



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

ARTE Y TECNOLOGÍA RITUAL EN LOS INCENSARIOS EFIGIE DE
PALENQUE. PROCESOS DE PERMANENCIA Y CAMBIO DURANTE EL
PERIODO CLÁSICO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ÁNGELA EJARQUE GALLARDO

TUTORES

NORA A. PÉREZ CASTELLANOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

MARTHA CUEVAS GARCÍA
COORDINACIÓN NACIONAL DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL, INAH

JOSÉ LUIS RUVALCABA SIL
INSTITUTO DE FÍSICA, LANCIC-IF, UNAM

ASESORAS

CLAUDIA BRITTENHAM
ART HISTORY DEPARTMENT, UNIVERSITY OF CHICAGO

MEGAN O'NEIL
ART HISTORY DEPARTMENT, EMORY UNIVERSITY

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2024



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.

Agradecimientos

Esta tesis es fruto del trabajo y la colaboración de muchas personas e instituciones que de una forma u otra me han apoyado en este proceso y han permitido de una forma u otra que haya podido llegar hasta aquí y concluir mi tesis de doctorado.

Empezando por el apoyo institucional, la investigación se ha realizado gracias al apoyo del Posgrado de Historia del Arte de la UNAM, al Programa de Becas Nacionales Conacyt, institución que me otorgó los recursos para poder investigar y desarrollar mi trabajo durante los últimos cuatro años, así como al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) por otorgarme apoyos para poder realizar las salidas de campo a Palenque y que fueron una parte fundamental del trabajo por los resultados que ahí se obtuvieron. Junto a lo anterior me gustaría agradecer de forma particular a Erik Velásquez, Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer, de la coordinación del Posgrado de Historia del Arte, por la ayuda que me brindaron con un sinnúmero de trámites y problemáticas que surgieron a lo largo del doctorado.

Esta investigación también se realizó con apoyo de los proyectos del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC) en su sede del Instituto de Física de la UNAM: CONACYT LN293904, LN299076, LN 314846, y LN 315853, así como con apoyo del proyecto PAPIIT UNAM IN108521. Así mismo, se agradece el apoyo técnico del Dr. Alejandro Mitrani y a los Ing. Francisco Jaimes Beristain y Cristina Zorrilla Cangás, técnicos académicos del Instituto de Física de la UNAM.

Esta investigación también ha sido posible gracias al Proyecto Registro, estudio y documentación de las colecciones del Museo de Palenque, a cargo de la Dra. Martha Cuevas García, por darme acceso a la colección de Incensarios Efigie y facilitarme todos los permisos necesarios para realizar el estudio analítico de las piezas tanto en Palenque como en el

LANCIC, a partir del traslado del muestrario de fragmentos. Así mismo también se agradece a las autoridades y al personal de sitio de Palenque los permisos otorgados y el apoyo brindado durante el desarrollo de los estudios que se llevaron a cabo en la bodega y en el Museo de Sitio durante las temporadas de campo de 2019 y 2022.

Aunque la investigación del doctorado iniciara en 2019, el largo camino recorrido para llegar hasta aquí inició cuando llegué a México en 2015 para estudiar una maestría en Estudios Mesoamericanos. Esto ocurrió gracias a Marisa Vázquez, quien fue mi maestra desde la carrera y tutora durante la maestría, y que siempre me apoyó y alentó para estudiar el posgrado en la UNAM. Siempre estaré agradecida por haberme dado a la oportunidad de empezar a estudiar el color en el mundo mesoamericano y por haberme iniciado en el mundo de la investigación. De la misma manera, a Linda Manzanilla, por el apoyo que me dio desde el inicio, animándome siempre a buscar el siguiente paso para continuar en el mundo de la investigación.

Por otra parte, mi camino hacia el doctorado no hubiera sido posible sin el apoyo de José Luis Ruvalcaba, a quien me gustaría hacer una mención especial, por haber sido mi tutor y por todo el apoyo tanto académico como personal que me brindó desde el inicio, abriéndome las puertas del LANCIC, y haciéndome formar parte del laboratorio como estudiante asociada durante todo el desarrollo del doctorado. No tengo palabras para describir el apoyo recibido y lo afortunada que me siento al formar parte de este laboratorio, donde además de todo el aprendizaje, me han permitido estudiar diversas colecciones arqueológicas y de arte mesoamericano que han enriquecido mi formación durante el desarrollo del doctorado y de la tesis. Junto a José Luis, me gustaría agradecer enormemente a Alejandro Mitrani y Edgar Casanova, por su apoyo académico y personal en un sinnúmero de cosas, así como por la amistad que hemos forjado en todos estos años.

Por otra parte, también me gustaría agradecer al resto de compañeras y compañeros del laboratorio, que de una forma o de otra, han formado parte de mi investigación, tanto en la realización de una parte de los análisis de materiales, como en el apoyo con el funcionamiento de los programas o la interpretación de datos. De manera particular me gustaría agradecer a Mayra Manrique, Carlos López Puértolas, Isaac Rangel, Oscar de Lucio, Alejandro Mitrani, Edgar Casanova, Víctor Guzmán, Violeta Castillo y José Luis Ruvalcaba por su apoyo y participación durante las dos salidas de campo que se llevaron a cabo en Palenque, en 2019 y 2022. Así mismo también me gustaría agradecer a Miguel Pérez por el apoyo con algunos programas y cuestiones analíticas, así como a Luis Abel Jiménez Galindo por la bibliografía referente a la cerámica que tanto me ayudó al inicio de la investigación. También mis compañeras Angélica García, Lucía Martínez, Sol Ortiz y Daniela Reggio, por todo el apoyo moral y académico que me han dado desde que nos conocemos. A todas las personas anteriormente mencionadas, y a otras que se me hayan podido olvidar, gracias infinitas por este tiempo en el laboratorio, por las salidas de campo, por las largas sesiones de café y por la bonita tradición de los “jueves de pie”.

Por otra parte, también requiere una mención especial Nora Pérez, quien ha sido mi tutora y amiga a lo largo de todo este proceso y a la que siempre admiraré agradeceré, por el apoyo que me dio desde el inicio, para presentarme a la convocatoria del doctorado en Historia del Arte. Siempre recordaré el momento en el que empezamos a hablar para iniciar todo esto, en Mérida, 2018. Desde entonces hemos recorrido un largo camino del que he aprendido mucho, desde la primera clase, los ensayos de las presentaciones y la escritura del artículo, hasta las correcciones de tesis que siempre me hizo de forma minuciosa. No podría haber tenido una tutora mejor en todo este proceso, muchas gracias por todo.

También me gustaría agradecer a Yareli Jaidar, quien junto con Nora, siempre me apoyó desde que entré al doctorado. A ellas me gustaría agradecerles enormemente la oportunidad que me dieron para dar clase en la ENES de Morelia, algo que también marcó sin duda alguna el desarrollo de mi investigación y de mi crecimiento académico y personal. Junto a eso, también, me gustaría agradecer a David Gutiérrez, por su apoyo indispensable en la ENES y en mi camino como docente y académica.

Otros de mis agradecimientos más afectuosos van dirigidos a Martha Cuevas, quien también ha sido mi tutora en el doctorado y a quien siempre estaré agradecida por la oportunidad que me dio de estudiar una colección como la de los Incensarios Efigie de Palenque y que ha sido todo un privilegio para mí. Por todas las pláticas, la información compartida y por la disponibilidad para realizar todo tipo de estudios que enriquecieran la investigación, muchas gracias. En este punto también me gustaría agradecer de forma especial a Ángel Sánchez Gamboa, quien junto a Martha, siempre compartió información conmigo y me apoyó con la información iconográfica y de los contextos de los incensarios. Además del apoyo brindado durante el desarrollo de los estudios durante las salidas de campo en Palenque.

Junto a lo anterior, también me gustaría agradecer enormemente a las lectoras externas de esta tesis, Megan O'Neil y Claudia Brittenham, quienes han enriquecido mi trabajo con sus comentarios y sugerencias. Agradezco mucho que aceptaran participar como comité desde el examen de candidatura y que hayan puesto tanta dedicación e interés en mi trabajo y en la revisión del manuscrito.

A un nivel más personal, agradecer a Mitrani y Mónica por su amistad y por todo lo que hemos vivido a lo largo de estos años. Sin vosotros nada de esto hubiera sido lo mismo. Además de lo anterior, nada de esto hubiera sido posible sin el apoyo de mi familia y amigos

que desde Valencia, México y otras partes del mundo siempre me apoyaron. Mención especial a madre, mi padre, mi hermano y mi tía, quienes han hecho enormes sacrificios para que yo pueda estar aquí y quienes me han apoyado de forma incondicional desde que inicié mis andanzas en el mundo académico. Nada de esto hubiera sido posible sin su apoyo y les estaré eternamente agradecida. Junto a ellos, a mi tía Pilar, a Carmen y a mis amigas Helena y Ángela por haber estado siempre ahí y apoyarme en este proceso desde la distancia. Lo mismo con Jorge, Joan y el resto de amigas y amigos que forman parte de mi vida y que han recorrido de una forma u otra este camino conmigo. Junto a ellos, también me gustaría hacer una mención especial a Marta, Víctor, Mario y María, por las experiencias vividas, por el apoyo que me dieron siempre desde la distancia y porque todo inició con ellos, cuando estudiamos el master de Arqueología en Valencia.

Por último, me gustaría acabar los agradecimientos haciendo una mención especial a Carlos, mi compañero de vida, con quien he compartido todo este proceso desde que iniciamos la aventura mexicana en agosto de 2015. Desde entonces, hemos vivido una infinidad de cosas que nos han hecho disfrutar de las pequeñas cosas y seguir adelante con constancia y motivación. Aunque por momentos pareciera imposible, el doctorado ha llegado a su fin y no tengo palabras para agradecer y expresar lo afortunada que me siento de que hayas estado a mi lado durante todo este proceso. Gracias infinitas.

Indice

Agradecimientos

Lista de figuras.....I-IV

Presentación1-2

Introducción a la investigación3-16

Objeto de estudio6

Problemática de estudio, hipótesis y objetivos13

Hipótesis15

Objetivos.....16

CAPÍTULO 1. Primeros estudios entorno al arte palenquero y la concepción de los incensarios efigie.....17- 62

1.1.Historia de Palenque.....18

1.2.Palenque desde la Historia del Arte. Descubrimiento y primeras exploraciones30

1.3. Incensarios lacandones. Procesos de manufactura y religiosidad.....47

1.4.Historia de los incensarios efigie de Palenque y su concepción como objetos rituales.....53

1.4.1. De cilindros a incensarios. Concepción ritual de los incensarios efigie en Palenque.....55

1.4.2. La morfología de los incensarios efigie. Simbolismo y programa iconográfico.....57

1.4.3. Relación contextual entre los incensarios del Grupo de las Cruces.....62

1.4.4. Restauración y primera aproximación a las técnicas de manufactura de los incensarios efigie.....63

1.4.5. Corpus de estudio.....67

CAPÍTULO 2. Arte religioso, Tecnología y Materialidad..... 73-102

1.1.Conceptualización teórica.....75

2.2.Hacia una tecnología ritual. Objetos rituales, códigos visuales y pervivencia de la imagen en Palenque.....79

2.3.Herramientas analíticas para el estudio de los incensarios de Palenque.....90

Fase 1. Registro y medición del color.....	94
Fase 2. Técnicas de imagen.....	95
Fase 3. Revisión microscópica.....	99
Fase 4. Técnicas espectroscópicas.....	99
CAPÍTULO 3. Hacia un estilo palencano. Los incensarios efigie del Clásico Temprano (200-600 d.C)	103-223
3.1. Los primeros incensarios efigie de Palenque. Fase Picota (200-350 d.C)	107
Etapa 1.....	119
Etapa 2.....	136
Etapa 3.....	157
3.2. Estableciendo el estilo palencano. Motiepá Temprano (350-500 d.C)	167
Etapa 1.....	172
Etapa 2.....	183
3.3. Continuidad estilística y tecnológica durante Motiepá Tardío (500-600 d.C)	200
CAPÍTULO 4. La transición estilística y tecnológica de los incensarios durante el Clásico Tardío (600-850 d.C)	224-310
4.1. Continuidad estilística y material a inicios del Clásico Tardío. Los incensarios efigie de Otulúm (600-700 d.C).....	225
Etapa 1.....	232
Etapa 2.....	240
Etapa 3.....	245
4.2. Hacia la monumentalidad. Las innovaciones tecnológicas y estilísticas de Murciélagos (700-770 d.C).....	257
4.3. Balunté (770-850 d.C). Los últimos incensarios efigie de Palenque.....	289
CAPÍTULO 5. La historia material de los incensarios efigie a partir de la manufactura y el uso del color.....	311-336
CAPÍTULO 6. Los incensarios efigie en las dinámicas tecnológicas, artísticas y culturales de Palenque.....	337-357

Lista de Figuras

Figura 1: Seriación original de los incensarios efigie.	5
Figura 2: Incensario efigie 64/92TC y contexto arqueológico del incensario efigie 49/92TC.	8
Figura 3: Comparación entre los incensarios efigie de cada temporalidad.	9
Figura 4: Reverso de los incensarios 1/92 TS y 5/93 del TC	9
Figura 5: Imagen del reverso y el anverso del incensario efigie 23/93 TCF.....	10
Figura 6: Fotografías del Incensario 1/93 TXV-C.....	12
Figura 7: Contexto de enterramiento de varios incensarios del TS y TFC.....	12
Figura 8: Mapa de Palenque donde puede verse la extensión de la ciudad.....	20
Figura 9: Mapa del Grupo de las Cruces.....	25
Figura 10: Imagen en la que se muestran los templos del Grupo de las Cruces.	26
Figura 11: Fotografías y dibujos de los tableros de los templos del Grupo de las Cruces.....	27
Figura 12: Imágenes del brasero descrito por Dupaix y un brasero efigie lacandón.....	34
Figura 13: Mapa del Grupo de las Cruces con el hallazgo de los incensarios efigie.	60
Figura 14: Incensarios 4/93TS, 23/93TCF, 1/89 TC, 5/93TC, 14/98 TC y (5/92TS)..	61
Figura 15: Imagen general de los incensarios efigie del complejo cerámico Picota.....	108
Figura 16: Imagen comparativa del perfil de las pastas	113
Figura 17: Fragmento MIP1 de Picota y fragmento de olla con desgrasantes blancos.	114
Figura 18: Mascarones de estuco de las subestructuras de El Palacio, Palenque.....	117
Figura 19: Incensario efigie 51/92 del Templo de la Cruz.....	120
Figura 20: Imágenes con los detalles de la manufactura del incensario efigie 51/92TC.	122
Figura 21:Detalle de las huellas dactilares identificadas en el incensario 5/92TC.	123
Figura 22: Imagen del incensario 51/92 TC.....	123
Figura 23: Radiografía del perfil del incensario 51/92TC.	124
Figura 24: Incensario Preclásico de tres picos con efigie y estelas de Izapa.....	126
Figura 25: Imágenes del incensario 51/92 TC en las que se observa la aplicación del color.....	129
Figura 26: Detalles del color negro del incensario efigie 51/92 TC:	130
Figura 27: Detalle del azul sobre rojo identificado en el incensario 51/92TC.....	131
Figura 28: Fotografías del incensario 51/92 TC	134
Figura 29: Capa de estuco blanca del incensario 51/92TC.	135
Figura 30: Figura en la que se muestran los tres incensarios de la etapa 2 de Picota..	136
Figura 31: Cambio de estilo entre el motivo decorativo del diente de tiburón.	138
Figura 32: Imagen donde se muestra el incensario 7/92 TS desde distintas perspectivas.....	139

Figura 33: Fotografía del contexto de enterramiento del incensario efigie 7/92 TS.....	139
Figura 34: Triángulos del reverso de los incensarios 51/92 TC y 7/92 TS.....	141
Figura 35: Detalle de las huellas de levantamiento y alisado del incensario 1/89 TC.	143
Figura 36: Fotografías del incensario 1/89TC y 49/92 con su contexto de enterramiento.....	145
Figura 37: Imágenes del perfil de dos fragmentos de aletas MIP1, MIP2 y MIP9	147
Figura 38: Parte frontal del incensario 1/89TC y Radiografía	148
Figura 39: Imagen en la que se muestra la distribución de color del incensario 1/89TC.....	151
Figura 40: Microscopía de superficie. Detalles de áreas policromadas.	152
Figura 41: Microscopía de superficie. Detalle del color rosa, amarillo sobre rosa y verde	154
Figura 42: Imagen con dos fragmentos de aleta.....	159
Figura 43: Pigmento verde de veszelyita y un fragmento de aleta con restos de color azul y rojo..	162
Figura 44: Imagen donde se muestran los incensarios efigie completos de Motiepá Temprano... ..	173
Figura 45: Hallazgo del incensario 4/70 T.XIV	174
Figura 46: Incensario 5/93 TCF.	176
Figura 47: Comparación de aletas de Picota y Motiepá Temprano.....	177
Figura 48: Imagen del reverso de los incensarios con asas.....	178
Figura 49: Ejemplos de Motiepá Temprano con las aletas pintadas de amarillo y azul.....	181
Figura 50: Imágenes de microscopía de superficie con el detalle del color.	182
Figura 51: Comparación entre dos incensarios de Motiepá Temprano.....	184
Figura 52: Fotografías del incensario 5/93 T.XV-A.	187
Figura 53: Fotografías detalle del incensario 5/93 T.XV-A.....	188
Figura 54: Reverso de los incensarios de Motiepá temprano.....	189
Figura 55: Imágenes de microscopía de superficie del azul del incensario 5/93 T.XV-A.	192
Figura 56: Imágenes de microscopía de superficie con el diseño de piel de jaguar.....	194
Figura 57: Fotografía visible y con filtro de imagen DStretch YWE,.....	195
Figura 58: Microscopía de superficie con el detalle del color blanco.....	196
Figura 59: Fotografías del rostro de los incensarios de Motiepá Temprano	197
Figura 60: Incensarios 64/92 TCF y 1a/54 TS	203
Figura 61: Fotografías del interior del incensario 13/93 del Templo de la Cruz.....	205
Figura 62: Imágenes del incensario 13/93 del Templo de la Cruz.....	206
Figura 63: Detalle de los incensarios 13/93 TC y 24/93 TCF.....	208
Figura 64: Imágenes en las que se muestra el incensario 4/93 TS.....	209
Figura 65: Fotografía de la parte superior del incensario 4/93 TS.....	210
Figura 66: Imágenes del perfil de los fragmentos MIP28, MIP29 y MIP31.....	211

Figura 67: Reverso de los incensarios 4/93 TS, 13/93 TC, 24/93 TCF, 5/92 TS y 1/92 TS.	213
Figura 68: Elemento accesorio en forma de pez.	214
Figura 69: Microscopía de superficie. Colores de la paleta pictórica de Motieπά Tardío.....	216
Figura 70: Fotografía visible del motivo pintado en color negro del incensario 4/93 TS.....	219
Figura 71: Detalle de la aleta del incensario 13/93TC con restos de de color azul y rojo	220
Figura 72: Imágenes de microscopía de superficie de los fragmentos MIP31 y MIP32.....	222
Figura 73: Figura en la que se muestra un incensario de cada etapa de Otulúm.....	230
Figura 74: Figura en la que se muestra el perfil de algunos fragmentos de Otulúm	231
Figura 75: Figura del perfil del incensario 14/98 TC.....	233
Figura 76: Figura del incensario 14/98 TC y algunos fragmentos de Otulúm.	234
Figura 77: Diferencia entre los matices azules del incensario 14/98TC.	236
Figura 78: Superposición pictórica verde sobre azul y diseños pintados en color negro.....	237
Figura 79: Imagen del fragmento MIP33.....	238
Figura 80: Microscopía de superficie con el detalle del verde y el azul verdoso.....	239
Figura 81: Figura con dos incensarios efigie de la etapa 1 y 2 de Otulúm.....	241
Figura 82: Figura en la que se muestran cuatro fragmentos de aleta de incensario..	242
Figura 83: Detalle del color azul del incensario 11/98TC.....	244
Figura 84: Imágenes del incensario 23/93 TCF, 14/93 TCF y 23/93 TCF.....	246
Figura 85: Parte superior del incensario 14/93 TCF, de frente y de perfil.	247
Figura 86: Transición entre el relieve de las aletas que se observa en Otulúm.....	249
Figura 87: Microscopía de superficie. Detalles del color del incensario 14/93TCF.	250
Figura 88: Imágenes de microscopía de superficie del color azul del incensario 14/93 TCF.....	251
Figura 89: Imágenes de dos incensarios efigie de piedra.	253
Figura 90: Incensario de piedra MUPAL 2512 del Grupo B.	262
Figura 91: Motivo pintado de Motieπά Tardío y motivo incisos de Otulúm.....	266
Figura 92: Figura en la que se muestran dos fragmentos de aleta de Murciélagos.	269
Figura 93: Figura en la que se muestra el incensario 10/93 TCF de Murciélagos.	273
Figura 94: Figura en la que se muestra el incensario 1/93 T.XV-C.	274
Figura 95: Fotografías del incensario 1/93 TXV-C antes de ser restaurado	275
Figura 96: Imágenes del mascarón del incensario 30/93 TCF.	277
Figura 97: Imágenes del mascarón del incensario 3/70 TXIV.	278
Figura 98: Figura en la que se muestra el incensario 8/93 TCF.	279
Figura 99: Imágenes del perfil de tres fragmentos de Murciélagos.	280
Figura 100: Imágenes del rostro de perfil del incensario 1/93 TXV-C.....	282

Figura 101: Incensario 19b-Grupo B y verdes identificados con microscopia de superficie.....	284
Figura 102: Microscopía de superficie. Detalle de los grises y azules de Murciélagos.....	285
Figura 103: Figura en la que se muestra el incensario 1/93 TXIV.....	286
Figura 104: Imágenes de cuatro fragmentos de aletas y del casco de un mascarón	291
Figura 105: Imágenes del incensario miniatura 1/92 del Grupo Murciélagos.	292
Figura 106: Imagen de los incensarios 6b/54 TCF (a) y 6a/54 TCF (b).	294
Figura 107: Imagen del incensario 14/91 TC y un mascarón de Balunté	296
Figura 108: Incensario 13/93 TCF.	298
Figura 109: Microscopía de superficie de un fragmento de aleta de Balunté	301
Figura 110: Imágenes de dos fragmentos de aleta de Balunté	302
Figura 111: Imágenes de microscopía de superficie de azules.....	303
Figura 112: Detalle del ojo del incensario 17/93 TCF.	306
Figura 113: Gráfica con los matices de azul a partir del sistema Munsell	320
Figura 114: Fotografías del vaso miniatura estucado del Grupo Norte.....	324
Figura 115: Gráfica con los matices de rojo a partir del Sistema Munsell.....	327
Figura 116: Gráfica con los matices amarillos a partir del Sistema Munsell.....	331

Presentación

Esta tesis de doctorado se inscribe en el campo de conocimiento Estudios sobre las técnicas y los materiales en el arte del Posgrado de Historia del Arte de la UNAM y es fruto de la colaboración interdisciplinaria entre este Posgrado, el Proyecto de la CNCPC del INAH Registro, estudio y documentación de las colecciones de los museos de Palenque, Toniná y Comitán de Domínguez, Chiapas y el Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, LANCIC.

La tesis está estructurada en seis capítulos: (1) Capítulo 1. Primeros estudios en torno al arte palenquero y a la concepción de los incensarios efígie (2), Capítulo 2. Arte religioso, Tecnología y Materialidad, (3) Capítulo 3. Hacia un estilo palenquero. Los incensarios efígie durante el Clásico Temprano (200-600 e.c.), (4) Capítulo 4: Hacia la monumentalidad. Los incensarios efígie durante el Clásico Tardío (600-850 e.c.), (5) Capítulo 5. Los colores de la paleta pictórica palenquera y (6) Capítulo 6. Dinámicas artísticas y tecnología ritual en Palenque.

El primer capítulo corresponde a los antecedentes de la investigación en el que se presenta un recorrido por la historia de Palenque, la forma en la que se ha abordado el estudio del sitio desde la Historia del Arte y un apartado centrado en los estudios realizados a los incensarios efígie de Palenque desde los primeros hallazgos hasta la actualidad. Después de presentar el estado del arte de los incensarios y el punto de partida de la presente investigación se presenta el corpus de estudio seleccionado, representativo de los templos del Grupo de las Cruces y de todas las temporalidades de Palenque.

El segundo capítulo corresponde al marco teórico metodológico de la investigación en el que por un lado, se aborda el arte como representación material de lo sagrado, así como su interpretación desde los estudios visuales, la antropología del arte y la antropología de la

tecnología y por otro, la Ciencia del Patrimonio Cultural, como corriente de estudio que aborda el estudio de las obras de arte y en general, de la cultura material desde un punto de vista científico en el que se integran técnicas analíticas de carácter fisicoquímico a las problemáticas derivadas de la historia del arte. En el tercer y cuarto capítulo se presenta la discusión de los resultados obtenidos en torno a la manufactura y la policromía de los incensarios efigie durante el periodo Clásico Temprano y Clásico Tardío respectivamente.

En el quinto capítulo se presenta la discusión en torno a la paleta pictórica identificada en los incensarios con la finalidad de integrar el uso del color y los materiales pictóricos en la historia del arte de Palenque. Finalmente, el sexto capítulo cierra la investigación a partir de una discusión final que gira en torno al papel que jugaron los incensarios como imagen tangible de las divinidades y como imagen simbólica de la identidad artística palencana. Todo ello aunado a la materialidad y a su integración en las dinámicas artísticas de la ciudad como una de las grandes producciones de su historia.

Introducción a la investigación

La presente investigación aborda el estudio tecnológico de una de las colecciones cerámicas más emblemáticas del arte indígena mesoamericano, los incensarios efigie del Grupo de las Cruces de Palenque, ciudad maya localizada en el actual estado de Chiapas, México. Estos objetos estuvieron presentes en todo el periodo Clásico, tanto el Clásico Temprano (ca. 200-600 e.c.) como el Clásico Tardío (600-850 e.c.) del área maya.

Los primeros hallazgos de los incensarios de Palenque en los años cincuenta y setenta del siglo XX fueron objeto de estudio desde la Arqueología, siendo el estudio de Martha Cuevas el que logró registrar y documentar de forma integral la numerosa colección, sugiriendo el uso ritual de los objetos y una propuesta de interpretación de los contextos arqueológicos de los hallazgos. Junto a eso, también identificó su repertorio iconográfico y realizó una primera seriación estilística y temporal de los incensarios efigie que se integró en la cronología cerámica del sitio.¹ Como se observa en la figura 1, en esta seriación² todavía no se contemplaba el complejo Picota, sin embargo, se utiliza como ejemplo para ilustrar la magnitud espacial y temporal de la colección de incensarios, como uno de los puntos de partida fundamentales de esta investigación.

En los años cincuenta fueron restaurados algunos de los ejemplares recuperados en esos

¹ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007; Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, «Catálogo de la colección de incensarios efigie de Palenque (Anexo 1), en Informe de la Temporada 2017 (8ava etapa) del proyecto Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, catalogación, almacenamiento y restauración.»

² Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, «Catálogo de la colección de incensarios efigie de Palenque (Anexo 1), en Informe de la Temporada 2017 (8ava etapa) del proyecto Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, catalogación, almacenamiento y restauración.» La presente investigación junto a los estudios sobre iconografía realizados por Ángel Sánchez Gamboa y Martha Cuevas, han contribuido a la actualización de esta seriación temporal y estilística, adelantando la cronología de los incensarios efigie al complejo Picota (200-350 e.c.).

años, pero las actividades incrementaron a partir de los años noventa, con los numerosos hallazgos realizados en esa década. Estos procesos de restauración permitieron la reintegración de la mayoría de los incensarios y la obtención de la primera información acerca de las pastas cerámicas y de las técnicas de manufactura empleadas en su elaboración.³

Derivado de lo anterior, esta investigación da continuidad a los estudios previos desarrollados por Martha Cuevas y colaboradores y aporta datos de estudio nunca antes realizados como el de la manufactura y las pastas, integrando el estudio diacrónico del color, identificando la paleta pictórica propia de cada temporalidad y considerando a los pigmentos como marcadores tecnológicos en la transición estilística y tecnológica que se dio en la producción de los incensarios efigie de Palenque a lo largo de su historia.

De esta manera, la presente investigación es novedosa porque aborda el estudio de los incensarios efigie desde su historia material, aunado a planteamientos derivados de la Cultura Visual, de la Antropología del Arte y de la Antropología de la Tecnología, con una metodología analítica basada en la Ciencia del Patrimonio. Estas perspectivas permiten comprender las implicaciones históricas, religiosas y políticas que puede haber en los procesos de manufactura y en el uso de los materiales destinados a la elaboración de imágenes sagradas, así como identificar aspectos materiales que sirvan de indicadores para definir las etapas de transición estilística y tecnológica que hubo en la producción de los incensarios efigie.

³ Morales, «Restauración de porta incensarios en Palenque, Chiapas», 2003; Mazón Figueroa, «Informe de Restauración de un portaincensario (No. de Inv. 10-629 758) Museo de Sitio, Zona Arqueológica de Palenque, Chiapas», 2006; Mazón Figueroa, «Informe del área de restauración. Temporada 2010. Proyecto “Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”», 2010; Mazón Figueroa, «Informe del área de Restauración, temporada 2011. Proyecto “Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”», 2011; Cruz Alatorre, «Informe de Conservación y Restauración. Temporada 2012. Proyecto “Colecciones Arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”», 2012; Mazón Figueroa, «Informe de Intervención de Portaincensarios del Templo de la Cruz de Palenque, temporada 2014. Programa de Socialización, Catalogación, Investigación, Restauración, Capacitación y Manejo de los acervos arqueológicos y biológicos de los museos de Chiapas-C», 2014. Esta información se retomará y se ampliará más adelante, en el capítulo 1.

CULTURA MAYATECA EN CULTURA INAH		TEMPLO DE LA CRUZ	TEMPLO DE LA CRUZ FOLIADA	TEMPLO DEL SOL	TEMPLO XIV	TEMPLO XV	GRUPO XVI	TEMPLO XVII	GRUPO B	GRUPO C	GRUPO MURC.
CLÁSICO TEMPRANO	350				ANCESTROS						
	500										
CLÁSICO TARDÍO	600										
	700										
GRUPO MURC.	770										
	850										

Figura 1: Seriación de los incensarios efígie elaborada por Martha Cuevas y Ángel Sánchez Gamboa. Catálogo INAH-CNCPC (Cuevas et al 2018).

Objeto de estudio

El objeto de estudio de la investigación son los incensarios efigie de Palenque, una colección de objetos de cerámica policromados que cuenta hasta la fecha con ciento treinta ejemplares. Los incensarios se encuentran resguardados en la Bodega y en el Museo de Sitio de Palenque Alberto Ruz Lhuillier, así como en las colecciones de otros museos como el Museo Regional de Chiapas, el Museo Nacional de Antropología, el Museo de las Culturas y el Museo Carlos Pellicer.

Si bien nos referimos a ellos como incensarios efigie, cabe aclarar que en su interior no se quemaron sustancias de ningún tipo, sino que sirvieron como base, soporte o pedestal sobre los cuales se depositaban los recipientes-cajetes de cerámica en los que realmente se llevaban a cabo los procesos de combustión ligados con las actividades rituales (figura 2). Desde que se hallaron por primera vez, la terminología con la que se alude a ellos ha sido variada, ya que se han denominado cilindros, portaincensarios, incensarios compuestos o incensarios efigie. Aquí empleamos este último término porque la efigie de los personajes es una de las características más significativas de estos objetos, la que les otorga su identidad como imagen sagrada.

La presencia de estos objetos fue continuada durante toda la historia de la ciudad, excepto en el Preclásico, abarcando un abanico temporal de más de seiscientos años en los que estuvieron vinculados exclusivamente a las actividades de los templos del Grupo de las Cruces: el Templo de la Cruz, el Templo de la Cruz Foliada, el Templo del Sol y los templos XIV y XV. Hasta la fecha, la presencia más antigua de los incensarios efigie se había ubicado en Motiepá Temprano (350-500 e.c.) sin embargo, los resultados obtenidos en esta investigación permiten plantear un uso más temprano, al menos desde la fase Picota (200-350 e.c.), la primera del Clásico Temprano. Así, la temporalidad de los incensarios abarca los seis complejos cerámicos en los que se subdivide la historia del sitio desde el inicio del Clásico Temprano hasta el final

del Clásico Tardío: Picota (200-350 e.c.), Motiepá Temprano (350-500 e.c.), Motiepá Tardío (500-600 e.c.), Otulúm, (600-700 e.c.) Murciélagos (700-770 e.c.) y Balunté (770-850 e.c.).⁴

Como se observa en la figura 3, durante toda esta secuencia temporal los incensarios efigie tuvieron cambios estilísticos y morfológicos, siendo uno de los más llamativos el aumento de tamaño, que va desde los 35 a 50 cm en los ejemplares más tempranos, hasta los 100 a 120 cm en los más tardíos. En cuanto a los aspectos formales, los incensarios efigie están conformados por dos elementos principales: un cilindro hueco que sirve de base y dos aletas laterales que en ocasiones quedan reforzadas por la parte trasera mediante unos elementos denominados costillas o asas, en función de su forma. Las costillas están pegadas por completo a las aletas y cilindro, mientras que las asas presentan forma curvada y solo se adhieren al cuerpo de los incensarios por los extremos (figura 4).

Su repertorio iconográfico es más numeroso que el que se recoge en los textos y en las esculturas del sitio, por lo que son una de las fuentes visuales que permiten conocer de forma transversal, el panteón de divinidades a las que se rindió culto en Palenque.⁵ La representación de las deidades se centra en la parte frontal de los incensarios, por un lado, en el cuerpo principal que se caracteriza por la superposición de mascarones con la representación de deidades o antepasados de la ciudad y por otro, en las aletas, que sirvieron de elemento formal para extender el discurso iconográfico más allá del cuerpo principal (figura 5).

⁴ Rands, «Cerámica de la región de Palenque, México»; Rands, «The ceramic sequence at Palenque, Chiapas»; Rands, «Chronological Chart and Overview of Ceramic Developments at Palenque».

⁵ Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses representados en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces, Palenque», 2017.



Figura 2: a) Incensario efigie 64/92 TC con un cajete-brasero en la parte superior, b) imagen del contexto arqueológico del incensario efigie 49/92; c) imagen del contexto arqueológico del 49/92 TC, donde se halló una tapa de cajete-brasero. Crédito fotografías: (a) Luis Martín Martínez; tomado de Cuevas et al 2018, (b, c) Cuevas y Bernal 2002.

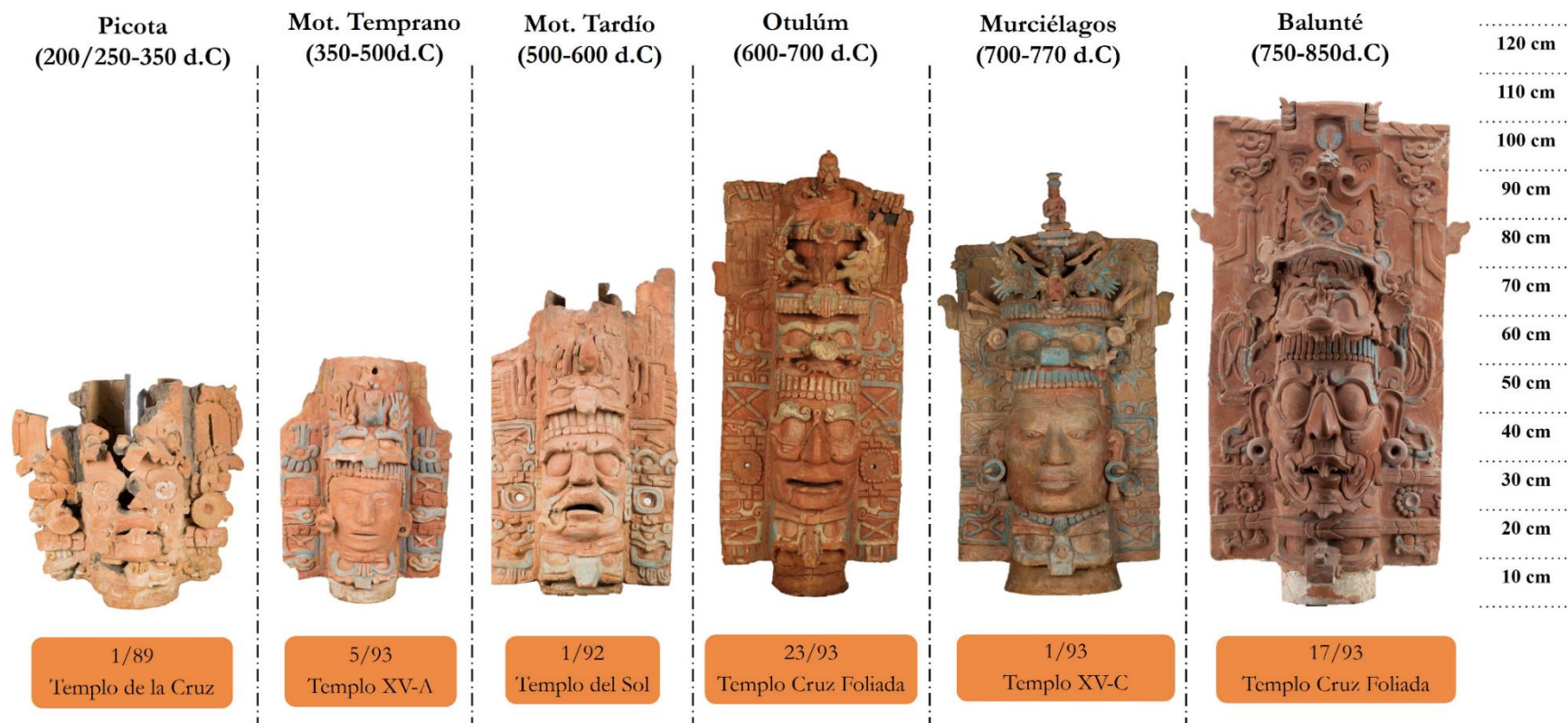


Figura 3: Comparación entre los incensarios efigie de cada temporalidad. De izquierda a derecha: 1/89 TC, 5/93 TXV-A, 1/92 TS, 23/93 TCF, 1/93 TXV-C y 17/93 TCF. Se observa la variedad de estilos y el incremento de altura que presentan a lo largo de su historia. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo; Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

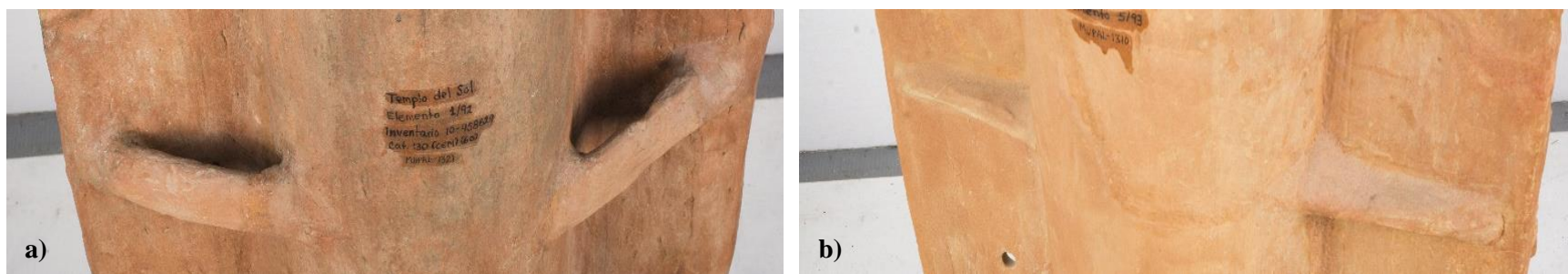


Figura 4: a) Incensario 1/92 TS en el que se observa el elemento denominado asa. Pudo haber fungido como elemento de refuerzo; b) Incensario 5/93 del TC en el que se observa el elemento denominado costilla empleado como refuerzo entre las aletas y el cilindro. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF UNAM

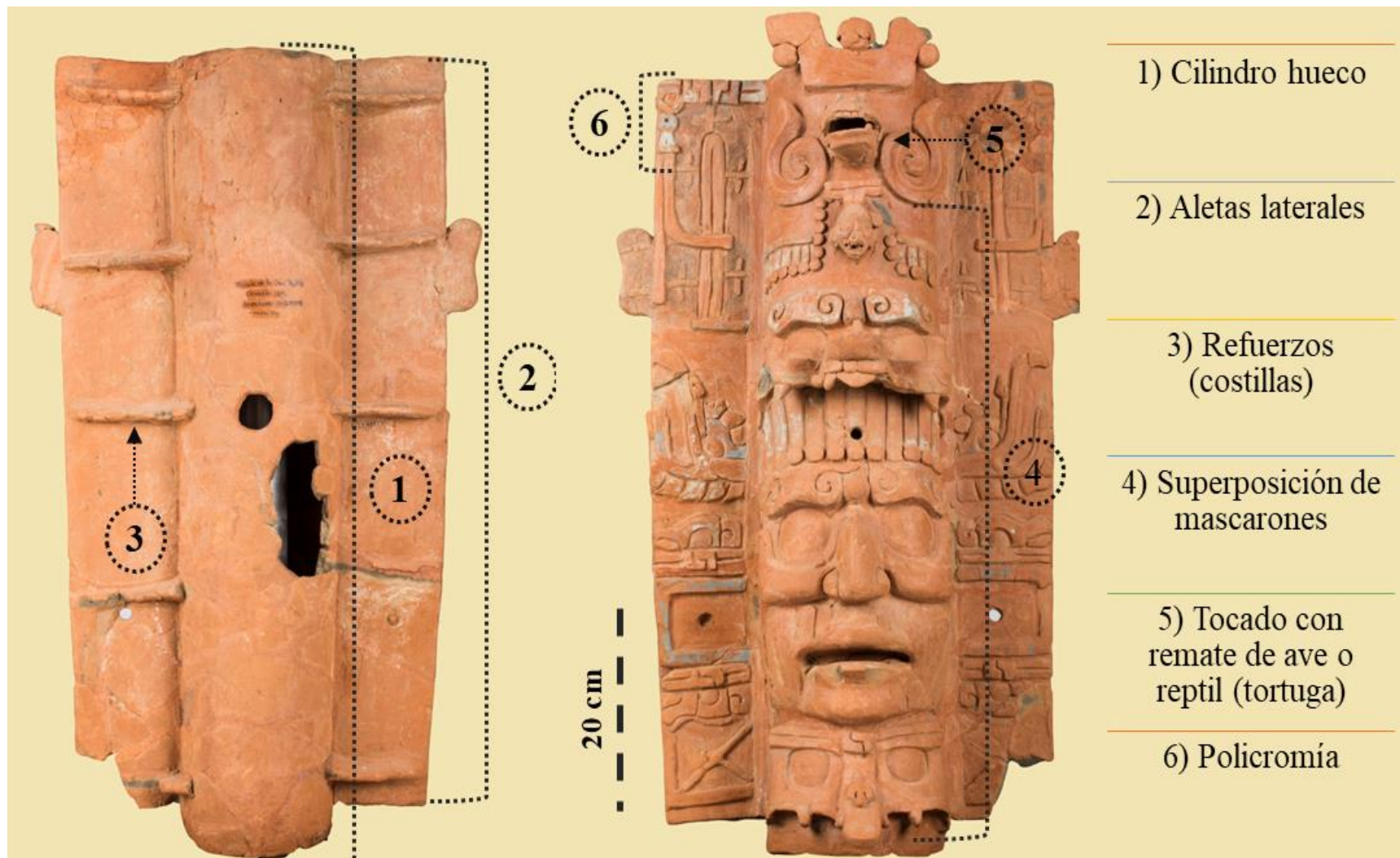


Figura 5: Imagen en la que se muestra el reverso y el anverso del incensario efigie 23/93 TCF en la que se señalan las partes principales que lo conforman. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Las representaciones iconográficas se elaboraron a partir del recurso plástico del pastillaje, que consiste en agregar piezas de arcilla modeladas a mano o con molde a la superficie cerámica⁶ y que en este caso suelen ir cubiertas con una profusa policromía. Como ocurre en el caso del pastillaje, la policromía, solo estaba presente por la parte frontal, algo que puede ser indicador de que el color estaba directamente asociado a la narrativa iconográfica de estos objetos, a su significado e identidad. La ausencia de policromía que encontramos en algunos ejemplares no fue intencional, sino que se debe al deterioro que sufrieron los pigmentos con el tiempo, a su estado de conservación. En las fotografías de los hallazgos arqueológicos se puede observar que los colores estaban más saturados que en la actualidad, debido seguramente a la humedad del suelo donde estaban enterrados (figura 6).

El carácter sagrado de estos objetos se observa en su contexto de enterramiento, algunos ejemplares se hallaron en la superficie de los pisos de los templos, pero la gran mayoría fueron sepultados de forma intencional en el interior de las estructuras piramidales, en las alfardas de las escalinatas⁷, como se observa en la figura 7. Se enterraban en grupos de dos o más ejemplares, debido a su asociación simbólica, a un uso simultáneo, o a la reutilización de los depósitos de enterramiento, donde nuevos incensarios se sepultaban donde ya había ejemplares depositados. Además fueron enterrados en el lado oeste de los basamentos, en posición vertical y orientados hacia esa misma dirección.⁸ La orientación, la representación de deidades con atributos solares y la disposición de los templos en la plaza del Grupo de las Cruces, remite a las fases del ciclo solar, como metáfora simbólica de la muerte y renacimiento de los dioses.⁹

⁶ Piña Chan y Smith, *Vocabulario sobre cerámica*, 19.

⁷ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

⁸ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

⁹ Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses mayas en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas».



Figura 6: Imagen en la que se muestran tres fotografías del incensario 1/93 TXV-C. Se observa el cambio de saturación que presentan los colores desde el momento del hallazgo en 1993 (a y b), hasta la actualidad, en 2019 (c). Crédito fotografías: (a, b) Javier Hinojosa, tomado de Cuevas y Bernal 2002; (c) Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC IF-UNAM.



Figura 7: a) Fotografía del contexto de enterramiento del incensario 4/92 TS y b) fotografía del contexto de enterramiento de los incensarios 7/93, 8/93, 10/93, 11/93, 12/93 del TCF. Créditos fotografías: Cuevas y Bernal 2002.

Lo anterior sumado a la información arqueológica y la epigrafía, plantea que los incensarios efigie eran objetos rituales con un ciclo de vida determinado, que finalizaba cuando se enterraban en los templos. Estos incensarios se sustituían por otros para ser enterrados posteriormente en esos mismos espacios, cuando acabara su ciclo vital.¹⁰ Además de los templos principales del Grupo de las Cruces, también se construyeron algunos templos secundarios como el XIV, XV y XVI, que fungieron como espacios funerarios y en los que también se encontraron incensarios efigie. En este caso, no representaban a deidades sino a personajes ancestrales o antepasados del sitio y de la dinastía gobernante. Estos incensarios se enterraron en los distintos lados de las fachadas de los templos, a la altura de la plaza, también en posición vertical pero orientados hacia distintas direcciones, no necesariamente hacia el oeste, como ocurría en el caso de las deidades.¹¹

Problemática de estudio, hipótesis y objetivos

Lo anterior permite vislumbrar que los incensarios efigie fueron objetos sagrados que jugaron un papel fundamental en las dinámicas rituales del centro ceremonial de la ciudad, a partir de un complejo repertorio iconográfico que además de representar a las deidades del panteón palenquero, también contenía imágenes conmemorativas de personajes ancestrales y antepasados de la ciudad. Las ceremonias a las que estaban vinculados estos objetos eran promovidas generalmente por las jerarquías religiosas o la clase gobernante, que se servían de estos objetos para realizar ofrendas y actividades de culto estatal.

Además de la sacralidad que tenían por los espacios a los que estaban asociados, su proceso de elaboración también pudo haber estado envuelto en una dinámica ritual, por el

¹⁰ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Cuevas García y Bernal Romero, «la función ritual de los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces de Palenque».

¹¹ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

proceso creativo y simbólico que conlleva la elaboración de imágenes de carácter sagrado.¹² Además de eso, la ausencia de incensarios efigie en otras áreas de la ciudad, permite considerar que esta producción pudo estar dedicada en exclusivo al abastecimiento del culto religioso del centro ceremonial de la ciudad, manteniendo una narrativa simbólica compartida entre los incensarios efigie, los templos y la configuración de la plaza ritual que se mantuvo a lo largo de toda su historia. Esa continuidad en la producción y uso de los incensarios efigie se ve marcada sin embargo, por cambios estilísticos y tecnológicos graduales que pudieron ir ligados a los avances tecnológicos, a las nuevas tendencias artísticas y a los cambios políticos que se fueron instaurando en la ciudad.

A partir de lo anterior la problemática de la investigación gira en torno a los cambios técnicos, estilísticos y pictóricos que se dieron en los incensarios efigie a lo largo del tiempo, con el afán de abordar su historia material desde un punto de vista diacrónico que permita entender las dinámicas tecnológicas y artísticas que se desarrollaron en torno a su producción. Con esto se busca responder cuestiones ligadas a la tecnología de los incensarios, al uso de pigmentos en los distintos periodos y a la relación entre los procesos de manufactura y el ámbito ritual al que estaban vinculados. Los procesos de manufactura y la caracterización de pigmentos pueden precisar secuencias temporales en el uso de la paleta pictórica y debido a que la colección abarca un amplio intervalo temporal, también es factible detectar variantes o innovaciones tecnológicas a lo largo del tiempo.

Conocer dichos procesos hace posible comprender la relación entre la imagen, los templos, la temporalidad y la tecnología. Gracias a todos los estudios previos realizados en los incensarios, partimos de un corpus de información amplio, aunque todavía son muchas las

¹² Costin, «Introduction. Making Value, Making Meaning. Techné in the Pre-Columbian World»; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

cuestiones que quedan por resolver, tanto en el uso de materiales, como en las implicaciones histórico-artísticas que tuvo la elaboración de los incensarios y los procesos rituales ligados al ámbito tecnológico. En cuanto a los aspectos materiales, todavía se desconocen cuestiones ligadas a las técnicas de manufactura y a la tecnología de las pastas cerámicas, así como al ámbito del color, como la paleta pictórica de cada periodo o los pigmentos empleados.

Debido a que es una de las tradiciones artísticas más longevas del sitio, además de los aspectos materiales, también es necesario indagar en otros aspectos como su sacralidad, su pervivencia como tradición artística o su vínculo exclusivo con el centro ceremonial de la ciudad, ya que eso permite entender el papel que jugaron estos objetos en la vida religiosa del sitio y las implicaciones tecnológicas, artísticas y político religiosas que pudo haber detrás de un proceso productivo de tal amplitud temporal.

Además, el desarrollo que alcanzó Palenque en otros ámbitos como la arquitectura monumental, la escultura de piedra, los relieves estucados o la escritura labrada, permiten observar un uso destacado de las técnicas escultóricas en el sitio y preguntarnos si la elevada complejidad alcanzada en el modelado de los incensarios efigie de cerámica pudo deberse a esas influencias artísticas provenientes del ámbito escultórico. ¿A qué se debe que en un sitio como Palenque se desarrollara de manera específica una producción de incensarios efigie de esa magnitud? ¿Cómo se reflejan las influencias estilísticas y tecnológicas de la escultura en los incensarios efigie? ¿El desarrollo tecnológico y pictórico de los incensarios es acorde al del resto de producciones artísticas de la ciudad?

Hipótesis:

H1. Los cambios estilísticos y formales que se observan en los incensarios son resultado del desarrollo artístico de la ciudad, especialmente de las innovaciones tecnológicas y estéticas derivadas del ámbito escultórico.

H2. A nivel material existe un cambio en la manufactura de los objetos y en la paleta pictórica, que se modifica y se amplía con el paso del tiempo a partir de la introducción de nuevos pigmentos minerales y de la experimentación tecnológica en torno al azul maya.

 **Objetivos:**

El objetivo principal de la investigación es estudiar la tecnología de los incensarios efigie a partir de herramientas teórico-metodológicas que permitan comprender de manera integral los aspectos ligados a la manufactura cerámica y al uso de la policromía, con la finalidad de identificar las transformaciones visuales y materiales que sufrieron los incensarios a lo largo de su historia, así como su relación con los eventos históricos de la ciudad.

 **Objetivos específicos:**

1. Identificar los elementos formales que permitieron la pervivencia de los incensarios como imagen y símbolo de la tradición religiosa palenqueña.
2. Identificar la composición de las pastas cerámicas y las técnicas de manufactura de los incensarios para conocer la tecnología característica de cada periodo.
3. Identificar la paleta pictórica característica de cada temporalidad con el fin de establecer una secuencia diacrónica que permita conocer el desarrollo pictórico alcanzado a través de la producción de los incensarios efigie y el uso de nuevos pigmentos en la historia del color de Palenque.
4. Establecer los materiales que pueden servir de indicadores tecnológicos específicos para identificar el estilo propio de cada periodo.



CAPÍTULO 1

Primeros estudios en torno al arte palencano y a la concepción de los Incensarios Efigie

En el romance de la historia del mundo, jamás me impresionó nada más fuertemente que esta en un tiempo grande y hermosa ciudad, trastornada, desolada y perdida; descubierta por casualidad, cubierta de árboles...y sin ni siquiera un nombre para distinguirla. Aparte de todo lo demás, ella es un doliente testigo de las mudanzas del mundo.

En este primer capítulo centrado en los antecedentes de la investigación se presenta la historia de Palenque, los estudios realizados en el sitio desde de la Historia del Arte, la historia de los incensarios efigie de Palenque y por último, el corpus de estudio seleccionado. Lo anterior con la finalidad de presentar el estado de la cuestión de los incensarios efigie y el punto de partida de la presente investigación.

1.1. Historia de Palenque

Palenque se erigió como una de las ciudades más emblemáticas del área maya durante el Periodo Clásico, comprendido de manera general entre el 200 d. C y el 900 e.c.¹⁴ Se estableció en una zona fronteriza entre dos regiones fisiográficas: las montañas del norte de Chiapas y la llanura de Tabasco, un entorno natural con ríos, lagunas y pantanos que permitió el aprovechamiento de abundantes recursos naturales, así como una gran diversidad de flora y fauna, algo fundamental para la simbiosis que se dio entre el sitio y el entorno natural. La presencia de fósiles marinos en la ciudad y en las zonas más bajas de la sierra que rodea el sitio fueron uno de los elementos que vinculaban el sitio con su pasado mitológico, con las aguas primordiales en las que estaba sumergida la ciudad en el momento de su creación.¹⁵

Esta concepción mitológica derivada de las características geológicas del medio ambiente dejaba ver que el cosmos era cambiante y que estaba sujeto a una dinámica de destrucción-regeneración, como sucedía en otros mitos de la cosmovisión mesoamericana. Esto se puede observar en objetos rituales como los incensarios efigie, ya que participaban en

¹⁴ Para la cronología general se ha utilizado como referencia a Alfredo López Austin y Leonardo López Lujan, *El pasado indígena*, Segunda ed. (Ciudad de México: Fideicomiso Historia de las Américas, El Colegio de México, 2012). En el caso concreto de Palenque, la cronología establecida para el periodo Clásico abarca desde el 300 hasta el 800/850 e.c., como propone Elena San Román (2005:92) a partir de la secuencia establecida por Robert Rands para la cerámica del sitio.

¹⁵ Alvarado-Ortega, Cuevas-García, y Cantalice, «The fossil fishes of the Archaeological site of Palenque, Chiapas, southeastern Mexico»; Cuevas García y Alvarado Ortega, «El mar de la creación primordial. Un escenario mítico y geológico en Palenque», 33,34. Esta idea se representa en el tablero del Templo XIV, donde K'inich Kan B'alam y Tz'ak-b'u Ajaw se representan sumergidos en las aguas primordiales.

ceremonias en las que se conmemoraba el origen del mundo a través de la escenificación de la muerte y renacimiento de las divinidades.¹⁶

El entorno y el origen acuático de la región en la que se localizaba Palenque propició la relación cosmológica entre el sitio y el agua, como origen de la creación, y la relación entre el linaje gobernante con los antepasados míticos que habitaron la ciudad en ese tiempo primigenio. En este entorno Palenque se desarrolló como un señorío independiente que floreció a partir del poder económico, político y militar organizado en base a una sociedad jerárquica, encabezada por una dinastía y por la figura del divino gobernante. Su crecimiento fue paulatino hasta convertirse en una de las ciudades más grandes de la región occidental maya.¹⁷ (figura 8).

La temporalidad de Palenque cubre el Clásico Temprano y el Clásico Tardío y se divide en seis fases establecidas a partir de la secuencia cerámica: Picota (200-300 e.c.), Motiepá Temprano (300- 500 e.c.), Motiepá Tardío (500-600 e.c.), Otulúm (600-700 e.c.), Murciélagos (700-770 e.c.) y Balunté (770-850 e.c.). Si bien hay registro material de un primer asentamiento en Palenque para el Preclásico Tardío, conformado por pequeños núcleos de población dispersos y descentralizados, las evidencias que existen de ese periodo son escasas.¹⁸ La centralización de la ciudad inició a partir del Clásico Temprano, cuando comenzaron a desarrollarse los primeros programas de arquitectura monumental y manifestaciones artísticas, como los relieves de estuco y los mascarones policromados, las esculturas de piedra, las figurillas cerámicas y los incensarios efigie.

¹⁶ Cuevas García y Alvarado Ortega, «El mar de la creación primordial. Un escenario mítico y geológico en Palenque.»; De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 72,73.

¹⁷ Liendo Stuardo, «Vecinos cercanos. Palenque y el reino olvidado de Chinikihá»; Barnhart, «The Palenque Mapping Project: Settlement and Urbanism at an Ancient Maya City»; Barnhart, «Urbanism at Palenque»; López Bravo, «Palenque. La ciudad de las grandes aguas».

¹⁸ López Bravo y Venegas Durán, «Continuidad y cambios en la vida urbana de la antigua Lakamha' (Palenque)»; Góngora Cetina y Cuevas, «La Cerámica arqueológica del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas».

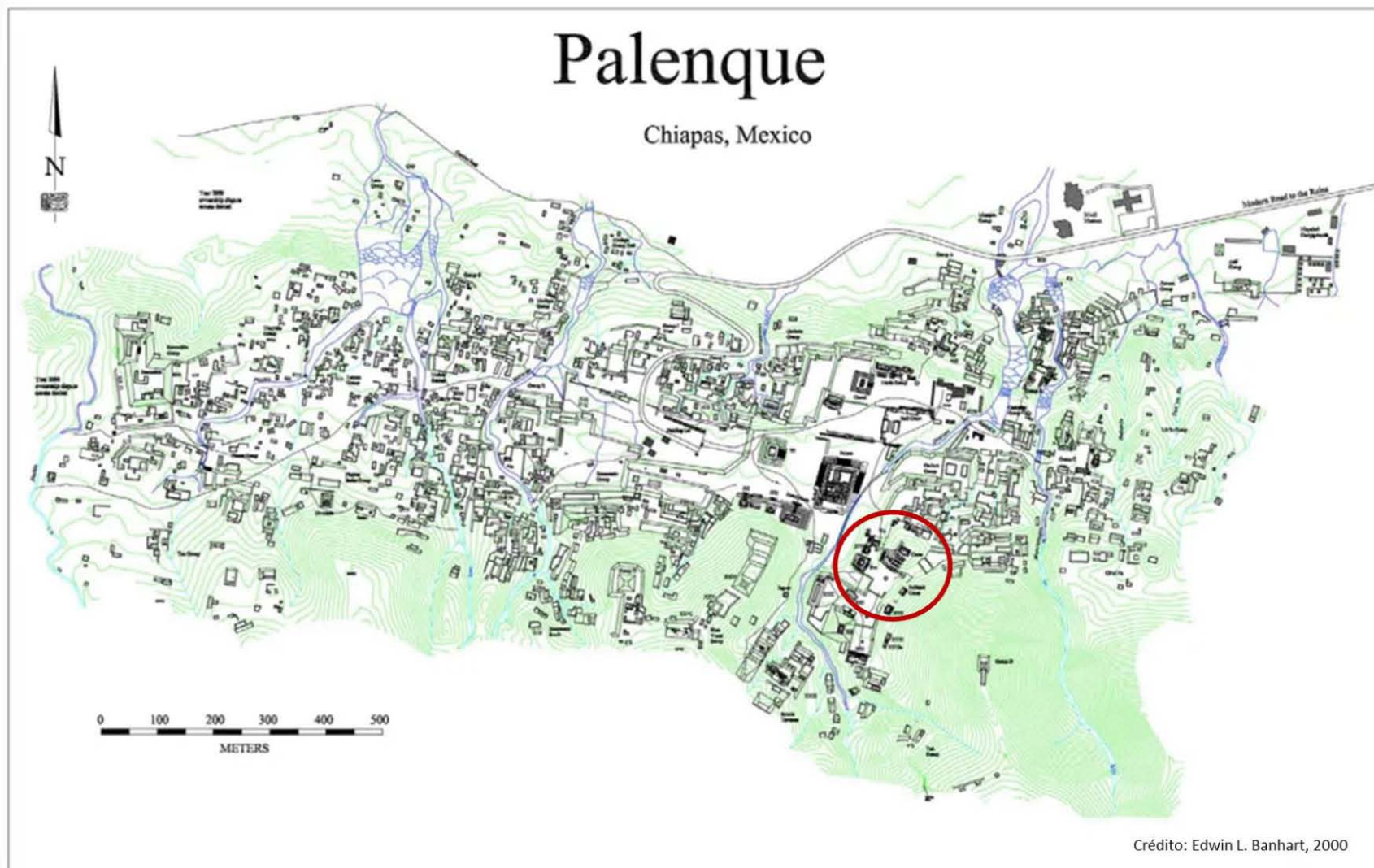


Figura 8: Mapa de Palenque donde puede verse la extensión de la ciudad. *The Palenque Mapping Project Map*, Edwin Barnhart 2001.

Mas tarde, en el Clásico Tardío, la escritura jeroglífica y los paneles con textos históricos se sumarían a este amplio repertorio artístico, que se convirtió en uno de los rasgos más notorios de la plástica palenquense. Las características arquitectónicas, la variedad de soportes en los que encontramos representaciones iconográficas y el uso variado de la policromía llevan a pensar en el amplio abanico de posibilidades artísticas que se desarrollaron en Palenque a lo largo de su historia a partir de la simbiosis entre la cosmovisión y otros aspectos culturales como los procesos tecnológicos.

En general, todo el ambiente político que se vivió en Palenque a lo largo de su historia quedó registrado en las distintas expresiones artísticas que se desarrollaron en la ciudad y de las que tenemos registros desde las primeras fases del Clásico Temprano. Un ejemplo es la pintura mural vinculada al ámbito funerario, como la de los templos XVIII-A y XX, donde se utiliza el color rojo en dos tonalidades, una para cubrir las paredes y la otra para la representación de las figuras.¹⁹ Por otra parte, también destaca la presencia de mascarones antropomorfos modelados de estuco en edificios de El Palacio y del Grupo Norte, que pudieron tener una función similar a la de los incensarios, como forma de veneración a los antepasados de la ciudad. La tradición de los mascarones en los basamentos de los templos se conservó hasta el 500 e.c. aproximadamente y fue interpretada por Martha Cuevas como una posible difusión tardía de la tradición de mascarones arquitectónicos existentes en el Petén desde el Preclásico Tardío.²⁰ Esto es interesante porque los vínculos entre el Petén y Palenque son numerosos en esta etapa temprana y pueden guardar relación con el posible origen de la dinastía que fundó el sitio.

¹⁹ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, 74, 75.

²⁰ Cuevas García, «incensarios efigie y mascarones arquitectónicos en el área maya: un análisis comparativo»; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

El establecimiento de la primera dinastía de Palenque dio inicio con el ascenso al trono de K'uk' B'alam I en el año 431 e.c. como “Sagrado Gobernante de Tok Tahn”.²¹ Este evento se registra en el Tablero del Templo XVII o “de los Guerreros” y fue el punto de inflexión que dio inicio al desarrollo cultural en el sitio, a partir de la concentración del poder político-religioso y de la aparición de un nuevo culto que con los años se convirtió en una de las tradiciones más longevas del sitio, el culto a las deidades.²² Este culto estuvo vinculado desde el inicio a los incensarios de cerámica como representación material de las entidades sagradas y marcó la identidad ritual del sitio durante toda su historia.²³

El vínculo entre el Petén y las etapas más tempranas de Palenque se hace evidente a través de la cerámica que en esos momentos se caracteriza por la importación de tipos cerámicos como Dos Arroyos Polícromo, Águila Naranja, Paradero Acanalado y Grupo Balanza, así como por la imitación de esos tipos cerámicos, pero en su versión local.²⁴ Esto es llamativo ya que permite observar influencias foráneas, pero también el interés en asentar una tradición local con rasgos propios que refleje la identidad de la cultura palencana, que comenzaba a gestarse en esas primeras etapas, algo que también pudo reflejarse con el inicio de la tradición de incensarios. Las relaciones tempranas con el Petén son importantes para esta investigación, ya que los primeros incensarios de cerámica de Palenque guardan relación con el estilo y el formato de incensario Preclásico característico de esta área. Esto hace que las

²¹ A esta época corresponde la fase cerámica Motiepá Temprano (350-500 e.c. del Clásico Temprano de Palenque. Este es el periodo en el que empieza a asentarse el estilo identitario de los incensarios efigie.

²² Bernal Romero, «Historia dinástica de Palenque: la era de K'inich Janaab'Pakal I (615-683 d.C)», 2012; San Román Martín, «La secuencia de ocupación de dos unidades habitacionales en Palenque. Análisis del material cerámico recuperado en los Grupos I y C», 2005; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

²³ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

²⁴ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 66; San Román, «La cerámica de Palenque: buscando una metodología para su estudio y clasificación», 2007; Góngora Cetina y Cuevas, «La Cerámica arqueológica del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas».

hipótesis apunten hacia el Petén como la zona de donde pudo provenir el estilo cerámico destinado al culto a deidades tutelares representado en Palenque a partir de los incensarios efigie.²⁵

Las actividades religiosas se registran de forma temprana en los contextos arqueológicos del Grupo de las Cruces, siendo una de las evidencias más antiguas la existencia de incensarios efigie con la representación de GI y de uno de los dioses remeros desde Picota, en el Templo de la Cruz. En las inscripciones epigráficas también se registra el culto a los dioses patronos desde el siglo V e.c. a través de las ofrendas *pik*, bultos rituales que contenían sangre y se entregaban a los dioses patronos GI, Unen-K'awill (GII) y GIII a través de los incensarios efigie. Como se reporta en la bibliografía, esto se registra en una inscripción en la que se hace alusión a una ofrenda realizada a través de los *ux p'uluu k'uh* o dioses incensarios. Estas ofrendas se quemaban durante las ceremonias de final de periodo, normalmente asociadas a los fines de *K'atun*.²⁶

La actividad ritual de los incensarios siempre estuvo ligada al centro ceremonial de la ciudad, Grupo de las Cruces, que destaca por su programa arquitectónico, así como por la presencia de relieves con representaciones iconográficas y epigráficas que junto con la disposición y orientación de los templos, representan una metáfora simbólica del ciclo solar.²⁷ Los templos se convirtieron en el espacio sagrado más importante de la ciudad, a través de una actividad ritual intensa y de la celebración de ceremonias que giraban en torno a dos esferas

²⁵ Rands, Bishop, y Harbottle, «Thematic and compositional variation in Palenque region incensarios»; Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007; De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 66.

²⁶ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 68, 69; Cuevas García y Bernal Romero, «la función ritual de los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces de Palenque».

²⁷ Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses mayas en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas».

principales de culto. Por un lado, la veneración de antepasados de la élite gobernante y por otro, el culto a los dioses tutelares representados en los incensarios.²⁸ Este complejo está conformado por tres templos principales y dos secundarios: Templo de la Cruz Foliada, Templo de la Cruz, Templo del Sol y templos XIV y XV, dedicados a las deidades GI, GII y GIII, así como a la conmemoración de antepasados (figura 9).

Estos recintos sagrados estaban conformados por espacios techados con bóvedas y santuarios interiores en los que se colocaron lápidas labradas o tableros. Las imágenes representadas en los tableros interiores de los templos son reflejo del complejo discurso iconográfico y visual que vinculaba la esfera político-religiosa y que buscaba consolidar la legitimación del linaje gobernante de Palenque a partir de la unión entre los gobernantes, las deidades y los mitos de origen de la ciudad (figura 10 y 11).²⁹

El poder que ejercían los dioses patronos en la protección y el devenir de la ciudad se ve reflejado en la celebración de ceremonias periódicas en las que participaban los gobernantes y en las que se dedicaban ofrendas a los dioses a través de los incensarios. Estas actividades fueron recurrentes, salvo en momentos puntuales en los que por conflictos bélicos se exilió la familia gobernante y cesaron temporalmente algunas actividades religiosas, como la celebración del fin de *K'atun* del 599 e.c. cuando se registra un saqueo en la ciudad y la destrucción de las imágenes de los dioses.³⁰ Acciones como esta permiten vislumbrar el poder de las imágenes sagradas en la cultura palencana y como su destrucción atentaba directamente contra la ciudad, al dejarla sin protección ni opción de seguir dedicando ofrendas a los dioses.

²⁸ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007; De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 73.

²⁹ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007, 16.

³⁰ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012. En las fuentes se registra que en el 599 e.c. hubo un saqueo en Palenque en el que se destruyeron los dioses patronos, que, “fueron arrojados (yal-ej)”.

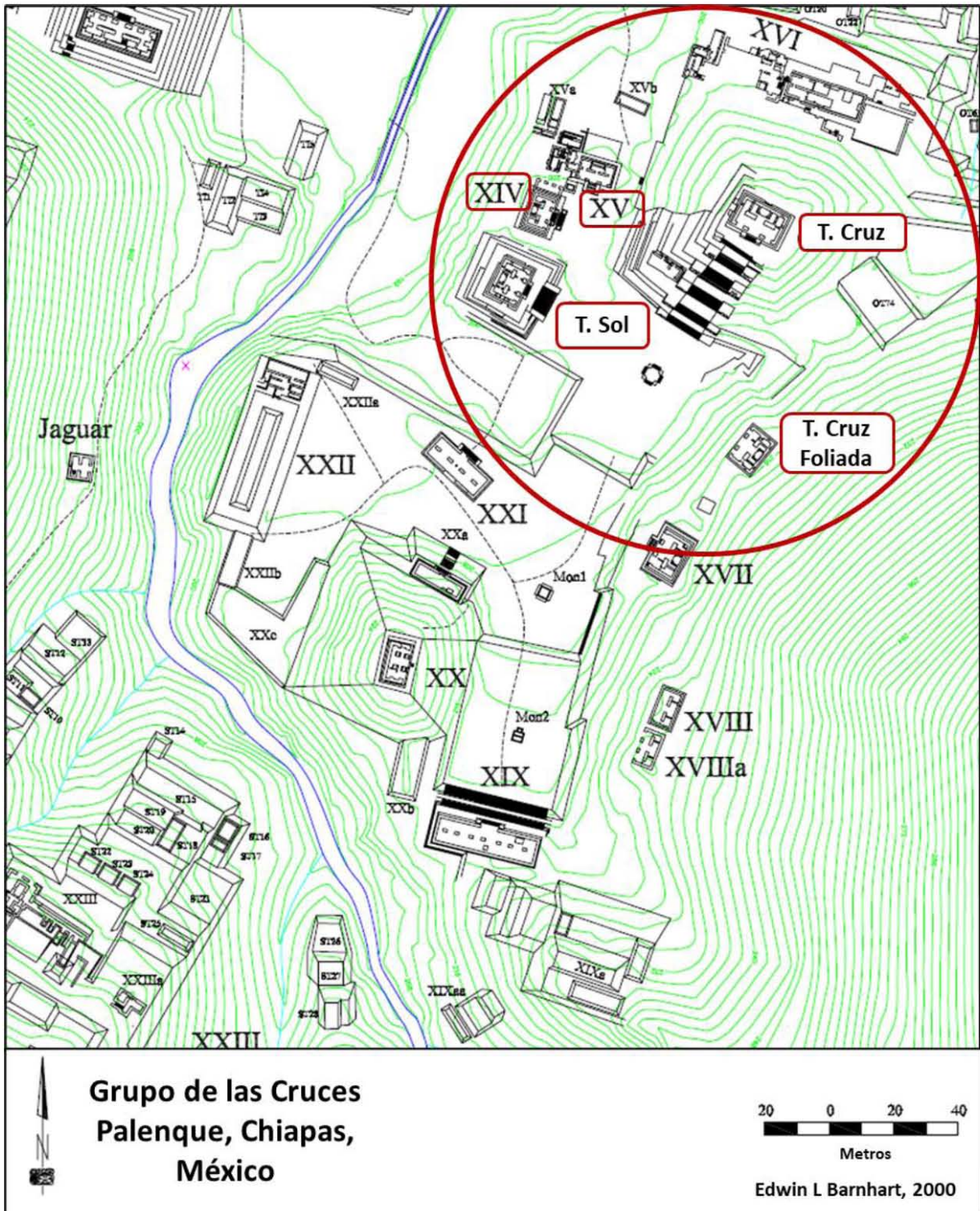


Figura 9: Mapa del Grupo de las Cruces donde se señalizan los Templos principales (T. Cruz, T. Cruz Foliada y T. Sol, así como el T. XV y el XVI). Crédito mapa: Edwin L. Banhart, 2000; tomado de Barnhart 2001, *The Palenque Mapping Project* 1998-1999.



Figura 10: Imagen en la que se muestran los templos del Grupo de las Cruces. a) Templo de la Cruz, b) Templo de la Cruz Foliada, c) Templo del Sol y Templo XIV, d) Templo XV, e) bóveda interior del Templo del Sol, f) Imagen del santuario interno del Templo de la Cruz donde se observa la réplica del tablero interior y la lápida original de acceso al santuario. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo.

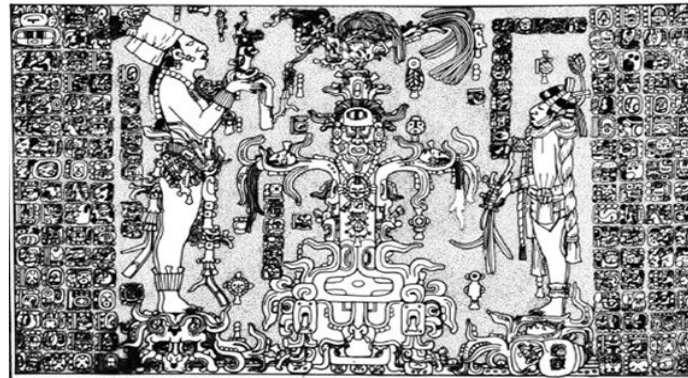
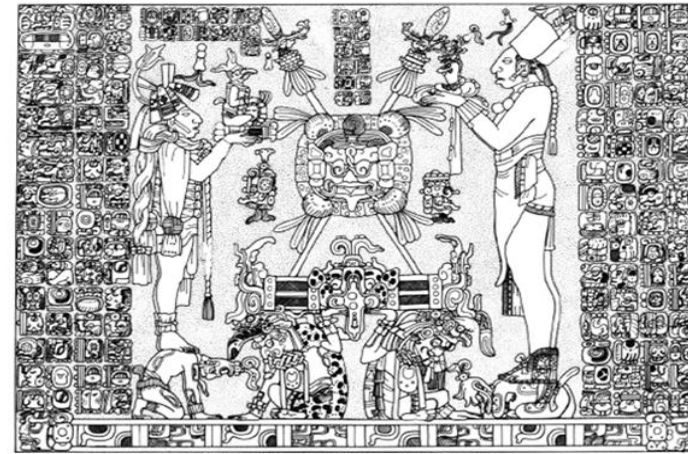
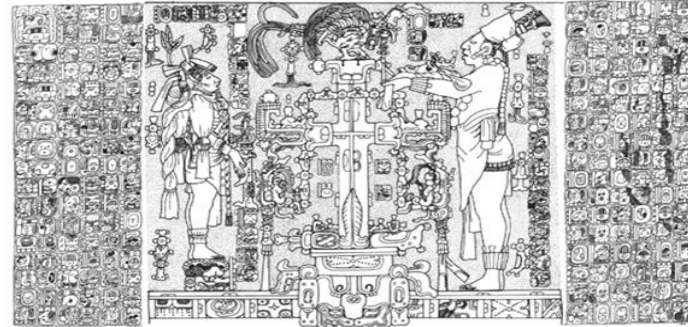
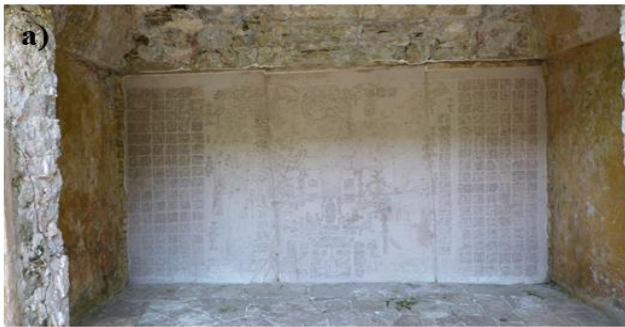


Figura 11: Fotografías y dibujos de los tableros interiores de los templos del Grupo de las Cruces. a) Réplica del tablero del Templo de la Cruz, b) Tablero del Templo del Sol, c) Tablero del Templo de la Cruz Foliada. En los dibujos tomados de Stuart 2006 se aprecian las escenas representadas en las que aparece K'inich Kan B'ahlam. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo; crédito dibujos: David Stuart 2006, pp. 115,139,160.

Como se registra en las fuentes, las ceremonias anteriormente mencionadas, que cesaron durante los primeros años del siglo VII e.c., se reanudaron formalmente a partir del 633 e.c.³¹ periodo que coincide con el inicio del gobierno de K'inich Janaab' Pakal, uno de los gobernantes con los que la ciudad alcanzó uno de sus periodos de mayor esplendor, a través de la construcción de programas arquitectónicos como el de El Palacio, el Templo Olvidado o el Templo de las Inscripciones, donde también se plasma la habilidad escultórica ligada a la escritura que se alcanzó en el sitio durante el Clásico Tardío. Los programas artísticos pudieron servir como medio para legitimar su linaje gobernante y para transmitir una imagen de estabilidad política, después de la inestabilidad que asoló el sitio durante las décadas anteriores.³²

La idea de que se retomara el culto periódico a los dioses patronos es particularmente interesante porque deja entender que hubo un lapso, en el que por los sucesivos conflictos que se desarrollaron, las actividades religiosas no siempre pudieron desarrollarse de manera constante. Si se piensa en los incensarios como uno de esos elementos fundamentales en la práctica ritual, será interesante considerar estos periodos de conflicto a la hora de interpretar los cambios que presentan las técnicas de manufactura, así como el tipo de pastas y pigmentos, ya que los cambios materiales son reflejo de los cambios culturales e históricos. Es interesante hacer notar que en Otulum y Balunté hay menos piezas respecto al resto de temporalidades y que su distribución es menos amplia en los templos.

El interés en transmitir una imagen de estabilidad y de consolidar su linaje gobernante fue consecuencia de los periodos conflictivos que vivió su familia durante el gobierno de sus

³¹ Este periodo corresponde al complejo cerámico Otulúm, el de máximo esplendor de la ciudad y que se ha identificado entre el 600 y el 700 e.c.

³² Bernal Romero, «El señorío de Palenque durante la Era de K'inich Janaab' Pakal y K'inich Kan B'alam (615-702 e.c.)»; Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*.

progenitores, que reinaron en el exilio hasta que regresaron a Palenque cuando él todavía era un niño. Además de eso, años antes se había llevado a cabo la escisión del linaje gobernante, con la división de la familia real en dos facciones, una que se estableció en Tortuguero, Tabasco y otra encabezada por los progenitores de K'inich Janaab' Pakal I, que se establecieron de nuevo en Palenque. Este evento hizo que ambos linajes se proclamaran como únicos descendientes de los gobernantes primigenios del linaje palencano y que se creara rivalidad política entre ambas facciones.³³

Este interés por consolidar su linaje fue continuado por su hijo y sucesor K'inich Kan B'alam, que desde pequeño fue instruido en los saberes históricos- rituales y se convirtió en el principal promotor de los discursos visuales del Grupo de las Cruces, el lugar donde se concentran las piezas de estudio. A través del complejo ceremonial y de incentivar ceremonias dedicadas a los dioses patronos buscó reforzar, legitimar el poder político de su linaje y ensalzar tanto su figura como la de su antecesor.³⁴

Este gobernante fue sustituido por K'inich K'an Joy Chitam II en el año 702 e.c. periodo que corresponde con el inicio de la fase Murciélagos. Como recogen estudios arqueológicos, epigráficos e iconográficos previos³⁵, en esta etapa la ciudad alcanzó su mayor extensión territorial y se siguió incentivando el desarrollo de programas artísticos como los relieves estucados, los tableros de piedra labrada que contenían escritura o los incensarios

³³ Bernal Romero, «Historia dinástica de Palenque: la era de K'inich Janaab'Pakal (615-683 e.c.)», 2012; De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012.

³⁴ Stuart, *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque*; Bernal Romero, «El Tablero de K'an Tok: una inscripción glífica maya del Grupo XVI de Palenque, Chiapas, México»; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

³⁵ Bernal Romero, «El Tablero de K'an Tok: una inscripción glífica maya del Grupo XVI de Palenque, Chiapas, México»; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007; Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002; López Bravo, «Del Motieπά al Murciélagos: La segunda temporada de campo del Proyecto Crecimiento urbano de la antigua ciudad de Palenque»; Stuardo, «Una revisión arqueológica de la historia de Palenque durante los siglos VIII y IX (fases Murciélagos-Balunté)», 2014.

efigie que aumentaron notablemente su tamaño y volumen respecto a los de los periodos anteriores. Junto a esto, su presencia en los templos del Grupo de las Cruces se amplió, siendo uno de los momentos con mayor cantidad de ejemplares y distribución en los templos. Junto a esto surgió una nueva realidad política en la que los nobles secundarios alcanzaron un papel protagónico en la esfera política de la ciudad.³⁶ Hacia finales de Murciélagos e inicios de Balunté (770-850 e.c.) y coincidiendo con el final del reinado de K'inich K'uk' B'alam II y con el de Janaab' Pakal III, el último gobernante conocido de Palenque inició una progresiva decadencia, destrucción y abandono de la ciudad.³⁷

Hacia el 850 e.c. los edificios fueron quedando sepultados poco a poco por la vegetación y fue ocupada de forma esporádica en el Posclásico Temprano hasta, que en 1567 Fray Pedro Lorenzo de la Nada fundó el actual pueblo de Palenque junto a las ruinas arqueológicas.³⁸ Desde su abandono, la cultura material de Palenque quedó sepultada en el sitio bajo la vegetación hasta su redescubrimiento en el XVIII. Desde entonces suscitó el interés de exploradores y artistas que visitaron las ruinas arqueológicas para contemplar de primera mano la grandiosidad arquitectónica y plástica de esta ciudad maya del Periodo Clásico.

1.2. Palenque desde la Historia del Arte. Descubrimiento y primeras exploraciones

El interés por las ruinas arqueológicas y por las antiguas civilizaciones surgió en Europa desde finales del siglo XVIII, dando paso al redescubrimiento de antiguas culturas y al gusto por el pasado legendario. Esto generó la aparición de nuevos géneros artísticos y literarios que

³⁶ Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002.

³⁷ Grube y Martin; Márquez Morfin, Hernández Espinoza, y Sánchez Serrano, «La edad de Pakal en el contexto demográfico de la sociedad de Palenque durante el Clásico Tardío», 161.

³⁸ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012.

centraron su foco de atención tanto en las artes como en las costumbres de las culturas del pasado. Exploradores y artistas viajaron a los sitios mayas y de otras culturas del México Antiguo para realizar los primeros registros y documentar los edificios, esculturas e inscripciones a partir de informes, dibujos y fotografías.³⁹

La primera información que se tiene sobre la existencia de Palenque proviene de los documentos del fraile dominico Pedro Lorenzo de la Nada quien en 1567 fundó junto a las ruinas arqueológicas un pueblo formado por los indios *ch'oles*, una comunidad indígena que hasta ese momento vivía en la selva lacandona. A esta nueva fundación le dio el nombre de Palenque haciendo alusión al término *Otulum*, que en época colonial significaba “sitio cercado, lugar fortificado, ciudad amurallada”.⁴⁰

Desde el siglo XVI las ruinas empezaron a ser conocidas entre los habitantes de la zona y los misioneros españoles, pero quedaron intactas hasta su redescubrimiento en 1784. Aunque ya se mencionó esta ciudad alrededor de 1739, en el manuscrito inédito de don Ramón de Ordóñez y Aguilar denominado *Memoria relativa a las ruinas de Nachán, en las inmediaciones del pueblo de Santo Domingo de Palenque* y comenzaron las primeras expediciones para visitar sus ruinas, no fue sino hasta 1784 cuando se realizó la primera exploración oficial del sitio. Esta primera exploración fue dirigida por José Antonio Calderón y tuvo como resultado el primer informe en el que registraron las estructuras y los relieves que iban encontrando, entre los que destaca la descripción de El Palacio.⁴¹

En este reporte, Calderón describió las pinturas, relieves y elementos arquitectónicos,

³⁹ O'Neil, *The Maya*.

⁴⁰ Paillés y Nieta Calleja, «Palenque en el siglo XVIII, Primeras expediciones de la corona española: Joseph Antonio Calderón y Antonio Bernasconi», 475; De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 13.

⁴¹ Esponda Jimeno, «El primer informe oficial de los monumentos de la ciudad arruinada de Palenque presentado por Joseph Antonio Calderón en 1784».

así como la impresión que le habían causado, debido a la complejidad iconográfica que presentaban las figuras humanas y los atavíos u ornamentos con los que se representaban.⁴²

Además de los reportes, Calderón también realizó un primer registro con dibujos que son el antecedente y referente gráfico más temprano del que se tiene conocimiento. En 1785, el arquitecto Bernasconi también realizó un registro de la arquitectura de las ruinas, esculturas y estelas con sus respectivos dibujos y planos.⁴³ Los dibujos de Antonio Calderón fueron retomados y redibujados *in situ* por el artista Ricardo Armendáriz, que visitó el sitio en 1787 en la exploración realizada a cargo del capitán Antonio del Río, comisionado por la corona española.⁴⁴ En esta expedición Del Río llevó un soporte del trono de piedra de K'inich Janaab' Pakal I y una cabeza de estuco a la Real Colección de Historia Natural de Madrid.⁴⁵

Entrando en el siglo XIX destaca Guillermo Dupaix como uno de los primeros viajeros románticos que viajó a Palenque en 1807. El informe de la expedición que escribió no fue publicado hasta años más tarde en Londres (1831) y en París (1834), después de la Independencia de México. Megan O'Neil recoge que en la introducción a la publicación francesa se comparó la exploración de Dupaix con las expediciones ⁴⁶de Napoleón en Egipto y con su afán de ampliar la hegemonía cultural de la nación conquistadora, en este caso la corona española.⁴⁷ Junto a ese afán de enaltecer las naciones a partir de las expediciones

⁴² Esponda Jimeno, 179,180.

⁴³ Paillés y Nieta Calleja, «Palenque en el siglo XVIII, Pirmeras expediciones de la corona española: Joseph Antonio Calderón y Antonio Bernasconi», 479.

⁴⁴ Esponda Jimeno, «El primer informe oficial de los monumentos de la ciudad arruinada de Palenque presentado por Joseph Antonio Calderón en 1784», 182.

⁴⁵ O'Neil, *The Maya*, 106.

⁴⁶ Diener, «Jean-Frédéric Waldeck y sus invenciones de Palenque», 861,862.La interpretación de las culturas americanas con base en la antigua tradición cultural del Mediterráneo, Asia Menor o la India se fue gestando desde el siglo XVIII y estuvo presente hasta la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, cuando fueron sistematizadas en esta vertiente de pensamiento por Friedrich Ratzel (1844-1904) y Grafton Elliot Smith (1844-1937).⁴⁶

⁴⁷ O'Neil, *The Maya*, 106.

arqueológicas, surgieron corrientes de pensamiento que se basaban en la difusión transoceánica de las culturas y que aunque habían venido gestándose desde el siglo XVIII, explotaron en este momento, derivado de las exploraciones y viajes realizados a las ciudades mayas en ruinas. Derivado de esto, las obras de Del Río y Dupaix muestran estas influencias, y aunque buscaron describir las estructuras y el sitio con precisión técnica, también promovieron la especulación, a partir de interpretaciones culturales derivadas de dichas corrientes. Un ejemplo es la analogía que hizo Del Río entre el arte palencano y el romano.⁴⁸

En el caso de Dupaix, también planteó cuestiones referentes al origen de la población palencana basándose en esas teorías, sin embargo también consideró un posible desarrollo autóctono y que la población palencana contemporánea no descendía de la antigua.⁴⁹ Sus interpretaciones estaban basadas en muchos casos en especulaciones, sin embargo el exhaustivo trabajo descriptivo que realizó, el interés que puso en las técnicas de ejecución y el intento de interpretación cultural a partir de lo que veía, hace que Dupaix pueda ser considerado como uno de los precursores de la historia del arte del sitio.

Junto a la descripción exhaustiva de la arquitectura, la escultura y la pintura, Dupaix realizó dibujos escalados de cada uno de los elementos registrados, además de focalizar su atención en el estado de conservación de las estructuras y en las técnicas de manufactura y los materiales empleados para elaborar los relieves y las pinturas del sitio. Un ejemplo es la mención que hace a los enlucidos, al color “almagre fino” de los revoques de paredes y techos, al posible uso del temple como técnica pictórica, así como a la solidez y variedad de los materiales constructivos, escalinatas, techumbres y bóvedas.⁵⁰

⁴⁸ O’Neil, 107.

⁴⁹ O’Neil, 108.

⁵⁰ Estrada de Guerlero, *Guillermo Dupaix. Precursor de la Historia del Arte prehispánico*, 291-93. La revisión de los relieves le llevó a proponer dos técnicas de manufactura. La primera consistía en modelar las figuras

Su interés en las técnicas artísticas también le llevó a describir los factores climáticos y el entorno natural como los elementos más influyentes en el mal estado de conservación de los edificios. Describe la humedad que había en las paredes de las estructuras y como la vegetación crecía entre los edificios generando grietas que propiciaban el paso del agua: “y así es, cómo las raíces vivas y muertas destrozan las de cantería”.⁵¹

También mencionó la existencia de braseros de piedra que se localizaban en las inmediaciones de las ruinas arqueológicas y que se caracterizaban por poseer una base cilíndrica estriada, rematada con una forma semiesférica y una concavidad circular en la parte superior donde presupone que pudieron quemarse las resinas aromáticas.⁵² Como se observa en la figura 12, este tipo de brasero no se asemeja a ninguno de los cajetes-brasero ni incensarios efigie presentes en Palenque, sin embargo podría tratarse de otro tipo de braseros empleados por comunidades más contemporáneas que tenían la tradición de realizar actividades rituales en cuevas o en áreas cercanas a los sitios arqueológicos, como ocurre con el caso lacandón.⁵³

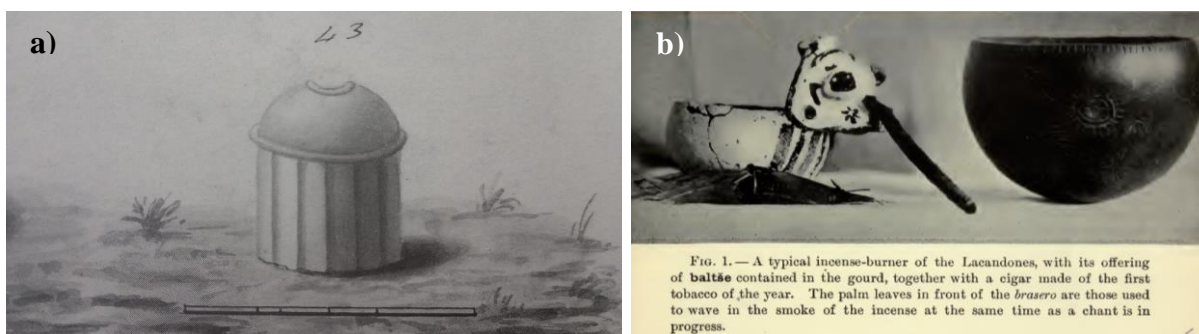


Figura 12: Imágenes en las que se muestra el brasero descrito por G. Dupaix (a) y fotografía de un brasero efigie lacandón, tomada de Tozzer 1907 (b). Estrada Guerlero 2017, p. 507; Tozzer 1907, plate XXI.

directamente sobre áreas marcadas previamente en el soporte con líneas guía de color negro y la segunda consistía en formar un esqueleto con piedra sobre el cual se aplicaba el estuco fresco y se le daba forma mediante el modelado.

⁵¹ Estrada de Guerlero, 293.

⁵² Estrada de Guerlero, 297,506.

⁵³ Dale Davis, «Ritual of the northern Lacandon Maya»; O’Neil, *The Maya*; Palka, *Maya Pilgrimage to Ritual landscapes. Insights from Archaeology, History, and Ethnography*; Tozzer, *A comparative study of the mayas and the lacandones*.

Hasta ese momento, estas expediciones habían sido comisionadas por la corona española, pero a partir de la Independencia de México, la región maya se abrió a exploradores independientes y artistas como Jean Frédéric Maximilien de Waldeck quien ya conocía los dibujos de Del Río y Castañeda, y visitó Palenque y Uxmal entre 1832 y 1836. Tenía formación como pintor neoclásico pero en sus dibujos cayó en la inventiva a partir de motivos decorativos que derivaban de las narrativas de difusión transoceánica que mencionamos anteriormente. Un ejemplo es el estilo asiático de la arquitectura o la presencia de un adorno arquitectónico de El Palacio, en el que sustituyó un ave por un elefante. Estas corrientes marcaron o influyeron en cierta medida en las interpretaciones culturales de ese momento, pues autores posteriores basaron sus planteamientos en las invenciones de este artista.⁵⁴

Waldeck describió su viaje a Palenque, poniendo atención en el paisaje y en el estado de conservación de las ruinas, que seguían sepultadas entre la vegetación. En sus escritos realizó una crítica a las exploraciones e interpretaciones previas sobre la configuración del espacio y los monumentos. Además de las descripciones sistemáticas, trató de realizar una interpretación cultural sobre el arte palencano, estableciendo vínculos transversales entre las diversas culturas y sus obras. Esto le llevó a caer como en el caso de Del Río, en comparaciones entre el arte maya y el egipcio, persa, griego o romano. Con sus exploraciones quiso proporcionar nuevos datos que fundamentaran la relación entre el mundo antiguo americano y la historia clásica de Europa y Oriente.⁵⁵

El legado artístico de Waldeck, así como el de Dupaix, ayudan a entender el contexto en el que se plantearon las primeras interpretaciones en torno a las culturas del México

⁵⁴ O'Neil, *The Maya*, 113; Pasztory, *Jean-Frédéric Waldeck. Artist of Exotic Mexico*.

⁵⁵ Pasztory, *Jean-Frédéric Waldeck. Artist of Exotic Mexico*; Diener, «Jean-Frédéric Waldeck y sus invenciones de Palenque».

Antiguo, a partir del conocimiento que se tenía sobre el arte clásico europeo y de las corrientes de pensamiento que abogaban por un pasado común y compartido de las culturas antiguas.

Hacia mediados del siglo XIX se dio otra oleada de exploradores en Palenque, con los que inició la investigación arqueológica y entre los que destacan John Lloyd Stephen y Frederick Catherwood quienes visitaron el sitio en 1840. John Lloyd Stephens realizó una descripción detallada de Palenque y una investigación para recopilar toda la información que se tenía hasta ese momento sobre la ciudad antigua. Su interpretación revela un afán científico que le permitió realizar analogías entre los jeroglíficos de Palenque y los de otros sitios como Copan y Quiriguá. Esto le llevó a interpretar que todo ese territorio pudo haber estado habitado por una misma cultura que hablaba la misma lengua o que al menos tenía los mismos caracteres de escritura.⁵⁶

Por otra parte, Frederick Catherwood fue un artista conocedor de la arquitectura y la escultura clásica que viajó junto a Stephens por el área maya realizando litografías en las que captaba la armonía entre las ruinas, la selva y los animales de la región. Sus acuarelas se transcribieron en planchas y su obra principal fue *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatán*, publicada en Londres en 1844.⁵⁷ Otro caso es el de Adela Bretón una de las pioneras en el registro de pintura mural a partir de acuarelas. Destacó como ilustradora de las ruinas mayas y por ser pionera en los estudios sobre figurillas cerámicas.⁵⁸

Otros viajeros que siguieron estas expediciones fueron Teobert Maller o Desiré Charnay, quien tomó las primeras fotografías del sitio en 1857 y realizó moldes de papel mache de las esculturas. En 1891 exploró las ruinas y las documentó con fotografías, moldes de yeso,

⁵⁶ Stephens, *Incidentes de viaje en Centro América, Chiapas y Yucatán*.

⁵⁷ Catherwood, *Views of Ancient Moments in Central America, Chiapas and Yucatan*.

⁵⁸ Breton, «Some Mexican Portrait Clay Figures».

mapas y dibujos.⁵⁹ Desirée Charnay visitó Palenque en dos ocasiones: en 1859 y en 1881, un lapso en el que pudo comprobar la degradación del sitio desde su primera visita. Charnay mostró interés en las técnicas de manufactura de los relieves especialmente en los estucos, aunque eso lo llevó a destruir algunas piezas para entender su proceso de elaboración:

Habiendo por desgracia arrancado algunas perlas del collar, así como de un anillo del brazo, me sorprendió encontrar debajo el modelado de la carne; (...) y continuando mi obra sacrílega, desvestí enteramente el personaje, del que encontré el cuerpo desnudo con un acabado maravilloso. El artista entonces modelaba la carne, y cuando el cuerpo desnudo estaba terminado, confeccionaba el vestuario y los adornos por medio de bandas y de bolitas de estuco fresco ¿no es eso curioso? Después nos aseguramos de que se aplicaba el mismo sistema para la ornamentación de los monumentos” (Desirée Charnay 1885 ⁶⁰).

A pesar de la forma en las que se llevaron a cabo estas acciones, el interés en conocer las técnicas y los materiales con los que se elaboraban las obras de arte del sitio permite observar el cambio que se dio en los enfoques de las exploraciones arqueológicas y en el estudio del arte en ese tiempo. Con este explorador se cierra el ciclo de las exploraciones del siglo XIX, de los viajeros románticos que trataron desde sus perspectivas y su momento histórico revelar los misterios del sitio.⁶¹

En la última década del siglo XIX e inicios del XX, las obras escultóricas en piedra y estuco modelado descritas, dibujadas y fotografiadas en los siglos anteriores fueron generando la imagen de Palenque como uno de los exponentes más elevados del desarrollo prehispánico de América. Esto generó intereses entre estudiosos como Alfred Maudslay, quien en su obra *Biología Centrali-Americana* publicada en 1896-1902, documentó y analizó los vestigios de Palenque con un criterio más académico. Maudslay realizó el primer levantamiento topográfico de las estructuras y la primera aproximación a la distribución de los edificios más importantes,

⁵⁹ Mathews, «Palenque Archaeology: An Introduction», 3,4.

⁶⁰ Aguayo Hernández, «Analizando un relato de fotografías “únicas”: Désiré Charnay (1857-1860)»; De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 45.

⁶¹ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 47.

y sus fotografías son uno de los documentos más valiosos para el estudio historiográfico del sitio. Además de las fotografías y siguiendo el método de Charnay, también realizó moldes de algunos relieves y esculturas como la escalera jeroglífica de El Palacio.

Los vaciados de yeso que realizó este explorador en Palenque y en otros sitios mayas se conservan actualmente en el Museo Británico de Londres, donde se albergan más de cuatrocientos ejemplares, algunos de ellos pintados y que en conjunto conforman uno de los corpus más grandes de escritura maya antigua. Una reciente colaboración que tuvo lugar del 2018 al 2019 entre el Museo Británico, *Google Arts & Culture* y el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, ha permitido la realización de una réplica en 3D del vaciado de yeso que realizó Maudslay de la escalera jeroglífica de Palenque para cubrir a la original y conservarla de la intemperie.⁶² Ya entrando en el siglo XX,⁶³ a diferencia de las exploraciones del siglo XIX que incentivaron el estudio de las representaciones artísticas o que tuvieron un enfoque artístico en el registro del sitio, el enfoque de los trabajos en Palenque dio un giro, centrándose en la excavación y consolidación de los monumentos arquitectónicos.

Entre 1922 y 1923 Frans Blom realizó una expedición a Palenque comisionada por Manuel Gamio, en la que describió los edificios principales y otros elementos como los mascarones de estuco que se encontraban en la subestructura de algunos conjuntos

⁶² La recreación 3D de la escalera jeroglífica de Palenque y las imágenes del proceso de digitalización de los moldes se pueden consultar en la página web artsandculture.google.com.

⁶³ Florescano, «La nueva imagen del México antiguo»; Vázquez Hernández, «Octavio Paz: una visión de la cultura azteca», 243,248; Fernández, «Introducción», 306; Villoro, «Estética del arte antiguo de México». A partir de los años cuarenta hubo un punto de inflexión en los estudios mesoamericanos, con el surgimiento de la “Nueva imagen del México antiguo” definida por Enrique Florescano. Desde la arqueología, surgieron los primeros trabajos de George C. Vaillant, Jacques Sosustelle, Salvador Toscano, Miguel Covarrubias o Ignacio Marquina. Desde el arte mesoamericano surgieron las primeras publicaciones de Alfonso Caso, Laurette Séjourné, Ignacio Bernal, Paul Kirchhoff, Pedro Armillas, Eduardo Noriega y Justino Fernández, quien en el texto introductorio de la obra *El esplendor del México Antiguo*, expuso la necesidad del método comparativo en las artes, para determinar “la originalidad, la grandeza, y la calidad de México antiguo”.

arquitectónicos.⁶⁴ Blom promovió la construcción de un museo para resguardar los objetos que encontraba en las excavaciones y emprendió la iniciativa de recuperar materiales que habían sido extraídos y llevados al pueblo de Palenque. Esto contribuyó a la documentación del sitio arqueológico y delineó el esquema de los primeros proyectos que se implementaron en el sitio para liberar y conservar los edificios.⁶⁵

Una de sus obras más significativas es *Tribes and Temples*, resultado de un informe de la expedición que realizó por México y Guatemala con la Universidad de Tulane en Louisiana en 1925 y que escribió junto a Oliver La Farge. Esta obra marca un cambio de época en la investigación sobre la cultura maya, difundiéndose a nivel internacional como uno de los primeros textos enfocados en la antropología de los pueblos de Mesoamérica.⁶⁶ Otra de sus aportaciones fue la elaboración de uno de los primeros planos de Palenque con planimetría, realizado a partir del registro original que llevó a cabo Maudslay años atrás. Sus informes son actualmente una fuente valiosa de información sobre el estado de conservación del sitio en ese momento.

Estos trabajos fueron pioneros en cuanto al registro del sitio se refiere, pero la primera exploración oficial de las estructuras arquitectónicas se llevó a cabo en 1934, bajo la dirección de Miguel Ángel Fernández.⁶⁷ Durante estos trabajos se liberaron y se consolidaron las primeras estructuras arquitectónicas, así como la restauración de estucos y pintura mural en espacios como el Palacio y los templos del Grupo de las Cruces.⁶⁸ En esta época también destacan Heinrich Berlin y Alberto Ruz Lhuillier quien comenzó a trabajar en Palenque en 1949

⁶⁴ Nielsen y Leifer, «Return to the Great Forests. Frans Blom's letters from Palenque».

⁶⁵ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 50.

⁶⁶ Schávelzon, «Frans Blom: Crónica de su expedición a México y Guatemala en 1925», 164.

⁶⁷ Schávelzon, 173,174.

⁶⁸ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 52.

y realizó los primeros trabajos sobre la secuencia de ocupación a partir de los datos arquitectónicos y cerámicos. Sus intereses también abarcaron la escritura de las inscripciones, los sistemas funerarios y la iconografía representada tanto en las escenas de los paneles como en los relieves.

Los estudios de Historia del Arte se retomaron a partir de los años setenta del siglo XX, con las contribuciones de Beatriz de la Fuente (1965) y Merle Greene Robertson (1983-1991) sobre la escultura de Palenque.⁶⁹ Esta investigadora también destacó por las calcas que realizó de varios sitios arqueológicos y por promover la organización de las mesas redondas de Palenque, como el primer foro académico en el que compartir los avances desarrollados en la investigación del arte y la epigrafía del sitio. La primera mesa redonda se celebró en 1973 y junto a Greene, participaron investigadores e investigadoras como Gillett G. Griffin, Robert Rands, Linda Schele, Marvin Cohodas, Elizabeth P. Benson y John H. Bowles quienes presentaron sus estudios realizados en el campo de la iconografía, la escultura, la arquitectura y sobre todo la epigrafía.⁷⁰

En esta mesa Floyd Lounsbury, Linda Schele y Peter Mathews presentaron uno de los descubrimientos que marcaron un antes y un después en la historia del sitio, el desciframiento de los nombres de los gobernantes de Palenque. Los notorios avances que se habían hecho en el desciframiento de jeroglíficos mayas por parte de epigrafistas como David Stuart, Peter Mathews, Victoria Bricker, Simon Martin, Nikolai Grube, Stephen Houston, Martha Macri o Guillermo Bernal Romero, el estudio de la epigrafía creció a pasos agigantados hasta

⁶⁹ De la Fuente, *Escultura de Palenque*; De la Fuente, «The Sculpture of Palenque. Vol. I. The Temple of the Inscriptions, De Merle Green Robertson»; Greene Robertson, *The Sculpture of Palenque, Volume IV: The Cross Group, the North Group, the Olivado, and Other Pieces*.

⁷⁰ Greene Robertson, *Primera Mesa Redonda de Palenque Part I. A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque*.

convertirse en uno los temas de mayor interés entre los estudios mayas.⁷¹

Las mesas redondas se celebraron hasta 1993 y tuvieron como resultado la publicación de diez volúmenes con las memorias de estas conferencias editados por Greene y otros investigadores.⁷² En 1982 esta investigadora mayaista fundó el Instituto de Investigación de Arte Precolombino (P.A.R.I) a partir del cual se realizaron varias publicaciones como monografías y un boletín trimestral, así como el patrocinio de investigaciones arqueológicas como las del proyecto del Grupo de las Cruces de Palenque.⁷³

A partir de todo lo anterior, se puede observar el interés que suscitaron las producciones artísticas de Palenque y el nuevo abanico de posibilidades que se dio en la comprensión de la cultura maya a partir de los estudios iconográficos y epigráficos, que permitieron conocer las fechas en las que ocurrieron algunos de los eventos históricos. Además de los textos epigráficos y las imágenes, existen otras producciones como la cerámica, que permitió establecer la cronología relativa del sitio, a partir del estudio de las secuencias estratigráficas,⁷⁴ de su tipología y de su composición material. A partir de estos estudios se identificaron las tipologías cerámicas asociadas a cada temporalidad que sirvieron de referencia para clasificar los

⁷¹ Proskouriakoff, *A Study of Classic Maya Sculpture*; Spinden, *Maya Art and Civilization*; Schele, «Observations on the cross motif at Palenque»; Houston y Stuart, «The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period»; Houston y Stuart, «Of gods, glyphs and kings: Divinity and rulership among the classic Maya»; Houston, Stuart, y Taube, *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya*; Stuart, «Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation»; Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002; Greene Robertson, *Primera Mesa Redonda de Palenque Part I. A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque*; Stone y Zender, *Reading Maya Art*.

⁷² Greene Robertson, *Primera Mesa Redonda de Palenque Part I. A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque*; Newsome, «Precious Stones of Grace: A Theory of the Origin and Meaning of the Classic Maya Stela Cult»; Robertson, *Never in fear*; Robertson, «Las Mesas Redondas de Palenque».

⁷³ El sitio web <https://www.mesoweb.com/pari/journal.html> presentado por el Instituto de Investigación de Arte Precolombino, Merle Greene Robertson, y Mesoweb, alberga la página oficial del Proyecto del Grupo de la Cruz 1997-2002.

⁷⁴ Rands, «Cerámica de la región de Palenque, México»; Rands, «A Chronological Framework for Palenque»; Rands, «Chronological Chart and Overview of Ceramic Developments at Palenque». El término secuencia estratigráfica se refiere a la colocación o deposición de estratos o niveles superpuestos en un contexto arqueológico. La sucesión de estratos proporciona una secuencia cronológica relativa, desde los más antiguos a los más modernos.

incensarios e integrarlos dentro de las fases temporales de Palenque.⁷⁵

Los trabajos más destacados en cuanto a la secuencia cronológica de Palenque son los de Robert Rands, quien estableció la temporalidad del sitio a partir de una secuenciación cerámica dividida en seis complejos⁷⁶ que denominó Picota, Motiepá, Otulum, Murciélagos, Balunté y Huipalé. Estos complejos presentan características propias en lo que respecta al tipo de pasta, porosidad, textura y agregados de la cerámica, rasgos que junto con las tipologías y los estudios de datación permitieron identificar distintos periodos de tiempo asociados al uso de cada uno de los complejos cerámicos.⁷⁷ Junto a Rands, las investigaciones de Patrick Culbert sobre la secuencia cerámica maya de las tierras altas de Chiapas destacan por el estudio de las tipologías cerámicas y las dinámicas de interacción regionales que había en torno a su producción y uso durante el Periodo Clásico.⁷⁸

Por otra parte, cabe destacar el trabajo de Elena San Román, quien dio continuidad a los estudios de Rands sobre el sitio y áreas circundantes, participando en una nueva propuesta sobre la evolución de formas diagnósticas de la cerámica de Palenque a lo largo de su secuencia de ocupación. Planteó que durante el Clásico Temprano la ciudad ya estaba conformada como un centro político de primer orden que tenía vínculos con el Petén y que alcanzó su máximo apogeo durante el Clásico Tardío.⁷⁹

⁷⁵ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004.

⁷⁶ Pérez De Heredia, «Complejos cerámicos, Porcentajes y formación de contextos: Consideraciones acerca del fechamiento de edificios Mayas»; Willey, Culbert, y Adams, «Maya Lowland Ceramics: A Report from the 1965 Guatemala City Conference», 304. Un complejo cerámico es la suma total de las unidades cerámicas que conforman un intervalo en un sitio y pueden estar asociados a un conjunto distinguible con una localización geográfica y un lapso cronológico determinado.

⁷⁷ Rands y Rands, «The Ceramic Position of Palenque, Chiapas»; Rands, «Cerámica de la región de Palenque, México»; Rands, «The ceramic sequence at Palenque, Chiapas»; Rands, «Palenque and Selected Survey Sites in Chiapas and Tabasco: The Preclassic»; Rands, «Chronological Chart and Overview of Ceramic Developments at Palenque».

⁷⁸ Culbert y Rands, «Multiple Classifications: An Alternative Approach to the Investigation of Maya Ceramics».

⁷⁹ San Román Martín, «El Clásico Temprano en Palenque a través de su cerámica», 2005; San Román Martín, «La secuencia de ocupación de dos unidades habitacionales en Palenque. Análisis del material cerámico recuperado en

Sobre la secuencia de ocupación del sitio también hay que mencionar los trabajos de Roberto López Bravo y Benito. J. Venegas, quienes aportaron nuevas interpretaciones sobre el crecimiento de la ciudad, planteando que Palenque fue uno de los asentamientos más grandes de la región desde finales del Preclásico Tardío, con un crecimiento paulatino que alcanzó su máxima extensión durante los siglos VIII y IX. Estudiaron los patrones de asentamiento y las secuencias de ocupación a partir de la cerámica de distintos conjuntos arquitectónicos de la ciudad, como el Grupo Encantado, el Grupo IV o el Grupo XVI, entre otros.⁸⁰

Para el caso particular del Grupo de las Cruces destaca el trabajo sobre registro cerámico y clasificación tipológica de Dulce Góngora y Martha Cuevas, que confirmó la presencia de actividades rituales asociadas a los incensarios efigie desde el Clásico Temprano con una secuencia ocupacional desde Motiepá hasta Balunté. Esto abrió nuevas vías para el entendimiento de las actividades religiosas del Grupo de las Cruces, pues las fuentes epigráficas registraban el inicio de las actividades en este complejo en el 692 e.c.⁸¹ Junto a esto, también propusieron que existe una correspondencia entre la cronología de los rellenos constructivos de los templos, la de los incensarios efigie y la de las vasijas y braseros asociados a ellos.⁸²

Además de lo anterior, otro de los grandes focos de interés fueron los estudios sobre la

los Grupos I y C», 2005; San Román Martín, «La cerámica de Palenque: buscando una metodología para su estudio y clasificación», 2007.

⁸⁰ López Bravo, «El Preclásico Tardío en la región de Palenque : perspectivas de investigación y datos recientes»; López Bravo, López Mejía, y Venegas Durán, «Del Motiepá al Picota : la primera temporada del Proyecto Crecimiento Urbano de la antigua ciudad de Palenque (PCU)»; López Bravo y Venegas Durán, «Continuidad y cambios en la vida urbana de la antigua Lakamha' (Palenque)»; López Bravo, «Del Motiepá al Murciélagos: La segunda temporada de campo del Proyecto Crecimiento urbano de la antigua ciudad de Palenque»; Venegas, «La cerámica diagnóstica de Palenque , Chiapas»; Venegas Durán, «Palenque , Chiapas , sitio rector durante el periodo Preclásico Tardío en las tierras bajas Noroccidentales del área maya : nuevos datos para su comprensión»; Venegas Durán, «En busca de los orígenes de Palenque : investigaciones recientes del Proyecto Crecimiento Urbano de la antigua ciudad de Palenque (PCU)».

⁸¹ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012.

⁸² Góngora Cetina y Cuevas, «La Cerámica arqueológica del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas».

producción y tecnología cerámica para indagar en los centros de producción que generaban la cerámica de Palenque y zonas aledañas. En este ámbito hay que mencionar nuevamente a Rands, por su propuesta sobre la producción local de la cerámica palencana y la posible existencia de un único centro productivo. Junto a Bárbara Rands, plantearon la manufactura local de los incensarios y los integraron por primera vez en el complejo de incensarios mesoamericanos. Si bien hay que mencionar que estos estudios se realizaron sobre los primeros ejemplares encontrados y por tanto con un sesgo poco representativo, fueron los primeros en plantear cuestiones sobre su producción, a partir de la analogía entre sus pastas y las de otras cerámicas del sitio.⁸³

Junto a lo anterior, también se realizaron estudios enfocados en la procedencia de las arcillas de la cerámica palencana, en los que se muestrearon bancos de arcilla aledaños al sitio, con el fin de identificar el tipo de materiales que conforman los materiales de dichos yacimientos y cuáles de ellos son los que presentan más similitudes con la cerámica de Palenque a partir de su composición. En este caso destaca el trabajo realizado por Bishop quien llevó a cabo un muestreo extensivo de fuentes de arcillas cercanas al sitio⁸⁴ y el de Débora Muñoz quien en su tesis de licenciatura estudió la ubicación y caracterización mineralógica de yacimientos de arcilla de la región de Palenque.⁸⁵

⁸³ Rands y Rands, «The Ceramic Position of Palenque, Chiapas»; Rands y Rands, «The Incensario Complex of Palenque, Chiapas»; Rands, Bishop, y Harbottle, «Thematic and compositional variation in Palenque region incensario».

⁸⁴ Bishop, Rands, y Holley, «Ceramic Compositional Analysis in Archaeological Perspective»; Bishop, «Pre-columbian Pottery: Research in the Maya Region»; Bishop, Sears, y Blackman, «A través del río del cambio»; Żrałka et al., «Political alliances and trade connections observed in the ceramic record of the classic period: the perspective from the maya site of Nakum, Guatemala».

⁸⁵ Muñoz Rivas, «Yacimientos de arcilla en la región de Palenque, Chiapas. Ubicación y caracterización mineralógica», 35,55,56. Débora Muñoz estudió catorce muestras de arcilla procedentes del pueblo de Palenque, San José Babilonia, San Juan Chancalaito, El Lacandón, Nututum, Samuel León Brindis, Nueva Sonora, Axupa y El Naranjo e identificó la presencia de óxidos cristalinos de hierro en las arcillas e identificó grupos mineralógicos a partir de Petrografía y Difracción de Rayos X. En los cinco yacimientos más cercanos a Palenque que muestreó, identificó minerales expandibles del grupo de las esmectitas, en cuatro de ellos y caolinita en el otro.

Desde de un punto de vista analítico, más enfocado en el estudio tecnológico de las pastas cerámicas y pigmentos hay que señalar la figura de Anna Shepard, quien fue una referencia en este campo por el acercamiento que tuvo a los procesos culturales a partir de la materialidad de los objetos y de las metodologías de análisis científicas. Su formación científica le permitió aplicar diversos procesos analíticos a los casos arqueológicos y en sus primeras publicaciones ya planteaba cuestiones sobre la necesidad de la exactitud terminológica en los estudios descriptivos y análisis de la cerámica arqueológica.⁸⁶ Además de sus contribuciones en los estudios sobre tecnología cerámica, fue una de las pioneras en el estudio del azul maya, ya que planteó que este pigmento se daba como resultado de una reacción entre el índigo y una arcilla.⁸⁷

Sobre esto se ha escrito mucho desde entonces, ya que el azul maya es uno de los pigmentos más estudiados a nivel tecnológico, destacando los trabajos de M. José Yacaman y Dean Arnold, quien hace especial énfasis en la identificación de las arcillas para diferenciar variantes locales o regionales del pigmento y sus implicaciones culturales.⁸⁸ Otros trabajos que destacar en el estudio de las cerámicas mayas y la policromía mediante métodos analíticos son los de Cristina Halperin, Bishop y Socorro Jiménez, enfocados en el análisis composicional de las pastas cerámicas y pigmentos para responder cuestiones ligadas a la producción y al estilo de la cerámica maya.⁸⁹ Un estudio interesante sobre cerámica maya que cabe destacar, por las

⁸⁶ Shepard, *Ceramics for the Archaeologist*; Morris, «Anna O. Shepard, 1903-1973»; Shepard et al., *Notes from a ceramic laboratory*.

⁸⁷ Shepard, *Ceramics for the Archaeologist*; Shepard, «Maya Blue: Alternative Hypotheses»; Morris, «Anna O. Shepard, 1903-1973»; Shepard et al., *Notes from a ceramic laboratory*.

⁸⁸ Arnold, «Maya Blue: A New Perspective»; Arnold y Bohor, «Attapulgitte and Maya Blue. An Ancient Mine Comes to Light»; Arnold et al., «Sourcing the palygorskite used in maya blue: a pilot study comparing the results of INAA and LA-ICP-MS»; Arnold et al., «La primera evidencia de producción de azul Maya: Redescubriendo una tecnología mesoamericana olvidada»; Reyes Valerio, *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*; Shepard, «Maya Blue: Alternative Hypotheses»; Yacaman et al., «Maya Blue Paint: An Ancient Nanostructured Material».

⁸⁹ Halperin y Bishop, «Chemical analysis of Late Classic Maya polychrome pottery paints and pastes from Central Petén, Guatemala»; Jiménez Alvarez, Golden, y Scherer, «La cerámica del periodo clásico tardío procedente de la

inferencias que hace a partir de la materialidad y de las acciones simbólicas que se observan a partir de los elementos plásticos, es el de María Alejandra Martínez de Velasco sobre la cerámica ritual y funeraria maya, pues aunque no se centre específicamente en Palenque, estudió los rituales de terminación y transición a partir de la materialidad de las vasijas matadas.⁹⁰

Por otra parte, desde un punto de vista más cercano a la Historia del Arte y al estudio de colecciones cerámicas mayas desde metodologías científicas destacan los trabajos de Diana Magaloni, Megan O'Neil y María Teresa Uriarte, sobre las vasijas policromas y estucadas de Teotihuacan y el Área Maya.⁹¹ Recientemente, en un estudio publicado por el LACMA y editado por Magaloni y O'Neil se presentan nuevos estudios sobre la tecnología de manufactura y pictórica de las vasijas mayas de esa colección, con metodologías derivadas de la Ciencia del Patrimonio y con la aplicación de técnicas analíticas como Imagen Infrarroja de Falso Color, Radiografía o Microscopía Electrónica de Barrido, entre otras. Con este estudio aportaron nuevos datos sobre las técnicas de manufactura y las paletas pictóricas maya, a partir de la identificación de nuevos pigmentos como el verde de pseudomalaquita.⁹²

A partir de lo anterior, se puede vislumbrar la gran variedad y amplitud de estudios realizados a lo largo de los años sobre la cerámica para inferir en su sistema productivo, así como en las técnicas de manufactura y policromía. Sin embargo, además del registro material, también existen otras fuentes como los estudios etnográficos, en los que se describen

región entre los ríos Chocolja y Busilija. En el río Usumacinta medio de Chiapas, México»; Jiménez Alvarez, «Consumo, producción y distribución especializada de los bienes cerámicos durante el Clásico Tardío de Chinikihá, Chiapas, México».

⁹⁰ Martínez de Velasco Cortina, «Cerámica funeraria maya: las vasijas matadas».

⁹¹ Magaloni Kerpel, O'Neil, y Uriarte Castañeda, «The moving Image. Painted Murals and Vessels at Teotihuacan and the Maya Area».

⁹² Magaloni Kerpel, O'Neil, y Uriarte Castañeda; Maccarelli et al., «La Pintura Postcocción»; *La ciencia y el arte de las vasijas policromas Mayas: contextualizando una colección*.

actividades rituales contemporáneas, que permiten entender desde un punto de vista más antropológico la interacción entre los seres humanos y los objetos, así como las implicaciones tecnológicas y productivas que hay implícitas en tradiciones culturales como la alfarería. Debido a eso y antes de profundizar en la historia de los incensarios efigie y en la forma en la que se ha construido su concepción como objetos rituales se presenta un apartado centrado en los incensarios de cerámica lacandones por toda la ritualidad que hay implícita no solo en el uso de estos objetos, sino también en su proceso de manufactura, en su materialidad. Con este apartado se busca tomar referencias que permitan comprender la participación de este tipo de objetos en las actividades rituales y la religiosidad que puede haber implícita en los procesos tecnológicos destinados su elaboración.

1.3. Incensarios lacandones. Procesos de manufactura y religiosidad

La analogía entre los rituales lacandones y los incensarios fue planteada por primera vez por Martha Cuevas, quien detectó que ambas tradiciones compartían aspectos esenciales.⁹³ En este caso, consideramos interesante dedicar un breve apartado a este tema pues el caso lacandón ha servido de referencia para entender las dinámicas rituales que puede haber implícitas en la producción de los objetos sagrados, siempre teniendo en cuenta que no se puede realizar una analogía directa entre esta sociedad contemporánea y la que habitaba Palenque durante el periodo Clásico, ya que la actual población lacandona tiene su origen en los grupos de habla yukateka que se establecieron en Chiapas a partir del siglo XVII.

Actualmente las poblaciones lacandonas de Chiapas presentan vínculos culturales y lingüísticos con otras etnias mayas del Petén y en asentamientos como Nahá y Metzaboc, en las últimas décadas del siglo XX, todavía se seguía practicando la vida religiosa tradicional de

⁹³ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

los *hach winik* en la que se veneraba a los dioses de sus antepasados y se hacían ofrendas en sus incensarios. Didier Boremanse recoge que en torno a 1970, inició un proceso de conversión que derivó en el desuso de las prácticas rituales y de parte de las creencias que se venían manteniendo desde siglos atrás, como la veneración a las deidades a través de los incensarios.⁹⁴ Por otra parte, la presencia de incensarios efigie en cuevas de uso contemporáneo, en las que se siguen realizando ofrendas y rituales, como las cuevas de la Laguna Pethá, en Chiapas, suscitan interés en los investigadores y antropólogos por comprender las dinámicas rituales y las prácticas que se siguen realizando hoy en día como ofrenda hacia objetos que fungen como la representación de las deidades.⁹⁵

Debido a lo anterior, nos remitimos a los trabajos etnográficos realizados durante el siglo XX, como el de Alfred M. Tozzer⁹⁶, quien registró las costumbres de los lacandones de Chiapas y del alto Usumacinta entre 1902 y 1905, el de Virginia Dale Davis⁹⁷, quien estudió las comunidades lacandonas del noreste de Chiapas entre 1973 y 1975 y en especial, la comunidad de Nahá, localizada al norte de la selva lacandona, así como los realizados por Didier Boremanse quien también estudió las costumbres lacandonas de Nahá y Meztabok desde la década de 1970 hasta la actualidad.⁹⁸ Junto a eso, también tomamos en consideración las investigaciones etnohistóricas de Joel Palka, sobre la cultura lacandona y sus estudios sobre

⁹⁴ Boremanse, «K'in Yah: el rito de adivinación en la religión maya lacandona», 118. Didier Boremanse recoge que en 2005 solo quedaba un habitante de estas comunidades que mantuviera esa tradición religiosa de venerar a las deidades antiguas a través de sus incensarios.

⁹⁵ Palka et al., «Biografía, función y análisis iconográfico de dos cilindros efigie procedentes de cuevas mayas de Laguna Pethá, Chiapas».

⁹⁶ Tozzer, *A comparative study of the mayas and the lacandonas*.

⁹⁷ Dale Davis, «Ritual of the northern Lacandon Maya».

⁹⁸ Boremanse, «A comparative study in Lacandon maya mythology», 19; Boremanse, «Representaciones metafóricas de los antiguos mayas en mitos y ritos religiosos lacandonas»; Boremanse, «K'in Yah: el rito de adivinación en la religión maya lacandona».

la función y la iconografía de los incensarios lacandones de la cueva de Pethá.⁹⁹

Las comunidades lacandonas de Chiapas tienen un fuerte vínculo cultural y mitológico con los sitios arqueológicos de la zona, especialmente con Palenque y Yaxchilán, por ser los lugares míticos de donde proceden los ancestros que dieron origen a su comunidad. A inicios del siglo XX en Yaxchilán todavía realizaban peregrinaciones a las ruinas arqueológicas por el vínculo simbólico que tenían con el origen mitológico de su cosmovisión. En ellas, se recolectaban algunos materiales que tenían un significado simbólico por su lugar de procedencia o se realizaban ofrendas de copal a través de los incensarios y braseros de cerámica que se depositaban en el interior de algunas estructuras arquitectónicas o en áreas cercanas.¹⁰⁰

Ejemplo de ello son las piedras *nah k'uh*, o “casa del dios” que se obtenían de los sitios arqueológicos y pasaban de generación en generación, pues servían de intermediarias entre el mundo terrenal-material y el divino y eran las que otorgaban la identidad divina a los incensarios al ser colocadas en su interior. Sobre estas piedras se depositaba el copal que posteriormente se quemaba como parte de la ceremonia.¹⁰¹ Cuando los incensarios se reemplazaban, estas piedras se extraían y se depositaban en los nuevos ejemplares. Esto también ocurría con los residuos de copal que quedaban en el interior y que también se transferían a los nuevos incensarios como vínculo del pasado con el presente.¹⁰²

Como ocurría con los incensarios efigie de Palenque, los incensarios lacandones también pasaban por procesos de renovación material y ritual, ya que estaban concebidos como

⁹⁹ Palka, *Unconquered Lacandon Maya: ethnohistory and archaeology of indigenous culture change*; Palka, «Historical Archaeology of Indigenous Culture Change in Mesoamerica»; Palka, *Maya Pilgrimage to Ritual landscapes. Insights from Archaeology, History, and Ethnography*; Palka et al., «Biografía, función y análisis iconográfico de dos cilindros efigie procedentes de cuevas mayas de Laguna Pethá, Chiapas».

¹⁰⁰ Tozzer, *A comparative study of the mayas and the lacandones*, 249; O’Neil, *The Maya*, 102.

¹⁰¹ Dale Davis, «Ritual of the northern Lacandon Maya», 73,74; Tozzer, *A comparative study of the mayas and the lacandones*, 87,88.

¹⁰² Dale Davis, «Ritual of the northern Lacandon Maya», 73,74.

objetos con una carga vital y un periodo de vida que finalizaba en determinado momento. Dentro de esta dinámica de muerte y renovación de los incensarios se tenían que seguir unas pautas particulares que marcaban las actividades rituales o ceremonias que debían realizarse, las personas encargadas de ejecutar el proceso de elaboración o incluso la vestimenta que debían llevar en algunas ocasiones.¹⁰³

Durante este proceso de renovación se interconectaban los aspectos materiales y técnicos con los simbólicos. Desde el inicio, la manufactura de los incensarios entraba en una dinámica ritual que simbolizaba la creación o nacimiento de las deidades, el proceso de otorgarles vida. Esto también sucede con otros objetos como el cayuco o *chem* de madera de caoba que fabrican los lacandones de la laguna de Metzabok. Este objeto adquiere carácter sagrado desde el inicio del proceso de elaboración, desde la tala del árbol elegido para su fabricación. Se elabora en el bosque y después se traslada hasta la orilla de la laguna para activarlo al depositarlo en el agua y ofrecerle ofrendas de comida y un objeto en el que se deposita copal y en el que se el que se representa a la deidad.¹⁰⁴

Los incensarios lacandones están conformados por un cuenco o recipiente en el que se quema el incienso y un soporte en el que se representa la deidad a la que está dedicado. A diferencia de los incensarios del periodo Clásico, en los que la identidad de las deidades se representaba a partir de la iconografía, de las formas figurativas elaboradas con pastillaje en

¹⁰³ Tozzer, *A comparative study of the mayas and the lacandones*, 111,115; Dale Davis, «Ritual of the northern Lacandon Maya», 75. Durante la ceremonia que daba inicio al proceso de elaboración de los incensarios, el líder que la oficiaba debía vestir con una túnica de algodón nueva, hilada y tejida por una anciana y una viuda de la comunidad.

¹⁰⁴ En el documental “Chem, maestros lacandones” grabado en 2020 a cargo de la subdivisión de Arqueología Subacuática del INAH se recoge el proceso de fabricación del cayuco o *chem*, narrado por los dos maestros de la comunidad encargados de llevarlo a cabo. Entre otras cosas, se muestra la tradición que tiene la fabricación de este objeto para la comunidad, así como las connotaciones simbólicas que posee desde el inicio de su manufactura, desde la elección del árbol de caoba que se talará para su creación, hasta las herramientas con las que se labra cada parte. Este documental puede verse en la siguiente página web: <https://www.youtube.com/watch?v=b5tceGzfDxg>. Sobre este mismo caso se realizó una exposición en octubre del pasado año 2022 “Laguna Menzabak, una selva de símbolos” en el Museo de Sitio de Palenque.

los incensarios lacandones la identidad de las deidades no se representa a partir de una imagen sino a partir de símbolos que se añaden a los incensarios, como colores o cintas que se recortaban con distintas formas en función de la deidad representada.¹⁰⁵ A diferencia de esto, los incensarios hallados en la cueva de la Laguna de Pethá (sitio perteneciente al Periodo Posclásico o inicios del Periodo Colonial) imitan el estilo palencano y del valle de Ocosingo, lo que podría indicar, como sugieren Joel Palka y colaboradores, que hubo un contacto social y de intercambio de elementos religiosos, quizá influenciados por los mayas de la región de Toniná, habitantes del Valle de Ocosingo durante el Posclásico Tardío.¹⁰⁶

El espacio en el que se llevaba a cabo el proceso de elaboración de los incensarios lacandones era temporal, se construía específicamente durante los periodos de renovación. Se trata de un refugio temporal construido con hojas de palma, que se levanta a cierta distancia del asentamiento donde habita la comunidad lacandona. Se levantaba lejos porque era un proceso sagrado y restringido al que solo podían acceder los hombres. Las mujeres no podían acercarse al recinto durante el tiempo que durara la elaboración de los nuevos incensarios, pero eran las encargadas de elaborar los colores con los que se pintarían estos objetos.

Como ocurría con la manufactura, la elaboración de los pigmentos y su posterior aplicación también tenía connotaciones rituales. El color rojo era el más común, y se elaboraba a partir de una mezcla de achiote con una arcilla blanca. Estos materiales se mezclaban con agua y se molían en un metate de piedra hasta obtener una textura pastosa. Esta mezcla tenía que secarse en el templo principal, donde también se guardaba hasta su utilización.¹⁰⁷ La pintura

¹⁰⁵ Boremanse, «A comparative study in Lacandon maya mythology»; Tozzer, *A comparative study of the mayas and the lacandones*, 84, 85.

¹⁰⁶ Palka et al., «Biografía, función y análisis iconográfico de dos cilindros efígie procedentes de cuevas mayas de Laguna Pethá, Chiapas», 162.

¹⁰⁷ Tozzer, *A comparative study of the mayas and the lacandones*, 108, 109; Dale Davis, «Ritual of the northern Lacandon Maya», 169.

roja se aplica primero a los incensarios que representan las deidades y participantes masculinos y en segundo lugar, a los incensarios que representan a las deidades femeninas y a las mujeres de la comunidad. Además de la pintura roja, también se emplea color blanco elaborado con tiza y negro procedente del hollín o tizne que se genera al quemar el copal.¹⁰⁸ En los incensarios de laguna de Pethá el color negro tuvo un gran protagonismo, posiblemente por su simbolismo ligado a las cuevas y por la importancia que tuvo este color en la región de Toniná durante el Posclásico, como sugiere Palka.¹⁰⁹

Por otra parte, algunas partes del proceso de elaboración de los incensarios lacandones iban acompañadas de cantos, como la canción destinada a despertar y consagrar a los dioses incensarios. Junto con el canto, se golpeaba a los nuevos incensarios con cuentas de color de color azul, rojo y negro y se prendía madera para sahumar unas figurillas de copal que representaban a las deidades y que despertaban al entrar en contacto con el humo producido por la combustión.¹¹⁰

A partir de todo lo anterior se puede ver el vínculo entre la manufactura de los objetos sagrados y los procesos rituales. Para poder entender todo esto dentro del marco de estudio de Palenque, a continuación, se presenta el último apartado centrado en los incensarios efigie de Palenque y en la forma en la que se ha reconstruido su historia material y ritual a partir de los estudios arqueológicos, iconográficos y de conservación.

¹⁰⁸ Dale Davis, «Ritual of the northern Lacandon Maya», 170-73; Tozzer, *A comparative study of the mayas and the lacandones*, 69.

¹⁰⁹ Palka et al., «Biografía, función y análisis iconográfico de dos cilindros efigie procedentes de cuevas mayas de Laguna Pethá, Chiapas».

¹¹⁰ Dale Davis, «Ritual of the northern Lacandon Maya», 77, 89.

1.4. Historia de los incensarios efigie de Palenque y su concepción como objetos rituales

Los incensarios efigie fueron objetos rituales con una presencia continuada en Palenque desde las fases más tempranas del Clásico Temprano hasta las más tardías de la ciudad, abarcando como ya mencionamos anteriormente, un periodo que se extiende aproximadamente desde el 200 al 850 e.c. Las interpretaciones realizadas en torno a los incensarios efigie han ido cambiando a lo largo del tiempo, a partir del estudio de los contextos arqueológicos y de sus características plásticas e iconográficas.

A pesar de los hallazgos de los años 50s y 90s, los incensarios no se asociaron con objetos religiosos y rituales hasta el trabajo desarrollado por Martha Cuevas¹¹¹, en el que a partir de los contextos arqueológicos y su asociación con los templos, así como de su complejidad iconográfica, planteó que eran representaciones de entidades sobrenaturales que tenían algún tipo de vínculo especial o exclusivo con los templos del Grupo de las Cruces.

Por otra parte, la concepción de estos objetos como incensarios efigie se dio cuando pudieron vincularse de forma exclusiva con los cajetes de cerámica que sirvieron de braseros. Es necesario mencionar que los primeros incensarios que se encontraron eran de las fases más tardías, por lo que las primeras interpretaciones se realizaron en torno a las características formales e iconográficas de una parte sesgada de toda la secuencia temporal de los incensarios. Con el tiempo, se fueron descubriendo los otros ejemplares confirmando que estos objetos estuvieron presentes a lo largo de toda la historia de la ciudad y que efectivamente, tenían un

¹¹¹ Cuevas y Bernal, «Función ritual de los Incensarios compuestos del Grupo de las Cruces de Palenque»; Cuevas, «Ritos funerarios de los dioses-Incensarios de Palenque»; Cuevas García, «Los Incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; De la Garza y Cuevas García, «El dios K'awiil en los incensarios del Grupo de las Cruces de Palenque»; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

vínculo directo con la plaza ritual y los templos.¹¹²

Desde que Cesar Sáenz y Alberto Ruz hallaron los primeros ejemplares en el basamento del Templo de la Cruz Foliada en 1954¹¹³, se empezó a vislumbrar la magnitud de estos objetos y la relevancia que tenían en la reconstrucción de la historia de Palenque. Hasta ese momento no había referencias de objetos similares ni en ahí ni en sitios aledaños, por lo que se desconocía su función y significado. Debido a eso en los primeros registros se describen como cilindros cerámicos con decoración modelada y policromada que podían actuar como ofrenda de alguna actividad ritual realizada en los templos.¹¹⁴ En este momento no se conocía todavía su función, sino que fueron concebidos como ofrendas adheridas a las construcciones. Esta interpretación trascendió e investigadores como García Moll y David Stuart la retomaron, sugiriendo que se encontraron en su lugar de uso.¹¹⁵

El siguiente hallazgo de incensarios fue el llevado a cabo por Jorge Acosta en el templo XIV, durante los trabajos de excavación de 1970¹¹⁶. Esto amplió la perspectiva sobre estos objetos, porque permitió encontrar similitudes con los de 1954 y confirmar que no se trataba de una ofrenda aislada, sino que se repetía en otros templos y que en todos los casos

¹¹² Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

¹¹³ Ruz Lhuillier, «Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1954», 140. El primer hallazgo de incensarios se dio en el interior del cuerpo escalonado del Templo de la Cruz Foliada, donde se encontraron cinco ejemplares que Alberto Ruz reportó como cinco cilindros de gran tamaño de barro rojo cocido que presentaban decoración tanto modelada como policromada. Estos ejemplares fueron restaurados por Hipólito Sánchez y por Fernando Flores Chores.

¹¹⁴ Ruz Lhuillier, 140, 146. Ruz describió estos objetos como cilindros de más de un metro de altura y con aletas laterales unidas a la parte posterior por agarraderas. Describió la decoración a partir de la combinación de mascarones, figuras antropomorfas y animales y la presencia de un dios solar como representación principal. Además, la posición en la que se encontraron y la presencia de una capa blanca en la base de los objetos y en la parte posterior llevo a interpretar podían haber sido adheridos al núcleo de la construcción antes de ser cubiertos con el cuerpo escalonado.

¹¹⁵ García Moll, «Algo sobre papeles viejos de Palenque».

¹¹⁶ Acosta, «Exploraciones en Palenque, 1970», 364. Estos hallazgos se dieron de forma fortuita, mientras se excavaba la parte posterior del templo buscando partes faltantes del tablero del santuario. En esta exploración se hallaron seis incensarios incompletos y esparcidos en diferentes niveles del escombro. Junto con esto, a 33 cm por debajo del piso de estuco de la parte posterior del templo, aparecieron dos cilindros más fragmentados por el peso del relleno. Acosta también los describió como tubos de arcilla huecos, sin fondo ni división en el interior, con decoración por la parte delantera y con unos 70 cm de altura.

presentaban características morfológicas y estéticas semejantes. La similitud entre ejemplares llevó a considerar que tenían un vínculo simbólico entre sí, además del vínculo existente entre estos objetos y los templos en los que se encontraron.

Esas nuevas vías de entendimiento se materializaron en la década de los noventa cuando se llevó a cabo el descubrimiento más grande de incensarios realizado hasta la fecha, a través de un proyecto dirigido por Arnoldo González Cruz en el Grupo de las Cruces. Este hallazgo masivo de ochenta incensarios marcó un punto de inflexión en la concepción simbólico-ritual de estos objetos e impulsó su estudio desde la Arqueología, la Epigrafía, la Historia del arte y la Iconografía.¹¹⁷ Si bien el significado ritual de los incensarios fue vislumbrándose desde los primeros ejemplares encontrados, fueron necesarios todos los hallazgos posteriores para poder entender de manera conjunta la magnitud de la colección y el vínculo tan estrecho y excepcional que tenían con cada uno de los templos del Grupo de las Cruces.

1.4.1. De cilindros a incensarios. Concepción ritual de los incensarios efigie

La primera propuesta sobre el significado de estos objetos y su posible uso como incensarios fue la de Robert y Bárbara Rands en su publicación de 1959¹¹⁸, *The Incensario Complex of Palenque, Chiapas*, donde plantean que en Palenque existió un complejo de incensarios conformado por tres tipologías: incensarios con pedestal (*pedestal-based censers*), quemadores de incienso con forma de cazo (*ladle incense burner*) y cilindros con pestañas

¹¹⁷ González Cruz, «Excavaciones arqueológicas en el Templo de la Cruz y Cruz Foliada, Informe de campo, VII temporada 1993. Excavaciones arqueológicas en Palenque, 7º parte. Mecanoscrito»; Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Cuevas, «Ritos funerarios de los dioses-incensarios de Palenque»; De la Garza y Cuevas García, «El dios K'awiil en los incensarios del Grupo de las Cruces de Palenque»; Cuevas García, «incensarios efigie y mascarones arquitectónicos en el área maya: un análisis comparativo en libro»; Rice, «Rethinking classic lowland Maya pottery censers»; Cuevas García y Bernal Romero, «la función ritual de los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces de Palenque».

¹¹⁸ Rands y Rands, «The Incensario Complex of Palenque, Chiapas».

(*flanged cylinders*). Estos autores plantearon que las dos primeras formas servían propiamente para la quema de resinas y que los cilindros ornamentados con pestañas pudieron haberse empleado como soporte de dichos recipientes.

Además de esta clasificación como incensarios compuestos, también los vincularon con la tradición de incensarios mesoamericanos, a partir de las semejanzas morfológicas que presentaban con otros ejemplares reportados previamente por Stephan Borhegyi en Guatemala y Honduras.¹¹⁹ Así como los reportados por Stanley Boggs en la colección Baratta procedente de El Salvador.¹²⁰ Estos autores realizaron las primeras analogías entre las pastas de los incensarios y las de la vajillas utilitarias, que compartían rasgos como los desgrasantes de calcita y las arenas de cuarzo, así como las arcillas, de las que sugirieron que podían proceder de bancos de arcilla próximos al sitio. Estos estudios permitieron plantear que la posición estratégica que tenía Palenque, debido a su localización entre las planicies de Tabasco y las Sierras Bajas mayas, plantearon una posible influencia estilística y material de ambas áreas.¹²¹

A partir de todo lo anterior se reforzó la asociación material de los incensarios con los templos y su similitud con otros ejemplos del arte maya, como los relieves de estuco o las esculturas de piedra, así como con los incensarios del periodo Clásico Tardío del sureste de Tabasco y Alta Verapaz.¹²² Además de los incensarios, la cerámica utilitaria de Palenque del

¹¹⁹ Borhegyi, «Comments on Incense Burners from Copan, Honduras»; Borhegyi, «The Composite or “Assemble-it-Yourself” Censer: A New Lowland Maya Variety of the Three-Pronged Incense Burner». Stephan Borhegyi reportó la existencia de incensarios compuestos en Guatemala desde el Preclásico, característicos por tener tres componentes principales: una base calada, un plato con huellas de fuego y unas aplicaciones con forma de punta cilíndrica que se colocaban entre la base y el plato. Esto llevó a su definición como “incensarios de tres puntas”, “incensarios de ensamblaje” o “*assemble-it-yourself*” debido a que se podían montar y desmontar.

¹²⁰ Rands y Rands, «The Incensario Complex of Palenque, Chiapas», 230; Boggs, «Incensarios del Dios Tlaloc pertenecientes a la colección Baratta, El Salvador», 8, 9. Los incensarios descritos por Boggs estaban conformados un plato poco profundo con forma de disco, sostenido por una pestaña angosta que partía de las aletas y una base con forma bicónica. Presentaban modelado y pastillaje con algunas incisiones e indicios de pintura en la parte frontal y en las aletas.

¹²¹ Rands y Rands, «The Ceramic Position of Palenque, Chiapas», 141, 142.

¹²² Rands y Rands, «The Incensario Complex of Palenque, Chiapas», 234.

Clásico Tardío también presentaba semejanzas con la de la región costera de Tabasco, Campeche y Alta Verapaz, así como con los incensarios del Lago Amatitlán, en Guatemala, reportados por Borhegyi en 1958.¹²³

Estas semejanzas también las encontraron en los incensarios procedentes de la Cueva del Zopo, localizada entre la frontera de Tabasco y Chiapas, a unos 40 km de Palenque, donde Frans Blom y La Farge habían registrado años antes la existencia de unos tubos de cerámica recubiertos con una brida lateral que medían unos 80 cm de altura. Otra referencia que permitió asentar la concepción ritual que se tenía de los ejemplares de Palenque y confirmar que la tradición de los incensarios siguió extendiéndose en el Clásico Tardío hacia otras zonas del área maya son los incensarios Posclásicos de Mayapán, reportados por Eric Thompson en 1957 en los que se identificaron restos de copal en la base de algunos de los ejemplares.¹²⁴ La existencia de objetos con una morfología similar a la de los incensarios pero elaborados en distintos soportes como la piedra también llevó a pensar a los arqueólogos que los incensarios efígie pudieron tener una magnitud no solo simbólica, sino también artística. Rands y Rands sugirieron que las semejanzas entre los incensarios de Palenque y otros tipos escultóricos como los mascarones de estuco o las estelas podría deberse a que fungieron con una función similar en cuanto a formato artístico se refiere.¹²⁵

1.4.2. La morfología de los incensarios efígie. Simbolismo y programa iconográfico

El hallazgo masivo de incensarios que se dio en Palenque en los años noventa promovió el desarrollo de una investigación integral por parte de Martha Cuevas, en la que los concibió de

¹²³ Rands y Rands, «The Ceramic Position of Palenque, Chiapas», 149. Los incensarios del Lago Amatitlán son característicos por tener un cuerpo tubular abierto, una altura considerable y buena calidad tanto en el acabo como en el trabajo del modelado.

¹²⁴ Thompson, «Deities portrayed on censers at Mayapán», 2; Rands y Rands, «The Incensario Complex of Palenque, Chiapas», 233. Thompson propuso que los incensarios de Mayapán presentaban elementos que recordaban a las escenas representadas en los murales de Bonampak, como las bridas o pestañas laterales de los incensarios que recordaban a los marcos de plumas en los que se representaba a los dioses en las pinturas.

¹²⁵ Rands y Rands, «The Incensario Complex of Palenque, Chiapas», 233.

manera conjunta, identificando un programa iconográfico determinado y comenzando a realizar analogías simbólicas y contextuales entre los distintos ejemplares. Los resultados muestran una gran variedad de deidades, más amplia que la registrada en los textos epigráficos. Además de lo anterior, gracias a que la colección ya contaba con más de cien incensarios, los estudios iconográficos permitieron advertir la existencia de un discurso simbólico conjunto entre los ejemplares de los tres templos principales del Grupo de las Cruces. Esto sumado a su morfología y al contexto arqueológico en el que fueron encontrados, hizo que esta colección pudiera ser considerada como algo excepcional tanto en el área maya como en Mesoamérica.

A partir de lo anterior, se puede ver que hasta la fecha, el trabajo de Martha Cuevas sigue siendo uno de los más relevantes sobre los incensarios, ya que permitió confirmar su continuidad temporal y estilística a partir de la clasificación de toda la colección en una seriación temporal que mostraba la persistencia que tuvieron estos objetos a lo largo de la historia de Palenque¹²⁶ (Figura 1). Sus trabajos, junto a los de Ángel Sánchez Gamboa, permitieron conocer que existió una estandarización estilística lograda con el uso reiterado de ciertos motivos decorativos que se repetían en el tiempo y que no eran exclusivos de Palenque, sino que formaban parte de la plástica maya, como la superposición de mascarones, las diademas, las bandas cruzadas y anudadas, las aves que se colocan sobre el mascarón superior, las figurillas que rematan los objetos o las fauces de serpiente representadas en las aletas.¹²⁷

El repertorio iconográfico no es exclusivo de Palenque, sin embargo sí que presenta unas características que lo hacen único por el vínculo simbólico que hay entre los dioses

¹²⁶ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*.

¹²⁷ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004, 161; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007, 165; Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses mayas en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas».

representados en los incensarios y los templos en los que fueron encontrados. Estos espacios sagrados fungían como metáfora visual del cosmos y del ciclo solar a partir de la relación espacial que había entre ellos y la plaza ceremonial. El Templo de la Cruz Foliada se situaba al este, el Templo de la Cruz al norte y el Templo del Sol al oeste, simulando el recorrido que hace el sol desde su nacimiento hasta su ocaso.¹²⁸ Además, cada uno de los dioses estaba ligado a los tres niveles del cosmos, el inframundo, la tierra y cielo en función del orden en el que nacieron y de la forma en la actuaban dentro de la cosmovisión maya.¹²⁹

En la figura 13, se muestra un plano de los templos del Grupo de las Cruces en el que se señalizan las áreas en las que se encontraron los incensarios efigie. En el Templo de la Cruz Foliada dedicado a *K'awiil* (GII) aparecen incensarios que representan el aspecto nocturno e ígneo del Sol nocturno del inframundo, a partir de atributos que aluden a *K'awiil* y *Chaahk* con el Dios Jaguar del Inframundo (figura 14 a-b).¹³⁰ El Templo de la Cruz estaba dedicado al dios celeste GI, asociado con el sol acuático y el amanecer (figura 14 c). Los incensarios de G1 aparecen junto a ejemplares del Dios Remero Raya y el Dios Remero Jaguar, las entidades liminares que acompañan y resguardan a G1 en la mitología maya y en la iconografía del periodo Clásico. Normalmente están asociados con eventos de fin de periodo y son reconocibles por los ojos con forma cuadrada, la nariguera de espina de mantarraya y por el yelmo que representa al monstruo *Xok*.¹³¹ (figura 14 d-e). En el Templo del Sol, dedicado a

¹²⁸ Stuart, «The Palenque Mythology. Inscription from the Cross Group at Palenque»; Stuart, *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque*.

¹²⁹ Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses representados en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces, Palenque», 2017; De la Fuente, «El arte como expresión de lo sagrado», 150; Cuevas García y Bernal Romero, «la función ritual de los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces de Palenque»; Gonzalez Cruz, «Dos siglos de descubrimientos arqueológicos en Palenque, Chiapas».

¹³⁰ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efigie de Palenque, Chiapas*.

¹³¹ De la Garza y Cuevas García, «El dios *K'awiil* en los incensarios del Grupo de las Cruces de Palenque»; Bernal Romero, «Portaincensario del dios GI. Palenque, Chiapas.»; Cuevas García y Bernal Romero, «la función ritual de los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces de Palenque»; De la Fuente, «El arte como expresión de lo

K'inich Ajaw (GIII) se simboliza el aspecto diurno y terrestre del sol. Las deidades representadas en este templo son una fusión entre GI, reconocible por las pupilas en espiral, las barbillas de pez cerca de la comisura bucal o el diente de tiburón y K'inich 'Ajaw (GIII), entidad que personificaba al sol en su trayecto al inframundo, reconocible por la banda anudada que presenta alrededor de la boca (figura 12-f).

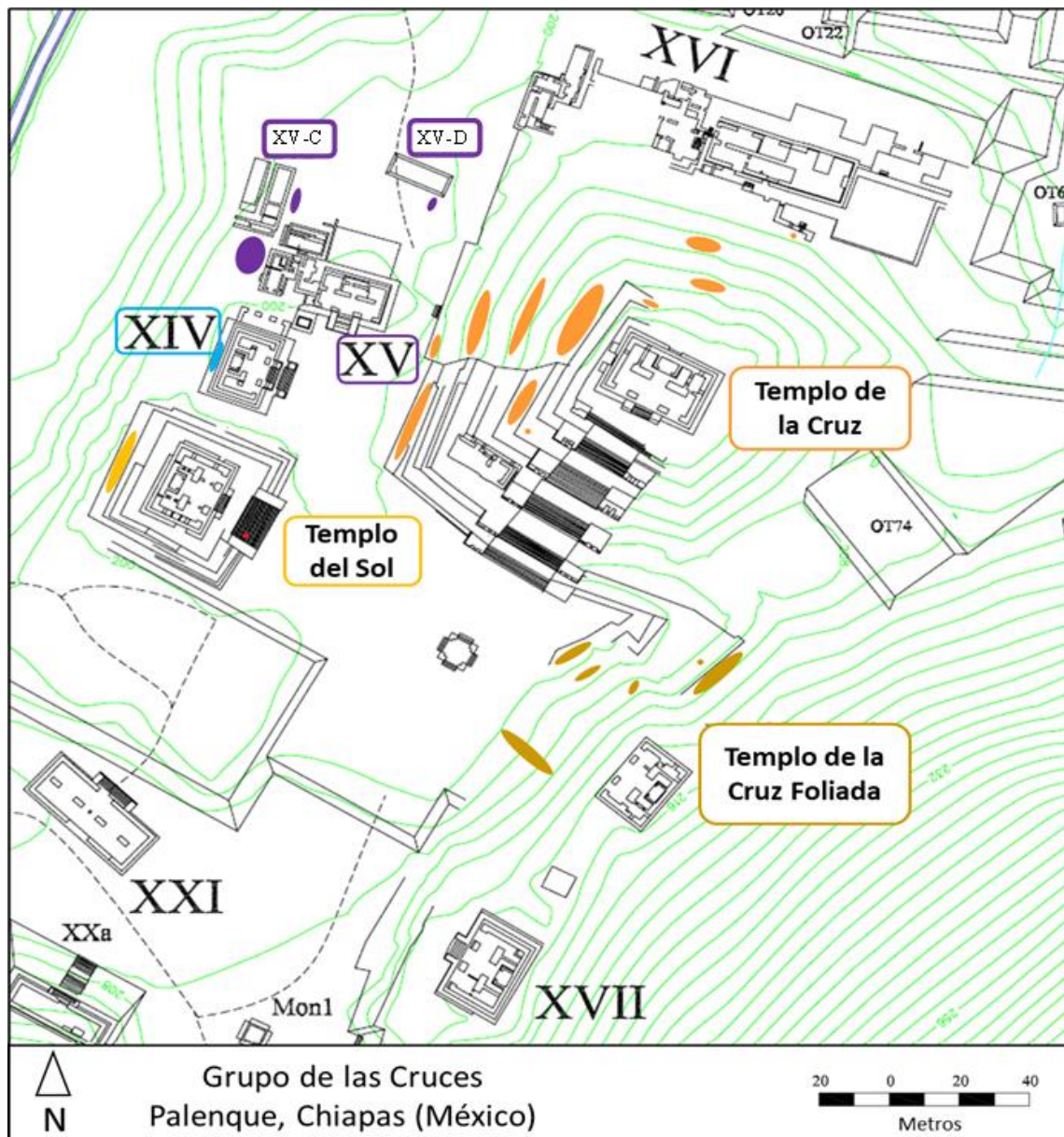


Figura 13: Mapa del Grupo de las Cruces donde se muestran las zonas de hallazgo de los incensarios, a partir del mapa original de Barnhart (2001) y basado en el plano de Cuevas y Bernal 2002 y Cuevas 2007, p. 38.

sagrado»; Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses mayas en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas».

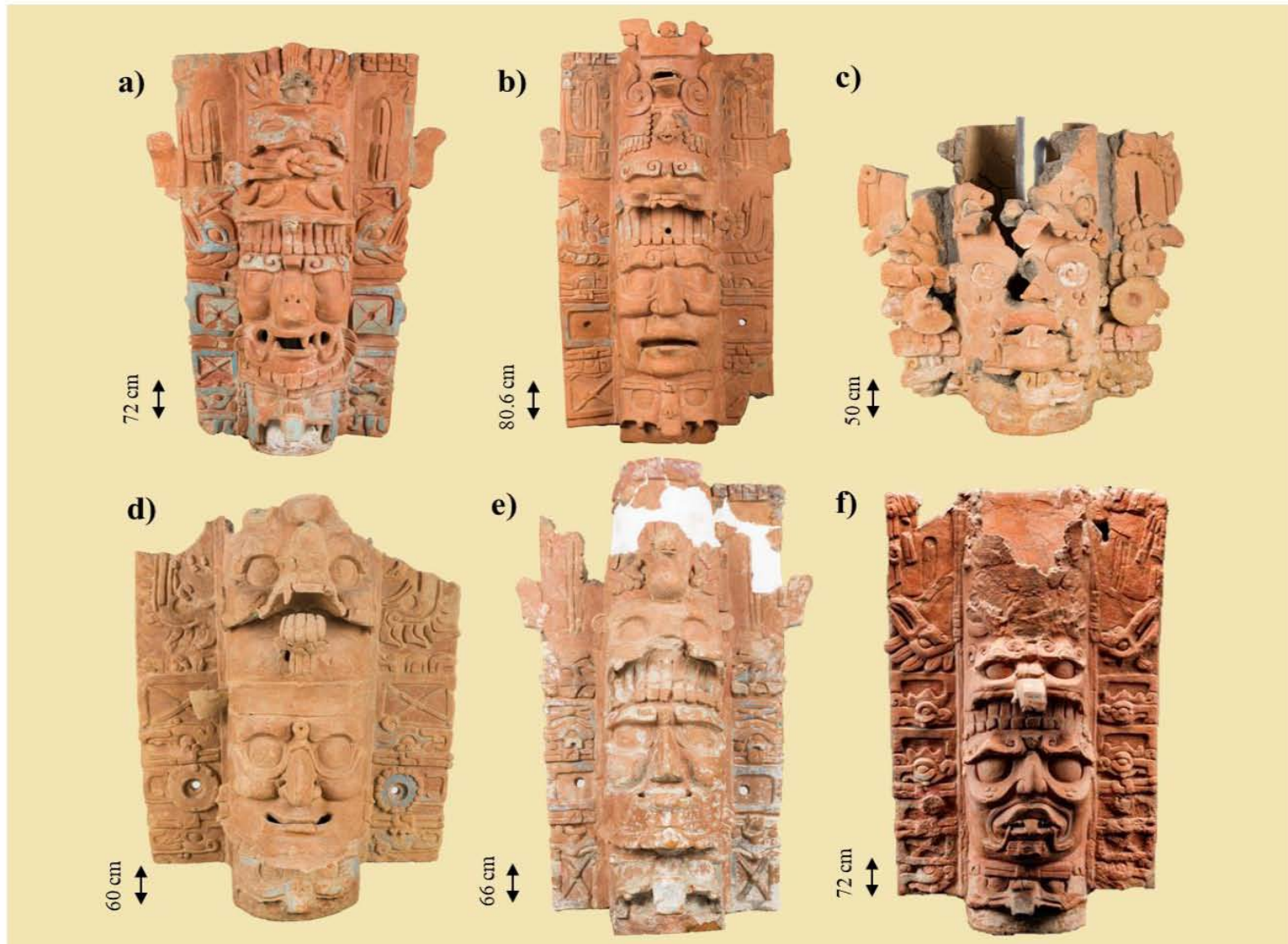


Figura 14: a) Representación de K'awiil (4/93TS); b) representación del 2nd aspecto del Dios Jaguar del inframundo. Presenta atributos de K'awiil y Chaak (23/93 TCF); c) representación temprana de G1 (1/89 TC); d) representación del Dios Remero Raya (5/93TC); e) representación del Dios Remero Jaguar (14/98 TC); f) Representación de K'inich Ajaw (5/92TS). Los incensarios se están a escala, a la izquierda de cada ejemplar se indica su altura. Crédito fotografías: (a-e) Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo; (f) Cuevas et al 2018.

1.4.3. *Relación contextual entre los incensarios del Grupo de las Cruces*

El Grupo de las Cruces está conformado por tres templos principales (Templo de la Cruz Foliada, Templo de la Cruz, Templo del Sol) y por tres templos secundarios (Templo XIV, Templo XV, Templo XVI). Esto es relevante porque la diferencia que presentan los incensarios procedentes de cada uno de ellos reside en el tipo de representación iconográfica. Los incensarios de los templos principales fueron depositados en el interior de los basamentos piramidales, mientras que los incensarios hallados en los templos secundarios fueron depositados en las habitaciones y pasillos de las estructuras, enterrados en pisos estucados o en depósitos enterrados en el exterior de los templos.¹³²

A excepción de un ejemplar que se encontró en la superficie del piso de uno de los templos, el resto de los incensarios se hallaron en el interior de los basamentos piramidales de los templos de Cruz Foliada, de la Cruz y del Sol, en los que fueron enterrados de manera intencional como parte de una práctica ritual. Esta práctica se ha confirmado por el contexto arqueológico que presentan, que se caracteriza por la presencia de numerosos depósitos de incensarios que permiten identificar un claro patrón en su entierro y deposición en los distintos cuerpos de los basamentos piramidales.¹³³

La distribución de los incensarios en la cara oeste del basamento, su orientación hacia el oeste y las representaciones de deidades con atributos solares, remiten al ciclo solar y recrean una metáfora simbólica de la muerte y renacimiento de los dioses. La iconografía de los objetos guarda relación con el templo en el que fueron enterrados, a partir de los dioses que en ellos se representan. Además de eso, la asociación de los incensarios con las deidades solares, la

¹³² Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses mayas en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas», 9.

¹³³ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007; Ruz Luhlillier, «Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1954»; Acosta, «Exploraciones en Palenque, 1970».

disposición de los templos del Grupo de las Cruces y los registros epigráficos, permitieron confirmar que los incensarios tenían ciclos de vida determinados y que eran enterrados en los templos cuando estos finalizaban y eran reemplazados por otros nuevos.¹³⁴

Los incensarios fueron enterrados de manera individual y en grupos de varios ejemplares, algo que pudo darse por la remoción de contextos en los que se enterraban incensarios en depósitos donde había ejemplares anteriores o porque fueron empleados de manera contemporánea. Un ejemplo es el entierro conjunto en el Templo de la Cruz de incensarios que representaban al dios GI, al dios Remero Raya y al dios Remero Jaguar. Estos dioses, los remeros, aparecen vinculados en la cosmología maya, como acompañantes de la deidad principal (GI).¹³⁵

1.4.4. Restauración y primera aproximación a las técnicas de manufactura de los incensarios efigie

El contexto arqueológico de los incensarios fue determinante para su estado de conservación, tanto por el tipo de sedimentos de los depósitos en los que fueron enterrados como por el peso de los cuerpos escalonados con los que se cubrían los ejemplares después de ser enterrados. Debido a esto la mayoría de los incensarios se encontraron fragmentados y aunque en ocasiones tanto su forma como su posición original se conservaba en el momento de su hallazgo, su deterioro fue notable cuando se extrajeron de sus contextos originales, sobre todo en el caso de los primeros ejemplares.¹³⁶ Debido a lo anterior, desde los años noventa se impulsó un proyecto de gran magnitud enfocado en la consolidación y la restauración de los

¹³⁴ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007; Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses mayas en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas».

¹³⁵ Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses mayas en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas», 7,8.

¹³⁶ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

incensarios que se iban encontrando durante las excavaciones arqueológicas. Al ser objetos intervenidos hay que considerar el tipo de materiales con los que se trataron o consolidaron y su posible repercusión en los resultados que se obtuvieron en esta investigación. Para conocer estos procedimientos, se revisaron los informes de restauración de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) y de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM).¹³⁷ Los trabajos de restauración lograron reconstruir la mayor parte de los incensarios de la colección, lo cual fue fundamental para entender las partes que los componían y para obtener la primera información sobre las técnicas de manufactura con la que fueron elaborados.

Las primeras referencias respecto a los materiales y la manufactura de los incensarios proceden de los informes de excavación de los primeros ejemplares en los que se mencionó la presencia de decoración modelada y la posible procedencia local de las pastas por el color rojizo que presentaban, ya que había bancos cercanos con arcillas de ese color.¹³⁸ Esta fue una de las primeras interpretaciones sobre la producción local de estos objetos y sobre la calidad de factura de las piezas.

¹³⁷ Mazón Figueroa, «Informe de Restauración de un portaincensario (No. de Inv. 10-629 758) Museo de Sitio, Zona Arqueológica de Palenque, Chiapas», 2006; Mazón Figueroa, «Informe del área de restauración. Temporada 2010. Proyecto “Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”», 2010; Mazón Figueroa, «Informe del área de Restauración, temporada 2011. Proyecto “Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”», 2011; Mazón Figueroa, «Informe de Intervención de Portaincensarios del Templo de la Cruz de Palenque, temporada 2014. Programa de Socialización, Catalogación, Investigación, Restauración, Capacitación y Manejo de los acervos arqueológicos y biológicos de los museos de Chiapas-C», 2014; Mazón Figueroa, «Informe referente a la Conservación del acervo del Museo de Sitio de Palenque, Palenque, Chiapas, mayo-agosto 2015»; Mazón Figueroa, «Informe referente a la Conservación del acervo del museo de Sitio de Palenque, Palenque, Chiapas, junio-septiembre 2016»; Mazón Figueroa, «Informe de conservación de incensarios efigie del Museo de Sitio de Palenque, Chiapas, Junio-Septiembre 2017»; Herbert Pesquera, «Informe de Conservación dentro del depósito del Museo de Sitio de Palenque 2013-2018. Programa de Conservación, Manejo y Sociabilización de los acervos arqueológicos de Chiapas»; Cruz Alatorre, «Informe de Conservación y Restauración. Temporada 2012. Proyecto “Colecciones Arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”», 2012; Ramírez Santiago, «Portaincensario A (21/93) proveniente del Conjunto de las Cruces de Palenque, Chiapas»; Díaz Huertas et al., «Portaincensarios provenientes del Conjunto de las Cruces de Palenque».

¹³⁸ Ruz Lhuillier, «Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1954»; Acosta, «Exploraciones en Palenque: 1968»; Acosta, «Exploraciones en Palenque, 1970».

Por otra parte, Bishop, Rands y Garman Harbottle propusieron la manufactura local de los ejemplares y a Palenque como único centro productor de estos objetos, a partir del estudio de la composición mineralógica y química de las pastas del primer grupo de incensarios encontrados.¹³⁹ En cuanto a la manufactura fue Martha Cuevas quien planteó por primera vez la existencia de dos técnicas de manufactura, ligadas a la temporalidad y al tamaño que adquirieron los incensarios a lo largo del tiempo.¹⁴⁰

Por último, también se realizaron análisis de fechamiento de pastas con arqueointensidad, que permitieron confirmar y acotar la temporalidad de incensarios entre el 400 y el 600 e.c.¹⁴¹ y análisis petrográficos a unas muestras de incensarios, del Laboratorio de Conservación, Diagnóstico y Caracterización Espectroscópica de Materiales (CODICE) de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.¹⁴² En este estudio, Nora A. Pérez Castellanos, Luis Abel Jiménez Galindo y Miguel Ángel Ramírez Toledo, examinaron las muestras con microscopio petrográfico y analizaron las láminas delgadas para observar las características físicas y realizar la primera identificación de los minerales y de su tamaño, así como su composición elemental con un equipo portátil de fluorescencia de rayos X.¹⁴³

Por último, en lo que respecta a la policromía los únicos análisis sobre la composición de los colores son los realizados por Javier Vázquez y Rodrigo Velázquez, quienes analizaron ocho muestras de los incensarios 1/92 del Templo del Sol (Motiepá Tardío), 54/92 del Templo

¹³⁹ Bishop, Rands, y Harbottle, «A Ceramic Compositional Interpretation of Incense-Burner Trade in the Palenque Area, Mexico», 412.

¹⁴⁰ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004, 155.

¹⁴¹ Fanjat et al., «First Archeointensity determinations on Maya incense burners from Palenque temples, Mexico: New data to constrain the Mesoamerica secular variation curve».

¹⁴² Pérez Castellanos, Jiménez Galindo, y Ramírez Toledo, «Informe de análisis de materiales. Incensarios efigie».

¹⁴³ Pérez Castellanos, Jiménez Galindo, y Ramírez Toledo.

de la Cruz (Otulúm) y 56/92 del Templo de la Cruz (Murciélagos).¹⁴⁴ En este caso identificaron de negro de humo, azul maya, cinabrio, carbonato de calcio, malaquita y hematita mediante Microscopía Óptica, Espectroscopía Infrarroja y Difracción de Rayos X. A partir de las secciones transversales de las muestras también identifican dos técnicas, una en la que se aplicaba una capa de color rojo como fondo y sobre la cual se aplicaba otro color, y otra en la que no se empleaba ningún color de fondo, sino que se aplicaban directamente sobre la superficie cerámica.¹⁴⁵

La información obtenida a partir de estos estudios sirve de punto de partida para la presente investigación y muestra la necesidad de seguir estudiando la materialidad de los incensarios efígie para poder entender que está ocurriendo con las pastas y con la policromía a lo largo de toda la secuencia temporal. Para ello, será necesario abordar el estudio de los incensarios, de forma más sistemática y desde un punto de vista más amplio en el que se analicen ejemplares representativos de todas las temporalidades y templos del Grupo de las Cruces. Es a partir de este punto de donde parte la selección del corpus de estudio que hicimos para la presente investigación, como se muestra en el siguiente apartado.

¹⁴⁴ Vázquez Negrete y Velázquez, «Análisis Químico de Materiales Encontrados en Excavación, Dos Casos: Porta-Incensarios Tipo Palenque y Cinabrio Usado en Practicas Funerarias», 103.

¹⁴⁵ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Vázquez Negrete y Velázquez, «Análisis Químico de Materiales Encontrados en Excavación, Dos Casos: Porta-Incensarios Tipo Palenque y Cinabrio Usado en Practicas Funerarias». Esta primera aproximación a la composición del color permitió evidenciar diferencias en el uso de color y de las técnicas pictóricas entre los tres incensarios y plantear que el uso del cinabrio pudo deberse a cuestiones simbólicas y rituales, como ocurría con los entierros humanos en los que se encontraba este material, ya que no era propio de la región, sino que tenía que ser importado. En las muestras de cinabrio también se identificó calcita y dolomita, pero no lo interpretaron como una mezcla intencional, sino como una deposición natural de dichos materiales que pudieron depositarse junto al pigmento en procesos de erosión natural.

1.4.5. *Corpus de estudio*

El corpus de estudio ha sido y sigue siendo objeto de investigación y conservación por parte del proyecto “Registro, estudio y documentación de las colecciones del Museo de Palenque”, a cargo de Martha Cuevas. Gracias a las tareas emprendidas por dicho proyecto se pudo concluir la restauración de los incensarios, así como una clasificación de los fragmentos que no tenían asignación a un ejemplar en particular y que actualmente ya se encuentran organizados en un muestrario, en el acervo de las Bodegas del Museo de sitio de Palenque.

A partir de lo anterior, seleccionamos un corpus de materiales representativo a nivel temporal y espacial, ya que el objetivo de esta investigación es realizar un estudio diacrónico de los incensarios efigie que permita comparar los aspectos tecnológicos de la manufactura y la policromía a lo largo del tiempo. Para ello seleccionamos un total de veintiocho (28) incensarios completos, cincuenta y nueve (59) fragmentos de aletas y veintiocho (28) apliques como orejeras y figurillas (tabla 1 y 2). En este punto cabe señalar que todos los materiales se complementan entre sí porque permiten obtener distintos niveles de información. El muestrario de fragmentos está menos intervenido que los ejemplares completos, que como ya vimos anteriormente, en la mayoría de los casos pasaron por un intensivo proceso de restauración y consolidación, debido al elevado estado de fragmentación con el que se encontraron en el contexto arqueológico.

Debido a su ubicación, a la cantidad de ejemplares que hay y a su fragilidad, el estudio de los incensarios completos se realizó *in situ*, en Palenque, mientras que en el caso del muestrario de fragmentos, se trasladó al Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto de Física de la UNAM (LANCIC-IF), ubicado en la Ciudad de México. En todos los casos se emplearon técnicas analíticas portátiles y no invasivas que abordaremos con mayor detalle al final del capítulo dos.

Los incensarios completos permiten estudiar la parte visual, a través de la forma en la que cambiaron las representaciones, el tamaño y el formato de estos objetos a lo largo del tiempo. Junto a lo anterior, también seleccionamos ejemplares pertenecientes al templo XV que también forma parte del complejo ceremonial del Grupo de las Cruces y dos ejemplares pertenecientes al Grupo B y C. Estos últimos, si bien no son del complejo ritual del Grupo de las Cruces, nos permiten ver el cambio de formato de los objetos y su posible uso en otros espacios hacia las etapas más tardías de la ciudad. En las tablas 3 y 4 se muestra cuán representativos son los incensarios estudiados en esta investigación, respecto a los ejemplares más completos de la colección.

En cuanto al muestrario de fragmentos de incensarios fueron seleccionados por el investigador Ángel Sánchez Gamboa con base en la policromía que conservaban en superficie. El estudio de los fragmentos permite realizar un acercamiento más detallado al estudio de las pastas cerámicas, al tipo de cocción y a los pigmentos empleados. En este caso los fragmentos también permiten el estudio más detallado del pastillaje, para ahondar en cuestiones relacionadas con la calidad técnica y plástica de los ejemplares. La existencia de distintas calidades o formas de trabajar el pastillaje puede ser un elemento para considerar la existencia de uno o varias escuelas encargadas de elaborar los incensarios.

Por otra parte, a partir de los accesorios o apliques como tocados u orejeras se obtendrá información complementaria sobre las técnicas de manufactura con las que se elaboraron ciertos elementos. Estos materiales permiten comprender de una manera más detallada, no solo a los incensarios, sino también a los elementos con los que se ataviaban y su complejidad técnica. Esto, a partir de los elementos que podían insertarse y extraerse del cuerpo principal de los incensarios o adherirse a ellos con el fin de que no se desprendieran.

Tabla 1: Incensarios efigie (28) y muestrario de fragmentos seleccionados para el estudio (59). La nomenclatura MIP corresponde a los fragmentos y la otra (ej. 51/92) a los ejemplares completos.

Procedencia	Temporalidad					
	Picota	Motiepá	Otulúm	Murciélagos	Balunté	
Templo de la Cruz	51/92	-	13/93 TC	5/93 TC	39/92 TC	14/91 TC
	1/89 TC	-	-	11/98 TC	MIP 62	MIP67
	MIP9	-	-	14/98 TC	MIP 63	-
	-	-	-	MIP33	MIP 64	-
	-	-	-	-	MIP 65	-
	-	-	-	-	MIP 66	-
Templo de la Cruz Foliada	8/54TCF-MIP47	5/93 TCF	24/93 TCF	7/54 TCF	8/93 TCF	17/93 TCF
	MIP1	MIP3	MIP28	23/93 TCF	29/93 TCF	MIP68
	MIP2	MIP10	MIP29	26/93 TCF	MIP48	MIP69
	-	-	MIP30	14/93 TCF	MIP50	MIP70
	-	-	MIP31	MIP34	MIP51	MIP71
	-	-	-	MIP35	MIP52	MIP72
	-	-	-	MIP36	MIP57	MIP73
	-	-	-	MIP37	MIP58	MIP76
	-	-	-	MIP38	MIP59	MIP77
	-	-	-	MIP39	MIP60	MIP78
	-	-	-	MIP40	MIP61	MIP79
	-	-	-	MIP41	-	MIP80
	-	-	-	MIP42	-	MIP81
	-	-	-	MIP43	-	MIP82
	-	-	-	MIP44	-	MIP83
	-	-	-	MIP45	-	-
-	-	-	MIP46	-	-	
Templo del Sol	MIP4	-	1/92 TS	-	-	-
	MIP5	-	4/93 TS	-	-	-
	MIP6	-	5/92 TS	-	-	-
	MIP7	-	-	-	-	-
	MIP8	-	-	-	-	-
	MIP27	-	-	-	-	-
Templo XV-A	-	4/93 XV-A	-	-	6/93 XV-A	-
	-	5/93 XV-A	-	-	-	-
Templo XV-C	4/93 XV-C	-	-	-	1/93 XV-C	-
Grupo B	-	-	-	-	19b/93 GB	-
Grupo C	-	-	-	-	1/93 GC	-
Grupo XVI	-	-	-	-	12/93 GXVI	-

Tabla 2: Tabla en con el corpus secundario de apliques (28). La revisión y estudio de los mismos sirvió de información complementaria para el corpus principal.

Clasificación	Tipo de aplique	Procedencia	Temporalidad
E15	Fragmento aleta	Templo del Sol	Picota
E16	Fragmento aleta	Templo del Sol	Motiepá Temprano
MUPAL 4111	Orejera	Templo del Sol	Motiepá Tardío
MUPAL 4168	Serpiente	Templo del Sol	Otulúm
MUPAL 4118	Orejera	Templo de la Cruz	Otulum
MUPAL 4123	Orejera	Templo de la Cruz	Otulúm
MUPAL 4124 1/2	Orejera	Templo de la Cruz	Otulúm
MUPAL 4128 2/2	Orejera	Templo de la Cruz	Otulúm
MUPAL 4124	Orejera	Templo de la Cruz	Murciélagos
MUPAL 4036	Rostro K'awiil	Templo de la Cruz	Murciélagos
		Foliada	
MUPAL 4166	Pectoral miniatura	Templo de la Cruz	Murciélagos
MUPAL 4037	Aplique para Figurilla	Templo de la Cruz	Murciélagos
		Foliada	
MUPAL 3982	Aplique	Templo de la Cruz	Murciélagos
		Foliada	
MUPAL 4155	Pez	Templo de la Cruz	Murciélagos
Pal 91	Pez	Templo de la Cruz	Murciélagos
MUPAL 4120	Tapón orejera	Templo de la Cruz	Murciélagos
MUPAL 4125 (3)	Orejera	Templo de la Cruz	Murciélagos
MUPAL 4127 (2)	Orejera	Templo de la Cruz	Murciélagos
MUPAL 4126 (2)	Orejera	Templo de la Cruz	Balunté
MUPAL 4116	Orejera	Templo de la Cruz	Balunté
MUPAL 3565	Rostro fragmentado	Templo de la Cruz	-
		Foliada	
MUPAL 3829	Aplique forma Reptil	Templo XIX	-
MUPAL 3979	Aplique	Templo de la Cruz	-
		Foliada	
MUPAL 1530	Rostro-mascarón	Palacio	-

Tabla 3: Tabla en la que se muestran la representatividad de los incensarios de Picota, Motieπά y Otulum analizados, respecto al resto de la colección. En amarillo se resaltan los ejemplares estudiados y con una X las técnicas con las que se analizaron.

Piezas y contexto			Técnicas de análisis							
Temporalidad	Incensarios	Templos	FCIR	UV	RX	Colorimetría	MO	FORS	XRF	FTIR
Picota (200-350 e.c)	51/92	TC	X		X	X	X	X	X	X
	1/89	TC	X		X	X	X	X	X	X
	49/92	TC								
	7/92	TC								
Motieπά Temprano (350-500 e.c.)	5/93	TCF				X	X	X	X	X
	4/70	T. XIV								
Motieπά Tardío (500-600 e.c)	13/93	TC	X		X	X	X	X	X	X
	16/98	TC								
	64/92	TC								
	65/92	TC								
	1a/54	TCF								
	24/93	TCF	X		X		X	X	X	X
	21/93	TCF								
	1/92	TS		X	X	X	X			
	4A/92	TS								
	5/92	TS						X	X	X
	6/92	TS								
	8/92	TS								
	4/93	TS	X	X	X	X	X	X	X	X
	5/93	TS								
	5/70	T.XIV								
5/93	T.XV-A	X	X	X	X	X	X	X	X	
4/93	T.XV-A		X			X	X	X	X	
4/93	T.XV-C	X	X	X						
Otulum (600-770 e.c)	14/98	TC	X	X	X			X	X	X
	11/98	TC	X	X	X	X	X	X	X	X
	6/98	TC								
	10/98	TC						X		X
	4/97	TC								
	6/97	TC								
	1/97	TC								
	50/92	TC								
	54/92	TC								
	5/93	TC	X		X	X	X	X	X	X
	26/93	TCF					X	X	X	X
	23/93	TCF	X		X				X	
	1b/54	TCF								
	3/54	TCF								
	7/54	TCF	X		X					
14/93	TCF	X					X	X	X	
4/54	TCF									
6/70	T.XIV									
7/70	T.XIV									

Tabla 4: Tabla en la que se muestran la representatividad de los incensarios de Murciélagos y Balunté analizados, respecto al resto de la colección. En amarillo se resaltan los ejemplares estudiados y con una X las técnicas con las que se analizaron.

Piezas y contexto			Incensarios estudiados							
Temporalidad	Incensarios	Templos	FCIR	UV	RX	Colorimetría	MO	FORS	XRF	FTIR
Murciélagos (700-770 e.c)	21/91	TC								
	41/92	TC								
	39/92	TC			X	X	X			X
	42/92	TC								
	2/97	TC								
	56/92	TC								
	43/92	TC								
	44/92	TC								
	15/98	TC								
	63/92	TC								
	30/93	TCF								
	29/93	TCF								
	10/93	TCF								
	31/93	TCF								
	8/93	TCF		X		X				X
	11/93	TCF								
	12/93	TCF		X						
	2/93	TCF								
	9/93	TCF								
	26A/93	TCF								
	10/92	TS								
	11/92	TS								
	8/70	T.XIV								
	3/70	T.XIV								
	9/70	T.XIV								
	5/93	T.XV-C								
	7/93	T.XV-C								
	6/93	T.XV-A							X	X
3/93	T.XV-C									
1/93	T.XV-C		X		X					
12/93	Grupo XVI		X				X	X	X	X
Balunté (770-850 e.c)	18b/91	TC								
	10/91	TC								
	17/91	TC								
	12/91	TC								
	2/91	TC								
	14/91	TC			X		X			
	17/93	TCF								
	6a/54	TCF								
	6b/54	TCF								
	13/93	TCF								
	27/93	TCF								
	17/93	TCF						X	X	X
	19b	Grupo B		X		X		X		



CAPÍTULO 2

Arte religioso, Tecnología y Materialidad

La forma simbólica alude al objeto sin reproducirlo, es expresiva, es expresión de una vivencia espiritual

Paul Westheim, 1987

En este capítulo se presenta el marco teórico de la investigación elaborado a partir de la combinación de una serie de ideas y planteamientos derivados de los Estudios Visuales, de la Antropología del Arte y de la Antropología de la tecnología como vías para comprender la relación entre las producciones artísticas indígenas del pasado y los procesos culturales que permitieron su desarrollo. A partir de la aplicación de conceptos teóricos como memoria cultural, visualidad, *Techné* y nexos de arte se plantea el estudio de los incensarios efigie de Palenque desde un punto de vista en el que convergen la ritualidad y los procesos tecnológicos.

Lo anterior con la finalidad de comprender de manera integral los aspectos visuales, simbólicos y materiales como parte de un proceso cultural conjunto en el que las características visuales están determinadas por el simbolismo de los incensarios, pero también por las técnicas y los materiales empleados para su elaboración. Desde los estudios visuales se analizarán los elementos plásticos y simbólicos que permitieron la pervivencia de los incensarios como imagen sagrada durante toda la historia de Palenque.

Desde la Antropología del Arte se identificará la red de relaciones en la que estuvieron inmersos los incensarios como agentes participantes en la vida ceremonial de la ciudad. Por último, desde la Antropología de la tecnología se indagará en las implicaciones culturales, políticas y religiosas que puede tener la producción de objetos destinados al uso ritual. Todo esto permite realizar un acercamiento al desarrollo de los mensajes visuales, a la transmisión de identidades culturales y a la materialidad de los objetos, entendiendo esto último como el conjunto de procesos que forman parte de la vida de un artefacto y que definen su identidad artística. La materialidad no se refiere solo al estudio de las técnicas y los materiales, sino a la amalgama de procesos históricos y culturales por los que pasan los objetos durante su vida.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Bernárdez Sanchís, «Historia del Arte contemporáneo y materialidad».

2.1. Conceptualización teórica

Antes de plantear el estudio de los incensarios desde las perspectivas mencionadas anteriormente es pertinente definir los conceptos a partir de los cuales se ha elaborado el marco teórico.

Memoria cultural

La memoria puede entenderse como el mecanismo que permite la reproducción de la cultura a través de la transmisión intergeneracional. De manera específica, la memoria cultural se refiere al tipo de memoria que contiene recuerdos de carácter simbólico-mitológico y que forma parte tanto de la historia como del pasado mítico de una sociedad. La memoria cultural es compartida, por lo que también transmite y comunica la identidad colectiva de un grupo social.¹⁴⁸ Este concepto sirve de herramienta para pensar en los objetos rituales como los medios a través de los cuales se materializan las tradiciones culturales y las imágenes simbólicas de una sociedad.

Visualidad

Fenómeno ligado a la cultura visual que permite entender la forma en la que las producciones artísticas y las imágenes están determinadas por las condiciones históricas, sociales y políticas de la sociedad en la que se desarrollan. A partir de la visualidad se puede ahondar en los objetos rituales como una manifestación material de las imágenes simbólicas.¹⁴⁹ Este concepto también permite pensar en los procesos que hay detrás de la producción y transmisión de imágenes para que sean entendidas por un grupo social particular.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, 8; Assmann, «Communicative and Cultural Memory»; Assmann, «Semiosis and Interpretation in Ancient Egyptian Ritual».

¹⁴⁹ Savkic, «Introducción. Manifestaciones y prácticas visuales amerindias», 10; Bal, «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales»; Chateau, «Cultura visual e historia del arte. La puesta en evidencia de los estudios visuales», 17, 5.

¹⁵⁰ Belting, «Imagen, medio, cuerpo: Un nuevo acercamiento a la iconología», 154; Belting, *Antropología de la Imagen*.

Estilo

Desde un punto de vista amplio, el estilo puede entenderse como la identidad personal de un pintor o artista, el producto característico de una mano individual, pero también un estilo regional o temporal que define la obra de un conjunto de individuos. Dentro de esta amplia acepción del estilo, también entraría el estilo tecnológico que hace alusión al conjunto de materiales, técnicas y modos de hacer que definen a una cultura y que pueden estar condicionados por diferentes factores como los ambientales, los sociales o los económicos, como el acceso a los recursos naturales y a los bienes de prestigio. Junto a eso, las elecciones de los artistas también interfieren en el estilo, a partir de las materias primas y sus fuentes de aprovisionamiento, o las influencias estéticas provenientes de otras regiones culturales.¹⁵¹

Lo anterior, puede estar condicionado a su vez por el sistema político, religioso o económico, así como por tradición cultural de la sociedad en la que se desarrolla una producción artística, a partir de prácticas sociales y tecnológicas que se repiten en el tiempo, permitiendo su transmisión entre varias generaciones. Debido a lo anterior, estas prácticas guardan relación con los eventos históricos de las sociedades y pueden a partir de la producción de los objetos y de su tecnología.¹⁵² A pesar de las diferencias que podemos encontrar en el uso de este término en función de la perspectiva teórica que se emplea, en todos los casos se asume que el estilo define al artista.¹⁵³

A partir de lo anterior, cuando nos referimos al estilo de los incensarios efigie nos

¹⁵¹ Lechtman, «Style in technology: some early thoughts».

¹⁵² Hegmon, «Technology, Style, and Social Practices: Archaeological Approaches»; Lechtman, «Style in technology: some early thoughts»; Lemonnier, «Introduction»; López Puértolas, «La paleta pictórica teotihuacana. Un recorrido espacio temporal a partir de la materialidad del color»; Miller, *Archaeological Approaches to Technology*; Sepúlveda y Wright, «Pigmentos, pinturas rupestres y murales».

¹⁵³ Brittenham, «Cacaxtla, estilo personal y estilo regional», 105, 106; Hegmon, «Technology, Style, and Social Practices: Archaeological Approaches»; Costin, «Hybrid Objects, Hybrid Social Identities: Style and Social Structure in the Late Horizon Andes».

referimos a aquellos aspectos plásticos que definen su identidad visual y los hace reconocibles y diferentes a los de otros sitios. La tradición alfarera de los incensarios palencanos se ve marcada por variaciones en los motivos decorativos, el tamaño o el color que permiten observar cambios en la forma de elaborar y pintar los incensarios a lo largo del tiempo. En este sentido, elementos como los pigmentos o los desgrasantes de las pastas pueden servir de indicadores estilísticos-tecnológicos, para identificar el uso de los materiales en el tiempo.

Techné

Este concepto deriva de la Antropología de la Tecnología, disciplina desde la cual se estudian las relaciones existentes entre la tecnología y la sociedad, dando peso al factor cultural y social de los procesos tecnológicos. Desde esta perspectiva en la que los sistemas sociales y los sistemas tecnológicos se relacionan de manera recíproca, la Tecnología puede definirse como el conjunto de acciones y relaciones interconectadas que abarcan desde la producción de los objetos y la organización del proceso productivo, hasta el sistema cultural de procesos y prácticas sociales vinculadas a la producción y consumo de los objetos. La tecnología es un reflejo directo de las ideas y normas de una sociedad y presenta rasgos característicos en función de la cultura que la desarrolla.¹⁵⁴

A partir de lo anterior el concepto de *Techné* se refiere al conjunto de conocimientos, materiales y procesos empleados en el ámbito artesanal con la finalidad de producir bienes

¹⁵⁴ Miller, *Archaeological Approaches to Technology*; Lemonnier, «Bark capes, arrowheads and Concorde: on social representations of technology», 156; García Roselló y Calvo Trias, *Making Pots. El modelado de la cerámica y su potencial interpretativo*, 27; Landa y Ciarlo, «Tecnología, cultura material y materialidad: aproximaciones conceptuales a las actividades del ser humano y sus producciones materiales», 200. Heather M.L. Miller, *Archaeological Approaches to Technology* (Burlington, San Diego, Londres: Elsevier, 2007); Pierre Lemonnier, «Bark capes, arrowheads and Concorde: on social representations of technology», en *The Meanings of Things. Material Culture and Symbolic Expression* (London, New York: Harper Collins Academic, 1989), 156; Jaume García Roselló y Manuel Calvo Trias, *Making Pots. El modelado de la cerámica y su potencial interpretativo* (BAR International Series 2540, 2013), 27; Carlos G Landa y Nicolás C Ciarlo, «Tecnología, cultura material y materialidad: aproximaciones conceptuales a las actividades del ser humano y sus producciones materiales», *Revista Española de Antropología Americana* 50 (2020): 200.

valiosos, socialmente significativos y ritualmente eficaces, y puede emplearse como herramienta analítica para comprender la forma en la que en las culturas antiguas los procesos productivos formaban parte del significado simbólico y social de los bienes suntuarios.¹⁵⁵

Como señala Cathy Costin, la producción no se refiere solo a la elaboración de los objetos, sino también al conjunto de rasgos con los que se dotan para que adquieran las cualidades necesarias para alcanzar utilidad social. Esta perspectiva permite entender la relación entre la esfera política y la producción artesanal y entender el propio proceso de producción como factor determinante en la creación de significado a los objetos y en la atribución de su valor social, político y simbólico-religioso.¹⁵⁶

Nexo de arte

Este concepto deriva de la Antropología del Arte y permite comprender la red de relaciones sociales en las que se ven inmersos los objetos dentro de una sociedad. Bajo este término propuesto por Alfred Gell, se amalgaman los distintos elementos que deben coexistir para que se pueda llevar a cabo la producción de un objeto y su uso dentro de una sociedad.¹⁵⁷

A partir de esto, el nexos de arte puede entenderse como el conjunto de relaciones sociales en las que participan los objetos, relaciones que pueden definirse a partir de cuatro elementos fundamentales: (1) artista, quien crea o a quien se le atribuye la responsabilidad causal de la existencia y de las características del índice, (2) índice, entidad material que propicia interpretaciones cognitivas, (3) prototipo, entidades que están representadas en el índice por semejanza visual y (4) destinatario, receptor de la información sobre el cuál el índice

¹⁵⁵ Costin, «Introduction. Making Value, Making Meaning. Techné in the Pre-Columbian World».

¹⁵⁶ Las propiedades físicas de los objetos, como la reflectividad, la iridiscencia, la translucidez, el color o el brillo contribuyen a sus cualidades estéticas y a su capacidad para evocar respuestas emocionales e intelectuales. Costin, 3; Alfred Gell, *Arte y Agencia. Una teoría Antropológica* (Buenos Aires, Argentina: Sb editorial, 1998).

¹⁵⁷ Gell, *Arte y Agencia. Una teoría Antropológica*; Martínez Luna, «La Antropología, el Arte y la vida de las cosas. Una Aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell»; Wilde y Araoz, «Presentación: Arte y Agencia. Más allá de Alfred Gell», 25.

puede ejercer influencia a partir de sus características.¹⁵⁸

2.2. Hacia una tecnología ritual. Objetos rituales, códigos visuales y pervivencia de la imagen en Palenque

Los incensarios efigie de Palenque pueden concebirse como objetos ritualmente eficaces ya que presentan una serie de elementos que fortalecieron su simbolismo y su permanencia a lo largo del tiempo.¹⁵⁹ Estos objetos presentan un discurso religioso específico ligado tanto a las deidades solares como a la tríada de Palenque, están vinculados exclusivamente a los templos del centro ceremonial y estuvieron presentes gran parte de la historia de la ciudad. Los incensarios presentan determinados atributos o características que permitieron su permanencia como objeto religioso a lo largo del tiempo, como las simbólicas (representación de deidades y aspectos ligados a la cosmovisión), las plásticas (formato de los incensarios, tamaño, volumen, relieve, color) y los aspectos materiales (manufactura de los incensarios, aspectos tecnológicos de la elaboración de pastas cerámicas y pigmentos). Estas características o aspectos de los incensarios pueden estudiarse desde cada una de las corrientes teóricas planteadas anteriormente.

Para plantear el estudio de los incensarios se parte de la ritualidad como la esfera en torno al que gira todo. Los incensarios pueden entenderse desde la memoria cultural porque esta tiene un carácter restringido, suele expresarse en contextos sociopolíticos y se integra en los discursos de poder, siendo sus tres funciones principales la legitimación, la deslegitimación

¹⁵⁸ Gell, *Arte y Agencia. Una teoría Antropológica*, 59. Gell, *Arte y Agencia. Una teoría Antropológica*, 59. Estos elementos pueden combinarse o coexistir de diferente manera y pueden adoptar dos posiciones, la de agente o la de paciente, en función del grado de actividad o presencia que tengan en el proceso de interacción o del elemento con el que se relacionen.

¹⁵⁹ García Barrios y Velásquez García, *El arte de los Reyes Mayas*, 47. Estos aspectos estaban determinados por una serie de pautas marcadas por la clase sacerdotal o gobernante con el fin de legitimar los mensajes políticos y el vínculo entre los gobernantes y las entidades sagradas.

y el fortalecimiento de la identidad.¹⁶⁰ El simbolismo de los incensarios forma parte de la memoria cultural de la sociedad palenquense, ya que en ellos se representan deidades, antepasados y aspectos vinculados con origen mítico de la ciudad.¹⁶¹

La reproducción de estas representaciones que pasaron de generación en generación a lo largo de los seiscientos años de historia permite concebir a los incensarios como medios de memoria y como una forma simbólica empleada como recurso expresivo para plasmar las concepciones religiosas mayas.¹⁶² Los medios de memoria permiten materializar las tradiciones culturales para que pervivan y puedan transmitirse de manera transgeneracional.¹⁶³ En ese sentido, los incensarios son una vía para analizar la forma desde la cual la esfera político-religiosa transmitía la memoria con fines de enaltecer y legitimar el poder a partir de una serie de recursos plásticos y simbólicos ligados al pasado mítico de Palenque.¹⁶⁴ Estos objetos formaron parte de la memoria colectiva de la ciudad y por tanto de

¹⁶⁰ Assmann, «Communicative and Cultural Memory»; Assmann y Czaplicka, «Collective Memory and Cultural Identity».

¹⁶¹ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007. El arte mesoamericano puede entenderse a partir de la definición de Paul Westheim como una encarnación material de los conceptos míticos y las representaciones como traducciones plásticas de los conceptos metafísicos y religiosos.

¹⁶² Westheim, *Arte, religión y sociedad*, 24, 25, 28. En el arte maya las formas simbólicas tenían la finalidad de expresar plásticamente las visiones míticas de la cosmovisión de una sociedad. Las representaciones artísticas servían de medio para expresar ideas y conceptos religiosos, siendo el lenguaje formal la forma mediante la cual se objetivaba la concepción mítica.

¹⁶³ Assmann, «Communicative and Cultural Memory». Assmann define los medios de memoria como las estructuras capaces de absorber, almacenar y reproducir conocimientos codificados a través de la dimensión material y social. La dimensión material puede entenderse como aquella en la que los contenidos de la memoria cultural de una sociedad se vuelven asequibles y entendibles a partir de su codificación en objetos, imágenes, textos o rituales. La dimensión social está relacionada con la función pública o privada y con el nivel de institucionalización de una sociedad que a su vez está asociada a los portadores de memoria, a las personas o instituciones que participan en la producción, en el almacenamiento y en la difusión del saber colectivo. En ese sentido, las instituciones sociales y culturales participan como actores en el proceso del recuerdo, ya que administran, controlan y producen los medios de memoria.

¹⁶⁴ Assmann; López, «Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones Mesoamericana y Andina a partir de sus mitologías»; Seydel, «La constitución de la memoria cultural». El mito puede entenderse como un hecho narrado de forma histórica que es producido por el pensamiento social que se transmite para esclarecer el presente a partir de una serie de códigos simbólicos que vinculan a una cultura con su origen ancestral. Estos códigos simbólicos se registran en la cultura material a partir de los discursos monumentales, de las representaciones visuales o de las prácticas rituales.

su identidad cultural. En este caso, se propone que la tradición de incensarios se mantuvo de manera continuada en Palenque porque se convirtieron en un símbolo religioso y en imagen de la legitimidad política de la ciudad.

Los incensarios de Palenque trascendieron en el tiempo porque fungieron como medios de transmisión y de sacralización, a través de los cuales se perpetuó el papel de las deidades de la tríada como protectoras de la ciudad y su vínculo con la clase gobernante, por ser los principales promotores de ceremonias y rituales celebrados en el Grupo de las Cruces. Esto podría considerarse como un arcaísmo, término empleado para referirse a los símbolos que se emplean o se producen de manera intencional con el fin imitar o emplear una forma antigua para expresar valores tradicionales y para legitimar situaciones o eventos del pasado.¹⁶⁵

Para proponer los incensarios como medios de memoria se toma en consideración la propuesta de este mismo autor, en la que plantea una serie de aspectos que debe tener una imagen o un objeto para ser considerado como medio.¹⁶⁶ Debe tener un contenido que refleje recuerdos pasados, una profundidad temporal (distancia temporal entre el medio y los contenidos referidos), la existencia de emisores o autores con una intencionalidad para grabar el recuerdo que pasará a la memoria, una técnica de grabación de dicho recuerdo, la existencia de un grupo de receptores que perciban el contenido y por último, la recepción del medio y sus influencias en los discursos sociales. A través de los incensarios se han identificado todos esos elementos:

¹⁶⁵ Assmann, «Communicative and Cultural Memory».

¹⁶⁶ Assmann.

- (1) Contenido: narrativa iconográfica ligada a deidades solares y a la triada de Palenque.¹⁶⁷
- (2) Profundidad temporal: distancia temporal entre la elaboración de los objetos y los personajes representados, ya que se vinculan con el pasado. Las deidades están presentes en el momento de la creación y los personajes antropomorfos aluden a antepasados de la ciudad.
- (3) Emisores/autores e intencionalidad: los autores materiales de los incensarios, que elaboraron estos objetos bajo unas pautas dadas posiblemente por la clase gobernante o sacerdotal que fue la promotora de este tipo de producciones rituales.
- (4) Técnica de grabación del mensaje: los incensarios se elaboraron con técnicas específicas para representar y dar forma a las deidades como el modelado.
- (5) Grupo de receptores que percibieron su contenido: si bien no podemos saber con certeza quienes tenían acceso a los incensarios, por el tipo de objetos que son y por los contextos en los que se enterraron, podemos pensar que posiblemente tuvieron un acceso restringido. A diferencia de los incensarios lacandones que están vinculados a las familias de la comunidad, en el caso de Palenque, pertenecían al centro ceremonial y eran empleados en ceremonias relacionadas con la clase gobernante. La presencia exclusiva de incensarios en el Grupo de las Cruces permite pensar que su visibilidad y su acceso no estuvo al alcance de toda la población.
- (6) Recepción del medio e influencia en discursos sociales: los incensarios estuvieron presentes en la vida de Palenque por aproximadamente seiscientos años en los que a pesar de presentar algunos cambios en la representación y en la manufactura, mantuvieron su formato y su discurso narrativo. Durante los periodos de mayor

¹⁶⁷ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

apogeo de la ciudad su tamaño aumentó considerablemente, algo que coincide con el interés en enaltecer el discurso simbólico del Grupo de las Cruces llevado a cabo por Kan Balam para legitimar su poder gobernante como descendiente de K'inich Janaab' Pakal y del linaje originario de Palenque.

La continuidad que presenta esta tradición permite pensar que formaron parte de la memoria cultural de la sociedad palencana, que se transmitió de una manera determinada que permitió su pervivencia a lo largo del tiempo. Lo anterior se hizo posible a partir del uso de códigos visuales que materializaban los discursos simbólicos y los hacían reconocibles.¹⁶⁸ Un ejemplo de esto se observa en la propia configuración de la plaza del Grupo de las Cruces, en la que además de la presencia de incensarios, existió un discurso visual ligado a la narrativa simbólica de la plaza y de las construcciones ceremoniales. Tanto la disposición y orientación de los templos como su altura fungió como estrategia representativa con la finalidad de construir una metáfora visual del ciclo solar y de la jerarquía de las deidades de la tríada de Palenque.¹⁶⁹

Este tipo de estrategias visuales también se encuentran presentes en los incensarios y pueden analizarse desde la visualidad.¹⁷⁰ Este concepto permite plantear que los incensarios conjugan una serie de elementos plásticos que funcionaron como estrategia de representación

¹⁶⁸ Rivera Dorado, «Algunas consideraciones sobre el arte maya», 2001, 14. Las ciudades estaban pensadas para asegurar el sistema político y realzar la grandiosidad, sacralidad y poder de las dinastías gobernantes. Un ejemplo son las plazas, los patios y los templos construidos sobre los basamentos, que se remataban con cresterías ornamentadas con relieves de estuco y policromía que simbolizaban la grandiosidad del linaje gobernante.

¹⁶⁹ Stuart, «The Palenque Mythology. Inscription from the Cross Group at Palenque»; Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses mayas en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas». El Templo de la Cruz Foliada, por donde iniciaría el recorrido solar se situaba al este de la plaza, tenía una altura intermedia en alusión al nivel terrestre y estaba dedicado al dios GII. Al norte, situado en el lugar en el que el Sol alcanza su cénit se sitúa el Templo de la Cruz como símbolo del axis mundi y dedicado a la deidad más importante de la tríada que aparece en las representaciones de Palenque desde las etapas más tempranas, GI. Al oeste se sitúa el Templo del Sol dedicado a GIII y levantado a un nivel más bajo que los otros dos templos en alusión al inframundo, y al lugar por donde el sol se esconde al acabar su ciclo.

¹⁷⁰ Savkic, «Introducción. Manifestaciones y prácticas visuales amerindias»; Bal, «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales»; Chateau, «Cultura visual e historia del arte. La puesta en evidencia de los estudios visuales»; Belting, «Imagen, medium, cuerpo: Un nuevo acercamiento a la iconología».

y como fórmula comunicativa a partir del uso de un lenguaje visual reconocible dentro de la tradición artística y cultural de Palenque.¹⁷¹ El formato de los incensarios pudo fungir como convención artística a través de su configuración formal a partir del cilindro hueco con aletas laterales, de su tamaño, de la superposición de mascarones en el cuerpo principal y de la presencia de atributos plásticos como el pastillaje o la distribución del color.¹⁷²

Las convenciones artísticas y los códigos visuales pueden materializarse a partir del uso de determinadas técnicas que permiten su producción y su reproducción.¹⁷³ Es en este punto donde puede insertarse el concepto de *Techné*¹⁷⁴, para analizar la intencionalidad ritual que puede haber detrás de la manufactura de objetos mágico-religiosos como los incensarios, en los que la religiosidad puede ser un componente esencial de su proceso de producción.¹⁷⁵ Desde

¹⁷¹ Bermúdez Castillo, «Cultura visual», 7. Las producciones artísticas pueden entenderse como medios de comunicación y expresión definidas por la cultura a la que pertenecen. Jairo Bermúdez plantea que una producción artística puede ser entendida como medio a partir de tres elementos fundamentales: la presencia de un grupo dirigente o de élite que actúa como emisor, la existencia de un mensaje que actúa como objetivo de comunicación visual y un receptor, a quien va dirigido el mensaje emitido a través de la imagen.

¹⁷² Daniel Salazar Lama, «Escultura integrada en la arquitectura maya: tradición y retórica en la representación de los gobernantes (400 A.E.C.-600 E.C.)» (UNAM, 2019); Daniel Salazar Lama, «Formas de sacralizar a la figura real entre los mayas», *Journal de la Société des Américanistes* 101, n.º 101-1 (2015): 11-49 En el área maya las convenciones artísticas se observan en las escenas de corte, a partir de la disposición y el tamaño de las figuras, de su escala y de la proporción-sobredimensión de algunos personajes respecto al espacio que los rodea. En los mascarones de estuco, elementos como el volumen, el relieve y los planos también se emplearon como código visual.

¹⁷³ Miller, *Archaeological Approaches to Technology*, 5. La producción puede entenderse como el proceso de elaboración de los artefactos que incluye los materiales implicados, las técnicas empleadas y la organización de los procesos productivos. Además de los aspectos sociales y económicos, la ideología política y la religión también pueden tener un gran impacto en la organización de la producción.

¹⁷⁴ Costin, «Introduction: Craft and Social Identity»; Callaghan, «Techné and Ceramic Social Valuables of the Late Preclassic Maya Lowlands».

¹⁷⁵ Velásquez García, «Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas»; García Barrios y Velásquez García, *El arte de los Reyes Mayas*; Martínez de Velasco y Vega, *Los mayas. Voces de piedra*; Vega Villalobos, «El legado de los escultores: un estudio de las firmas de artistas registradas en los monumentos mayas del periodo Clásico Tardío»; Rivera Dorado, «Algunas consideraciones sobre el arte maya», 2001. En la sociedad maya del periodo Clásico la producción de objetos artísticos estaba cargada de ritualidad, los propios procesos mediante los cuales se elaboraban los objetos formaban parte de acciones rituales en sí mismas. Normalmente existía una intencionalidad simbólica que se plasmaba en las representaciones a partir de las técnicas de manufactura así como de los materiales empleados. En este sentido los procesos de manufactura eran considerados procesos rituales mediante los cuales se daba vida a las imágenes, que finalizaban su manufactura cuando eran consagradas o sacralizadas. Un ejemplo lo encontramos en las estelas, que en ocasiones tenían nombre propio y eran concebidas como entidades vivientes o como la materialización de la figura del gobernante. En la manufactura de las estelas, a través de técnicas como el relieve se transmitía la jerarquía

esta perspectiva tecnológica desde la cual los aspectos culturales de una sociedad son elementos fundamentales para comprender los procesos materiales, es de donde parte el término de tecnología ritual que se está proponiendo en la presente investigación para el caso de los incensarios efigie.

Como tecnología ritual se entiende el conjunto de procesos técnicos y materiales destinados a la elaboración de imágenes sagradas. Estos procesos de manufactura mediante los cuales se elaboran los objetos rituales pueden tener una carga simbólica en sí misma por ser los encargados de materializar una imagen divina, como ocurre en el caso lacandón en el que la manufactura de los incensarios está determinada por unas pautas rituales determinadas. A partir de esto se propone que la sacralidad de los incensarios pudo determinar algunos procesos como la selección de materiales, el lugar de elaboración-cocción, así como las técnicas de manufactura y la decoración, confiriéndoles un carácter ritual en sí mismo.

La eficacia ritual de la tecnología también se puede entender desde la agencia del arte y en especial desde la “tecnología del encantamiento” o *technology of enchantment* planteada por Alfred Gell.¹⁷⁶ En general, la agencia del arte concibe las obras de arte como entidades físicas que median entre varios seres creando una relación social entre ellos y proporcionando un canal para otras relaciones e influencias sociales.¹⁷⁷ De forma particular, desde la tecnología del encantamiento se plantea que el valor social, simbólico y económico que tienen los objetos de arte, viene dado por el grado de admiración o fascinación que se genera en torno a ellos, por parte de los espectadores, de los receptores de las obras. Estas sensaciones se dan cuando las obras presentan un alcance técnico y creativo que las hacen únicas, no tanto por lo que

de los personajes mencionados o representados, así como la de los propios artistas que participaban en su elaboración.

¹⁷⁶ Gell, «The art of anthropology», 163.

¹⁷⁷ Gell, «The art of anthropology», 169, 172, 173.

representan sino por todos los procesos involucrados en su creación, como el proceso creativo, las habilidades de los artistas o los materiales empleados.¹⁷⁸

Gell plantea que en sociedades antiguas en las que los sistemas artísticos no se regían por las “Bellas Artes”, como sería el caso mesoamericano, el arte surge en dos dominios principales: el ritual y el intercambio comercial o ceremonial. En el caso ritual, está especialmente ligado a la esfera política, y los objetos se producen para mostrarse en ocasiones en las que el poder político o religioso está siendo legitimado por su asociación con una o varias entidades sobrenaturales. Debido a eso, estos procesos pueden concebirse desde un punto de vista mágico, donde las fuerzas sobrenaturales intervienen en el proceso o en el artista, permitiendo la creación de los objetos y su significado. Como menciona Gell, la concepción mágica de las cosas puede derivar de la incertidumbre que rodea lo inalcanzable.¹⁷⁹

Los incensarios efigie son objetos en los que se materializan múltiples y entrelazadas dimensiones que se fueron generando a partir de la red de relaciones sociales y simbólicas que existieron entre ellos y su entorno. Para analizar esta red de relaciones en el caso de los incensarios se propone emplear el concepto de nexo de arte planteado por Gell.¹⁸⁰

Como ya planteó anteriormente Martha Cuevas, los incensarios pueden entenderse como objetos que participaron activamente en el ámbito ceremonial y religioso de Palenque por ser las entidades que fungían como la representación física de las deidades tutelares de la

¹⁷⁸ Gell, «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», 1999.

¹⁷⁹ Gell.

¹⁸⁰ Gell, *Arte y Agencia. Una teoría Antropológica*; Wilde y Araoz, «Presentación: Arte y Agencia. Más allá de Alfred Gell», 25. Gell plantea que el comportamiento de los objetos en dicha red de relaciones es comparable al de las personas en interacción ya que el arte es un sistema de acción que no puede existir sin formar parte de unas relaciones sociales determinadas. Estas relaciones forman parte del tejido de la vida social de una cultura o sociedad y solo pueden darse mientras se manifiesten por medio de acciones que están derivadas a su vez de las relaciones sociales entre las personas y los objetos. El papel que cada parte tiene en esa relación puede definirse como agente o paciente, siendo los agentes quienes ejercen la acción sobre los pacientes.

ciudad.¹⁸¹ Esta dimensión simbólica y social de los incensarios guarda relación con quienes promueven su elaboración, uso y difusión entre la sociedad y permite considerar los distintos elementos participantes en la concepción, manufactura y uso de los incensarios a partir del nexo de arte y de los cuatro elementos fundamentales que lo conforman: artista, índice, prototipo y destinatario. Esta organización permite establecer distintos niveles de relación y entender mejor la esfera de participación de los incensarios en el ámbito ceremonial de Palenque.

Artista/artesano

En este caso, me refiero de manera indistinta a artista o artesano porque lo que me interesa de este elemento es la relación que tuvieron los incensarios con quienes los elaboraron. En el contexto en el que nos encontramos, considero que ambos términos pueden ser empleados para referirnos a las personas que se dedican a la elaboración de bienes artesanales, artísticos o suntuarios, ya que lo que los diferencia entre sí, es principalmente el uso y significado que tuvo para la sociedad que los creó.

A partir de la definición de Tizziano Mannoni y Enrico Giannichedda, podemos entender la producción artística o artesanal como el conjunto de operaciones necesarias para

¹⁸¹ Cueva García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007; Velásquez García, «Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas», 202, 225; Houston y Stuart, «Of gods, glyphs and kings: Divinity and rulership among the classic Maya», 299; López Oliva, «Las personificaciones (?Ub'aahil?a'n) de seres sobrenaturales entre los mayas de tierras bajas del Clásico»; Carreón Blaine, «Un giro alrededor del ixiptla» En el ámbito mesoamericano la función de los objetos como representación física de las entidades divinas puede entenderse a partir del fenómeno de personificación, que ejemplifica el papel activo que tuvieron las imágenes y los objetos rituales en determinadas ceremonias. En el caso maya del periodo Clásico este fenómeno se daba en diversos ámbitos de la vida tanto pública como privada y se registra en las inscripciones epigráficas con la expresión *b'aahil a'n*. Erik Velásquez, Stephen Houston, y David Stuart proponen que este término puede hacer alusión a “cuerpo” o “imagen”, “cosa” o “presencia corporal”, “una cosa semejante a otra” o “un aspecto facial”. Otro término que permite entender este fenómeno es *Ixiptla* empleado en la sociedad náhuatl, para referirse representación física de una entidad divina. El culto a los dioses efigie se escenifica comúnmente en las representaciones artísticas y en el registro material a partir de las escenas donde se corrobora que eran receptáculos periódicos de las fuerzas divinas y servían de medio tangible a través del cual los dioses consumían las ofrendas que se les hacía.

transformar un bien en otro diferente. La producción de objetos y la producción de obras de arte tiene en común el conocimiento técnico que requiere la capacidad de emplear los medios y las técnicas adecuadas durante el proceso de elaboración de los bienes. Junto con los materiales, estos procesos otorgan una identidad propia a los objetos, que está normalmente vinculada con la intencionalidad con la que se elaboran, ya sea utilitaria, estética, o ritual.¹⁸² A partir de otro tipo de producciones como la pintura mural o los vasos tipo códice, se puede observar que el campo de las técnicas pictóricas era especializado, lo que permite pensar que en el caso de los incensarios intervinieron ceramistas-artistas alfareros y pintores.

Índice

A partir de la definición de Alfred Gell los índices son los elementos materiales que propician interpretaciones, por lo que en el caso de los incensarios, los índices serían los objetos en sí mismos. El soporte cerámico en el que se configura la representación iconográfica que tiene un formato y unos atributos específicos que los hacen reconocibles como incensarios efigie.

Prototipo

En la esfera de interacción de los incensarios, el prototipo sería lo que se representa en el índice-objeto, en este caso, las deidades. En ese sentido, se entiende como prototipo las imágenes que se plasman en los incensarios, que a partir de los atributos formales e iconográficos pueden asociarse directamente con deidades o con los antepasados de la ciudad. Se trata de la forma de concebir una representación en un medio físico para que sea reconocible para quien la observa. El prototipo es reconocible por semejanza visual gracias al uso de elementos plásticos que actúan como códigos visuales y que permiten que la imagen representada sea reconocible para la población/público. Estos códigos representados en el

¹⁸² Mannoni y Giannichedda, *Arqueología. Materias, objetos y producciones*, 19, 20.

prototipo se emplean de manera intencional por la semejanza visual que presentan con otros elementos ligados a la cosmovisión maya.

Destinatario

En el caso de los incensarios los destinatarios o receptores de la información son el grupo de personas que tuvieron acceso ellos a partir de la observación o la interacción. En este caso se propone la presencia de dos tipos de receptores, por un lado, los intangibles-divinos- como las entidades que habitan los incensarios y por otro, los receptores tangibles-humanos - ejecutores del ritual o grupo de personas que los observan.

Por el tipo de objetos que son los incensarios y su vínculo con ceremonias ligadas a la clase gobernante es factible pensar que serían objetos de acceso restringido al público común. Por el tamaño y el uso al que están asociados las hipótesis más plausibles aluden a que fueron empleados en el interior, pero no se sabe con certeza si hubo determinadas piezas que pudieron haber sido empleadas en el exterior de los templos, como parte de alguna actividad desarrollada en la plaza.¹⁸³

Dentro de la red de relaciones planteada desde el nexo de arte también se considera el grado de acción que ejercen las distintas partes como agentes, si son quienes ejercen la acción o pacientes, si son sobre los cuales se ejerce dicha acción. Para el caso de objetos como los incensarios que pudieron fungir como la personificación o el cuerpo material (tangible) de las entidades divinas (intangibles), se puede adoptar el término de agente secundario planteado por Gell para hacer alusión a los objetos inertes que adquieren vida tras un proceso ritual.¹⁸⁴

¹⁸³ Cuevas García, «incensarios efigie y mascarones arquitectónicos en el área maya: un análisis comparativo». En su trabajo sobre mascarones arquitectónicos e incensarios efigie, Martha Cuevas planteó la hipótesis de que los nichos del Templo de la Cruz pudieron servir para colocar a los incensarios.

¹⁸⁴ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007; Gell, *Arte y Agencia. Una teoría Antropológica*; Wilde y Araoz, «Presentación: Arte y Agencia. Más allá de Alfred Gell».

Los incensarios pueden concebirse como agentes secundarios porque ejercieron una participación simbólica en la esfera ritual. Sirvieron de receptáculo para la esencia divina de las deidades, como una personificación de la deidad que representaba y como medio de transición entre el mundo terrenal y el divino.¹⁸⁵

Todo lo anterior sirve de herramienta teórico-analítica para entender los incensarios de una manera integral a partir de su concepción como (1) medios de memoria (2) como convención artística-códigos visuales, (3) como una producción de objetos rituales y (4) como objetos participantes en una red de relaciones sociales-agentes secundarios. A partir de lo anterior los incensarios se analizan desde una perspectiva antropológica que sirve de herramienta teórica para comprender los procesos tecnológicos ligados a la esfera ritual y a la producción de imágenes sagradas como un fenómeno social marcado por las tradiciones culturales y religiosas que se desarrollaron en Palenque a lo largo del periodo Clásico.

2.3. Herramientas analíticas para el estudio de los incensarios de Palenque

El estudio tecnológico en el que se integran las perspectivas teóricas anteriormente planteadas también se aborda desde la Ciencia del Patrimonio, una corriente metodológica a partir de la cual se problematizan cuestiones ligadas a la materialidad a partir del uso de técnicas de análisis fisicoquímico. La metodología que se presenta se caracteriza por la utilización de técnicas analíticas no invasivas y no destructivas, así como por el uso de equipos portátiles, que permiten la realización de análisis *in situ*.¹⁸⁶ Esto es fundamental para el desarrollo de la investigación,

¹⁸⁵ En la tradición mesoamericana los intercambios simbólicos permitían a los objetos adoptar cierta vitalidad. Los objetos personificados podían generar sensaciones e interacción con quienes los observaban o utilizaban. En ellos se plasman códigos reconocibles en el imaginario colectivo de la sociedad a la que pertenecen.

¹⁸⁶ Artioli, *Scientific Methods and Cultural Heritage. An introduction to the application of materials science to archaeometry and conservation science*; Ruvalcaba Sil et al., «SANDRA: Portable XRF system for the study of Mexican cultural heritage»; Prous, Calderón, y del Egado, *La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*; Payne, «Imaging Techniques in Conservation»; Hermens, «Technical Art History : A Synergy of Art , Conservation and Science»; Hölling, «The technique of conservation: on realms of theory and cultures of practice». Esta metodología está establecida en el ámbito del patrimonio cultural a nivel

ya que la mayor parte del Corpus de estudio, explícitamente los incensarios completos, se encuentran resguardados en la Bodega del Museo de sitio de Palenque y es necesario desplazarse hasta el sitio para poder estudiarlos.

La aplicación de técnicas de análisis se combinó con el trabajo de archivo o de gabinete, con el fin de revisar los informes referentes a los contextos de los objetos y a las intervenciones/restauraciones, así como una primera revisión de los materiales a partir del muestrario de fragmentos de incensarios. Todo esto se insertó en una base de datos elaborada con el fin de ir agrupando todos los datos que se fueran obteniendo del estudio material.

La base de datos se organizó tanto por incensarios completos como por fragmentos y recoge la información referente al contexto arqueológico, a la temporalidad, a las intervenciones/restauraciones realizadas a cada uno de los ejemplares y al tipo de técnica analítica que se ha empleado para su estudio. En la base de datos también se integró la información obtenida respecto a la presencia de policromía y a las características de las pastas cerámicas. En este caso se ha empleado un protocolo analítico basado en la combinación de técnicas de imagenología, de microscopía y de espectroscopía, que se está realizando en el Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio del Instituto de Física de la UNAM (LANCIC-IF).

El estudio se ha desarrollado en diferentes fases que van de los análisis globales y macroscópicos a los análisis puntuales y microscópicos con el fin de ir obteniendo información que permitiera definir las áreas de interés y de análisis de las etapas siguientes (tabla 3).

En primer lugar se llevó a cabo una primera fase de revisión de los materiales y de

mundial, a través de las líneas de investigación y de los estudios realizados en los diferentes laboratorios dedicados al estudio del patrimonio cultural. Este es el caso de la red nacional de laboratorios que se integran en el Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC-UNAM) en México (<http://labunam.unam.mx/micrositios/LANCIC/>) o del MOLAB (MOBILE LABORATORY) que forma parte de la red europea del *Integrating Platform for the European Research Infrastructure* (IPERION HS).

medición y registro del color, tanto de las pastas como de los pigmentos, mediante el sistema de color del Munsell y la técnica de Espectrofotometría, con el fin definir los colores de los pigmentos y de las pastas de una manera estandarizada. En la segunda fase de estudio los incensarios se estudiaron con varias técnicas de imagenología enfocadas tanto en el estudio del color, como en el de los soportes cerámicos. Estas técnicas son Imagen Infrarroja de Falso Color, Imagen con luz ultravioleta (UV), DStretch, Radiografía digital y Fotogrametría digital.

A partir de lo anterior, se llevó a cabo una revisión microscópica de las superficies policromadas y de las pastas cerámicas del muestrario de fragmentos y de los incensarios completos, para observar las características micromorfológicas de los materiales y poder detectar la presencia de distintas capas o superposiciones pictóricas, así como las partículas que conformen las arcillas y los desgrasantes. La última fase del estudio analítico se llevó a cabo mediante técnicas espectroscópicas que ofrecen información puntual de los materiales y permiten identificar su composición. Estas técnicas son Fluorescencia de Rayos X, Espectroscopía de Reflectancia por Fibra Óptica y Espectroscopía Raman.

En las dos salidas de campo que se realizaron a Palenque para estudiar los ejemplares completos, también se siguió este protocolo analítico y el mismo orden de ejecución de las diferentes técnicas. En la primera temporada, llevada a cabo en octubre de 2019, se realizaron mediciones de color, técnicas de imagen y microscopía, mientras que en la segunda temporada llevada a cabo en octubre de 2022 los estudios se focalizaron en las técnicas espectroscópicas.

Tabla 5: Fases de estudio y técnicas analíticas empleadas en cada caso en función del tipo de material y el lugar donde se han realizado los análisis

Fase de análisis	Técnicas analíticas	Objetivo	Material	Lugar del estudio
Fase 1. Medición del color	Análisis de color Munsell y Espectrofotometría	Registro, clasificación y medición del color	Fragmentos	Laboratorio LANCIC-IF UNAM
			Incensarios completos	<i>In situ</i> , Bodega Museo de sitio Palenque
Fase 2. Técnicas de imagen	Luminiscencia Visible Inducida por luz ultravioleta	Identificar bases de preparación	Fragmentos	Laboratorio LANCIC-IF UNAM
			Incensarios completos	<i>In situ</i> , Bodega Museo de sitio Palenque
	Imagen Infrarroja de Falso Color	Naturaleza de los colores y agrupación por composición	Fragmentos	Laboratorio LANCIC-IF UNAM
			Incensarios completos	<i>In situ</i> , Bodega Museo de sitio Palenque
	<i>Dstrech</i>		Fragmentos	Laboratorio LANCIC-IF UNAM
			Incensarios completos	Laboratorio LANCIC-IF UNAM
	Radiografía digital	Densidad de pastas, técnicas manufactura, diferenciación de partes intervenidas	Incensarios completos	<i>In situ</i> , Bodega Museo de sitio Palenque
Fotogrametría digital	Fotografías en alta resolución y modelo 3D	Incensarios completos	<i>In situ</i> , Bodega Museo de sitio Palenque	
Fase 3. Revisión microscópica	Microscopía óptica	Capas pictóricas, textura del color y características de las pastas y agregados	Fragmentos	Laboratorio LANCIC-IF UNAM
	Microscopía digital de superficie		Fragmentos	Laboratorio LANCIC-IF UNAM
			Incensarios completos	<i>In situ</i> , Bodega Museo de sitio Palenque
Fase 4. Técnicas espectroscópicas	Fluorescencia de Rayos X (XRF)	Composición de pastas y pigmentos minerales	Fragmentos	Laboratorio LANCIC-IF UNAM
			Incensarios completos	<i>In situ</i> , Bodega Museo de sitio Palenque
	Espectroscopía vibracional infrarroja (FORS)	Identificación de arcillas y pigmentos minerales y orgánicos (índigo)	Fragmentos	Laboratorio LANCIC-IF UNAM
			Incensarios completos	<i>In situ</i> , Bodega Museo de sitio Palenque
	Espectroscopía vibracional Raman	Identificación de pigmentos minerales y orgánico (índigo)	Fragmentos	Laboratorio LANCIC-IF UNAM y Laboratorio de Materiales Avanzados, IF UNAM.

Fase 1. Registro y medición del color

Sistema *Munsell*

Consiste en registrar los colores a partir de su tonalidad o matiz (*hue*), de su iluminación (*value*) y de su intensidad o saturación (*chroma*), siendo estas dos últimas propiedades las que pueden aportar información sobre procesos tecnológicos concretos. En el caso de la cerámica, pueden depender del tipo o la cantidad de agregados, así como de la tecnología de cocción. En el caso de los pigmentos, la luminosidad y la saturación pueden asociarse al uso de determinados materiales pigmentantes, a la presencia de mezclas para crear tonos más o menos claros o al uso de agregados que aporten brillo o luminosidad. Esta técnica fue aplicada a los fragmentos de incensario con el fin de registrar y clasificar la policromía de forma estandarizada para poder comparar los resultados con los obtenidos de la colorimetría.

Espectrofotometría de reflectancia

Técnica que permite medir el color de las superficies pictóricas y de los objetos. El color es un término que se refiere a la composición de las longitudes de onda de la luz en su espectro visible. Se describe a la luz como formada por un determinado color cuando prevalece la energía de una o más regiones dentro de la gama de longitudes de onda que van desde 400 a 700 nm. La predominancia de una región u otra en la composición espectral suele manifestarse ante el observador como diferencias de tonalidad o saturación. En función de su longitud de onda la retina humana se estimulará de forma diferente y establecerá el espectro de color, disponiéndose en orden: rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta. De estos colores, el rojo, el verde y el azul son considerados como colores primarios, pues no se pueden obtener a partir de otros colores. La mezcla entre ellos permite obtener los colores secundarios y ampliar las gamas tonales y cromáticas.

Esta técnica se ocupa de los métodos empleados para medir y expresar

cuantitativamente el color en función de la cantidad de luz reflejada por una superficie analizada en el espacio de color CIELAB.¹⁸⁷ En este caso se empleó un espectrocolorímetro RUBY de la marca STIL que permite realizar mediciones espectroscópicas sin tener contacto con la superficie de los objetos. Esto permitió el análisis *in situ* de los incensarios que se encuentran en la Bodega del Museo de Sitio de Palenque. Los análisis se realizaron sin contacto a una distancia de 8 cm, con iluminante D65, observador CIE 1964, un intervalo espectral de 400-700 nm y un área de análisis de 4 mm de diámetro.

Fase 2. Técnicas de imagen

Las técnicas de imagen son un conjunto de técnicas de examen global, macroscópico y no invasivo que permiten obtener imágenes diagnósticas para el estudio y tratamiento de obras de arte a partir de radiación con distinta energía. En este caso, organizadas de menor a mayor energía se ha empleado la Imagen Infrarroja (IR) la radiación visible (Vis.), la luz ultravioleta (UV) y la Radiografía de Rayos X.

Imagen Infrarroja e Imagen Infrarroja de Falso Color

Esta técnica se basa en la respuesta característica de los materiales pigmentantes a la radiación infrarroja (IR) y a la luz, permitiendo la detección de la radiación IR proveniente de un sustrato pictórico y su transformación en visible. La imagen infrarroja se obtiene con una cámara convencional con filtros que tengan una sensibilidad espectral adaptada a la zona infrarroja del

¹⁸⁷ Cultrone et al., «Técnicas no destructivas aplicadas a la conservación del patrimonio arquitectónico. Colorimetría», 6. Esta técnica surge con la teoría tricromática de la visión de los colores, la cual establece que pueden elegirse tres colores primarios de forma tal que, combinados en diversas proporciones, puedan igualar a cualquier color desconocido. Por lo tanto, la colorimetría consiste en la designación de los tres primarios y en la determinación de la cantidad de cada uno de ellos que debe emplearse para reproducir el color requerido. El sistema está basado en la teoría de colores opuestos: un color no puede ser al mismo tiempo amarillo y azul o rojo y verde. Por esta razón estos colores se sitúan en los extremos del diagrama de medidas del color. Para más información sobre el espacio de color CIELAB consultar el siguiente enlace: <https://sensing.konicaminolta.us/mx/blog/entendiendo-el-espacio-de-color-cie-lab/>

espectro y que convencionalmente pueden ir desde los 700 a los 1350 nm.¹⁸⁸ En este caso se tomaron imágenes empleando tres filtros que permiten el paso de la luz infrarroja, con tres longitudes de onda diferentes: 760 nm, 850 nm y 950 nm. Esta técnica permite mejorar la legibilidad de capas pictóricas, retoques o repintes, así como la presencia de capas o dibujos subyacentes.

Para mejorar la lectura de las imágenes obtenidas y poder detectar los pigmentos por su composición puede emplearse con el método de Falso Color (Imagen IR de Falso Color), que consiste en trasladar la imagen infrarroja a un espacio RGB.¹⁸⁹ Este tipo de imágenes se generan a partir de la mezcla de información de fotografías visibles e infrarrojas. Este modelo organiza la información del espectro de luz en tres canales, lo cual permite el corrimiento intencional de los canales rojo y verde en la fotografía visible, para desplazarlos a los canales verde y azul de la fotografía infrarroja.

La característica principal de esta técnica es el cambio de matiz que adquieren los colores. Cada pigmento está representado por un falso color específico que depende de su interacción con la luz infrarroja. Esta interacción está estrictamente relacionada con la composición química del pigmento y también puede depender de la técnica pictórica utilizada por el artista y de las capas existentes en la superficie pintada.¹⁹⁰ En este caso se ha empleado en los incensarios completos y en los elementos accesorios que forman parte del corpus de estudio.

¹⁸⁸ Prous, Calderón, y del Egido, *La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*.

¹⁸⁹ Rangel Chavez, «Metodología para el estudio de pigmentos y colorantes en obras de arte y patrimonio cultural mediante la técnica de imagen infrarroja de falso color»; Aguilar Téllez et al., «False Color and Infrared Imaging for the Identification of Pigments in Paintings».

¹⁹⁰ Rangel Chavez, «Metodología para el estudio de pigmentos y colorantes en obras de arte y patrimonio cultural mediante la técnica de imagen infrarroja de falso color»; Aguilar Téllez et al., «False Color and Infrared Imaging for the Identification of Pigments in Paintings».

Fotografía en rango visible

Se basa en la luz como forma de energía radiada en vibraciones electromagnéticas y cubre la región del espectro comprendida entre 400 nm y 700 nm (visible para el ojo humano). Se puede complementar con lámparas para iluminar de manera cenital o rasante la superficie del objeto y observar la presencia de irregularidades, huellas de manufactura, incisiones, pinceladas o levantamientos de las capas pictóricas. Las fotografías se tomaron tanto del exterior como del interior, a partir de una sonda con cámara acoplada que permitió la revisión y registro de las huellas de modelado internas.

Fotogrametría digital

Técnica de documentación y de digitalización 3D que permite capturar la morfología completa de los objetos y generar modelos en tres dimensiones. La *International Society for Photogrammetry and Remote Sensing (ISPRS)* define esta técnica como “el arte, la ciencia y la tecnología de obtener información fiable a partir de imágenes sin contacto directo y otros tipos de sensores sobre la Tierra y su entorno”.¹⁹¹ Originalmente se empleó para describir el proceso de obtención de la información morfológica y las dimensiones reales del espacio natural o construido a partir de fotografías y puede aplicarse en arquitectura, geografía y topografía para producir planos en diferentes escalas.¹⁹² En este caso se ha empleado con los incensarios completos para tener un registro de imágenes detallado y en alta resolución.

¹⁹¹ Fuente: <https://www.isprs.org/> Barberà Giné, «Fotogrametría para la conservación-restauración de bienes culturales».

¹⁹² Lucet, «Fotogrametría y patrimonio. Registro y representación.»

Fluorescencia Ultravioleta (UV)

La región ultravioleta del espectro electromagnético va de 136 nm a 400 nm, es invisible al ojo humano y tiene mayor poder de penetración que la luz visible. El fenómeno asociado es la luminiscencia, propiedad que tienen ciertos cuerpos de emitir luz tras absorber energía de radiación ultravioleta. La aplicación de esta técnica permite detectar repintes, añadidos, barnices y capas subyacentes de las superficies pictóricas que no se observan a simple vista.¹⁹³ La mayoría de los materiales orgánicos presentes en el patrimonio cultural y algunos inorgánicos, como los minerales, tienen esta propiedad, lo que los convierte en adecuados para esta técnica.¹⁹⁴ En este caso se empleó en los incensarios completos para detectar áreas consolidadas y cambios materiales en las superficies pictóricas.

Radiografía digital

Esta técnica usa longitudes de onda corta y alta energía y se basa en la capacidad que tienen los rayos X en atravesar cuerpos u objetos, en función del tipo de átomos que los constituyen, de su densidad, espesor y de la longitud de onda de los rayos X empleados. Las imágenes de rayos X se registran en una pantalla digital y se basan en la conversión de los efectos de absorción de las radiaciones electromagnéticas por parte de la materia, en imágenes fotográficas visibles. El contraste observado depende de la diferencia de peso atómico de los elementos químicos. Cuanto mayor sea el número atómico y el espesor del objeto, mayor será la absorción de los rayos X.¹⁹⁵ La radiografía es adecuada para la identificación de capas subyacentes de distintos

¹⁹³ Artioli, *Scientific Methods and Cultural Heritage. An introduction to the application of materials science to archaeometry and conservation science*; Payne, «Imaging Techniques in Conservation»; Prous, Calderón, y del Egido, *La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*.

¹⁹⁴ Ghervase y Cortea, «Lighting Up the Heritage Sciences: The Past and Future of Laser-Induced Fluorescence Spectroscopy in the Field of Cultural Goods».

¹⁹⁵ Creagh y Bradley, «Radiation in Art and Archaeometry»; Matteni y Moles, «Técnicas radiográficas»; O'Connor, «Principles of X-radiography»; Valverde Larrosa y Martín García, «Estudios radiográficos de tres de los grandes Cristos de caña de maíz identificados en España: el Cristo crucificado de Lerma (Burgos), el Cristo de Santa María de Vitoria-Gasteiz (Álava) y el Cristo de la buena muerte de Gran Canaria (Gran Canaria)».

tipos de objetos. Permite detectar intervenciones o reutilizaciones, la técnica de ejecución, presencia de grietas o soldaduras, el estado de deterioro interno, detalles sobre ensamblaje o construcción de la pieza, distintos espesores y zonas huecas o macizas.¹⁹⁶

Fase 3. Examen microscópico

Esta fase se llevó a cabo mediante microscopía de superficie, con la que se examinaron las áreas de mayor interés de los incensarios y se tomaron fotografías de detalles que permiten observar la textura de los pigmentos y pastas, así como el tamaño de los desgrasantes o de las partículas de color. Esta técnica ha sido fundamental para entender aspectos de la manufactura pero sobre todo de la policromía, como la mezcla entre varios pigmentos o la superposición de capas pictóricas. La revisión con microscopía de superficie se realizó con el microscopio digital portátil *Dino-Lite Edge*, con distintas magnificaciones que van desde los 20X hasta los 200X, con iluminación LED directa, luz polarizada y corrección de profundidad de campo (EDOF). Las imágenes se adquirieron con software *Dinocapture 2.0*.

Fase 4. Técnicas espectroscópicas

La Fluorescencia de Rayos X (XRF) y las Espectroscopías FTIR y Raman son métodos analíticos no invasivos que permiten identificar la composición química, a partir de la identificación elemental y molecular de muestras u objetos del patrimonio cultural.

Fluorescencia de Rayos X (XRF)

Técnica basada en la radiación electromagnética originada por las transiciones electrónicas que se dan entre las capas profundas de la estructura atómica y que son características de los elementos químicos. Los equipos de XRF cuentan con un generador de Rayos X, un detector y un sistema de adquisición y procesamiento de la señal. El límite de detección del sistema

¹⁹⁶ Antelo et al., «Estudios y análisis por métodos físicos», 29-32.

depende de la energía de los rayos X característicos, de la sensibilidad del detector y de la intensidad de radiación generada por el tubo de Rayos X.

Los equipos portátiles permiten análisis *in situ*, no destructivos y de información multielemental. No es posible detectar elementos más ligeros que el sodio y la profundidad analizada para cada elemento puede variar en función de la composición del material y de las capas pictóricas. Es adecuada para el estudio de materiales inorgánicos y para responder cuestiones sobre caracterización, procedencia, o tecnología, así como para el estudio de problemáticas ligadas a la conservación y restauración.¹⁹⁷ Los análisis se realizaron con el equipo SANDRA (Sistema de Análisis No Destructivo por Rayos X) desarrollado en el LANCIC-IF de la UNAM.¹⁹⁸ El equipo cuenta con un haz de rayos X generado por un tubo de Molibdeno de 75 W con una ventana de Berilio, un detector X-123 SDD de AmpTek y un colimador de 1.5 mm de diámetro. Cuenta con dos láseres que se hacen converger y se observan a través de una cámara acoplada que permite observar y registrar las áreas de interés y establecer el punto de análisis.

Espectroscopía por Reflectancia de fibra óptica (FORS).

Esta técnica se basa en el fenómeno de la reflexión de la luz, cuando esta incide sobre una superficie. Los espectros de reflectancia que se obtienen muestran la relación entre la intensidad de la luz que se refleja y la que incide en cada longitud de onda. Las regiones del espectro electromagnético que abarca esta técnica son el visible y el infrarrojo cercano (350-1000 nm) y e infrarrojo cercano de onda corta (1000-2500nm). Derivado de esto, esta técnica también permite definir colorimétricamente el color y a su vez obtener información sobre su

¹⁹⁷ Ruvalcaba Sil et al., «SANDRA: Portable XRF system for the study of Mexican cultural heritage»; Artioli, *Scientific Methods and Cultural Heritage. An introduction to the application of materials science to archaeometry and conservation science*; Leng, *Materials Characterization. introduction to Microscopic and Spectroscopic Methods*; Prous, Calderón, y del Egido, *La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*.

¹⁹⁸ Ruvalcaba Sil et al., «SANDRA: Portable XRF system for the study of Mexican cultural heritage».

composición. En este caso se empleó el equipo portátil FieldSpect 4 de ASD inc., en el intervalo espectral de 350 a 2000 nm con un diámetro del área de análisis de 3 mm.

Espectroscopía Raman

Las técnicas de espectroscopía vibracional se basan en la interacción entre la radiación electromagnética y las vibraciones moleculares. Cuando un haz de luz (láser) incide sobre un material, la luz se transmite, se refleja o se absorbe. Cada material absorbe luz de frecuencias características en función de su estructura interna, lo que permite su identificación (información sobre la composición y la estructura química y cristalográfica).¹⁹⁹

El efecto Raman, se basa en uno de los fenómenos de dispersión que ocurren cuando la luz de la fuente de energía excita las moléculas y los agrupamientos atómicos de la muestra. Se observa a una frecuencia distinta a la que la incide y el espectro vibracional cubre un rango de 200 a 4000 cm^{-1} . Dichos cambios dependen de las moléculas, son independientes de la longitud de onda de la luz incidente. Lo que se mide es el cambio en la longitud de onda, ya que el desplazamiento de energía es característico de las moléculas implicadas en el proceso de dispersión. La sensibilidad y resolución de esta técnica permite caracterizar materiales orgánicos e inorgánicos, amorfos y cristalinos, proporcionando espectros característicos de los materiales con información cualitativa y cuantitativa, a partir de las vibraciones que se generan en sus estructuras moleculares cuando la energía incide en ellos.²⁰⁰

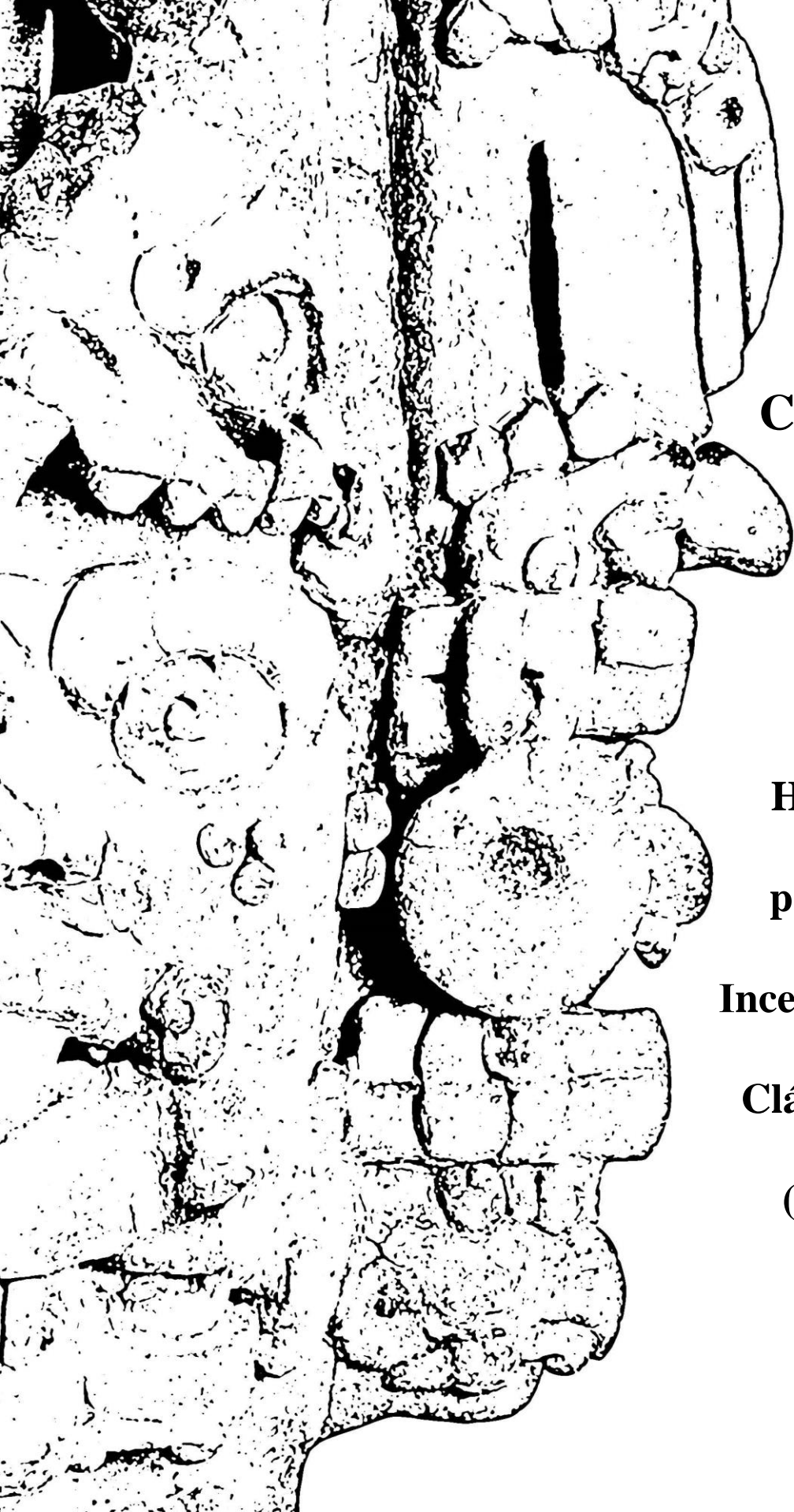
En este caso, los análisis se realizaron en el Laboratorio de Materiales Avanzados del Instituto de Física de la UNAM con la técnica académica Cristina Zorrilla Cangas. El equipo

¹⁹⁹ Artioli, *Scientific Methods and Cultural Heritage. An introduction to the application of materials science to archaeometry and conservation science*; Leng, *Materials Characterization. introduction to Microscopic and Spectroscopic Methods*; Prous, Calderón, y del Egado, *La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*.

²⁰⁰ Clark, «Pigment identification by spectroscopic means: an arts/science interface»; Dietzek et al., «Introduction to the Fundamentals of Raman Spectroscopy».

empleado es un *Thermo Scientific DXR* con un láser de 532 nm con una magnificación de 25X y 50X, apertura de rejilla de 50 μ m y con una intensidad de laser variable.

Todas las técnicas empleadas forman parte del LANCIC del Instituto de Física de la UNAM y gracias a su accesibilidad y portabilidad, se pudo realizar un estudio de esta magnitud, en el que se combinan diferentes técnicas para obtener la información más detallada posible de un mismo objeto de estudio. Además, el tipo de técnicas empleadas también han permitido poder analizar un corpus considerable de incensarios efigie, que nos da una visión representativa de lo que ocurrió en Palenque a lo largo de su historia.



CAPÍTULO 3

**Hacia un estilo
palencano. Los
Incensarios Efigie del
Clásico Temprano
(200-600 e.c.)**

La historia de Palenque estuvo marcada por diferentes cambios políticos que se dieron en la ciudad desde las etapas más tempranas, que influyeron y condicionaron el desarrollo urbano de la ciudad, las tradiciones religiosas y las expresiones visuales. Todo ello estuvo marcado por un carácter conservador que se mantuvo constante a lo largo del tiempo y que permitió mantener una imagen de fortaleza política que se materializaba en el campo visual a partir de las expresiones artísticas, especialmente a partir de la monumentalidad arquitectónica, de las imágenes político-religiosas representadas en los paneles con relieves estucados y en la escultura, así como en la producción cerámica de los incensarios efigie del Grupo de las Cruces.

En este complejo ceremonial se desarrolló un programa arquitectónico singular, marcado por la representación simbólica del ciclo solar y por la concepción de los templos como morada de las deidades patronas. Los edificios del complejo ceremonial también guardaban un vínculo con los gobernantes a partir del discurso político-religioso plasmado en los paneles interiores elaborados con bajo relieve, en los que se representaba a los gobernantes con atributos de deidades y en escenarios que aludían al origen mitológico de la ciudad.²⁰¹

Ejemplo de esto es el tablero del Templo de la Cruz donde aparece representado K'inich Kan Balam con los atributos propios del dios del maíz. Su antecesor K'inich Janaab' Pakal²⁰² también fue representado como dios del maíz en distintos tipos de soportes y espacios, como las cabezas de estuco procedentes del Templo de la Cruz o los relieves modelados de estuco de las casas E y D del Palacio. Otro ejemplo es el tablero del Templo XXI de la Acrópolis sur, donde K'inich Janaab'Pakal II se representa personificando a un antiguo gobernante de la ciudad. En

²⁰¹ López Bravo, «Palenque. La ciudad de las grandes aguas», 65. Los textos jeroglíficos conservados en estos templos tienen tres temáticas principales: las narraciones míticas de los dioses, las narraciones históricas de la dinastía gobernante, la descripción de los rituales de consagración de estos mismos edificios, presididos por Kan B'alam II entre el 690 y el 692 d. C

²⁰² K'inich Janaab' Pakal I y K'inich Kan Balam fueron los dos gobernantes que lideraron Palenque durante el periodo correspondiente con la fase cerámica Otulúm (600-700 e.c.). El primero de ellos gobernó entre el 615 y el 683 e.c. y el segundo, quien fue su hijo, gobernó entre el 684 y el 702 e.c.

el Templo XIX, también se registran escenas mitológicas que retoman el origen de la ciudad y en este caso, gobernantes más tardíos como K'nich Ahkal Mo' Naab' también se representa portando una insignia de garza y pez propia del dios GI. Este es otro ejemplo en el que vemos que los gobernantes se retratan con atributos de deidades para reforzar su legitimidad dinástica.²⁰³

La asociación simbólica entre los gobernantes y los dioses a través de este tipo de imágenes otorgaba sacralidad a los espacios que las contenían, concibiéndolos como escenarios cosmológicos en los que había una interacción permanente entre gobernantes, dioses y antepasados. Estas prácticas visuales tenían carácter simbólico, pero también político, ya que a través de ellas se reforzaba el carácter sagrado del gobernante y se reiteraba la idea de que su linaje tenía vínculos con el origen mítico de la ciudad.²⁰⁴

De esta manera, la fortaleza simbólica de este complejo ceremonial trascendió a lo largo de los años, siendo el centro religioso de la ciudad hasta el final de sus días. Las imágenes y los textos servían como medio para materializar la memoria cultural, reiterando la importancia que tenían los antepasados, fueran míticos o reales, así como al vínculo simbólico que había entre ellos, los gobernantes y las ofrendas realizadas a las deidades a partir de sus imágenes. Además del discurso simbólico profesado a través de la arquitectura y de los paneles estucados, los incensarios efigie también jugaron un rol fundamental dentro del complejo ceremonial, ya que en su mayoría fungieron como las efigies de las deidades a las que se rendía culto en los templos

²⁰³ Venegas Durán, «Palenque, Chiapas, sitio rector durante el periodo PreClásico Tardío en las tierras bajas Noroccidentales del área maya: nuevos datos para su comprensión»; Bernal Romero, «El tablero de K'an Tok. Reconstrucción, análisis epigráfico e implicaciones historiográficas de una inscripción glífica maya del Grupo XVI, Palenque, Chiapas»; Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 172.

²⁰⁴ Vargas Pacheco, «La legitimación de la realeza entre los mayas del PreClásico Tardío. Los mascarones de El Tigre, Campeche»; Kupprat, «Dos escenarios para la recreación del mito: el Patio Este y la Casa E del Palacio en Palenque».

principales. En menor medida, también se emplearon para representar a personajes antepasados de la ciudad, en este caso asociados a los templos secundarios del complejo que tenían una función funeraria.

El culto a los dioses incensarios se implementó en Palenque desde las etapas más tempranas y se mantuvo constante a lo largo de su historia. Junto con el culto, su producción también se dio de forma continuada durante más de quinientos años, presentando cambios tecnológicos notables en aspectos ligados a la manufactura y al uso del color, pero manteniendo determinados rasgos formales e iconográficos que permitieron su continuidad en el tiempo y su permanencia visual dentro del imaginario colectivo de la sociedad palencana.

Los cambios en la manufactura y el uso del color a lo largo del tiempo han permitido identificar los rasgos tecnológicos que se emplearon en cada periodo y detectar dos grandes momentos de transición en la elaboración de los incensarios efigie, uno situado en las etapas más tempranas y el otro, hacia las más tardías. Lo interesante es que los periodos de cambio que observamos en los aspectos materiales coinciden a nivel histórico con cambios dinásticos o con periodos de auge político, económico y religioso ligados al crecimiento urbano de la ciudad y al desarrollo de nuevos programas artísticos monumentales de arquitectura y escultura.

Como ya mencionamos en el capítulo introductorio, con esta investigación se da seguimiento a los trabajos previos de Martha Cuevas, especialmente a la seriación de incensarios efigie en la que clasificó los ejemplares cronológica y espacialmente, de acuerdo con los cambios detectados en la manufactura, estilos e iconografía.²⁰⁵ A continuación se presentan los resultados obtenidos, organizados a partir de dicha clasificación temporal, pero con algunas modificaciones como la inserción de un grupo de incensarios en la fase Picota.

²⁰⁵ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

3.1. Los primeros incensarios efigie de Palenque. Fase Picota (200-350 e.c.)

Picota puede considerarse un periodo de experimentación tecnológica, cultural y religiosa, que inicia en los albores del Clásico Temprano, cuando empiezan a gestarse en Palenque las primeras jerarquías religiosas y políticas que promueven el culto a las deidades a través de los incensarios efigie de cerámica, una producción que como iremos viendo, se centró desde el inicio en materializar la imagen de las deidades a través de un sistema productivo ligado al ámbito ceremonial, dedicado exclusivamente a la fabricación de estos objetos.

En este periodo inicial de la historia de Palenque, la cerámica utilitaria presenta carácter local, suele ser monocroma con engobe rojo y desgrasantes arenosos, destacando las formas con soportes trapezoidales y la decoración con acanaladuras verticales, así como las ollas de cuerpo globular con desgrasantes blancos de calcita.²⁰⁶ Este tipo de desgrasantes también se encuentran presentes en los incensarios de esta época, que son los más antiguos de la ciudad, siendo uno de los rasgos que definen las pastas de ese periodo inicial y uno de los elementos diagnósticos de la tecnología de manufactura temprana de Picota. En esta temporalidad inicial detectamos tres fases sucesivas en el tiempo que se definen a partir del estilo de los ejemplares, de su tamaño y de las técnicas de manufactura (figura 15).

²⁰⁶ San Román Martín, «El Clásico Temprano en Palenque a través de su cerámica», 2005.

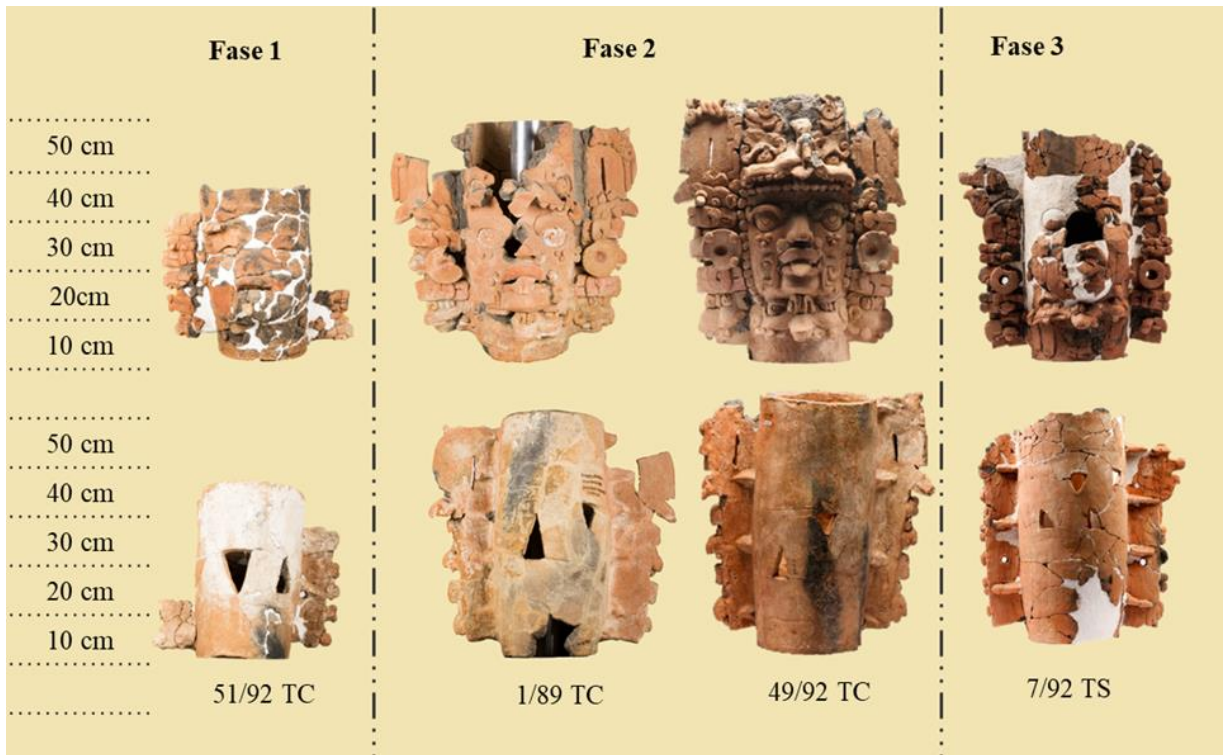


Figura 15: Imagen general de los incensarios efigie del complejo cerámico Picota. Los objetos se muestran por el frente y del reverso. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM; Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

✚ Aspectos generales de las técnicas de manufactura

Desde el principio, los incensarios efigie se elaboraron a partir de un cilindro hueco y dos aletas laterales que se adherían al cilindro de forma vertical cuando la pasta todavía estaba húmeda. Esto forma parte del modelado primario, el proceso mediante el cual se confeccionan las partes indispensables de un objeto cerámico. Dentro de este proceso se pueden identificar las técnicas de formación, que son las encargadas de dar la forma inicial, y técnicas auxiliares o secundarias que complementan a las anteriores y entre las que se encuentra la deformación de la forma inicial, como la realización de orificios o el modelado interno del cuerpo.²⁰⁷

²⁰⁷ García Roselló y Calvo Trias, *Making Pots. El modelado de la cerámica y su potencial interpretativo*, 49, 50.

La técnica identificada para la formación de los cilindros huecos es el urdido²⁰⁸, que se realiza mediante la superposición de rollos o placas de arcilla, mientras que las aletas se elaboran mediante placas de arcilla a las que se da una silueta curvada. El cilindro y las aletas se elaboraban por separado y se adherían con presionado pero sin inserción, cuando la pasta ya había perdido un poco de humedad pero todavía no estaba seca. Posiblemente se empleó el uso de barbotina²⁰⁹ o de agua para humedecer las áreas de unión y reforzar la adhesión de las dos partes. Por el tamaño de estos ejemplares, las aletas pudieron haberse realizado en una sola pieza. Durante este proceso también se elaboraron los orificios triangulares que poseen los incensarios por la parte trasera. Estos orificios suelen aparecer de dos en dos y en posición invertida y son elementos diagnósticos del estilo temprano pues solo aparecen en esta temporalidad.

El resto de los elementos que se aplican desde el exterior, como el pastillaje con el que se elaboran tanto los diseños de las aletas como los mascarones, formarían parte del modelado secundario, el proceso mediante el cual se elaboran los elementos decorativos o las formas externas que no afectan directamente al cuerpo del objeto inicial.²¹⁰ Las técnicas de elaboración de los mascarones están directamente relacionadas con la manufactura del cuerpo principal y se encuentran a mitad camino entre el modelado primario y el secundario, ya que si bien se modelan desde el interior del propio cilindro generando el volumen del rostro y marcando las

²⁰⁸ Diccionario de técnicas Tesauros, MECD, España, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1002662>. El urdido es una técnica de modelado empleado para elaborar objetos cerámicos a partir de la unión de rollos de arcilla con grosor variable.

²⁰⁹ Piña Chan y Smith, *Vocabulario sobre cerámica*, 5; Balfet, Fauvet-Berthelot, y Monzón, *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*, 133. La barbotina es la mezcla de arcilla diluida en agua con consistencia cremosa que se emplea para decorar y revestir objetos cerámicos, si se mezcla con pigmento puede servir de engobe. También se puede emplear como “pegamento” para reforzar la unión entre el pastillaje y el cuerpo del objeto cerámico.

²¹⁰ García Roselló y Calvo Trias, *Making Pots. El modelado de la cerámica y su potencial interpretativo*, 50.

áreas más representativas, como los ojos, la nariz, la boca y el mentón, la forma final se adquiere a partir del pastillaje modelado que se aplica desde el exterior.

Los mascarones son unas de las partes fundamentales de estos objetos, pues son los elementos que otorgan el carácter de efigie a los personajes representados. Esta configuración morfológica de los incensarios se verá repetida en todas las temporalidades, hasta el final de su producción, siendo uno de los rasgos que mejor definen la permanencia visual y simbólica que tuvieron en el tiempo. Otro elemento característico que también forma parte del modelado secundario son las costillas, que sirven de refuerzo y otorgan estabilidad a la pieza, pero no son indispensables para su forma básica. Estos elementos se aplicaban por la parte trasera de los incensarios entre las aletas y los cilindros. Su localización y cantidad varían entre los diferentes ejemplares, aunque generalmente se ubican de forma simétrica cubriendo todo el reverso de los incensarios.

Además de las habilidades técnicas requeridas para el modelado de los incensarios efigie, las características de las arcillas y desgrasantes empleados para elaborar las pastas, así como el proceso de secado y las condiciones de la cocción pudieron influir directamente en el color de las pastas, en la calidad de la manufactura y del acabado final, así como en una mejor o peor conservación de los objetos a lo largo del tiempo. En esta temporalidad las pastas de los incensarios presentan características bastante similares, todas son porosas, con presencia de desgrasantes blancos con una textura un tanto deleznable y con elevado contenido de calcio en su composición, lo que permite pensar en el uso de calcita u otro carbonato de calcio.²¹¹ Los desgrasantes blancos pudieron incorporarse junto con los materiales orgánicos para dar mayor

²¹¹La composición elemental se identificó mediante Fluorescencia de Rayos X en LANCIC-IF UNAM.

plasticidad y resistencia a los objetos durante el proceso de cocción, lo que implicaría una cocción a baja temperatura, ya que la calcita se descompone por encima de los 750 °C.²¹²

Las pastas características de los incensarios de Picota presentan una superficie anaranjada-*yellow-red* siguiendo la clasificación de la Tabla Munsell con la que se identificaron los matices 5YR, 7YR, 10YR. En algunos casos las pastas tienden hacia los colores marrones, poco saturados y oscuros (5YR 5/4, 7.5 YR 5/4, 10YR 5/4) y en otros hacia los naranjas-amarillos más saturados y con tonos más claros (5YR 5/6, 7.5YR 6/4-6/6.). Esta variación se observa en la composición elemental, ya que las pastas más rojizas presentan más hierro y las más amarillentas más calcio. Esto permite considerar que se hicieron diferentes mezclas de arcillas para obtener distintos colores o distintas propiedades. Estas diferencias pudieron determinar el cambio en la manufactura y el estilo que se observa entre los incensarios de Picota.

Si bien no hemos realizado análisis de procedencia, estudios anteriores sobre la cerámica del sitio proponen que las arcillas podrían haberse obtenido de los bancos de las sierras bajas y las llanuras del río Michol, así como de otros sitios más lejanos localizados en Axupa, San Juan Chancalaito y El Lacandón, que contaban con suelos ricos en minerales de tipo esmectitas-micas y en arcillas con propiedades adhesivas y plásticas potencialmente útiles para la elaboración de cerámica.²¹³

Las principales diferencias entre los incensarios de Picota las encontramos en aspectos derivados de la manufactura como el grosor de las pastas, el volumen del pastillaje o la forma con la que se elaboran los diseños. En algunos casos, las pastas son más compactas y con menor

²¹² Karunadasa et al., «Thermal decomposition of calcium carbonate (calcite polymorph) as examined by in-situ high-temperature X-ray powder diffraction».

²¹³ Muñoz Rivas, «Yacimientos de arcilla en la región de Palenque, Chiapas. Ubicación y caracterización mineralógica», 33; San Román, «La cerámica de Palenque: buscando una metodología para su estudio y clasificación», 23-25. Las pastas de color marrón rojizo de las sierras bajas se empleaban en cazuelas, cajetes grandes o figurillas y las de matiz anaranjado de las llanuras del río Michol en vasos y cajetes más pequeños y decorados.

porosidad lo que permite considerar que hubo un cambio en la proporción de los materiales orgánicos empleados en las pastas, así como posibles mejoras en la integración de los materiales y en el proceso de cocción. Las inferencias en torno al proceso de cocción pueden realizarse a partir del color de las pastas, tanto de la superficie como de la parte interna, y por la presencia de grietas o de las oquedades derivadas de la descomposición de los materiales orgánicos.

En este caso, el color de la superficie de los incensarios no es homogéneo, sino que presentan áreas marrones- anaranjadas y otras grisáceas o negras, que son consecuencia de la cocción en una atmósfera mixta en la que se combinaron atmósferas oxidantes y reductoras. En estas cocciones los objetos se exponen en mayor o menor medida al aire, generando cambios en el cromatismo de la superficie cerámica. Las partes que estuvieron expuestas al aire o a la oxidación son más rojizas y las que estuvieron cubiertas o con una cantidad más reducida de oxígeno son grises o más oscuras.²¹⁴ (figura 16). Otras inferencias sobre la cocción se pueden hacer a partir del color de los perfiles de las pastas y del grosor de los núcleos, por ser aspectos que pueden derivar de las atmósferas de cocción o del cambio de temperaturas (figura 17).

²¹⁴ Las zonas expuestas al aire son rojizas porque se oxidan al entrar en contacto con el oxígeno del aire, mientras que las que no entran en contacto con el aire son negras porque no se produce un proceso de oxidación. Las atmósferas oxidantes favorecen la oxidación de las pastas generando colores beige, rojo o naranja según la proporción de hierro de las arcillas, mientras que en las atmósferas reductoras la falta de oxígeno hace que la combustión de las materias orgánicas sea lenta y que los materiales ferrosos no se oxiden, generando pastas marrones, grises o negras. Balfet, Fauvet-Berthelot, y Monzón, *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*, 40,41.



Figura 16: Imagen comparativa del perfil de las pastas y del reverso de los incensarios donde se ven las manchas de color oscuro asociadas a la cocción. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, Isaac Rangel, LANCIC-IF, UNAM.

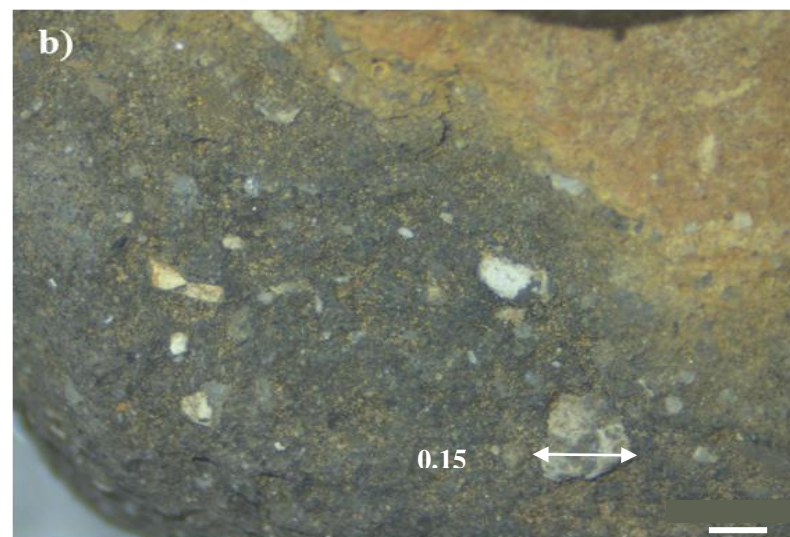


Figura 17: a) fragmento de aleta (MIPITC) de un incensario efigie de Picota; b) microscopía óptica del mismo fragmento de incensario (MIPITC) donde se observan los desgrasantes de calcita; c) fragmento de olla globular con desgrasantes de calcita, también perteneciente a Picota y reportado por Elena San Román. Crédito fotografías: (a, b) Ángela Ejarque Gallardo (c), San Román 2007, p. 30.

Las pastas de Picota presentan un núcleo grueso de color gris oscuro (N3.5, N3.25, N3.75) que permite considerar que se hornearon con cocción reductora, con falta parcial de oxígeno en la que pudo haber cambios en la atmósfera de cocción hacia los momentos finales del proceso. Los cambios entre el color de la superficie y el del núcleo de las pastas también pueden deberse a un consumo reducido de materia orgánica o a una cocción breve y con baja temperatura.²¹⁵

Generalmente, los núcleos oscuros empiezan a disminuir su grosor en torno a los 300-450 °C, los materiales orgánicos empiezan a descomponerse hacia los 500°C y a partir de los 850°C la calcita empiezan a cambiar de color y de textura, tornándose deleznable al enfriarse y pudiendo provocar la aparición de roturas o grietas.²¹⁶ Teniendo en cuenta que la mayoría de los desgrasantes de calcita se conservan de color blanco podemos considerar que la temperatura a la que se debieron cocer los incensarios de esta primera temporalidad pudo estar en torno a los 500 °C, sin embargo, también hay desgrasantes de color marrón o negro que presentan la misma composición y que nos permiten pensar que se cocieron con varias temperaturas y quizá se alcanzaron temperaturas más elevadas.

Otro aspecto que caracteriza a los incensarios de Picota es su estilo temprano con rasgos del Preclásico provenientes posiblemente del área del Petén. Algo interesante es que durante la temporalidad siguiente, Motiepá Tardío, las relaciones entre Palenque y el Petén son claras

²¹⁵ Rosselló y Trias, «Análisis de las evidencias macroscópicas de cocción en la cerámica prehistórica: una propuesta para su estudio»; López, «Los núcleos de cocción en las pastas cerámicas arqueológicas, indicadores y variables relacionados con algunos aspectos de la secuencia de producción», 137; Costin y Hagstrum, «Standardization, Labor Investment, Skill, and the Organization of Ceramic Production in Late Prehispanic Highland Peru», 634. La presencia de núcleos puede deberse a defectos de fabricación causados por la oxidación incompleta de las inclusiones de materia orgánica presentes en la pasta que provoca alteraciones en el color y en la textura interna de los objetos cerámicos.

²¹⁶ Chong Bejarano, «Desgrasantes y cocción cerámica», 97, 101; López, «Los núcleos de cocción en las pastas cerámicas arqueológicas, indicadores y variables relacionados con algunos aspectos de la secuencia de producción», 137.

como se observa a partir de la cerámica importada con desgrasantes de calcita molidos.²¹⁷ Este tipo de desgrasante ya se empleaba en Palenque tanto en los incensarios como en las ollas globulares de Picota, como se observa en la figura 17. Las influencias preclásicas en el estilo temprano de Palenque también se observan en los triángulos del reverso de los cilindros y en la propia morfología de los objetos, que recuerda a la de los mascarones de estuco Preclásicos. Si bien la presencia de mascarones de estuco es escasa en Palenque se conservan algunos ejemplos en las subestructuras más antiguas del Palacio que permiten ver la importancia que tenían las influencias visuales preclásicas durante las primeras fases de la ciudad.²¹⁸ (figura 18).

El estilo de los incensarios efigie más antiguos pudo tener influencias preclásicas, pero se fue modificando hasta lograr unas características visuales particulares que reflejaran la identidad religiosa de Palenque. Uno de los primeros cambios estilísticos y materiales de la secuencia de los incensarios efigie se da entre Picota y Motiepá Temprano, un momento que a nivel histórico podría corresponder con el periodo en el que la dinastía gobernante se instauró de forma definitiva, a partir de la entronización de K'uk Balam en el 431 e.c. Esto también se refleja en la paleta pictórica, que presenta un cambio notable en este mismo periodo marcado por el uso de nuevos materiales pictóricos, como el verde de veszelyita, el azul maya o el cinabrio.

²¹⁷ Venegas, «La cerámica diagnóstica de Palenque , Chiapas»; Venegas Durán, «Palenque , Chiapas , sitio rector durante el periodo Preclásico Tardío en las tierras bajas Noroccidentales del área maya : nuevos datos para su comprensión»; González Cruz y Venegas Durán, «La cerámica del Grupo XVI de Palenque, Chiapas: nuevos aportes para la comprensión de las dinámicas de desarrollo urbano de la antigua Lakamha»; San Román Martín, «El Clásico Temprano en Palenque a través de su cerámica», 2005; San Román, «La cerámica de Palenque : buscando una metodología para su estudio y clasificación», 2007, 30.

²¹⁸ Cuevas García, «incensarios efigie y mascarones arquitectónicos en el área maya: un análisis comparativo».

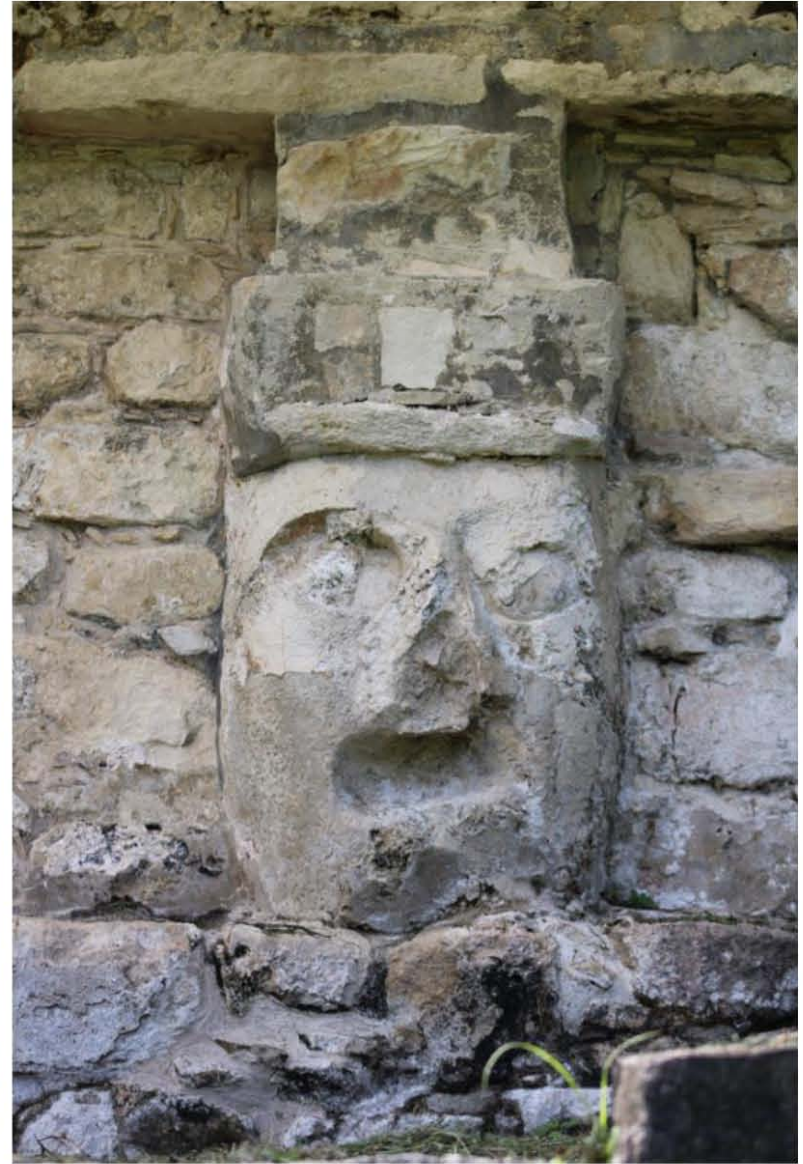
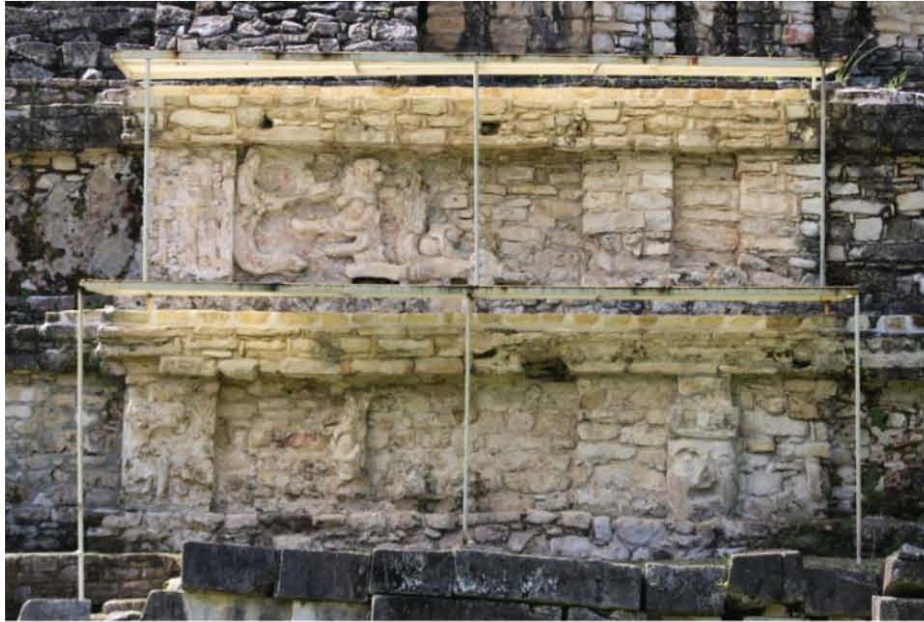


Figura 18: Ejemplos de los mascarones de estuco que se conservan en las subestructuras de El Palacio, Palenque. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, 2022.

La paleta pictórica de Picota se caracteriza por poseer una gama cálida representada principalmente por el rojo y el amarillo, dos colores que suelen aparecer de forma conjunta, combinados en franjas horizontales y que en ocasiones también iban acompañadas de blanco o negro. Como se presentará más adelante, también se ha identificado el uso de rosa, azul y verde, colores interesantes para la discusión por la composición que presentan y por los alcances técnicos que requiere su elaboración.

Secuencia temporal de los incensarios efigie de Picota

Los incensarios efigie de Picota comparten aspectos como las pastas, el tipo de cocción y la paleta pictórica, pero también presentan diferencias morfológicas, técnicas, pictóricas y estilísticas que permiten plantear que la producción de incensarios efigie no mantuvo un estilo homogéneo durante toda la temporalidad, sino que fue transformándose ligera y paulatinamente desde los primeros ejemplares, hasta lograr el modelo/aspecto que se estandarizó a partir de Motiepá temprano.

Las diferencias más claras se encuentran en los aspectos formales, en la calidad de las técnicas de elaboración y en la paleta pictórica. Esta mejora en la calidad se observa en las pastas que con el tiempo disminuyen su porosidad, tornándose más compactas y menos deleznales. Este cambio en la manufactura encuentra su símil en la paleta pictórica con la introducción de nuevos pigmentos como el rojo de cinabrio y el verde de veszelyita que empezaron a emplearse de forma recurrente a partir de este momento. Si bien el rango temporal en el que ocurren estos cambios dentro de Picota es bastante corto, son contundentes para plantear una transición estilística y temporal en tres etapas, ligada a una mejora en la tecnología cerámica y al uso del color.

La primera etapa identificada en Picota marca el inicio de la producción de los incensarios efigie en Palenque y está representado por el ejemplar más antiguo de la colección,

el 51/92 del Templo de la Cruz. La segunda etapa viene marcada por un cambio en el estilo decorativo en el que las aletas se alargan hasta la boca del cilindro con una silueta curvada más evidente y se incrementa tanto la altura como el volumen del pastillaje que también se caracteriza por las formas curvadas. Comienzan a introducirse cambios formales y mejoras en las técnicas. El aumento de altura de las aletas es un rasgo que se mantendrá a lo largo de toda la historia de Palenque y está representado por los ejemplares 7/92 y El 6 del Templo del Sol, así como por el 1/89 y 49/92 del Templo de la Cruz. Entre ellos también se observan ligeras diferencias como el aumento de altura, el incremento de volumen y el estilizado de formas que permiten detectar una transición estilística progresiva.

La tercera etapa está marcada por una ligera reducción del volumen de pastillaje, por el uso de formas decorativas que se asemejan más a las de Motiepá temprano que a las de Picota, así como por el uso de nuevos materiales pictóricos como la vezelyita y el cinabrio. Se sigue empleando color verde y rojo, pero con distintos materiales.

Etapa 1

El inicio de la producción de los incensarios efigie en Palenque está representado a partir del ejemplar 51/92 del Templo de la Cruz, que ha sido catalogado hasta el momento como el ejemplar más antiguo de la colección tanto por su tamaño y morfología como por el estilo temprano de los motivos decorativos que presenta, tales como las aletas caladas situadas a media altura del cilindro, el diente de tiburón o el casco *ko'haw* caracterizado en las representaciones visuales más antiguas por las cuentas que rodean el rostro de la deidad. Estos atributos, junto con las características del mentón del rostro principal, permiten identificarlo como el ejemplo más temprano del Dios Remero Jaguar en los incensarios efigie ²¹⁹ (figura 19).

²¹⁹ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efigie de Palenque, Chiapas, México*.



Figura 19: Incensario efigie 51/92 del Templo de la Cruz, perteneciente a la Etapa 1 de Picota. Este ejemplar es el más antiguo de la colección y representa a un dios remero. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Este incensario efigie, el 51/92 de Templo de la Cruz, mide 35.5 cm de alto y 22 cm de diámetro y presenta la boca del cilindro abierta, a diferencia del resto de esta temporalidad que aunque mantienen el diámetro, son más rectos e incrementan ligeramente su tamaño, hasta los 47-50 cm de altura aproximadamente. Estos atributos, junto con las características del mentón del rostro principal, permiten identificarlo como el ejemplo más temprano del Dios Remero Jaguar en los incensarios efigie.²²⁰

Las técnicas de manufactura y la calidad de los acabados son un poco burdas en este momento inicial, como se puede apreciar en las hendiduras horizontales del interior del cilindro. Desde el interior se observa una rebaba en la base del cilindro que pudo servir como elemento sobre el cual empezó a levantarse el cuerpo. En la parte media y superior también se observan

²²⁰ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efigie de Palenque, Chiapas, México*. Los atributos iconográficos que se conservan a pesar de que el incensario se encontró muy fragmentado permitieron identificarlo con el dios remero jaguar, siendo la representación más antigua de los dioses remeros en los incensarios de Palenque.

huellas que derivan del proceso de levantamiento del cuerpo mediante urdido, así como rebabas internas que muestran el alisado de la superficie mediante ahuecado y estirado, derivadas del proceso de apertura de la boca del cilindro. Esta zona, la del borde superior del cilindro se cubrió con una capa de arcilla que pudo servir para homogeneizar la superficie (figura 20).

En este caso las aletas se elaboraron posiblemente mediante una placa de arcilla a la que se adhirió el pastillaje mediante presión dactilar, como se puede inferir a partir de la presencia de huellas dactilares en la superficie de algunos motivos decorativos (figura 21). La aleta que mejor se conserva muestra la presencia de un orificio o perforación destinado a la inserción de una orejera, algo bastante excepcional en las temporalidades más tempranas. La baja calidad de la manufactura también se observa en la pérdida de pastillaje que presenta el incensario en el área correspondiente al rostro principal. A partir de las marcas de cocción podemos identificar las zonas que estaban cubiertas con pastillaje y que darían forma al rostro del mascarón como el contorno de los ojos, la nariz, los pómulos, la boca y el mentón. Además de eso, las marcas de cocción que conserva el incensario en la parte frontal inferior y en uno de los laterales también permiten confirmar que presentaba un mascarón inferior, que las dos aletas estaban a la misma altura y que la parte superior del incensario iba rematada con un tocado (figura 19).

Al observar el incensario desde el lateral también se observan las huellas de cocción que indican donde iba la aleta y donde se pusieron las costillas de refuerzo. El notable desprendimiento de este elemento puede derivar de la técnica de unión entre el pastillaje y la superficie del cilindro, o del proceso de cocción y enfriamiento, ya que pueden influir en la calidad final y en la estabilidad material de los objetos cerámicos. Los cambios bruscos de temperatura o el proceso de enfriamiento de la pieza pueden generar desprendimientos en la superficie de las cerámicas. El reverso del incensario muestra que durante la cocción estuvo en contacto con algo alargado que presenta una orientación diagonal (figura 22).

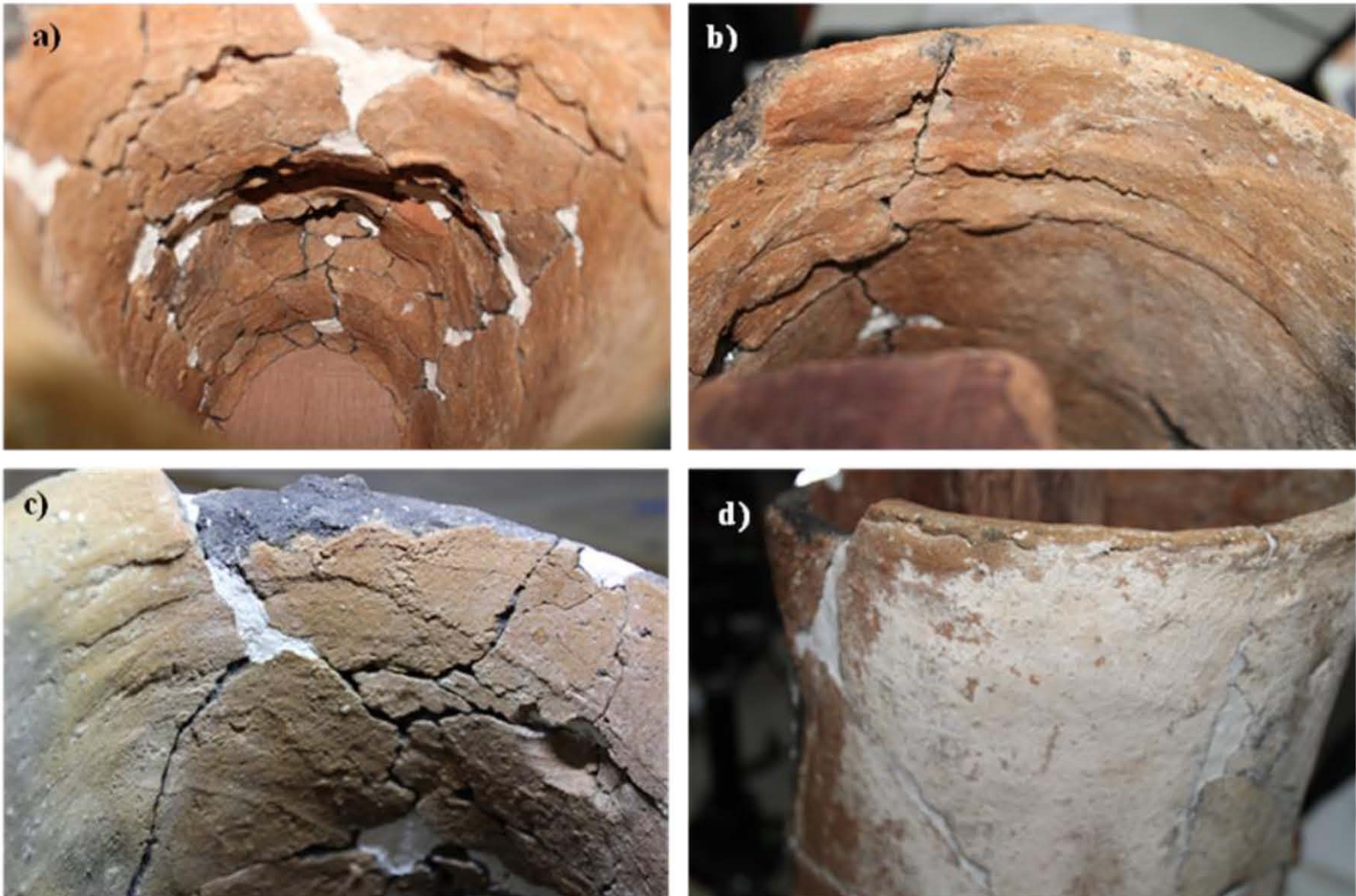


Figura 20: Imágenes en las que se muestran los detalles de la manufactura del cilindro del incensario efigie 51/92TC. a) Rebaba interna de la base del cilindro; b) rebabas y hendiduras asociadas a la adición de arcilla para incrementar la altura y el alisado de la superficie; c) Huellas de la técnica de urdido; d) Extremo superior del cilindro donde se observa que se adhirió una capa de arcilla para homogeneizar el borde. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, 2022.



Figura 21:Detalle de las huellas dactilares identificadas en el pastillaje de la aleta derecha del incensario 5/92TC. Imágenes tomadas con microscopía digital de superficie, a 20x y con una escala de 2.0 mm. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo



Figura 22: Imagen donde se muestran varios ángulos del incensario 51/92 TC, donde se aprecian las áreas que estaban cubiertas con pastillaje. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 23: a) Radiografía del perfil del incensario 51/92TC, donde se aprecia el modelado interno y la ranura realizada para marcar la boca del rostro principal; b) vista del interior del mismo incensario donde se observan las hendiduras propias del modelado interno del cilindro; c) Imagen tomada desde el interior del mismo incensario justo en el área correspondiente a la nariz y la boca. Crédito fotografías: Oscar de Lucio Morales, José Luis Ruvalcaba Sil, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Este incensario efigie, el 51/92 del Templo de la Cruces uno de los ejemplos más claros del modelado interno del cilindro para elaborar el mascarón central. Mediante presión dactilar y palmar se definían las partes fundamentales del rostro como los ojos, la nariz, la boca y el mentón, para que quedaran centradas y proporcionadas entre sí. Por la parte externa estas áreas se cubrían de pastillaje, otorgando el volumen y las formas finales al rostro del incensario efigie. En el caso de los ojos, no tenían mucho volumen, sin embargo se perfilaban con incisiones, lo que daba sensación de mayor relieve.

El área del mentón y la boca incrementa su volumen a partir del pastillaje y es sobre esta parte, que se realiza una incisión horizontal con forma curvada que da forma a la boca. Esta incisión parece profunda sin embargo no llega a traspasar la superficie del cilindro, es un elemento decorativo que se realiza desde la parte externa, directamente sobre el pastillaje, como se observa en la figura 23.

En este primer formato de incensario se encuentran presentes las costillas de refuerzo entre las aletas y el cilindro, así como las formas triangulares invertidas. Estas formas aparecen enmarcadas en un rectángulo realizado mediante incisiones que se empleó posiblemente para diseñar la forma y ubicación de los triángulos antes de recortarlos, para delimitar su posición en el cuerpo del incensario a partir de Motieπά Temprano. Como mencionamos previamente, estos orificios están asociados al proceso de cocción, como entrada de aire para evitar fracturas con el aumento de la temperatura, sin embargo, a través de ellos también se puede ver un rasgo estilístico temprano ya que se asemejan a los orificios alargados que presentan los incensarios Preclásicos compuestos del Petén o de Honduras.

Estas formas triangulares invertidas también se representan en los incensarios compuestos de tres picos representados en las estelas 11 de Kaminaljuyú y 5 de Izapa, que muestran como estos objetos formaban parte de los rituales ligados a gobernantes desde el

Preclásico medio y tardío respectivamente.²²¹ Estas imágenes también permiten inferir que el tamaño de los primeros incensarios compuestos/efigie debió ser reducido, ya que se representan con pequeñas dimensiones con relación a los personajes que los están empleando (figura 24).

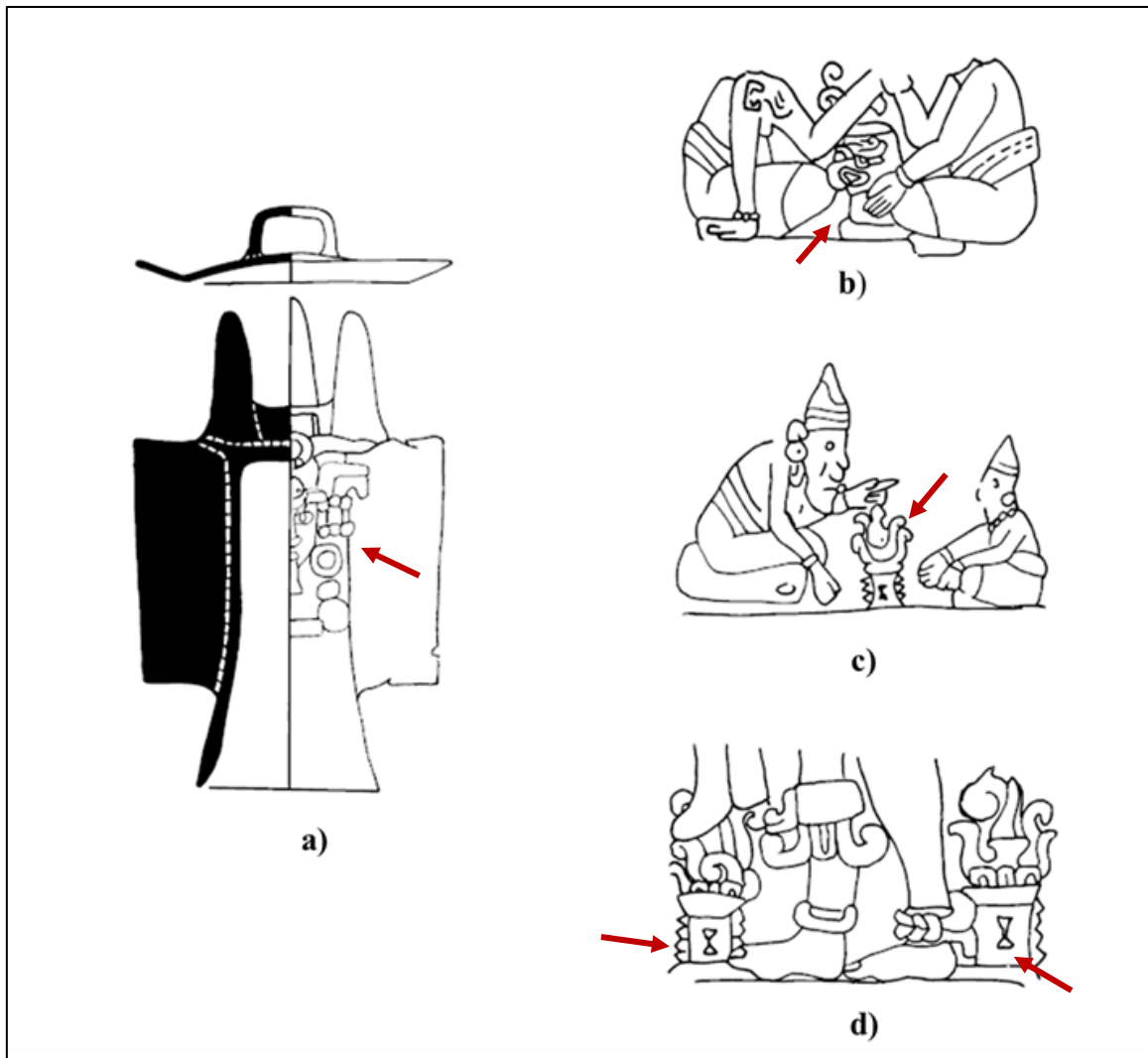


Figura 24: a) Incensario Preclásico de tres picos con efigie, Chalchuapa, El Salvador; b) Estela 18 de Izapa, se representa un incensario efigie; c) Estela 5 de Izapa, se representa un incensario con picos; d) estela 11 Kaminaljuyú, se representa un incensario compuesto con formas triangulares en el cuerpo principal. Crédito imágenes: Rice 1999 y Borhegyi 1959.

²²¹ Rice, «Rethinking classic lowland Maya pottery censers»; Borhegyi, «The Composite or “Assemble-it-Yourself” Censer: A New Lowland Maya Variety of the Three-Pronged Incense Burner»; Borhegyi, «Comments on Incense Burners from Copan, Honduras».

En el caso de Izapa, las formas triangulares han sido interpretadas como símbolos ligados a la petición de lluvias y también aparecen en la cerámica utilitaria junto con otras formas geométricas.²²² En otra estela de este mismo sitio, también se representa otro tipo de incensario, en este caso con una efigie modelada sobre el cuerpo principal. Otro aspecto temprano lo encontramos en la configuración del cilindro y las aletas, que también guarda semejanzas con la de los incensarios cilíndricos con aletas de El Salvador.²²³

Además de la morfología, la policromía de los incensarios efigie de Picota también presenta rasgos característicos que la diferencian del resto de temporalidades. En este caso presenta una paleta pictórica conformada por colores cálidos como el amarillo y el rojo, así como blanco, negro y en menor medida azul y verde, colores que aparecen de forma particular en la aleta derecha del ejemplar 51/92 TC y en el fragmento de aleta MIP47.²²⁴

Algo característico de este periodo es la aplicación de amarillo y rojo en forma de franjas para pintar algunas partes de las aletas, así como las pestañas horizontales (figura 25). Estos colores suelen aplicarse sobre blanco, lo que se interpreta como un elemento de la construcción del color material, empleado para aportar mayor luminosidad, pues el color original de la pasta podría modificar el matiz o no resaltar tanto el rojo. El rojo y el amarillo se elaboraron con tierras y el blanco con carbonatos de calcio.²²⁵ Estos colores son bastante opacos

²²² Kolpakova, «Símbolos geométricos en la cerámica de Izapa, Chiapas», 98.

²²³ Rice, «Rethinking classic lowland Maya pottery censers».

²²⁴ En este punto cabe señalar que contamos con la policromía de la aleta derecha, puesto que la aleta izquierda no se conserva prácticamente y el pastillaje del rostro se desprendió, como mencionamos anteriormente. Esto hace que tengamos información sesgada sobre el uso del color, sin embargo, por otros incensarios sabemos que la paleta pictórica es compartida en todo el objeto, se emplean los mismos colores en las aletas que en el cilindro, solo que combinados de forma diferente, en función del diseño que se fuera a cubrir.

²²⁵ La identificación de los ocre amarillos y rojos se realizó mediante FORS. Esta técnica permitió diferenciar entre la presencia de ocre amarillos y ocre rojos, a partir del punto de inflexión y de la primera derivada del espectro obtenido.

y presentan una granulometría fina en la que no se aprecian prácticamente agregados de otros materiales.

Junto a estos colores también identificamos negro que aparece tanto en forma de manchas como para delimitar áreas o resaltar alguna zona particular, como se observa en la figura 26. Este color se elaboró posiblemente con carbón, pues no se ha identificado ningún elemento en su composición que permita plantear la presencia de manganeso u otro material que genere este color.²²⁶ Además de lo anterior, un color azul se empleó para pintar el motivo decorativo con el que se representa el diente de tiburón localizado en la aleta derecha del incensario efigie 51/92 TC que presenta un estilo iconográfico temprano (figura 27-a, b, c). Este color aparece de forma muy escasa, lo que dificultó un poco su análisis.

En este caso, en la composición elemental no se identificaron elementos asociados a minerales que otorguen color azul y en los análisis de reflectancia por fibra óptica tampoco se pudo identificar la presencia de ningún compuesto orgánico como el índigo. Debido a lo anterior por el momento no se pudo relacionar su composición con ningún pigmento determinado. Este color se aplicó sobre un rojo elaborado con tierras rojas ricas en óxidos de hierro y arcilla montmorillonita.²²⁷ El azul también aparece en un fragmento de aleta del incensario 8/54 del Templo de la Cruz Foliada, uno de los ejemplares más antiguos de este templo y que por los motivos decorativos que conserva podría situarse en un momento cercano al incensario 51/92 TC o a los de la etapa 2 de Picota. En este caso, el azul también se presenta de forma muy escasa y con una composición que no se ha podido relacionar con la de ningún pigmento determinado. (figura 27-d).

²²⁶ La composición de los colores se identificó mediante Fluorescencia de Rayos X y FORS.

²²⁷ La identificación del pigmento rojo como tierra y la presencia de arcillas se ha identificado con FORS.

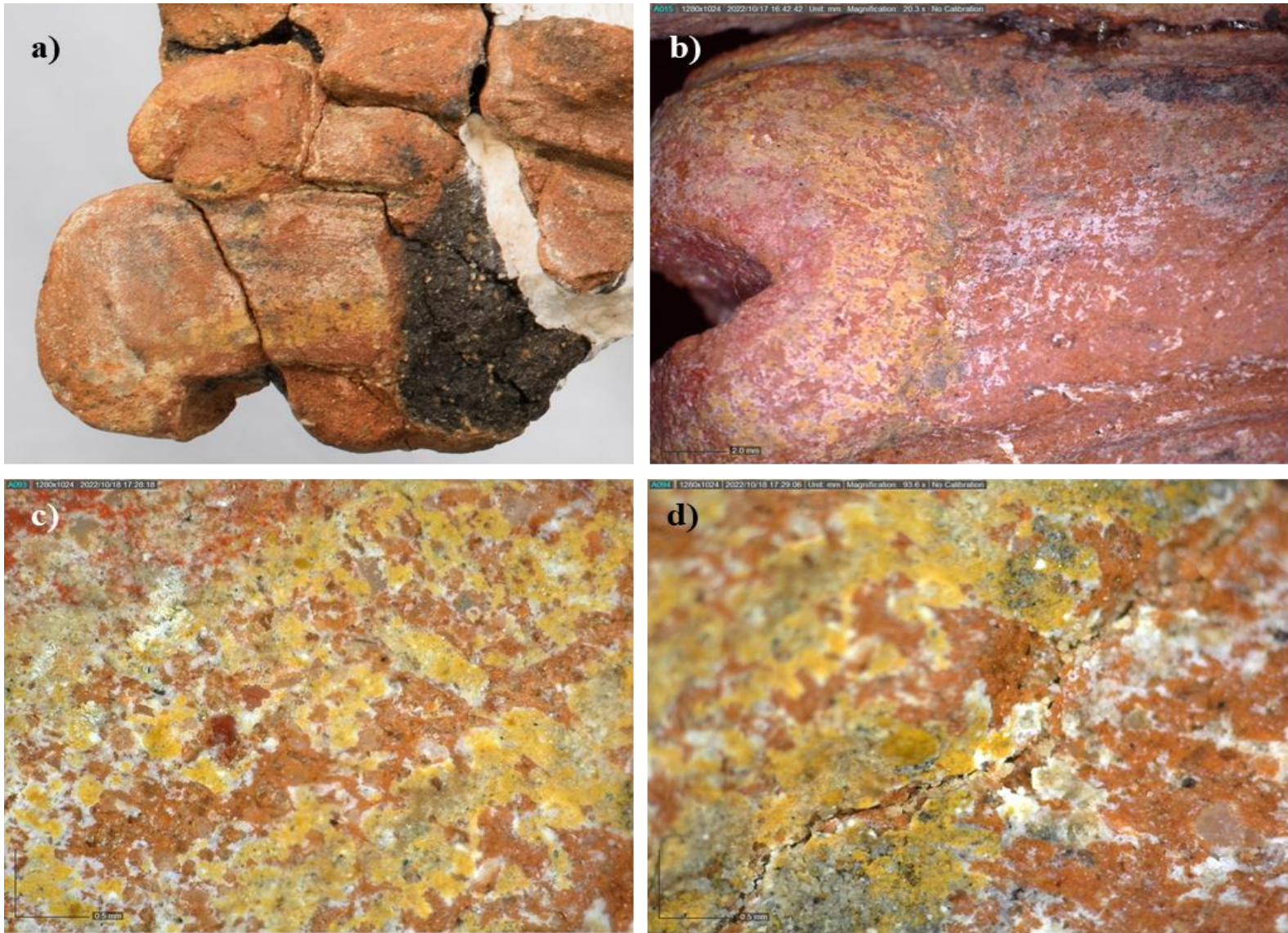


Figura 25: Aleta derecha del incensario 51/92 TC. Se observa la aplicación de los colores rojo, amarillo y blanco, así como el detalle de su superposición. a) imagen general del área de la aleta que presenta franjas de color amarillas y rojas; b) misma área, imagen de microscopía tomada 20x y 2.0 mm de escala; c) detalle de la superposición de rojo y amarillo sobre blanco, negro sobre amarillo, imagen de microscopía tomada a 90 x y 0.5 mm de escala; d) detalle del color amarillo sobre blanco, imagen de microscopía tomada a 90x y 0.5 mm de escala. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

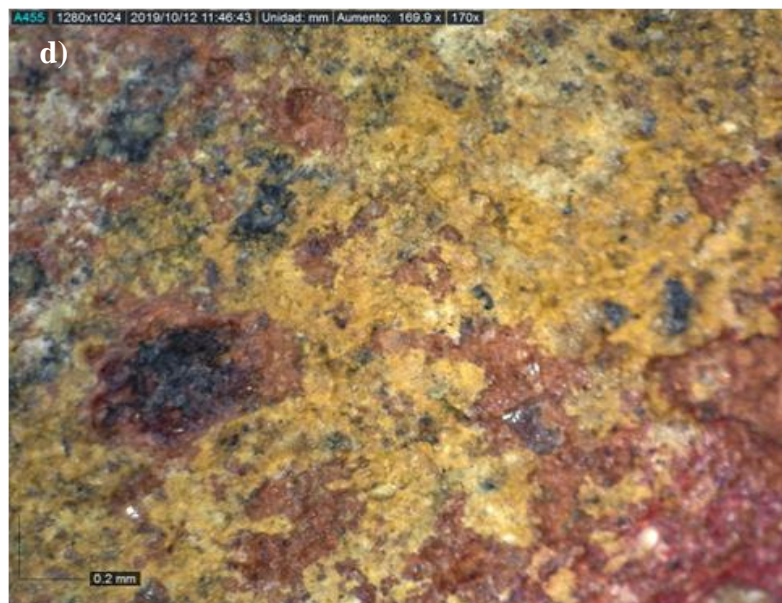
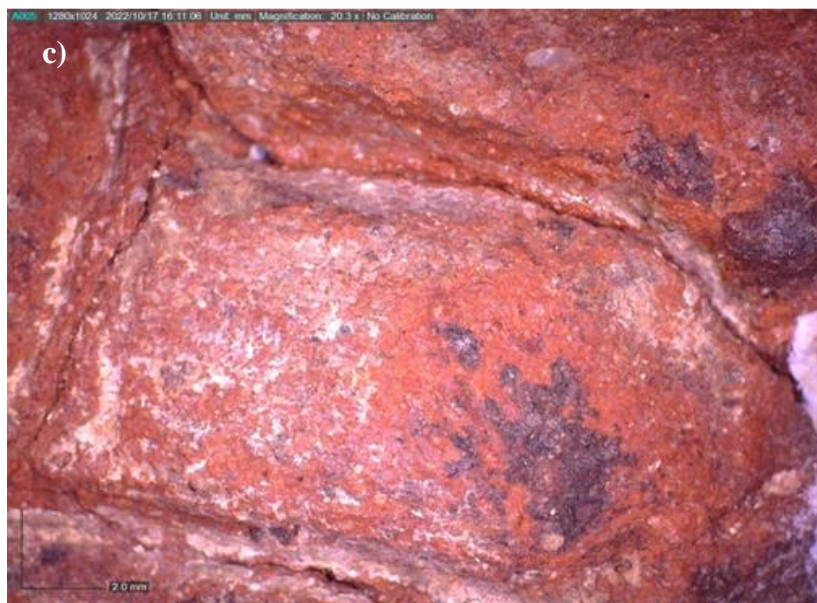
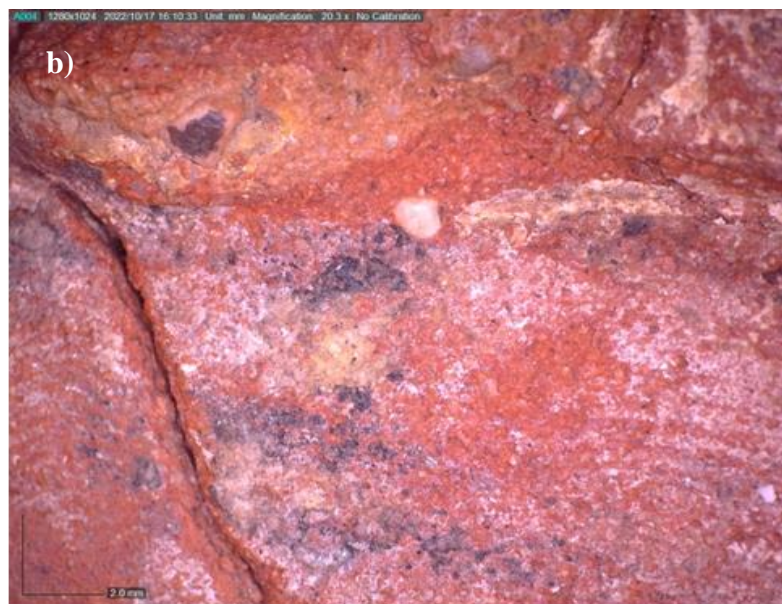


Figura 26: Imágenes tomadas con microscopía digital de superficie, en las que se observan distintos detalles del color negro del incensario efigie 51/92 TC: a) negro sobre blanco, 20x, 2.0 mm de escala; b) negro sobre blanco, 20x, 2.0 mm de escala; c) mancha negra, 20x, 2.0 mm de escala; d) negro sobre amarillo, 170x, 0.2 mm de escala. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

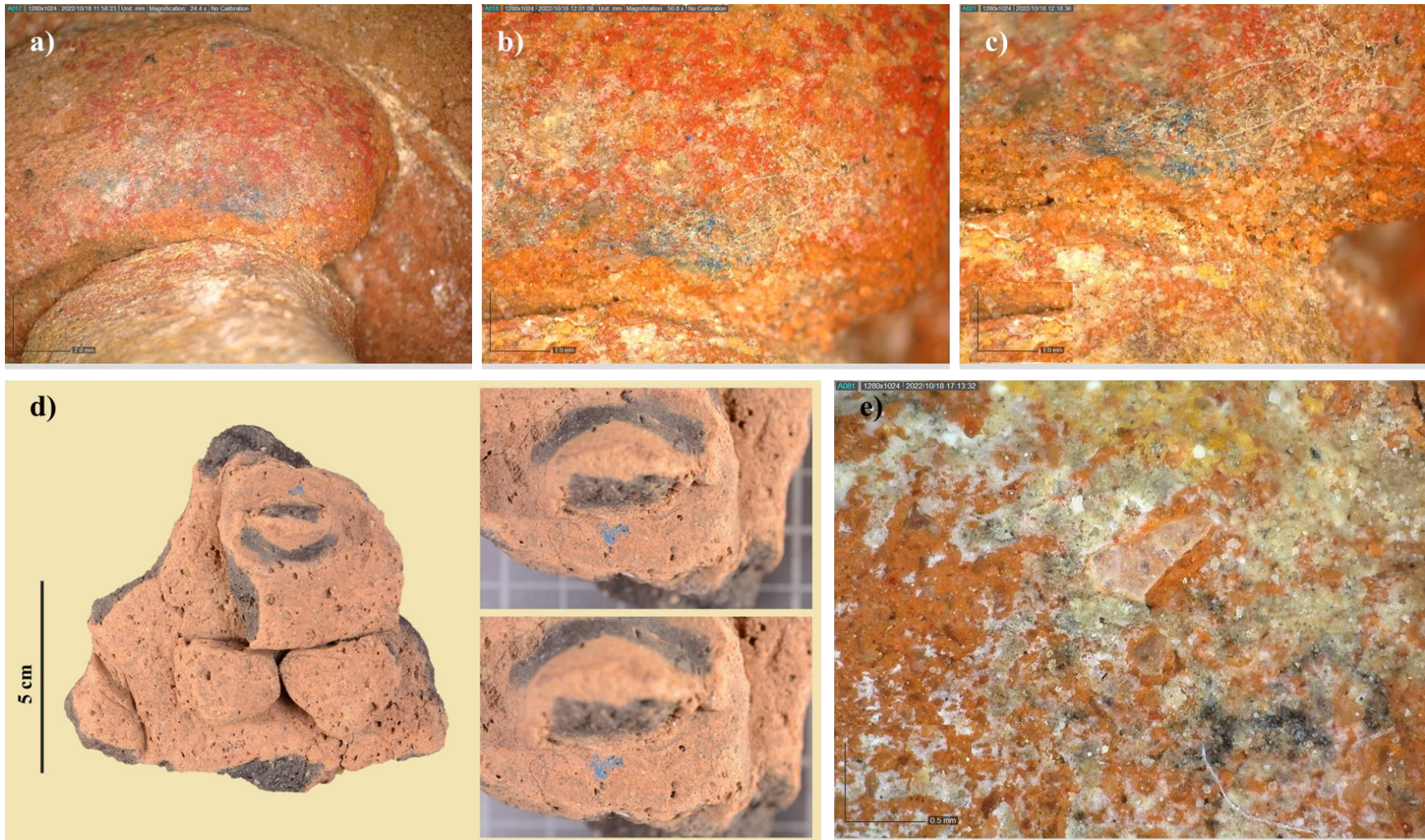


Figura 27: a), b), c) imágenes tomadas con microscopio óptico de superficie en las que se observa el detalle del color azul aplicado sobre rojo en el motivo decorativo asociado al diente de tiburón en el incensario 51/92TC; d) imágenes del fragmento de aleta asociado al incensario 8/54 del Templo de la Cruz Foliada donde se puede observar la presencia del color azul; e) imágenes tomadas con microscopio óptico de superficie, en las que se observa el detalle del color verde de matiz amarillento elaborado con algún compuesto de cobre identificado en el incensario 51/92TC. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Además de lo anterior también se identificó el uso de un verde muy poco saturado y de matiz amarillento que presenta una composición principal de hierro, calcio, cobre y en menor intensidad titanio y potasio, como identificamos con Fluorescencia de Rayos X. Esto permite pensar en el uso de tierra verde con algún mineral de cobre, aunque la intensidad de este elemento es bastante menor respecto a la de otros verdes en los que si hemos podido confirmar la participación principal de pigmentos de cobre. En la figura 2-e se observa el detalle de este pigmento y como se encuentra aplicado sobre una capa de color blanco. La matriz de este pigmento es muy fina, no contiene prácticamente agregados.

La variedad de esta paleta pictórica temprana contrasta con la ausencia de policromía en cerámica de Picota, donde se emplearon vajillas monocromas con engobe rojo, otro elemento que no está presente en los incensarios efigie, o al menos no lo hemos identificado por el momento. En este periodo todavía no parecen destacar las mezclas de diferentes colores, pero ya aparece la superposición pictórica como técnica para otorgar mayor luminosidad o intensidad a los colores cuando estos se aplican sobre blanco, o cuando el azul se aplica sobre el rojo, por ejemplo. En el caso del negro se identifica principalmente en algunos motivos de las aletas, aplicado sobre blanco o amarillo. Este color se empleó posiblemente para delinear algunos diseños o resaltar áreas de color como se observa en la figura 28. En esta imagen se muestra una fotografía visible de la aleta derecha del incensario 51/92TC y la misma imagen procesada con el software DStretch donde se observa con mayor detalle el diseño que iba pintado de negro.

Los colores de esta primera etapa de Picota son más opacos que en etapas posteriores lo que permite considerar que para este momento todavía no se empleaban las superposiciones pictóricas para crear diferentes matices o tonos. La opacidad de los colores puede estar ligada a los pigmentos empleados y al uso de técnicas pictóricas como el temple magro, que consiste en mezclar el pigmento en agua y templearlo con un aglutinante magro ya sea de origen animal

(proteicos) o vegetal (polisacáridos). Las pinturas resultantes con esta técnica son opacas y mates y presentan un alto poder cubriente, aunque al emplear el agua como vehículo o disolvente también se pueden obtener capas más traslúcidas.²²⁸ El tema de los aglutinantes no fue abordado en la presente investigación, por lo que no podemos identificar las técnicas pictóricas como tal, sin embargo, por las características que presentan los pigmentos, podemos confirmar que los incensarios efigie fueron pintados postcocción con una técnica pictórica semejante a la descrita anteriormente en la que se empleara algún tipo de aglutinante orgánico para amalgamar los pigmentos y permitir su adhesión a la superficie cerámica, como ocurre con la pintura mural o los vasos estilo códice, donde se empleaban aceites, gomas o resinas e incluso mucilago de orquídea.²²⁹ La capa blanca también puede ser un elemento de la técnica pictórica, empleada a modo de base de preparación para mejorar la adhesión de determinados colores a la superficie.

El color blanco también se empleó para cubrir el reverso del incensario y algunas áreas como la base y la boca, pero de una forma totalmente diferente a la empleada como parte de los pigmentos. Se trata de una capa de estuco bastante gruesa en comparación con las capas pictóricas, que presenta huellas de aplicación con alguna herramienta tipo espátula o plana. Esta capa es gruesa, con textura pastosa y pudo servir para sujetar el incensario al muro o pared en el que estuviera apoyado, como ya había señalado previamente Martha Cuevas.²³⁰ La composición de esta capa de color blanco y la del blanco empleado en la parte frontal de los incensarios es la misma, lo que varía es el grosor de la capa de aplicación (figura 29).

²²⁸ Información obtenida en la clase dedicada a las técnicas pictóricas en la asignatura “El color en el arte” impartida durante el semestre 2022-1 por las Dras. Nora A. Pérez Castellanos, Yareli Jaidar Benavides y Carlos López Puértolas en el Posgrado de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

²²⁹ Magaloni, «Materiales y Técnicas de la Pintura Mural Maya»; Vázquez de Agredos, *La pintura mural maya. Materiales y técnicas*, 2010.

²³⁰ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.



Figura 28: Fotografías de la aleta derecha del incensario 51/92 TC en las que se muestra el diseño pintado con color negro. a) Fotografía visible; b) Fotografía visible a la que se aplicó el filtro LBK del software DStretch con el que se resalta la presencia de los diseños pintados y que están señalizados con flechas negras. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

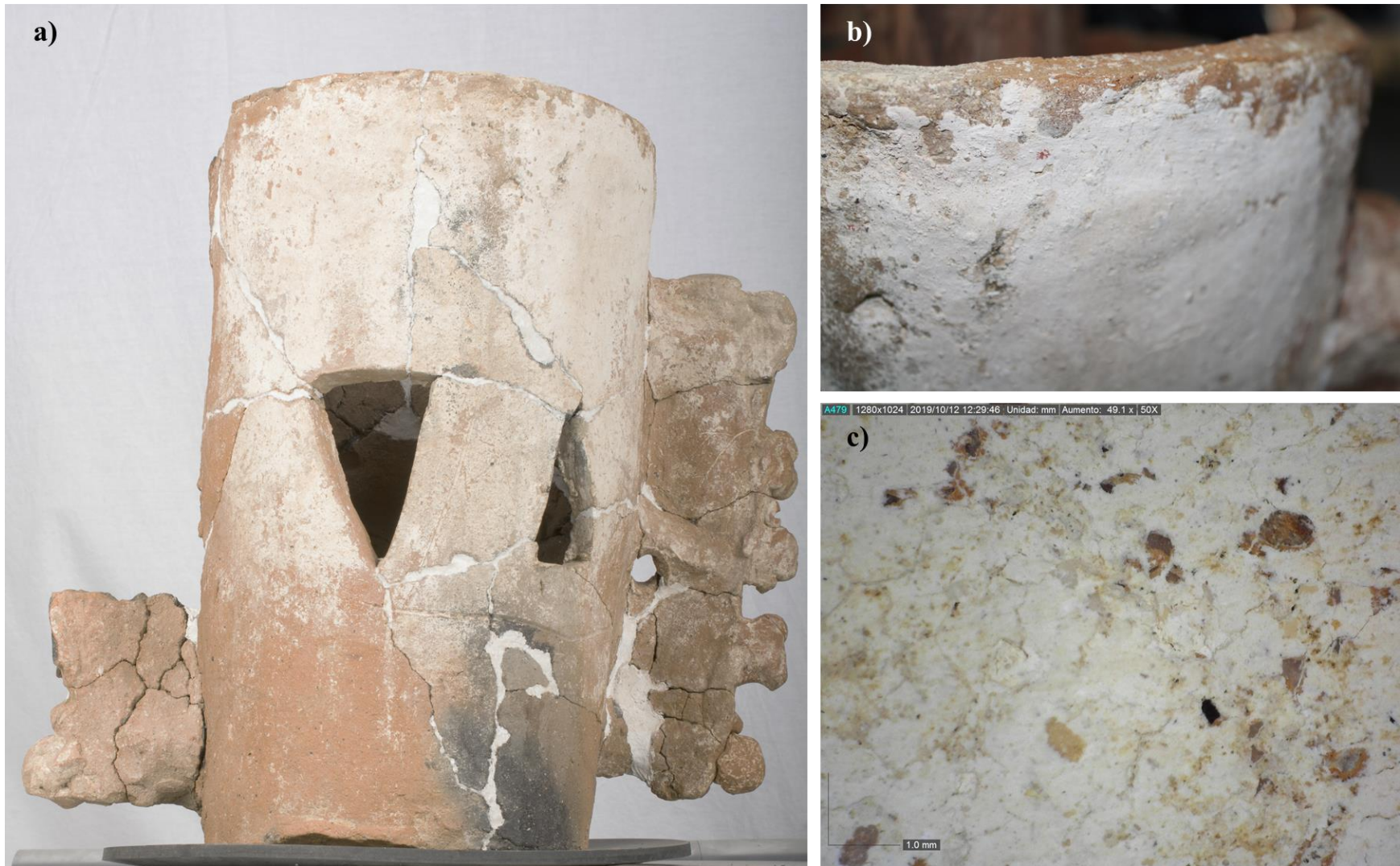


Figura 29: Imágenes en las que se muestra la capa de estuco blanca que presenta el incensario 51/92TC por el reverso. a) Vista general del incensario por el reverso; b) Fotografía visible en la que se registra el detalle de la capa blanca presente en la parte superior del cilindro; c) Imagen tomada con microscopía óptica de superficie con el detalle del color. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, Mayra Manrique Ortega, Carlos López Puértolas, LANCIC-IF, UNAM.

Etapa 2

La segunda etapa que proponemos para Picota se caracteriza principalmente por el aumento de altura en los incensarios, por un cambio estilístico en las aletas y en los motivos decorativos, por la introducción de mejoras técnicas en el modelado, así como por el uso de nuevos colores como el rosa. La transformación de estos elementos puede estar ligada a un cambio progresivo en el estilo decorativo y en la iconografía de los incensarios efigie. Los ejemplares más representativos de esta segunda etapa de Picota son el 7/92 del Templo del Sol, así como el 1/89 y 49/92 del Templo de la Cruz. Estos tres ejemplares podrían ser progresivos en el tiempo ya que a través de ellos se puede ver una transformación paulatina, en la que se modifican ligeramente algunos aspectos morfológicos, estilísticos e iconográficos asociados al nuevo estilo artístico que se estaba gestando en el sitio (figura 30).



Figura 30: Figura en la que se muestran los tres ejemplares de la etapa 2 de Picota. Se presentan en escala de tamaño. Crédito fotografías: Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

Ejemplo de lo anterior es el diente de tiburón, motivo iconográfico que se transforma y cambia de ubicación, apareciendo a partir de este momento en la boca de las deidades, emergiendo del labio superior de los mascarones centrales (Figura 31). Esto se instauró en los

incensarios en este momento y se siguió empleando, para el caso de ciertas deidades, durante las temporalidades posteriores.

Otra de las diferencias que permite plantear que esta etapa de Picota es diferente a la anterior, es el incremento de tamaño de los incensarios y la altura de las aletas respecto al cilindro. La forma de las aletas no cambia sustancialmente respecto a la etapa 1, pero se introduce una sección superior que llega hasta la altura de la boca del cilindro y que presenta una silueta ovalada-redondeada en el extremo superior. Los cilindros mantienen más o menos el mismo diámetro que en la etapa 1, entre 20.5 cm y 22.5 cm, pero aumentan en altura hasta alcanzar los 47.5-53 cm (figura 32). La técnica de manufactura identificada en los cilindros es la misma que en la primera etapa, mediante urdido, pero muestra mejoras en la ejecución de la manufactura y en la calidad de los acabados, como se mostrará a continuación.



Figura 31: Imagen en la que se muestra el cambio de estilo que se da en el motivo decorativo con el que se representa el diente de tiburón que aparece redondeado en amarillo. a) Estilo inicial del diente de tiburón en la aleta del 51/92 TC y perteneciente a la etapa 1 de Picota; en las imágenes b, c y d se puede observar la nueva forma y ubicación de este motivo en los incensarios 7/92 TS, 1/89 TC y 49/92 TC. Crédito imágenes: (a, c) Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM; (b, d) Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.



Figura 32: Imagen donde se muestra el incensario 7/92 TS desde distintas perspectivas. En las imágenes se observa el abombamiento del cilindro derivado del modelado. Crédito imágenes: Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.



Figura 33: Fotografía del contexto de enterramiento del incensario efigie 7/92 TS; b) Fotografía de una de las aletas del incensario antes de ser restaurado donde se aprecian restos de color negro; c) misma fotografía visible que la anterior con el filtro YBK de DStretch que permite resaltar las áreas que originalmente estaban cubiertas de color negro. Crédito fotografías: (a, b) Cuevas y Bernal 2002; (c) Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM

El ejemplar que en la secuencia temporal iría después que el 51/92 TC de la etapa 1 de Picota, sería el 7/92 del Templo del Sol. Este incensario efigie contiene la representación más temprana que existe en Palenque del dios solar diurno K'inich 'Ajaw ²³¹ y en él se detecta un aumento de altura y un cambio estilístico en las aletas que permite ubicarlo en un momento un poco posterior al 51/92 del TC de la etapa 1 de Picota. Este incensario fue encontrado en la fachada este del Templo del Sol, bajo el piso de la plaza, en posición vertical y orientado hacia el este (figura 33). Algunos de los elementos que permiten identificar una continuidad del 7/92 TS respecto al incensario anterior son el orificio de las aletas destinado a la inserción de orejeras, así como las pestañas laterales con silueta curvada presente en la parte inferior de las aletas. El orificio de las orejeras se emplea en la etapa 1 y 2 de Picota, pero dejó de emplearse a partir de ese momento hasta Motieπά Tardío. Debido a que aparece y desaparece de forma clara en la secuencia histórica de los incensarios efigie puede considerarse como un indicador estilístico.

El cilindro de este incensario presenta cierto abombamiento que podría derivar del urdido, ahuecado y estirado de la pasta durante la construcción del cuerpo cilíndrico. Las aletas se elaboraron a partir de placas de arcilla con forma rectangular a las que se daba una silueta presumiblemente curvada en el borde superior. Las aletas son más finas que en la fase 1 de Picota, tanto por el grosor, como por el volumen del pastillaje, que se reduce a partir de la elaboración de formas más planas. El mascarón también presenta rasgos tempranos pues se modela desde el interior del cilindro, como en la etapa 1 (figura 31).

²³¹ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efigie de Palenque, Chiapas, México*. Esta deidad se representa con atributos como las protuberancias en la barba del mascarón central o las aplicaciones verticales del mascarón inferior. La identificación iconográfica fue realizada por Ángel Sánchez y Martha Cuevas y se recoge en el Catálogo de incensarios efigie de Palenque del INAH que está en proceso de publicación.



Figura 34: Imagen en la que se pueden observar las diferencias entre los triángulos del reverso de los incensarios 51/92 TC y 7/92 TS. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM; Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

En el incensario 7/92 TS se siguen empleando costillas de refuerzo, cuatro a cada lado, así como los orificios triangulares del reverso, aunque en este caso presenta variaciones tanto en el tamaño de estas formas como en su cantidad y distribución. Como se observa en la figura 30 presenta cuatro orificios triangulares en vez de dos, son más pequeños y están distribuidos en la parte media-superior del cilindro. Por su parte, los incensarios efigie 1/89TC y el 49/92TC se ubican en un momento un poco más tardío por los motivos decorativos y por la iconografía. En este caso, representan a la deidad G1 a partir de atributos como el casco *ko'ajaw* con cuentas que rodean el rostro del mascarón principal, los ojos con forma espiral, que aluden a su carácter acuático, o el diente de tiburón emergiendo del labio superior.

Como en el caso anterior, los cilindros son más rectos que los de la etapa 1 y no presentan tanta apertura en la boca. En cuanto a la manufactura, no se aprecia tanto la unión de los rollos de arcilla porque la superficie se homogeneizó, como se observa a partir de las rebabas alargadas de la parte interna del cilindro. También se identifican marcas que pueden estar ligadas al uso de herramientas de punta plana y roma como algún tipo de espátula, empleada posiblemente para arrastrar la pasta y alisar la superficie interna, así como hendiduras alargadas en la parte superior, posiblemente asociadas al estirado y ahuecado de la boca del cilindro (figura 34).

El urdido también se identifica en este caso a partir de la inclinación lateral que presentan los incensarios 49/92 y 1/89 del TC, que puede estar ligada a la desviación con la que se fueron superponiendo los rollos de arcilla al levantar el cuerpo, como resultado del modelado manual de los incensarios. Además de la inclinación, los cilindros también están ligeramente abombados, algo que puede derivar del proceso de ahuecado y estirado de los rulos o placas de pasta para ir dando altura al cuerpo.

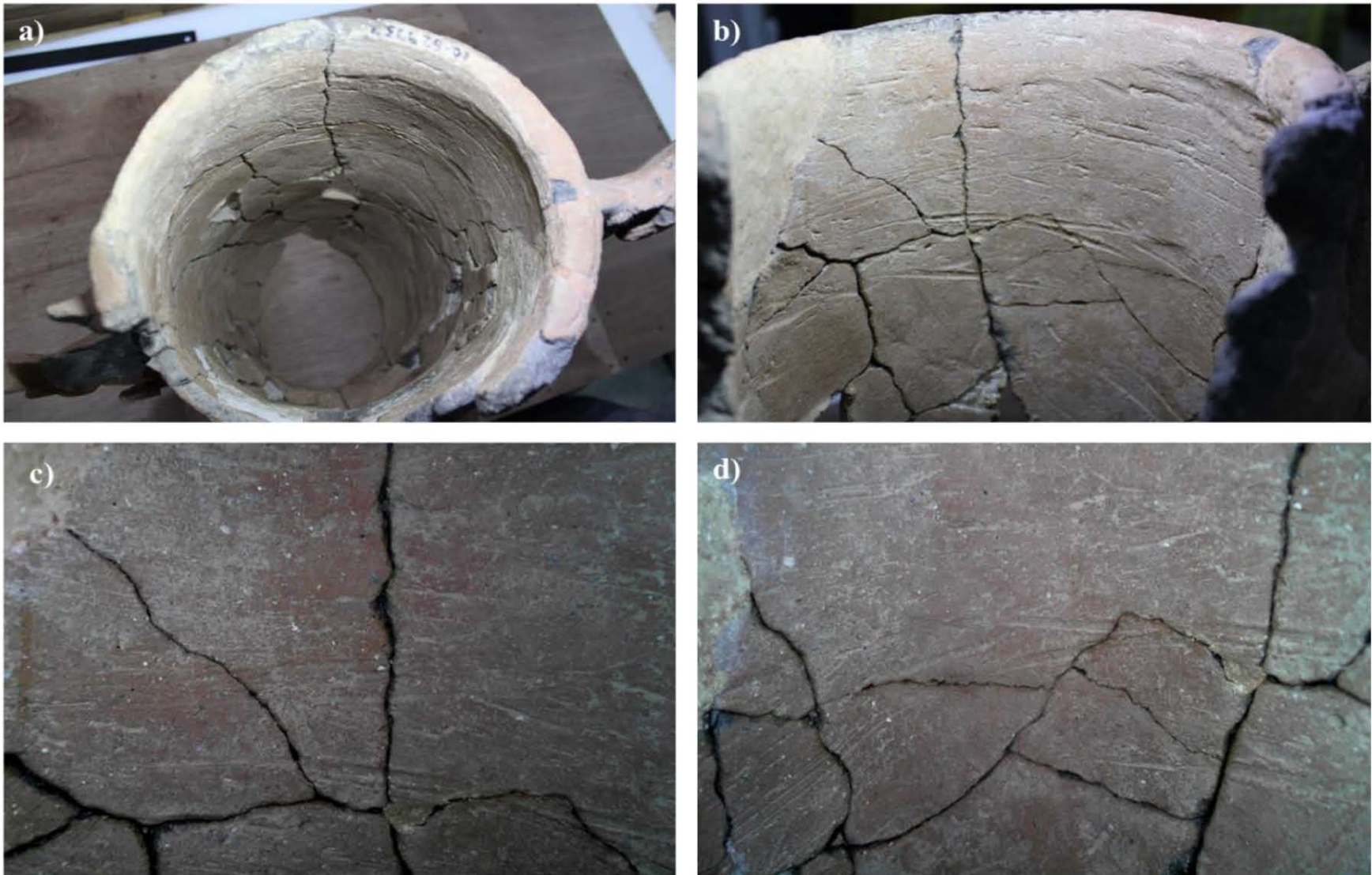


Figura 35: Imágenes en las que se observan las huellas asociadas al proceso de levantamiento y alisado del cilindro, incensario 1/89 TC: a) vista cenital del cilindro; b) detalle de las hendiduras alargadas derivadas de la unión entre los rollos de arcilla; c y d) detalle de las huellas producidas por el alisado de la superficie con herramientas. Crédito imágenes: Ángela Ejarque Gallardo, José Luis Ruvalcaba Sil, LANCIC-IF, UNAM.

Al observar estos ejemplares de perfil se aprecia que también presentan una ligera inclinación en la base que se compensa con una sutil ampliación del cilindro por la parte de detrás. Esta zona donde se amplía ligeramente el cilindro corresponde por la parte de delante al nivel en el que empieza a utilizarse la decoración modelada aplicada, es decir al mascarón inferior (figura 35-a). Esto lleva a pensar que la ampliación del cuerpo también pudo servir para dar cierta simetría al cilindro o para compensar la inclinación que sufrían los incensarios hacia el frente, derivada del peso de los tocados de pastillaje que se adosaban a la parte superior cilindro. Esto podría recordar, *mutatis mutandis*, a la técnica griega de la *éntasis*, que consistía en adelgazar o ensanchar ligeramente una parte del fuste de las columnas con la finalidad de corregir la desviación óptica producida por la perspectiva, al observar una fachada desde lejos o con cierta distancia.²³² En el caso de los incensarios consideramos que el objetivo principal de la inclinación de los cilindros pudo darse como solución técnica ligada al levantamiento de los mismos para contrarrestar el peso de la parte frontal.

En estos incensarios, el 1/89TC y 49/92 TC, también se introduce un nuevo elemento decorativo ligado a la sección superior de la aleta, un orificio ovalado vertical hecho mediante recortado y que se encuentra en el centro de las aletas en su eje vertical.²³³ (figura 36 b, c). Las aletas se elaboraron con placas o rulos aplanados de arcilla con forma más o menos rectangular a los que se les dio una silueta redondeada a partir del modelado y de la adición de pastillaje en el extremo superior. Debido al tamaño de los incensarios de este periodo, que todavía es considerablemente reducido, las aletas pudieron haberse realizado en una sola pieza, aunque no se puede descartar que se hicieran por partes, ya que no presentan dimensiones regulares.

²³² Blanco Freijeiro, *Arte griego*, 391.

²³³ Debido a que el incensario más temprano de esta segunda etapa de Picota, el 7/92 TS, no conserva la parte superior de las aletas, no podemos confirmar si este cambio hacia el orificio ovalado se dio desde entonces.



Figura 36: a) Perfil del incensario efigie 1/89TC, donde se aprecian las hendiduras derivadas del urdido y la inclinación del cilindro en la parte inferior; b y c) imágenes en las que se muestra el detalle de la unión entre la aleta y el cilindro de los incensarios 1/89TC y 49/92 TC; d y f) Contexto de enterramiento del incensario 49/92 TC junto al que se encontró un cajete; e) Contexto de enterramiento del incensario 1/89 TC. Crédito fotografías: (a, b) Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF; (c) Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018; (d, e, f) Cuevas y Bernal 2002.

Estos incensarios se encontraron en las fachadas suroeste y sur del basamento piramidal del Templo de la Cruz, en el caso del 1/89 TC, en el octavo cuerpo, orientado con la cara dorsal hacia el sureste y en posición vertical; y en el caso del 49/92, en el décimo cuerpo, con la cara dorsal hacia el sur y también en posición vertical (figura 36-d, e, f).

El volumen del pastillaje aumenta en estos ejemplares a partir de formas más gruesas y redondeadas que se aplicaban sobre la base de la aleta en una o varias capas superpuestas. La unión entre estas capas pudo darse mediante adhesión, aprovechando la humedad de la pasta o con una poco de barbotina para mejorar la unión entre ambas partes. Por las características que presentan los elementos de pastillaje vistos en el perfil se han identificado dos técnicas de modelado y aplicación del pastillaje:

1) Trabajo del pastillaje sobre la aleta, realizando incisiones y extracciones de arcilla para marcar volúmenes y formas directamente en el incensario. Esto se puede observar en las incisiones profundas que no llegan a separar las formas, pero que están al nivel de la superficie de la aleta. Esto permite pensar que se aplicó pastillaje y que después se modeló mediante técnicas como incisión o extracción de arcilla (figura 37-a, b, d).

2) las formas se elaboran previamente y se adhieren a la aleta con una forma ya determinada. Esto se observa también en el perfil de los fragmentos, donde se ven capas finas y claramente diferenciadas que marcan los distintos niveles añadidos del pastillaje. Esto también se observa en elementos como las bolas de arcilla a las que se dio forma circular y posteriormente se adhirieron a la superficie mediante aplastado, las bolas de arcilla perforadas, elaboradas mediante un rulo doblado en vez de una bola o formas cuadrangulares que presentan huellas de haber sido recortadas previamente a su adhesión a la aleta (figura 37-c).

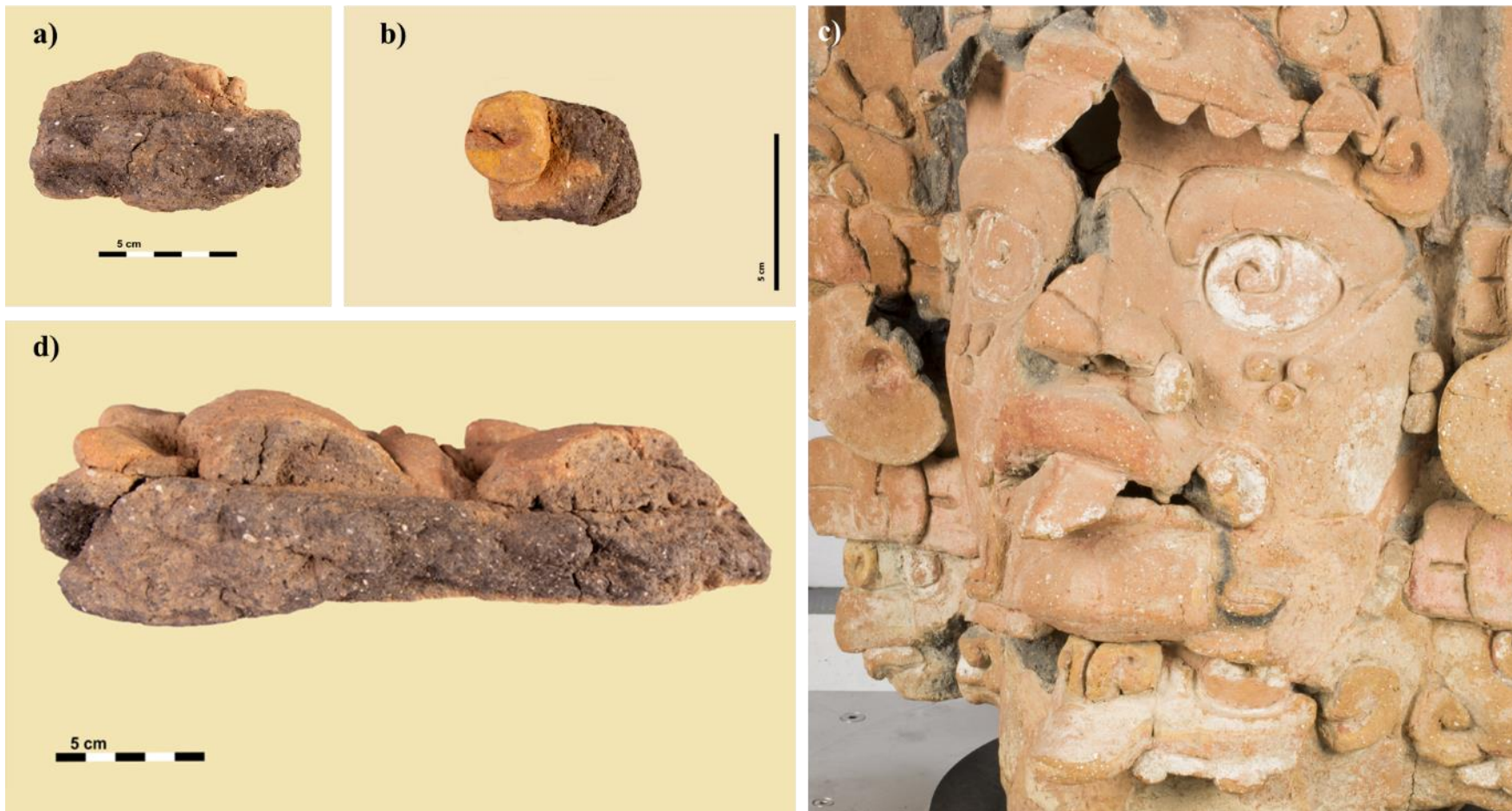


Figura 37: Imágenes del perfil de dos fragmentos de aletas, clasificados como MIP1 (a), MIP2 (b) y MIP9 (d). Se observan las capas de aplicación del pastillaje; c) Imagen en la que se muestra el detalle del pastillaje modelado, como las bolas de arcilla con las que se representan las cuentas del rostro o las asociadas al casco que porta la deidad Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, Isaac Rangel Chávez, LANCIC-IF UNAM.

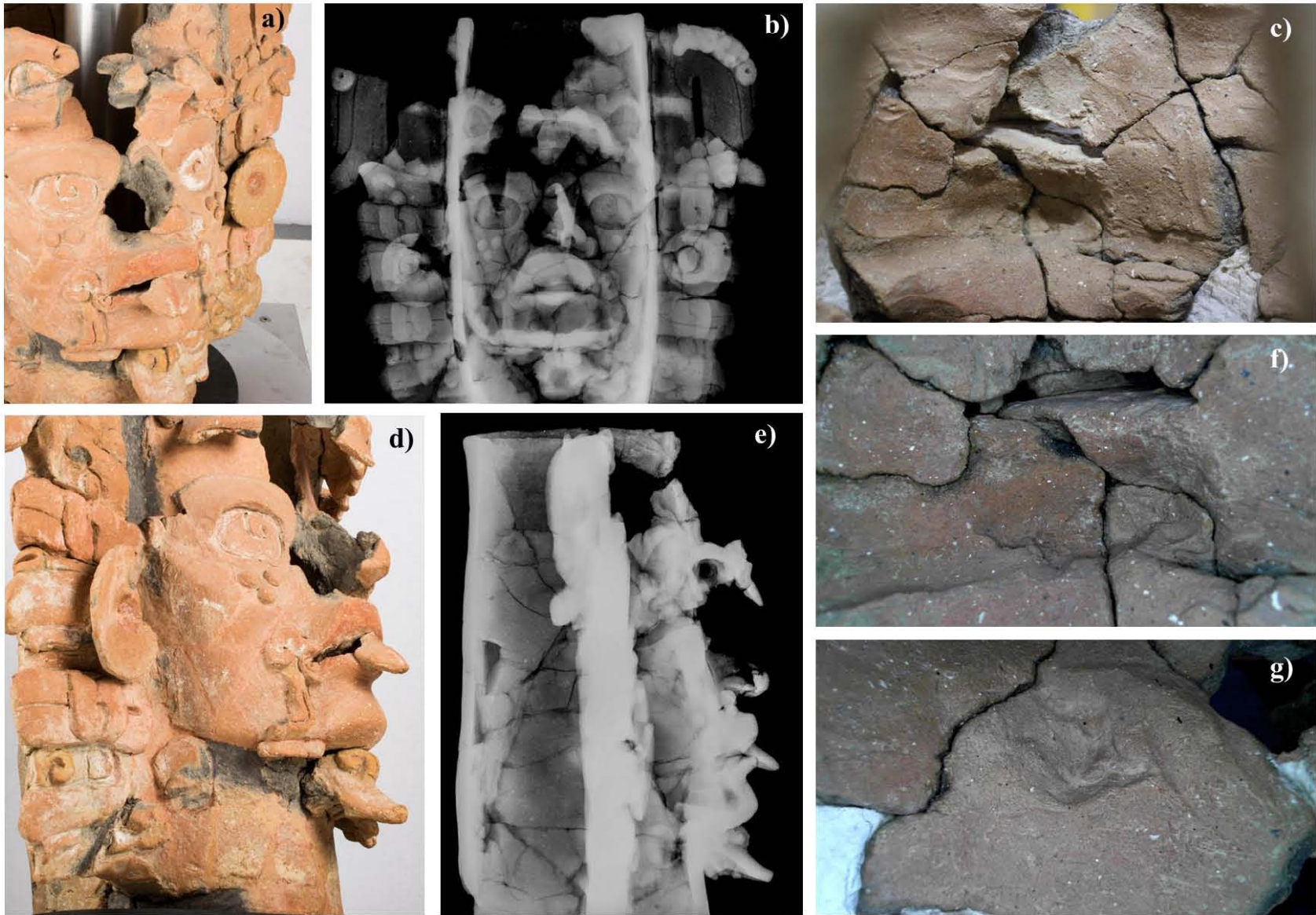


Figura 38: a) vista diagonal de la parte frontal del incensario 1/89TC; b) radiografía de la parte frontal del incensario con huellas asociadas al modelado del mascarón; c) vista interior del cilindro donde se aprecia el modelado del rostro; d) perfil del mismo incensario; e) Radiografía del perfil del incensario con la curvatura que tomó el cilindro al ser modelado desde dentro; f) vista interior del cilindro donde se ve la ranura que da forma a la boca y g) detalle del modelado con presión dactilar. Crédito Fotografías: Isaac Rangel Chávez, Oscar de Lucio, José Luis Ruvalcaba Sil, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF UNAM.

Como es propio de la técnica de manufactura de Picota, el mascarón también se modeló desde dentro del cilindro, marcando las principales áreas que ubican las zonas del rostro a las que se dará la forma definitiva desde el exterior, mediante varias capas de pastillaje que van dando volumen y forma a los rasgos faciales, como las cejas, la nariz, los pómulos y los labios. En el caso de los ojos se realizan a la inversa, “en negativo”, pues las formas espirales se realizan mediante incisión pero directamente en la superficie del cilindro. Los ojos no se adhieren, sino que se “dibujan” sobre el cilindro, algo que junto con el volumen otorgado por las cejas y los pómulos pudo servir como elemento visual para generar profundidad (figura 38-a, d).

En este caso la boca del mascarón sí se realizó mediante una incisión que traspasa la superficie del cilindro (38-f). El volumen de esta zona se otorga mediante los labios de los que emerge un elemento de pastillaje que representa el diente de tiburón. Al observarlo de frente este elemento parece surgir del labio superior, pero de perfil y desde el interior se puede ver que este elemento también descansa sobre el labio inferior y que fue elaborado con dos capas de pasta, debido posiblemente al grosor del orificio que da forma a la boca para permitir que pudiera introducirse ligeramente y tener una mejor adhesión a la superficie de los labios (38-d). De esta forma, vemos que el volumen del pastillaje y la superposición de capas, tanto del cuerpo del cilindro como de las aletas, servía como recurso plástico y visual para incrementar la profundidad de la imagen y los juegos de luces y sombras generados por elementos como los tocados o las orejeras.

En esta etapa siguen empleándose los orificios triangulares del reverso de los cilindros y las costillas de refuerzo, que en este caso aumentan en cantidad, como se observa en el incensario 1/89 TC que tiene diez, cinco a cada lado, o en el 49/92 que tiene ocho, cuatro a cada lado. La variación en el número de costillas puede deberse a que no fuera algo normativo sino que dependiera de las necesidades de cada incensario o de la ejecución de quienes los elaboran.

Esto estaría directamente relacionado con la individualidad de manufactura de cada objeto, en la que puede haber detalles que cambien debido a la persona o grupo de personas que realizaron cada ejemplar. Junto a esto, otras pequeñas variaciones entre los ejemplares como la altura, el diámetro o el grosor de las pastas también permiten confirmar que aunque presentan los mismos elementos no son exactamente iguales, presentan rasgos que otorgan identidad propia a la manufactura a cada ejemplar.

Esta variación no se presenta de forma tan clara en la paleta pictórica, donde encontramos bastante continuidad respecto a la etapa 1 y entre los propios ejemplares de la etapa 2, tanto en el uso de los colores como en su composición. En esta segunda etapa de Picota predomina el amarillo, rojo, blanco y negro, aunque también identificamos azul y verde de forma más escasa, así como color rosa, algo bastante exclusivo de este momento pues no se verá ampliamente utilizado en etapas posteriores.

Uno de los ejemplos más representativos es el incensario 1/89 TC ya que conserva gran parte del pastillaje y la policromía que cubren tanto las aletas como el cilindro. Como se muestra en la figura 39 se pudo identificar la distribución de los colores y su asociación con algunos elementos formales del mascarón principal como los labios, que iban pintados de rojo o los ojos, que estaban pintados de blanco y negro. El mascarón inferior también estaba pintado de color amarillo y que la combinación entre amarillo y rojo en franjas horizontales también sigue siendo recurrente en los motivos decorativos de las aletas. Los amarillos y rojos se elaboraron a partir de tierras rojas²³⁴ y el rosa mediante una mezcla de estos materiales y calcita.

²³⁴ Las tierras rojas se conforman a partir de una mezcla natural de óxidos de hierro como la hematita, mineral encargado de generar el color rojo y aluminosilicatos como feldespatos, cuarzos o arcillas. Cortell Nicolau, «Ocre, hematitas y óxido de hierro: el problema terminológico». La identificación de las tierras se hizo a partir de la presencia de bandas de arcilla identificadas mediante la técnica analítica FORS, LANCIC-IF UNAM.

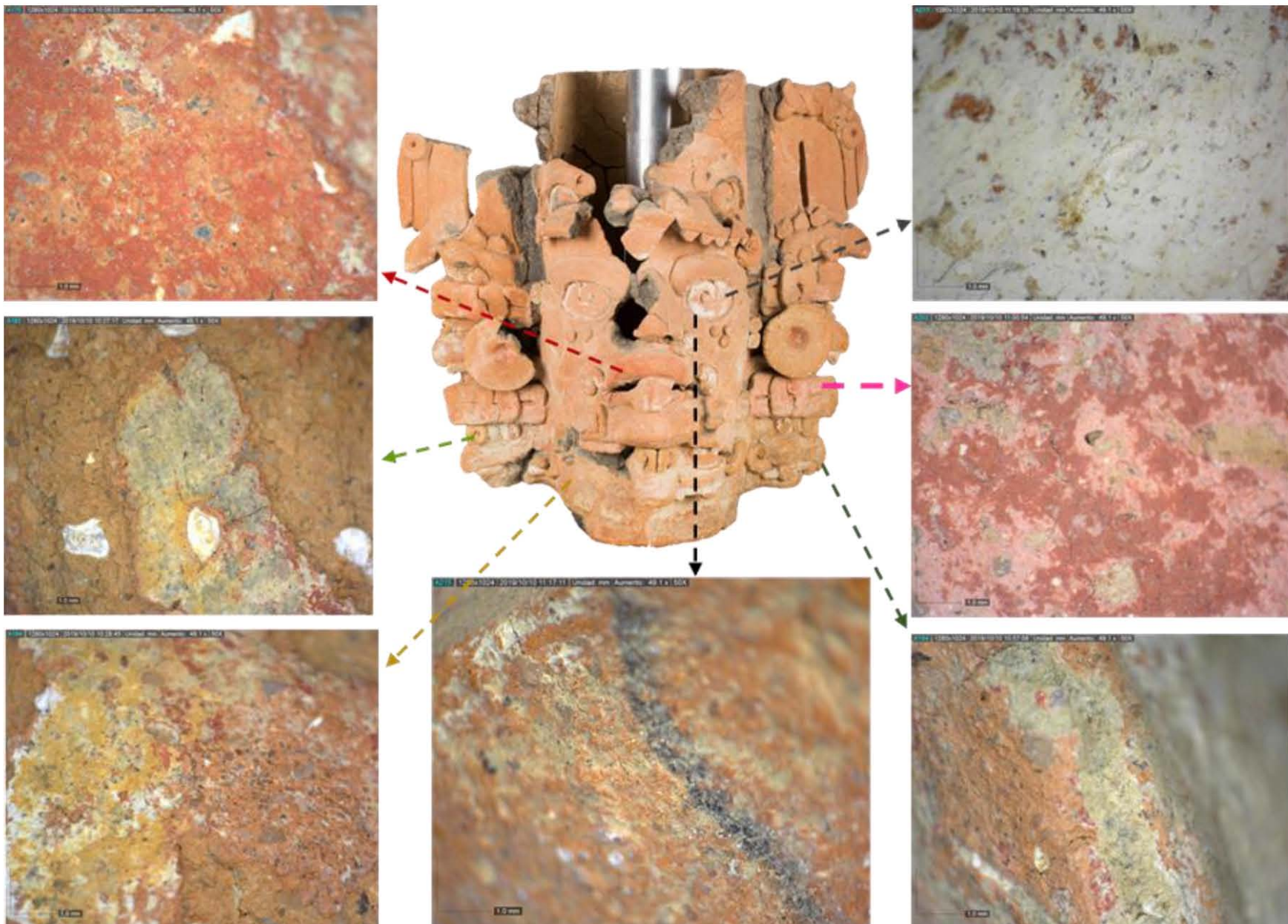


Figura 39: Imagen en la que se muestra la distribución de color del incensario 1/89TC a partir de imágenes tomadas con microscopía digital de superficie. Crédito: Ángela Ejarque Gallardo, Mayra Manrique Ortega, Carlos López Puértolas, LANCIC-IF UNAM.

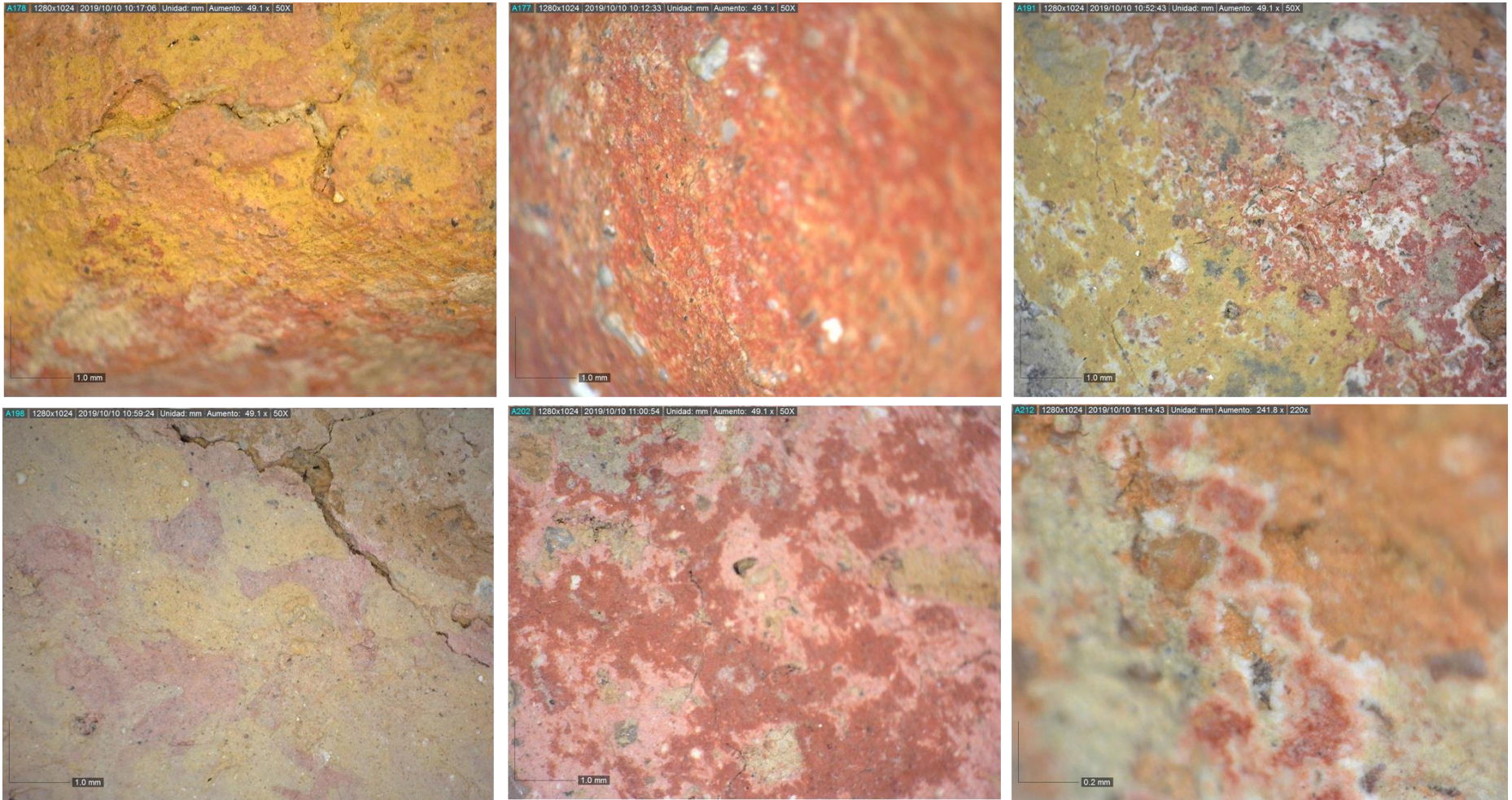


Figura 40: Imágenes tomadas con microscopía digital de superficie donde se aprecia la superposición pictórica y la opacidad que presentan los pigmentos (a) y (b); imágenes tomadas con microscopía digital de superficie en las que se observa el detalle del color rosa, que fue elaborado mediante una mezcla de pigmento ocre rojo y algún carbonato de calcio (c) y (d). Crédito: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF UNAM.

El amarillo y el rojo suelen aplicarse sobre una capa de color blanco, aunque también hay casos en los que se aplican sobre otros colores como el rosa, o directamente en la superficie cerámica (figura 40). Como en la etapa 1, los colores son opacos y se aplicaron en capas bastante finas, como se observa a partir de la microscopía de superficie. Además de la superposición también se elaboraron nuevos colores a partir de la mezcla de pigmentos, como se observa en el caso del rosa, donde destacan las partículas rojas y blancas de diferente tamaño integradas en una matriz rosada (figura 41 a, b, c). A diferencia del incensario de la etapa 1, en este caso no presentan la capa blanca de estuco por el reverso, lo que permite pensar en un uso diferenciado de este elemento posiblemente asociado al lugar en el que se empleaban.

Una de las novedades que identificamos en la paleta pictórica es la presencia de rosa y dos matices de verde que presentan composiciones químicas diferentes. Uno de ellos es similar al verde amarillento identificado en la etapa 1 cuya composición podría asociarse con tierras verdes y alguna contribución de cobre. En el otro caso destacan las intensidades de cobre y la presencia de arsénico en su composición, un elemento que no aparece en los verdes anteriormente mencionados y que puede estar relacionado, a partir de su relación con el cobre, con la presencia de un pigmento verde de malaquita (figura 41, d, e, f). La malaquita también se ha identificado con otras técnicas analíticas como FORS con la que se obtuvo un espectro de reflectancia que puede asociarse con el de este carbonato de cobre.²³⁵ La presencia de cobre y arsénico en la composición del verde encuentra algunas coincidencias en lo que respecta a la relación de ambos elementos, con la de una muestra geológica de malaquita procedente de la mina de Santa Fe, en Tabasco²³⁶, sin que esto implique que esta sea su procedencia certera.

²³⁵ Casanova Gonzalez et al., «An imaging and spectroscopic methodology for in situ analysis of ceiling and wall decorations in Colonial missions in Northern Mexico from XVII to XVIII centuries».

²³⁶ Manrique-Ortega et al., «Spectroscopic examination of Red Queen's funerary mask and her green stone offering from the Mayan site of Palenque, Mexico». La muestra fue conseguida y donada por el Dr. Francisco Riquelme y se analizó en el LACIC-IF UNAM mediante XRF. Además, también buscaron referencias de estudios espectroscópicos de piedras verdes de Palenque.

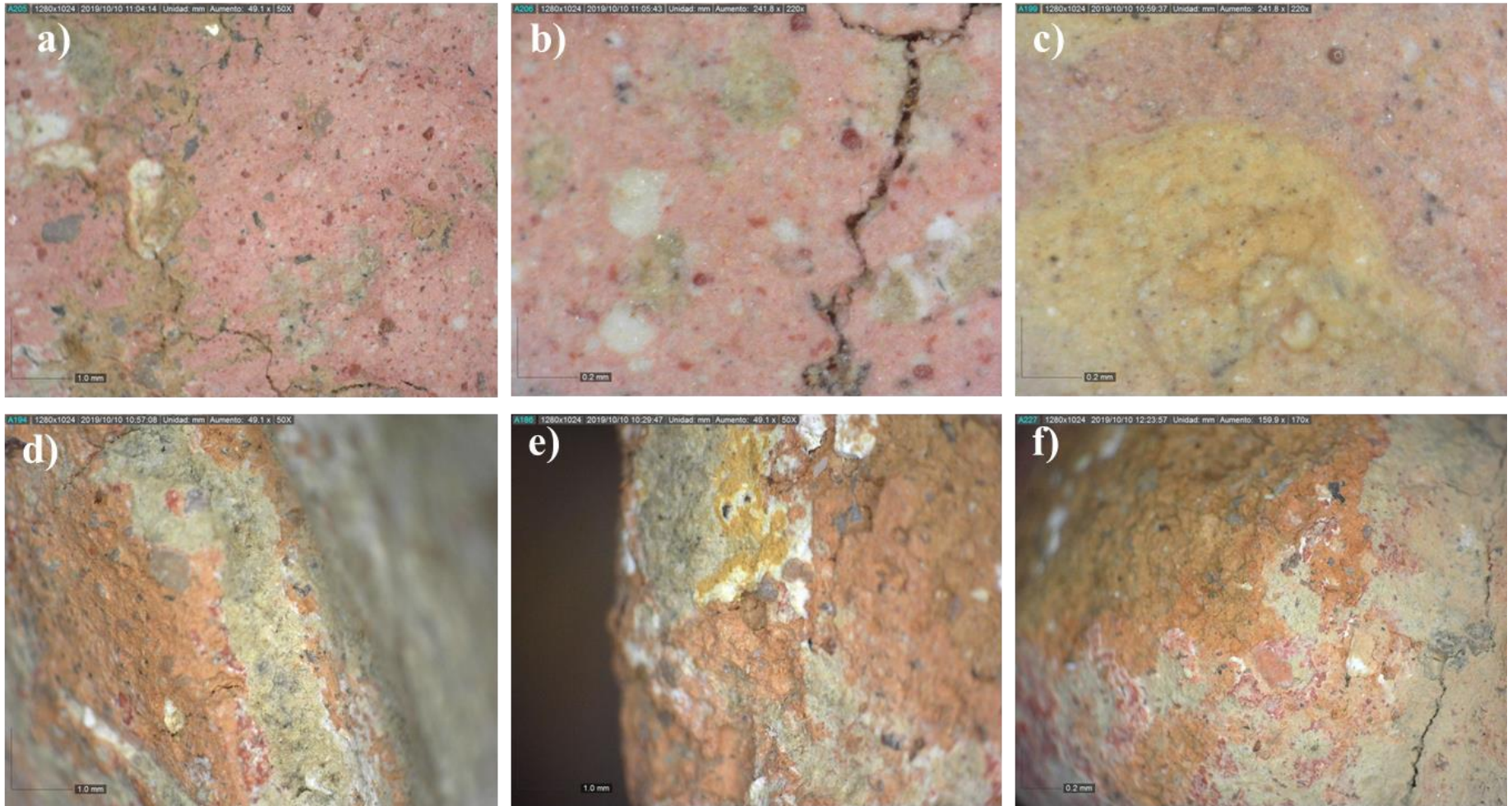


Figura 41: Imágenes tomadas con microscopía digital de superficie donde se aprecia el detalle del color rosa, la superposición pictórica amarillo sobre rosa (a, b, c) y el color verde asociado a pigmentos de cobre por su composición (d, e, f). Los colores son opacos y fueron elaborados mediante una mezcla de varios materiales. Crédito fotografías: Mayra D. Manrique Ortega, Carlos López Puértolas, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF UNAM

El uso de la malaquita es interesante porque es un material que no abunda en Palenque, ya que se ha identificado en objetos de piedra verde del Clásico Tardío, como la máscara funeraria de la Reina Roja, pero no en la máscara ni ajuar del gobernante enterrado en el Templo XVIII que es más temprano, donde se identificaron jadeíta, onfacita, albita, amazonita y cuarzo.²³⁷ La presencia temprana de este material entre los pigmentos de los incensarios permite confirmar que ya se empleaba en Palenque antes del Clásico Tardío y que podría proceder de yacimientos cercanos como el de Tabasco, por las coincidencias en composición elemental que muestra el pigmento con la muestra geológica.

La paleta pictórica de estos incensarios de esta segunda etapa de Picota recuerda a la empleada en las pinturas murales de San Bartolo pertenecientes al Preclásico medio, en torno al 300 a.e.c. y a las de Tikal, del Preclásico Tardío, fechadas entre el 50 a.e.c. y el 150 e.c. Estas pinturas se caracterizan por el uso de una amplia paleta pictórica conformada por colores como el negro, gris, rojo, rosa, naranja, amarillo, beige o blanco, elaborados a partir de minerales de hierro y de calcio, siendo en ocasiones el propio estucado de los muros el que servía como color blanco. Esta paleta pictórica también En menor medida, también hay presencia de verde y azul de matiz grisáceo, colores que aunque son escasos, también se encuentran en otros sitios del Preclásico Tardío como Wakna, Nakbe y Tikal. En este caso no contamos con información sobre la composición de estos colores ya que en la bibliografía solo se reporta su presencia, pero nada relativo a sus materiales.²³⁸ En el caso particular de Tikal, las franjas horizontales pintadas en rojo y amarillo recuerdan de forma directa al diseño de las aletas de los incensarios de Picota.²³⁹

²³⁷ Delgado Robles et al., «Non-destructive in situ spectroscopic analysis of greenstone objects from royal burial offerings of the Mayan site of Palenque, Mexico».

²³⁸ Savkic, «Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, El Petén, Guatemala: espacialidad»; Taube et al., «Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 2: El mural poniente»; Hurst, «San Bartolo, Petén: Técnicas de pintura mural del PreClásico Tardío»; Hurst, «The Murals of San Bartolo: A Window into the Art and Cosmology of Precolumbian Man», 10; Houston et al., *Veiled Brightness. A History of ancient maya color*, 75.

²³⁹ Lombardo, «Los estilos de la pintura mural maya», 91-93.

Las influencias preclásicas en el uso del color perduraron durante el Clásico Temprano, donde destacan las pinturas murales procedentes de las tumbas de Río azul, en Guatemala, o las de Templo XX sub de Palenque, en ambos casos de carácter funerario.²⁴⁰ Además de la pintura mural, el estilo pictórico Preclásico también se ve representado en los mascarones arquitectónicos del Clásico Temprano de las tierras bajas mayas, en los que el color rosa era uno de los protagonistas de la paleta pictórica. Un ejemplo es el caso de Kohunlich, donde los matices rosados aumentan en este periodo con posibles influencias de la tradición pictórica del Preclásico Tardío, en la que predominaban las gamas anaranjadas con rojos, negros, cremas.²⁴¹ Esto también se observa en otros mascarones del Clásico Temprano como los del Grupo 6C de Tikal, donde predominan los colores rojos y naranjas.²⁴²

A partir de lo anterior se puede observar que la paleta pictórica de los incensarios de Picota encuentra ciertas similitudes con la paleta empleada en los mascarones arquitectónicos de las Tierras Bajas o el Petén durante el Clásico Temprano. Esto permite considerar que el estilo pictórico de los incensarios también pudo tener influencias estéticas derivadas del ámbito de la escultura o de los relieves arquitectónicos, como ya sugirieron otros autores para el caso de los rasgos estilísticos y la morfología.²⁴³ La presencia de mascarones arquitectónicos en las subestructuras más antiguas de El Palacio también permiten considerar que estas influencias estéticas podrían extenderse a otras producciones artísticas de la ciudad.

²⁴⁰ Lombardo, 100-103, 109.

²⁴¹ Salazar Lama, «El templo de los Mascarones de Kohunlich», 177; Arano et al., «Chromatic palette studies in sculptural architectural elements of Maya buildings in the south of Campeche, Mexico».

²⁴² Valdés, «Los mascarones del Grupo 6C-XVI de Tikal: Análisis iconográfico para el Clásico Temprano.»

²⁴³ Rands y Rands, «The Incensario Complex of Palenque, Chiapas», 233; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007; Cuevas García, «incensarios efigie y mascarones arquitectónicos en el área maya: un análisis comparativo».

Etapa 3

Esta última etapa que identificamos en Picota se caracteriza porque los incensarios presentan rasgos tecnológicos similares a los de las etapas 1 y 2, en cuanto a técnica de manufactura y pastas se refiere, pero con algunas innovaciones estilísticas y pictóricas ligadas a la reducción del volumen de las formas y a la introducción de nuevos pigmentos. A esta etapa pertenecen algunos fragmentos de aleta que presentan características plásticas que permiten ubicarlos en una transición estilística y tecnológica entre el estilo final de Picota y el de inicios de Motieπά Temprano. Esto se observa en la continuidad que se da en las pastas y el tipo de cocción que todavía mantienen rasgos muy similares a los de las etapas 1 y 2 y en la introducción de nuevos materiales pictóricos como la veszelyita y el cinabrio. Ambos pigmentos requieren ciertas habilidades técnicas, pues el grado de molienda o la mezcla con otros materiales podía influir en el matiz y en la intensidad final del color.

La veszelyita es un mineral cuya composición de fosfato de cobre y zinc presenta variaciones que brindan distintos grados cromáticos dentro de la gama verde y azul, mientras que el cinabrio es un sulfuro de mercurio con el que se obtiene un pigmento rojo de matiz anaranjado. Además, en el caso del cinabrio, es un pigmento con elevada toxicidad, por lo que normalmente se empleaba mezclado con óxidos de hierro o tierras rojas, salvo excepciones como los contextos funerarios en los que se empleaba cinabrio como tratamiento corporal.²⁴⁴ En el caso de los incensarios, se ha identificado junto a óxidos de hierro, lo que sugiere un uso conjunto de ambos materiales para elaborar el color rojo.

En la figura 42 se muestran dos fragmentos de la etapa 3 comparados con el incensario 1/89 TC de la etapa 2 para observar diferencias respecto al uso del rojo. Se muestran las

²⁴⁴ Vázquez de Ágredos, «Painting the Skin in Ancient Mesoamerica», 2018.

fotografías visibles e imágenes infrarrojas de falso color, técnica que permite identificar diferencias en la materialidad de los colores y obtener información sobre su composición.²⁴⁵ En este caso, se observa que el color rojo se ve de color amarillo brillante en el falso color, lo cual puede asociarse a su composición a base de cinabrio. En Palenque el uso de cinabrio se registra desde el Clásico Temprano en contextos mortuorios como la tumba XVIII-A, en la que el personaje principal presentaba restos de este material en el tórax y la pelvis, o la pintura mural del templo XX, posible recinto mortuario de otro de los gobernantes tempranos del sitio.²⁴⁶

En los incensarios, el cinabrio y la veszelyita aparecen de forma simultánea, lo que refuerza la idea de que Palenque estaba viviendo un incipiente cambio cultural, artístico y tecnológico que marcó el camino hacia el estilo que se estandarizó definitivamente a partir de Motieπά Temprano. La presencia de veszelyita vinculada al rojo de cinabrio también se ha identificado en tres tumbas de Calakmul pertenecientes al Clásico Temprano, aplicados en diferentes soportes como un vaso de madera tetrápodo, estuco o teselas, piedras verdes y mosaicos de concha. En otras tumbas del Clásico Tardío de este mismo sitio también se identifica como pigmento en una máscara funeraria estucada y en un recipiente de madera policromado que contenía una inscripción elaborada con rojo de cinabrio. En estos casos la veszelyita no se mezcla con otros pigmentos, presenta un machacado no muy fino y generalmente se aplica sobre una capa estucada o de color blanco.²⁴⁷

²⁴⁵ Rangel Chávez, «Metodología para el estudio de pigmentos y colorantes en obras de arte y patrimonio cultural mediante la técnica de imagen infrarroja de falso color». Las imágenes en Falso Color se obtienen a partir de la modificación de los canales RGB entre la imagen en visible y la infrarroja mediante el desplazamiento de los canales rojo y verde de la imagen visible a los canales verde y azul de la infrarroja.

²⁴⁷ García Moreno et al., «Discovery and characterization of an unknown blue-green maya pigment: Veszelyite»; García Moreno, Strivay, y Gilbert, «Maya blue-green pigments found in Calakmul, Mexico: a study by Raman and UV-visible spectroscopy». Las tumbas de Calakmul pertenecientes al Clásico Temprano en las que se identificó veszelyita son la Tumba 1- Estructura I, la Tumba 1-Estructura III y la Tumba 3-Estructura XV y las del Clásico Tardío son la Tumba 4, estructura II-B-sub y la Tumba 6, estructura II-B-sub.

Etapa 3



Etapa 2



Figura 42: Imagen en la que se observan dos fragmentos de aleta pertenecientes a la etapa 3, con fotografía visible e imagen infrarroja de falso color. El matiz y luminosidad del amarillo en falso color, permite identificar la presencia de cinabrio como parte del color rojo. Crédito imágenes: Ángela Ejarque Gallardo, Isaac Rangel Chávez, LANCIC-IF, UNAM.

Fuera del área maya el verde de vezelyita solo se ha identificado en dos urnas zapotecas de Atzompa, en Oaxaca pertenecientes al Clásico Tardío. En estas urnas conocidas como El Señor Ocho Temblor y la Señora Agua, el color verde se caracteriza por poseer cristales verdes amalgamados en una matriz grisácea de arcilla, junto a otras partículas negras y rojas que permitían la obtención de diferentes matices.²⁴⁸ Esto es interesante para la discusión porque el pigmento de vezelyita identificado en los incensarios palencanos de Picota también presenta una matriz muy fina de textura arcillosa, aunque en este caso de matiz amarillento, en vez de grisáceo. El matiz amarillento de este verde se identificó a partir de Espectrofotometría, con las coordenadas L*a*b del color (83, -1.20, 23.14). Como se puede apreciar en la figura 43, este pigmento de vezelyita presenta una matriz de granulometría fina, opaca y mate, en la que se amalgaman los cristales azules y verdes que caracterizan este mineral. En algunos casos también se observa la presencia de otras partículas de color amarillo y naranja posiblemente derivadas de la mezcla que se hizo con algún pigmento de estos colores como la goetita²⁴⁹, para obtener el matiz amarillento que presenta.

Algo que comparte el uso de este pigmento (vezelyita) en los diferentes sitios mayas es que está asociado a objetos suntuarios, generalmente funerarios, aunque también de uso religioso y ceremonial como los incensarios efigie. Su uso restringido y aparentemente selectivo pudo darse por la semejanza que presenta su matiz verde azulado con el de algunas piedras verdes como la jadeíta, comúnmente empleada para la fabricación de adornos corporales y ajuares funerarios y por su escasez en la región mesoamericana, donde la cantera de La

²⁴⁸ Robles García, Pacheco Arias, y Olvera Sánchez, «El Señor Ocho Temblor y la Señora Agua, dos urnas zapotecas de elite en Atzompa, Oaxaca: iconografía y conservación», 2014, 130.

²⁴⁹ La identificación de goetita se hizo mediante micro Raman, en el laboratorio de cristalografía del Instituto de Física de la UNAM.

Esperanza en Zacapoaxtla en Puebla es el único lugar reportado como posible fuente de extracción en tiempos mesoamericanos.²⁵⁰

Este mineral también puede formarse en depósitos de minerales secundarios de cobre como la malaquita o la pseudomalaquita, por lo que también pudo obtenerse de yacimientos en los que se extrajeran estos minerales. En Palenque la veszelyita también se ha identificado en una cabeza estucada que proviene de un contexto funerario del Templo de la Cruz,²⁵¹ perteneciente al Periodo Clásico Tardío, lo que nos habla de que no es un material exclusivo en los incensarios, sino que posiblemente su uso se extendió en más producciones artísticas del sitio.

Por último, también contamos un fragmento de aleta del templo del Sol (elemento asociado 6) que si bien presenta rasgos similares al incensario 7/92 TS de inicios de la etapa 2, como el orificio destinado a las orejas, conserva restos de color azul y rojo, que por su composición permiten considerar que se sitúa en esta tercera etapa, más cercano a Motieπά Temprano (figura 43-b). Lo anterior se propone porque en el caso del azul, que se presenta poco saturado y con un matiz grisáceo, hemos identificado la presencia de índigo, a partir de las bandas de absorbancia y del punto de inflexión característico de este material en FORS, así como de veszelyita, a partir de la composición elemental de este color, que presenta elevadas intensidades de cobre y zinc, y una relación entre dichos elementos que puede asociarse con la de este fosfato de cobre y zinc, al compararlo con una referencia de este mineral.

²⁵⁰ García Moreno et al., «Discovery and characterization of an unknown blue-green maya pigment: Veszelyite», 2008; Panczner, *Minerals of Mexico*, 390; Vázquez de Ágredos, «Painting the Skin in Ancient Mesoamerica», 2018, 13.

²⁵¹ Resultado preliminar del estudio realizado por el LANCIC-IFUNAM en la temporada de campo que tuvo lugar, entre el 15 y el 24 de octubre de 2022, en las bodegas y en el Museo de Sitio de Palenque.

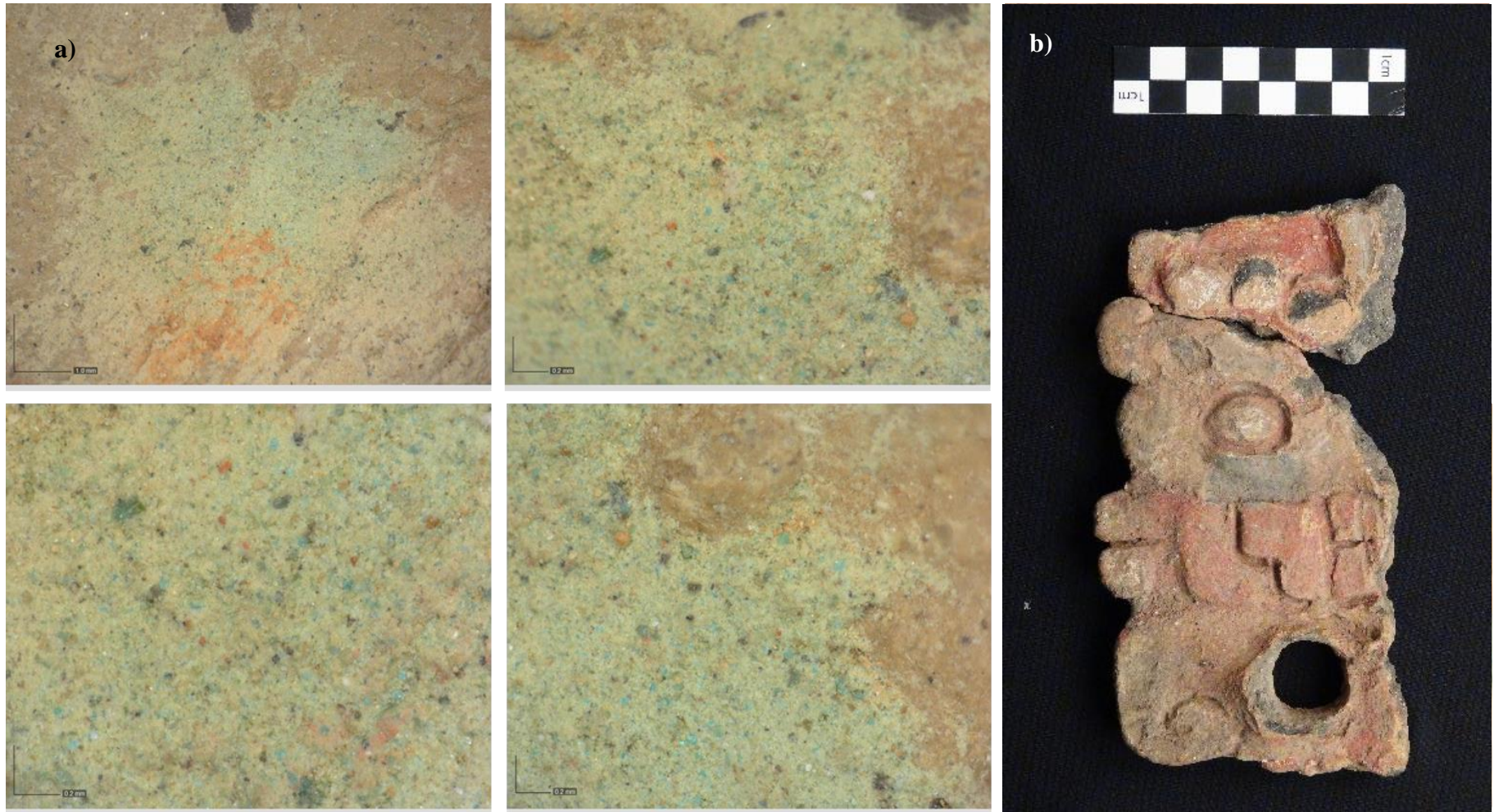


Figura 43: a) Imágenes tomadas con microscopía de superficie en las que se muestra el pigmento verde de veszelyita con distintos aumentos. En las imágenes se observa la textura arcillosa de la matriz del pigmento con los cristales azules y verdes que caracterizan a este mineral-fosfato de cobre y zinc. Junto a lo anterior, también se observa la presencia de partículas de color amarillo que permiten inferir que fueron añadidas al color verde para generar el matiz amarillento que lo caracteriza. b) fragmento de aleta, elemento asociado 6 con restos de color azul y rojo. Crédito imágenes: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Además de lo anterior, la composición del color rojo también refuerza la propuesta de que este fragmento puede situarse en esta etapa final de Picota, ya que además de tierras rojas, identificadas a partir de FORS por las bandas características de los óxidos de hierro-hematita y de la arcilla montmorillonita, también se identificó la presencia de cinabrio a partir de su composición elemental, con Fluorescencia de Rayos X.

Todo lo anterior confirma que Picota fue una etapa inicial compleja en la que se observa una transformación progresiva en el estilo de los incensarios efigie que refleja el interés que hubo en ir adaptando la imagen de estos objetos a las necesidades religiosas y políticas de cada momento, con la finalidad de que el culto a las deidades trascendiera en el tiempo, independientemente del gobernante que rigiera la ciudad en cada momento. Por otra parte, el perfeccionamiento de técnicas de manufactura y la complejidad de la policromía que empieza a gestarse a finales de Picota, desembocó en Motiepá Temprano con un cambio drástico en el estilo, en la manufactura y en la paleta pictórica de los incensarios efigie.

Este cambio estilístico y tecnológico fue consecuencia del cambio histórico que vivió el sitio, ya que los inicios de Motiepá Temprano (350-500 e.c) coinciden temporalmente con el momento en el que dio inicio la historia dinástica de Palenque, en el 431 e.c., con la entronización de K'uk' B'alam I como el primer gobernante del sitio.²⁵² Si bien este es el primer gobernante en los textos epigráficos, existen otras menciones a posibles dirigentes políticos o religiosos anteriores a él que lideraron prácticas religiosas ligadas a las deidades patronas. Un ejemplo es Ch'away U Kokan Kan, quien se menciona en el tablero del Templo XXI como el personaje que en el año 252 a.e.c. mandó colocar las imágenes de las deidades dentro de una

²⁵² De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012.

casa-templo, promoviendo las ofrendas de sangre y el culto a GI y K'awiil (GII).²⁵³ Esta fecha es bastante temprana para la historia de Palenque ya que se ubicaría a inicios de la fase cerámica Pre-Picota (250 a.e.c.-150 e.c.) de la que apenas se tienen registros.²⁵⁴

El registro más claro sobre un gobernante anterior a K'uk' B'alam se encuentra en la tumba 3 del templo XVIII-A donde se halló un entierro de dos individuos cubiertos con cinabrio y con un ajuar de piedra verde, concha y hueso, así como ofrendas cerámicas pertenecientes a Motieπά Temprano. Este entierro fechado entre el 250 e.c. y el 420 e.c.²⁵⁵ es la evidencia más temprana de una tumba real en el sitio y permite plantear que las prácticas religiosas ligadas a las elites gobernantes pudieron iniciar antes de Motieπά Temprano. En ese sentido, los incensarios efigie más antiguos pudieron haber estado ligados a esos momentos iniciales del Clásico Temprano donde se ubica el gobernante del Templo XVIII-A.

El cambio dinástico que se dio entre este gobernante y K'uk' B'alam, pudo ser un punto de inflexión, pues marcó el inicio de su historia dinástica y la búsqueda de un estilo artístico propio que reflejara la identidad palencana y la magnificencia del linaje gobernante recién instaurado. Esto se observa partir de los cambios morfológicos, estilísticos y pictóricos que presentan los incensarios más antiguos, que reflejan que el estilo palencano todavía no se había establecido definitivamente a inicios del Clásico Temprano. Así, el camino hacia el estilo palencano inició posiblemente a partir del asentamiento definitivo del linaje gobernante que

²⁵³ Venegas Durán, «Palenque, Chiapas, sitio rector durante el periodo PreClásico Tardío en las tierras bajas Noroccidentales del área maya: nuevos datos para su comprensión», 39; Smith, «La fundación de las ciudades en el mundo antiguo: revisión de conceptos».

²⁵⁴ González Cruz y Venegas Durán, «La cerámica del Grupo XVI de Palenque, Chiapas: nuevos aportes para la comprensión de las dinámicas de desarrollo urbano de la antigua Lakamha», 91. Esta temporalidad se caracteriza por la cerámica monocroma con engobe rojo y desgrasantes arenosos, así como el tipo cerámico Sierra Rojo.

²⁵⁵ Couoh Hernández y Cuevas García, «La tumba real del Templo XVIII-A de Palenque, Chiapas», 2015; San Román Martín, «El Clásico Temprano en Palenque a través de su cerámica», 2005; Schele y Freidel, *Una selva de reyes*. El fechamiento fue realizado por Lourdes Couoh mediante análisis de carbono14.

llevó consigo el uso de estrategias políticas, religiosas y artísticas que plasmaran con imágenes la legitimación de la familia gobernante.

Esto se observa en la secuencia inicial de los incensarios efigie que además de mostrar diferencias notables con los de periodos posteriores, también presentan diferencias entre los ejemplares de su misma temporalidad que permiten considerar que durante los primeros siglos de la historia del sitio hubo un incipiente desarrollo tecnológico y pictórico que fue perfeccionándose y estandarizándose con el tiempo, al menos en lo que respecta a la elaboración de estos objetos. Los incensarios efigie más antiguos muestran el cambio que hubo entre el estilo inicial de Picota con rasgos todavía Preclásicos e influencias del Petén y el estilo propiamente palencano que inició en Motieπά Temprano y que se caracterizó por la esbeltez de las formas y por la introducción del azul maya en la paleta pictórica. Este estilo se mantuvo durante Motieπά Tardío y durante Otulúm, ya en los albores del Clásico Tardío, época que marca el segundo gran cambio en la producción de incensarios efigie, a partir de Murciélagos y Balunté, donde alcanzaron lo que podría considerarse monumentalidad, tanto por sus dimensiones como por los espacios ceremoniales a los que estaban destinados.²⁵⁶

²⁵⁶ Tesoro de Arte & Arquitectura (TA&A); Rivera Dorado, «Algunas consideraciones sobre el arte maya», 2001, 22. El término “monumentalidad” puede emplearse para describir algo que genera impresión de grandeza, de permanencia y “monumental” para hacer alusión a algo grande, sólido e imponente, comparable a un monumento.

Tabla 6: Tabla en la que se muestra la paleta pictórica de las etapas de Picota y los materiales pictóricos identificados.

Picota	Pasta	Paleta pictórica	Color	Materiales pictóricos
Etapas 1			Azul	No identificado
200-350 e.c.			Verde	Cobre ¿malaquita?
			Amarillo	Tierra amarilla
			Rojo	Tierra roja
			Blanco	Carbonato de calcio
			Negro	No identificado
Etapas 2			Verde	Malaquita
200-350 e.c.			Amarillo	Tierra amarilla
			Rojo	Tierra roja
			Rojo	Tierra roja
			Rosa	Tierra roja + carbonato de calcio
			Rosa	Tierra roja + carbonato de calcio
			Blanco	Carbonato de calcio
			Negro	No identificado ¿carbón?
			Azul grisáceo	Indigo + veszelyita
Etapas 3			Verde	Veszelyita
200-350 e.c.			Amarillo	Tierra amarilla
			Naranja	Tierra naranja
			Rojo	Tierra roja
			Rojo	Cinabrio
			Blanco	Carbonato de calcio
			Negro	No identificado ¿carbón?

3.2. Estableciendo el estilo palencano. Motiepá Temprano (350-500 e.c.)

En Motiepá temprano se dio un cambio en el estilo de incensarios efigie, aunque la forma y la función se mantuvieron. Los cambios en el estilo pudieron derivar de los cambios políticos, religiosos y sociales que se dieron en esa época. Como ya se mencionó previamente, el inicio de esta época coincide posiblemente con el periodo en el que murió el gobernante del Templo XVIII-A y en el que tuvo lugar la entronización de K'uk' Balam, registrada en las fuentes para el 431 e.c.²⁵⁷ Este cambio marcó un punto de inflexión en la historia del sitio, ya que a partir de ese momento inició una transformación progresiva de la ciudad, hasta alcanzar uno de sus grandes apogeos durante el Clásico Tardío. En Motiepá Temprano dio inicio el proceso de centralización de la ciudad, en el que la población que anteriormente estaba asentada en núcleos dispersos comenzó a unirse en un área central.

Si bien los restos de cerámica son todavía escasos para esta temporalidad, confirman la ocupación de Grupos como el C y el I donde se encontraron cerámicas con rasgos foráneos procedentes del Petén, que reflejan las relaciones que Palenque tuvo con esta zona a inicios del Clásico Temprano. Estos rasgos se observan en el color rosado de las pastas que contienen desgrasantes de calcita molida, así como una textura compacta con superficies brillantes y pulidas.²⁵⁸ Las influencias foráneas en la cerámica utilitaria palencana solo se encuentran en esta temporalidad, son una excepción dentro de la tradición alfarera de Palenque, ya que siempre

²⁵⁷ Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002, 156. El gobierno de K'uk Balam I (431-435 e.c.) coincide con el periodo de mayor influencia de Teotihuacan en el Petén y con el reinado de Siyaj Chan K'awiil II en Tikal. El nombre de este personaje hace alusión al "líder de la entrada mexicana" y aparece en un tablero del siglo VII del Palacio de Palenque. Este dato ha llevado a investigadores y epigrafistas a plantear que la fundación de la dinastía pudo estar ligada a estos acontecimientos.

²⁵⁸ San Román Martín, «El Clásico Temprano en Palenque a través de su cerámica», 2005; San Román Martín, «La secuencia de ocupación de dos unidades habitacionales en Palenque. Análisis del material cerámico recuperado en los Grupos I y C», 2005.

mantuvo un carácter local bastante marcado, tanto en el uso de materiales y técnicas como en el estilo de las producciones artísticas.

Los cambios históricos y culturales que se dieron en este periodo también afectaron a la producción de incensarios, pues se introdujo un nuevo estilo de representación y se amplió el repertorio iconográfico a partir de la introducción de nuevas deidades y personajes antropomorfos que representaban a personajes antepasados de la ciudad. A nivel técnico se perfeccionaron las técnicas de manufactura y de cocción de los incensarios efigie y se complejizó la paleta pictórica, a partir de la introducción del azul maya.

Este pigmento también aparece en otros contextos de Motiepá Temprano como el Grupo Norte, donde se ha identificado en un vaso miniatura estucado y pintado de azul y verde.²⁵⁹ En ambos casos se identificó la formulación maya de los azules y verdes a partir de índigo y paligorskita. Este vaso está ubicado temporalmente hacia el 450 e.c. por lo que es uno de los primeros ejemplos que encontramos de azul maya en Palenque, además de los incensarios, donde aparece a inicios de este periodo, a partir del 350 e.c.

En general Motiepá Temprano fue un periodo estable a nivel político, ya que después del gobierno de K'uk' B'alam, que duró solo cuatro años (431-435 e.c.), le sucedió el gobernante conocido como Casper (435-487 e.c.) quien permaneció en el poder durante aproximadamente cincuenta años, cubriendo prácticamente toda la temporalidad. Este gobernante se representa en un singular tazón de travertino que contiene uno de los ejemplos más tempranos de escritura en Palenque.²⁶⁰

²⁵⁹ Este contexto es interesante para la discusión porque es una de las pocas estructuras arquitectónicas que se conservan del Clásico Temprano en Palenque y la policromía que conserva son algunos de los ejemplos más antiguos que tenemos del uso del color en la ciudad. Las pocas evidencias arquitectónicas de este periodo son las subestructuras del Palacio, el Grupo Norte, de donde procede el vaso estucado, el Templo XVIII-A, donde se halló la tumba del gobernante más temprano hasta la fecha y la plataforma central del patio del Grupo IV.

²⁶⁰ La mayoría de los textos-inscripciones de Palenque se elaboraron durante el Clásico Tardío, a partir del gobierno de Pakal, con el que dio inicio el desarrollo de la escritura como una de las producciones artísticas más destacadas

A su muerte, le sucedió B'utz'ah Sak Chiik en el 487 e.c. un gobernante al que se hace alusión en el tablero del Templo XVI perteneciente al siglo VII e.c y que fue hallado en las excavaciones de 1997.²⁶¹ Como recogen Grube y Martin, en este tablero se hace referencia a una fecha cercana al 490 e.c. y a un ritual de dedicación ejecutado por este gobernante.²⁶² En este evento se registra la mención más temprana del nombre original del sitio, Lakanhá y podría hacer alusión a su fundación histórica que tuvo lugar en torno a esa fecha, cuando la sede dinástica originaria del linaje encabezado por K'uk' B'alam I se trasladó de manera definitiva a Palenque- Lakamha'.²⁶³ B'utz'ah Sak Chiik fue el último gobernante del periodo que se corresponde con Motiepá Temprano, ya que el siguiente gobernante, su hermano Ahkal Mo'Naab'I le sucedió en el 501 e.c., cuando dio inicio Motiepá Tardío.

La estabilidad política que vivió Palenque durante los primeros siglos de su historia permitió dar continuidad a las actividades religiosas y a los incensarios efigie como una de las imágenes simbólicas más representativas del sitio por su asociación directa con las deidades. A pesar de que los incensarios efigie de Motiepá Temprano mantuvieron aspectos fundamentales que permitían mantener su significado original, como la morfología o el programa iconográfico a partir de mascarones superpuestos, también presentan cambios en el tamaño, en el estilo de representación, en las técnicas de manufactura y en el uso del color, que reflejan el cambio cultural y artístico que estaba viviendo la ciudad durante esta temporalidad.

del sitio, a través de ejemplos como el Templo de las Inscripciones. Esto hace que la mayoría de las fechas con las que cuenta la epigrafía son retrospectivas, es decir, que fueron realizadas en el Clásico Tardío pero haciendo alusión a eventos del pasado, que tenían relevancia simbólica en la historia de la ciudad y en la legitimación de la dinastía gobernante.

²⁶¹ González Cruz y Bernal Romero, «Grupo XVI de Palenque. Conjunto arquitectónico de la nobleza provincial».

²⁶² Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002, 157.

²⁶³ Grube y Martin, 157. El origen geográfico de esta dinastía es todavía desconocido, pero se cree que pudo provenir de una localidad denominada Toktan, porque cuando K'uk Balam I fue entronizado recibió el título de “Señor de Toktan”.

Como se presenta a continuación, en Motiepá Temprano se dio un cambio estilístico y tecnológico respecto a los incensarios de Picota, en este momento empezó a asentarse el estilo palencano que se desarrollará por completo en Motiepá Tardío. Los resultados más evidentes de esta transformación son el incremento del tamaño de los incensarios, la sustitución de las costillas por asas como elementos de refuerzo, la estilización de los elementos formales o la introducción del azul maya como parte de la paleta pictórica. Otro aspecto que define esta temporalidad es la introducción del culto a antepasados de la ciudad, algo que estuvo vinculado directamente a la producción de los incensarios efigie pues estos personajes empezaron a representarse como parte de su repertorio iconográfico. Las efigies de antepasados no cumplían la misma función que las de las deidades, sino que están vinculados a templos de carácter funerario, en los que fungieron posiblemente como imagen conmemorativa de los antiguos gobernantes o antepasados del sitio. El incremento de estas imágenes refleja la sacralidad que adquirieron los gobernantes y el vínculo que se hizo con el pasado como herramienta de legitimización política.

Esta conmemoración a los antepasados también implicó la ampliación de los espacios religiosos, a otros templos aledaños como los XIV y XV. Estos templos guardan relación con el centro ceremonial pues también se encuentran en la plaza, junto a los tres templos principales. Cabe señalar que a diferencia de los incensarios efigie de las deidades que fueron enterrados en el interior de los basamentos piramidales, los de los antepasados se enterraban en la parte externa de los templos, en depósitos ubicados a la altura del piso de la plaza.

Secuencia temporal de los incensarios de Motiepá Temprano

En los incensarios efigie de Motiepá temprano predominan las representaciones de antepasados y sus incensarios asociados a los templos secundarios del Grupo de las Cruces. En este caso solo

contamos con un incensario parcialmente completo que represente a una deidad, pero independientemente de su iconografía, todos los ejemplares presentan características similares que permiten considerarlos dentro de un mismo universo creativo y tecnológico. Algo que también comparten los incensarios efigie de Motiepá temprano son las diferencias formales y estilísticas respecto a los de Picota. Esto lo vemos en el tamaño, que aumenta considerablemente respecto a la temporalidad anterior, en la reducción del diámetro de los cilindros, en la tendencia rectangular de la silueta de las aletas en la estilización de formas, sobre todo en los rostros de los mascarones principales que además, también adquieren un elevado grado de naturalismo, a partir de elementos como los ojos, la nariz, la boca o los dientes de los personajes. Este naturalismo guarda relación directa con las representaciones antropomorfas de antepasados, por estar representando seres humanos y no entidades sobrenaturales.

Los incensarios de Motiepá Temprano también se caracterizan por la tendencia hacia aletas con siluetas más rectas y por el uso de asas en sustitución de las costillas. Las asas también se ubicaban en el reverso de los incensarios, entre el cilindro y las aletas. Como trataremos más adelante, esta modificación pudo surgir como resultado de un proceso experimental en el que los artistas alfareros tuvieron que adaptarse a las nuevas necesidades técnicas surgidas a raíz del cambio estilístico que se había dado entre Picota y Motiepá Temprano. Los cambios estilísticos abarcan tanto las cuestiones plásticas-formales, como las relativas a las pastas empleadas, a la tecnología de cocción y al uso del color, un ámbito en el que se introducen nuevos diseños pintados como las manchas de jaguar, la combinación entre azul y amarillo y el uso del azul maya. A diferencia de Picota, donde se observa una preferencia por las gamas cálidas, en Motiepá Temprano se da una explosión en el uso del azul y el verde. Como ocurre en Picota, los aspectos estilísticos y materiales de los incensarios también permiten plantear una secuencia temporal para Motiepá temprano dividida en dos etapas.

Etapa 1

Los incensarios efigie de esta primera etapa de Motiepá Temprano se caracterizan por poseer un estilo temprano en las representaciones iconográficas, pero con nuevas técnicas de manufactura y nuevos pigmentos dentro de la paleta pictórica, como se puede observar a partir de los incensarios 5/93 del Templo de la Cruz Foliada y 4/70 del Templo XIV (figura 44). Estos ejemplares constituyen las imágenes más antiguas del Dios Jaguar del Inframundo y de un antiguo gobernante o antepasado de la ciudad en el repertorio iconográfico de los incensarios.²⁶⁴

Algunos motivos iconográficos presentan un estilo temprano semejante al de Picota, como el mascarón inferior o el casco *ko'ajaw* del mascarón principal, representado a partir de cuentas circulares que rodean el rostro del personaje. Este aspecto permite considerar que estos incensarios forman parte de una etapa inicial de Motiepá Temprano en la que empiezan a haber cambios notables en la manufactura, pero conservando aspectos estilísticos e iconográficos anteriores. El incensario 5/93 TCF se enterró en el basamento piramidal del Templo de la Cruz Foliada, en el cuarto cuerpo, con la cara dorsal hacia el oeste y en posición vertical. El 4/70 se encontró en la fachada oeste del basamento piramidal del Templo XIV, en posición vertical. Este incensario es uno de los que se hallaron más intactos y con la policromía en muy buenas condiciones de conservación, como se observa en las fotografías procedentes del momento del hallazgo y en los primeros trabajos de restauración de los incensarios²⁶⁵ (figura 45).

²⁶⁴ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efigie de Palenque, Chiapas, México*. El Dios Jaguar del Inframundo se reconoce por atributos como la anteojera-*cruller* localizada debajo del ojo con ceja trilobulada, el tocado de jaguar o serpiente, así como la garza como ave asociada.

²⁶⁵ En estos casos hay que considerar que en el momento del hallazgo de los incensarios, los colores podían verse más saturados de lo que eran realmente, por la humedad del suelo con el que habían estado en contacto mientras estaban enterrados.

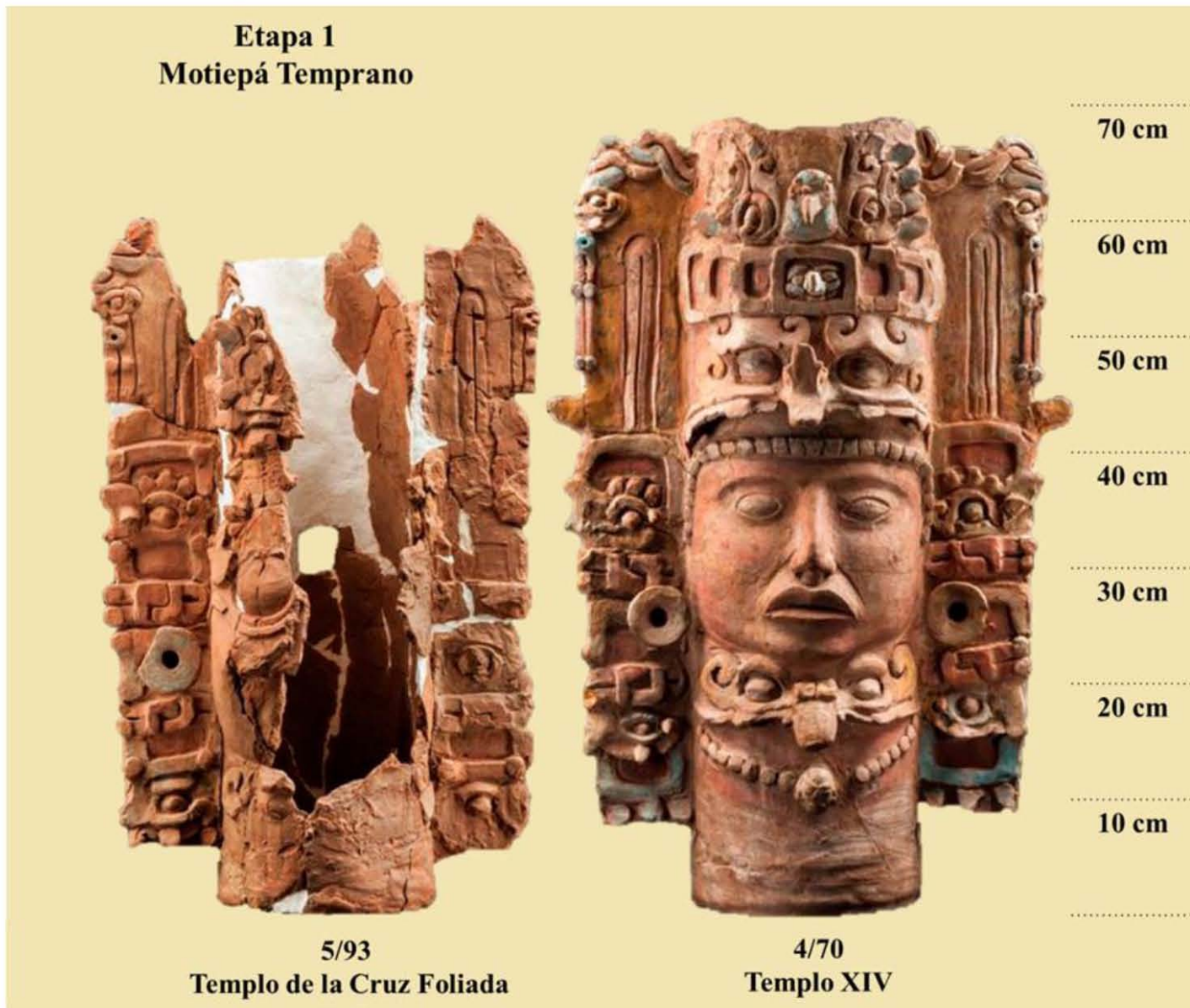


Figura 44: Imagen donde se muestran los incensarios efigie completos de Motiepá Temprano. Crédito fotografías: Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.



Figura 45: Imágenes en la que se muestra el hallazgo del incensario 4/70 T.XIV en 1970 y imágenes donde se aprecia el detalle con el que se presentaba el color en los años posteriores a su hallazgo. Crédito fotografías: Jorge Acosta, 1970, Archivo del Consejo Nacional de Arqueología; Octavio Moreno, tomadas de Cuevas y Bernal 2002.

El incensario 5/93 TCF ejemplar mide 60 cm de altura, 35 cm de ancho y 20 cm de diámetro y presenta una técnica de manufactura diferente a la identificada en Picota, sobre todo en lo que respecta a la elaboración del mascarón principal. En este caso se identifican dos secciones: un primer cuerpo que sirvió de base y que fue elaborado mediante urdido y otro sobre el que se levantó el resto de cuerpo y el mascarón. Sobre esta pudo haberse levantado una última sección o haber dado continuidad a la anterior añadiendo más rollos de arcilla (figura 46).

El abombamiento que presenta el cilindro al ser observado de perfil permite plantear que a la segunda sección del incensario se le dio forma curvada en el área correspondiente al mascarón, que se modeló ligeramente desde el interior, como ocurría en Picota. Este aspecto proviene de la técnica de manufactura de Picota, mientras que la elaboración por secciones del cilindro es una novedad de Motiepa Temprano que pudo darse como solución técnica para mantener la estabilidad aunque aumentara su altura. El mascarón se realizó con varias capas de arcilla, la que se aplicó directamente sobre el cilindro generando la base del rostro y el pastillaje que se añadió sobre la anterior.

En este momento inició el cambio formal de las aletas con siluetas redondeadas a las aletas de bordes rectos que serán empleadas de manera regular a partir de las etapas siguientes. Esto refleja que todavía estamos en un momento estilístico temprano dentro de la secuencia de los incensarios efigie. Además de lo anterior también se da un cambio en el estilo de representación de algunos motivos decorativos, como las incisiones verticales de las aletas que sustituyen a los orificios ovalados que se empleaban en Picota, como se observa en la figura 47. Esta transformación es un ejemplo de cómo se emplearon diferentes técnicas decorativas para lograr el mismo efecto visual, la sensación de curvatura. Otra innovación la encontramos en el uso de asas, que por su forma pudieron servir como refuerzos, pero también como elementos de sujeción o de apoyo para el traslado de los objetos (figura 48).



Figura 46: Imagen en la que se muestra el incensario 5/93 TCF de frente, en diagonal y de perfil. En las imágenes se pueden diferenciar los dos cuerpos principales (1 y 2), así como la curvatura que presenta el mascarón derivado del modelado interno. Crédito fotografías: Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.



Figura 47: Imagen en la que se muestra la comparación entre una aleta de Picota y una de Motiepá Temprano. Se observa el cambio entre el orificio ovalado y la incisión, así como la forma más recta que tiene la aleta de Motiepá Temprano. un fragmento de aleta de Motiepá Temprano. Se observa la silueta todavía curvada, aunque ligeramente más recta que las aletas de Picota. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, Isaac Rangel Chávez, LANCIC-IF UNAM.

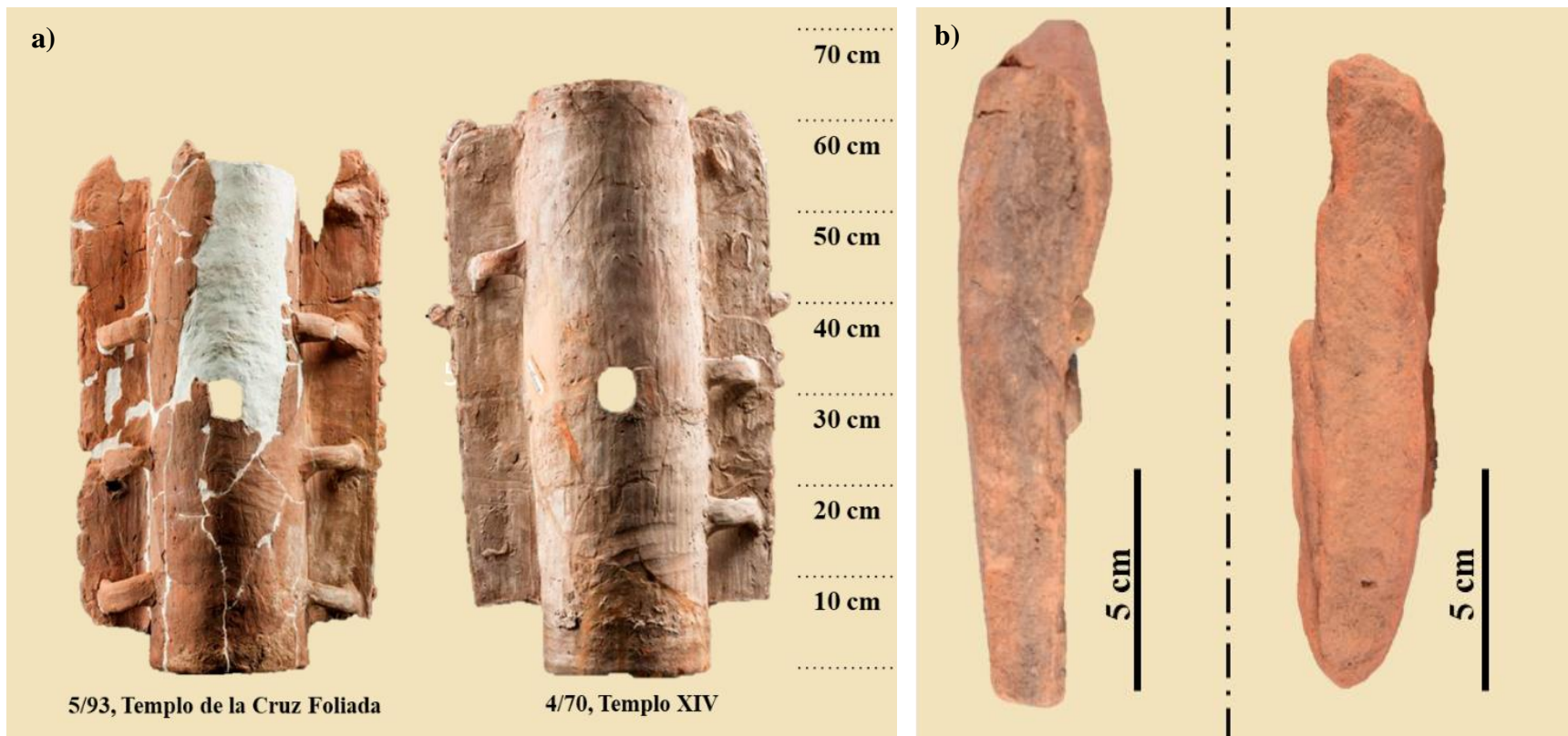


Figura 48: Imagen en la que se muestra el reverso de los incensarios con la innovación de las asas que sustituyen a las costillas. Imagen en la que se muestran dos fragmentos de Motiepa temprano vistos desde el perfil. El color del perfil de las pastas permite considerar cierta homogeneidad en las técnicas de cocción. Crédito fotografías: (a) Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018. Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

El número de asas es regular, ambos incensarios presentaban ocho asas, cuatro a cada lado. La forma de las asas cambia ligeramente entre estos incensarios, lo que denota si bien era un elemento estandarizado, podía variar ligeramente en función del artista que lo hiciera o por la participación de varias personas en su elaboración. Las pastas de Motiepá Temprano también presentan un cambio notable respecto las de Picota ya que son más anaranjadas, menos porosas y con una textura más fina que permitió la elaboración de pastas menos gruesas y compactas. El perfil de las áreas fragmentadas permite observar que también se dieron cambios en la tecnología de cocción, en el tipo de atmósfera o en las temperaturas empleadas, pues el núcleo oscuro se reduce notablemente, lo que permite considerar el uso de atmósferas oxidantes durante más parte del proceso o un posible aumento de la temperatura de cocción (figura 48-b).

Estos cambios también se reflejan en la cerámica utilitaria que se caracteriza por ser de color marrón-rojizo, textura granulosa y con abundante arena de cuarzo en su composición. En general destacan los cajetes con superposición de engobe naranja sobre crema y las decoraciones en forma de red y enmarcadas con formas cuadrangulares que recuerdan a las líneas incisas con las que se enmarcaban los triángulos de los incensarios de Picota.²⁶⁶ En Motiepá Temprano hubo una preferencia por la decoración incisa e impresa en vez de por la cerámica pintada, que es muy escasa en Palenque y se restringe a determinados contextos de élite, como es el caso del vaso miniatura estucado al que nos referimos anteriormente o los propios incensarios efigie.

Las diferencias respecto a Picota también se ven reflejadas en el ámbito del color, a partir de la introducción de nuevos diseños como la piel de jaguar, la combinación amarillo-azul de las aletas o el uso del azul maya que a partir de ese momento se convirtió en uno de los pigmentos predilectos de la paleta pictórica palencana. El diseño de piel de jaguar también

²⁶⁶ San Román Martín, «El Clásico Temprano en Palenque a través de su cerámica», 2005, 7.

parece presentar una transición estilística, ya que existen ejemplares que si bien tenían pintadas las aletas de amarillo, en estas no se observa una presencia clara de color negro que permita considerar que había un diseño con el pelaje del felino.

En la figura 49 se puede observar que junto con el color amarillo hay partículas de color negro, pero aparecen dispersas y podrían deberse a la propia formulación del color amarillo. En la composición del color amarillo se ha identificado goetita, así como la presencia de paligorskita y algunas bandas correspondientes a la montmorillonita lo que sugiere el uso de distintas arcillas en los pigmentos empleados.²⁶⁷ La alusión a la piel de jaguar se introduce de manera clara a partir del incensario 4/70 T-XIV. La presencia de aletas amarillas sin restos de color negro permite pensar que pudo tratarse de un momento inicial en el que todavía no se había integrado al repertorio visual y pictórico la simbolización del jaguar.

Otro color que cobra gran importancia es el azul, que empezó a emplearse en la cenefa que remata las aletas pintadas de amarillo, en las aves que coronan los incensarios en la parte superior, las cuentas asociadas al casco *ko'haw*, o en las orejeras. El azul se elaboraba con azul maya al que se añadían en menor proporción otros pigmentos como cinabrio y goetita. Además, el azul también se aplicaba sobre una capa de matiz grisáceo, que presenta elevadas intensidades de cobre y zinc en su composición elemental semejantes a las identificadas en el pigmento verde de veszelyita de Picota, lo que sugiere el uso de este material debajo del color azul (figura 50). Además del cinabrio, también se empleó un rojo de tierras para pintar otras partes de las aletas.²⁶⁸

²⁶⁷ La goetita se identificó con FORS a partir de la banda de reflectancia en 788 nm, la banda de absorbancia en 901 nm y el punto de inflexión en 560nm. La presencia de montmorillonita se sugiere por la banda de absorbancia que en torno a 1413nm y la de paligorskita por las bandas 1914nm, 2212nm y 2258 nm.

²⁶⁸ El uso de tierras rojas se sugiere por la presencia de hematita y montmorillonita como parte de su composición. La hematita y la montmorillonita se identificaron mediante FORS, a partir del punto de inflexión del color rojo en 562 nm y de las bandas de absorbancia de la arcilla entre 2205 y 2012 nm, respectivamente.



Figura 49: Imagen en la que se muestran dos fragmentos de Motieπά Temprano con las aletas pintadas de amarillo y azul. Las imágenes tomadas con microscopio permiten observar el detalle del color amarillo. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF UNAM.

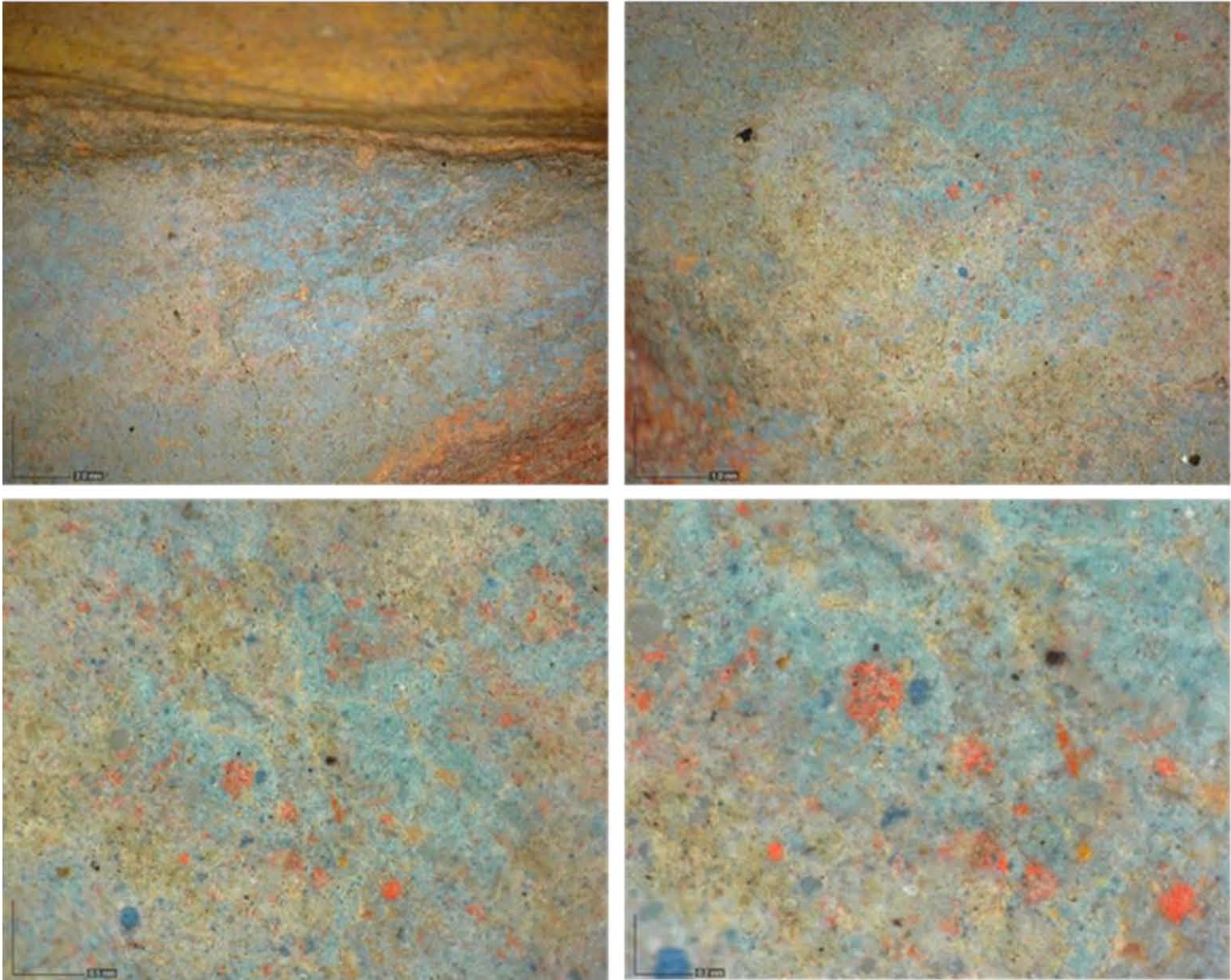


Figura 50: Imágenes tomadas con microscopía de superficie, en la que se observa en detalle el color, mezclado en menor cantidad con otros colores como el rojo, amarillo o negro y aplicado sobre una capa grisácea que presenta una composición que corresponde con la vezelyita. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF.

Etapa 2

En la segunda etapa de Motieπά Temprano los incensarios presentan algunas diferencias en las técnicas de manufactura respecto a la etapa 1, en el estilo de algunos diseños iconográficos como el casco *ko 'haw*, o en la forma de representar las orejeras. También se observan cambios en la paleta pictórica, principalmente en la ampliación de la gama cromática y tonal del azul y el verde y en el uso excepcional de un amarillo elaborado con la misma formulación que el azul maya, índigo y paligorskita. En cuanto a manufactura, se encuentran diferencias respecto a la etapa 1 que permiten considerar un cambio en las técnicas de modelado. El cilindro sigue elaborándose mediante urdido-superposición de rollos de arcilla y en diferentes secciones, pero cambia la forma de elaborar los mascarones. El cambio que se da en la manufactura de los mascarones de Motieπά Temprano sirve de indicador tecnológico para ubicar un periodo de transición reflejada a partir de los aspectos materiales.

El incensario 5/93 TXV-A permite observar que el cilindro se levantó en varios cuerpos que se corresponden con el mascarón inferior, con el mascarón central, con el mascarón superior-tocado y con el área correspondiente al ave superior. En este caso también presenta asas, que inician entre el segundo y el tercer cuerpo y parecen situarse en la unión del mascarón inferior y el central (figura 51). Las asas también presentan ligeras diferencias respecto a las de la etapa 1, en este caso son más planas. Este incensario fue encontrado en la fachada oeste de la estructura XV-A, bajo el nivel del piso de la plaza, con la cara dorsal hacia el este y en posición vertical. La representación iconográfica y su localización en uno de los templos funerarios del Grupo de las Cruces relaciona este incensario con algún personaje antepasado del sitio.

a)



b)



Figura 51: Comparación entre dos incensarios de Motiepa Temprano, el 5/93T.XV-A (a) y el 4/93 T.XV-C (b). Los objetos se muestran desde distintos ángulos con el fin de que se pueda apreciar que la posición y altura de las asas en el cuerpo coincide con los distintos niveles del objeto: mascarón inferior, mascarón superior y tocado-ave. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

En cuanto a la elaboración del mascarón, deja de modelarse desde el interior, en este caso, los cilindros son rectos por dentro, todo el volumen que presentan se da desde el exterior, a partir de la aplicación de pastillaje. Esto puede ser considerado como un marcador o indicador tecnológico. Los cilindros se hacen más rectos y los rostros se elaboran desde el exterior a partir del pastillaje, desde dentro solo se marcan las áreas correspondientes a los ojos, la nariz, el mentón y los ojos del mascarón inferior. En este caso, también conserva las huellas que dejaron los dedos al darle forma al mentón y a las mejillas del mascarón principal (figura 52 b, d).

Lo anterior muestra una planeación inicial y una preparación del soporte antes de empezar a darle forma y ornamentarlo. Marcar los puntos principales del rostro pudo emplearse a modo de dibujo preparatorio, como el marcado de puntos o líneas de referencia que se emplean en la escultura de piedra para distribuir la ubicación de las figuras y los detalles antes de darle forma. Los ojos se recortaron desde el interior, traspasando la superficie del cilindro y cubriéndose por la parte frontal con el mascarón modelado. En las imágenes tomadas desde el interior del cilindro, se observan los orificios y la capa de pastillaje que los cubre por la parte externa (figura 52-a).

Las aletas de este incensario son una excepción, ya que se encuentran fracturadas en forma diagonal por los extremos laterales superiores. La fractura de ambas aletas es bastante simétrica, por lo que pudieron haberse fracturado de forma intencional, posiblemente para dar simetría al incensario después de una rotura no intencional en una de las aletas.²⁶⁹ (figura 53-b). También es excepcional por la presencia de orejas, un elemento que hasta ese momento siempre se había simbolizado a partir de las orejeras adosadas o insertadas en las aletas, pero no se representaba su forma. Los demás incensarios de esta segunda etapa presentan las orejeras como

²⁶⁹ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

parte del pastillaje y en vez de ser de tipo espiga, como en el caso anterior, simulaban las orejeras de botón que se insertaban en el lóbulo²⁷⁰, como se observa en la figura 53 (c, d, e).

Por otra parte, a partir de los otros elementos como las asas, se pueden hacer inferencias en torno la individualidad de manufactura reflejada en los incensarios. Esto se observa en la forma de las asas, en su grosor, inclinación o incluso en cómo se adhieren al cuerpo del cilindro. Se aprecian diferencias en las asas entre las dos etapas de Motiepá temprano que permiten considerar que se siguió experimentando en torno a ese elemento (figura 54). Junto con eso, la forma de elaborar los mascarones cambia a lo largo del tiempo, aunque siempre mantiene unas características formales semejantes. En este punto volvemos a retomar el caso del incensario 5/93 TXV-A (figura 52-a y figura 53) en el que el volumen del mascarón empezó a darse desde fuera, a partir del pastillaje. Si bien se modelaron partes internas del rostro como el mentón del rostro principal, el volumen dado desde el interior disminuye notoriamente respecto al de las etapas anteriores.

²⁷⁰ Bernal Romero, «Las orejeras de K'inich Janahb' Pakal: comentarios sobre una inscripción olvidada de Palenque».

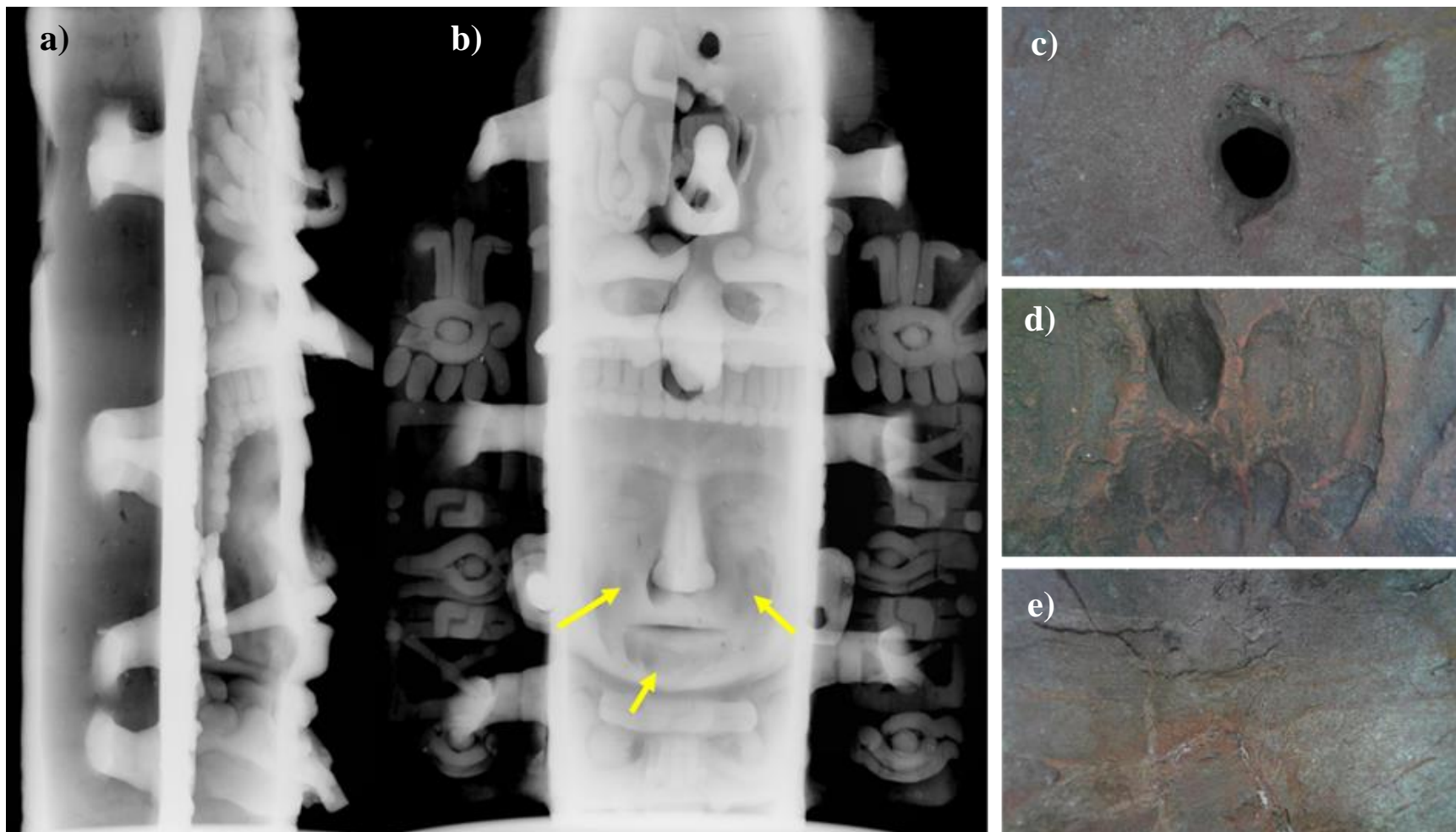


Figura 52: Fotografías en las que se muestra la parte interna del incensario 5/93 T.XV-A (puede verse en la figura 47a). En la figura a) y b) se muestran las radiografías del perfil y el frente del incensario, respectivamente. En ellas se pueden apreciar las capas en las que se aplicó el pastillaje, así como huellas ligadas al proceso de modelado. en la figura b se observan las huellas que quedaron los dedos al dar forma al rostro. c) vista interna del área superior del cilindro que debió tener algún elemento accesorio insertado; d) vista interna del área del rostro donde se observa el detalle de las huellas anteriormente mencionadas; e) vista interna del área del mentón, donde también se aprecia el modelado interno para darle forma. Crédito fotografías: Oscar de Lucio Morales, José Luis Ruvalcaba Sil, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

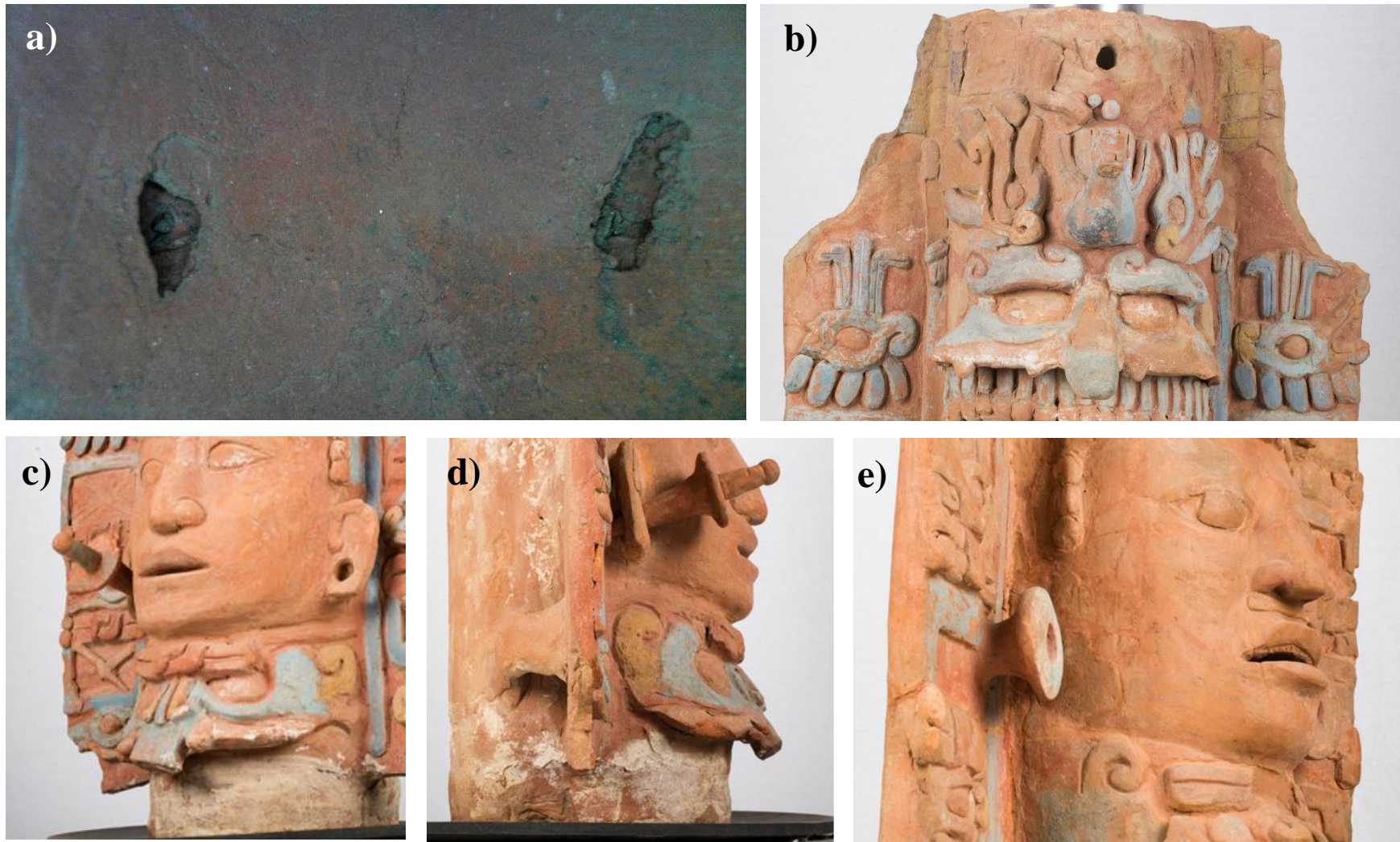


Figura 53: Fotografías en las que se muestran distintos detalles del incensario 5/93 T.XV-A. a) vista interna del área de las ojos, donde se observa que se hicieron dos ranuras mediante recortado, que están cubiertas desde el exterior; b) área superior del mismo incensario donde se observa la fractura simétrica de las aletas que pudo ser intencional; c) vista del perfil del incensario donde se ve la oreja perforada y el uso de orejeras insertadas; d) perfil del mismo incensario, en la imagen se muestra cómo se insertaba la orejera en la orejera; e) perfil del incensario 4/93 TCV-C donde se puede ver el uso de otro tipo de orejeras, en este caso de botón que también se aplicaban de forma diferente. En este caso se adherían a las aletas, como otro elemento más de pastillaje. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, José Luis Ruvalcaba Sil, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 54: Reverso de los incensarios de Motiepa temprano donde se ven diferencias en las asas de los ejemplares de las figuras a (5/93 TCF) y b) 4/70 T.XIV respecto a los de las figuras c (4/93 T. XV-C y d (5/93T.XV-A). Crédito fotografías: (a, b) Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018; (c, d) Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

En cuanto a la paleta pictórica también identificamos diferencias con los de la etapa 1 de Motiepa Temprano. De manera general se mantienen los mismos colores, azul, verde, amarillo, rojo y blanco, así como su distribución, pero se presentan nuevos matices y tonos ligados al uso del azul maya. También identificamos el uso líneas de color negro, normalmente aplicadas sobre azul, con las que se pintaban motivos o se delineaban áreas particulares de los incensarios, algo que se verá de forma más clara en temporalidades posteriores.

El azul está presente en algunos motivos de las aletas, en los mascarones inferiores y superiores, en las aves que coronan los tocados y en los elementos que representan los ornamentos de piedras verdes como las cuentas de los cascos *ko'haw*. El verde se emplea sobre todo en las orejeras, el amarillo en las aletas y en el mascarón inferior, el rojo en las aletas, en las orejeras y en algunas áreas del rostro, mientras que el blanco se emplea como base para algunos colores como el azul o para cubrir áreas como la esclerótica de los ojos.

El azul aumenta tanto en la cantidad de diseños pintados como en los matices empleados, sobre todo en el caso del 5/93XVA, que presenta al menos tres azules obtenidos a partir de la mezcla de pigmentos y de la superposición pictórica. Un azul oscuro, un azul claro de matiz violáceo y un azul claro. El azul más oscuro se elaboró con azul maya mezclado en pequeñas cantidades con rojo de cinabrio y un pigmento negro elaborado posiblemente con carbón. La presencia de este material se infiere a partir de la ausencia de elementos minerales en la composición del color. El uso del rojo pudo emplearse para intensificar y aumentar la saturación al color azul, otorgándole además un matiz violáceo. Este color se aplicó sobre una capa de azul más claro, superposición que explica el valor de luminosidad que presenta ($L^*=58.63$).

El oscurecimiento del color azul también pudo obtenerse a partir del tratamiento que se diera al pigmento durante el proceso de elaboración, ya que puede oscurecerse si se calienta o

si cambia su pH.²⁷¹ A diferencia de esto, en los azules más claros además del azul maya, también se ha identificado la composición propia de la veszelyita, por lo que se puede proponer que en este momento se estaba combinando el uso de ambos materiales para ampliar la gama cromática del azul. La presencia de este pigmento otorga un matiz verdoso que parece imperceptible a simple vista, pero que se confirma a partir de la revisión microscópica, en la que se identificaron partículas de color verde integradas en la matriz azul (figura 55).

La temperatura y el tiempo de exposición al calor pueden influir directamente en la saturación del color final, independientemente del porcentaje de índigo que haya en la mezcla del azul maya. Las altas temperaturas permiten la obtención de azules más saturados con un menor tiempo de exposición al calor. Como propone Sonia Ovarlez los azules más intensos se elaboraban con temperaturas altas, entre 250 y 300 °C, los azules medios con temperaturas más bajas y un porcentaje medio de colorante, mientras que en los oscuros, los valores dependían principalmente de la cantidad de índigo en la mezcla, más que de la temperatura. En el caso de los verdes, pueden producirse a temperaturas reducidas, en torno a los 121 °C (Ovarlez, 2003a, 2003b).

El colorante azul se extrae del índigo y se mezcla con arcilla paligorskita mediante calentamiento, hasta lograr el matiz y la intensidad deseada. En función de la temperatura, el tiempo de exposición al calor, la proporción de índigo respecto a la arcilla, así como de la homogeneidad de la molienda, se pueden obtener desde azules grisáceos y verdosos hasta azules y verdes más intensos e incluso amarillos.²⁷²

²⁷¹ Ovarlez, «Aportación de la colorimetría al estudio de las recetas antiguas de fabricación de los azules mayas».;Ovarlez, «*Yax: Fabrications et utilisations des bleu-vert mayas* »

²⁷² Doménech, Doménech-Carbó, y Vázquez De Ágredos Pascual, «From maya blue to “maya Yellow”: A connection between ancient nanostructured materials from the voltammetry of microparticles»; Arano et al., «Chromatic palette studies in sculptural architectural elements of Maya buildings in the south of Campeche, Mexico».

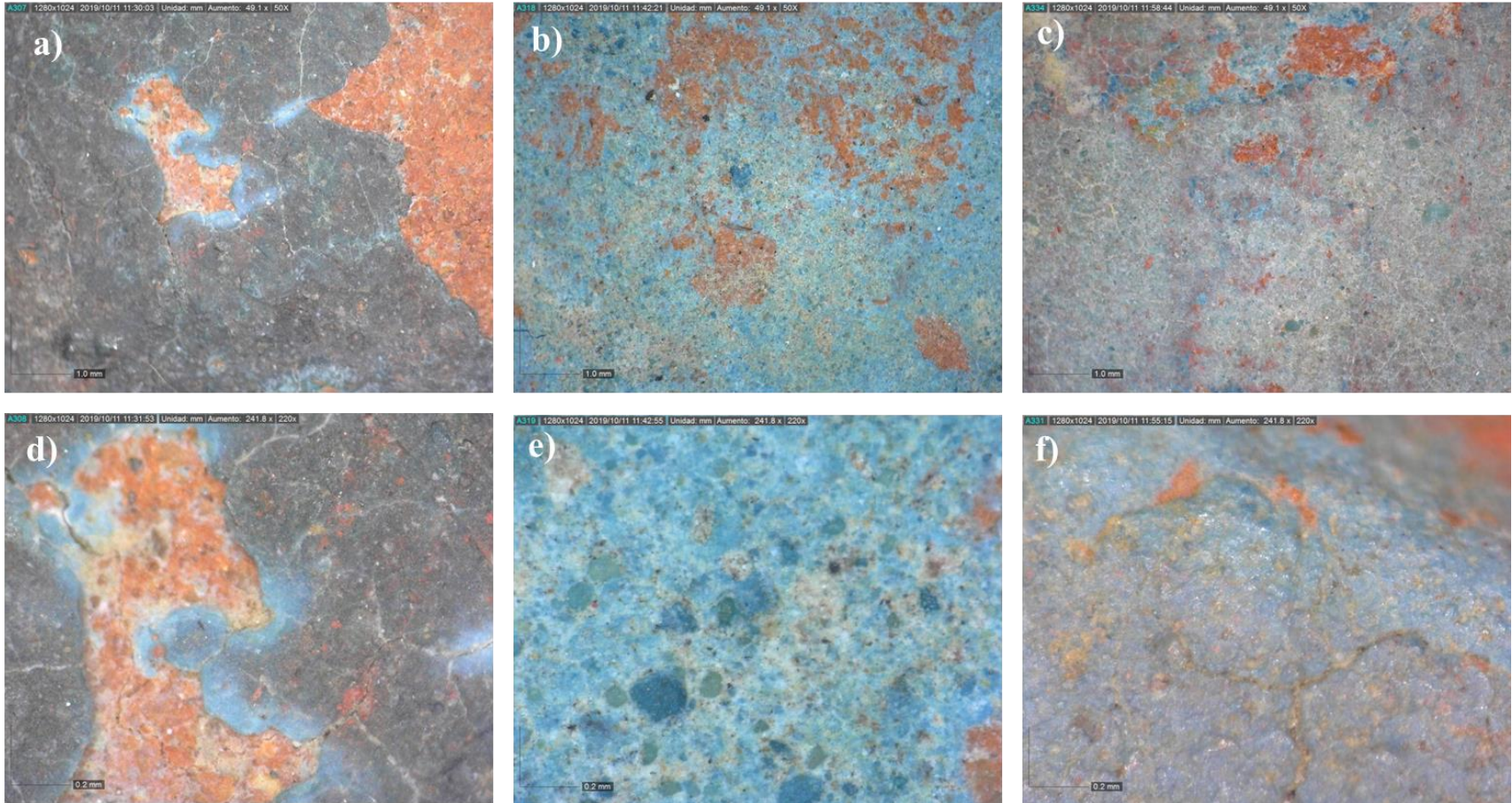


Figura 55: Imágenes tomadas con microscopía de superficie en las que se muestra la variedad de matices y tonos identificada en el color azul del incensario 5/93 T.XV-A. Las figuras a, b y c fueron tomadas con 50X y tienen una escala de 1.0 mm. Las figuras d, e, y f fueron tomadas con 240X y muestran una escala de 0.2mm. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Por otra parte, en esta etapa se sigue simbolizando la piel del jaguar a partir del color, tanto en las aletas como en los laterales de los mascarones inferiores (figura 56 a-d). El color amarillo de estas áreas se elaboró con tierras amarillas como en los casos anteriores, pero en los mascarones inferiores se empleó un pigmento que a partir de los análisis realizados se corresponde con un “azul maya”, porque presenta índigo y paligorskita en su composición. Esto permite plantear que en este periodo de Motiepá Temprano, además de los amarillos de tierras, también se utilizaron amarillos con una formulación similar a la del azul maya, ya que se ha identificado la presencia de índigo y paligorskita en su composición (figura 56 e, f) Esto permite considerar que este incensario podría ubicarse hacia finales de Motiepá Temprano.

Además de lo anterior, los labios y los ojos también estaban pintados, como se observa a partir de las imágenes obtenidas con DStretch y microscopía óptica, donde se muestran restos de color rojo en los labios y en el rostro, así como de blanco y negro en los ojos para pintar la esclerótica y la pupila (figura 57 y 58). Además de la naturalidad que debió otorgar el color al rostro, a partir de la forma en la que se representaban los ojos, la nariz, la boca o los dientes, la imagen adquiriría la identidad del personaje que representaba. Esto es interesante porque de esta segunda etapa contamos principalmente con representaciones antropomorfas, no de deidades, por lo que los rasgos faciales pueden servir para ahondar en la individualidad de los personajes y en los incensarios como soportes de retratos e imágenes conmemorativas (figura 59).

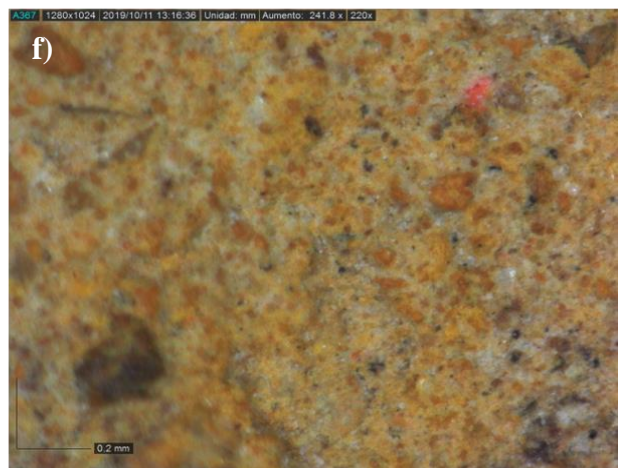
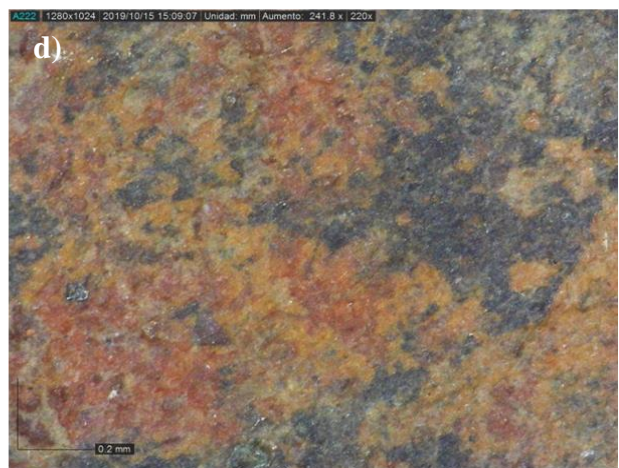
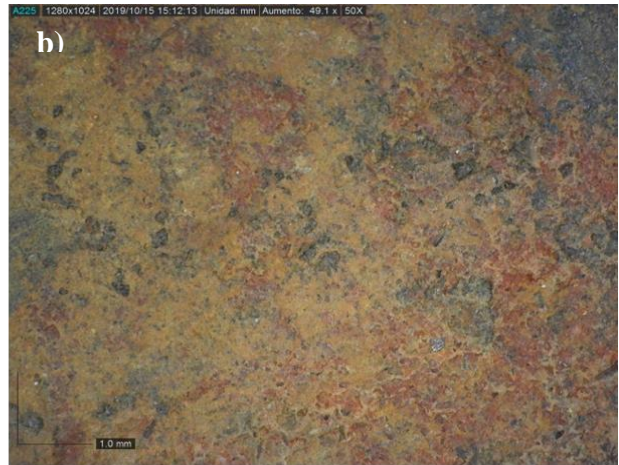


Figura 56: Imágenes tomadas con microscopía de superficie donde se observa en detalle el diseño de piel de jaguar elaborado a partir de manchas negras sobre una capa de color amarillo (a, b, c, d). En la figura e y f se observa el detalle del color amarillo identificado como amarillo maya, a partir de su composición con índigo y paligorskita. Crédito fotografías: Mayra D. Manrique Ortega, Carlos López Puértolas, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

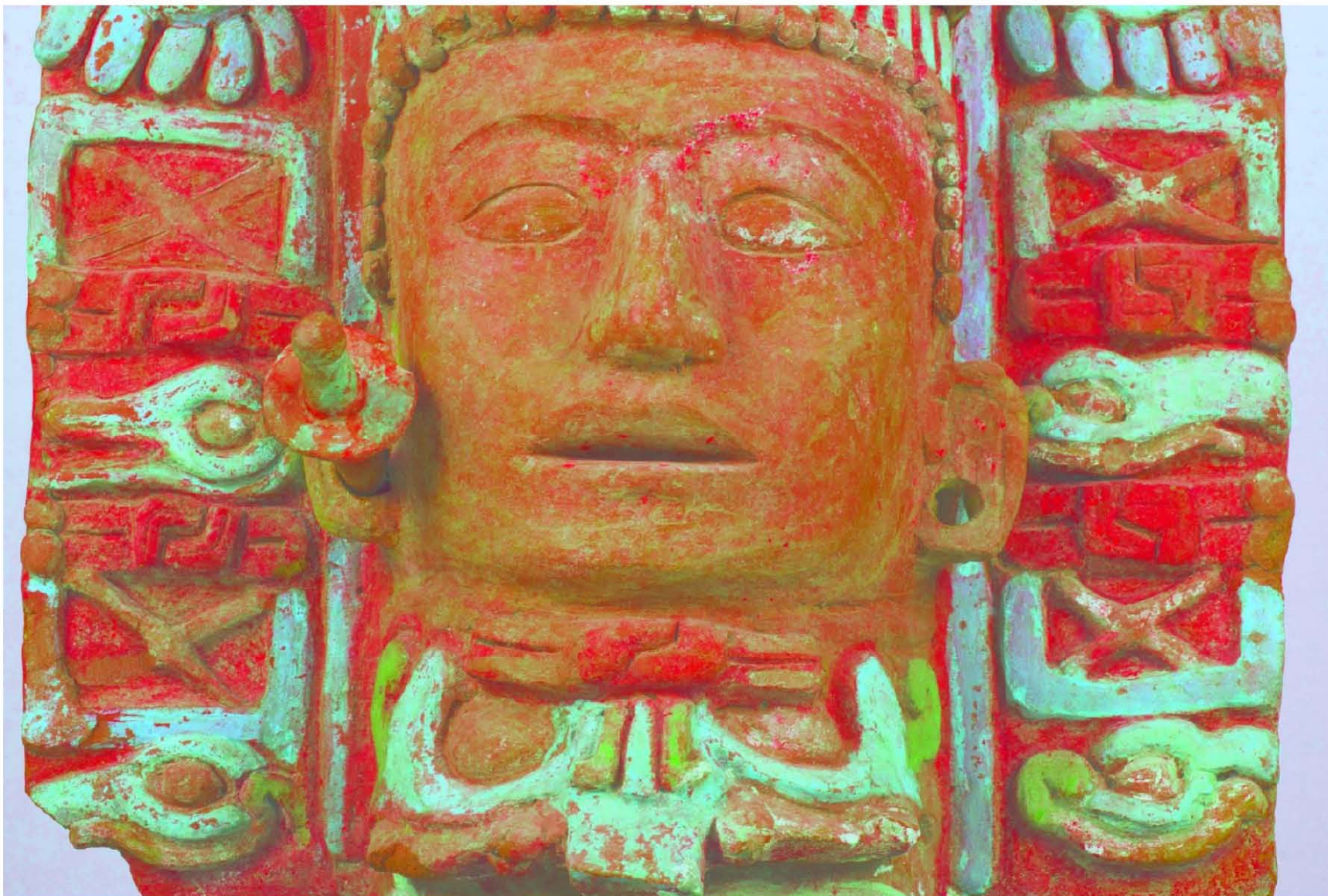


Figura 57: Fotografía visible a la que se aplicó el filtro de imagen DStretch YWE, permite observar la presencia de áreas pintadas que ya no se aprecian a simple vista. En este caso permite observar la presencia de color rojo distribuida por los labios y rostro del mascarón principal. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 58: Imágenes tomadas con microscopía de superficie en las que se observa el detalle del color blanco con el que estaban pintados los ojos (a y b), así como el rojo aplicado en el rostro y en los labios (c, d). Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

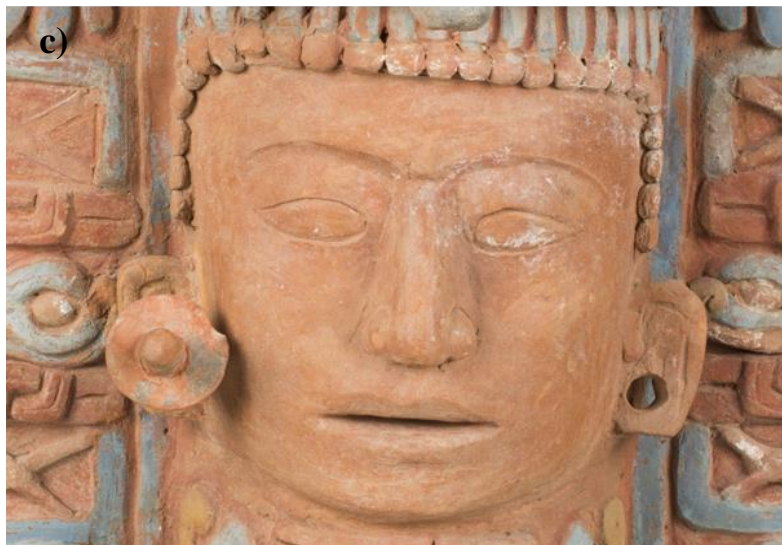
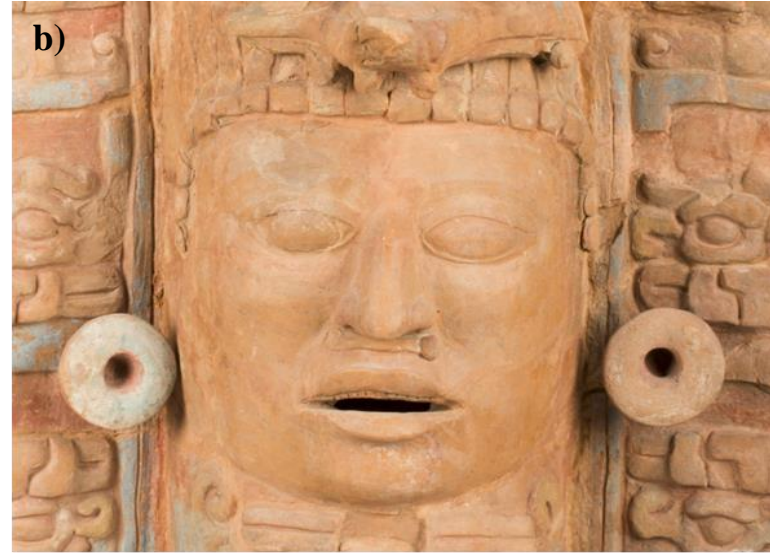



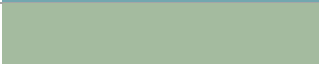



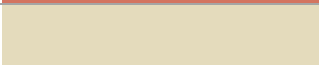
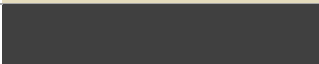





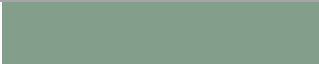






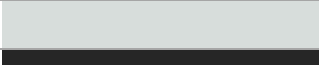
Figura 59: Fotografías del rostro de los incensarios de Motiepá Temprano en los que se observan las diferencias que presentan en rasgos como los ojos, la nariz, la boca o los dientes. a) Incensario 4/93 T. XV-A; b) 4/93 T. XV-C; c) 5/93 T.XV-A; d) 5/70 T.XIV. Crédito fotografías: (a-c) Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM; (d) Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

Representar a los antepasados de la misma forma que en la que se representaba a las deidades fue un recurso visual y simbólico para unir los eventos históricos con los mitológicos y reforzar que el carácter sagrado del linaje gobernante. Los incensarios se elaboraban de la misma manera, con las mismas características formales y la misma paleta pictórica. Debido a eso, y por ser también objetos de culto, su elaboración podía formar parte del mismo proceso productivo ligado a la esfera tecnológica y ritual que abastecía al centro ceremonial. Eso pudo darse por el carácter sagrado que tenían los antepasados y los antiguos gobernantes de la ciudad, su elaboración como parte de la producción de incensarios de deidades podía otorgar sacralidad a las imágenes de los personajes representados.

Esto denota el carácter sacro que adquirieron los antepasados de la ciudad a través de sus imágenes, como un medio de memoria visual que reforzaba el vínculo simbólico entre las divinidades y el linaje dinástico de Palenque. Además, su presencia en templos funerarios del Grupo de las Cruces, como el Templo XIV, refleja que las actividades religiosas también estaban presentes en otros espacios ceremoniales, además de los templos principales.

A partir de anterior, se puede observar que Motiepá Temprano fue una temporalidad en la que se dejó atrás el estilo y la manufactura de Picota y se introdujeron nuevos elementos y nuevas formas de hacer que marcaron el inicio de una identidad artística propia, que ligaba a los incensarios con la religiosidad palencana. Como vimos, uno de los materiales que marcó este periodo a nivel artístico fue la introducción del azul maya, con el que se lograron varios matices de azules, así como amarillo. La introducción de este pigmento marcó un punto de inflexión en la paleta pictórica de los incensarios, porque a partir de ese momento y de forma progresiva, se fue desarrollando una tecnología en torno al uso de ese pigmento que permitió la creación de una amplia gama de tonos y matices elaborados principalmente con ese material.

Tabla 7: Tabla en la que se muestra la paleta pictórica de Motiepá Temprano y los materiales pictóricos identificados en cada caso.

Motiepá Temprano	Pasta	Paleta pictórica	Color	Materiales pictóricos
Etapa 1			Azul	Azul maya + goetita+cinabrio
350-500 e.c.			Azul verdoso	Azul maya +veszelyita
			Amarillo	Goetita-tierra amarilla
			Rojo	Cinabrio
			Rojo	Tierra roja
			Blanco	Carbonato de calcio
			Negro	No identificado ¿carbón?
			Azul grisáceo	Azul maya
Etapa 2			Azul oscuro	Azul maya
350-500 e.c.			Azul	Azul maya
			Azul	Azul maya
			Azul	Azul maya
			Verde azulado	Azul maya o verde maya + veszelyita
			Verde azulado	Verde maya
			Amarillo	Goetita-tierra amarilla
			Amarillo	Amarillo maya (indigo + paligorskita)
			Rojo	Cinabrio
			Rojo oscuro	Tierra roja
			Blanco	Carbonato de calcio
			Negro	No identificado ¿carbon?

3.3. Continuidad estilística y tecnológica durante Motiepá tardío (500-600 e.c.)

Motiepá tardío es la última etapa del Clásico Temprano en la ciudad y es cuando se asienta definitivamente el estilo palenquero de los incensarios efígie que perdurará en el tiempo. En este momento la sede dinástica ya estaba asentada en Lakamha' desde el 490 e.c. y accedió al trono Ahkal Mo'Naab' I en el 501 e.c., ostentando el título de primer *K'uhul B'aakal Ajaw*, "Sagrado Gobernante de B'aakal".²⁷³ El carácter sacro que otorgaba este título a los gobernantes fortalecía a la dinastía y al linaje de donde provenían.

Este periodo de la historia de Palenque es un poco convulso y estuvo marcado por el gobierno de varios gobernantes que generalmente no estuvieron en el poder durante mucho tiempo seguido. Entre la muerte Ahkal Mo' Naab' I en el 525 e.c. y la entronización de su sucesor K'an Joy Chitam I en el 529 e.c. hay un vacío epigráfico, siendo el único registro que se tiene de este gobernante la fecha (496 e.c.) en la que fue nombrado heredero al trono en Toktan, la sede dinástica original de la dinastía gobernante. Su gobierno se extendió hasta el 565 e.c. cuando fue sucedido por Ahkal Mo' Naab' II, quien gobernó hasta el 570 e.c.²⁷⁴

A su muerte ascendió al poder Kan B'alam I que estuvo once años en el poder y fue el primer gobernante en utilizar el nombre *k'inich*, un término que se empleó de forma recurrente entre los gobernantes siguientes.²⁷⁵ Kan B'alam I fue sucedido en el 583 e.c. por su hermana o hija Señora Yohl Ik'nal, la primera mujer gobernante de Palenque. En el 599 e.c. la ciudad sufrió un ataque y saqueo que tuvo como consecuencia la posible destrucción de imágenes

²⁷³ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012, 67.

²⁷⁴ Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002, 157,158.

²⁷⁵ Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 158, 159.

religiosas, como recogen las fuentes, donde se menciona que “los dioses patronos de Palenque, ‘GI’, Unen-K’awiil (‘GII’) y ‘GIII’, “fueron arrojados (yal-ej)”.²⁷⁶

Esto podría hacer alusión a los propios incensarios efigie por ser la personificación material de las deidades. Es posible que se destruyeran los ejemplares que se estaban empleando activamente en los templos en ese momento, pero es un evento muy puntual de difícil detección en un contexto como en el que nos encontramos, del que todavía desconocemos muchos datos como el lugar en el que se utilizaban, cuantos estaban activos al mismo tiempo o si se empleaban de forma simultánea en todos los templos o por periodos. Tampoco sabemos cada cuanto tiempo se producían, si era algo constante o si se hacían por temporadas. Además, no contamos con elementos que permiten considerar que fueron destruidos intencionalmente, ni en los informes de excavación, ni de restauración se menciona que hubiera signos de una destrucción intencional.²⁷⁷

A partir de los datos que tenemos se puede plantear que la producción de incensarios no parece verse afectada en esta temporalidad, sino que por el contrario incrementa el número de ejemplares respecto a las etapas anteriores. Esto pudo deberse a un aumento de las actividades religiosas del Grupo de las Cruces y al culto a las nuevas deidades que empezaron a formar parte del repertorio iconográfico de los incensarios desde inicios de siglo, como el Dios Remero Raya en el Templo del Sol, el Dios Jaguar del Inframundo en el Templo de la Cruz Foliada, así como

²⁷⁶ Grube y Martin, 160; Bernal Romero, «El señorío de Palenque durante la Era de K’iinich Janaab’ Pakal y K’iinich Kan B’ahlam (615-702 e.c.)», 36.

²⁷⁷ Morales, «Restauración de porta incensarios en Palenque, Chiapas», 2003; Mazón Figueroa, «Informe de Restauración de un portaincensario (No. de Inv. 10-629 758) Museo de Sitio, Zona Arqueológica de Palenque, Chiapas», 2006; Cruz Alatorre, «Informe de Conservación y Restauración. Temporada 2012. Proyecto “Colecciones Arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”», 2012; Mazón Figueroa, «Informe del área de restauración. Temporada 2010. Proyecto “Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”», 2010; Mazón Figueroa, «Informe de Intervención de Portaincensarios del Templo de la Cruz de Palenque, temporada 2014. Programa de Socialización, Catalogación, Investigación, Restauración, Capacitación y Manejo de los acervos arqueológicos y biológicos de los museos de Chiapas-C», 2014; Mazón Figueroa, «Informe del área de Restauración, temporada 2011. Proyecto “Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”», 2011.

K'inich' Ajaw, y K'awill en el Templo del Sol.²⁷⁸ Como se presenta a continuación, esta temporalidad se mantiene estable y continuista en lo que respecta al estilo de los incensarios, a la manufactura y a la paleta pictórica, aunque con algunas mejoras técnicas que también permiten hablar de un perfeccionamiento paulatino en la elaboración de estos objetos a lo largo del tiempo.

Aspectos generales de la manufactura

A esta temporalidad pertenece la representación más temprana del Dios Remero Raya en el Templo de la Cruz, las primeras representaciones del Dios Jaguar del inframundo del Templo en la Cruz Foliada, así como de K'inich' Ajaw y K'awill en el Templo del Sol²⁷⁹ (figura 60). En este caso no son tan claras las diferencias temporales entre ejemplares, pues el estilo de los motivos decorativos es más homogéneo que en las temporalidades anteriores.

A nivel tecnológico las diferencias más notables se encuentran en el tamaño, ya que las medidas varían bastante en función de cada incensario, desde los 55.2 cm a los 72 cm de alto, entre 34 cm y 46 cm de ancho y entre 14.5cm y 19.5 cm de diámetro. En general hay una tendencia hacia el incremento de altura y la estrechez del diámetro, pero con medidas variadas que no permiten hablar de una estandarización. Estas diferencias que encontramos en el tamaño de los incensarios o en el grosor de las aletas y el cilindro pueden deberse al propio proceso manual de modelado con el que se elaboraron estos objetos; si bien había unos parámetros o pautas que había que plasmar en los incensarios, había cierta libertad a la hora de la ejecución.

²⁷⁸ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007. Los incensarios del templo de la Cruz representan a G1 (13/93TC, 16/98TC, 65/92TC) y al Dios Remero Raya (64/92TC); los incensarios completos del Templo de la Cruz Foliada son el 1a/54TCF, 24/93TC, 21/93TCF, y representan al primer y segundo aspecto del Dios Jaguar del Inframundo; los incensarios del Templo del Sol son el 5/92TS, 1/92TS, 8/92TS, 4/93 TS, 6/92TS, 5/93 TS, 4a/92TS y representan a K'awill y K'inich' Ajaw.

²⁷⁹ Los incensarios del templo de la Cruz representan a G1 (13/93TC, 16/98TC, 65/92TC) y al Dios Remero Raya (64/92TC); los incensarios completos del Templo de la Cruz Foliada son el 1a/54TCF, 24/93TC, 21/93TCF, y representan al primer y segundo aspecto del Dios Jaguar del Inframundo; los incensarios del Templo del Sol son el 5/92TS, 1/92TS, 8/92TS, 4/93 TS, 6/92TS, 5/93 TS, 4a/92TS y representan a K'awill y K'inich' Ajaw.



Figura 60: a) Imagen más temprana del Dios Remero Raya en el Templo de la Cruz (64/92); b) Dios Jaguar del Inframundo en el Templo de la Cruz Foliada (1a/54); c) Imagen de K'inich Ajaw en el Templo del Sol; d) Imagen de K'awiil en el Templo del Sol. Crédito Fotografías:(a, b, c) Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018; (d) Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Las técnicas de manufactura del cilindro y el mascarón varían ligeramente respecto a las temporalidades anteriores. La técnica de urdido mediante superposición de rollos propia de las etapas anteriores no es tan visible en Motiepá Tardío, ya que los cilindros presentan menos hendiduras y una superficie interna más lisa, siendo las huellas de alisado o aplanado las que más se observan por la parte interna, junto con las del modelado del rostro (figura 61).

En el interior del incensario 13/93 TC se puede observar que se levantó por secciones, a partir de una primera base sobre la cual se levantó el resto de cuerpo. Este primer nivel presenta marcas de alisado verticales mientras que el resto de cilindro las presenta horizontales. La observación interna también permitió observar que el primer nivel es ligeramente más ancho que el superior, aunque esto no se aprecie desde el exterior. Esta diferencia en la anchura del cilindro, así como el cambio en la dirección del alisado de la superficie interna puede deberse a que se hizo primero un cuerpo y luego el otro. A través de la radiografía también se pueden observar una serie de fracturas horizontales que podrían estar asociadas a los rollos o placas superpuestas con las que se levantó el cuerpo (figura 62 a, b).

Como viene ocurriendo desde Picota, la manufactura del mascarón está directamente asociada a la del cilindro. En este caso también se modelaban desde el interior pero de una forma más sutil, sin modificar prácticamente la forma original del cilindro. Desde dentro se marcan los ojos del mascarón superior, los del mascarón central, la boca y el mentón. La boca del rostro principal se realizó mediante incisión o recortado y las huellas que conserva permiten identificar la orientación con la que se realizó la forma. Además de eso, en el área del mentón también se conservan las huellas que dejaron los dedos al arrastrar la pasta durante el proceso de modelado de esa zona. (figura 62 c, d).

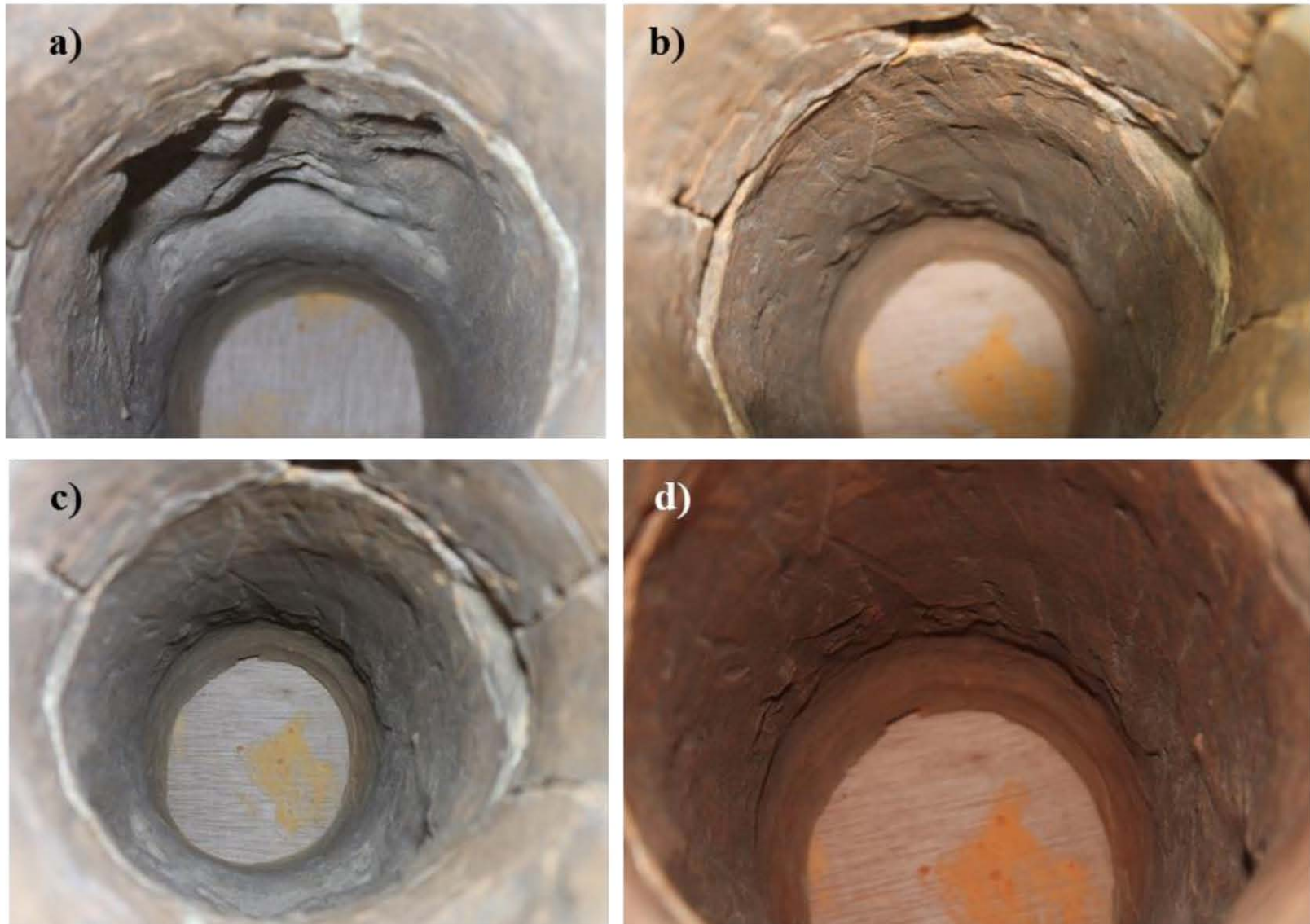


Figura 61: Fotografías del interior del incensario 13/93 del Templo de la Cruz. a) huellas del modelado del rostro; b) y c) área con huellas asociadas a la homogeneización de la superficie, derivado del urdido; d) se aprecia un primer nivel sobre el que se levantó el resto del cilindro. Presenta huellas horizontales, mientras que en el nivel superior son verticales. Esto puede deberse al arrastre de la pasta para unificar ambos cuerpos. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM..

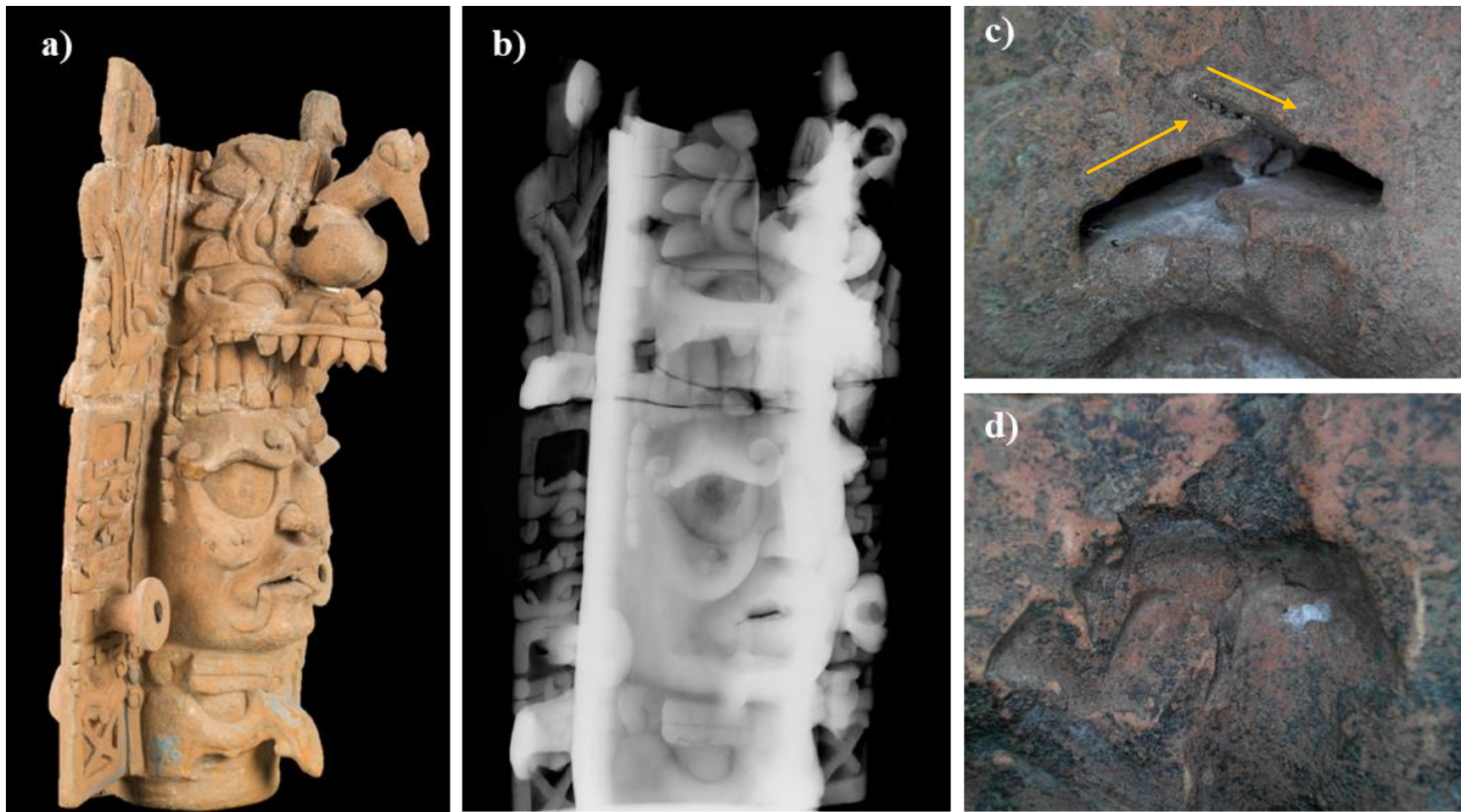


Figura 62: Imágenes en las que se muestra el incensario 13/93 del Templo de la Cruz. a) vista del perfil del incensario; b) radiografía del incensario tomada desde el mismo ángulo que la imagen anterior. Se aprecian grietas horizontales que pueden derivar del levantamiento del cilindro; c) vista interior de la boca del mascarón principal. Se aprecia el recortado de la superficie y la orientación con la que se realizó la forma; d) vista interior del área del mentón donde se conservan las huellas de los dedos que quedaron del proceso del modelado. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Oscar de Lucio Morales, José Luis Ruvalcaba Sil, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Así, el mascarón es uno de los elementos fundamentales para diferenciar las técnicas de manufactura de los incensarios, ya que guarda relación directa con la elaboración de los cilindros y puede ser considerado como un marcador tecnológico. A partir de otros ejemplos como el incensario 23/93 TCF que presentan una parte del labio y el mentón del mascarón central fracturado también se puede observar cómo se recortó el cilindro para que la boca fuera totalmente abierta/hueca. En este caso, la apertura de la boca parece mayor que en el 13/93TC, sin embargo hay que considerar que no se conserva el diente de tiburón que iba en el labio superior y que cubriría parte de esta apertura. Se puede confirmar que el incensario portaba este atributo a partir de la ranura del labio superior en la cual se insertaba este elemento de pastillaje que emulaba el diente emergiendo de la boca. (figura 63).

Esta ranura no estaba presente en todos los incensarios, dependía del atributo que tuviera la deidad, como el diente de tiburón, un rasgo compartido por varios dioses como G1 y el segundo aspecto del Dios Jaguar del Inframundo. Esta técnica de manufactura con el cilindro abierto a la altura de la boca también la encontramos en el 4/93 TS, que representa a K´awiil una de las deidades patronas de Palenque, que se caracteriza por tener el rostro zoomorfo de oficio con una trompa superior pronunciada y ligeramente curvada. También se representa con barba, colmillos que emergen de los labios y una lengua bífida.²⁸⁰ Estos elementos se adhirieron al cilindro con pastillaje, a partir de formas huecas con la forma de los atributos mencionados. Posiblemente no se modelaron sobre el incensario sino que se adhirieron las formas ya modeladas previamente.

²⁸⁰ Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses representados en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces, Palenque», 2017; De la Fuente, «El arte como expresión de lo sagrado», 150.

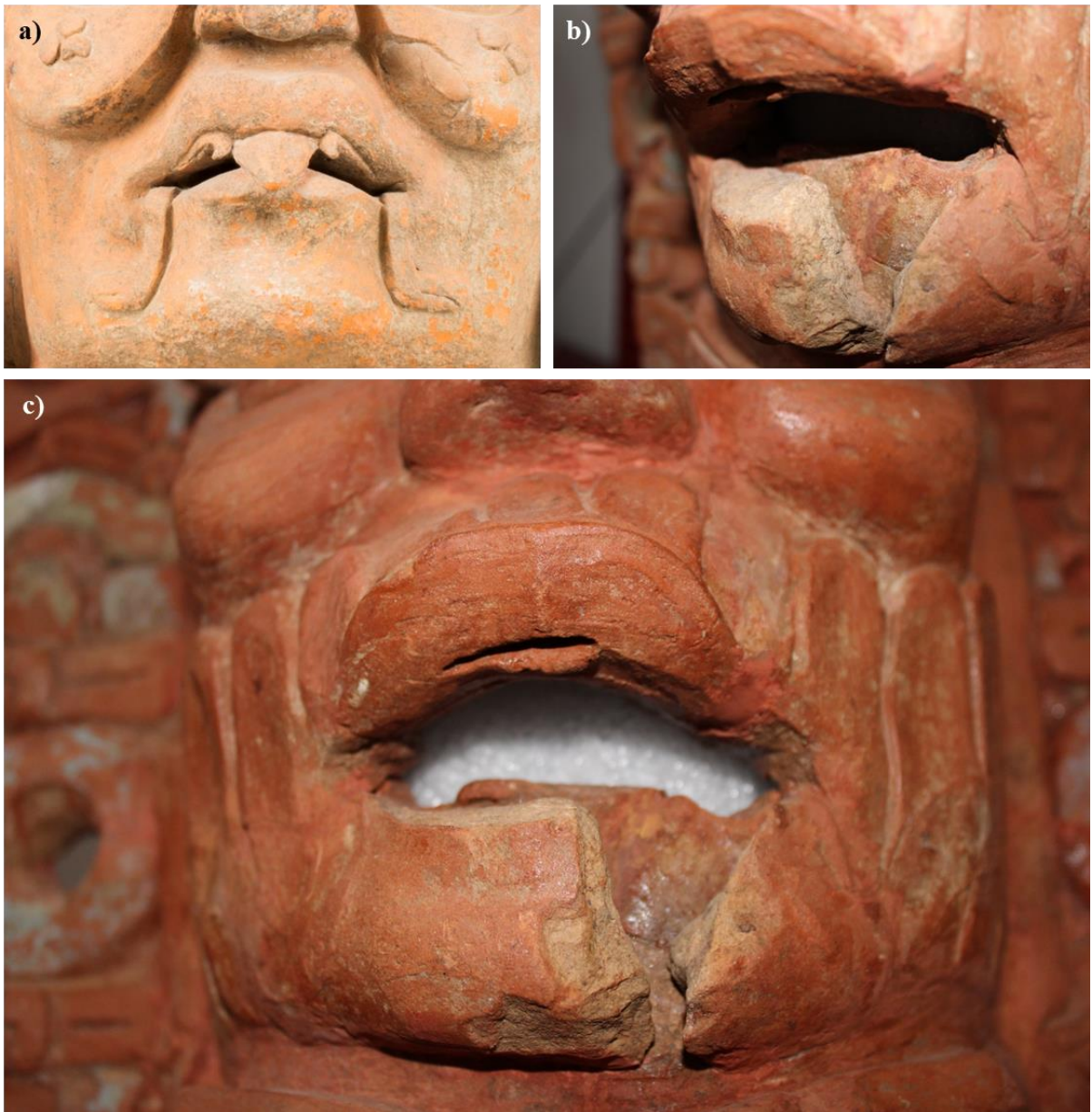


Figura 63: Fotografías en las que se muestra el área de la boca de los incensarios 13/93 TC (a) y la del 24/93 TCF (b y c) en las que se observa el motivo que representa al diente de tiburón y como se insertaba en una ranura que presentan algunos incensarios en el labio superior. También se observa cómo se añadía el pastillaje para modelar el rostro. Estas imágenes también permiten ver como se recortaba el cilindro para hacer la boca hueca. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Por otra parte, radiografías realizadas permiten confirmar que el cilindro fue recortado a la altura de la boca y que el área correspondiente a la nariz fue modelada desde el interior del cilindro, a diferencia del resto de incensarios de esta temporalidad. (figura 64). Es uno de los ejemplos más tempranos del recortado del cilindro para insertar el mascarón o alguna parte de él, ya que esta es una técnica más tardía, propia del final de Murciélagos y de Balunté.

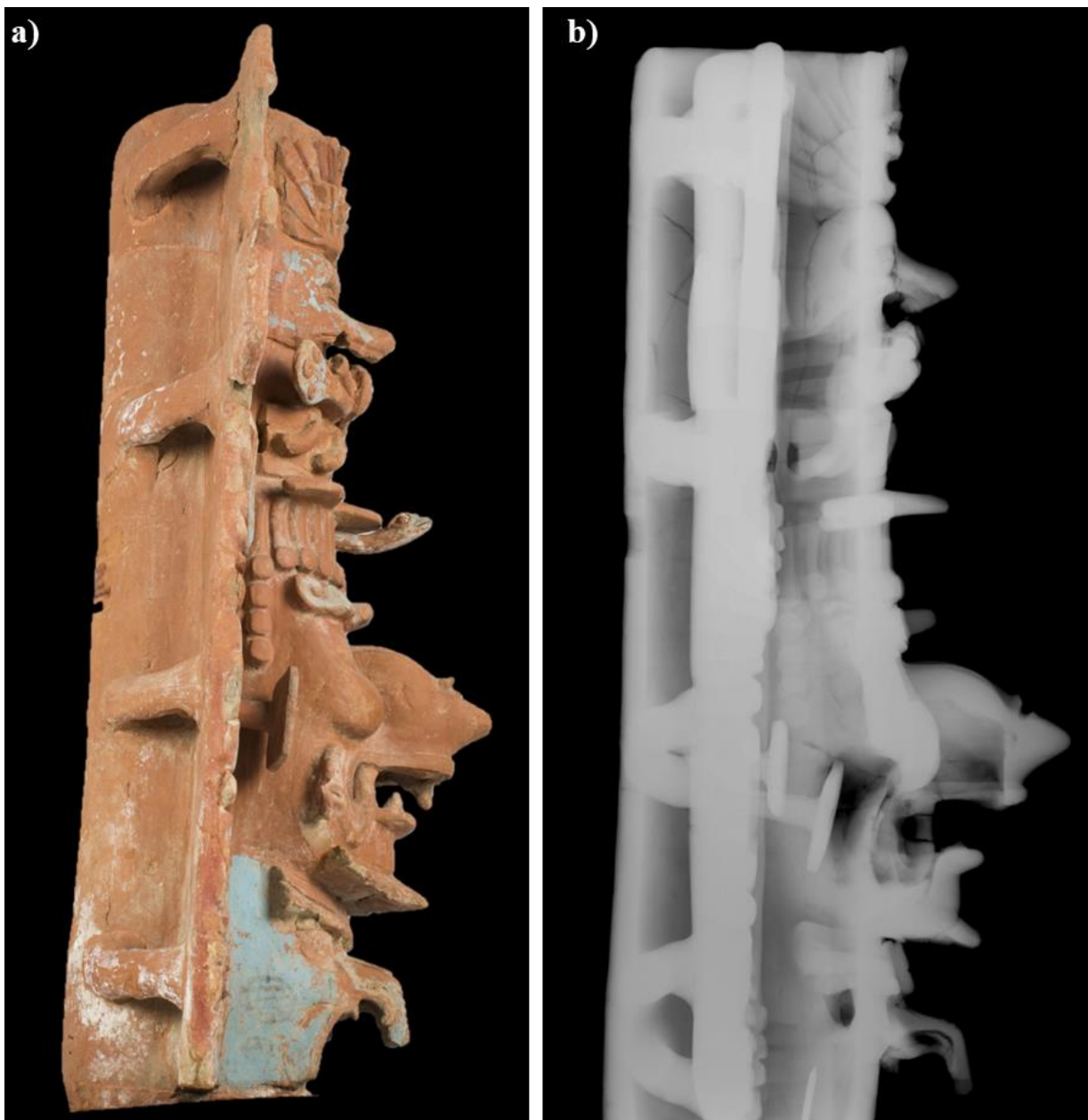


Figura 64: Imágenes en las que se muestra el incensario 4/93 TS de perfil, con fotografía visible (a) y radiografía (b). En la radiografía se puede observar la profundidad a la que llegó el recortado del cilindro que hace que la boca sea abierta. La radiografía también permite observar cómo se modeló ligeramente el área de los pómulos del rostro para generar volumen y como se adhirió posteriormente el elemento que conforma la nariz. Este elemento parece ser hueco, lo que reduciría el peso del pastillaje por la parte frontal. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Oscar de Lucio Morales, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

En esta temporalidad las aletas ya son totalmente rectas, la silueta superior está rematada con una cenefa y conserva la incisión alargada rodeada por una forma ovalada que se implementó en Motiepá Temprano como sustitución de las ranuras verticales que presentaban las aletas en Picota (figura 65).



Figura 65: Fotografía de la parte superior del incensario 4/93 TS, donde se observa que las aletas ya eran totalmente rectas y que las formas recortadas que se realizaban en temporalidades pasadas se transformaron en incisiones. Crédito fotografía: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

El relieve del pastillaje no presenta mucho volumen, salvo por el rostro del mascarón principal, el tocado y el ave. Las aletas se elaboraban mediante dos capas de arcilla, una que servía como base y otra intermedia sobre la que se aplicaba el pastillaje (figura 66). En el perfil de las aletas fragmentadas se puede observar cómo se cubrió el borde exterior con arcilla para tapan el área de unión entre los dos niveles. La forma en la que se unen y se cubren las distintas capas de arcilla también permite considerar que algunos ejemplares se elaboraron con una técnica de manufactura menos delicada que otros. Esto puede observarse en el perfil donde se ve que se iba añadiendo arcilla para ir dándole forma, mientras que en otros casos, parece que las placas se elaboraron por separado y se unieron, no hizo falta cubrirlas o rellenar algún hueco con más pasta (figura 66-b). En otros casos también se puede inferir el orden en el que se realizaron las incisiones y la aplicación del pastillaje, pues en la aleta izquierda no se conserva el pastillaje que cubría esta parte y la incisión no es continua. Esto permite considerar que primero se aplicó el pastillaje y después con la forma adherida, se realizó la incisión (figura 65).

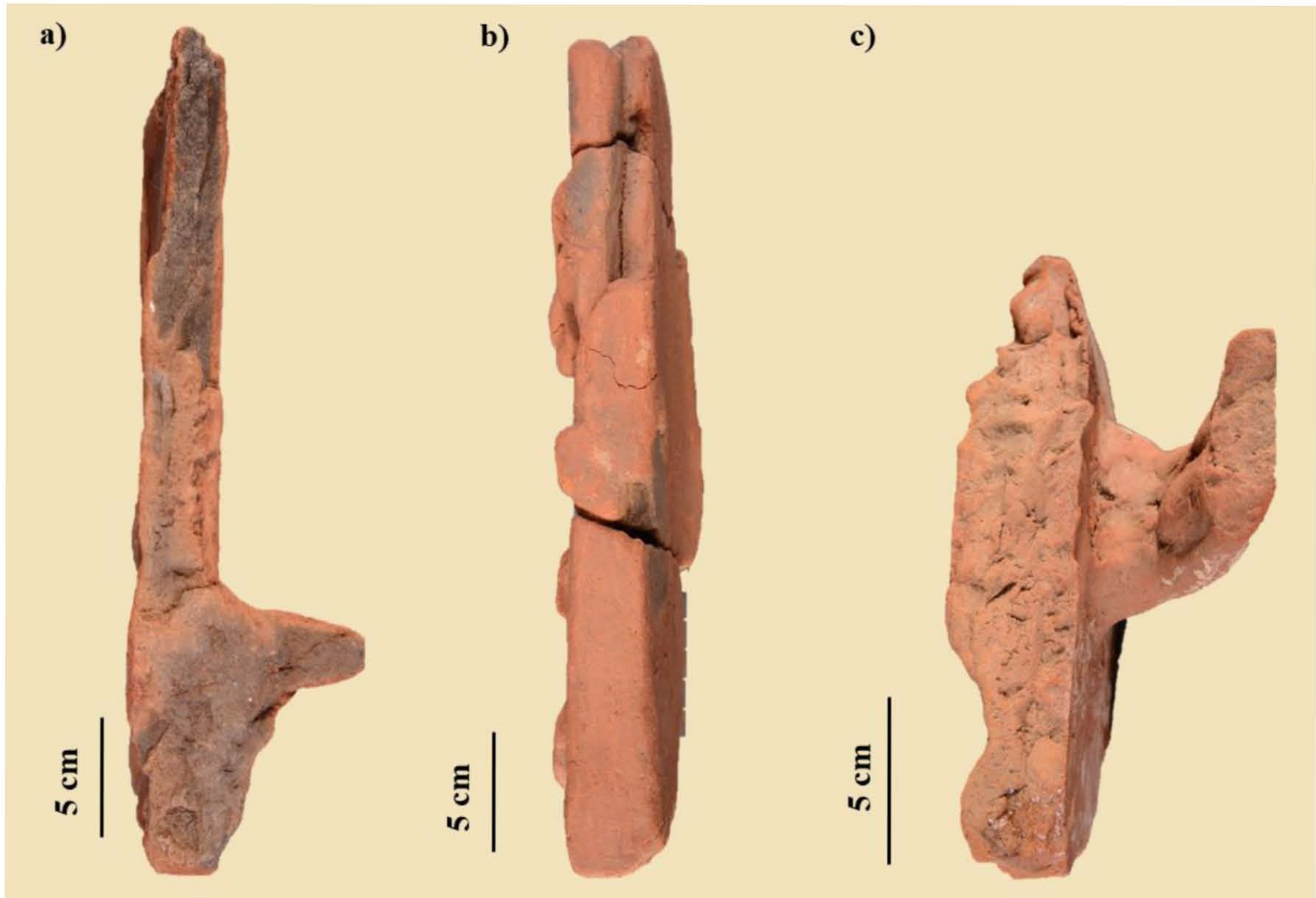


Figura 66: Imágenes en las que se muestra el perfil de tres fragmentos de aleta donde se observa la superposición de capas con las que se hicieron las aletas. a) MIP28; b) MIP29; c) MIP31. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

En esta temporalidad se siguen empleando las asas como elemento de refuerzo entre el cilindro y las aletas y como ocurría en Motieπά Temprano, también presentan diferencias en el grosor o incluso en la forma que permiten identificar dos tipos, unas que son más redondeadas y estrechas y otras que son más planas y anchas (figura 67 a, b, c). El tipo de asa no parece estar asociado a la iconografía de los incensarios, al templo al que iban asociados o a su tamaño, sino a la forma en la que se elaboraron, a su técnica de manufactura. Como planteamos para Motieπά Temprano, las diferencias identificadas podrían deberse a que se elaboraron en distintos momentos dentro de esta temporalidad o a que fueron elaboradas por diferentes artistas.

En Motieπά Tardío se introduce una nueva forma de representar las orejeras, a partir de ahora se introducirán en las aletas, a partir de orificios localizados a la altura donde irían las orejas del rostro. Además también se mantuvo el formato anterior que consistía en aplicar las orejeras a las aletas, a modo de pastillaje. En este caso, las orejeras se adherían a las aletas antes de la cocción, mientras que con la introducción de las orejeras aplicadas, incensarios y apliques se cocinaban por separado y se ensamblaban cuando los objetos ya estaban acabados y pintados. Cuando no se conservan las orejeras, su uso se identifica a partir de las evidencias que quedan en las aletas, como los orificios localizados a la altura del rostro o los restos de pastillaje de los tapones de las orejeras que se aplicaban antes de la cocción. (figura 67 d, e).

Esta diferenciación en las orejeras no encuentra relación con la iconografía del incensario, con el tamaño o ni con el templo. De hecho, hay tres ejemplares del Templo del Sol que representan al sol diurno K'inich 'Ajaw, en dos de ellos se insertaban las orejeras y en el otro se adherían como pastillaje. Como en el caso de las asas, estas diferencias podrían deberse a que se hicieron en diferentes momentos dentro de este periodo o a diferentes estilos en la manufactura, que podrían indicar que fueron realizados por diferentes manos-artistas.



Figura 67: Imágenes donde se muestra el reverso de los incensarios 4/93 TS (a), 13/93 TC (b), 24/93 TCF (c) en los que se aprecian dos tipos de asas, unas más redondeadas (a y c) y otras más planas (b). d) Incensario 5/92 TS con restos del pastillaje correspondiente a la orejera adherida; e) Incensario 1/92 TS, en este caso presenta orificio para la inserción de orejeras. Crédito fotografías: (a, b, c) Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM; (d, e) Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

Junto a las orejeras, también había otros elementos que se insertaban en el cuerpo de los incensarios después de la cocción y de haber sido pintados. Un ejemplo de esto lo encontramos en las figurillas de peces que colgaban del pico de las aves, como la H161 asociada al incensario efigie 5/92 TS (figura 68).



Figura 68: Imagen en la que se muestra uno de los elementos accesorios. En este caso presenta forma de pez, está policromado y tiene una perforación ya que estos elementos se empleaban como colgantes, asociados al pico de las aves de los tocados. Crédito Fotografía: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Los incensarios de Motiepá Tardío presentan prácticamente las mismas medidas, aunque como en los casos anteriores no son exactamente iguales: el 5/92 TS mide 72 cm de altura, 42.5 de anchura y 18.5 de diámetro, el 1/92 TS mide 71.7 cm de altura, 43.3 de anchura y 21.5 de diámetro, mientras que el 8/92 TS mide 67.5 cm de altura, 35.5 cm de anchura y 17.4 cm de diámetro. Esta variación puede deberse al propio proceso de modelado que es un proceso manual en el que es prácticamente imposible hacer dos objetos exactamente iguales sin el uso de moldes. Además de lo anterior también hay que considerar que en una producción de este tipo debió haber habido cierta libertad en algunos detalles de la manufactura.

En esta temporalidad las pastas son más rojizas que en Motiepá Temprano, son compactas y más uniforme que en las etapas anteriores, presentando desgrasantes translúcidos. Los perfiles de las aletas fragmentadas no reflejan homogeneidad en la técnica de cocción, en las atmósferas empleadas, ya que hay casos en los que los fragmentos de incensario muestran un núcleo oscuro fino con unos márgenes anaranjados gruesos, en otros el núcleo oscuro es irregular y más grueso que los márgenes anaranjados, mientras que en otros, el perfil presenta una coloración homogénea del mismo color que la superficie (figura 66-a). La diferencia de color que encontramos en el perfil de las aletas permite considerar que se cocieron con diferentes técnicas o en diferentes hornos, ya que en algunos casos muestran huellas que reflejan la combinación de atmósferas reductoras y oxidantes, mientras que los ejemplares que presentan tanto el perfil como la superficie anaranjados permiten plantear que se cocieron en una atmósfera totalmente oxidante (figura 66 b, c).

En cuanto a la paleta pictórica empleada en estos incensarios destaca por el uso del azul, el azul verdoso y el verde (figura 69 a, b). El azul se emplea generalmente en las formas cuadradas de las aletas que a finales de Picota empezaron a pintarse de verde, en las aves tanto de las aletas como del tocado y en los mascarones superior e inferior. El verde se emplea principalmente en las orejeras, en las cejas de los mascarones principales, y en algunas partes del tocado y de las aletas, como complemento del color azul. En ocasiones estos colores aparecen superpuestos, normalmente el azul sobre el verde, generando azules de matiz verdosos. Estos colores también suelen ir aplicados sobre una capa de rojo de cinabrio, como se observa en el caso del 4/93TS (figura 69 b, c). Este color también se mezclaba con hematita o tierras naturales, lo que se observa en algunas áreas en las que se presenta un matiz más apagado y un tono menos luminoso que el que otorga el cinabrio (figura 69 d).

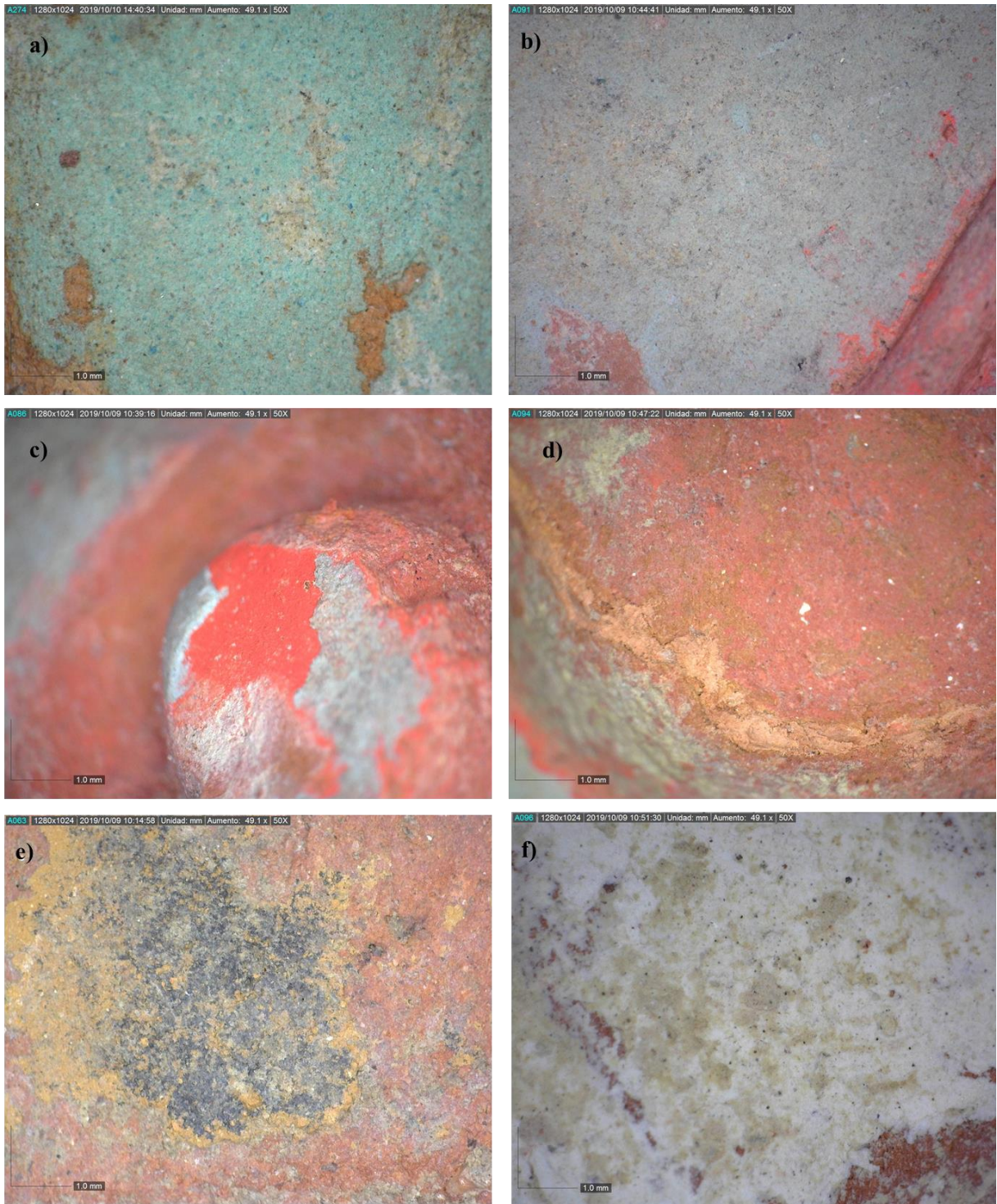


Figura 69: imágenes tomadas con microscopia de superficie en las que se ven los colores principales de la paleta pictórica de Motiepá Tardío. a) azul verdoso; b) verde; c) verde sorbe rojo; d) se observan dos tipos de rojo, uno más brillante y otro más apagado que corresponden a cinabrio y tierra roja respectivamente; e) diseño de piel de jaguar; f) capa de color blanco. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

En la composición de los azules identificamos azul maya, que se mezclaba en menor proporción con otros materiales para obtener distintos matices o tonos como negros de carbón o blancos de carbonatos de calcio. En la composición se identificó índigo y paligorskita, pero también cobre y zinc, lo que permite sugerir que este color se elaboró mediante una mezcla de veszelyita y de azul maya. Además de esto, también se emplearon el amarillo, blanco y negro. El negro sobre amarillo sigue apareciendo en diseños que emulan la piel de jaguar, como se muestra en la figura 69-e, aunque de forma más excepcional que en Motiepa Temprano, mientras que el blanco se emplea principalmente como base para colores como el amarillo y para áreas como los ojos.

En el negro empleado para elaborar las manchas de jaguar que se encuentran presentes tanto en las aletas como en el mascarón superior, se ha identificado un aumento en el contenido de hierro respecto al negro de los ojos del rostro principal y de los otros colores, así como una disminución del calcio. Otros elementos como el manganeso incrementan su intensidad en relación con el hierro, lo que sugiere que pueden estar asociados. Esto podría deberse al uso de tierras negras o minerales como la jacobsita, un óxido de hierro y manganeso identificado en diferentes contextos antiguos para la elaboración de pigmentos negros.²⁸¹ Debido a que la intensidad del manganeso no es muy elevada, consideramos que no fue el material principal para la elaboración de color negro, sino que posiblemente se mezcló con alguna tierra negra o carbón.

La presencia de manchas de jaguar puede guardar relación con el vínculo que hay entre este felino y K'awiil (GIII), que en la iconografía maya se representa con bigotes, capa o camisa,

²⁸¹ Centeno et al., «Characterization of surface decorations in Prehispanic archaeological ceramics by Raman spectroscopy, FTIR, XRD and XRF»; Ogalde et al., «Chemical analyses of colors in the Cabuza phase ceramics (900–1200 CE), Azapa Valley, northern Chile»; Schweizer y Rinuy, «Manganese black as an Etruscan pigment».

guantes y botas hechos con la piel de jaguar. En el lateral derecho del mascarón inferior del 4/93 TS se identifican diseños negros pintados sobre el color azul (figura 70). Esto no es excepcional pues como veremos más adelante también se ha identificado en otros ejemplares de Otulum, que también presentan diseños/glifos en color negro sobre color verde. Entre los incensarios de este periodo identificamos una excepción en el uso del color, ya que hay un fragmento de aleta que a diferencia del resto presenta las formas cuadradas que bordean el color rojo en las aletas de color amarillo, en vez de azul o verde como ocurre en el resto de los incensarios. Es similar al 13/93 TC en el estilo de los diseños y la distribución de estos, pero no en el color (figura 71).

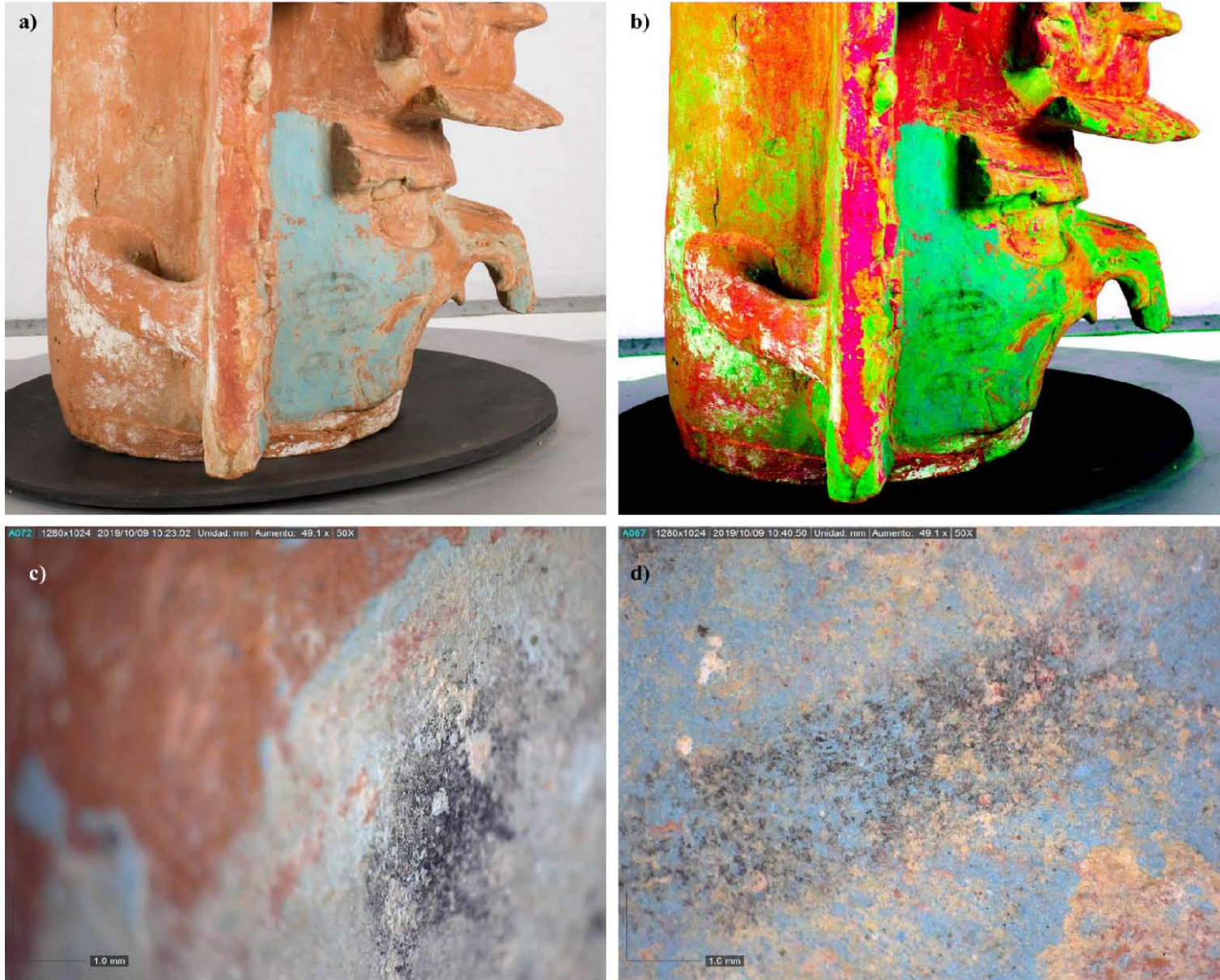


Figura 70: a) Fotografía visible en la que se muestra el motivo pintado en color negro que presenta el incensario 4/93 TS en el lateral derecho del mascarón inferior; b) imagen modificada con el filtro de color LAB de DStretch. El retoque de la imagen permite observar con mayor claridad la presencia del diseño y las áreas que estaban pintadas o delineadas de color negro. c y d) imágenes tomadas con microscopía de superficie en las que se observa el detalle del color negro y la superposición sobre el azul. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 71: a) detalle de la aleta del incensario 13/93TC en la que se conservan restos de color azul y rojo; b) fragmento de aleta MIP30 que es muy similar al anterior, pero en vez de azul y rojo presenta amarillo y rojo en esas áreas; c) perfil del incensario 4/93TS en el que se observa un aplique con forma de serpiente insertado en el casco del mascarón principal; d) aplique con forma de serpiente como el anterior en el que se observa que toda la superficie de la figurilla estaba pintada. Esto muestra que se pintaban antes de ser insertadas. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Angela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

A partir de lo anterior se puede observar que las orejeras y los apliques se pintan con los mismos colores. La serpiente presenta una gama cromática similar a la de las cejas y el casco, con áreas que conservan restos de pigmento negro. Este color fue empleado tanto como mezcla de otros colores para oscurecerlos o cambiar su matiz, pero también para dibujar o delinear algunos diseños. Un ejemplo de que estos elementos se pintaron antes de ser insertados en los incensarios lo encontramos con una figurilla en forma de serpiente muy similar a la que presenta este incensario, donde se puede observar que toda su superficie estaba cubierta de color. (figura 71 c, d). La presencia de policromía en toda la figurilla de la serpiente muestra que estos elementos se pintaban antes de ser insertados en los objetos.

Además de las mezclas entre pigmentos, también se empleó la superposición pictórica posiblemente como técnica para obtener matices y tonos determinados. Esto debió tener implicaciones en la técnica pictórica, pues las capas pictóricas tenían que ser más finas y las mezclas de pigmentos más traslúcidas. El azul se aplicaba sobre blanco, el verde sobre el rojo y el negro sobre los anteriores, cuando se empleaba para pintar algún diseño particular. El rojo y el amarillo se aplican normalmente sobre la pasta cerámica, aunque también encontramos casos en los que se identifica una capa blanca debajo del color rojo (figura 72 a, b). También es interesante notar, que el rojo se aplica en ocasiones sobre el azul, lo que sugiere que podría haberse empleado como fórmula para obtener matices morados o rosados (figura 72 c, d).

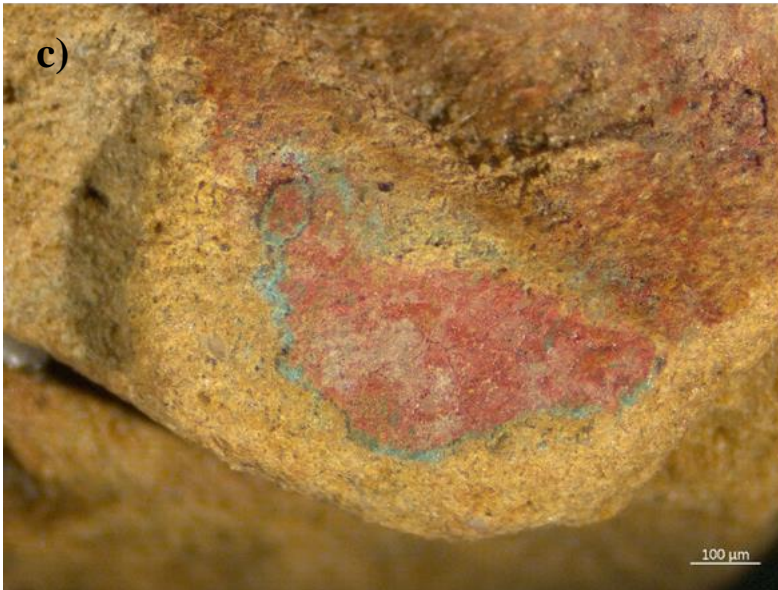
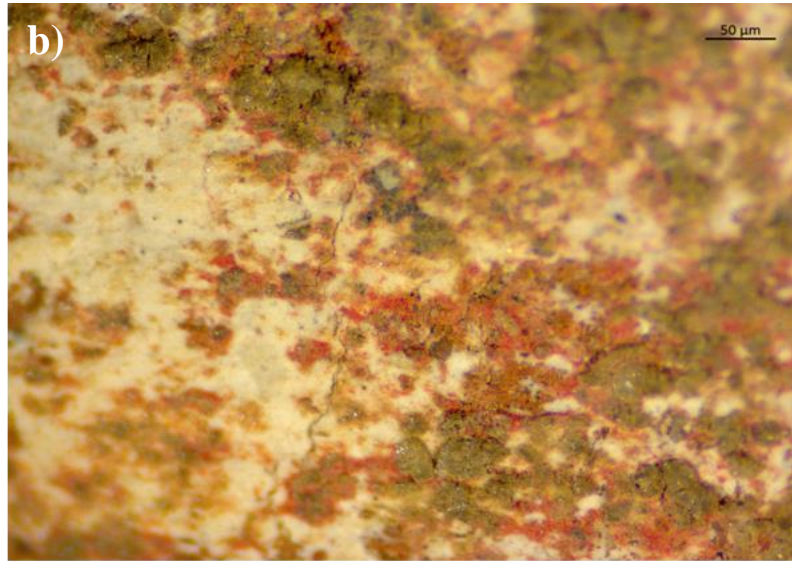


Figura 72: Imágenes tomadas con microscopía de superficie de dos fragmentos de aleta, MIP31 y MIP32. a) microscopía de superficie en la que se observa el amarillo y rojo sobre la pasta; b) microscopía de superficie en la que se observa rojo sobre blanco; c y d) microscopías de superficie en las que se observa la superposición roja sobre azul que otorga un matiz violáceo. Crédito imágenes Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Tabla 8: Tabla en la que se muestra la paleta pictórica de Motiepá Tardío y los materiales pictóricos identificados en cada caso

Motiepá Tardío	Pasta	Paleta pictórica	Color	Materiales pictóricos
500-600 e.c.			Azul grisáceo	Azul maya
			Azul	Azul maya
			Azul	Azul maya
			Azul	Azul maya
			Verde azulado	Verde maya + veszelyita
			Verde azulado	Verde maya + veszelyita
			Verde azulado	Verde maya + veszelyita
			Amarillo	Goetita y montmorillonita-tierra amarilla
			Rojo	Tierras rojas + cinabrio
			Rojo	Cinabrio
			Blanco	Carbonato de calcio
	Negro	Tierra negra/óxido de hierro y manganeso/ carbón?		

CAPÍTULO 4

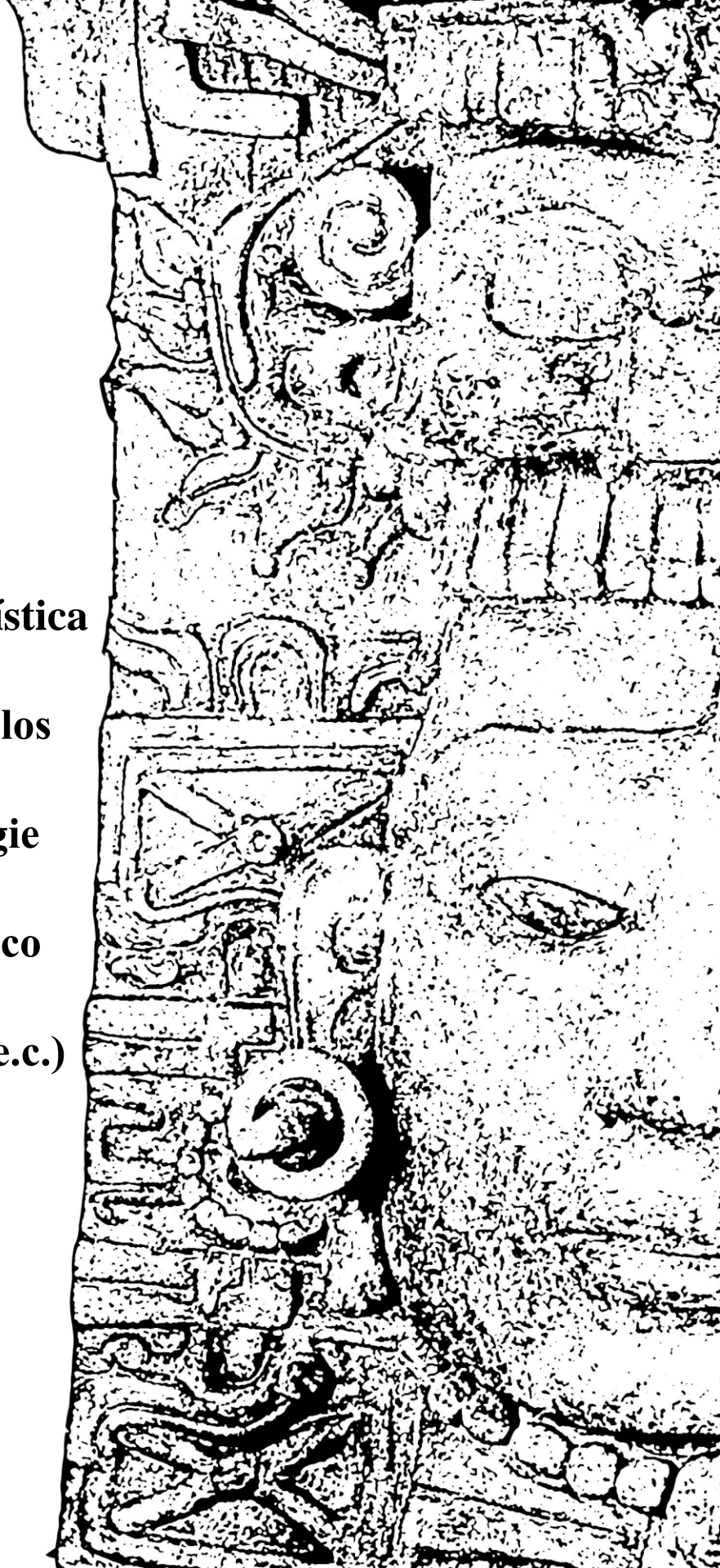
La transición estilística

y tecnológica de los

Incensarios Efigie

durante el Clásico

Tardío (600-850 e.c.)



El Clásico Tardío representa la etapa en la que Palenque vivió su mayor florecimiento socio cultural, político, religioso y artístico, como se observa a partir de las inscripciones que reflejan el ferviente desarrollo de la escritura que hubo en el sitio, del crecimiento urbano, de los programas arquitectónicos y escultóricos, así como de la producción de los incensarios efigie, que también se mantuvo constante durante todo este periodo. Esto denota que hubo interés en mantener una continuidad en las tradiciones religiosas y en el culto a las deidades a través de los incensarios efigie. La producción de estos objetos también estuvo influenciada por las innovaciones artísticas que fueron introduciéndose en la ciudad, ligadas a la arquitectura monumental y sobre todo a la escultura. Un ejemplo es la escritura labrada, los diseños incisos acordes al nuevo estilo de las cerámicas o la aparición de los tronos de piedra como nuevo formato escultórico.

4.1. Continuidad estilística y material a inicios del Clásico Tardío. Los incensarios efigie de Otulúm (600-700 e.c.)

Los inicios del Clásico Tardío en Palenque se corresponden con la fase cerámica Otulúm. En este momento Palenque se encontraba en una situación conflictiva y turbulenta, pues había sido atacada años atrás durante el reinado de Señora Yohl Ik'nal (583-604 e.c.) y todavía no había recuperado la estabilidad política. Dentro de este panorama se implementó un gobierno dual entre Aj Ne'Ohl Mat y Janaab' Pakal I, como posible estrategia política para asegurar la supervivencia de la dinastía gobernante.²⁸²

La ciudad fue atacada de nuevo en el 611 e.c. y a pesar de la existencia de dos gobernantes ambos murieron un año después, en el 612 e.c. En este momento la dinastía pudo haber abandonado la ciudad y haberse exiliado en alguna localidad cercana durante un tiempo,

²⁸² Bernal Romero, «Historia dinástica de Palenque: la era de K'inich Janahb'Pakal (615-683 e.c.)», 2012, 3.

hasta que regresó a Palenque cuando ascendió al poder el siguiente gobernante Muwaan Mat. Las primeras décadas del siglo VII e.c. fueron convulsas para la historia de la ciudad y en varias ocasiones peligro la continuidad de la dinastía gobernante establecida desde inicios del siglo V e.c. Las fuentes registran que otro ataque al sitio condicionó el cese de actividades religiosas de forma temporal y el retorno al exilio de la familia gobernante, que esta vez se separó en dos facciones políticas. Esta escisión generó conflictos políticos y militares futuros pues en ambos casos se reconocían como descendientes legítimos del linaje dinástico palencano, otorgando el título de “Sagrado Gobernante de B’aakal” a sus dirigentes.²⁸³

Una de las facciones encabezada por Ik’Muuy Muwaan I se fue hacia Tabasco y estableció una nueva capital en Tortuguero, mientras que la otra que estaba encabezada por la señora Ix Sak K’uk’ y K’an Mo’Hix regresó a Palenque-Lakamha’ para reestablecer el poder político en el sitio a partir de la entronización de su hijo K’inich Janaab’ Pakal I, uno de los gobernantes más famosos de la historia del sitio por la estabilidad política que vivió la ciudad bajo su mandato y por el desarrollo arquitectónico y literario que promovió.²⁸⁴

La entronización de K’inich Janaab’ Pakal I se celebró en el 615 e.c., y a partir de ese momento las inscripciones empiezan a aumentar en el sitio, sobre todo a partir del 633 e.c. cuando Pakal registró de forma escrita la celebración del final de un k’atun, algo significativo porque el último no se pudo celebrar debido a los conflictos bélicos que había habido. A partir de este momento se reanudaron los cultos a las deidades patronas y Palenque entró en un periodo

²⁸³ Bernal Romero, 4; Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002, 161.

²⁸⁴ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha’. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012; Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002, 161.

de prosperidad y estabilidad política que se ve reflejada en las construcciones monumentales y en todo el registro escrito de los tableros del Templo de las Inscripciones.²⁸⁵

Como veremos a continuación este periodo de estabilidad se observa en los incensarios efigie, que si bien pudieron sufrir alguna pausa temporal en su manufactura por los conflictos políticos que vivió la ciudad a inicios del siglo, su uso ligado a las actividades religiosas del sitio se retomó desde que Pakal ascendió al trono. En general este gobernante promovió una intensa actividad constructiva que se refleja en la renovación arquitectónica de espacios como El Palacio en el que se erigieron las casas E, C, A y B y la galería subterránea o el Templo Olvidado, recinto mortuario de sus padres.²⁸⁶ En este periodo se empleó la monumentalidad como estrategia para reforzar la magnificencia y prosperidad que el señorío había alcanzado bajo su mandato. La monumentalidad que adquirió el sitio mostraba la prosperidad de su reinado, siendo el Templo de las Inscripciones uno de los ejemplos más claros. Este recinto fue iniciado por él pero a su muerte en el 683 e.c. fue su sucesor K'inich Kan B'alam II, quien se encargó de la supervisión de los textos y la decoración final.²⁸⁷

Existen varios retratos de K'inich Kan B'alam II de gran realismo y que fueron labrados en piedra o modelados en estuco. Desde el inicio de su reinado promovió la creación de relieves arquitectónicos y escultóricos, promovió la finalización del Templo de las Inscripciones, donde en los tableros del santuario superior se incluyó su ascensión al trono. Este gobernante también es reconocido por renovar el programa arquitectónico del Grupo de las Cruces, en el que los

²⁸⁵ Bernal Romero, «Historia dinástica de Palenque. Principales acontecimientos y genealogía de sus gobernantes»; Bernal Romero, «Historia dinástica de Palenque: la era de K'inich Janaab'Pakal (615-683 d.C.)», 2012; De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012; Ruz Lhuillier, *El Templo de las Inscripciones. Palenque*.

²⁸⁶ Greene Robertson, *The sculpture of Palenque. Vol II, The early buildings of the palace and the wall paintings*; Greene Robertson, *The sculpture of Palenque, Vol. III, The late buildings of the palace*; Nieto Calleja y Paillés, «Estudio del Palacio de Palenque, su desarrollo arquitectónico, resultado de las recientes exploraciones arqueológicas realizadas entre 1985 y 1988».

²⁸⁷ Bernal Romero, «Historia dinástica de Palenque: la era de K'inich Janaab'Pakal (615-683 e.c.)», 2012, 7.

templos fueron consagrados en el 692 e.c., en una ceremonia en la que también estaban implicados los incensarios efigie. En las cámaras de los santuarios de los templos mandó erigir un tablero con dos imágenes de él mismo, una como rey maduro y otra como niño. Con este gobernante se promovieron también los ataques sobre Toniná. Murió en el 702, periodo que coincide con el inicio de la fase Murciélagos.²⁸⁸

Los incensarios efigie de Otulúm muestran una continuidad bastante marcada con los de Motieπά Tardío, posiblemente como resultado de la continuidad religiosa que hubo en el sitio, una continuidad que reforzaba el vínculo con el linaje originario del señorío que tras ser exiliado regresó para reestablecer el poder político y en el sitio. Esto también se ve reflejado en la producción cerámica que sigue siendo en su mayoría de producción local. En este momento empieza a presentar policromía y a elaborarse con técnicas diferentes que permiten manufacturar pastas más finas y nuevas formas como los cajetes de paredes altas denominados “*beakers*”.²⁸⁹

Los incensarios de este periodo pertenecen al Templo de la Cruz y al Templo de la Cruz Foliada, por el momento no se han encontrado ejemplares del Templo del Sol. En el Templo de la Cruz se representa al Dios Remero Jaguar y al Dios Remero Raya, además de GI, deidades que estaban vinculadas simbólicamente en la mitología, en la que los dioses remeros resguardaban a GI La asociación simbólica que había entre las deidades se materializaba en los depósitos de enterramiento, a partir del entierro conjunto de varios incensarios efigie.²⁹⁰ En el

²⁸⁸ Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002, 169,170.

²⁸⁹ González Cruz y Venegas Durán, «La cerámica del Grupo XVI de Palenque, Chiapas: nuevos aportes para la comprensión de las dinámicas de desarrollo urbano de la antigua Lakamha», 92; San Román, «La cerámica de Palenque: buscando una metodología para su estudio y clasificación», 2007, 35.

²⁹⁰ Cuevas García, «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas», 2004; Sánchez Gamboa y Cuevas García, «Dioses representados en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces, Palenque», 2017.

Templo de la Cruz Foliada destacan las representaciones del Dios Jaguar del Inframundo y de K'inich' Ajaw. Una diferencia respecto al periodo anterior es que en Otulúm los incensarios efígie localizados en el templo XIV no representan a antepasados, sino a deidades como el Sol diurno K'inich' Ajaw y otra deidad con pico de colibrí no identificada.²⁹¹

Aspectos generales de la manufactura y secuencia temporal

Como ocurre en las temporalidades anteriores, los incensarios presentan un incremento de tamaño generalizado hasta lograr ejemplares que superan los 90 cm de altura. Los incensarios miden entre 66 cm y 92 cm de alto, entre los 35 y 47 cm de ancho y entre 14.5 y 20 cm de diámetro (figura 73). En este periodo encontramos pastas anaranjadas y un poco más porosas, gruesas y con textura terrosa, así como otras más rojizas, menos porosas y con la superficie más compacta. En general este tipo de pastas son más finas que las anteriores. En el perfil de las aletas fragmentadas se pueden apreciar distintos tipos de cocción, por un lado atmósferas prácticamente oxidantes y por otro mixtas. Generalmente los núcleos de los perfiles de esta temporalidad no son muy oscuros, salvo alguna excepción en la que el núcleo abarca prácticamente todo el perfil y es de color oscuro, casi negro (figura 74)

Las variaciones técnicas siguen siendo algo común en los incensarios, no es algo de la temporalidad sino de la propia dinámica en la que se elaboraban estos objetos. A partir del estilo y la iconografía en Otulúm se diferencian tres etapas temporales, que van desde los primeros ejemplares de este periodo hasta los que se sitúan en la transición hacia Murciélagos.

²⁹¹ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efígie de Palenque, Chiapas, México*.



Figura 73: Figura en la que se muestra un incensario de cada etapa de Otulúm: 14/98 TC (etapa 1), 11/98 TC (etapa 2), 23/93 TCF (etapa 3). A la izquierda de cada ejemplar se indica su altura. Crédito imágenes: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

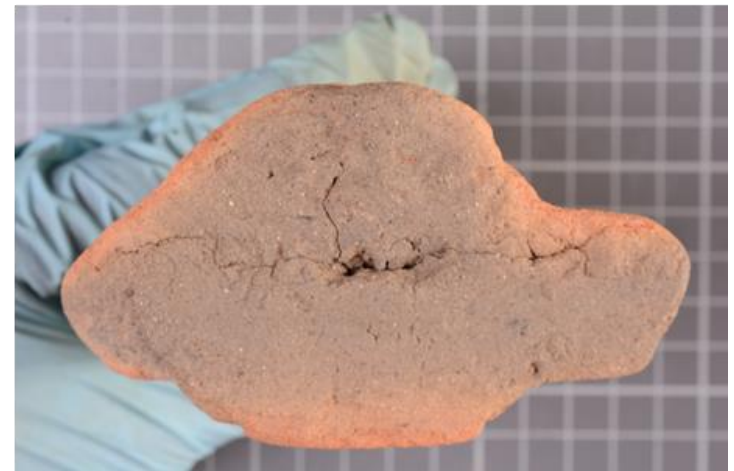


Figura 74: Figura en la que se muestra el perfil de algunos fragmentos de aleta de Otulúm en los que se observan diferencias en la coloración de los núcleos, que en unos casos es más oscura (b) que en otras (a, c). Crédito imágenes: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Etapa 1

En esta primera etapa de Otulúm, los incensarios miden entre 66 cm y 74 cm de altura, algo que se mantiene bastante similar a Motiepá Tardío. En este caso, la técnica de manufactura se define por los mascarones, que se modelan ligeramente desde el interior, como se observa en la figura 75, donde se muestra una radiografía del perfil del incensario 14/98 TC. Este momento es relevante porque vuelven a utilizarse las costillas en vez de las asas, que solo se emplearon durante Motiepá temprano y tardío.

En esta temporalidad también se asienta de forma definitiva la tipología de orejera insertada en las aletas, como se observa a partir de los orificios que presentan todos los incensarios de esta temporalidad. Otro elemento que define este primer momento de Otulúm es la forma en la que se representan las alas de las aves de los tocados, en este caso, siguen pegadas al cuerpo del cilindro, como se observa en la figura 72-a. Como veremos más adelante, esta forma de representar el plumaje de las aves varía hacia el final de la temporalidad, por lo que puede ser considerado como un indicador estilístico. Las pastas de los incensarios que pertenecen a esta primera etapa de Otulúm se caracterizan por ser más rojizas y compactas que en las temporalidades pasadas y a partir del color de los perfiles se puede observar que fueron horneadas en atmósferas mixtas. Algo que también caracteriza las pastas de esta primera etapa es la textura superficial que presentan y que puede derivar del pulido que se dio a la superficie. (figura 76 b, c, d). Mediante este proceso mecánico se cierran los poros de las arcillas, generando una textura más lustrosa y suave que puede afectar a la buena adhesión de los materiales pictóricos.²⁹²

²⁹² Esta técnica se realiza generalmente después de la cocción o cuando las pastas están secas y consiste en tallar la superficie del objeto cerámico con un instrumento hasta lograr una textura lustrosa y suave, que a su vez también puede depender del tipo de inclusiones empleadas en las pastas. Fenoglio Limón y Rubio Hernández, «La cerámica arqueológica. los procesos de manufactura y una propuesta metodológica de análisis», 54, 55.

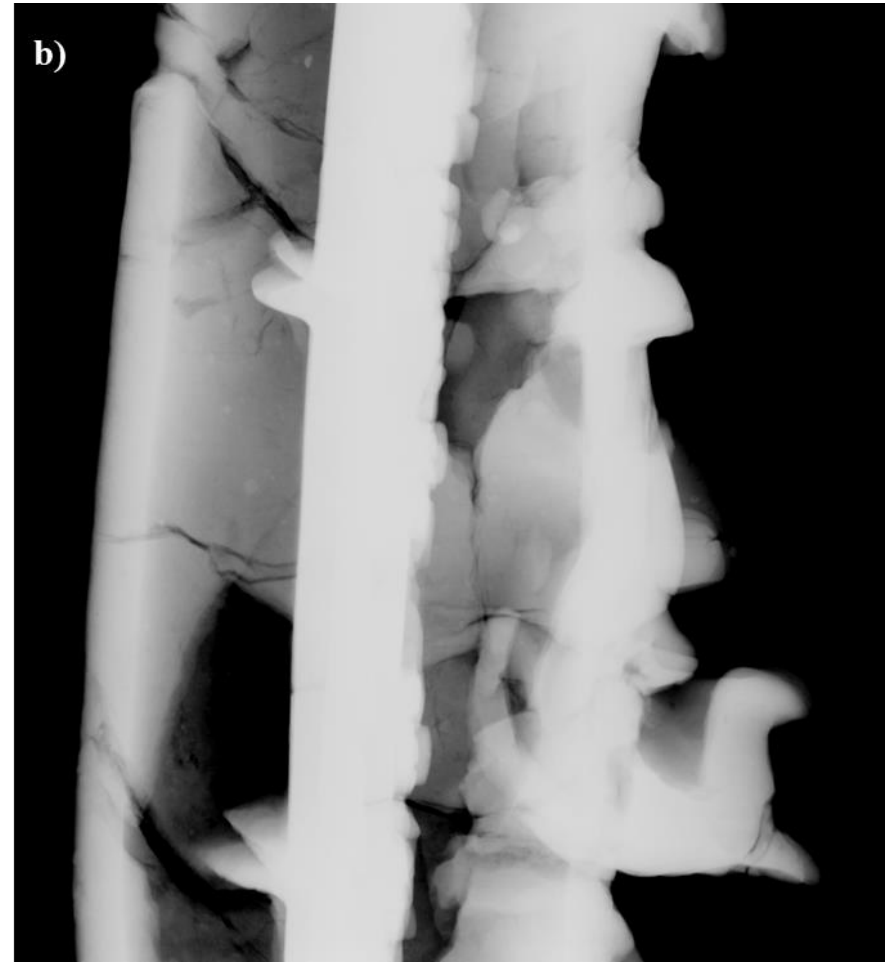


Figura 75: Figura en la que se muestra el perfil del incensario 14/98 TC. a) Fotografía visible; b) radiografía del perfil del incensario donde se observa que el volumen del rostro fue modelado desde el interior. El mentón fue adherido posteriormente al cilindro. Crédito imágenes: Isaac Rangel Chávez, Oscar de Lucio Morales, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

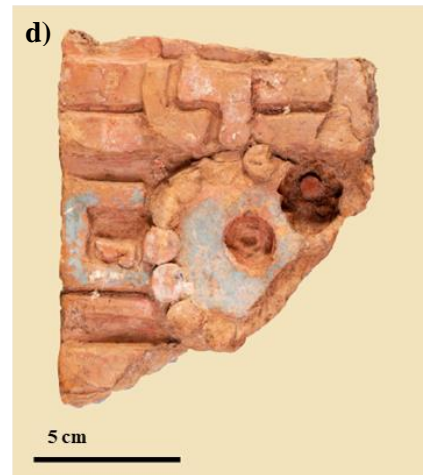
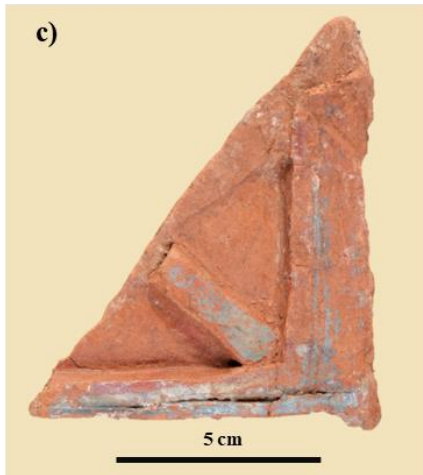


Figura 76: Figura en la que se muestra el incensario 14/98 TC y algunos fragmentos de aleta de Otulum. a) perfil del incensario donde se observan las alas del ave con poco relieve, con la forma pegada por completo al cuerpo del incensario; b) MIP42; c) MIP40; d) MIP42. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

La paleta pictórica, está conformada por azul maya, verde de veszelyita, amarillo de tierras, rojo de cinabrio blanco de calcio y negros, presumiblemente con carbón. En algunos casos la presencia de manganeso podría llevar a considerar que se emplearon tierras negras con manganeso o jacobsita como parte del pigmento negro. En esta etapa aumenta la decoración pintada en las aletas a partir de diseños superpuestos como los que se observan en la figura 77. Esto también se observa a partir de las imágenes infrarrojas de falso color, donde además de la información relativa a los colores, también se identifican mejor los delineados que había sobre las superficies pintadas (figura 77 b, d). El matiz rosado que se observa en las imágenes de falso color está asociado con el azul maya o con los compuestos de índigo, mientras que el matiz ligeramente azulado que se observa en las áreas verdes está asociado a los pigmentos de cobre.

La presencia de motivos pintados en negro sobre el azul y el verde también se observa en el incensario 26/93 TCF, donde se han identificado en la aleta derecha y en el lateral izquierdo del mascarón superior (figura 78 b-e). En esta etapa deja de emplearse el diseño de piel de jaguar, solo aparece en un fragmento de aleta MIP3 que se presenta en la figura 75-a y que podría ubicarse en la transición entre Motieπά Tardío y Otulúm.²⁹³ Este fragmento encuentra su analogía estilística y pictórica con el incensario 14/98 TC (figura 79-b). En este caso se identificaron dos tipos de azul, uno más saturado y luminoso y otro más oscuro y de matiz verdoso. Además en también se ha identificado un verde que presenta semejanzas con los identificados en Picota, por su fina matriz de color verde con textura terrosa en la que se amalgaman partículas cristalinas de color azul y verde (figura 80).

²⁹³ Como ya se mencionó anteriormente, el diseño de piel de jaguar sirve de marcador temporal, como elemento pictórico diagnóstico de los incensarios efigie de Motieπά Temprano y Motieπά Tardío, ya que aparece y desaparece en momentos bien ubicados dentro de la secuencia histórica de los incensarios efigie.



Figura 77: Figura en la que se muestra la diferencia de composición entre los matices de azul del incensario 14/98TC a partir de las imágenes infrarrojas de falso color. a) fotografía visible de la parte superior del incensario con restos de azul y verde; b) imagen infrarroja de falso color del área anterior en la que se aprecian matices rosados y azulados asociados con el azul maya y los pigmentos de cobre, respectivamente; c) fotografía visible de la aleta izquierda del mismo incensario, presenta dos matices de azul y un verde muy tenue de matiz amarillento. d) imagen infrarroja de falso color de la aleta izquierda. Como en el caso anterior, los azules se ven rosas y los verdes con un matiz ligeramente azulado que permite asociarlos con azul maya y pigmentos de cobre. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

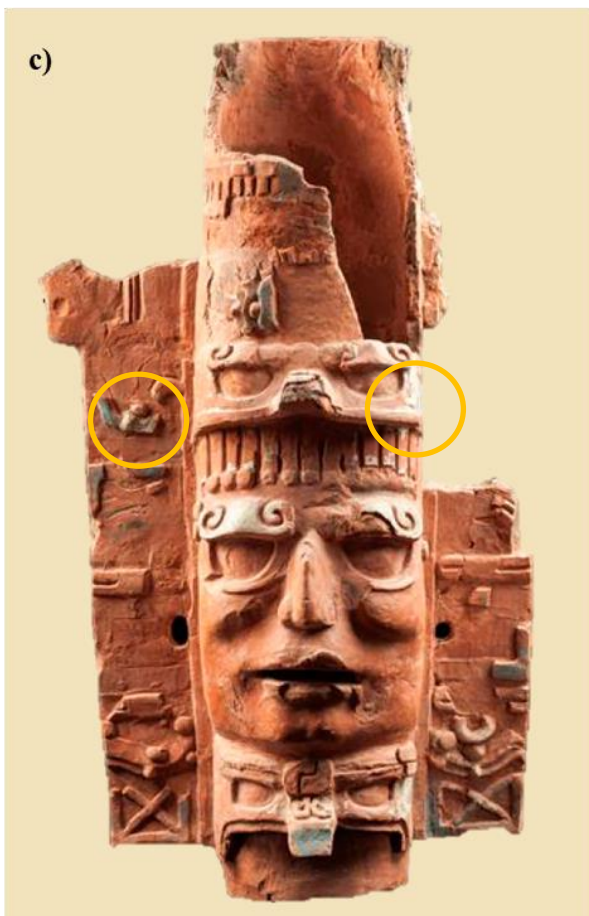
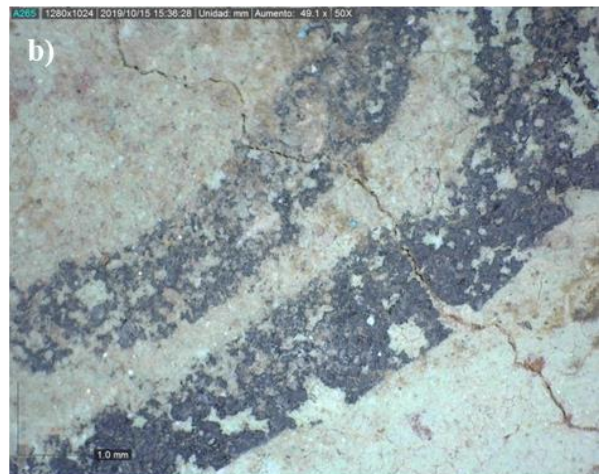
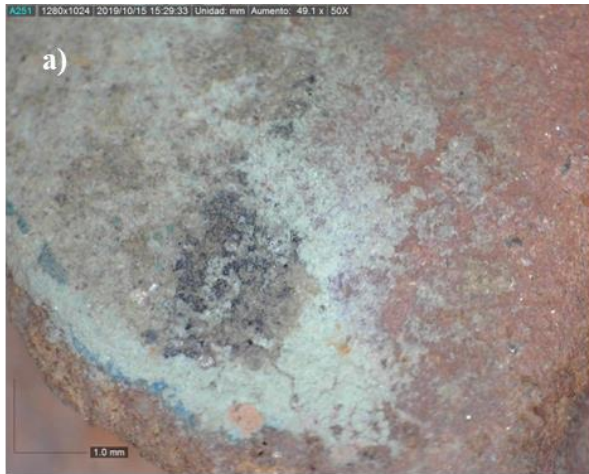


Figura 78: Figura en la que se muestra la superposición pictórica verde sobre azul y los diseños pintados en color negro. a) Superposición de color verde sobre azul; b) detalle del diseño pintado que presenta el incensario en el lateral izquierdo del mascarón superior; c) vista frontal del incensario 26/93 TCF. En amarillo se señalan las áreas en las que se identifican los diseños pintados; d) diseño pintado en la aleta derecha; e) diseño pintado en el lateral izquierdo del mascarón superior. Crédito fotografías: Luis Martín Martínez-Catálogo incensarios INAH 2017; Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

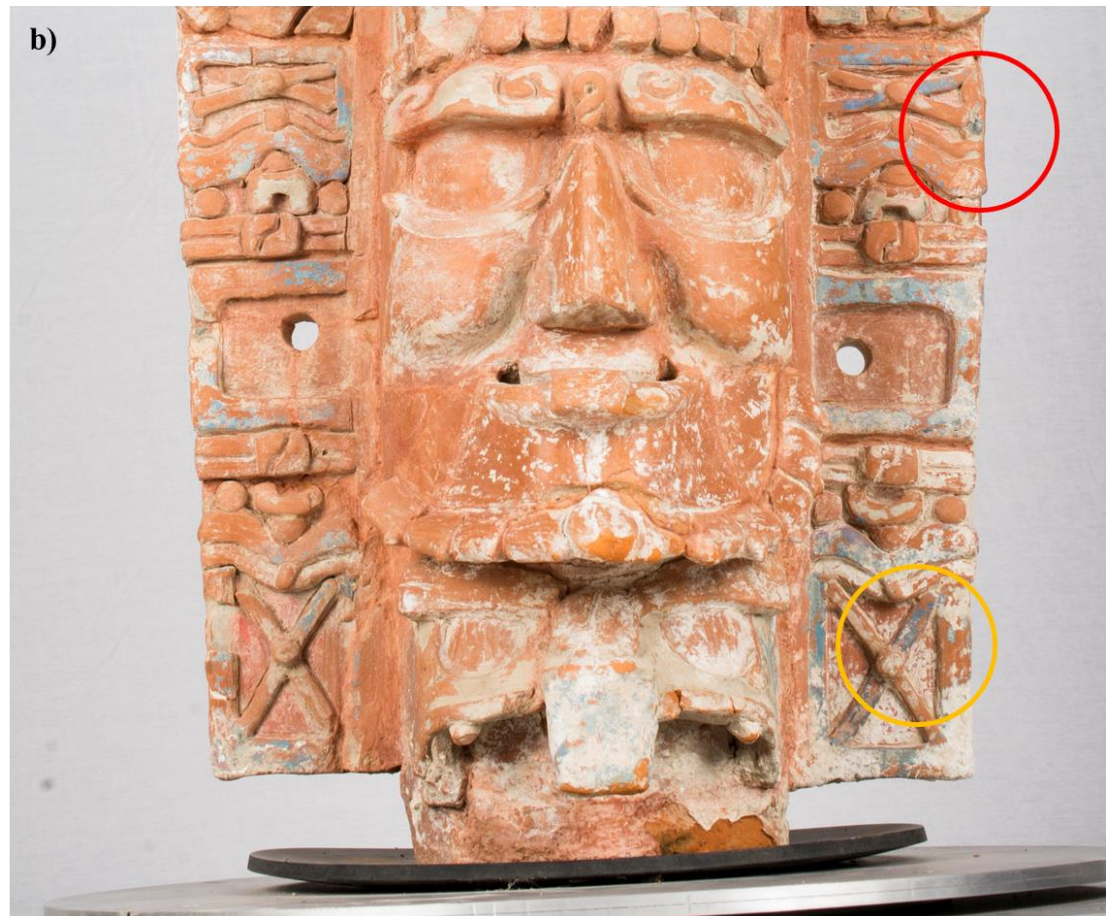


Figura 79: a) Imagen en la que se muestra el fragmento de aleta MIP33, con pastillaje y policromía. b) Incensario 14/98 TC en el que las aletas presentan similitudes con el fragmento anterior. En amarillo y rojo se resaltan las áreas donde aparecen los mismos colores. Crédito imágenes: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

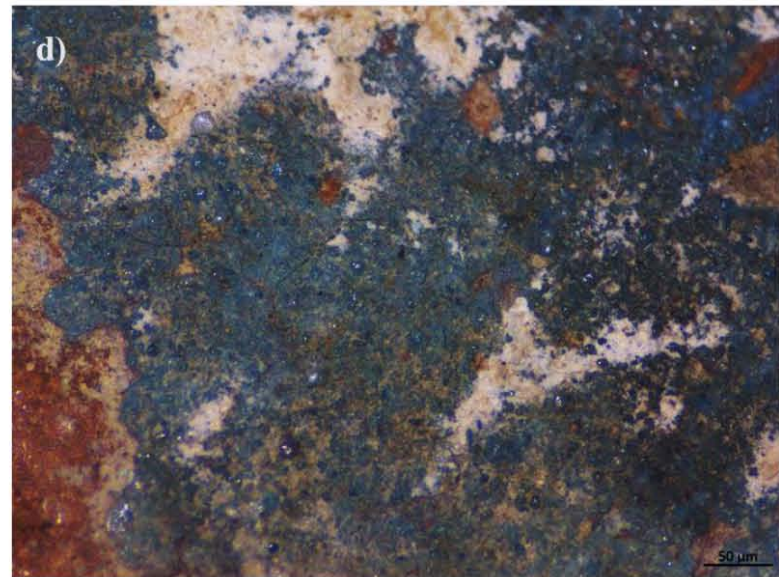
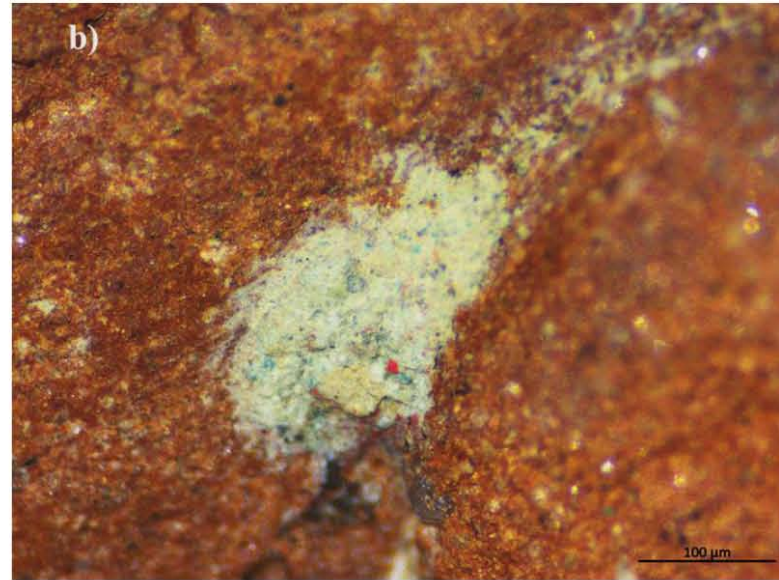


Figura 80: Imágenes tomadas con microscopía de superficie en las que se muestra el detalle del pigmento verde (a, b), así como los matices de color azul verdoso (c, d). Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Etapa 2

Los incensarios de esta segunda etapa son similares en ejecución respecto a los de la etapa 1, parecen presentar la misma técnica de manufactura, como muestran las radiografías de la figura 77, donde se comparan dos incensarios, el 14/98 TC de la etapa 1 con el 11/98 TC de la etapa 2. Al observarlos de perfil se puede ver que los cilindros se levantaron prácticamente rectos, pero modelando ligeramente el área del rostro desde el interior, especialmente la zona de los pómulos. El volumen del mascarón se daba desde el exterior con pastillaje, que se modelaba previamente con la forma deseada y se adhería al cilindro. Esto se observa en las radiografías a partir de la nariz o el mentón, donde las áreas más blancas y brillantes muestran su silueta y su grosor (figura 81 b, d), lo que permite ver que se aplicaron desde el exterior, no desde dentro.

El mentón se exagera a nivel plástico porque es uno de los atributos más reconocibles de los dioses remeros representados en estos ejemplares. Además de lo anterior, también se puede identificar que en ocasiones las figurillas que remataban los niveles superiores de los incensarios eran huecas (figura 81 b). A diferencia de lo que ocurre con la manufactura, sí que encontramos diferencia en las pastas, que son más anaranjadas, porosas y gruesas que en la etapa anterior. Además presentan una textura superficial terrosa que sugiere un tratamiento superficial distinto al de la etapa 1 (figura 82).

La vuelta a las superficies porosas pudo darse por necesidades técnicas ligadas a la aplicación de los colores, ya que las superficies lisas que se logran mediante el pulido pueden dificultar la adhesión de los colores. Como ocurre con el tratamiento de los muros para la pintura al fresco, que tienen que ser preferentemente rugosos para permitir que el mortero se adhiera mejor, si las superficies cerámicas son más porosas también facilitarían la adherencia de las capas pictóricas.

Otulum. Etapa 1

Otulum. Etapa 2

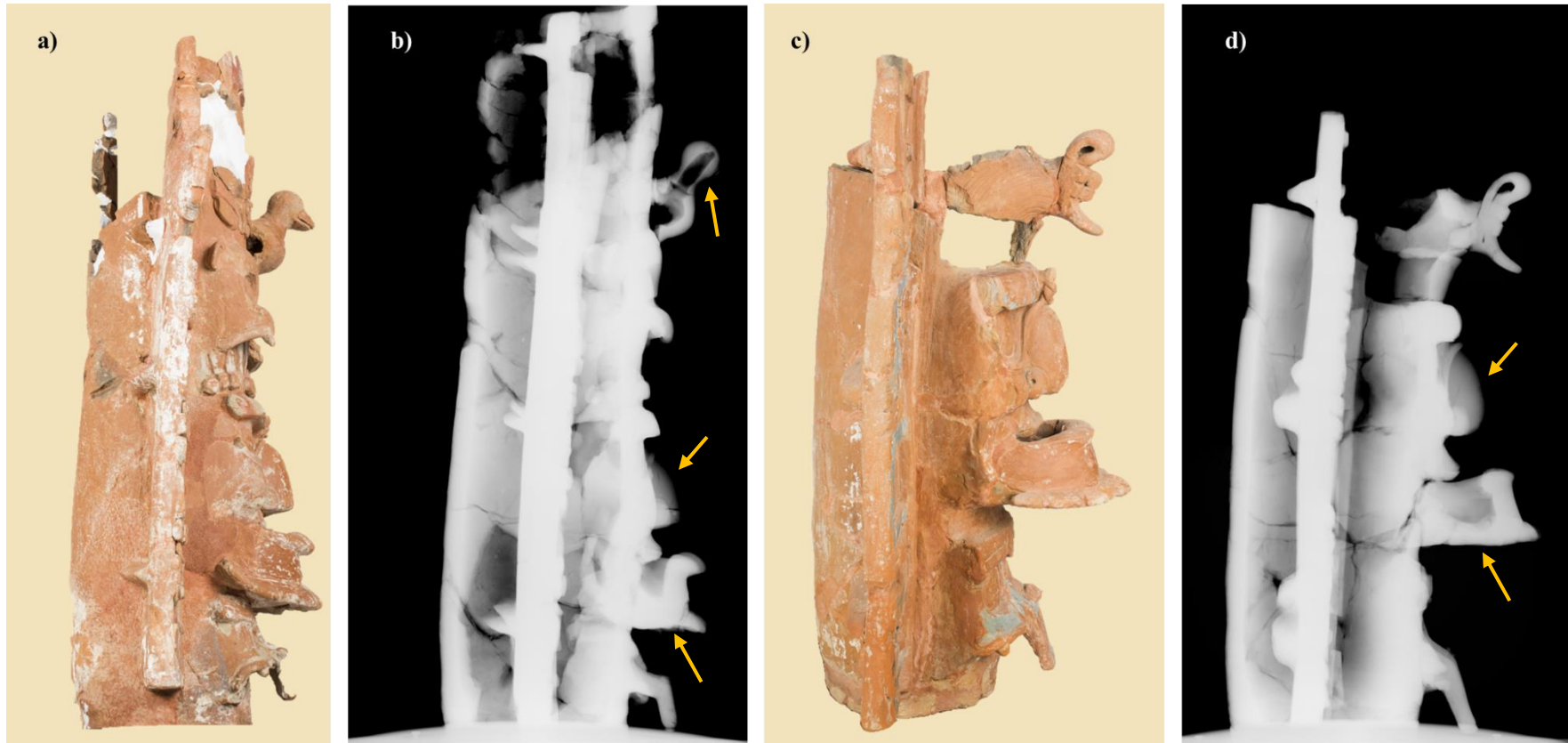


Figura 81: Figura en la que se comparan dos incensarios efigie de la etapa 1 y 2 de Otulúm. a) Vista lateral del Incensario 14/98 TC; b) radiografía del perfil del incensario 14/98 TC, donde se observa el modelado interno y que elementos como el mentón o la nariz fueron elaborados por separado y añadidos al cuerpo del cilindro, por el exterior. El volumen se logra con pastillaje, que conforma el mentón del mascarón principal; c) Vista lateral del Incensario 11/98 TC; d) radiografía del perfil del incensario 11/98 TC donde se observan rasgos similares a los del incensario anterior: modelado interno del rostro y elaboración por separado de la nariz y el mentón. Crédito imágenes: Isaac Rangel Chávez, Oscar de Lucio Morales, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 82: Figura en la que se muestran cuatro fragmentos de aleta de incensario. A diferencia de la etapa 1, las superficies son más porosas y no parecen presentar ningún tratamiento de superficie. Crédito imágenes: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

En cuanto a la paleta pictórica, se mantienen los pigmentos, pero aumenta la gama tonal del azul, a partir de la superposición de capas pictóricas y de la mezcla con otros materiales, como se observa en la figura 83. Es interesante notar que si bien todos los azules se elaboran a partir de índigo, no en todos identificamos la presencia de paligorskita, como en los tonos más oscuros, lo que permite sugerir un uso diferenciado de las arcillas. Junto con esto, el azul maya también pudo haber pasado por procesos de calentamiento para obtener las tonalidades más oscuras.

Los pintores palencanos de los incensarios también jugaron con la intensidad de los colores a partir de la mezcla entre materiales o de la superposición pictórica. Un ejemplo lo encontramos en la presencia de partículas rojas de cinabrio integradas en la matriz del pigmento azul junto a otros materiales amarillos. Estos materiales se empleaban en diferente proporción en función del color final que se quería obtener. La relación material entre el rojo y el azul también se ve representada en las superposiciones pictóricas, donde se aplica una capa de color rojo sobre la superficie cerámica, y sobre esta el color azul. En los casos en los que también se utiliza verde, el orden de aplicación sería el siguiente: superficie cerámica, rojo, verde, azul. El color negro, sigue empleándose en la formulación de los pigmentos, así como para delinear motivos particulares.

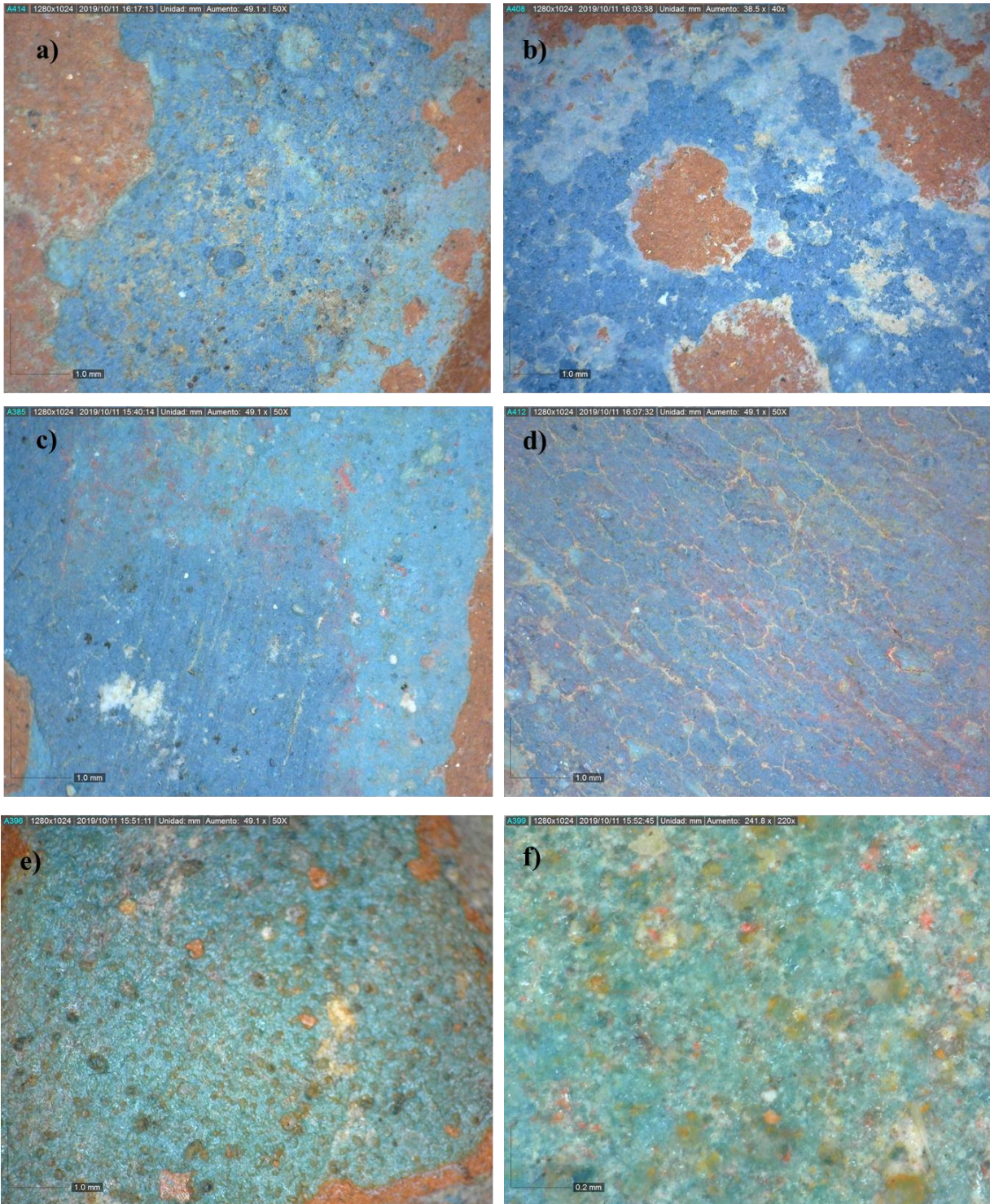


Figura 83: Imágenes tomadas con microscopía de superficie en diferentes áreas de color azul del incensario 11/98TC. En las imágenes a y b se muestra la superposición pictórica que se hacía entre distintos matices y tonos de azul. En la imagen b se puede apreciar la superposición pictórica de un azul medio sobre un azul claro, posiblemente para otorgar luminosidad al color. En las imágenes c y d se observa un azul más intenso debido a su mezcla con color rojo. Esto también hace que obtenga un matiz violáceo. En las imágenes e y f se muestra un azul verdoso, que a diferencia de los anteriores también estaba mezclado con pigmento amarillo y rojo. Crédito fotografías: Mayra D Manrique Ortega, Carlos López Puértolas, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Etapa 3

En esta etapa final de Otulúm los incensarios incrementan su altura, hasta alcanzar los 84 cm. En este caso la manufactura del cilindro se sigue haciendo mediante rollos de arcilla superpuestos y las aletas mediante placas. El incremento de tamaño de los cilindros debió llevar consigo un cambio en la forma de elaborar las aletas y unir las al cilindro. En este caso, pudieron haberse realizado a la vez que el cilindro, también por niveles. En esa etapa final de Otulúm se perfeccionaron las técnicas de levantamiento y acabado interno de los cilindros, ya que presentan una superficie interna bastante lisa, sin hendiduras ni huellas de manufactura asociadas al urdido o al estirado de la pasta cerámica, como se observaba de manera clara en los ejemplares de temporalidades anteriores

A partir de las radiografías realizadas a las piezas y de la observación interna de los cilindros se puede identificar la presencia de un primer cuerpo que debió servir de base sobre la que se levantó el resto del cilindro. Esto permite confirmar que se hizo por secciones, sin embargo, no se observan prácticamente huellas ni marcas asociadas al proceso de modelado o de alisado de la superficie interna. Ejemplo de esto son los incensarios 23/93 TCF y 14/93 TCF, como se observa en la figura 84

En el caso particular del 14/93 TCF puede considerarse como ejemplar de transición entre Otulúm y Murciélagos por motivos iconográficos como los ojos de guacamaya y el símbolo *pom-* incienso, asociado a partir de ahora al área de las orejas.²⁹⁴ Además también presenta uno de los rasgos que definen el estilo de representación propio de finales de Otulúm, como las aves de los tocados que en este momento ya presentan las plumas totalmente separadas del cuerpo del incensario, como se observa en la figura 85.

²⁹⁴ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efigie de Palenque, Chiapas, México*.

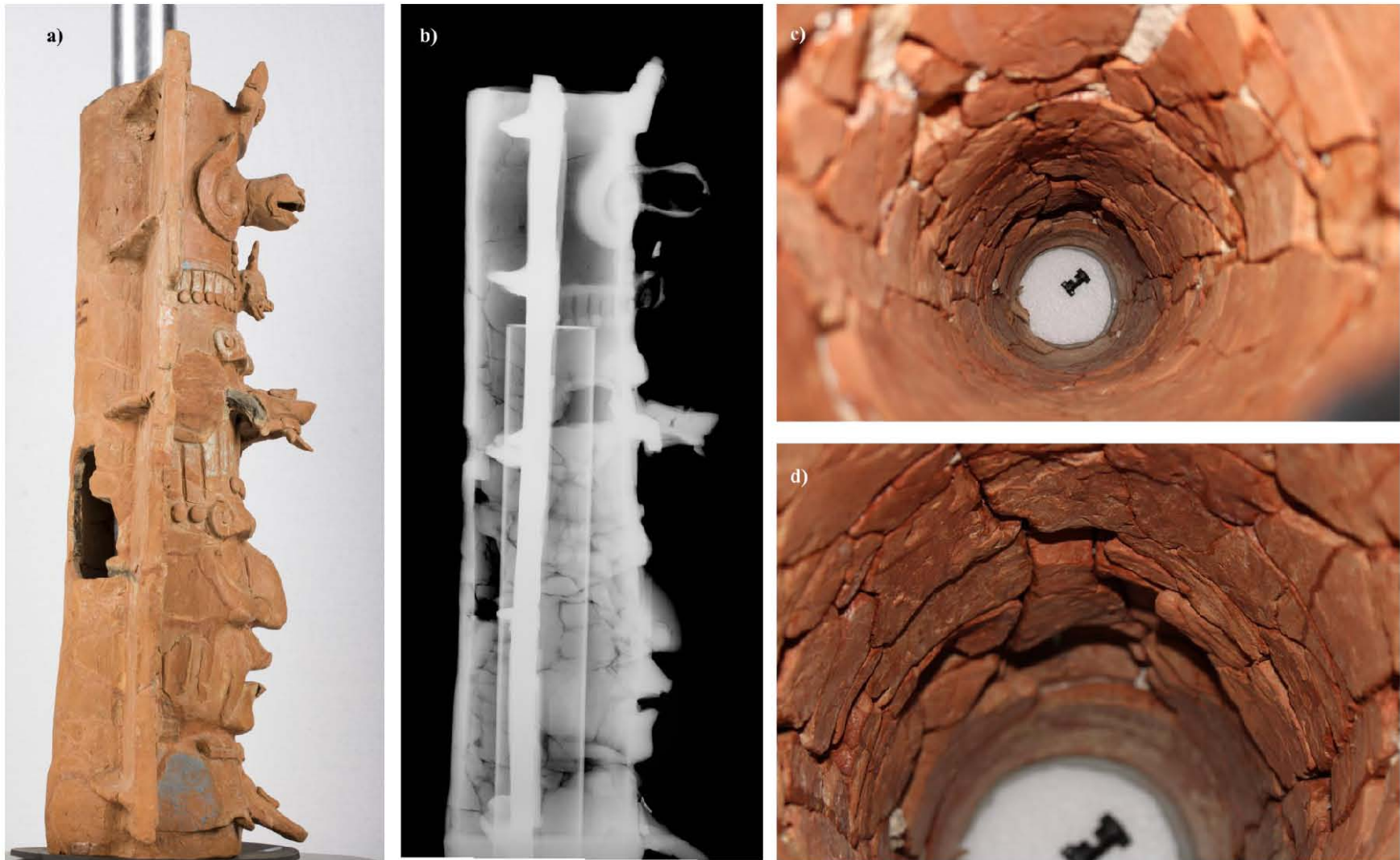


Figura 84: Imágenes en las que se presenta el incensario 23/93 TCF y el interior del 14/93 TCF. a) Vista de perfil del incensario 23/93 TCF; b) radiografía del perfil del mismo incensario. Se aprecia el levantamiento recto del cilindro sin marcar prácticamente el rostro desde el interior. c y d) imágenes del interior del incensario 14/93 TCF en el que se puede observar que el área del mentón fue marcada ligeramente desde dentro. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Oscar de Lucio Morales, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 85: Figura en la que se muestra la parte superior del incensario 14/93 TCF, de frente y de perfil. En este caso, se ve el detalle del ave que corona el tocado, así como de sus plumas, que aparecen separadas por completo del cuerpo del incensario. Crédito fotografías: José Luis Ruvalcaba Sil, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

A diferencia de las temporalidades anteriores, en las que los plumajes se representan mediante pastillaje adherido al cilindro y con la forma curvada del mismo, en este caso las plumas se adhieren al cuerpo del ave. En algunos casos, el plumaje aparece parcialmente separado del cuerpo, lo que permite considerar una transición gradual entre distintos tipos de relieves, de los más planos, a los más voluminosos (figura 86). Esto recuerda a los bajorrelieves y altorrelieves escultóricos en las que las formas modeladas se proyectan con menor o mayor profundidad sobre la superficie. En la técnica del bajorrelieve las formas se proyectan con muy poca profundidad, mientras que en el altorrelieve las formas sobresalen la mitad o más de la mitad del plano en el que se encuentran.²⁹⁵

Como ocurre con la manufactura y con el estilo de los motivos iconográficos, el ámbito del color también presenta cambios y características particulares ligadas a este periodo final de Otulum y de transición hacia Murciélagos. En esta temporalidad predomina el uso del color azul elaborado con azul maya, pero encontramos incensarios que marcan la diferencia y que denotan una experimentación técnica en torno a colores como el verde. De nuevo, hacemos alusión al incensario 14/93 TCF en el que el verde sustituye todos los motivos que generalmente van pintados de azul, como las cuentas del casco, las cejas y el ave del tocado (figura 85). Los pintores de este incensario integraron las tierras amarillas, naranjas y rojas en el pigmento verde de veszelyita, para dotarlo de un matiz anaranjado (figura 87). Esta asociación entre verde y naranja recuerda a la identificada en la etapa 3 de Picota. Esto se observa a partir de la microscopía de superficie, donde se identifican partículas de distintos colores y tamaño regular que sugieren una integración conjunta de los materiales (figura 88).

²⁹⁵ “Tesauro de Arte & Arquitectura (TA&A)”, versión en español del *Art & Architecture Thesaurus*, AAT del *Getty Research Institute*. <https://www.aatespanol.cl/> <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>. En la técnica del bajorrelieve las formas se proyectan con muy poca profundidad, mientras que en el altorrelieve las formas sobresalen la mitad o más de la mitad del plano en el que se encuentran.



Figura 86: Imagen en la que se muestra la transición entre el relieve de las aletas que se observa en Otulúm. a) Incensario 6/97 TC que presenta las alas totalmente pegadas; b) incensario 1b/54TCF que presenta las alas con un relieve intermedio. Están despegadas del cuerpo pero todavía surgen desde el cilindro; c) 4/94 TCF que como el 14/93 TCF presenta las alas adheridas al cuerpo del ave, totalmente separadas del cilindro. Crédito fotografías: Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

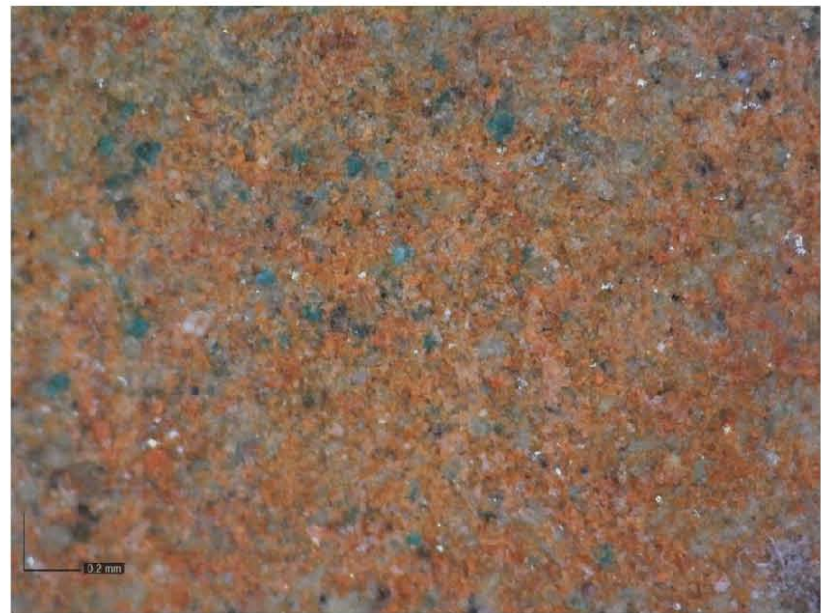


Figura 87: Microscopías de superficie en las que se muestran detalles del mascarón superior del incensario 14/93TCF con la presencia de color naranja. a) naranja sobre capa de pigmento verde con matiz blanquecino; b) detalle del pigmento naranja con partículas de color verde y azul; c y d) detalle del pigmento naranja aplicado sobre la capa de color verde y mezclado con otros materiales de color negro, y rojo. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 88: Imágenes tomadas con microscopía de superficie del detalle del color azul y del incensario 14/93 TCF. a y b) imágenes del área correspondiente al casco del mascarón superior. Se ve la diferencia entre el pigmento azul y el verde. c) área con restos de color verde sobre una capa blanquecina; d) detalle del pigmento verde en el que se aprecian partículas azules y verdes características de la veszelyita. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Como se mencionó anteriormente la producción de los incensarios efigie pudo verse influida por los cánones estéticos y las técnicas empleadas en la escultura en piedra y el modelado de estuco, pero adaptada a la escultura cerámica. Un ejemplo de la relación entre estos dos ámbitos artísticos es la aparición de esculturas de piedra caliza con una morfología muy similar a la de los incensarios efigie de cerámica. Estos objetos tenían un cuerpo principal y dos aletas laterales sobre los que representaban los personajes y atributos simbólicos. El cambio del material del soporte llevó consigo una reconfiguración espacial ya que pasaron a ser planos por detrás, permitiendo la introducción de nuevos elementos gráficos como la escritura, integrada al repertorio artístico de Palenque desde mediados del siglo VII e.c.

En este momento también empieza a emplearse la escritura labrada, como un elemento más de la narrativa visual de los incensarios. Los textos están presentes en varios ejemplares de piedra, generalmente por el reverso y en los laterales de las aletas (figura 89) y añadían una capa más a su significado simbólico, pues registraban de manera explícita la identidad de los personajes representados. Un ejemplo es la señora Ix Aj Pay K'ab, o el sacerdote militar Yajaw K'ahk', cuyas imágenes se tallaron en dos incensarios de piedra procedentes del Templo de la Cruz Foliada y del Grupo IV, respectivamente²⁹⁶ (figura 89).

Lo anterior permite considerar que con el cambio de formato también se dio un cambio en la concepción de la imagen, pues debió estar pensada para ser vista desde todos los ángulos, como una escultura exenta, mientras que los incensarios de cerámica no fueron pensados para ser vistos por detrás, ya que si bien son de bulto redondo, no presentan ornamentación por el reverso, sino una capa de estuco que puede estar ligada a la forma en la que se sujetaban o adherían a la estructura en la que estuvieran colocados.

²⁹⁶ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efigie de Palenque, Chiapas, México*.



Figura 89: Imágenes de dos incensarios efigie de piedra. a) ejemplar asociado a la señora Ix Aj Pay K'ab quien pudo tener funciones sacerdotales. Este ejemplar tiene restos de color azul en el tocado y rojo en el rostro y en el reverso; b) Incensario asociado al sacerdote militar Yajaw K'ahk'. También presenta escritura por el reverso. Crédito fotografías: Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

Como se puede observar en otras producciones artísticas de la ciudad, la escritura estuvo directamente vinculada al ámbito escultórico ya que se aplicaba normalmente en los paneles o tableros de los templos o los tronos de piedra. Debido al tipo de soportes sobre los que se plasmaba la escritura, se requerían también de técnicas escultóricas para su ejecución, como el labrado. Aunque no es común encontrar ejemplos de escritura pintada en Palenque, ni siquiera en la cerámica, existen figuras y motivos pintados en los muros del Templo XX sub o la Casa E de El Palacio.²⁹⁷ La escasez de arte pictórico mural frente a la amplia producción de escultura modelada en estuco y relieves pétreos asociados a la arquitectura permite pensar que los esfuerzos pictóricos se focalizaron en lo tridimensional como medio material para representar la sacralidad.

En este sentido, el color fungía como un elemento más de la tridimensionalidad, que otorgaba un carácter vital y sagrado al objeto sobre el que se aplicaba. En los incensarios, el proceso sagrado de crear a las divinidades no finalizaba hasta que se aplicara el color, formaba parte de la identidad de los personajes y del valor simbólico de los objetos. La preferencia por aplicar el color en superficies tridimensionales puede estar ligado al simbolismo que tenían los objetos tridimensionales y al efecto visual que tenían los volúmenes en los juegos de luces y sombras de los espacios ceremoniales. Un ejemplo es la propia tumba de Pakal, que fue ornamentada con relieves en vez de con pintura mural y para la cual se elaboró una lápida labrada que es muestra de la magnificencia escultórica alcanzada en este periodo.

Otro aspecto interesante ligado a la aparición de estos incensarios de piedra es que se hallaron principalmente sobre la superficie de pisos y en su mayoría en conjuntos residenciales asociados a elites religiosas y militares como los grupos IV, B y XVI, o el Grupo Norte, fuera

²⁹⁷ Galindo Trejo, «Transfiguración sagrada de visiones celestes: alineación astronómica de estructuras arquitectónicas en cuatro sitios mayas», 296.



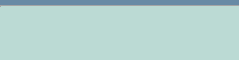








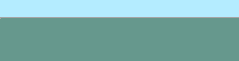










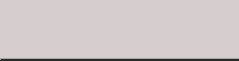
del recinto ceremonial. Dentro del recinto ceremonial solo se ha encontrado un ejemplar en el Templo de la Cruz.²⁹⁸

Esto es interesante para la discusión porque estas élites fueron posiblemente las promotoras de este tipo de objetos conmemorativos como consecuencia del poder que habían ido adquiriendo en la esfera política de la ciudad con el paso del tiempo. El hecho de que líderes militares y religiosos se representaran en este formato tan similar al de las deidades indica una intencionalidad simbólica en la que a partir de la asociación visual y del registro escrito se sacralizaba la imagen de los personajes, como un medio de memoria a partir del cual recordar y conmemorar su existencia, dentro de su linaje y como personaje que participó en eventos significativos de la historia de la ciudad.

Por ser de otro material, su fabricación tuvo otras implicaciones productivas y tecnológicas totalmente diferentes a la de los incensarios efigie. A nivel material, se necesitaron escultores y especialistas del trabajo en piedra que tuvieran las habilidades creativas y técnicas pertinentes para poder plasmar en la superficie pétreo el mismo tipo de discurso visual representado en los incensarios efigie de cerámica a partir de las técnicas de modelado. La introducción de los incensarios de piedra pudo estar ligada a la introducción de nuevas técnicas escultóricas que empezaron a emplearse en Palenque como parte de la ampliación de los programas artísticos que se desarrollaron en la ciudad.

²⁹⁸ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efigie de Palenque, Chiapas, México.*, 17.

Tabla 9: Tabla en la que se presenta la paleta pictórica de Otulúm y los materiales pictóricos identificados.

Otulúm	Pasta	Paleta pictórica	Color	Materiales pictóricos
			Azul	Azul maya
Etapa 1			Azul	Azul maya
600-700 e.c.			Azul verdoso	Azul maya +veszelyita
			Azul verdoso	Azul maya +veszelyita
			Verde	Veszelyita y tierras verdes
			Rojo	Cinabrio
		Negro	Tierras negras/ óxido de hierro y manganeso ¿jacobsita?	
Etapa 2			Azul	Azul maya –arcilla desconocida
600-700 e.c.			Azul	Azul maya –arcilla desconocida
			Azul	Azul maya
			Azul	Azul maya
			Azul verdoso	Azul maya + vezzelyita
			Rojo	Cinabrio
			Negro	No identificado ¿carbon?
Etapa 3			Azul	Azul maya
600-700 e.c.			Azul verdoso	Veszelyita
			Verde	Veszelyita
			Verde claro	Veszelyita, tierras verdes con manganeso
			Amarillo	Tierras
			Naranja	Tierras
			Rojo	Cinabrio
			Blanco	Carbonato de calcio
			Negro	No identificado ¿carbon?

4.2. Hacia la monumentalidad. Las innovaciones tecnológicas y estilísticas de Murciélagos (700-770 e.c.)

El periodo histórico que corresponde con la fase Murciélagos fue el de mayor apogeo de la ciudad, un apogeo que como se mostró en el apartado anterior dio comienzo en Otulúm como uno de los de mayor estabilidad y prosperidad política, económica y artística de toda la historia de la ciudad a partir de la arquitectura monumental y de los discursos literarios plasmados en los tableros del Templo de las Inscripciones. En Murciélagos la ciudad creció hasta alcanzar su máxima extensión territorial y la densidad constructiva más elevada de toda su historia.²⁹⁹

En general, durante los siglos VIII y mitad del IX Palenque vivió un momento de gran desarrollo e innovación en la organización política, social y religiosa como se observa en los tronos de los templos XIX y XXI donde se registra el surgimiento de una realidad política diferente como la aparición de nuevos personajes que representaban los grupos subalternos de poder y que formaban parte de las decisiones políticas del sitio durante el Clásico Tardío-Terminal.³⁰⁰

El inicio de esta fase coincide a nivel histórico con la muerte de K'inich Kan B'alam II en el 702 e.c. y con el ascenso al poder de su hermano K'inich K'an Joy Chitam II. Este desarrolló un gran programa constructivo y de dedicación de monumentos, como la galería norte del Palacio en la que unió las casas A y D o los programas decorativos elaborados a partir de relieves de estuco y tableros con escritura sobre los edificios tempranos de El Palacio. A este gobernante también se le atribuye una de las últimas fases constructivas del Grupo de las Cruces que consistió en la nivelación del sector noroeste de la plaza ceremonial y en el levantamiento

²⁹⁹ González Cruz y Venegas Durán, «La cerámica del Grupo XVI de Palenque, Chiapas: nuevos aportes para la comprensión de las dinámicas de desarrollo urbano de la antigua Lakamha», 93.

³⁰⁰ Stuardo, «Una revisión arqueológica de la historia de Palenque durante los siglos VIII y IX (fases Murciélagos-Balunté)», 2014, 170.

del Templo XIV, que fue dedicado a su hermano y a la madre de ambos, Tz'ak-b'u Ajaw, también conocida como “la Reina Roja” por la osamenta cubierta con la que fue enterrada dentro del Templo XIII, junto al Templo de las Inscripciones. Los conflictos con Toniná en los que estaba envuelto Palenque en ese periodo llevaron a la captura de este gobernante en el 711 e.c. aunque fue liberado años más tarde, en el 718 e.c., como acto de humillación y desprestigio. Todo esto provocó posiblemente un periodo de crisis en la dinastía palencana y un cambio en la imagen que se tenía de la figura sagrada del gobernante, que ya no estaba a la altura de las deidades, sino como un ser humano más.³⁰¹

En este contexto, el grupo sacerdotal de la ciudad había ido adquiriendo poder y cuando el gobernante fue liberado se otorgó un cargo sacerdotal de suma importancia al dignatario Janaab' Ajaw, que era nieto de Pakal. La figura que jugó este personaje en la línea sucesoria del gobierno de la ciudad es relevante, ya que tuvo un peso considerable en la elección del sucesor de K'an Joy Chitam II. En el 721 e.c. fue sustituido por un noble que tomó el cargo bajo el nombre de K'inich Ahkal Mo' Nahb' o Akal Mo' Naab' III, como se registra en la escena representada en el Tablero de los Esclavos del Grupo IV o en el trono del Templo XIX.³⁰²

En este periodo la ciudad sobresalía por su arquitectura monumental donde ya llevaban desde más de medio siglo erigidos algunos de los templos más destacados como el Templo de las Inscripciones, el Templo XIII-sub o el Templo de la Calavera, además del tamaño y magnificencia que había alcanzado el Palacio como símbolo de la dinastía local, a partir de las diferentes remodelaciones realizadas por los gobernantes anteriores.

³⁰¹ Bernal Romero, «El tablero de K'an Tok. Reconstrucción, análisis epigráfico e implicaciones historiográficas de una inscripción glífica maya del Grupo XVI, Palenque, Chiapas», 211.

³⁰² Bernal Romero, «El trono de K'inich Ahkal Mo' Nahb': una inscripción glífica del Templo XXI de Palenque Tesis», 211; Ciudad Ruiz y Varela Scherrer, «Fiesta y ritual en el Grupo IV de Palenque»; Morales Cleveland y Cuevas García, *Excavaciones en el templo XIX de Palenque, Chiapas, México*.

Conjuntos como el Palacio siguieron ampliándose, a partir de estructuras como la Torre erigida en el patio suroeste del conjunto con posibles funciones defensivas o astronómicas.³⁰³ Además de lo anterior, también se reactivaron antiguos espacios como la Acrópolis Sur y con ello las actividades religiosas ligadas al culto funerario, incorporando también a sus progenitores y a otros dirigentes como parte del discurso simbólico. Un ejemplo fue la remodelación de los templos XX-sub y XVIII-A, edificios funerarios del siglo V e.c. en los que se había enterrado a dos gobernantes tempranos de la ciudad.³⁰⁴ Estos templos antiguos se cubrieron por nuevos edificios que siguieron manteniendo su función funeraria, como el Templo XVIII donde fue enterrado el padre de este gobernante. La elección de estos espacios ligados a antiguos gobernantes del sitio para enterrar a su progenitor podría entenderse como un acto simbólico en el que se vinculaba a su familia con los orígenes dinásticos de la ciudad.

Otro de los programas constructivos que marcó el periodo de Akal Mo' Naab' III fue la construcción de los templos XIX, XX-A y XXI, los nuevos espacios dedicados a los dioses de la triada palencana. Esto es sin duda un rasgo novedoso de este gobernante, ya que hasta ahora no se había trasladado el discurso del Grupo de las Cruces ni de las deidades patronas a otro contexto fuera del centro ceremonial.³⁰⁵ Aun así, parece que el culto a las deidades a través de los incensarios efigie sigue siendo algo restringido al Grupo de las Cruces.

Junto con el desarrollo de estos nuevos programas constructivos, también ganaron terreno las imágenes conmemorativas de personajes nobles que tuvieron cargos militares o sacerdotales elevados y que mandaron inmortalizar sus hazañas en los tableros de los templos o

³⁰³ Nieto Calleja y Paillés, «Estudio del Palacio de Palenque, su desarrollo arquitectónico, resultado de las recientes exploraciones arqueológicas realizadas entre 1985 y 1988»; Gonzalez Cruz, «Dos siglos de descubrimientos arqueológicos en Palenque, Chiapas».

³⁰⁴ Couch Hernández y Cuevas García, «La tumba real del Templo XVIII-A de Palenque, Chiapas», 2015.

³⁰⁵ Bernal Romero, «El trono de K'inich Ahkal Mo' Nahb': una inscripción glífica del Templo XXI de Palenque Tesis».

en los incensarios efigie de piedra, objetos conmemorativos que como vimos anteriormente, empezaron a aparecer en Palenque hacia finales de Otulúm. Ejemplo de lo anterior es el señor Chak Suutz' a quien se menciona tanto en el tablero del Grupo IV, en el que se recoge la entronización de Ahkal Mo' Nahb'III, como en dos incensarios efigie de piedra.³⁰⁶ El poder adquirido por las jerarquías religiosas y militares también se puede ver en el crecimiento de conjuntos como el Grupo XVI, una posible residencia temporal o permanente de dignatarios provinciales, que aumenta su densidad habitacional y su uso en esta temporalidad.³⁰⁷

En esta temporalidad, los incensarios de piedra también sirvieron como soporte para representar a gobernantes y a personajes de la familia real como K'uk Balam II en el 12/93 El del Grupo IV o Tiwol Chan Mat en el Templo de la Cruz. En el Grupo B o el Templo XVIII también se hallaron fragmentos de aletas policromadas de piedra que permiten inferir su uso en esos espacios.³⁰⁸ Es interesante mencionar que algunos de estos ejemplares presentan signos de haber sido fracturados intencionalmente en el área del rostro y del tocado, una acción que pudo estar ligada algún proceso de desacralización o iconoclasia³⁰⁹, como ocurre en las esculturas de piedra y estelas del Periodo Clásico. Como recoge Megan O'Neil, en el arte escultórico maya es común encontrar imágenes de gobernantes que se encuentran mutiladas total o parcialmente

³⁰⁶ Ciudad Ruiz y Varela Scherrer, «Fiesta y ritual en el Grupo IV de Palenque», 15; Bernal Romero, «El trono de K'inich Ahkal Mo' Nahb': una inscripción glífica del Templo XXI de Palenque Tesis»; Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*; Bernal Romero, «El tablero de K'an Tok. Reconstrucción, análisis epigráfico e implicaciones historiográficas de una inscripción glífica maya del Grupo XVI, Palenque, Chiapas»; González Cruz y Venegas Durán, «La cerámica del Grupo XVI de Palenque, Chiapas: nuevos aportes para la comprensión de las dinámicas de desarrollo urbano de la antigua Lakamha».

³⁰⁷ Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 172; González Cruz y Venegas Durán, «La cerámica del Grupo XVI de Palenque, Chiapas: nuevos aportes para la comprensión de las dinámicas de desarrollo urbano de la antigua Lakamha».

³⁰⁸ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efigie de Palenque, Chiapas, México*.

³⁰⁹ Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, «Catálogo de la colección de incensarios efigie de Palenque (Anexo 1), en Informe de la Temporada 2017 (8ava etapa) del proyecto Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, catalogación, almacenamiento y restauración.»

en el área del rostro.³¹⁰ Esto guarda relación con el grado de “maldad” o “benevolencia” con el que se llevara la acción, ya que las imágenes podían romperse con buena o mala intención, como plantea O’Neil a partir de la propuesta de Fabio Rambelli y Eric Renders.³¹¹ La destrucción con mala intención es aquella que tiene la finalidad de acabar con la identidad del personaje representado a partir de la mutilación total de su rostro e de su cuerpo, mientras que la destrucción con buena intención es aquella que se realiza parcialmente, en lugares puntuales que simbolizan la desactivación ritual del objeto o la muerte del personaje al que representa.³¹²

En los incensarios de piedra de Palenque se pueden identificar ambos casos de mutilación, ya que por un lado, los rostros se encuentran completamente destruidos (figura 90), pero otro, también existen ejemplares que conservan el rostro, pero que presentan los ojos la nariz y la boca “picados” (figura 89), de una forma similar a la que describe O’Neil para el caso de las estelas de Piedras Negras, Tikal y Copán.³¹³

³¹⁰ O’Neil, «Violencia, transformación y renovación. La naturaleza variopinta de la iconoclasia maya».

³¹¹ Rambelli y Reinders, «What Does Iconoclasm Create? What Does Preservation Destroy? Reflections on Iconoclasm in East Asia».

³¹² Mesick, «The Modification of Maya Monuments: Towards a Local Theory of Sculptural Ontology», 159; O’Neil, «Violencia, transformación y renovación. La naturaleza variopinta de la iconoclasia maya».

³¹³ O’Neil, «Ancient Maya sculptures of Tikal, seen and unseen»; O’Neil, «Marked Faces, Displaced Bodies: Monument Breakage and Reuse among the Classic-period Maya», 50,52; O’Neil, «Violencia, transformación y renovación. La naturaleza variopinta de la iconoclasia maya», 159,160.



Figura 90: Figura en la que se muestran distintos ángulos del incensario de piedra MUPAL 2512 del Grupo B. En las imágenes en las que se ve el frente y perfil del incensario, se observa la concavidad que presenta el área del rostro, asociado al proceso de rotura intencional que se llevó a cabo para desprender al incensario de su identidad, de su imagen. En el reverso se ven las huellas ligadas al tallado del objeto y al aplanado de la superficie. Crédito fotografías: Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

A diferencia de los incensarios de piedra, los incensarios efigie de cerámica no presentan rasgos que permitan pensar en procesos de destrucción intencional, con fines iconoclastas. El único caso en el que se detecta una rotura intencional es el incensario 5/93 del TXV de Motieπά Tardío (figura 49b), pero no se da en el rostro, sino en la parte superior de las aletas, que se encuentran fracturadas en forma diagonal. Esto se ha interpretado como solución para mantener la simetría en el incensario después de una posible rotura accidental de una de las aletas, pero no para acabar con la identidad o imagen del personaje, ya que no afecta a ninguna parte fundamental de su rostro.

Por otra parte, en el área maya, también existían otras formas de destrucción ritual de los objetos. Ejemplo de ello son las vasijas cerámicas que fueron fracturadas intencionalmente o matadas como parte de procesos rituales, ya que pasaban por un proceso de transición o terminación cuando se rompían. Los objetos rituales poseían agencia y estaban vinculados simbólicamente a sus dueños y a quienes los elaboraban. Debido a eso, de la misma manera que existían rituales de activación para que las entidades anímicas ingresaran en los objetos para otorgarles vitalidad, también existían rituales de liberación que permitían salir a esas entidades.³¹⁴

Las vasijas en las que se muestran estas acciones rituales son de tipologías variadas (platos, cajetes, vasos, cuencos, ollas, botellones o figurillas) y se han hallado principalmente en cuevas, cenotes y contextos funerarios.³¹⁵ Estos objetos se caracterizan por poseer un orificio, generalmente circular, en las paredes o en la base, elaborado de forma intencional después de haber cocido y pintado el objeto. María Alejandra Martínez de Velasco identificó cuatro tipos

³¹⁴ Allen, «When Utensils Revolt: Mind, Matter, and Modes of Being in the Precolumbian Andes», 20-22; Martínez de Velasco Cortina, «Cerámica funeraria maya: las vasijas matadas», 50,52.

³¹⁵ Martínez de Velasco Cortina, «Cerámica funeraria maya: las vasijas matadas», 12.

de orificios, elaborados con diferentes técnicas de manufactura, en función del tipo de objeto cerámico o de su función. Junto a eso, en ocasiones también se fracturaban los soportes de las vasijas.³¹⁶ En el caso de Palenque estos procesos se dan de forma simbólica a través del entierro de los incensarios efigie en el interior de los basamentos y de su renovación, procesos que como ya planteó Martha Cuevas, recreaban y simbolizaban la muerte y el renacimiento de los dioses.³¹⁷

A la muerte de Ahkal Mo' Nahb'III en el 736 e.c., Palenque había alcanzado su máximo esplendor artístico, a partir de las remodelaciones arquitectónicas y de las múltiples esculturas y tronos. Posiblemente hubo escultores especializados que trabajaron de manera conjunta con arquitectos y pintores para desarrollar la magnificencia estética que alcanzó la ciudad en este periodo. Las innovaciones artísticas, estilísticas y técnicas también se vieron en el arte de la caligrafía que en este momento destacaba por realizarse mediante incisiones, una técnica y un estilo que provenía de la escritura pintada.³¹⁸

En los incensarios también identificamos un cambio en la técnica de elaboración de los motivos glíficos, que en épocas más tempranas se pintan sobre los incensarios, mientras que en Murciélagos se realizan sobre la pasta cerámica, a través de incisiones. Esto puede ser reflejo de una moda generalizada un nuevo estilo que se implementó en esta época, el estilo de la escritura estaba relacionado con las técnicas escultóricas y con las de modelado. Esto es muestra

³¹⁶ Martínez de Velasco Cortina, 14-19. Los cuatro tipos de perforación que identificó son: 1) orificio irregular en la pared o en la base de ollas, cajetes y platos, generado por un golpe externo e identificado en piezas de las Tierras Bajas Centrales; 2) perforación grande y alisada situada en la pared de vasijas que sirvieron como contenedores de líquidos, identificada en las Tierras Bajas del Norte y en las Tierras Altas, en sitios como Uaxactún y Comitán; 3) perforación cónica y pequeña sin irregularidades, de mayor delicadeza que los anteriores y asociada a piezas con elevado valor simbólico en el Petén; 4) cavidad alargada generada por un golpe e identificada en piezas de Jaina.

³¹⁷ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

³¹⁸ Bernal Romero, «El trono de K'inich Ahkal Mo' Nahb': una inscripción glífica del Templo XXI de Palenque Tesis».

de que hubo una transición generalizada en el panorama artístico de la ciudad, hubo un cambio de imagen, un cambio de estilo.³¹⁹ (imagen 91).

Este nuevo estilo artístico también se ve reflejado en las vajillas utilitarias, en las que se introducen nuevos diseños incisos, impresos, acanalados o punteados y que representaban entre otras cosas motivos acuáticos, como los peces y los lirios.³²⁰ Es llamativa la ausencia de policromía en la cerámica palencana, incluso en este periodo en el que parecen desarrollarse técnicas decorativas y de manufactura más elaboradas destinadas a la producción de cerámica utilitaria.

³¹⁹ Bernal Romero.

³²⁰ San Román Martín, «La secuencia de ocupación de dos unidades habitacionales en Palenque. Análisis del material cerámico recuperado en los Grupos I y C», 2005, 95.



Figura 91: Imágenes en las que se compara uno de los motivos pintados identificados en Motiepá Tardío, con los motivos incisos propios de Otulúm. a) Lateral derecho de incensario 4/93 TS de Motiepá Tardío. b) Perfil izquierdo del incensario 10/93 TCF donde se observa el motivo inciso en el rostro, junto a la oreja c) perfil derecho del incensario 31/93 TCF donde se muestra el motivo inciso en el mismo lugar que en el caso anterior, junto a la oreja del mascarón principal. Crédito fotografías:(a) Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM (b, c) Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

Lo anterior puede deberse al propio estilo palencano en el que las narrativas visuales se representaban principalmente mediante técnicas de manufactura ligadas a la escultura como los relieves, la caligrafía labrada o el modelado, tanto de estuco como de cerámica. Los formatos escultóricos también siguen ampliándose a partir de la introducción de los tronos de piedra de los templos XIX y XXI. En otros territorios de las tierras bajas noroccidentales se observa la influencia estilística palencana a través de la aparición de tipos cerámicos Murciélagos. La expansión cultural y urbana que alcanzó Palenque también se observa en los nuevos asentamientos de los sectores oriente de la ciudad, que tuvieron una ocupación corta y exclusiva en Murciélagos y Balunté.³²¹

Los incensarios efigie de este periodo presentan cambios notables respecto a Otulúm, pues se incrementa considerablemente su tamaño y volumen, se implementan nuevos elementos como las orejas adheridas al rostro y nuevas técnicas de manufactura, tanto del cilindro y aletas como de los mascarones principales. Las nuevas técnicas pueden ir ligadas al uso de nuevos tipos de pasta o a una mejora en la mezcla de los materiales que las conforman. Esto permite la obtención de pastas más compactas y menos porosas que permitieron ampliar el grosor de los cilindros y las aletas, otorgando mayor estabilidad frente al aumento de altura que adquieren los cilindros en esta temporalidad (figura 92).

A pesar de la continuidad que hubo en la producción de los incensarios efigie y la permanencia de elementos como la morfología, la distribución de los elementos formales o el repertorio iconográfico, los incensarios de Murciélagos presentan un cambio bastante drástico con los de Otulúm, principalmente en el incremento de tamaño y del volumen del mascarón, en

³²¹ Bernal Romero, «El trono de K'inich Ahkal Mo' Nahb': una inscripción glífica del Templo XXI de Palenque Tesis»; Stuardo, «Una revisión arqueológica de la historia de Palenque durante los siglos VIII y IX (fases Murciélagos-Balunté)».

la ausencia de asas y elementos de refuerzo, así como en la introducción de nuevos elementos formales como las orejas de los rostros principales y las barras verticales que se insertaban en la parte superior de las aletas. La ausencia de asas y costillas pudo deberse a una mejora tecnológica ligada a la elaboración de las pastas de calidad que permitían la elaboración de objetos más estables.³²²

La ausencia de estos elementos también puede hablarnos de un cambio en el lugar de uso de los incensarios, o de la forma en la que los trasladaban y depositaban. Las asas no se insertaban en las aletas y el cilindro, sino que se adherían a la superficie, por lo que no debieron ser muy resistentes a la carga si el peso del incensario era muy elevado. Por ese motivo pudieron dejar de emplearse en Murciélagos, cuando los incensarios incrementaron notablemente su altura. En Murciélagos se siguieron representando efigies de antepasados y de nobles como parte del repertorio iconográfico de los incensarios de cerámica, así como incensarios efigie de piedra que servían como monumentos conmemorativos de personajes políticos-militares-religiosos destacados. A partir de estos monumentos pétreos se refleja la magnificencia escultórica que había en Palenque y su vínculo con la escritura labrada y la pintura.

³²² Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.



Figura 92: Figura en la que se muestran dos fragmentos de aleta de Murciélagos con las pastas menos porosas y más compactas. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Aspectos generales de la manufactura y el uso del color

En esta temporalidad encontramos representaciones de GI, el Dios Remero Jaguar y el Dios Remero Raya, así como la fusión de ambos en el Templo de la Cruz. También contamos con el primer y segundo aspecto del Dios Jaguar del Inframundo en el Templo de la Cruz Foliada, con K'inich Ajaw y una deidad con pico de colibrí en el Templo del Sol, así como con un ejemplar del Dios Remero Jaguar encontrado en el Grupo XVI que es exclusivo por ser el único que no se encontró enterrado, sino dentro del cuarto en el que posiblemente se empleaba (cuarto suroeste, sector 41), como sugieren Martha Cuevas, Ángel Sánchez y Gabriela Mazón.³²³ Debido a que es el único ejemplar de este grupo arquitectónico, pudo estar vinculado a un evento particular ocurrido durante Murciélagos y que pudo continuar durante Balunté, ya que el incensario no fue enterrado, sino que se mantuvo en posición vertical, dentro del espacio construido. Junto a lo anterior y como se presentará más adelante, este ejemplar también es una excepción por el uso del color gris, ya que no ha sido identificado en otros incensarios.

Además de las deidades, sigue habiendo una producción destacada de incensarios efigie de antepasados y nobles, que como en las temporalidades anteriores, a pesar de las diferencias iconográficas, no presentan cambios en la manufactura ni en el estilo que permitan considerar que formaran parte de producciones diferenciadas. En ellos se introdujeron los mismos cambios tecnológicos que en los de deidades, se incrementó el tamaño, desaparecieron los elementos de refuerzo y hubo un cambio en la técnica de elaboración del cilindro así como en la adhesión del mascarón al cuerpo.

³²³ Cuevas García; Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, «Catálogo de la colección de incensarios efigie de Palenque (Anexo 1), en Informe de la Temporada 2017 (8ava etapa) del proyecto Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, catalogación, almacenamiento y restauración.»

El incremento de altura que se da entre Otulúm y Murciélagos es uno de los más marcados que encontramos en toda la secuencia temporal de los incensarios, ya que llegan a superar los 100 cm de altura. Miden entre 74 y 115 cm de altura, entre 38 y 66 cm de anchura y entre 18 y 25 cm de diámetro.³²⁴ Este incremento de altura debió condicionar el proceso de elaboración, las técnicas de manufactura e incluso la cocción. Uno de los cambios más significativos respecto a las temporalidades pasadas es que se cambia la forma de hacer el cilindro. También se levantaba mediante superposición de rollos de arcilla pero esta vez, se recortaba por la parte frontal dejando un hueco en el espacio en el que iba el mascarón. Además, la ausencia de asas y costillas junto con la altura alcanzada por las aletas y la inclinación que presentan acorde a la de los cilindros, permiten considerar que en este momento se elaboran por secciones, posiblemente al mismo tiempo que se iba levantando el cuerpo cilíndrico (figura 93).

Los incensarios dejaron de elaborarse por partes que se unían a partir de un eje vertical, para elaborarse en niveles horizontales, en secciones como en los casos anteriores pero esta vez con la integración también de las aletas. Esto denota un cambio en la forma de concebir el proceso de manufactura de los objetos y permite pensar en la creatividad que se requirió para ir modificando el proceso acorde a las necesidades simbólicas y visuales de este periodo. Junto con lo anterior, también aumentó el grosor de los cilindros y de las aletas, posiblemente para otorgar mayor estabilidad y peso equilibrado a los objetos terminados.

Entre los incensarios de este periodo se encuentra uno de los que mejor se conservan de toda la colección, el 1/93 T. XV-C ya que fue encontrado prácticamente entero, solo presentaba una fractura en una de las esquinas superiores de las aletas (figura 94). Este ejemplar también

³²⁴ Algunos de los ejemplares más altos de la colección pertenecen a este periodo, como es el caso del 63/92TC que mide 111 cm de alto, 66 cm de ancho y 25 cm de diámetro, el 15/98TC que mide 115 cm de alto, 62 de ancho y 24.8 cm de diámetro o el 43/92 TC que mide 114 cm de alto, 56.5 cm de ancho y 24.5 cm de diámetro.

conserva prácticamente toda la policromía por lo que es un ejemplo idóneo para ahondar en la distribución de los colores y en su asociación directa con los elementos formales.

Este incensario fue encontrado en uno de los espacios funerarios del Grupo de las Cruces, en la fachada sur del Grupo XV-C (figura 13), a nivel del piso de la plaza, con la cara dorsal orientada hacia el este y en posición vertical. Las fotos del momento del hallazgo son muy interesantes como fuente documental porque registran la saturación que presentaban los colores después de haber estado tanto tiempo en contacto con la humedad del contexto de enterramiento (figura 95).



Figura 93: Figura en la que se muestra el incensario 10/93 TCF de Murciélagos. El incensario se ve de frente, de perfil y por el reverso. En el perfil puede apreciarse que el cilindro se levantó recto y que presenta una ligera inclinación hacia delante, posiblemente derivado del peso del tocado elaborado con pastillaje. En el reverso se puede ver la ausencia de costillas o asas y la inclinación lateral, hacia la izquierda que presentan tanto el cilindro como las aletas. Esto puede derivar del proceso de manufactura y de la elaboración del objeto en horizontal, por secciones. En el reverso también se observan unos orificios asociados a un nuevo elemento que se aplica por el frente, las barras verticales. Crédito fotografías: Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.



Figura 94: Figura en la que se muestra el incensario 1/93 T.XV-C. a) Radiografía del incensario en el que se muestra la fractura en la esquina superior de la aleta izquierda; b) Vista frontal en la que se puede ver la distribución de la policromía; c) reverso del incensario en el que se observa la ausencia de elementos de refuerzo o asas, pero donde se ven las huellas asociadas al proceso de alisado de las aletas. Las huellas presentan orientación vertical, lo que permite pensar que se hizo así para homogeneizar los cuerpos horizontales con los que se levantó el incensario. Crédito fotografías: Oscar de Lucio Morales, Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM; Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018.

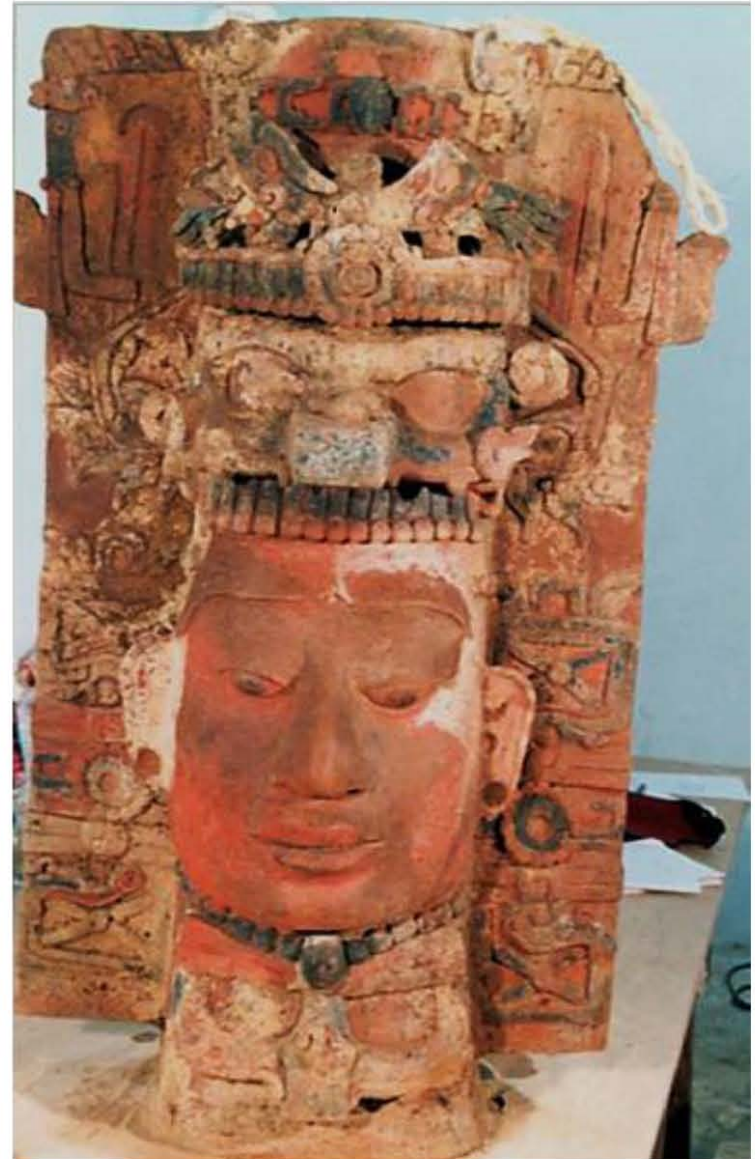


Figura 95: Fotografías del incensario 1/93 TXV-C antes de ser restaurado, cuando acababa de ser extraído del contexto de excavación. La saturación de los colores puede deberse a la humedad que había en el contexto de enterramiento. Crédito fotografías: Javier Hinojosa, tomado de Cuevas y Bernal 2002.

Uno de los elementos que definen la técnica de manufactura de Murciélagos son los mascarones que se elaboraban por separado, a modo de máscaras y se adosaban al cuerpo cilíndrico previamente recortado (figura 96). Esta modificación pudo darse para reducir el peso frontal, posiblemente se añadía la base del mascarón al cuerpo del cilindro y sobre ella se iban añadiendo el resto de las capas que otorgaban grosor y sobre las que se modelaban o aplicaban los elementos de pastillaje (figura 97). Este nuevo formato de mascarón también está ligado a otro de los cambios estilísticos determinantes de este periodo, la introducción de las orejas como nuevo elemento formal del rostro de los personajes principales. Hasta ahora y con excepción del incensario 5/93 TXVA de Motiepá Tardío al que hicimos mención en el capítulo 3, las orejas nunca se representaban, solo se simbolizaban a partir de las orejeras ubicadas en las aletas.

Además de las antropomorfas también se introdujeron las orejas de jaguar y de *Spondylus* como parte del repertorio iconográfico lo que refleja como aumentó el simbolismo en las representaciones y como se fue complejizando el lenguaje artístico (figura 98). Las orejas en forma de *Spondylus* serán comunes en los incensarios efigie de Balunté, por lo que su presencia en Murciélagos puede servir como elemento diagnóstico de los ejemplares de transición que empiezan a presentar rasgos más tardíos. Estos elementos sirven de marcadores temporales pues presentan una transformación estilística y formal clara a lo largo de la secuencia de los incensarios. En este periodo también se introdujo el uso de barras verticales, que se insertaban en las aletas a modo de apliques. Estas barras también estaban decoradas con pastillaje y policromadas, otorgando mayor volumen a esa zona del incensario. Estos elementos sirven de marcadores para identificar los ejemplares situados entre Murciélagos y Balunté como el 10/92 TS, 2/97 TC, 43/92TC, 10/93 TCF, 8/93 TCF y 12/93 TCF, ya que son elementos que están más presentes en la siguiente temporalidad.

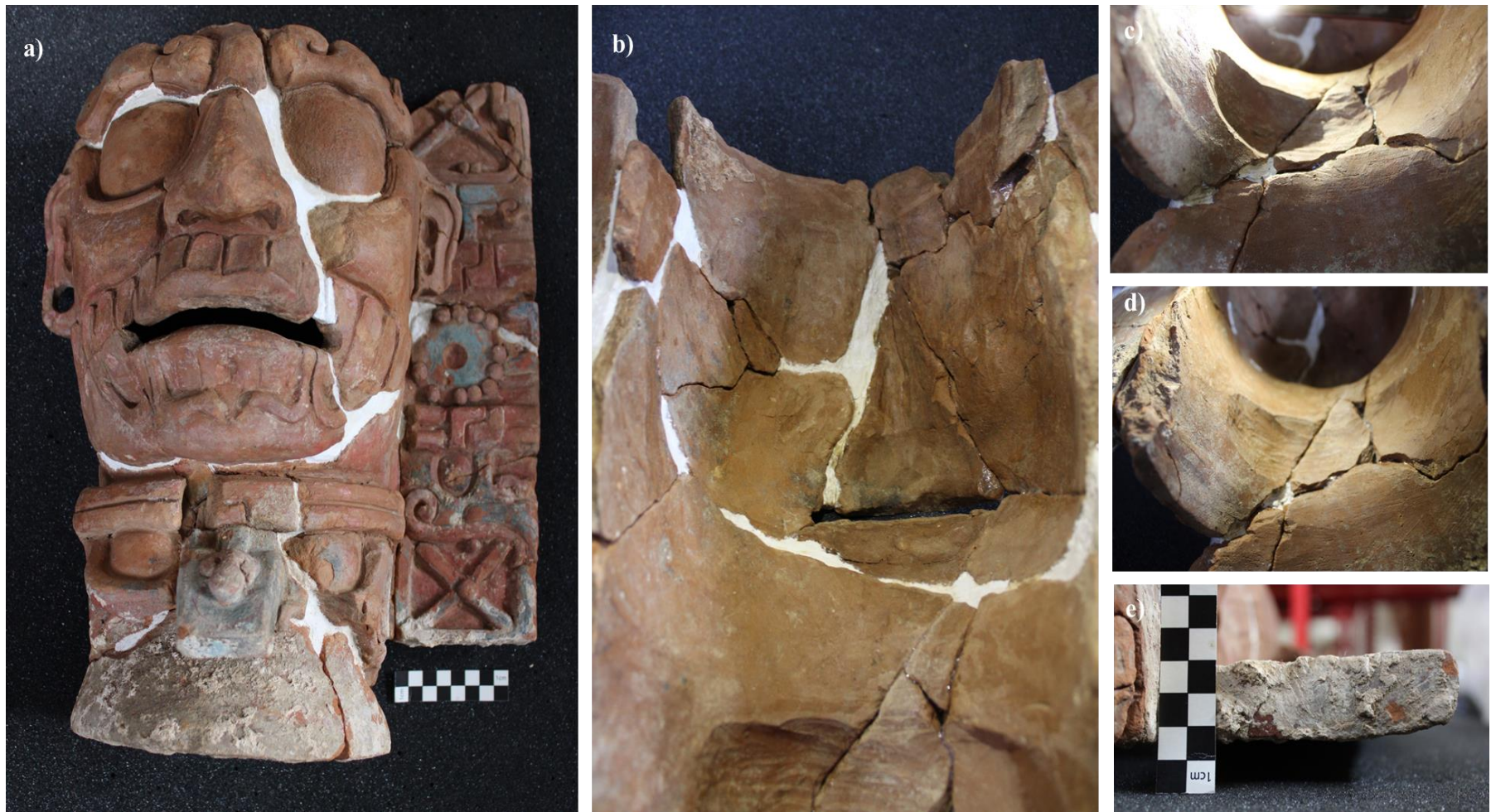


Figura 96: Figura en la que se muestra distintas imágenes del mascarón del incensario 30/93 TCF. a) vista frontal; b) vista desde dentro, se observan las huellas de los dedos y que fue modelado desde dentro; c) y d) vista interior del mascarón con luz rasante en la que se aprecian mejor las huellas del modelado; d) extremo inferior de la aleta izquierda del incensario, en la que se observa la capa blanca de estuco con la que se cubrió la parte baja del objeto. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 97: Figura en la que se muestran varias imágenes del mascarón del incensario 3/70 TXIV. En ellas se muestra la elaboración del mascarón por capas. Crédito fotografías: (a) Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al 2018; (b, c, d) Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 98: Figura en la que se muestra el incensario 8/93 TCF (a) que presenta orejas con orejeras insertadas, además de los elementos en forma de concha que iban acoplados a las orejas; b) adorno de orejera con forma de concha; c) adorno de orejera con forma de oreja de jaguar y manchas negras. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Las innovaciones técnicas que identificamos en esta temporalidad estuvieron determinadas seguramente por el tipo de pastas empleadas, por las técnicas de elaboración tanto del cilindro como del mascarón, así como por el proceso y las temperaturas de cocción. Con una tecnología de cocción similar a la de los periodos anteriores no se hubieran podido lograr incensarios de tales características. En el perfil de los fragmentos se puede observar que no hay un cambio de color llamativo entre el núcleo de las pastas y los bordes, sino que presentan color rojizo bastante homogéneo que permite plantear el uso de atmósferas oxidantes (figura 99).

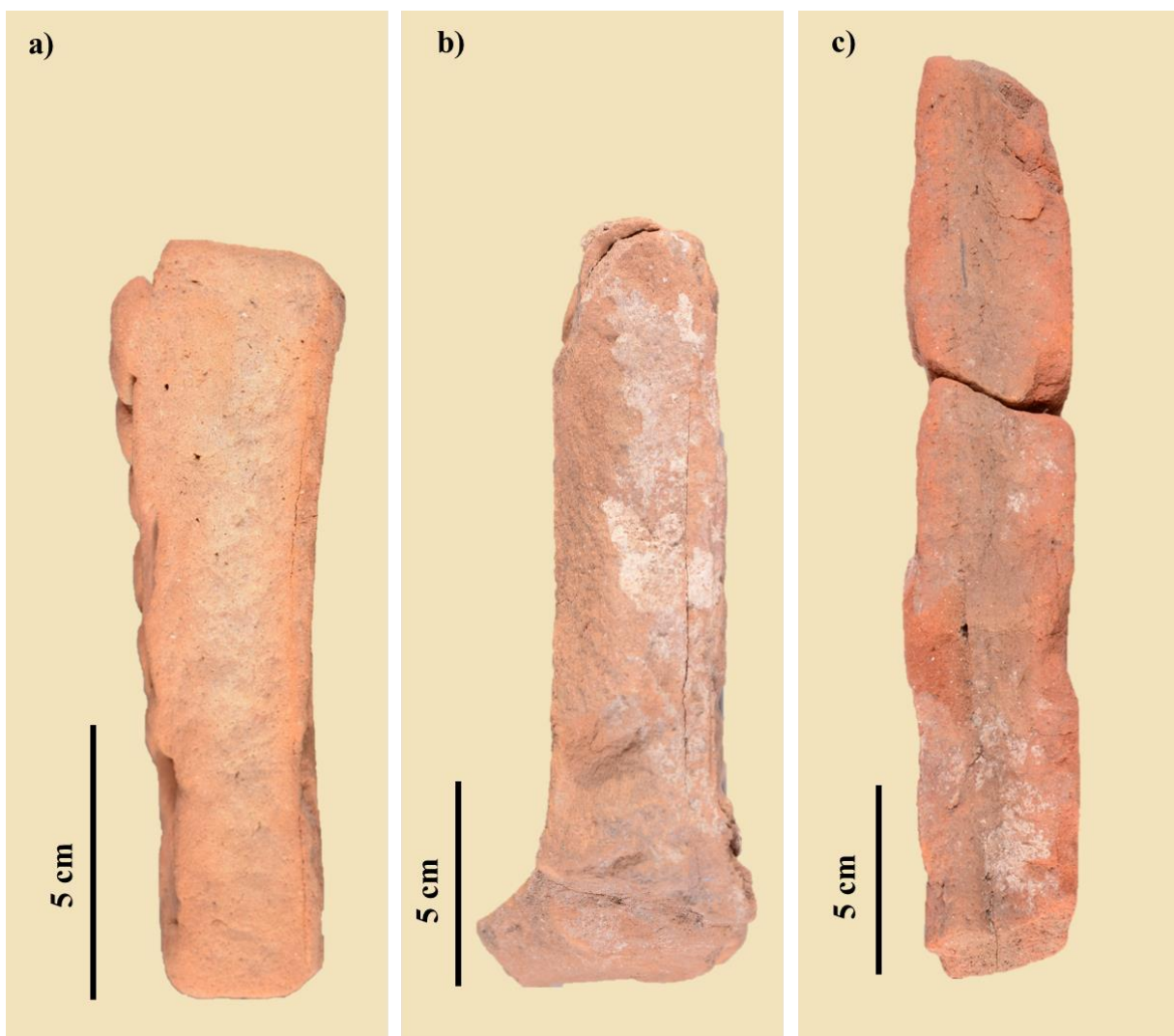


Figura 99: Imágenes del perfil de tres fragmentos de aleta de incensarios de Murciélagos, donde se observa la reducción que se da en el color oscuro de los núcleos respecto a las etapas anteriores. Crédito Fotografía: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

La reducción de los núcleos en las pastas se relaciona con el aumento de temperatura de cocción y con una mayor habilidad técnica en su manufactura. Aunque también hay que considerar que en una misma pieza, en un mismo incensario también podría haber partes con núcleo y partes sin, debido al grosor de cada parte. La homogeneidad de color en el perfil de las pastas puede evidenciar un aumento en las temperaturas de cocción y una mejora en el control del proceso de cocción de los objetos.³²⁵ En esta temporalidad se sigue empleando la pasta de estuco o de cal para cubrir el reverso y la base de los incensarios de cerámica. En algunos casos la distribución de esta pasta permite inferir como fueron embadurnados para mejorar la sujeción de los incensarios a la pared o superficie en la que se emplearan o depositaran. Los incensarios de piedra no presentan esta capa blanca por el reverso, sino que en la mayoría de los casos presentan escritura labrada.

En cuanto a la paleta pictórica de Murciélagos, está conformada por azul, verde, amarillo, rojo, blanco negro y gris. En este caso es llamativa la disminución del color verde respecto a las etapas anteriores y la introducción del gris, que no se había identificado hasta ahora como parte de los colores empleados. El naranja que se había empleado de forma excepcional en Otulum y ya no se utiliza en Murciélagos. Su uso esporádico permite considerar que no se empleaba como color principal sino como secundario, como parte del amarillo y como mezcla de otros colores para generar matices particulares. En esta etapa siguen realizándose diseños pintados, como es el caso del colgante de la orejera del incensario 1/93 del Templo XIV. Mediante filtros de imagen DStretch se pudo identificar que este elemento estaba pintado con manchas de color negro que parecen emular el diseño propio de la piel de jaguar (figura 100).

³²⁵ López, «Los núcleos de cocción en las pastas cerámicas arqueológicas, indicadores y variables relacionados con algunos aspectos de la secuencia de producción», 140.

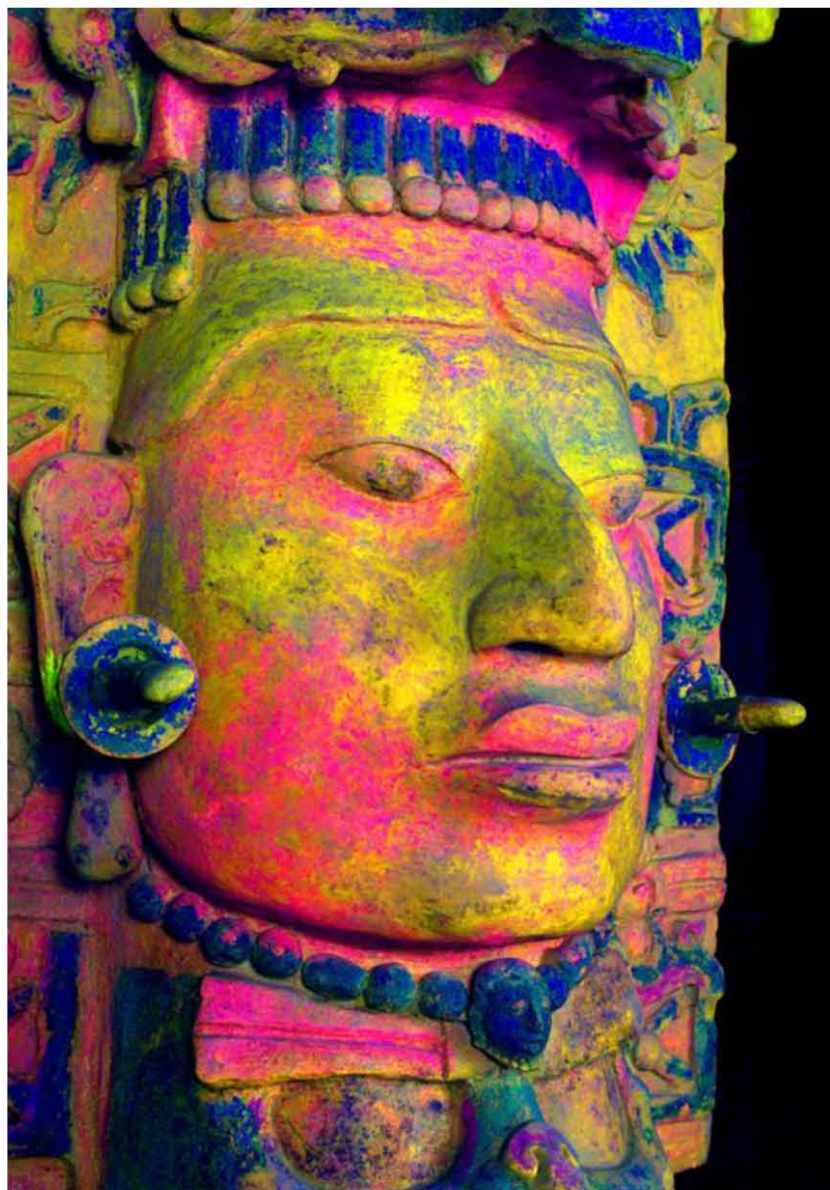
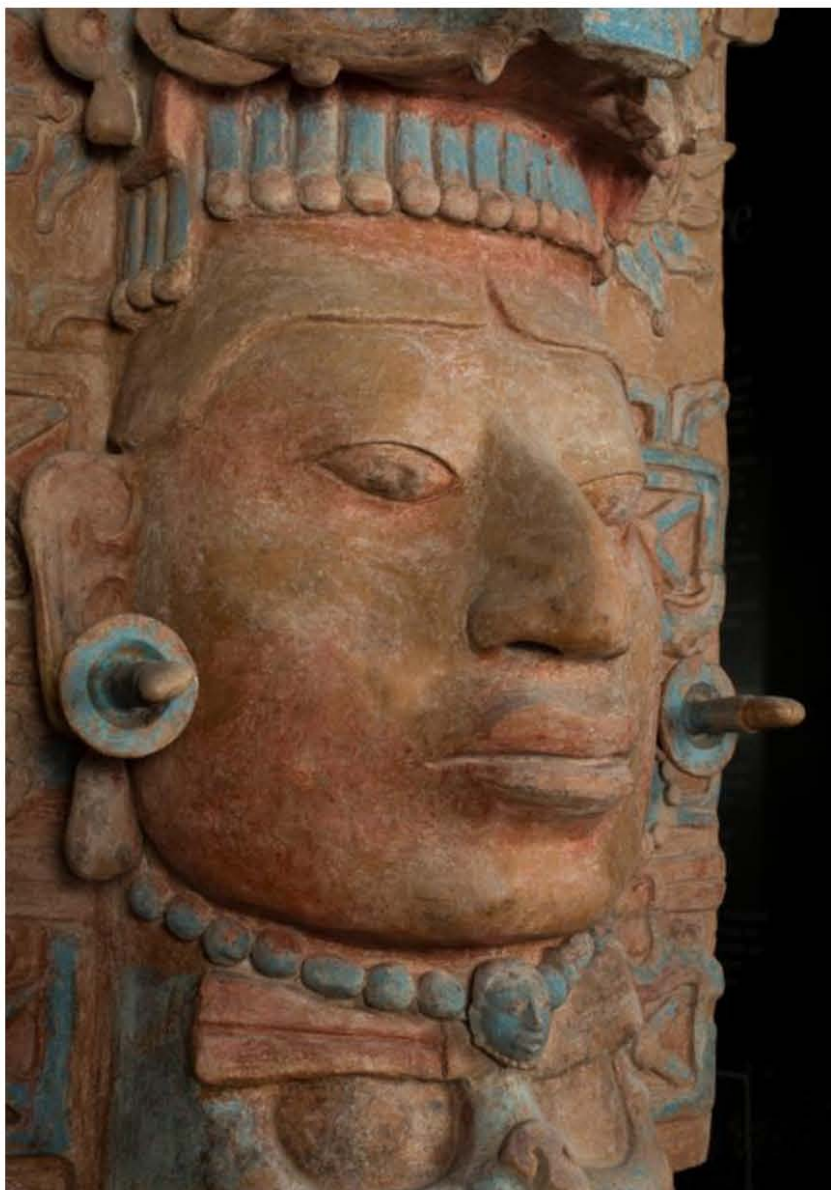


Figura 100: Imágenes en las que se muestra el rostro de perfil del incensario 1/93 TXV-C. a) Fotografía visible; b) Fotografía visible con filtro YBK de DStretch con el que resaltan las pupilas negras de los ojos y un diseño moteado similar a la piel de jaguar en el colgante de la orejera derecha. Créditos fotografía: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

En esta temporalidad la gama cromática del azul tiende hacia tonos más oscuros. Al reducirse el uso del verde, también deja de emplearse el pigmento de veszelyita que había estado presente en la paleta de los incensarios desde finales de Picota. Uno de los pocos ejemplos que tenemos de este color procede de un incensario que no pertenece al Grupo de las Cruces, sino que al Edificio III del Grupo B (figura 101). En este caso no presenta el formato de mascarones superpuestos, sino a una deidad de cuerpo completo en posición sedente. La representación de figuras de cuerpo completo en los incensarios efigie empiezan a introducirse en Murciélagos pero solo en algunos sectores, no está presente en los templos del Grupo de las Cruces.

El oscurecimiento de la paleta pictórica se da con el uso de pigmentos negros y grises mezclados con azules y rojos (figura 102). Se observa un incremento del manganeso en la composición de los colores, por lo que se puede plantear que junto a los negros de carbón se emplearon pigmentos negros de manganeso. El color gris es una excepción, tanto por el color en sí mismo, como por su composición, ya que se elaboró con un pigmento elaborado con negro de carbón, manganeso, blanco de yeso y caolinita. La identificación de estos materiales se hizo con Fluorescencia de Rayos X, a partir del incremento del manganeso en relación con el calcio, estroncio y azufre (elementos asociados al yeso), así como con FORS.

Por su parte, la presencia de carbón se infiere a partir de la ausencia de elementos mayoritarios que generen el color negro. En este caso, es el hierro, pero no aumenta su cantidad respecto al resto de colores y sus valores son similares a los de la pasta, por lo que consideramos que se trata de una contribución de la cerámica. El uso del color azul alcanza en Murciélagos uno de sus mayores momentos de esplendor a partir del uso extendido del azul maya un pigmento con el que se logró la creación de una amplia gama de matices y tonos, a partir de su mezcla con otros materiales pero también a partir del proceso tecnológico mediante el cual se extrajo el colorante y se mezcló con la arcilla (103).

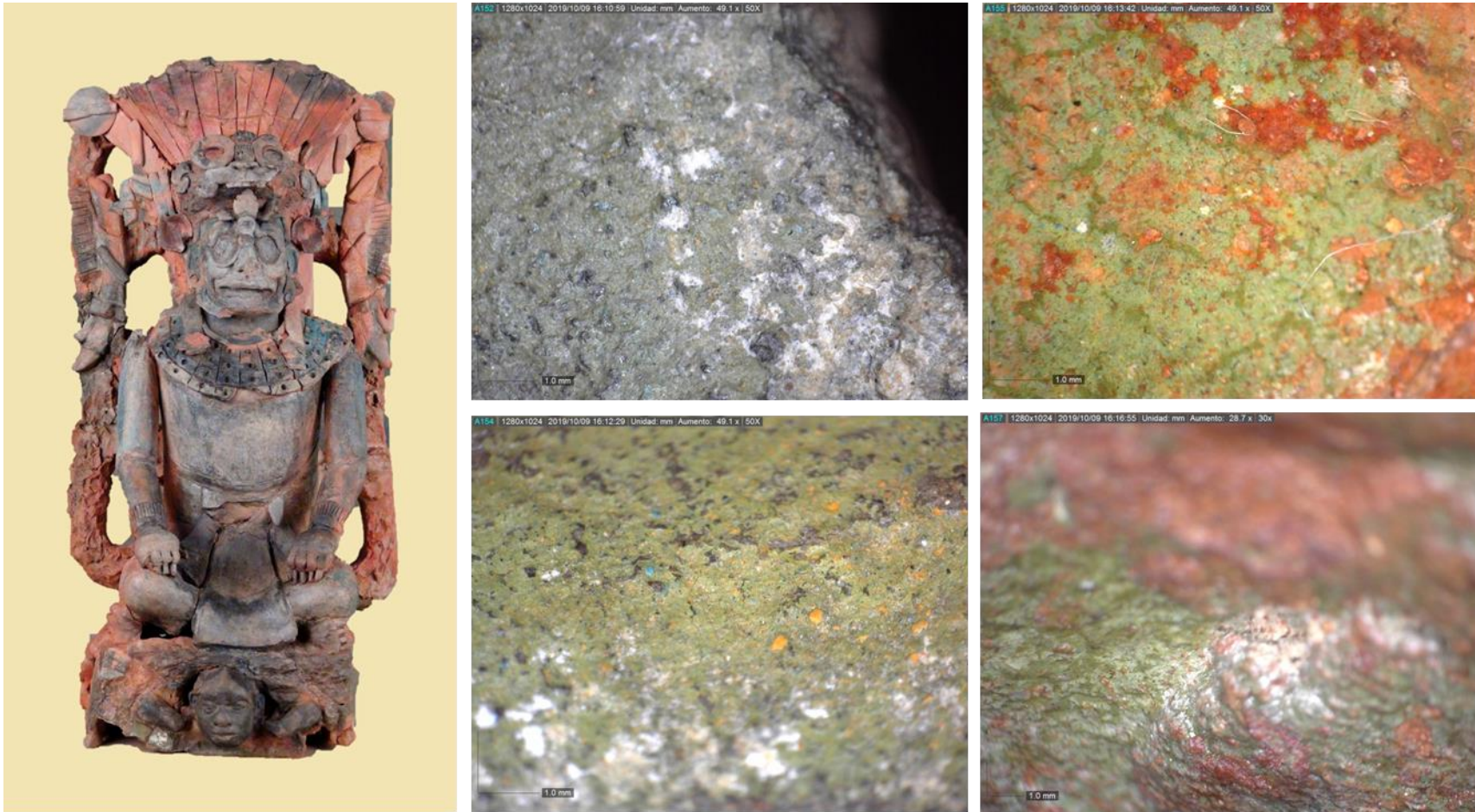


Figura 101: Figura en la que se muestra el incensario 19b del Grupo B y los verdes identificados mediante microscopia de superficie. Este tipo de incensario es de cuerpo completo a diferencia de los del Grupo de las Cruces. En este caso no contamos con análisis que aporten información sobre la composición fisicoquímica del color verde, debido a que cuando se realizó esa fase de estudio analítica, el incensario estaba fuera de Palenque y no pudo analizarse. Crédito imágenes: Isaac Rangel, Carlos López Puértolas, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

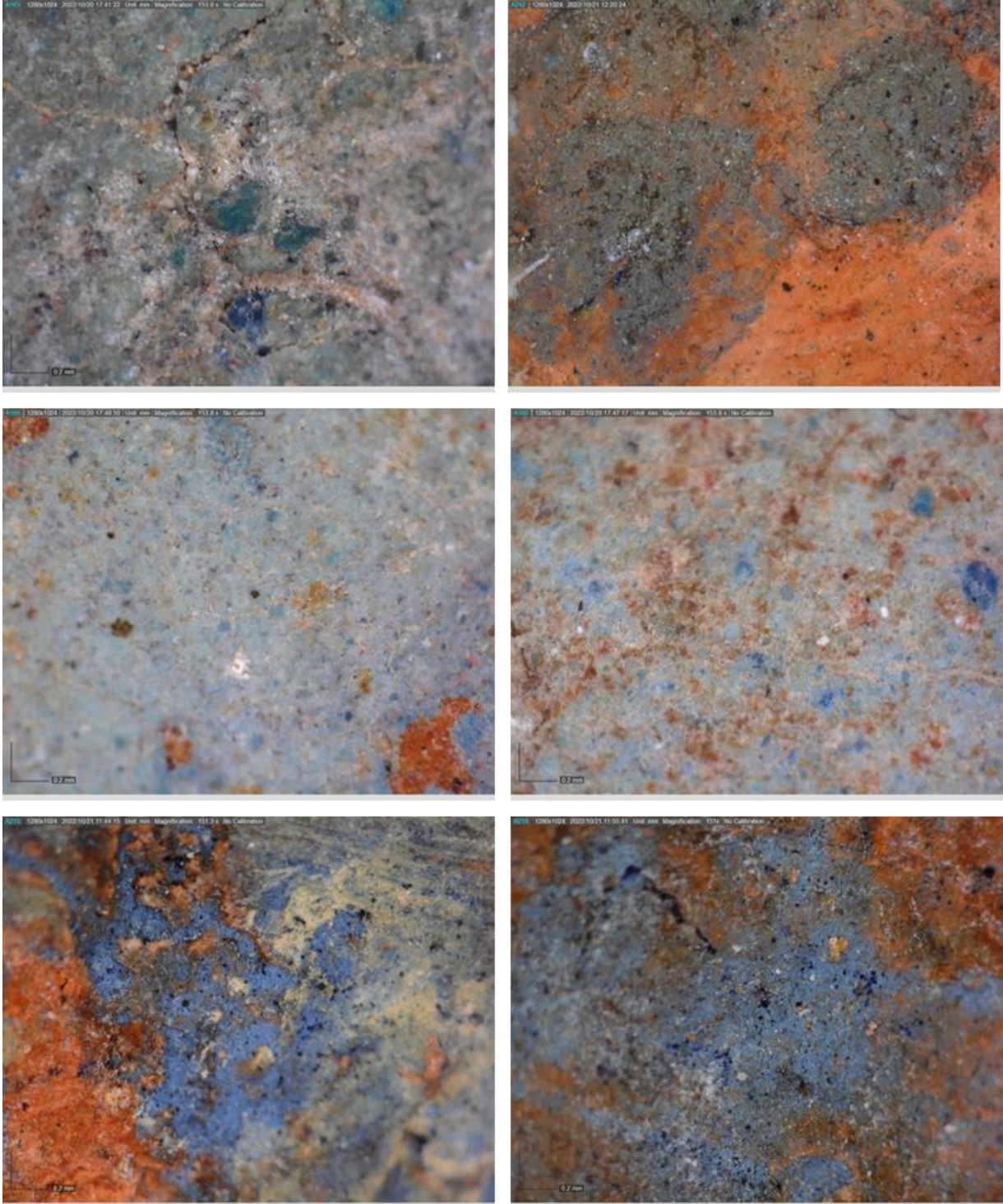


Figura 102: Figura en la que se muestran los grises y azules oscuros que caracterizan la paleta pictórica de Murciélagos. Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 103: Figura en la que se muestra el incensario 1/93 TXIV. a) Fotografía visible; b) imagen infrarroja de falso color. Cuando el azul cambia de color al rosa en FC puede asociarse con colores con índigo, como el azul maya. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

No sabemos si el azul maya se producía directamente en Palenque o si se obtenían los ingredientes separados o ya mezclados, sin embargo debido a las variedades que encontramos se puede considerar que al menos algunas de las mezclas debieron hacerse en el sitio en el momento en el que se fueran a pintar los incensarios. Esto se propone porque hay mezclas que aparecen en incensarios particulares pero que no se repiten en más ejemplares, lo que hace pensar que no son pigmentos elaborados para un uso general, sino que solo se emplean en determinados momentos. Posiblemente se trata de mezclas elaboradas en momentos determinados para cubrir necesidades materiales, estéticas o simbólicas.

A partir del año 736 e.c. la ciudad entró en un periodo de estancamiento urbano y artístico, se dio un cese repentino en la producción de monumentos e incluso en los registros escritos, que no reportan ni siquiera la muerte del gobernante. La única referencia que se tiene de ese periodo es del año 742 e.c. cuando ya gobernaba el sucesor de Ahkal Mo'Naab'III, K'inich J'anaab'Pakal II. Este gobernante no hizo grandes hazañas y posiblemente murió antes del 751 e.c. ya que para esa fecha se registra la presencia de un nuevo gobernante en Palenque, K'inich Kan B'alam III, quien aparece mencionado en Pomoná.³²⁶

Esta mención es ejemplo del alcance político que pudo haber ejercido Palenque en este momento, en sitios como Chinikihá que muestran presencia de elementos de influencia palencana acorde al esquema de expansión del control de Palenque sobre la región que había en ese periodo, entre el 730 y el 850 e.c.³²⁷ El cese de la escritura y de los monumentos es reflejo














³²⁶ Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002, 172-75.

³²⁷ Stuardo, «Una revisión arqueológica de la historia de Palenque durante los siglos VIII y IX (fases Murciélagos-Balunté)», 2014, 72-74.

del periodo de incipiente decadencia en la que entraba la ciudad casi en los albores del siglo XI, siendo el año 783 e.c. el último en el que aparecen menciones a los gobernantes de Palenque.³²⁸

La expansión que Palenque tuvo durante estas últimas etapas también se ve en los incensarios que siguen presentes durante la fase Balunté donde alcanzan la “monumentalidad” a partir del incremento de su tamaño y donde se siguen introduciendo nuevos materiales pictóricos como la hematita especular.

Tabla 10: Tabla en la que se presenta la paleta pictórica de Murciélagos y la composición de los materiales identificados.

Murciélagos	Pasta	Paleta pictórica	Color	Materiales pictóricos
700-770 e.c.			Azul oscuro	Azul maya, pigmento negro de carbón con manganeso
			Azul grisáceo	Azul maya, halloisita
			Azul grisáceo	Azul maya, halloisita
			Azul	Azul maya
			Azul	Azul maya
			Azul verdoso	No identificado
			Verde	No identificado
			Amarillo	No identificado
			Naranja	No identificado
			Rojo	Cinabrio
			Blanco	Carbonato de calcio
			Gris	Pigmento negro de carbón con manganeso, caolinita, yeso
			Negro	Tierras, pigmento de manganeso

³²⁸ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012; Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002, 175.

4.3. Balunté (770-850 e.c.). Los últimos incensarios efigie de Palenque

Balunté es la última fase cerámica con presencia de incensarios efigie y coincide con el periodo histórico en el que reinó uno de los últimos gobernantes de Palenque de los cuales se tiene registro, K'inich K'uk B'alam II, quien fue coronado en el año 764 e.c. La información sobre él se conserva en algunos monumentos fracturados encontrados por el Palacio, todos ellos elaborados mediante labrado por incisión. Un ejemplo es un tablero en el que se registra la celebración de su primer K'atun como gobernante, en el año 783 e.c. que cuenta con 96 glifos de gran calidad técnica-artística, que lo hacen ser uno de los mejores ejemplos de caligrafía glífica del Clásico.³²⁹

A su muerte, fue sucedido por Janaab'Pakal III, quien ascendió al trono en el 799 y fue el último gobernante conocido de Palenque. La fecha de su entronización quedó registrada en una vasija procedente de un entierro de un barrio residencial del sitio. A partir de esta época la información escrita sobre Palenque también deja de registrarse, siendo un ladrillo de Comalcalco uno de los últimos registros escritos que se conserva en los que se alude al sitio. La continuidad dinástica desapareció y a inicios del siglo IX se dio un abandono generalizado.³³⁰

Lo anterior derivó en un declive de la población que se refleja en el registro material a partir de la disminución de vasijas utilitarias, especialmente las polícromas con engobe. La cerámica utilitaria característica de este periodo es de varios tipos-negro, crema, café y gris fino, con decoración incisa. En este periodo también se da una apertura hacia tipos cerámicos foráneos provenientes de Tabasco y del norte de la península de Yucatán, como resultado de la pérdida de identidad que estaba viviendo el sitio.³³¹ A diferencia de la vajilla utilitaria, las pastas

³²⁹ Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002, 174.

³³⁰ Grube y Martin, 176.

³³¹ González Cruz y Venegas Durán, «La cerámica del Grupo XVI de Palenque, Chiapas: nuevos aportes para la comprensión de las dinámicas de desarrollo urbano de la antigua Lakamha», 94.

de los incensarios son de color beige, naranjas con textura arenosa y rojizas con textura compacta y superficie pulida (figura 104). El declive material anteriormente mencionado no se refleja en los incensarios efigie pues siguen implementándose nuevas técnicas de manufactura, nuevos materiales y colores, así como un amplio repertorio de deidades en el Templo de la Cruz y el Templo de la Cruz Foliada. Esto podría implicar la existencia de un taller y artistas dedicados a su producción, con un apoyo específico por parte de la élite sacerdotal y del gobernante. En este caso no contamos con incensarios en el Templo del Sol, lo que podría deberse a un cese en las actividades religiosas de este recinto ceremonial durante la etapa final.

Las deidades representadas en esta temporalidad son GI, el Dios Remero Raya y el Dios Remero Jaguar, así como al primer y segundo aspecto del Dios Jaguar del Inframundo. Uno de los ejemplares más tardíos es el 10/91 TC, que representa al dios remero raya y que a diferencia de periodos anteriores, no se representa con anteojera, con mata de cabello amarrada ni con la banda real amarrada a la frente. Otra diferencia es la introducción del espejo de la deidad en la frente y un cambio en el cabello, que aparece representado con mechones cortos.³³² La narrativa superior de los incensarios, normalmente ligada a las aves, se sustituye por la de tortugas, de acuerdo con la variante del dios GI, como ocurre en el incensario 6b/54 TCF o el 17/93 TCF. Disminuyen las representaciones de antepasados y nobles, solo aparecen en algunos incensarios antropomorfos de cuerpo completo, que son de menor tamaño y que solo aparecen en complejos habitacionales como el Grupo C o el Grupo Murciélagos. Junto a esto también se elaboran incensarios miniatura en los que se representa a personajes de cuerpo completo y que conservan restos de color azul. Estos ejemplares han sido ubicados a nivel estilístico entre Murciélagos y Balunté, por lo que podrían situarse en la transición entre las dos temporalidades (figura 105).

³³² Cuevas García, Mazón Figueroa, y Sánchez Gamboa, *Catálogo de Incensarios efigie de Palenque, Chiapas, México*.



Figura 104: Imágenes de cuatro fragmentos de aletas y del casco de un mascarón en los que se ve el color de la pasta y la textura que presentan. Crédito imágenes: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 105: Imágenes del incensario miniatura 1/92 del Grupo Murciélagos. Presenta restos de color azul en el mascarón inferior y sobre el cuerpo del personaje. Este ejemplar se sitúa en un momento de transición entre Murciélagos y Balunté. El color y la tonalidad recuerdan al del incensario 19b del Grupo B. Crédito imágenes: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Aspectos generales de la manufactura y el uso del color

En Balunté los incensarios alcanzan su mayor nivel de monumentalidad, por un lado mantienen varios rasgos provenientes del estilo implementado en Murciélagos, como las orejas adosadas al rostro, la ausencia de costillas y asas o el oscurecimiento de la paleta pictórico, pero por otro, también introducen nuevas técnicas y pigmentos que permiten considerar que no hubo un estancamiento en la producción de estos objetos. Se mantuvo el uso de pastas compactas y gruesas ya que otorgaban mayor estabilidad a los incensarios, algo necesario debido a la altura que habían alcanzado. Esto también pudo darse por una cocción de los objetos a temperaturas más altas o a una mejora en el control del oxígeno. En esta temporalidad los incensarios llegaron hasta los 105 y 120 cm de altura. En algunos casos reducen su diámetro hasta los 18.5 cm pero en otros aumenta hasta los 26 cm, lo mismo sucede con la anchura, que varía entre los 51 y los 60 cm en los diferentes ejemplares. Una de las novedades plásticas que representan al estilo de esta temporalidad es la reducción del abigarramiento de los motivos decorativos de las aletas, se representan menos elementos y se deja más espacio entre ellos (figura 106).

En cuanto a las técnicas de manufactura del cilindro siguen estando ligadas a las de los mascarones principales. Aumentan notablemente los grosores de los cilindros y de las aletas y se incorporan nuevos elementos en la manufactura de los incensarios respecto a Murciélagos. En este caso identificamos dos técnicas de manufactura, una en la que el cilindro es cerrado, con el mascarón aplicado sobre la parte frontal con pastillaje y otra en la que el cilindro y el mascarón se elaboran por separado y se juntan. En esta técnica el cilindro es abierto por la parte frontal y el mascarón se acopla cuando la pasta todavía está húmeda. En este caso, los niveles en los que se elabora el cilindro parecen coincidir con los niveles frontales de los incensarios, es decir, con el mascarón inferior y superior, con el tocado y con el remate superior.

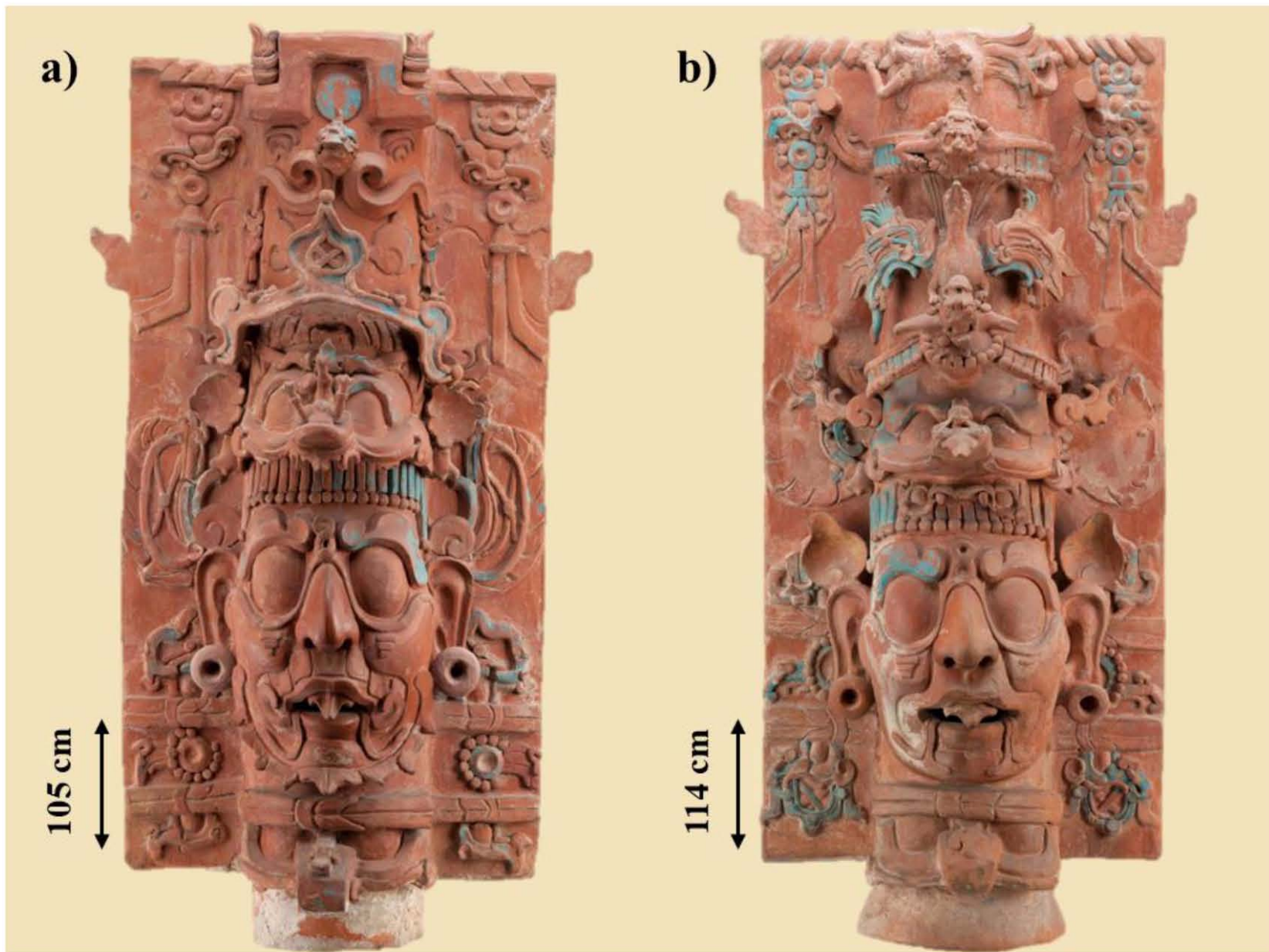


Figura 106: Imagen de los incensarios 6b/54 TCF (a) y 6a/54 TCF (b). En las imágenes se observa la distribución de los elementos en las aletas y el volumen que alcanzaron. Crédito fotografías: Proyecto digitalización MNA 2015, tomado de Cuevas et al. 2018.

El primer nivel corresponde con el mascarón inferior. Esta parte de los cilindros es lisa por la parte interna, toda la decoración del mascarón y su volumen se generan desde el exterior, a partir de la aplicación de pastillaje. El siguiente nivel del cilindro es el que corresponde al nivel del mascarón central. En este caso, el cilindro solo presenta la parte de detrás, está recortado por la parte frontal, por donde se acopla el mascarón. Como vemos, el mascarón ya no se moldea desde dentro de cilindro, sino que se elabora por separado y se añade al cilindro previamente recortado. Esta técnica se implementó en Murciélagos y parece estandarizarse durante Balunté.

Por el reverso de algunos incensarios como el 27/93 del Templo de la Cruz Foliada se observan las huellas tanto verticales como horizontales del alisado de la superficie de las aletas y el cilindro. La parte interna de otros incensarios como el 14/91TC también permiten confirmar que se levantaban mediante la superposición de rollos, como se observa a partir de las hendiduras y las huellas de la unión entre los distintos rollos (figura 107a).

Al observar otras partes como los tocados por la parte interna, también se pueden identificar las huellas del alisado de la superficie que quedaron al unir diferentes partes del cilindro. En algunos casos se observa un cambio de dirección en las huellas que puede deberse a que en esa parte se unían dos partes del cilindro, dos cuerpos o dos volúmenes (figura 107c). Los mascarones de Balunté se elaboraron en varias capas de diferentes grosores, una inicial para dar la forma al rostro y las otras para ir añadiendo el resto de los rasgos faciales. En todos los casos la boca era hueca, estaba recortada desde el cilindro (107b, d, e). Algunos mascarones con representaciones antropomorfas presentan estucado por el interior que pudo deberse a un cambio en el uso de estos mascarones, a una posible reutilización, ya que la pasta blanca fue aplicada postcocción, pero los mascarones se adherían al cilindro cuando la pasta todavía no se había secado del todo, todas las partes se unían antes de la cocción.

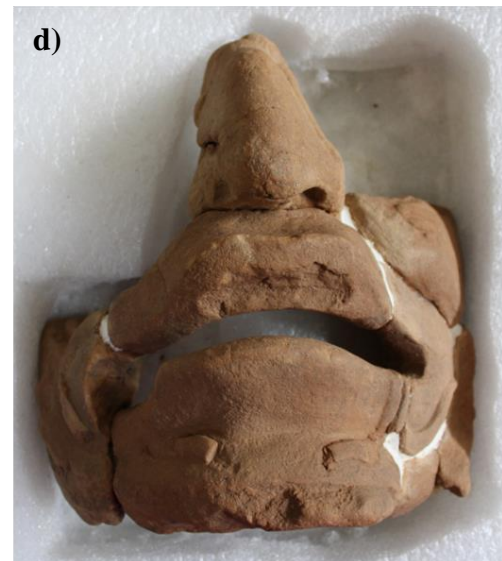


Figura 107: a) imagen del incensario 14/91 TC por el interior donde se ven las huellas del urdido. b, d, e) imágenes de un mascarón de Balunté donde se aprecia la superposición de capas de arcilla y la boca abierta del rostro; c) parte interna de un mascarón donde se aprecian las huellas derivadas de la homogeneización de la superficie, posiblemente al unir dos secciones. Crédito fotografías: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

En cuanto a las aletas, mantienen la forma rectangular pero cambia el estilo de los diseños y la distribución de los elementos formales. Dejan de emplearse las formas cuadradas que en temporalidades pasadas iban pintadas de azul, los elementos parecen distribuirse de forma más orgánica por la aleta y tienen formas más curvadas. El volumen de las aletas es reducido pero se contrarresta con la inserción de las barras laterales que también presentaban pastillaje y que en ocasiones emulaban a las incisiones verticales de las aletas que se encuentran presentes en los incensarios desde las etapas más tempranas (figura 108). En cuanto a las pastas presentan núcleos oscuros que puede deberse a una temperatura de cocción baja que no permitió la oxidación de todos los materiales orgánicos. En esta temporalidad encontramos núcleos oscuros y con color homogéneo similar al de la superficie, lo que permite considerar diferencias en la cocción de esos ejemplares. En algunos casos también se identifica un tratamiento de la superficie diferenciado.

Por otra parte, la paleta pictórica de Balunté se define por los tonos oscuros (7.5B 3/2) de azul y rojo (7.5R 3/4, 4/4), por el uso reducido de color verde y por la creación de nuevos colores derivados del rojo como los rosas y morados (2.5R 4/2). El color amarillo también está presente en este momento y normalmente está asociado al color azul. Como en temporalidades anteriores, el blanco se emplea para aportar luminosidad a los pigmentos a partir de mezcla o superposición y el negro, para oscurecer algunos tonos y para pintar-delinear algunos motivos.

El oscurecimiento de la paleta pictórica y el escaso uso del color verde fueron tendencias instauradas desde Murciélagos y a las que se dio continuidad en esta temporalidad. Además de ampliar la gama rosada, otra novedad de Balunté es que los azules adoptan una apariencia lustrosa que puede deberse al pulido de la superficie o al tratamiento que se diera al pigmento y que se introducen nuevos materiales como la hematita especular.



Figura 108: a) Incensario 13/93 TCF; b) fragmentos de aletas de incensario vistas de perfil donde se observan diferencias en la cocción. Crédito fotografías: Luis Martín Martínez, tomado de Cuevas et al.2018; Ángela Ejarque Gallardo.

Los pintores de Balunté ampliaron la gama cromática del rojo hacia los morados y rosas, algo que se vio de forma incipiente en Picota, pero que no se había retomado hasta esta última temporalidad. Los rojos se elaboran en ocasiones con cinabrio y en otras con tierras rojas, material que también se mezclaba con carbonatos de calcio para generar el rosa. Los morados presentan un matiz más rojizo que azul (2.5R 4/2) y fueron elaborados con tierras rojas y también presentan señales de índigo en su composición, lo que permite sugerir una mezcla entre

estos materiales (figura 109).³³³ En este caso, no podemos hablar de forma particular de azul maya porque no se identifican las bandas características de la paligorskita u otras arcillas asociadas al color, pero hay que considerar que el índigo también pudo ser empleado como material pictórico por sí solo, ya que al ser mezclado en pequeñas proporciones con otros colores como el rojo, los torna más intensos y oscuros con matiz violáceo. Este colorante tiene propiedades cubrientes muy elevadas, es muy invasivo y genera un azul de tono muy oscuro que se va aclarando al ser mezclado con aglutinantes o con otros materiales como las arcillas.

En el caso de los verdes identificamos dos composiciones diferentes que permiten plantear el uso de verdes mayas, elaborados con una formulación semejante a la del azul maya, así como verdes minerales, elaborados a partir de tierras verdes ricas en cobre como se identifica a partir de la composición química elemental y de los espectros de reflectancia. En Balunté volvemos a encontrar la presencia de amarillos elaborados con una formulación similar al azul maya, lo cual es interesante porque hasta ahora el único amarillo de formulación maya identificado fue el del incensario 5/93 TXV de Motieπά Temprano. Este color se aplica normalmente sobre el azul, generando en ocasiones matices verdosos.

Por otra parte, el color negro también cobra importancia en este periodo a partir del uso de la hematita especular, un material que genera brillo metálico en función de cómo le dé la luz y que sirve de marcador tecnológico porque solo aparece en esta etapa terminal de la historia de Palenque. Este material fue empleado para cubrir los ojos de algunos incensarios como el 17/93 TCF y un mascarón fragmentado del TCF. Este incensario fue localizado en la fachada oeste del basamento piramidal del Templo de la Cruz Foliada, en el quinto cuerpo y en posición

³³³ La composición de los pigmentos se ha identificado mediante Imagen Infrarroja de Falso Color, FORS y fluorescencia de Rayos X. La observación con microscopía de superficie también fue fundamental para poder hablar de superposiciones y mezclas entre materiales pictóricos.

horizontal, algo poco común ya que en la mayoría de los casos los incensarios se entierran en posición vertical. Junto con negro empleado para delinear o pintar los motivos decorativos, también se ha identificado color rojo. En la imagen 110 se puede observar un ejemplo del diseño delineado en rojo identificado en el fragmento de aleta clasificado como MIP80.

En ejemplares como la aleta fragmentada MIP83 del muestrario se puede observar el uso de al menos cuatro capas pictóricas: (1) soporte-pasta, (2) blanco, (3) rojo, (4) azul y (5) amarillo. El color azul presenta algunas partículas de color azul verdoso más oscuras que la matriz general del color. La capa pictórica amarilla es algo traslúcida lo que permite ver el color azul debajo con un matiz verdoso (figura 111). En otros casos como el MIP82, el amarillo también se aplica sobre azul pero ambos presentan colores más intensos y opacos que los mencionados anteriormente (figura 111). Algunos azules y rojos presentan además una apariencia más lustrosa en superficie que permite pensar que se debe a la técnica pictórica empleada o al tratamiento de superficie que se dio en estos casos. (figura 111).

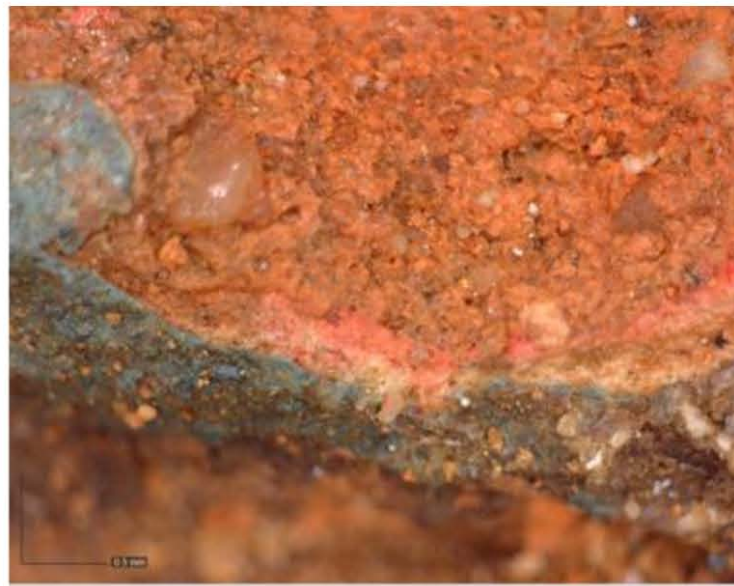


Figura 109: Imágenes tomadas con microscopía óptica de un fragmento de aleta de Balunté donde se aprecia la presencia de morado, elaborado y por superposición. Crédito imágenes: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

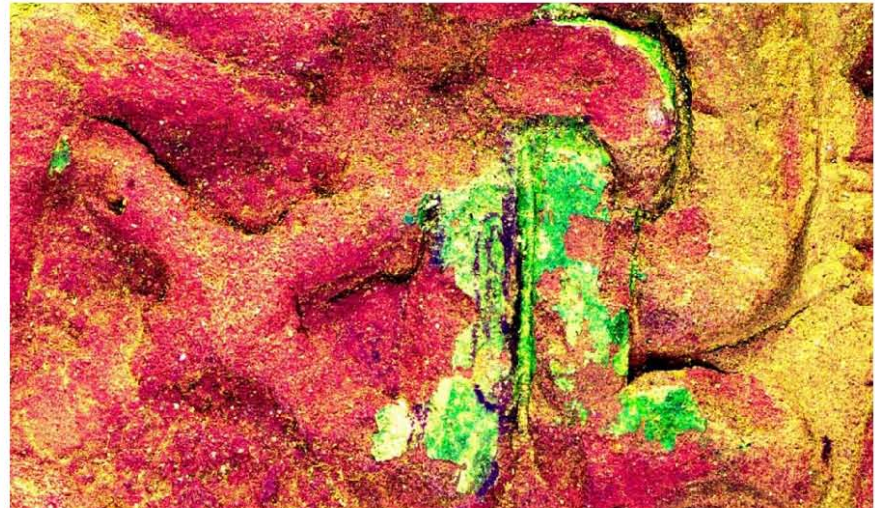
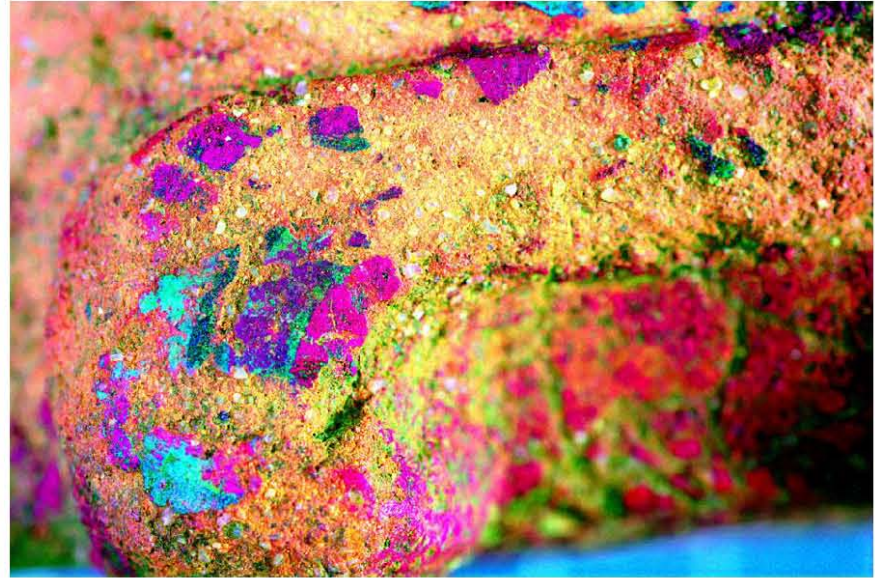


Figura 110: Imágenes de dos fragmentos de aleta de Balunté que presentan restos de color rojo, azul y morado, así como diseños delineados que se ven mejor a partir de los filtros de imagen de DStretch (b, d). Este caso es bastante excepcional pues el color morado no es común en la paleta pictórica de los incensarios, solo aparece en esta temporalidad, siendo el caso más similar el del rosa del incensario 1/89 del Templo de la Cruz (figura 35). Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.



Figura 111: Fotografías tomadas con microscopía de superficie, en las que se muestra la variedad de azules empleados y el oscurecimiento de la gama cromática con el uso de rojos y negros más oscuros: Crédito fotografías: Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

Todo lo anterior permite corroborar que a pesar del declive que sufrió Palenque hacia finales de Balunté y que derivó en la despoblación del sitio, los incensarios efígie siguieron produciéndose, alcanzando la monumentalidad, posiblemente como medio para mantener la estabilidad religiosa y el culto a las deidades tan necesario en las épocas convulsas. Los incensarios efígie siguen elaborándose con grandes dimensiones y técnicas de manufactura complejas que muestran un perfeccionamiento respecto a épocas anteriores.

La magnificencia visual y simbólica se empleó como política para contrarrestar el declive que se estaba viviendo en el sitio. A pesar de que fue en Balunté cuando los incensarios alcanzaron su mayor grandiosidad, también se dio una estandarización estilística ligada a la manufactura, a partir de elementos que se habían instaurado en Murciélagos y a los que se dio continuidad durante Balunté, como el formato de orejas adosadas a los mascarones, la técnica del mascarón adosado al cilindro, la altura y el oscurecimiento de las gamas cromáticas.

Si tenemos en cuenta la libertad artística que hubo en Palenque a lo largo de toda su historia, esta estandarización podría ser la evidencia del fuerte control que las élites tenían en la producción de los incensarios, como ocurría en Templo Mayor con los mexicas, con la estandarización de la producción de los bienes que se empleaban para las ofrendas.³³⁴ Una evidencia de la estandarización de los incensarios la encontramos en la plástica de los discursos narrativos de las aletas, que se reducen notablemente en cantidad, dejando más espacio entre los motivos decorativos y generando una sensación de “vacío” que no había existido hasta entonces

³³⁴ Báez Pérez, «El imperio en una caja. La economía de las ofrendas del Templo Mayor»; Bishop, Rands, y Harbottle, «A Ceramic Compositional Interpretation of Incense-Burner Trade in the Palenque Area, Mexico»; Velazquez Castro, Zúñiga Arellano, y Valentín Maldonado, «Los objetos de concha de las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan»; Velazquez Castro y Melgar Tísoc, «Producciones palaciegas tenochcas en objetos de concha y lapidaria».

en el repertorio visual de los incensarios efigie. Esto podría haber sido un intento de atenuar el evidente declive generalizado que se estaba viviendo en el sitio.

El arte no tiene que seguir necesariamente la misma trayectoria que la política, y los incensarios efigie son un ejemplo, ya que a pesar de que son bienes producidos directamente para uso de las elites religiosas y políticas del sitio, y no pueden disociarse, siguieron su producción en los periodos de crisis e incluso en esta última etapa de la historia de la ciudad, donde de forma contraria al declive social y económico, muestran monumentalidad y nuevos recursos tecnológicos y plásticos. Esto permite sugerir que los talleres donde se elaboraron siguieron suministrándose hasta el final para seguir nutriendo el culto a los incensarios, tan afianzado en la ciudad desde los albores de su historia. Este culto iba más allá de cualquier gobernante o evento histórico, eran un símbolo de la ciudad, de la identidad palencana, por lo que se siguieron invirtiendo recursos en su producción.

Un ejemplo lo vemos en la paleta pictórica donde todavía encontramos innovaciones tecnológicas ligadas a la creación de nuevos matices de color rojo, algo interesante si tenemos en cuenta que en las etapas anteriores la experimentación pictórica en torno al color se dio principalmente con la gama de azules y verdes, a partir del azul maya. En este caso, se sigue innovando a partir de las gamas rosadas, del uso de variantes verdes y amarillas del azul maya y del uso de materiales como la hematita especular para dar brillo a los ojos de los mascarones principales, además de la introducción de nuevos elementos formales como las orejas de jaguar o de concha (figura 112).

Después de Balunté, no se han encontrado más incensarios de este tipo en el sitio, debido al cese definitivo de las actividades religiosas de tradición palencana. Las ocupaciones posteriores se ubican en la fase cerámica Huipalé, que se caracteriza por la introducción de cerámica foránea y por el asentamiento disperso de la población sobre áreas que previamente tenían un uso ceremonial o político. Sería interesante revisar si existen incensarios de estilo palencano en lugares cercanos al sitio en estos periodos en los que Palenque empezó a abandonarse, para ver si el culto religioso palencano se extendió de alguna manera en áreas cercanas, debido al movimiento de la población que abandonaba la ciudad.

Con el abandono de la ciudad dieron por finalizadas las actividades religiosas del Grupo de las Cruces y por consiguiente la producción de incensarios efigie, una tradición cerámica que



Figura 112: Imagen tomada con microscopía de superficie al área del ojo del incensario 17/93 TCF. Sobre color blanco, se presenta color negro que tiene integradas partículas negras que brillan con la luz y que pueden asociarse con hematita especular. Crédito imágenes: Carlos López Puértolas, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

contaba con más de quinientos años de historia y en la que se mantuvieron los rasgos fundamentales que permitieron su permanencia simbólica a través del tiempo. Los incensarios se convirtieron en una parte fundamental del culto a las deidades en la ciudad, a la celebración de eventos conmemorativos o de final de periodo. Los incensarios efíge mantuvieron como otras producciones de Palenque un carácter conservador que les permitió perdurar en el tiempo, permanecer en el imaginario religioso del sitio a pesar de los conflictos bélicos o de los cambios políticos que se dieron en la ciudad a lo largo de toda su historia.

Las transiciones estilísticas y tecnológicas identificadas en los incensarios coinciden con los periodos en los que la ciudad vivió cambios históricos trascendentales, como la instauración de la primera dinastía palencana o el cambio en el linaje gobernante. A través de los incensarios efíge se puede trazar la historia de Palenque, desde las incipientes jerarquías religiosas y políticas con las que dio inicio el culto a los dioses a través de los incensarios de cerámica, que se instauraron en el sitio a partir de Picota, hasta el proceso mediante el cual se forjó el estilo palencano, que no solo se ve en los incensarios, sino también en las otras producciones artísticas del sitio.

Con la arquitectura guardan relación a partir de discursos simbólicos ligados a la iconografía solar, como ocurre con los templos del Grupo de las Cruces, que fungían como metáfora simbólica del ciclo solar, por su disposición y orientación dentro de la plaza. Este mismo discurso se ve representado en los incensarios a partir de los atributos solares que portan las deidades o del propio contexto de enterramiento de los ejemplares, orientados hacia el oriente, por donde se pone el sol. Esto permite pensar que el concepto simbólico de la arquitectura del Grupo de las Cruces se debió concebir de forma integral con los incensarios, pues hay una relación directa entre los objetos cerámicos y los templos.

Por otra parte, encontramos relación entre los incensarios de cerámica y el ámbito escultórico, a través de las técnicas de modelado, que eran compartidas entre el trabajo del estuco y de la cerámica, así como en el tipo de representaciones que se realizaban. Un ejemplo son los mascarones estucados de la subestructura de El Palacio, que guardan similitudes formales con los incensarios, sobre todo en la distribución de elementos y en la manera en la que se representan los rostros, algo que refleja un estilo compartido de representación.

Además de los relieves estucados, también existen analogías con la escultura en piedra, sobre todo con los incensarios efígie de caliza que se introdujeron en el repertorio artístico y ceremonial de Palenque en Otulúm. Con estos objetos se buscó imitar los incensarios de cerámica, pero adaptándose a la representación de las elites militares y religiosas, en vez de gobernantes o deidades. A su vez, en estos incensarios de piedra, se introdujeron nuevos elementos como la escritura, que también estaba asociada a la arquitectura como en el Templo de las Inscripciones.

Otras semejanzas entre los discursos simbólicos de los incensarios y los que se representan en otras formas de arte las encontramos en la representación o alusión a escenarios o eventos mitológicos. En los incensarios, esto se da a partir de la representación de fósiles marinos como los dientes de tiburón o las espinas de pez³³⁵, mientras que en relieves como el de El Palacio se recrea el mar primordial a partir de una escena en la que se representa a Pakal y a su progenitora con atributos sagrados y en un escenario que recrea el pasado mítico y acuático de Palenque.³³⁶

³³⁵ Alvarado-Ortega, Cuevas-García, y Cantalice, «The fossil fishes of the Archaeological site of Palenque, Chiapas, southeastern Mexico»; Alvarado-Ortega et al., «Paleocene fishes from palenque, Chiapas, southeastern Mexico».

³³⁶ De la Garza, Bernal Romero, y Cuevas García, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, 2012.

También encontramos un uso compartido de algunos pigmentos como el azul maya, el verde de veszelyita y el cinabrio, identificados tanto en los incensarios como en el vaso miniatura estucado y la cabeza de estuco perteneciente a un contexto funerario del Templo de la Cruz ³³⁷Por otra parte, el estilo palencano también se ve reflejado a partir de las técnicas de manufactura, ligadas al modelado tanto en el caso de los incensarios de cerámica como en los relieves estucados. Junto con eso, el juego de volúmenes y los distintos tipos de relieves empleados en los incensarios, también guardan similitudes con los recursos plásticos empleados en los relieves de estuco y en la escultura de piedra.


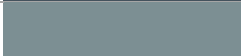









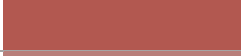
Desde que se instauró el estilo palencano, nunca dejó de emplearse, los incensarios efigie mantuvieron los aspectos fundamentales que se introdujeron desde Motiepá Tardío. Los cambios nos hablan de innovaciones artísticas, de nuevas modas e intereses estéticos y estilísticos que se plasmaron en los incensarios como una producción artística más. Esto se observa con la paleta pictórica, que si bien mantiene los mismos colores, amplía considerablemente sus matices y tonos, y aumenta las posibilidades estéticas a partir de la mezcla de colores y la superposición de capas pictóricas.

Además de los colores superpuestos, el grosor de las capas y la finura de los pigmentos empleados también influían en los matices y tonalidades finales que a su vez también están determinadas por las técnicas pictóricas empleadas. En ocasiones los colores son opacos, pero en otras son más translúcidos. Este juego de matices y tonalidades a partir de la superposición de colores con capas más gruesas o más finas de aplicación habla de la complejidad técnica que había en el uso de los colores, del carácter artístico que desarrolló Palenque no solo en la escultura y relieves de arquitectura, sino también en los incensarios. Los incensarios son una

³³⁷ Resultados preliminares de los estudios que el LANCIC-IF de la UNAM realizó entre el 7 y el 13 de octubre de 2019 y entre el 15 y el 23 de octubre de 2022 en la bodega y en el Museo de Sitio de Palenque.

producción artística más de la ciudad que puede considerarse monumental durante sus etapas finales.

Tabla 11: Tabla en la que se presenta la paleta pictórica de Murciélagos y la composición de los materiales identificados

Balunté	Pasta	Paleta pictórica	Color	Materiales pictóricos
770-850 e.c.			Azul oscuro	Azul maya
			Azul grisáceo	Azul maya
			Azul grisáceo	Azul maya
			Azul	Azul maya
			Amarillo	Amarillo de índigo
			Rojo oscuro	Tierras rojas, índigo o azul maya
			Rojo violáceo	Tierras rojas, índigo o azul maya
			Rojo	Tierras rojas, índigo o azul maya
			Rosa	Tierras rojas, índigo o azul maya
			Rosa	Tierras rojas, índigo o azul maya
			Blanco	Carbonato de calcio
			Negro iridiscente	Hematita especular



CAPÍTULO 5

**La historia material de los Incensarios
Efigie a partir de la manufactura y el
uso del color**

Las transformaciones estilísticas y tecnológicas que vivió Palenque a lo largo del periodo Clásico se ven reflejadas en la materialidad de los incensarios efigie ya que cubren una secuencia temporal lo suficientemente amplia como para detectar momentos en los que se da una ruptura con el estilo anterior y se introducen innovaciones estilísticas y tecnológicas tanto en las técnicas de manufactura como en el uso del color y en especial de los pigmentos que conforman la paleta pictórica.

A partir de lo anterior se puede trazar una línea temporal en la que se detecta continuidad, pero también periodos de transición en los que se sincretizan las tradiciones pasadas con las modernas. Estos momentos han sido fundamentales para trazar la historia material de los incensarios efigie pues han permitido identificar unas características generales, compartidas a lo largo de todas las temporalidades, pero también periodos en los que se dan innovaciones estilísticas a partir de nuevas formas de representación, del uso de materiales o de las técnicas de ejecución.

A partir de las técnicas de manufactura y la materialidad del color se puede observar que la producción de los incensarios se fue adaptando a las innovaciones estilísticas, tecnológicas y materiales de cada momento, pero sin cambiar de forma drástica su complejidad original ni la distribución de los elementos plásticos. Las técnicas de manufactura, la tecnología de elaboración de las pastas y el proceso de cocción presentan mejoras a lo largo del tiempo, que también permiten sugerir la existencia de una adaptación tecnológica constante ante las necesidades materiales que iban surgiendo en cada periodo. Como se presentó en capítulos anteriores, los incensarios incrementan su tamaño y volumen a lo largo del tiempo y presentan modificaciones en las técnicas de manufactura, sobre todo las ligadas a la elaboración y adhesión de los mascarones al cuerpo principal, así como las de las aletas.

Técnicas de manufactura

La técnica de elaboración del mascarón puede estar directamente relacionada con la altura y el volumen del cilindro. Esto muestra que las técnicas de manufactura se adaptan con el tiempo para satisfacer las necesidades tecnológicas implícitas en la elaboración de incensarios más grandes y voluminosos. El incremento de tamaño debió llevar consigo mejoras en la tecnología de cocción, pues los espacios debieron adaptarse al tamaño de los incensarios. La experimentación también se observa en la introducción de elementos como las orejas, los orificios para orejeras, la forma de las alas de los tocados.

En Picota el cuerpo de los incensarios se elaboraba en un solo cuerpo y las aletas se elaboraban con placas rectangulares que se adosaban a los laterales del cilindro. En este caso los mascarones se modelaban inicialmente desde el interior de los cilindros, otorgando volumen al cuerpo y modificando su forma. El mascarón se terminaba por la parte exterior, a partir de la aplicación de varias capas de pastillaje con formas figurativas asociadas a los principales rasgos del rostro, como los ojos, la nariz, los pómulos, la boca o el mentón. En esta inicial se emplean las costillas como elementos de refuerzo.

El dinamismo que presentan los incensarios en esta primera temporalidad se ve reflejado en los aspectos plásticos, a partir del aumento de tamaño y del aumento de volumen del pastillaje dando formas redondeadas y curvadas que recuerdan a los mascarones arquitectónicos Preclásicos y a las composiciones orgánicas de la pintura mural de sitios como San Bartolo, en la que se plasmaron escenas narrativas con principios de ritmo y repetición constante a partir elementos visuales.³³⁸

En Motiepá Temprano los cilindros aumentan su altura y con ello, empiezan a

³³⁸ Hurst, «San Bartolo, Petén: Técnicas de pintura mural del Preclásico Tardío», 5; Morales-Aguilar et al., «El mascarón arquitectónico Preclásico de la Estructura 3 de Chacté, Guatemala».

elaborarse por secciones, siempre mediante urdido y se identifican dos técnicas de manufactura principales: Una técnica en la que el cilindro se elabora en secciones y el mascarón se modela desde el interior y se finaliza con pastillaje aplicado, y otra en la que el cilindro también se elabora en secciones pero el mascarón se realiza directamente desde el exterior. En el interior solo se marcan los ojos para mantener la proporción entre los rasgos del rostro. En este momento las costillas de refuerzo se sustituyen por asas.

En Motieπά Tardío los cilindros también se elaboran por secciones y mediante urdido pero esta vez con la forma del rostro modelada ligeramente desde el interior. En ocasiones la boca se realiza mediante una ranura que se recorta en la superficie del cilindro antes de aplicar el pastillaje por la parte externa. En Motieπά tardío se dio continuidad al uso de asas como elemento de refuerzo. En Otulum los cilindros se elaboran de una forma muy semejante a los de Motieπά, en secciones verticales y urdido con las aletas adosadas a los laterales. Debido al incremento de altura, las aletas empezaron a elaborarse seguramente por secciones. En este periodo se vuelve a dar un cambio en los elementos de refuerzo, dejan de emplearse las asas y se retoman las costillas. El modelado interno solo se empleaba para marcar rasgos como los ojos o la boca, el volumen del rostro se daba desde el exterior a partir del pastillaje.

En Murciélagos se da uno de los cambios más significativos en la manufactura del cuerpo de los incensarios, ya que se identifica una técnica diferente a las anteriores. En este caso también levantaba mediante superposición de rollos de arcilla y secciones, pero esta vez, se recortaba por la parte frontal a la altura del rostro, dejando un hueco en el espacio en el que iba el mascarón. La forma inicial del mascarón se elaboraba por separado y se adhería a la parte frontal del cuerpo. En este periodo dejaron de emplearse los elementos de refuerzo y los cilindros se hicieron más estrechos y con una forma ligeramente acampanada tanto en la base como en la parte superior. La ausencia de elementos de refuerzo puede estar ligada a un cambio

en la técnica de unión entre las aletas y el cuerpo.

En Balunté identificamos dos técnicas de manufactura: una en la que el cilindro es cerrado, con el mascarón aplicado sobre la parte frontal con pastillaje y otra en la que el cilindro y el mascarón se elaboran por separado y se juntan posteriormente. En esta técnica el cilindro es abierto por la parte frontal y el mascarón se acopla cuando la pasta todavía está húmeda. Esto denota un cambio en la forma de concebir el proceso de manufactura de los objetos y permite pensar en la creatividad que se requirió para ir modificando el proceso productivo acorde a las necesidades de este periodo.

Los cambios de manufactura denotan un proceso constante de experimentación y de adaptación a las nuevas innovaciones tanto estilísticas como tecnológicas que iban surgiendo en las problemáticas artísticas y simbólicas que giraban en torno a los incensarios efigie. Cambiar la forma de elaborar los objetos implicó seguramente un cambio en la concepción de su materialidad, en el proceso creativo y en las habilidades técnicas que se requerían para ir modificando el proceso productivo acorde a las necesidades simbólicas y estilísticas de cada periodo. Todo lo anterior permite observar el relevante papel que tuvo el color en la identidad artística y tecnológica de los incensarios efigie de Palenque.

Uso del color

Desde las etapas más tempranas, el uso del color jugó un papel fundamental en el simbolismo de estos objetos y en las narrativas visuales que se creaban a partir de la iconografía modelada. Haciendo analogías particulares con otros soportes de Palenque en los que encontramos usos del color acordes con los incensarios, también se puede ver que la transformación que vivieron estos objetos y su desarrollo no fue aislado, sino que estuvo ligado al desarrollo artístico generalizado que fue viviendo Palenque a lo largo de su historia. Si bien la presencia del color es evidente en Palenque, no son muchos los estudios que lo han abordado

desde un punto de vista tecnológico y artístico. El color en el ámbito funerario ha sido uno de los más abordados, debido a los grandes hallazgos con abundantes restos cromáticos que se hallaron a lo largo del siglo XX, como las tumbas reales de Pakal y la Reina Roja o los templos XII o Templo de la Calavera. Además de esos trabajos, también abordaron el color los estudios de Sonia Lombardo sobre el estilo pictórico de Palenque y los registros de color que se mencionan en los informes de restauración y en los primeros catálogos de los incensarios efigie.³³⁹

A partir de lo anterior, en este capítulo se busca trazar una primera aproximación a la historia del color en Palenque, utilizando los incensarios efigie como hilo conductor por ser uno de los corpus de objetos policromados representativo de toda la historia de la ciudad. Como se presenta a continuación, los datos relativos al color obtenidos en esta investigación han permitido la transición cromática y tonal que adquirió la paleta pictórica de los incensarios a lo largo de su historia. La complejidad que fue adquiriendo el color a lo largo del tiempo, está relacionado el desarrollo artístico del sitio, con el acopio de materiales pictóricos y con su manufactura. Además, a nivel técnico, la policromía de los incensarios presenta características que permiten hablar de un estilo establecido en cuanto al uso de los colores y de los pigmentos con los que se elaboran, pero con cierta libertad técnica, ligada directamente con los pintores de los incensarios. Como ocurre en las técnicas de la manufactura, los artistas del color también se permitieron ciertos “lujos creativos” en la elaboración de los pigmentos, especialmente en cuanto a la obtención de matices y tonos se refiere.

Acorde a la manufactura la policromía de los incensarios también permite observar una transición gradual en la que se va modificando la gama cromática, y se da un cambio entre las

³³⁹ González Cruz, *La Reina Roja. Una tumba real de Palenque*; Lombardo, «Los estilos de la pintura mural maya».

gamas cálidas elaboradas con colores tierra y óxidos de hierro, a una gama más fría protagonizada por el uso del azul y el verde. Con el paso del tiempo, además de los matices también se ampliaron los tonos, que se fueron oscureciendo hacia las etapas más tardías. De manera general, se empleó azul, verde, amarillo, rojo, blanco y negro, y de forma ocasional el naranja, el morado y el rosa, que forman parte de la paleta pictórica de algunas temporalidades pero sin contar con una presencia constante a lo largo de la secuencia temporal de los incensarios.

La materialidad de pigmentos como el azul maya, jugó un papel fundamental en el uso de los colores pues permitió que los artistas crearan una gran cantidad de matices y tonos que además del azul también derivaron hacia los grises y las gamas verdes y amarillas en las últimas etapas. La paleta pictórica fue enriqueciéndose a partir de estos nuevos matices y tonos, pero también a partir del uso de nuevos pigmentos que se integraron a los que ya se utilizaban a partir de mezclas y superposiciones pictóricas.

A los colores elaborados con tierras rojas, amarillas o naranjas y a los verdes de malaquita se sumaron la veszelyita y el cinabrio y posteriormente el azul maya, el pigmento que marcó un punto de inflexión en la historia del color del sitio, pues a partir de ese momento se desarrolló una experimentación constante en torno al azul maya y a las combinaciones cromáticas que se podían lograr a partir de su tratamiento y su mezcla con otros materiales. La complejidad técnica que se alcanzó en la fabricación de este pigmento también se refleja en el uso de verdes y amarillos elaborados con este mismo material, que pueden considerarse como verdes y amarillos mayas. Además del azul maya, hubo una preferencia generalizada por las tierras rojas y amarillas, por el cinabrio, y por los pigmentos verdes de cobre. Estos materiales se combinaban con negros de tierras con carbón y blancos de calcita para obtener distintas propiedades del color. Además, el color negro fungió como un color principal en los motivos

pintados con los que también estaban decorados los incensarios. Todo esto refuerza la idea de que hubo un gran desarrollo pictórico asociado a los incensarios efigie.

La identificación de la paleta pictórica de cada temporalidad también ha permitido detectar pigmentos que sirven como marcadores tecnológicos para abordar la cuestión de la materialidad y del acceso a los recursos pictóricos en determinados momentos de la historia.

Azul

La presencia del color azul es evidente en los incensarios efigie desde Picota, aunque todavía tiene un uso muy escaso, ya aparece vinculado a motivos decorativos particulares como el diente de tiburón y asociado a colores como el rojo. El uso de este color aumenta a partir de Motiepa Temprano con la introducción del azul maya en la paleta pictórica de los incensarios. El uso de este color marcó un punto de inflexión en la historia pictórica de los incensarios, ya que con el tiempo, favoreció la creación de una amplia gama cromática y tonal que a su vez, se enriqueció a partir de la mezcla con otros pigmentos de color rojo, amarillo o negro. El azul maya se mezcló con cinabrio y goetita y en muchas ocasiones se aplicaba sobre verde de veszelyita.

A lo largo de la secuencia pictórica de los incensarios, identificamos un matiz de azul que es el que más se repite en el tiempo, el 5B. Este azul presenta una claridad media y una saturación generalmente baja, aunque en algunos casos es más intenso (5B 5/4, 5B 5/6, 5B 6/4, 5B 6/4). Si bien encontramos un matiz y tono de azul que parece repetirse a lo largo del tiempo, también se dan variaciones tonales o cromáticas que no parecen estar tan estandarizadas, pues no aparecen de forma tan recurrente como el azul anterior. Esto permite considerar que podía obtenerse un pigmento de base ya elaborado, que se modificara a partir de tratamientos térmicos o de la mezcla con otros materiales para oscurecerlo o darle un matiz más verdoso.

Si bien el azul está presente en los incensarios desde Picota, es a partir de Motieπά Temprano cuando empieza a emplearse de una forma generalizada y cuando se empiezan a identificar las primeras variaciones cromáticas y tonales: 5B 6/4-5B 6/2, 7.5B 5/6 y 2.5BG 7/2. En Otulum aumenta notablemente el uso de este color y de su variedad cromática, que abarca todas las transiciones de color que hay entre el azul y el verde: 2.5B 4/2, 2.5B 4/4, 2.5B 5/4, 5B 6/4, 5B 6/6, 5B 5/4, 7.5B 5/6, 7.5B 6/6 y 10B 4/6.

La ampliación de esta gama es reflejo de la experimentación tecnológica y estética que se estaba desarrollando en Palenque en torno al uso de este pigmento. Como vimos anteriormente, esta explosión artística que se observa en el uso del color de los incensarios no es un fenómeno aislado, sino que guarda relación directa con el ambiente artístico que vivió la ciudad en ese periodo, y que estuvo marcado por la construcción de arquitectura monumental, por la escultura tanto de estuco como de piedra, así como la escritura, a partir del arte de la caligrafía, que estuvo estrechamente vinculado tanto a los soportes arquitectónicos como a los escultóricos.

Como se observa en la figura 113, es interesante notar que el matiz que más se repite en Otulúm también es el 5B 6/4 el mismo que se identificó en Motieπά Temprano y Motieπά Tardío. Esto permite sugerir que pudo ser uno de los colores básicos a partir de los cual se generaron las demás variaciones de azul y que hubo una intencionalidad transgeneracional en crear ese color en particular, a lo largo de los años. Junto con lo anterior, en Otulum también se amplió la gama hacia los azules verdosos, como el 5BG 5/2, 7.5BG 6/2, 7.5 BG 5/2 y 10BG 6/4.

En Murciélagos se mantiene el uso notable del azul, aunque solo hemos identificado tres de los cuatro matices identificados en Otulum. A diferencia de Otulúm, donde aumentan los matices del azul en su transición hacia el verde solo se ha identificado un caso de azul-

verde, en el que el color presenta un matiz que se encuentra entre el 2.5 BG 6/2 y el 5BG 5/2. Esto indica que está más cerca del azul que del verde. Por último, en Balunté vuelven a ampliarse los matices de azul, como ocurrió en Otulúm, y vuelve a estar presente el rango cromático del 2.5B que no aparece representado en Murciélagos y no aparece el 10B. En este caso, también aparece la presencia aunque escasa de un azul verdoso que se clasifica como 10BG 5/2.

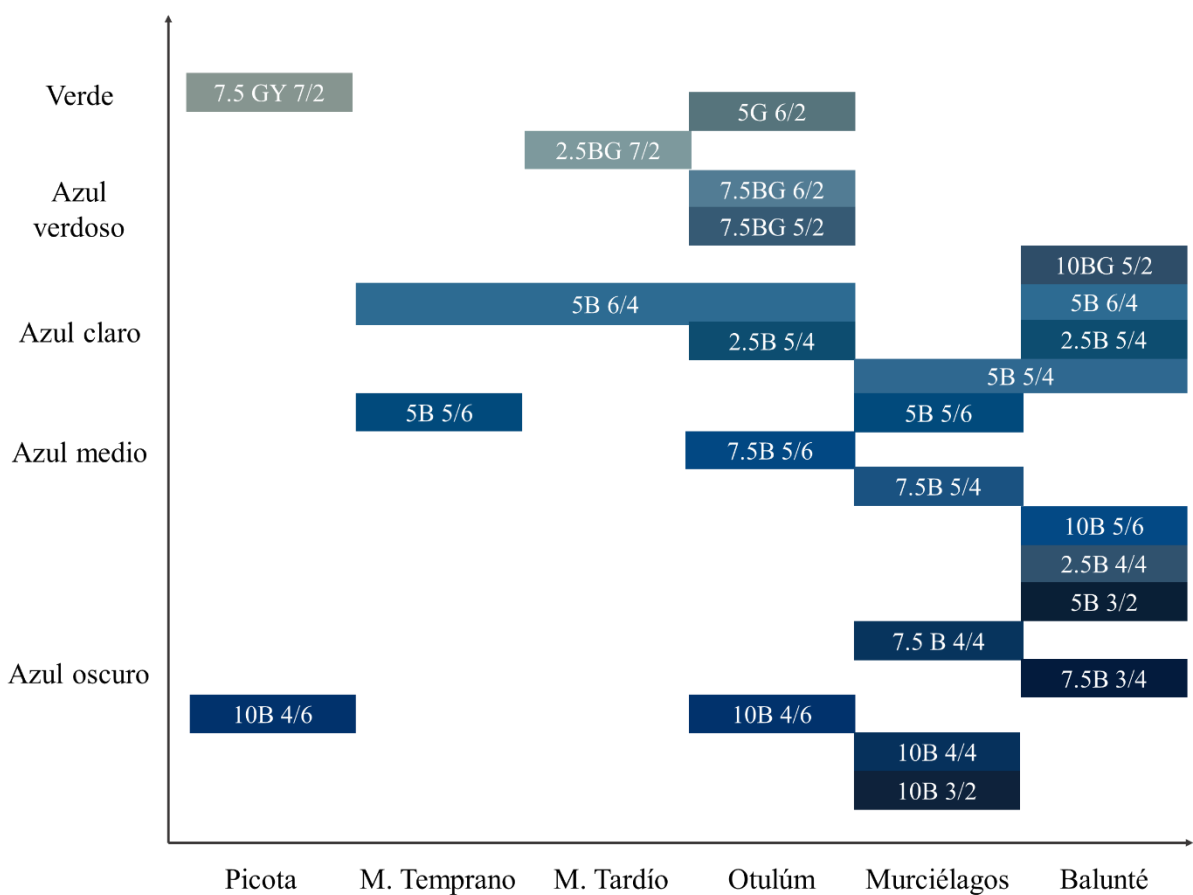


Figura 113: Grafica donde se muestran los distintos matices de azul identificados en los incensarios efigie y clasificados a partir del Sistema Munsell. Están organizados por temporalidad y desde los tonos más claros a los más oscuros.

A partir de lo anterior lo que se puede observar es que es en la fase Otulúm en la que se da mayor diversidad de matices de una misma gama cromática, algo que es acorde con el auge que alcanzaron los incensarios efigie en esa misma temporalidad, así como lo que está ocurriendo con otros ámbitos artísticos, ya que este periodo es uno de los de mayor apogeo de

la ciudad. En este sentido es llamativo que la variedad cromática del color azul se reduzca en Murciélagos, pues también fue un periodo de auge para Palenque, el de mayor esplendor urbana, lo que habla de la experimentación que se dio desde las fases más tempranas en la fabricación de los pigmentos y su uso sobre soportes como la cerámica. Esto puede estar marcando el inicio de la estandarización que se verá de forma más clara en Balunté.

Por otra parte, también hemos identificado diferencias en el uso de las arcillas con las que se elaboraron los azules mayas, aunque predomina la presencia de paligorskita, también se ha identificado montmorillonita y algunas arcillas de las que todavía desconocemos su composición. Esto abre un campo de posibilidades en torno a la elaboración del azul maya en Palenque, pues permite introducir un elemento más a la ecuación pictórica que puede influir en las propiedades ópticas y plásticas del color. La presencia de más arcillas además de la paligorskita nos habla de que hubo una experimentación en torno a la tecnología de fabricación de este pigmento, que permitió obtener variantes de un mismo color, con propiedades fisicoquímicas similares. Esto abre nuevas vías para considerar que en Palenque se elaboraron variantes de azul maya locales, algo que sería interesante abordar de forma más detallada en futuras investigaciones.

Verde

El color verde aparece como el azul desde la temporalidad más temprana, donde destaca por presentar un matiz amarillento 7.5GY 7/2 (figura 113). Desde Picota, se observa una clara preferencia por los pigmentos verdes de cobre como la malaquita (carbonato de cobre) y especialmente la veszelyita (fosfato de cobre y zinc) que se empleó durante más de cuatrocientos años en la paleta pictórica de los incensarios, desde finales de Picota hasta Otulúm.

El verde de malaquita aparece en uno de los incensarios de las primeras etapas de Picota, pero no vuelve a identificarse de forma clara en más temporalidades, se sustituyó de forma drástica por la veszelyita. Ambos minerales pueden aparecer asociados geológicamente en las fuentes o yacimientos, por lo que podrían encontrarse de manera conjunta. En el caso de Palenque, se encontrasen o no en el mismo yacimiento, la preferencia por la veszelyita es clara, ya que se utiliza en la paleta pictórica de los incensarios durante casi toda su historia, a diferencia de la malaquita. La veszelyita está conformada por cristales de distintos matices y tonos de verde y azul que otorgan un color brillante, mientras que la malaquita presenta un color verde más intenso (verde esmeralda) y sus matices pueden variar a partir de sus cristales azulados, verdes e incluso amarillos.

En este punto cabe mencionar que si bien la malaquita y la veszelyita son los dos únicos minerales de cobre identificados por el momento en los incensarios, también hay que considerar el uso de otros como la pseudomalaquita (fosfato de cobre), presente en otros ejemplos del arte maya, como el verde de algunas vasijas polícromas de la colección del LACMA, pertenecientes a la región del Petén y al periodo Clásico Temprano, entre finales del siglo IV e inicios del V e.c.³⁴⁰ Como en los casos anteriores, este mineral también tiene matices verdes azulados. La preferencia por estos minerales debió darse por su color, así como por sus propiedades plásticas, ya que influían en elaboración de los pigmentos. Junto a eso, el acceso a los recursos naturales y geológicos también son aspectos que podrían influir en su selección frente a otros materiales. Todo esto lleva a pensar en la necesidad de seguir estudiando y caracterizando los verdes mayas, poniendo atención en los pigmentos minerales, ya que cada vez son más los pigmentos verdes de cobre identificados en las paletas pictóricas. Esto abriría

³⁴⁰ Maccarelli et al., «La Pintura Poscocción».

nuevas vías para entender las variantes pictóricas y estilísticas del color a partir de estos materiales.

La identificación de vezzelyita es una de las grandes novedades que arroja esta investigación, pues es la primera vez que se reporta para el caso de Palenque o de sitios aledaños. Además, tampoco ha sido prácticamente identificado en otros contextos mayas ni mesoamericanos, siendo Calakmul en Campeche y Atzompa en Oaxaca los únicos reportes que se tienen sobre la presencia de este pigmento durante el Periodo Clásico. Es interesante mencionar que en estos casos, la vezzelyita está asociada a objetos de uso funerario como las máscaras funerarias y las urnas efigie ³⁴¹

Para el caso de Palenque, además de los incensarios efigie, también se ha identificado vezzelyita en una cabeza estucada procedente del Grupo de las Cruces,³⁴² lo que permite pensar que no fue un pigmento exclusivo de los incensarios sino que su uso pudo estar extendido también al de otras producciones artísticas de la ciudad. Por la procedencia de la cabeza estucada y su representación debió tener un valor suntuario, como ocurre con los incensarios. Sin embargo, son los únicos ejemplos identificados hasta el momento en el sitio, por lo que sería necesario como trabajo futuro, hacer una búsqueda exhaustiva del color verde en el sitio, para ver donde aparece este pigmento y en qué tipo de objetos se empleó.

Esto abre como en el caso del azul, un mar de posibilidades en torno a la presencia de este material y lleva a reflexionar sobre la necesidad de registrar su uso en otros contextos de Palenque, así como volver a revisar, en futuras investigaciones, que está ocurriendo con los

³⁴¹ García Moreno et al., «Discovery and Characterization of an unknown blue-green maya pigment: Vezzelyite», 2008; Robles García, Pacheco Arias, y Olvera Sánchez, «El Señor Ocho Temblor y la Señora Agua, dos urnas zapotecas de elite en Atzompa, Oaxaca: iconografía y conservación», 2014; Vázquez de Ágredos, «Painting the Skin in Ancient Mesoamerica», 2018.

³⁴²Resultados preliminares del estudio realizado en las bodegas y museo de sitio de Palenque durante la salida de campo que el LANCIC-IF, UNAM realizó entre el 15 y el 23 de octubre de 2022.

verdes de cobre en otros sitios mayas, para determinar si la presencia de veszelyita pudo ser un rasgo local de la pintura palencana o si su uso estuvo más extendido.

En ocasiones, identificamos un color verde tenue de matiz azulado que presenta una composición de azul maya y veszelyita y que permite sugerir el uso de un pigmento conformado por una mezcla entre ambos materiales. En otras ocasiones estos pigmentos aparecen asociados por superposición pictórica, azul sobre verde. En Motiepá Tardío destaca el uso del verde maya, un pigmento que no es tan común en la paleta pictórica de los incensarios como podríamos esperar, debido al alto desarrollo que hubo en torno a la elaboración del azul maya y al uso de las arcillas. Este pigmento suele estar asociado a orejeras y otras aplicaciones asociadas a los incensarios efigie. El verde maya, también aparece en otros objetos de Palenque



Figura 114: Fotografías del vaso miniatura estucado del Grupo Norte. Presenta azul maya en el exterior y verde maya en el interior. La identificación se realizó mediante Imagen Infrarroja de Falso Color y FORS. Crédito imágenes: Isaac Rangel Chávez, Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC-IF, UNAM.

desde el Clásico Temprano, como en el vaso miniatura estucado del Grupo Norte figura 114.³⁴³ En Murciélagos y Balunté la presencia del color verde se reduce considerablemente, deja de emplearse de forma drástica la veszelyita, algo que llama la atención teniendo en cuenta la trayectoria que había tenido este color durante los siglos anteriores. En ese momento los verdes se elaboran únicamente a partir de la formulación maya, y como el resto de los colores, también se oscurece su gama tonal.

La reducción del uso de este color pudo darse por una falta de recursos, como por ejemplo el agotamiento o dificultades en el acceso a las fuentes de donde se obtenía el material, pero también pudo por un cambio en las preferencias estéticas de este periodo. En Murciélagos y Balunté también se dio un cambio bastante drástico en la manufactura y en el tamaño de los incensarios, lo que denota la existencia de un fenómeno que no afectó solo al ámbito del color sino también a la propia elaboración de los objetos y que derivaba posiblemente de los cambios que estaban ocurriendo a gran escala en otros ámbitos artísticos de la ciudad.

A partir del color verde, como ocurre con el azul, se puede trazar una secuencia temporal en la que se ve de forma clara cuando se introdujeron los pigmentos que marcaron un punto de inflexión en el uso del color y en su tecnología dentro de la historia del arte de Palenque. Además de la historia de Palenque, sirven de marcadores tecnológicos que permiten ubicar el uso de estos materiales en un periodo y en una región, por lo que también pueden servir como referencia temporal para otros sitios contemporáneos donde también haya presencia de pigmentos de este tipo.

³⁴³ Resultados preliminares de los estudios que el LANCIC-IF de la UNAM realizó entre el 7 y el 13 de octubre de 2019 y entre el 15 y el 23 de octubre de 2022 en la bodega y en el Museo de Sitio de Palenque.

Rojo

El rojo es uno de los colores más representativos de la paleta pictórica de Palenque ya que se empleó desde los incensarios efigie más antiguos para cubrir varias partes de los incensarios. Este color aparece solo o asociado a otros colores como el amarillo, el azul o el verde, creando estructuras cromáticas particulares que junto con la materialidad del color, también se repiten a lo largo del tiempo.

La estructura rojo amarillo se encuentra presente en los incensarios de Picota y es reconocible por que aparece en forma de franjas horizontales en algunas áreas de las aletas. A partir de Motieπά Temprano el rojo se asocia al azul y al verde, tanto por superposición pictórica como por mezcla de materiales, ya que estos colores se mezclaban con rojo en menor proporción para obtener matices e intensidades particulares. En general los rojos de los incensarios tienden a ser más oscuros que los de otros colores, ya que presentan una luminosidad media o baja. Sin embargo, también tienden a oscurecerse más en las etapas más tardías lo que permite plantear que el oscurecimiento de la paleta fue un fenómeno generalizado y no algo que se dio de forma aislada en un color.

Como se puede observar en la figura 115 no se identificaron rojos que puedan clasificarse como claros, Esto es interesante porque muestra una preferencia por los granates y marrones, siendo los matices 5R 4/6, 10R 4/4 y 10R 4/6 los más constantes en el tiempo, desde Picota hasta Otulúm. Junto a lo anterior, matices más rosados y claros como el 10R 5/6 también son representativos, ya que se emplearon en Picota, en Murciélagos y en Balunté. A partir de Otulúm también aparecen representados los matices violáceos (10RP 4/2, 2.5R 4/2) y en general se amplía la gama del rojo, a partir tonos más claros (5R 5/4, 5R 5/8) y oscuros (7.5R 3/4).

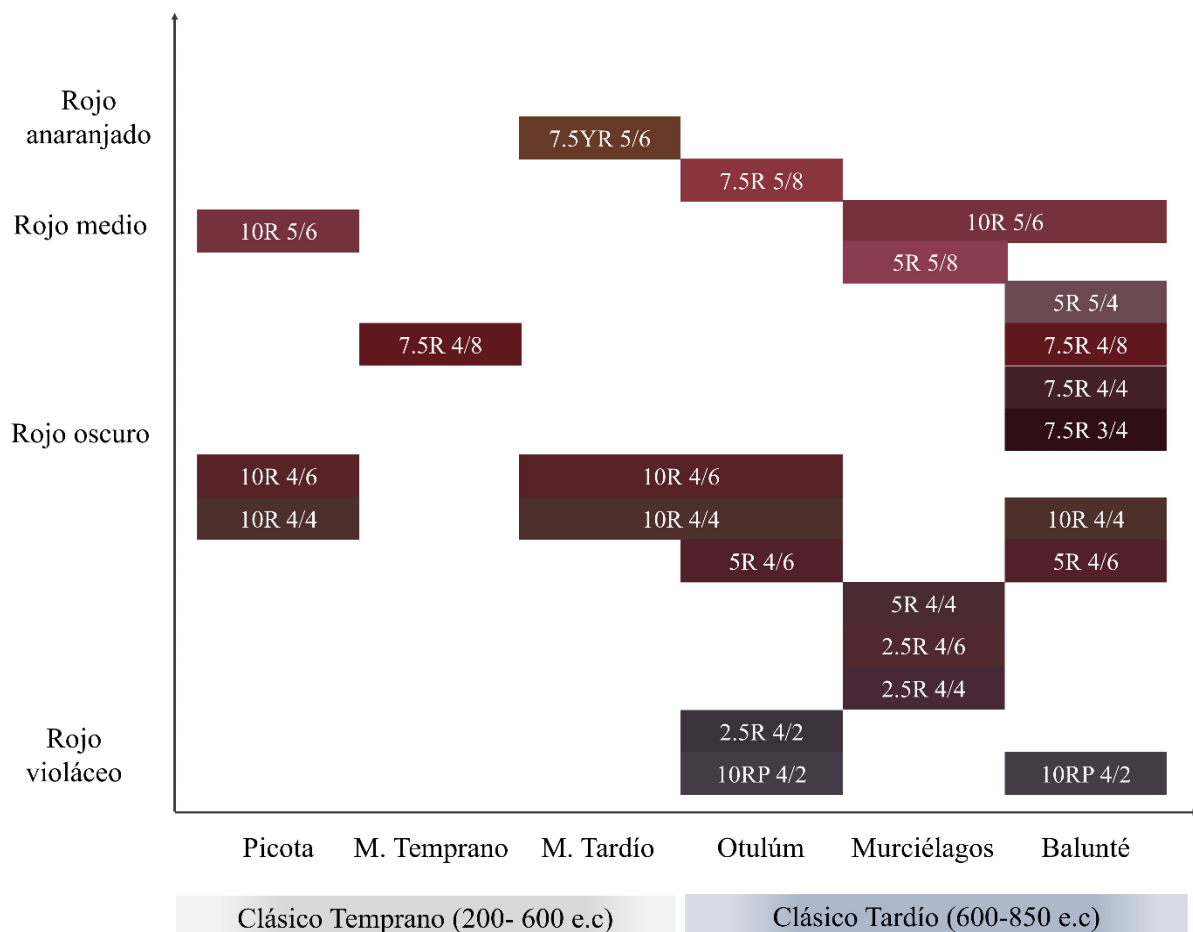


Figura 115: Gráfica con los matices de rojo identificados y clasificados a partir del Sistema Munsell. Están organizados por temporalidad y de claro a oscuro.

El cambio más significativo que encontramos en la materialidad del color rojo se da con la introducción del cinabrio a finales de Picota, al mismo tiempo que comenzó el uso del verde de veszelyita mencionado anteriormente. Estos pigmentos aparecen en los mismos fragmentos de aletas, por lo que pueden asociarse de forma directa y confirmar que para esta etapa final de Picota hubo un cambio estético y estilístico, pero también tecnológico en cuanto a la elaboración de los colores, introduciendo nuevos materiales que requerían unas necesidades técnicas diferentes, pero que aportaban otro nivel tanto simbólico como económico a los objetos. En este momento, también se identifican cambios en el estilo y en la manufactura de los incensarios que muestran que en esta etapa final de Picota se estaba dando una transformación generalizada en distintos ámbitos artesanales.

Hasta ese momento este color se elaboraba con tierras rojas, de las que hemos identificado los óxidos de hierro y la arcilla montmorillonita. En este punto cabe recordar que las tierras se diferencian de los óxidos de hierro porque no son un mineral, sino un material heterogéneo que además de tener óxidos de hierro en su composición, también contiene aluminosilicatos y arcillas.³⁴⁴ Las tierras se dan forma natural en la naturaleza, por lo que su obtención tiene unas implicaciones tecnológicas diferentes a las de los minerales, tanto en el proceso de extracción como en el propio tratamiento de los materiales para la elaboración de pigmentos. Por su contenido arcilloso son más fáciles de trabajar, más plásticas y se encuentran de forma más abundante que los óxidos de hierro puros, que se extraen de yacimientos y requieren una tecnología minera.

La introducción del cinabrio en la paleta pictórica debió tener implicaciones simbólicas, estéticas y tecnológicas, pues el proceso de extracción y manejo es diferente al de los rojos obtenidos de tierras o de minerales de óxidos de hierro. Aspectos como la toxicidad, también debieron añadir un grado más de complejidad simbólica y material al color, otorgándole un uso diferenciado. Un ejemplo de esto se puede observar en Motiepa Temprano, donde el cinabrio se empleaba como mezcla del azul maya con el que se pintaban las cenefas que remataban la silueta de las aletas, mientras que las tierras rojas se empleaban para cubrir algunos motivos decorativos.

La presencia de cinabrio en los incensarios desde finales de Picota es interesante porque se convierte en uno de los registros más tempranos que tenemos en el sitio sobre el uso de este material, junto con la tumba de la subestructura XVIII-a, fechada entre el 250 y el 420 e.c. En otros sitios del área maya el alcance tecnológico en torno a este material también se observa

³⁴⁴ Cortell Nicolau, «Ocre, hematites y óxido de hierro: el problema terminológico»; Solá et al., «Hematita vs. arcillas: su potencial como pigmentos rojos y su uso en tres sitios de la Puna Jujeña (Argentina)».

en el uso, no solo de cinabrio, sino también de mercurio líquido o en estado elemental, como es el caso Lamanai y Caracol en Belice, Copán y El Paraíso en Honduras, así como Quiriguá, Kaminaljuyú, Lago Amatitlán y Lavaderos en Guatemala. El cinabrio en pintura mural se documenta para el Clásico Tardío, a partir del siglo VII e.c.

Rosa y morado

El color rosa es bastante particular en la paleta pictórica palencana, pues solo lo encontramos en dos temporalidades, la más temprana y la más tardía. Esto denota que no fue un color primordial en el imaginario palencano y que su uso pudo estar asociado a influencias estilísticas provenientes de otras áreas o ámbitos artísticos como los mascarones arquitectónicos del Petén pertenecientes al Clásico Temprano, donde era común el uso de matices rosas, naranjas o beiges. Esta semejanza que encontramos en la paleta pictórica de Picota, a partir de colores como el rosa, nos habla de semejanzas entre las corrientes artísticas y de cómo a pesar de los rasgos locales de cada sitio, había un imaginario y unas influencias estéticas compartidas entre las tradiciones artísticas mayas.

El color rosa de Picota fue elaborado mediante una mezcla de tierras rojas con carbonatos de calcio. Este pigmento presenta una matriz fina en la que se amalgaman partículas rojas y blancas, que permiten pensar en una molienda conjunta de ambos materiales. Este color no vuelve a emplearse en la paleta de los incensarios efigie hasta Balunté, donde aparece con un matiz y tono diferente al de Picota. Si bien el rosa temprano era un color luminoso, el rosa tardío es más oscuro y presenta cierta tendencia hacia el morado. Otra diferencia que encontramos es la composición, ya que en Balunté este color se elaboró a partir del cinabrio y no de tierras rojas como en Picota.

Como en el caso anterior, este color es bastante extraordinario en la paleta pictórica de los incensarios efigie y aparece principalmente en Balunté, aunque desde Motiepá Temprano

también se observa una tendencia en generar matices violáceos a partir de la superposición azul sobre rojo. Estos matices se generaban principalmente al aplicar azul maya sobre rojo de cinabrio. En el caso del morado creado a partir de una mezcla de materiales, también está conformado a partir de cinabrio y azul maya. Como ocurrió con el resto de los colores de Balunté el morado también presenta un tono oscuro y denota una experimentación en torno a la gama tonal y cromática de los rosados (figura 116).

Es interesante observar que lo que vemos en los incensarios se corresponde en cierta medida con lo que ocurre en otros soportes mayas como la pintura mural de sitios más tardíos como Bonampak, Ek Balam o Chichen Itzá, donde esta gama también se elaboraba a partir de superposición pictórica y del uso de diferentes mordentes con el índigo.³⁴⁵

Amarillo

El amarillo junto al azul y al rojo es uno de los colores que más aparece en los incensarios efíge. Desde Picota se utilizó principalmente en las aletas y en los mascarones inferiores y formó parte de varias estructuras cromáticas como rojo-amarillo, azul-amarillo o negro-amarillo aplicadas normalmente en franjas horizontales. La recurrencia con la que aparece la estructura cromática rojo-amarillo permite pensar que era uno de los motivos que definía el estilo pictórico temprano y como en el caso del rosa, podía derivar de las influencias estilísticas provenientes de los mascarones arquitectónicos.

Junto a eso, los motivos de piel de jaguar que se representaron en las aletas durante Motieπά Temprano y Motieπά Tardío le dieron protagonismo al amarillo durante estos periodos. A partir de Otulúm, cuando dejaron de representarse los motivos de piel de jaguar en las aletas de los incensarios, el uso de este color perdió cierto protagonismo, pues dejó de

³⁴⁵ Vázquez de Agredos, *La pintura mural maya. Materiales y técnicas*, 2010, 120.

emplearse como color principal, aunque siguió utilizándose en algunos motivos y en mezclas de colores como el azul o el verde. Si bien hemos considerado la pérdida de color que puede originarse por el estado de conservación de las piezas, en este caso particular, se observa un cambio estilístico e iconográfico asociado al uso del amarillo.

El uso de este color también cambió con la introducción del azul maya en Motiepá Temprano, ya que a partir de este momento deja de asociarse al rojo y empieza a hacerlo con el azul, como se observa en la parte superior de las aletas de los incensarios, que están pintadas de amarillo y rematadas por la parte superior con una cenefa pintada de azul. Junto a esta estructura cromática se integró otra que marcó sin duda alguna, la identidad pictórica de este periodo, la emulación de la piel del jaguar a partir de la aplicación de manchas negras sobre la superficie amarilla. La introducción de este motivo pudo tener implicaciones simbólicas ligadas al culto del Dios Jaguar del Inframundo, que se introdujo de forma definitiva en el repertorio iconográfico de los incensarios en Motiepá Tardío. A partir de esta temporalidad, los motivos de piel de jaguar dejan de representarse, aunque se sigue aludiendo a la deidad a partir de la representación iconográfica de los ejemplares del Templo de la Cruz Foliada. Como mencionamos anteriormente, al dejar de representar la piel de jaguar, el uso del amarillo disminuyó notablemente.

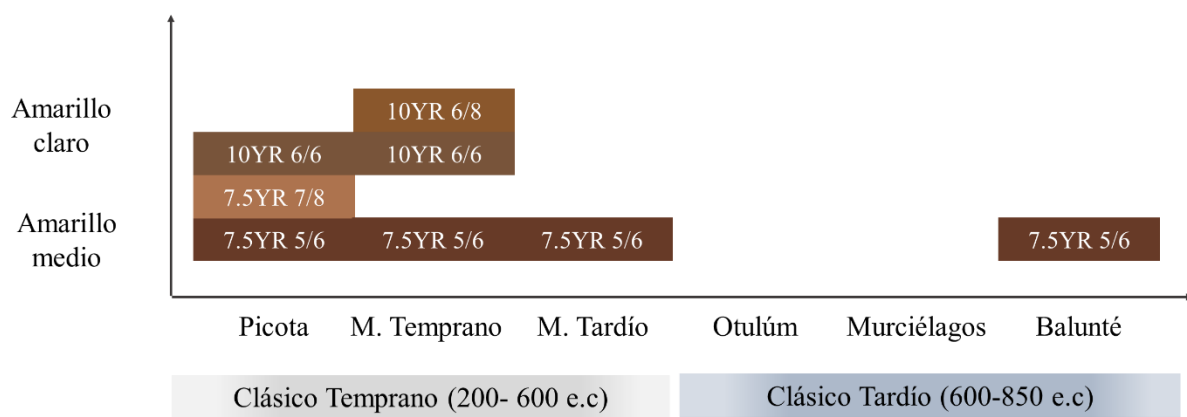


Figura 116: Gráfica en la que se presentan los matices amarillos identificados a partir del Sistema de Color Munsell. Están organizados por temporalidad y de los más claros a los más oscuros.

A diferencia de otros colores los amarillos tienden a ser más claros, como el 10YR 6/8, el 10 YR 6/6 y el 7.5 YR 7/8 y con una gama de matices más reducida (figura 117). Como en el caso de los rojos, también hay una preferencia por matices anaranjados y marrones, como el 7YR 5/6 que aparece de forma constante en los incensarios, salvo en Otulúm y Murciélagos. En este punto cabe señalar que la clasificación de Color Munsell se realizó sobre el muestrario de fragmentos, en los que no había restos de color amarillo en estas dos temporalidades.

Como en el caso de los rojos, los amarillos también se elaboraron principalmente a partir de tierras, en este caso conformadas por goetita, el óxido de hierro hidratado que otorga el color amarillo, y montmorillonita. Si bien la composición de los amarillos es muy homogénea a lo largo de toda la historia de los incensarios, identificamos innovaciones en periodos concretos que denotan una experimentación tecnológica en el campo del color. En este sentido, el amarillo también se vio influenciado por la tecnología del azul maya ya que es en Motieπά Temprano donde encontramos el registro más temprano de un amarillo elaborado con la formulación maya de índigo y paligorskita.

La presencia de este pigmento es interesante porque habla de una experimentación temprana en torno a la tecnología del azul maya, ya que el amarillo maya se obtiene como uno de los pasos previos a la obtención del azul, durante el mismo proceso productivo.³⁴⁶ Esto, junto con la escasez con la que se presenta este pigmento en la paleta pictórica de los incensarios, lleva a pensar que en esta etapa temprana pudo obtenerse de forma accidental, como parte del proceso de elaboración del azul. Para obtener amarillo, verde o azul se deben macerar las hojas y ramas de la indigosfera, la planta de la que se extrae el índigo, en una

³⁴⁶ Doménech, Doménech Carbó, y Vázquez De Agredos-Pascual, «From maya blue to “maya Yellow”: A connection between ancient nanostructured materials from the voltammetry of microparticles»; Doménech Carbó et al., «Insights into the Maya Blue Technology: Greenish Pellets from the Ancient City of La Blanca».

suspensión de cal apagada y agua. Al pasar varias horas, el agua se torna de color amarillo y quedan suspendidas las partículas de ese color que se extraen y se secan para ser mezcladas posteriormente con la arcilla. Si el objetivo es obtener azul o verde, esta misma suspensión debería ventilarse mediante agitación o batido, proceso mediante el cual pasa del amarillo al verde y finalmente al azul.³⁴⁷

La presencia de amarillo maya se ha identificado en Motieπά Temprano y en Balunté, lo que denota que a pesar de que se desarrolló toda una tecnología en torno al azul maya, como ocurrió en el caso de los verdes, también hubo una preferencia por los amarillos inorgánicos procedentes de las tierras. Esto pudo darse por las propiedades que tenían estos materiales que eran más plásticos por la cantidad de arcilla que contenían y tenían buenas propiedades cubrientes. Además, la obtención de estos materiales también es más accesible y requiere menos desarrollo tecnológico que la del amarillo maya. La identificación del amarillo maya presenta una novedad en cuanto a la historia del color de Palenque se refiere, porque como en el caso de la veszelyita, porque además del interés que presenta por su uso temprano, es la primera vez que se registra su uso en el sitio.

Naranja

El naranja es un color que aparece de forma esporádica en la paleta pictórica de los incensarios y no como color principal sino asociado a otros como el amarillo y el verde. El naranja se identifica en los incensarios desde Picota, en los mismos fragmentos de aletas en las que se identificó por primera vez cinabrio y veszelyita. En Otulúm vuelve a utilizarse este color mezclado generalmente con el color amarillo y de forma excepcional, para cubrir algunas áreas que en la mayoría de ejemplares van pintadas de azul como las alas de las aves que coronan

³⁴⁷ Doménech, Doménech-Carbó, y Vázquez De Agredos-Pascual, «From maya blue to “maya Yellow”: A connection between ancient nanostructured materials from the voltammetry of microparticles».

los tocados. La composición de este color es la misma que la de los amarillos, una tierra elaborada con goetita y montmorillonita pero de color naranja. Este color podía obtenerse mediante la mezcla de tierras amarillas y rojas o mediante procesos de calcinación. En la pintura mural maya de las tierras bajas también se reporta el uso de arcillas con presencia significativa de ilmenita para obtener la gama anaranjada.³⁴⁸

Blanco

Este color se elaboraba con carbonatos de calcio como la calcita y se utilizó de forma recurrente en los incensarios efigie de todas las temporalidades, ya que se empleaba para pintar motivos particulares como la esclerótica de los ojos, pero sobre todo, como capa pictórica que servía de base para otros colores como el amarillo, el rojo o el azul, así como parte de las mezclas de los colores, para crear tonos más claros. El uso y el alcance tecnológico de este color es regular a lo largo de toda la historia del sitio, ya que no presenta cambios sustanciales en ninguna temporalidad. Este color se siguió empleando como base algunos azules y rojos durante las etapas más tardías, para los tonos medios, pero dejó de utilizarse en los más oscuros.

Negro

El color negro tuvo una función similar al blanco, ya que se empleaba para pintar la pupila de los ojos y como mezcla de otros pigmentos para otorgar matices y tonos particulares. Sin embargo adquirió un poco más de protagonismo, pues con él se pintaban las manchas de jaguar sobre la superficie amarilla de las aletas. En cuanto a la composición de este color todavía es desconocida, pero por la ausencia en su composición elemental de elementos principales asociados a minerales que otorguen color negro se puede sugerir el uso de carbón o de una mezcla de este material con tierras oscuras que pueden contener manganeso.

³⁴⁸ Vázquez de Ágredos, *La pintura mural maya. Materiales y técnicas*, 2010, 111.

En Balunté se dio un giro en la materialidad del color negro y posiblemente en su connotación simbólica pues se introduce el uso de un nuevo material que además de aportar color, aporta un brillo de apariencia metálica que debió otorgar un nivel más a la concepción visual de los incensarios. Este material es la hematita especular, característica por las partículas laminares de bordes angulosos y lustre metálico, que se incentivaba cuando la luz reflejaba sobre la superficie pintada. La aparición de este material precisamente en Balunté, no parece causalidad, sino que debe estar asociada al fenómeno de monumentalidad que se dio en ese periodo, en el que las incipientes crisis socio económica y política que asolaba la ciudad desde finales del siglo VIII se contrarrestaba desde el ámbito religioso con la imagen de grandiosidad y magnificencia de las deidades efigie. Esta imagen se reforzaba a partir de los ojos de las deidades representadas, que tornarían brillantes cuando la luz incidiera sobre la superficie pintada.

Delineados

Además de los colores que conforman la paleta pictórica de cada temporalidad, también encontramos la presencia de un elemento más que otorgaba otro carácter a los colores y a las imágenes que a través de ellos se representaban. En este caso nos referimos a los delineados o los motivos que hemos identificado en áreas como los laterales de los mascarones inferiores y centrales, las cejas de algunas deidades o en las aletas. Estos diseños se delineaban en color negro a excepción de Balunté, donde también hemos identificado la presencia de diseños delineados en color rojo.

La presencia de esos elementos denota que además de las capas pictóricas, los incensarios efigie debieron ir cubiertos con más motivos decorativos, símbolos o imágenes que se pintaban sobre la superficie previamente pintada con otros colores, como el azul o el verde. La presencia de los delineados negros sobre fondos azules recuerda al estilo azul y negro de las

pinturas murales mayas de la costa de Quintana Roo pertenecientes al Posclásico Tardío, como de las estructuras 5 y 16 de Tulúm, Tancah, Cobá, Xelhá, Rancho Ina o San Gervasio, en Cozumel.³⁴⁹

A partir de lo anterior, se puede pensar que los incensarios efigie debieron ser una amalgama de códigos simbólicos y visuales, que junto con los materiales, las imágenes y el color plasmaron el imaginario religioso y cultural palencano y se convirtieron en una de las producciones artísticas más magnificentes y longevas del sitio.

³⁴⁹ Lombardo, «Los estilos de la pintura mural maya», 143-50.

CAPÍTULO 6

Los Incensarios Efigie en las dinámicas tecnológicas, artísticas y culturales de Palenque

The more I study ancient American art, the more I bow before their wonderful skill in composition, the instinctive knowledge of just how the lines + curves should go...

—Adela Breton to George Byron Gordon, January 9, 1917

A continuación se presenta el sexto y último capítulo de la tesis, en el que convergen todos los planteamientos, perspectivas y resultados obtenidos a lo largo de la investigación. A partir de todo lo presentado anteriormente se puede plantear que los incensarios efigie formaron parte de la vida de la ciudad desde las etapas más tempranas de su historia y participaron en una serie de dinámicas estéticas, simbólicas y rituales que, a su vez, formaban parte de una red de relaciones más amplia, ligada a los distintos programas artísticos de la ciudad y a los eventos histórico-políticos que fueron acaeciendo a lo largo del tiempo.

Las características estilísticas y materiales que presentan los incensarios efigie, así como la transformación visual que vivieron con el paso del tiempo permite integrar la producción de estos objetos en la historia del arte de la ciudad y encontrar analogías con lo que ocurre en las otras grandes producciones del sitio como la arquitectura, la caligrafía y sobre todo la escultura. La relación entre el desarrollo de las distintas artes en Palenque entre las que se incluye la producción de incensarios efigie hace que no podamos entenderlos de una manera aislada, sino como partícipes en esta dinámicas sociales, materiales y simbólicas más amplias

A partir de lo anterior, esta última discusión parte de las tres grandes cuestiones con las que iniciamos la investigación ¿A qué se debe que en un sitio como Palenque se desarrollara una producción de incensarios efigie de esa magnitud? ¿El desarrollo tecnológico y pictórico de los incensarios es acorde al del resto de producciones artísticas de la ciudad? ¿Los incensarios efigie se vieron influenciados a nivel estilístico y tecnológico por el ámbito escultórico?

Los incensarios efigie fungieron como objetos ligados a actividades de culto durante toda la historia de Palenque desde los albores de la historia de la ciudad, como se refleja a partir de la presencia de incensarios en el Templo de la Cruz desde la fase Picota (200-350 e.c.). Como se mostró en los capítulos anteriores, el amplio rango temporal que cubren los

incensarios efigie, desde el 200 e.c. al 850 e.c. permite observar la magnitud simbólica y material que tuvieron, y que les permitió permanecer como objetos de culto a lo largo de toda la historia de la ciudad, durante aproximadamente seiscientos años.

Los rituales asociados a incensarios perduraron a lo largo del tiempo, como se observa a partir de testimonios de inicios del siglo XIX, como el de Guillermo Dupaix quien registró la presencia de este tipo de objetos en las inmediaciones del sitio señalando que presentaban signos de haber formado parte de alguna actividad ritual. Otro ejemplo lo encontramos en los rituales lacandones que se seguían realizando al menos hasta finales del siglo XX, en las que se depositaban incensarios cerca de las ruinas arqueológicas o incluso en el interior de algunas estructuras. Además de los incensarios, también se recolectaban algunas piedras que se introducían en su interior y que simbolizaban la esencia divina de la divinidad a la que estaba vinculado el objeto.³⁵⁰

El vínculo entre el pasado y el presente se fortalecía a partir de los incensarios y de las ceremonias realizadas en los sitios arqueológicos, por ser las casas de las deidades a las que veneraban. Estas actividades no guardan una relación directa con lo que ocurría en el periodo Clásico, sin embargo, permiten reflexionar en torno a la continuidad que tuvieron estos objetos desde la antigüedad y pensar en el poder simbólico que fueron adquiriendo con el tiempo, adaptándose a las necesidades simbólicas y rituales de cada periodo.

Sobre cuáles fueron las razones o las condiciones que se dieron en Palenque para que se desarrollara una producción de incensarios de tal magnitud, todo apunta a que la historia política del sitio tuvo mucho que ver, ya que desde que se instauró la primera dinastía se observa un interés en legitimar el poder del linaje gobernante a partir de las actividades

³⁵⁰ Estrada de Guerlero, *Guillermo Dupaix. Precursor de la Historia del Arte prehispánico*; Tozzer, *A comparative study of the mayas and the lacandones*.

religiosas, de los programas artísticos y de los discursos simbólicos. En esta esfera los incensarios aparecen como el eje rector de las actividades religiosas de culto estatal desde las etapas más tempranas, incluso desde antes de que se instaurara formalmente la primera dinastía liderada por K'uk 'B'alam I, quien fue entronizado en el 431 e.c. como el primer gobernante histórico de Palenque.

Aunque este gobernante sea el primero que se menciona en las fuentes epigráficas, existen otros registros materiales que muestran la existencia de gobernantes anteriores, como la tumba del Templo XVIII-A, fechada entre el 250 y el 420 e.c.³⁵¹ En este contexto funerario se empleó cinabrio, un material todavía escaso en Palenque para el Clásico Temprano pero que también aparece en los incensarios efigie a partir del 350 e.c.³⁵² Todo esto apunta a que el personaje enterrado en el templo XVIII-A pudo pertenecer también a este periodo final de Picota o inicios de Motiepá Temprano y que por tanto, los incensarios anteriores a esta temporalidad, es decir, los de las primeras etapas de Picota, debieron estar vinculados a gobernantes o líderes todavía más antiguos.

El vínculo entre los incensarios efigie y los gobernantes o las jerarquías religiosas se plantea porque existen registros tanto escritos como visuales en los que se menciona el uso de los incensarios o se representan escenas en las que se están empleando por parte de personajes que parecen tener un elevado rango social. Ejemplo de esto son estelas como las de Izapa y Kaminaljuyú o las vasijas estilo códice. Para el caso concreto de Palenque, existen menciones escritas en las que se alude a que el gobernante realizó una ceremonia de fuego para activar los incensarios efigie de cerámica. Todo esto lleva a pensar que la presencia tan temprana de

³⁵¹ Couoh Hernández y Cuevas García, «La tumba real del Templo XVIII-A de Palenque, Chiapas», 2015.

³⁵² En este caso el cinabrio sirve de marcador tecnológico-temporal ya que permite detectar que al menos en para el 350 e.c. este material ya se empleaba en Palenque en contextos de índole ritual.

incensarios efigie en Palenque se dio porque ya existía un culto en torno a las deidades patronas o al menos un culto incipiente que se estaba estableciendo para ese entonces.

En este sentido, los incensarios surgieron como respuesta a las necesidades religiosas que se estaban gestando y fueron ritualmente eficaces, pues su uso no cesó en ningún periodo, sino todo lo contrario, fue constante a lo largo de toda la historia y siempre se mantuvo bajo unos mismos cánones visuales que los hacían reconocibles como parte de la identidad palencana. Precisamente, es su eficacia ritual uno de los aspectos que mejor explican la longeva trayectoria que tuvieron los incensarios efigie a lo largo de la historia de Palenque. Independientemente del gobernante que estuviera al mando o del periodo histórico, siempre hubo un esfuerzo tecnológico que se focalizó en la elaboración de los incensarios y en la renovación de los templos a los que estaban asociados. Los esfuerzos también se enfocaron en mantener las tradiciones rituales que giraban en torno a ellos, como su enterramiento en el interior de los basamentos piramidales o las ceremonias de renovación.

Lo anterior permitió crear todo un universo simbólico en torno a la figura de los incensarios efigie como entidad material de las deidades que trascendió a lo largo del tiempo y que se fue fortaleciendo con el paso de los años. Esto ocurrió porque se dieron las condiciones religiosas, políticas y tecnológicas propicias, pero también porque se buscó mantener su imagen original a partir de la repetición de los elementos formales que les daban significado e identidad religiosa. Esto se ve reflejado en su morfología conformada por un cilindro hueco y dos aletas laterales, en la distribución formal de los elementos plásticos, como la superposición mascarones o los niveles en los que se organizan las aletas, así como en la distribución de la policromía que también presenta pautas concretas, tanto en la combinación entre colores como en su asociación con elementos figurativos particulares. Estos elementos pudieron fungir como códigos visuales ya que estaban presentes desde los incensarios efigie más antiguos y se fueron

readaptando hasta lograr el estilo propiamente palencano que se estableció definitivamente en Motiepá Temprano.

La existencia de elementos formales que se repiten desde los ejemplares más tempranos de Picota denota un interés en reiterar las formas originarias y en vincular los objetos de cada momento con su pasado simbólico. El vínculo que tenían estos objetos con los orígenes de la ciudad, tanto mitológicos-por representar a las deidades fundadoras-patronas y antepasados, como políticos, por estar vinculados con las primeras jerarquías del sitio, fueron uno de los aspectos fundamentales que condicionaron la pervivencia material y simbólica de los incensarios a lo largo de la historia.

Por otra parte, el cambio estilístico y pictórico que se dio en los incensarios de Motiepá Temprano respecto a los de Picota permite plantear que hubo un interés en cambiar aspectos formales como el tamaño, el estilo de representación o el color, pero manteniendo la configuración formal básica que otorgaba el significado a estos objetos. Los incensarios efígie fungieron como un elemento de continuidad con las tradiciones pasadas, con los antepasados fundadores del sitio. Este interés en mantener la imagen original de los incensarios efígie es una muestra de que el vínculo con el pasado fue una de las políticas que marcaron la historia del sitio.

Un ejemplo de los elementos que permiten ver la identidad palencana a través del vínculo con el pasado mitológico son los fósiles marinos, que se representan en la iconografía de los incensarios desde Picota a partir de motivos como el diente de tiburón. Los fósiles marinos fueron un elemento recurrente en la plástica palencana porque formaban parte del entorno natural de Palenque, estaban presentes en el imaginario visual y simbólico del sitio. El vínculo que estos materiales tenían con el mar y con lo acuático aumentaba la carga simbólica de sus representaciones, pues las vinculaba directamente con el pasado mitológico de la ciudad,

haciendo alusión a su carácter de mar primordial.³⁵³

Esta constante recurrencia al pasado y la continuidad que tuvieron en el tiempo permite pensar los incensarios efigie fungieron como medios de memoria cultural, ya que a través de ellos se transmitió un discurso narrativo-visual y simbólico que perduró a lo largo de los siglos, convirtiéndose en una parte fundamental del imaginario religioso y visual palenquero. Se convirtieron en medios de memoria pues a través de ellos se transmitían aspectos de la cosmovisión y del culto a las deidades, pero también conocimientos tecnológicos que permitieron el asentamiento de una tradición cerámica continuada y con características muy similares durante más de seiscientos años. El propio proceso de manufactura debió transmitirse de generación en generación, por la semejanza que observamos entre los objetos de las diferentes temporalidades.

El vínculo con lo antiguo también se observa a partir de la representación de personajes antropomorfos asociados con antepasados de la ciudad, personajes de antiguos linajes a los que se seguía rindiendo culto siglos después. Este tipo de representaciones se introdujo en el repertorio iconográfico de los incensarios a partir de Motiepa Temprano y desde entonces se elaboraron con las mismas características formales y policromas que los de las divinidades, pero con atributos diferentes que permiten diferenciar su carácter humano-antropomorfo, como los rasgos faciales del mascarón principal o el cabello.³⁵⁴

La aparición de antepasados en el repertorio iconográfico en Motiepa Temprano coincide temporalmente con el periodo en el que se instauró la primera dinastía gobernante en

³⁵³ Alvarado Ortega et al., «Paleocene fishes from palenque, Chiapas, southeastern Mexico»; Alvarado-Ortega, Cuevas-García, y Cantalice, «The fossil fishes of the archaeological site of Palenque, Chiapas, southeastern Mexico»; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007; Cuevas García, «Paisaje Paleontológico En Palenque»; Cuevas García y Alvarado Ortega, «El mar de la creación primordial. Un escenario mítico y geológico en Palenque.»

³⁵⁴ Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

Palenque, registrada en las fuentes epigráficas para el 431 e.c. como mencionamos anteriormente. La aparición de las imágenes conmemorativas en este periodo en particular pudo estar ligada a las estrategias simbólicas desarrolladas para legitimar la figura de los gobernantes y de su linaje familiar al vincular parte de los cultos religiosos hacia los linajes ancestrales del sitio.

Por ser las imágenes simbólicas del culto estatal a las deidades patronas y por estar vinculados a actividades desarrolladas por los gobernantes y altos cargos sacerdotales, la inversión tecnológica que se hizo en la esfera productiva fue elevada, debió requerir la presencia de artistas alfareros y pintores que pudieran plasmar mediante el modelado de la cerámica y el color las narrativas visuales vinculadas a las deidades que se tenían que representar en los incensarios. Además de las cuestiones técnicas y estilísticas, el proceso de elaboración de los incensarios debió tener connotaciones rituales, por ser una metáfora de la creación de las deidades. En este sentido, debemos tener en cuenta que estos objetos se elaboraban para renovar los incensarios efigie anteriores, por lo que el simbolismo que había implícito en el proceso creativo debió ser elevado.

Esto se relaciona estrechamente con la idea de *Techné* con la que se puede abordar la eficacia ritual de los objetos suntuarios a través de su materialidad³⁵⁵, tanto por el simbolismo que puede tener la representación iconográfica, los materiales de elaboración o su color, como por la sacralización del propio proceso de manufactura, que en muchos casos debía seguir unas pautas rituales que marcaban el ritmo de la elaboración y el buen desarrollo de todo el proceso. Como en el caso de los incensarios lacandones o la canoa-*chem*, el proceso productivo de los incensarios efigie palencanos también debió estar organizado en torno a unas pautas rituales

³⁵⁵ Costin, «Introduction. Making Value, Making Meaning. Techné in the Pre-Columbian World».

que marcaban los pasos a seguir, como la selección de materiales, el espacio donde se llevaría a cabo el proceso, el horario del día o las personas encargadas de su ejecución y consagración.

La ritualidad de los procesos tecnológicos no iba solo ligada al carácter sagrado de los objetos, sino también a la destreza creativa de los artistas que era considerada como un don divino entre la cultura maya del Periodo Clásico, durante el proceso de elaboración se generaba un vínculo simbólico entre los artistas y las divinidades.³⁵⁶ Debido a lo anterior la figura del artista tenía un estatus elevado, algo que se observa a través de las escenas pintadas en las vasijas estilo códice en las que se representa a pintores o escribanos como participantes en las escenas de corte, retratando a los gobernantes o junto a personajes de la nobleza y que se reconocen porque portan una espátula o pincel en la mano. Estas escenas recuerdan en cierta medida a las pinturas de cámara del siglo XVIII en las que los pintores retrataban a la familia real dentro de su universo cotidiano.

La representación de las herramientas con las que se desarrollaban las acciones de pintar o escribir denota por un lado la identidad de quienes hacen la acción, atribuyéndoles el carácter de pintor o escribano, y por otro un significado simbólico, por ser los instrumentos que permiten la materialización de las ideas derivadas de la creatividad divina de los artistas. Esto también se ve reflejado en el registro material, a través del hallazgo de ofrendas funerarias que contenían espátulas rematadas con una mano, como las halladas en la estructura J4 del Grupo IV y en el basurero de la esquina sureste del Palacio, en Palenque, o la que se encontró en la tumba 8 de la Estructura CA-14 de Oxkintok.³⁵⁷

³⁵⁶ Velázquez Castro y Melgar Tísoc, «Producciones palaciegas tenochcas en objetos de concha y lapidaria», 305; García Barrios y Velásquez García, *El arte de los Reyes Mayas*; Vega Villalobos, «El legado de los escultores: un estudio de las firmas de artistas registradas en los monumentos mayas del periodo Clásico Tardío».

³⁵⁷ López Bravo, Roberto; López Mejía, Javier y Venegas Durán, «Del Motieπά al Murciélagos: La segunda temporada de campo del Proyecto Crecimiento urbano de la antigua ciudad de Palenque», 11; Schmidt S, «Las máscaras de Oxkintok, Yucatán.»

En el caso de los incensarios efigie, además de la destreza requerida para las técnicas de modelado y las pictóricas, los artistas también debieron tener conocimientos sobre iconografía religiosa, mitología y en general sobre los estilos artísticos o los cánones estéticos y visuales que regían el estilo de representación del arte maya, pues eran los encargados de elaborar las imágenes tangibles de las divinidades y de personajes antepasados. Como cualquier otra producción artística, la elaboración de estos objetos requería un diseño inicial, a partir de la concepción que se tenía de él o de lo que se quería representar, una selección de los materiales que se emplearían en su elaboración y unas habilidades técnicas que permitieran su buena ejecución.

En otras producciones artesanales mesoamericanas, existían especialistas para cada parte del proceso de manufactura, como la recolección de materiales, la creación del diseño original, la ejecución técnica del objeto o la aplicación del color, ya que en cada caso se requerían necesidades diferentes. En el caso de los pintores además de dibujar y pintar eran especialistas en el molido de pigmentos y la elaboración de las mezclas cromáticas.³⁵⁸ Esto permite pensar que en la elaboración de un solo incensario efigie debieron confluír diferentes disciplinas en torno a las que se creó una red de dinámicas creativas, simbólicas y tecnológicas que puede entenderse desde el concepto de nexo de arte, entendiendo como tal la convergencia de todos los procesos y agentes que forman parte de la creación de un objeto artístico y que condicionan los aspectos formales, pero también su significado, su uso e incluso el lugar o personas a las que está destinado.³⁵⁹

³⁵⁸ Sahagún, «Libro décimo. De los vicios y virtudes de esta gente indiana; y de los miembros de todo el cuerpo interiores y exteriores; y de las enfermedades y medicinas contrarias; y de las naciones que han venido a esta tierra», 537; Melgar Tísoc, «Tlateccáyotl. Los artistas de las piedras preciosas.»

³⁵⁹ Gell, *Arte y Agencia. Una teoría Antropológica*; Gell, «The art of anthropology»; Gell, «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», 2020.

En este sentido, retomando la tecnología del encantamiento de Gell, los agentes y los destinatarios son uno de los elementos fundamentales en la concepción de los objetos y su morfología. Las sensaciones que los objetos de arte, o los religiosos, transmiten en los observadores son los motores que permiten que el culto se perpetúe y que por tanto, se necesite una producción destinada a la creación de los objetos sagrados. Además del simbolismo, estas sensaciones se dan gracias a los procesos tecnológicos y a la habilidad de los agentes que participaban en su elaboración.

En el caso de los incensarios, los recursos plásticos, los alcances tecnológicos y las habilidades de los alfareros y pintores tenían el objetivo de recrear la imagen de las deidades y reforzar su poder y grandiosidad a través de la tecnología. Es interesante notar que el incremento del tamaño de los incensarios es acorde con el desarrollo de la ciudad, siendo en Murciélagos, el periodo de mayor auge y el momento en el que estos objetos inician su camino hacia la monumentalidad. Ya fuera para impresionar a las deidades a las que representaban, a las elites religiosas y políticas, o incluso a otra parte de la población si participaban en ceremonias de carácter público, la grandiosidad alcanzada por los incensarios se dio gracias a los avances técnicos que permitieron aumentar su tamaño y hacerlos más impresionantes visualmente, con el fin de seguir manteniendo la sensación de fascinación descrita por Gell en los destinatarios o receptores.³⁶⁰

El desarrollo de los incensarios es acorde al avance tecnológico del sitio, ya que fueron transformándose con el tiempo, adaptándose a las necesidades estéticas y simbólicas de cada periodo. Aunque su producción estuviera controlada por las elites religiosas o políticas y tuviera un objetivo claro como objeto, no se puede omitir la participación de los artistas, ya

³⁶⁰ Gell, «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», 2020.

que a partir del ingenio y las habilidades técnicas, seguían representando un concepto que existía en el imaginario palencano desde los albores de la ciudad, pero adaptándose a las necesidades estéticas, tecnológicas o simbólicas de cada periodo.

Los incensarios muestran una constante adaptación y no solo de la manufactura de los objetos, sino del resto de elementos que formaban parte de su proceso productivo, desde las pastas cerámicas, hasta las técnicas de cocción, que también tuvieron que acomodarse al incremento de tamaño de los incensarios. Todo esto, debió suponer una constante experimentación por parte de los alfareros, que junto con los aspectos técnicos, también tuvieron que readaptar partes del proceso creativo para poder desarrollar el mismo discurso pero en un espacio más amplio. Los artistas adaptaron los elementos plásticos y formales a una nueva escala de tamaño sin perder la proporción o la simetría. Junto a eso, el papel del color también fue fundamental, pues al igual que la manufactura, la paleta pictórica también se adapta y se oscurece con el tiempo, conforme se va incrementando el tamaño de los objetos.

Aspectos como el formato y la morfología son fundamentales para entender la concepción que se tenía de los objetos, pues determinan el alcance de su simbolismo y las condiciones tecnológicas requeridas para su elaboración. Como mencionamos en capítulos anteriores, el estilo inicial de los incensarios efigie pudo tener sus raíces estilísticas en los incensarios compuestos del Petén pero también en los mascarones arquitectónicos, con los que presentan numerosas semejanzas como la superposición de mascarones con aletas laterales, la representación de personajes sagrados y su asociación con templos o espacios cívico-ceremoniales.³⁶¹ El formato y el estilo de los incensarios de Palenque pudo ser una confluencia de ambos conceptos, los incensarios compuestos y los mascarones arquitectónicos.

³⁶¹ Cuevas García, «incensarios efigie y mascarones arquitectónicos en el área maya: un análisis comparativo».

Los incensarios efigie pudieron surgir como consecuencia de una transformación plástica a gran escala que se desarrolló en el arte maya a inicios del Periodo Clásico, donde se dio una transición gradual entre las imágenes de culto asociadas a la arquitectura, como los mascarones monumentales, hacia las imágenes de menor tamaño y de bulto redondo como las esculturas o los incensarios efigie.³⁶² En este caso, las imágenes adoptaron un nuevo nivel de significado pues podían ser trasladadas, eran tridimensionales y se podían ubicar tanto en el exterior como en el interior de los espacios ceremoniales. Esto recuerda, *mutatis mutandis*, a la transición que se dio en el ámbito de la pintura europea de inicios del renacimiento entre la pintura mural y la pintura de caballete, que abrió un mundo de posibilidades a partir de la portabilidad de los soportes pictóricos.

Junto con el cambio de formato se dio un cambio en la concepción de las imágenes, que en el caso de los mascarones estaban pensadas para ser vistas de frente. Con los incensarios se añade un nuevo nivel, porque si bien son objetos de bulto redondo, tampoco estaban pensados para ser vistos por detrás, pues los acabados no están detallados, no presentan policromía ni decoración de ningún tipo y suelen estar cubiertos con una capa blanca de estuco que se empleó posiblemente como medio de sujeción a la pared o muro donde se depositaron.

Es con los llamados “incensarios efigie de piedra” de Otulúm con los que la imagen se transforma hacia un formato totalmente tridimensional que también está pensado para ser visto por detrás. La parte trasera se modifica hacia la superficie plana y adquiere importancia porque sirve de soporte para la escritura, un nuevo elemento gráfico que otorgaba un nivel más de tridimensionalidad simbólica al objeto. En este caso, además de ser de bulto redondo, la integración de la escritura denota una intencionalidad en que la imagen representada no se

³⁶² Cuevas García; Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*, 2007.

conciba solo por delante, sino desde todos sus ángulos, pues tanto en los laterales como en el reverso se plasmaba parte del texto.

Estos nuevos objetos se elaboraban con piedra caliza, medían alrededor de 50 cm y en ellos se representaba a personajes de las elites religiosas o militares del sitio. A diferencia de los de cerámica, se encontraron, su mayoría, en conjuntos residenciales asociados a grupos de élite. En estas imágenes se refleja el poder o estatus que estaban alcanzando las elites del sitio, que comenzaron a tener mayor participación dentro de las dinámicas políticas y sociales de la ciudad, permitiéndose ser representados con unas pautas visuales atribuidas a las imágenes sagradas o de culto.

En estos objetos se imitaron códigos visuales empleados en los incensarios de cerámica, como la morfología a partir de un cuerpo principal y dos aletas laterales, la decoración frontal a partir de la superposición de mascarones o la de las aletas, que también se organizaban por niveles narrativos. Esto confirma la intencionalidad que hubo en extraer el simbolismo ligado a las deidades y trasladarlo a personajes que querían consolidar su imagen como parte de la historia de la ciudad. Lo anterior también condicionó la adaptación plástica del discurso a un nuevo material, la piedra, que requería un diseño inicial, un trabajo del material y unas técnicas de ejecución totalmente diferentes a las de la cerámica.

Los incensarios de piedra debieron tener implicaciones productivas diferentes a las de los incensarios de cerámica, pues no estaban vinculados al centro ceremonial y posiblemente se elaboraron en talleres o espacios más domésticos o ligados a otras producciones escultóricas de la ciudad. Esto muestra la creatividad y la adaptación técnica requerida para representar el mismo tipo de imagen en un soporte totalmente diferente y con un material que requiere otras necesidades técnicas.

La transformación de las imágenes hacia la tridimensionalidad también llevó consigo la creación de volúmenes y planos que otorgaban mayor sensación de tridimensionalidad. En este sentido, se puede hacer una analogía entre las técnicas del modelado de los incensarios efigie de cerámica y las de los relieves estucados. Si bien cambiaba el material con el que se elaboraban, arcilla o cal, las técnicas de manufactura y la concepción figurativa de los objetos era similar, pues en ambos casos se empleaba el modelado de una pasta con propiedades plásticas para elaborar formas y adherirlas a la superficie del cuerpo principal del objeto.

En este sentido, en Palenque se alcanzó una elevada destreza en la ejecución de las técnicas del modelado, algo que se observa en la abundante presencia de relieves estucados, que acapararon gran parte de las fachadas arquitectónicas y los muros internos de las estructuras cívico-ceremoniales. Lo anterior, junto con la escasez de pintura mural figurativa, denota que hubo una preferencia estética y simbólica por las formas tridimensionales y por la creación de planos visuales a partir de distintos tipos de relieves.

La escasez de pintura mural figurativa en Palenque contrasta con lo que ocurre en otras ciudades mayas contemporáneas, como Bonampak que posee un complejo discurso narrativo y simbólico a partir de las escenas plasmadas en su pintura mural. También contrasta con el proliferado uso del color que se observa en los incensarios efigie, así como en los relieves de piedra o estuco. Esto confirma que en Palenque se dio un desarrollo pictórico elevado, pero que se focalizó principalmente en los relieves escultóricos y arquitectónicos, así como en los incensarios efigie.

Otro elemento que permite hacer una analogía con las técnicas escultóricas es el cambio que vemos en Otulúm con el relieve que presentan las aves de los tocados de los incensarios. En diferentes incensarios de esa temporalidad se observa el cambio gradual que se da entre las alas, que al inicio aparecen pegadas al cuerpo del incensario, emulando un bajorrelieve, y que

después se separan prácticamente del cuerpo, generando mayor volumen y sensación de profundidad que recuerda al altorrelieve. Para el caso de Murciélagos, también se introducen los motivos incisos, que recuerdan a algunos de los motivos pintados que encontramos en algunos incensarios desde Motieπά Temprano. El cambio que se dio entre la forma de representar estos motivos también permite pensar en un cambio de concepción en la representación de las imágenes.

El esplendor artístico alcanzando en los incensarios efigie denota un elevado alcance en las técnicas de modelado y en la policromía que permite pensar en ellos como esculturas cerámicas de carácter religioso. En este punto es interesante notar que a diferencia de otras ciudades mayas en las que se dio un notable desarrollo de la cerámica decorada, Palenque destaca por su ausencia, a excepción de los incensarios efigie y las figurillas, lo que muestra que los esfuerzos artísticos en el campo de la cerámica se enfocaron principalmente en la producción de los incensarios.

Al ser los protagonistas del culto estatal a las deidades, se invirtieron muchos recursos en su producción y esta debió estar controlada por quienes rigieran el centro ceremonial o bajo el paraguas del propio gobernante. Los incensarios efigie reflejan un desarrollo estilístico y tecnológico acorde al resto de programas artísticos de la ciudad, así como una identidad visual compartida que se hace tangible a partir de los materiales, las técnicas de elaboración y el uso de la policromía. Todo lo anterior es una muestra de que el desarrollo artístico de los incensarios efigie de cerámica no fue algo aislado, sino que fue acorde al del resto de programas monumentales y se embebieron las innovaciones tecnológicas y estilísticas-estéticas que se implementaban en otros campos artísticos como la escultura en piedra y la escultura modelada en estuco o incluso la caligrafía.

Como mencionamos al inicio del capítulo, los incensarios efigie se desarrollaron en una esfera ritual muy particular, que estaba ligada no solo a las élites religiosas, sino también al propio gobernante y a las deidades del panteón palencano, por lo que su producción no dejó de promoverse en ningún periodo, ni si quiera en momentos de declive como Balunté.

En este periodo final, otros materiales de grandes producciones artesanales como los estucos destinados a la construcción cambiaron su formulación, adecuándose a la falta de recursos y a la crisis socio económica que estaba viviendo Palenque, acorde a lo que estaba ocurriendo de forma generalizada en las tierras bajas durante el Clásico Terminal.³⁶³ Los estucos, que se elaboraron con cal y agregados-cargas de arenas y cuarzos durante toda la secuencia histórica de Palenque, empezaron a cambiar su formulación y a sustituir la cal por arcillas, como se observa en algunos de los conjuntos más tardíos del sitio, como el Templo IV, el grupo Norte, el Grupo Murciélagos o el Templo de la Calavera.³⁶⁴

En otros ámbitos como la escritura, también se observa este declive, pues desde inicios del IX se da una ausencia generalizada de los registros escritos en el sitio, y tanto la ciudad como los gobernantes dejan de aparecer en las fuentes escritas, tanto de Palenque como de otros sitios. La última mención que se tiene de un gobernante es la de Janaab'Pakal III quien fue en el 799 e.c. y la última mención que se tiene de Palenque quedó registrada en un ladrillo de Comalcalco. A partir de este momento, la continuidad dinástica desapareció y a inicios del siglo IX se dio un abandono generalizado.³⁶⁵

A diferencia de lo anterior, los incensarios de Balunté no muestran esa decadencia a nivel material o tecnológico, de hecho es en este periodo cuando alcanzan su mayor grado de

³⁶³ Villaseñor y Aimers, «Una de cal por las que van de arena: un estudio diacrónico de los estucos de Calakmul y Palenque», 39, 40.

³⁶⁴ Villaseñor y Aimers, 27, 28.

³⁶⁵ Grube y Martin, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, 2002, 176.

monumentalidad, algo que pudo darse como forma de contrarrestar, a nivel simbólico, la crisis que estaba asolando a la ciudad en ese momento. Junto con lo anterior, el poder que tenían los incensarios efigie en la esfera religiosa del sitio también debió favorecer que su culto y por consiguiente que su elaboración, se mantuviera lo máximo posible. En estas temporalidades finales se da un oscurecimiento de la pictórica desde Murciélagos, donde aumentan notablemente los tonos de azul oscuro. En Balunté se mantiene esta tendencia en los azules y se amplía la gama de los rojos, también de tonalidades oscuras.

La magnificencia visual y material que presentan los incensarios de Balunté respecto a lo que ocurre en otros ámbitos de la ciudad, permite pensar que su uso siguió siendo destacado en este periodo final y que todavía se invertían recursos en su producción. Fue en este periodo cuando alcanzaron su mayor grado de monumentalidad y en ellos todavía se introducen nuevas técnicas de manufactura y nuevos materiales pictóricos. Esto pudo darse como forma de contrarrestar simbólicamente el declive que estaba viviendo el sitio, como medio para seguir fortaleciendo el culto estatal a las deidades. En este punto también hay que considerar que los incensarios efigie se hacían de forma periódica por lo que es posible que los ejemplares de Balunté puedan pertenecer al periodo final del siglo VIII, ya que su elaboración y su uso debió cesar cuando la población abandonó la ciudad por completo a inicios del siglo IX.

La ausencia de esta decadencia material y visual en los incensarios efigie, lleva a reflexionar sobre cuál fue su “Periodo Clásico”, en cuanto a esplendor se refiere. En este sentido consideramos dos grandes momentos que definen el estilo y la magnificencia artística de estos objetos, en primer lugar Motiepa Temprano, donde los incensarios efigie adoptan el estilo palencano y el azul maya se introduce como uno de los pigmentos más relevantes de la paleta pictórica del sitio, y por otro Otulúm, donde ya se observa un aumento generalizado del tamaño de los incensarios, una estilización de formas más marcadas y una complejidad

pictórica representada por las variedad cromática de la gama verde-azul. En estos periodos se asientan los estilos de representación y se define el estilo palenquero a partir de la materialidad.

Dentro de los cánones estéticos del arte maya, Palenque busco su propia identidad, plasmando en programas religiosos como los incensarios efigie, las novedades tecnológicas y estéticas que se iban desarrollando en el sitio. En estos objetos se refleja el alcance artístico de Palenque, no solo en la tecnología cerámica, sino también en la tecnología del color. Debido a eso los incensarios pueden concebirse como cápsulas del tiempo, que contienen distintos grados de información comprimida que al expandirla muestra el desarrollo histórico de la ciudad y como los materiales y la tecnología sirvieron de medios para hacer tangibles las imágenes divinas y para realzar la identidad palenquera a partir del arte, la materialidad y la ritualidad.

Todo lo anterior puede entenderse desde las perspectivas antropológicas del arte y de la tecnología, siendo la tecnología del encantamiento una de las teorías que mejor permite vislumbrar la relación que tuvieron los incensarios con su entorno y como su concepción inicial, su elaboración y percepción estuvo embebida de un halo mágico religioso, ligado a la representación de las deidades pero también a la complejidad técnica y a las habilidades que se requerían para su desarrollo. A partir de los incensarios se puede observar la construcción de un sistema tecnológico que giraba en torno al culto estatal de los dioses. Con el objetivo de realizar ofrendas periódicas para proteger y legitimar las fuerzas religiosas y políticas de la ciudad se construyó todo un sistema productivo que involucró diversos factores humanos, tecnológicos, estéticos, económicos o simbólicos que no pueden desvincularse de su identidad como objetos.

Por ser objetos sagrados y ligados a las deidades, además de la fascinación que pudieron generar por su complejidad y grandiosidad visual, por sus colores y por todos los motivos como la piel de jaguar o los adornos de piedras verdes, su propia imagen e iconografía les otorgaba una connotación mágico-religiosa que no podía desvincularse de su significado, pero tampoco

de su tecnología, pues parte de su poder venía dado por la destreza con la que se llevó a cabo su elaboración y policromía.

Finalmente y antes de concluir es preciso mencionar que los resultados obtenidos a lo largo de toda la investigación han sido fructíferos y han abierto nuevas vías de entendimiento de los incensarios efigie, ya que hemos abordado nuevos elementos que no se habían estudiado de forma tan detallada hasta el momento, como es el uso del color y su tecnología. Este acercamiento al mundo del color ha permitido identificar nuevos pigmentos como la veszelyita que no se habían identificado hasta el momento en la paleta pictórica de Palenque ni de sitios aledaños, lo cual aporta una novedad en la historia del color del sitio. El enfoque metodológico ha permitido integrar nuevos pigmentos a la historia del arte de Palenque, así como nuevas técnicas de manufactura que permiten trazar una secuencia temporal de los incensarios efigie a partir de su tecnología.

En ese sentido, una de las mayores aportaciones de este trabajo es la integración de la paleta pictórica en la seriación temporal de los incensarios efigie y la aproximación a una primera historia del color en Palenque, ya que a través de los incensarios se pueden trazar el desarrollo histórico que vivió la ciudad, los cambios tecnológicos, estilísticos o religiosos que se dieron, así como las innovaciones estéticas que se dieron en otros ámbitos artísticos. La identificación de nuevos pigmentos que no se habían reportado hasta el momento en el sitio, como el amarillo maya o la veszelyita, también aporta una gran novedad y abre nuevas vías para el entendimiento del color en Palenque y lleva a reflexionar sobre la necesidad de realizar un estudio más exhaustivo de la policromía en otros soportes. Eso permitiría confirmar si estos materiales pictóricos están presentes en otros contextos de la ciudad y evaluar su posible carácter local, como rasgo identitario de la paleta palencana.

Además de lo anterior, el estudio diacrónico realizado, en el que se ha integrado el estudio de la cerámica y del color también ha permitido plantear un adelanto en la secuencia temporal de los incensarios efigie, ubicándolos a partir de su tecnología y materialidad en Picota, la primera etapa del Clásico Temprano.

Todo lo anterior permite ver que los incensarios efigie siguen aportando novedades al conocimiento sobre la historia de Palenque que permiten entender las dinámicas tecnológicas, artísticas y culturales que se dieron en el sitio a lo largo de su historia. Aunque hayan sido estudiados desde distintas perspectivas desde mediados del siglo XX todavía son muchas las vías que quedan por explorar, todavía quedan incógnitas por resolver relacionadas con la identidad de los artistas y los talleres donde se elaboraban, la procedencia de las materias primas para la elaboración de las pastas, o la obtención de los materiales pictóricos, que alientan a seguir sumergiéndonos en el mundo de los incensarios efigie, con el afán de seguir desenterrando los entresijos que todavía guardan sobre la historia del arte de Palenque.

Referencias bibliográficas

- Acosta, Jorge. «Exploraciones en Palenque: 1968». *Boletín del INAH*, n.º 34 (1968): 1-8.
- . «Exploraciones en Palenque, 1970». *Anales Del Instituto Nacional De Antropología E Historia* 7, n.º 4 (1975): 347-73.
- Aguayo Hernández, Fernando. «Analizando un relato de fotografías “únicas”: Désiré Charnay (1857-1860)». *Secuencia*, n.º 106 (2020): 1-28. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i106.1713>.
- Aguilar Téllez, Dulce María, José Luis Ruvalcaba Sil, Pieterjan Claes, y Diana González González. «False Color and Infrared Imaging for the Identification of Pigments in Paintings». *Materials Research Society* 1618 (2014): 3-15. <https://doi.org/10.1557/opl.2014.451>.
- Allen, Catherine T. «When Utensils Revolt: Mind, Matter, and Modes of Being in the Precolumbian Andes». *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 33 (1998): 18-27.
- Alvarado Ortega, Jesús, Martha Cuevas García, y Kleyton Cantalice. «The fossil fishes of the archaeological site of Palenque, Chiapas, southeastern Mexico». *Journal of Archaeological Science: Reports* 17, n.º November (2018): 462-76. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2017.11.029>.
- Alvarado Ortega, Jesús, Martha Cuevas García, María Del Pilar Melgarejo Damián, Kleyton Magno Cantalice, Abril Alaniz Galvan, Gisel Solano-Templos, y Bruno Andrés Than-Marchese. «Paleocene fishes from palenque, Chiapas, southeastern Mexico». *Palaeontologia Electronica* 18, n.º 2 (2015): 1-22. <https://doi.org/10.26879/536>.
- Antelo, Tomás, Miriam Bueso, Araceli Gabaldón, y Carmen Vega. «Estudios y análisis por métodos físicos». En *La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*, 25-38. Instituto del Patrimonio Histórico Español, Ministerio de Cultura, 2008.
- Arano, D., P. Quintana, L. Jiménez, F. Camacho, Y. Espinosa, y J. Reyes. «Chromatic palette studies in sculptural architectural elements of Maya buildings in the south of Campeche, Mexico». *Science and Technology of Archaeological Research* 5, n.º 2 (2019): 234-46. <https://doi.org/10.1080/20548923.2020.1735144>.
- Arnold, Dean E. «Maya Blue: A New Perspective», 1967.
- Arnold, Dean E, y Bruce F Bohor. «Attapulgitite and Maya Blue. An Ancient Mine Comes to Light». *Archaeology* 28, n.º 1 (1975): 23-29.
- Arnold, Dean E., Jason R. Branden, Patrick Ryan Williams, Gary M. Feinman, y J.P. Brown. «La primera evidencia de producción de azul Maya: Redescubriendo una tecnología mesoamericana olvidada». *Mesoamérica: Debates y perspectivas*, n.º January 2016 (2011): 199-218.
- Arnold, Dean E., Hector Neff, Michael D. Glascock, y Robert J. Speakman. «Sourcing the palygorskite used in maya blue: a pilot study comparing the results of INAA and LA-ICP-MS». *Latin American Antiquity* 18 (2007): 44-58.
- Artioli, Gilberto. *Scientific Methods and Cultural Heritage. An introduction to the application of materials science to archaeometry and conservation science*. New York: Oxford University Press, 2010. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199548262.001.0001>.
- Assmann, Jan. «Communicative and Cultural Memory». En *Cultural Memory Studies. An international and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 109-18. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008.

- . «Semiosis and Interpretation in Ancient Egyptian Ritual». *Interpretation in Religion*, 1992, 87-109.
- Assmann, Jan, y John Czaplicka. «Collective Memory and Cultural Identity». *New German Critique. Cultural History/Cultural Studies*, n.º 65 (1995): 125-33.
- Báez Pérez, Miguel Ángel. «El imperio en una caja. La economía de las ofrendas del Templo Mayor». *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, n.º 83 (2022): 215-34.
- Bal, Mieke. «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales». *Estudios Visuales 2* (2004): 11-49. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>.
- Balfet, Hélène, Marie F. Fauvet-Berthelot, y Susana Monzón. *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*. México: Centre d'études mexicaines et centraméricaines (CEMCA), 1992.
- Barberà Giné, Aleix. «Fotogrametría para la conservación-restauración de bienes culturales». *Unicum*, n.º 17 (2018): 153-62.
- Barnhart, Edwin L. «The Palenque Mapping Project: Settlement and Urbanism at an Ancient Maya City», 2001, 161-161.
- . «Urbanism at Palenque», March 20-2:10-16. Denver, Colorado, 2002.
- Belting, Hans. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- . «Imagen, medium, cuerpo: Un nuevo acercamiento a la iconología». *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 20, n.º 0 (2015): 153-70. https://doi.org/10.5209/rev_ciyc.2015.v20.49382.
- Bermúdez Castillo, Jairo Alfredo. «Cultura visual». *Revista Nodo* 4, n.º 8 (2010): 5-30.
- Bernal Romero, Guillermo. «El señorío de Palenque durante la Era de K'inich Janaab' Pakal y K'inich Kan B'ahlam (615-702 d.C.)». Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- . «El tablero de K'an Tok. Reconstrucción, análisis epigráfico e implicaciones historiográficas de una inscripción glífica maya del Grupo XVI, Palenque, Chiapas». Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- . «El trono de K'inich Ahkal Mo' Nahb': una inscripción glífica del Templo XXI de Palenque Tesis». Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- . «Las orejeras de K'inich Janaab' Pakal: comentarios sobre una inscripción olvidada de Palenque». *Estudios de Cultura Maya* 31 (2008): 91-122.
- . «Portaincensario del dios GI. Palenque, Chiapas.» *Arqueología Mexicana* XVI, n.º 92 (2008): 16,17-16,17.
- . «El Tablero de K'an Tok: una inscripción glífica maya del Grupo XVI de Palenque, Chiapas, México», 2009.
- . «Historia dinástica de Palenque: la era de K'inich Janaab'Pakal (615-683 d.C.)». *Cuicuilco. Revista Digital Universitaria* 13, n.º 12 (2012): 1-16.
- . «Historia dinástica de Palenque. Principales acontecimientos y genealogía de sus gobernantes». *Arqueología Mexicana. Palenque. Nuevos estudios, nuevos hallazgos*, 19, n.º 13 (2012): 62-69.
- Bernárdez Sanchís, Carmen. «Historia del Arte contemporáneo y materialidad», s. f., 1-54.
- Bishop, Ronald L. «Pre-columbian Pottery: Research in the Maya Region». En *Archaeometry of Pre-Columbian Sites and Artifacts. Proceedings of a Symposium UCLA Institute of Archaeology*, editado por David A Scott y Pieter Meyers, 15-66. The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1992.

- Bishop, Ronald L., Robert L Rands, y Garman Harbottle. «A Ceramic Compositional Interpretation of Incense-Burner Trade in the Palenque Area, Mexico». *Nuclear and Chemical dating techniques*, 1982, 411-40. <https://doi.org/10.1021/bk-1982-0176.ch021>.
- Bishop, Ronald L., Robert L. Rands, y George R. Holley. «Ceramic Compositional Analysis in Archaeological Perspective». *Advances in Archaeological Method and Theory* 5 (1982): 275-330.
- Bishop, Ronald L., Erin L. Sears, y James M. Blackman. «A traves del río del cambio». *Estudios de Cultura Maya* XXVI (2005): 17-40.
- Blanco Freijeiro, Antonio. *Arte griego*. 3^o edición. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.
- Boggs, Stanley H. «Incensarios del Dios Tlaloc pertenecientes a la colección Baratta, El Salvador». *Carnegie Institution of Washington. Notes on Middle American Archaeology and Ethnology, Cambridge* 94 (1949).
- Boremanse, Didier. «A comparative study in Lacandon maya mythology». *Journal de la Société des Américanistes* 68 (1982): 71-98. <https://doi.org/10.29043/liminar.v6i1.271>.
- . «K'in Yah: el rito de adivinación en la religión maya lacandona». *Mesoamerica* 49 (2007)114-35.
- . «Representaciones metafóricas de los antiguos mayas en mitos y ritos religiosos lacandones». *Journal de la Société des Américanistes* 84, n.º 1 (1998): 201-9.
- Borhegyi, Stephan F. «Comments on Incense Burners from Copan, Honduras». *American Antiquity* 20, n.º 3 (1955): 284-86.
- . «The Composite or “Assemble-it-Yourself” Censer: A New Lowland Maya Variety of the Three-Pronged Incense Burner». *American Antiquity* 25, n.º 1 (1959): 51-58. <https://doi.org/10.2307/276678>.
- Breton, Adela C. «Some Mexican Portrait Clay Figures». *Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 3, n.º 75 (1903): 130-33.
- Brittenham, Claudia. «Cacaxtla, estilo personal y estilo regional». En *Estilo y región en el arte mesoamericano*, Primera., 105-17. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Callaghan, Michael G. «Techné and Ceramic Social Valuables of the Late Preclassic Maya Lowlands». En *Making Value, Making Meaning. Techné in the Pre-Columbian World*, editado por Cathy Lynne Costin, 281-318. Washington, D.C: Dumbarton Oaks, 2016.
- Casanova Gonzalez, Edgar, Miguel Angel Maynez Rojas, Alejandro Mitrani, Isaac Rangel Chavez, Maria Angélica García Bucio, Jose Luis Ruvalcaba Sil, y Karla Muñoz Alcócer. «An imaging and spectroscopic methodology for in situ analysis of ceiling and wall decorations in Colonial missions in Northern Mexico from XVII to XVIII centuries». *Heritage Science* 8, n.º 91 (2020): 1-14.
- Catherwood, Frederick. *Views of Ancient Moments in Central America, Chiapas and Yucatan*. F. Catherwood. Argyll Place, London: F.Catherwood, 1844. https://doi.org/10.15036/arerugi.43.268_2.
- Centeno, Silvia A., Verónica I. Williams, Nicole C. Little, y Robert J. Speakman. «Characterization of surface decorations in Prehispanic archaeological ceramics by Raman spectroscopy, FTIR, XRD and XRF». *Vibrational Spectroscopy* 58 (2012): 119-24.

- Chateau, Pierre. «Cultura visual e historia del arte. La puesta en evidencia de los estudios visuales». *Universum* 32, n.º 2 (2017): 15-28. <https://doi.org/10.4067/s0718-23762017000200015>.
- Chong Bejarano, Karla A. «Desgrasantes y cocción cerámica». *Boletín de Arqueología Experimental* 9 (2012): 94-102.
- Ciudad Ruiz, Andrés, y Carlos Miguel Varela Scherrer. «Fiesta y ritual en el Grupo IV de Palenque». *Estudios de Cultura Maya* 44 (2021): 11-44.
- Clark, Robin J.H. «Pigment identification by spectroscopic means: an arts/science interface». *Comptes Rendus Chimie, Académie des sciences/Éditions scientifiques et médicales Elsevier SAS* 5 (2002): 7-20.
- Cortell Nicolau, Alfredo. «Ocre, hematites y óxido de hierro: el problema terminológico». *Revista de la Facultad de Geografía e Historia, UNED, Prehistoria y Arqueología, Espacio, tiempo y forma*, n.º 9 (2016).
- Costin, Cathy L., y Melissa B. Hagstrum. «Standardization, Labor Investment, Skill, and the Organization of Ceramic Production in Late Prehispanic Highland Peru». *American Antiquity* 60, n.º 4 (1995): 619-39. <https://doi.org/10.2307/282046>.
- Costin, Cathy Lynne. «Hybrid Objects, Hybrid Social Identities: Style and Social Structure in the Late Horizon Andes». editado por Lindsay Amundsen-Meyer, Nicole Engel, y Sean Pickering, 211-25. Calgary, Alberta: University of Calgary, 2011.
- . «Introduction: Craft and Social Identity». En *Craft and Social Identity. Archaeological Papers of the American-Anthropological Association*, editado por Cathy Lynne Costin y Rita P Wright, 8:3-18. Arlington: American Anthropological Association, 1998. <https://doi.org/10.1525/ap3a.1998.8.1.3>.
- . «Introduction. Making Value, Making Meaning. Techné in the Pre-Columbian World». En *Making Value, Making Meaning. Techné in the Pre-Columbian World*, editado por Cathy Lynne Costin, 1-30. *Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia*, 2016.
- Couoh Hernández, Lourdes, y Marha Cuevas García. «La tumba real del Templo XVIII-A de Palenque, Chiapas». *Arqueología Mexicana*, n.º 134 (2015): 80-85.
- . «La tumba real del Templo XVIII-A de Palenque, Chiapas». *Arqueología Mexicana*, n.º 134 (2015): 80-85.
- Creagh, D.C, y D.A Bradley. «Radiation in Art and Archaeometry». editado por D.C Creagh y D.A Bradley. Elsevier Science, 2000.
- Cruz Alatorre, Yara Giovana. «Informe de Conservación y Restauración. Temporada 2012. Proyecto “Colecciones Arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”». Mexico, 2012.
- . «Informe de Conservación y Restauración. Temporada 2012. Proyecto “Colecciones Arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”». Mexico, 2012.
- Cuevas García, Martha. «Ritos funerarios de los dioses-incensarios de Palenque». En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, editado por Andrés Ciudad, Mario H. Ruz, y Ma Josefa Iglesias, 317-36. Sociedad Española de Estudios Mayas, Centro de estudios Mayas IIF, UNAM, 2003.
- . «Los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces. Evidencia de rituales mayas en Palenque, Chiapas». Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- . *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

- . «Paisaje Paleontológico en Palenque». *Museo Nacional de Arqueología y Etnología* 2007 (2008): 669-85.
- . «Incensarios efigie y mascarones arquitectónicos en el área maya: un análisis comparativo». En *Las imágenes precolombinas, reflejos de saberes*, 335-56. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Cuevas García, Martha y Jesús Alvarado Ortega. «El mar de la creación primordial. Un escenario mítico y geológico en Palenque.» *Arqueología Mexicana. Palenque. Nuevos estudios, nuevos hallazgos*, 19, n.º 113 (2012): 32-38.
- Cuevas García, Martha, y Guillermo Bernal. «Función ritual de los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces de Palenque». *Estudios de Cultura Maya XXII* (2002): 13-32.
- Cuevas García, Martha, Gabriela Mazón Figueroa, y Ángel Adrián Sánchez Gamboa. «Catálogo de la colección de incensarios efigie de Palenque (Anexo 1), en Informe de la Temporada 2017 (8ava etapa) del proyecto Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, catalogación, almacenamiento y restauración.» Archivo del Consejo de Arqueología, 2018.
- Culbert, Patrick T., y Robert L. Rands. «Multiple Classifications: An Alternative Approach to the Investigation of Maya Ceramics». *Latin American Antiquity* 18, n.º 2 (2007): 181-90.
- Cultrone, Giuseppe, Olga Cazalla, Carlos Rodríguez Navarro, M^a José de la Torre López, y Eduardo Sebastián Pardo. «Técnicas no destructivas aplicadas a la conservación del patrimonio arquitectónico. Colorimetría». *revista PH*, n.º April (2005): 6-6. <https://doi.org/10.33349/2005.53.1963>.
- Dale Davis, Virginia. «Ritual of the northern Lacandon Maya», 1978, 455-455.
- De la Fuente, Beatriz. «El arte como expresión de lo sagrado». En *Religión maya*, editado por Mercedes De la Garza y Martha Illia Nájera Coronado, 139-69. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- . *Escultura de Palenque*. El Colegio Nacional, 1993.
- De la Fuente, Beatriz (coord.). «The Sculpture of Palenque. Vol. I. The Temple of the Inscriptions, De Merle Green Robertson». *nales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 14, n.º (54) (1984): 257-59.
- De la Garza, Mercedes, Guillermo Bernal Romero, y Martha Cuevas García. *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso de Historia de las Américas, 2012.
- De la Garza, Mercedes, y Martha Cuevas García. «El dios K'awiil en los incensarios del Grupo de las Cruces de Palenque». *Mayab* 18, n.º 18 (2005): 99-112.
- Delgado Robles, Alma A., Jose Luis Ruvalcaba Sil, Pieterjan Claes, Mayra D. Manrique Ortega, Edgar Casanova González, Miguel Ángel Maynez Rojas, Martha Cuevas García, y Sabrina García Castillo. «Non-destructive in situ spectroscopic analysis of greenstone objects from royal burial offerings of the Mayan site of Palenque, Mexico». *Heritage Science* 3, n.º 1 (2015). <https://doi.org/10.1186/s40494-015-0048-z>.
- Díaz Huertas, Midori Staci, Ivonne Flores Santiago, Mariana Irigoyen Morales, Christian A Montes Hernández, Yazmín D Moreira Cordero, y Paulina Palacio Amandi. «Portaincensarios provenientes del Conjunto de las Cruces de Palenque». Informe de las intervenciones de conservación-restauración en el Seminario Taller de Restauración Cerámica. Ciudad de México: Escuela Nacional de Conservación, Restautación y Museografía (ENCRyM), 2019.

- Diener, Pablo. «Jean-Frédéric Waldeck y sus invenciones de Palenque». *Historia Mexicana* LXVII, n.º 2 (2017): 859-905.
- Dietzek, Benjamin, Dana Cialla, Michael Schmitt, y Jürgen Popp. «Introduction to the Fundamentals of Raman Spectroscopy». En *Confocal Raman Microscopy*, Thomas Dieing, Olaf Hollricher, Jan Toporski (eds.). Springer Series in Optical Sciences 158. Verlag-Berlin-Heidelberg: Springer, 2010.
- Doménech, Antonio, María Teresa Doménech-Carbó, y María Luisa Vázquez De Agredos-Pascual. «From maya blue to “maya Yellow”: A connection between ancient nanostructured materials from the voltammetry of microparticles». *Angewandte Chemie - International Edition* 50, n.º 25 (2011): 5741-44. <https://doi.org/10.1002/anie.201100921>.
- Doménech Carbó, Antonio, María Teresa Doménech Carbó, Cristina Vidal Lorenzo, y María Luisa Vázquez de Agredos Pascual. «Insights into the Maya Blue Technology: Greenish Pellets from the Ancient City of La Blanca». *Angewandte Chemie International Edition* 51, n.º 3 (enero de 2012): 700-703. <https://doi.org/10.1002/anie.201106562>.
- Erlil, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales-CESO, Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales e Internacionales; Ediciones Uniandes, 2012.
- Esponda Jimeno, Victor Manuel. «El primer informe oficial de los monumentos de la ciudad arruinada de Palenque presentado por Joseph Antonio Calderón en 1784». *LiminarR. Estudios sociales y humanísticos*, año 9 IX, n.º 1, junio (2011): 175-87.
- Estrada de Guerlero, Elena Isabel. *Guillermo Dupaix. Precursor de la Historia del Arte prehispánico*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017.
- Fanjat, G., P. Camps, L. M. Alva Valdivia, M. T. Sougrati, M. Cuevas-García, y M. Perrin. «First archeointensity determinations on Maya incense burners from Palenque temples, Mexico: New data to constrain the Mesoamerica secular variation curve». *Earth and Planetary Science Letters* 363 (2013): 168-80. <https://doi.org/10.1016/j.epsl.2012.12.035>.
- Fenoglio Limón, Fiorella G., y Jorge L. Rubio Hernández. «La cerámica arqueológica. los procesos de manufactura y una propuesta metodológica de análisis», 2004, 120-120.
- Fernández, Justino. «Introducción». En *El esplendor del México Antiguo*, 305-22. México: Editorial del Valle de México, 1992.
- Florescano, Enrique. «La nueva imagen del México antiguo». *Vuelta* 173, n.º abril (1990): 32-38.
- Galindo Trejo, Jesús. «Transfiguración sagrada de visiones celestes: alineación astronómica de estructuras arquitectónicas en cuatro sitios mayas». En *La Pintura Mural Prehispánica en México II. Área Maya, Tomo III*, 294-310, 2001.
- García Barrios, Ana, y Erik Velásquez García. *El arte de los Reyes Mayas*, 2018.
- García Moll, Roberto. «Algo sobre papeles viejos de Palenque». *Arqueología*, n.º 30 (s. f.): 27-36.
- García Moreno, R., F. Mathis, V. Mazel, M. Dubus, T. Calligaro, y D. Strivay. «Discovery and characterization of an unknown blue-green maya pigment: Veszelyite». *Archaeometry* 50, n.º 4 (2008): 658-67. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.2007.00370.x>.
- . «Discovery and characterization of an unknown blue-green maya pigment: Veszelyite». *Archaeometry* 50, n.º 4 (2008): 658-67. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.2007.00370.x>.

- García Moreno, Renata, David Strivay, y Bernard Gilbert. «Maya blue-green pigments found in Calakmul, Mexico: a study by Raman and UV-visible spectroscopy». *Journal of Raman Spectroscopy* 39 (2008): 1050-56. <https://doi.org/10.1002/jrs>.
- García Roselló, Jaume, y Manuel Calvo Trias. *Making Pots. El modelado de la cerámica y su potencial interpretativo*. BAR International Series 2540, 2013.
- Gell, Alfred. *Arte y Agencia. Una teoría Antropológica*. Buenos Aires, Argentina: Sb editorial, 1998.
- . «The art of anthropology». En *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*, editado por Eric Hirsch, 67:159-86. London & New Brunswick, NJ: London School of Economics monographs on SOcial Anthropology, The Athlone Press, 1999. <https://doi.org/10.7290/v7z60kzk>.
- . «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology». En *The art of Anthropology*, 67, Capítulo V:159-86. London School of Economics Monographs on Social Anthropologu. Oxford, Nueva York: Berg, 1999.
- Ghervase, Luminita, y Ioana Maria Cortea. «Lighting Up the Heritage Sciences: The Past and Future of Laser-Induced Fluorescence Spectroscopy in the Field of Cultural Goods». *Chemosensors* 11, n.º 100 (2023): 1-23.
- Góngora Cetina, Dulce, y Martha Cuevas García. «La Cerámica arqueológica del grupo de las Cruces de Palenque, Chiapas». *XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2011* 2011 (2012): 722-39.
- González Cruz, Arnoldo. «Excavaciones arqueológicas en el Templo de la Cruz y Cruz Foliada, Informe de campo, VII temporada 1993. Excavaciones arqueológicas en Palenque, 7º parte. Mecanoscrito». México, 1993.
- . *La Reina Roja. Una tumba real de Palenque*. Mexico: Conaculta, 2011.
- . «Dos siglos de descubrimientos arqueológicos en Palenque, Chiapas». En *Palenque. Investigaciones recientes*, editado por Ana María Parrilla, Alejandro Sheseña, y Roberto López Bravo, 15-56. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2015.
- González Cruz, Arnoldo, y Guillermo Bernal Romero. «Grupo XVI de Palenque. Conjunto arquitectónico de la nobleza provincial». *Arqueología Mexicana* Dossier: Palenque. Trabajos recientes, n.º 45 (octubre de 2000): 20-25.
- González Cruz, Arnoldo, y Benito Jesús Venegas Durán. «La cerámica del Grupo XVI de Palenque, Chiapas: nuevos aportes para la comprensión de las dinámicas de desarrollo urbano de la antigua Lakamha». *Arqueología*, n.º 60 (2020): 84-99.
- Greene Robertson, Merle. *The sculpture of Palenque. Vol II, The early buildings of the palace and the wall paintings*. Princeton University, Princeton University Press, 1985.
- . *The sculpture of Palenque, Vol. III, The late buildings of the palace*, 1986.
- . *The Sculpture of Palenque, Volume IV: The Cross Group, the North Group, the Olividado, and Other Pieces*. Princeton University Press, 1991.
- Greene Robertson, Merle (Ed). *Primera Mesa Redonda de Palenque Part I. A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque*. Pebble beach, California: The Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research, 1973.
- Grube, Nikolai, y Simon Martin. *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*. Londres: Editorial Crítica, S.L, 2002.
- . *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*. Londres: Editorial Crítica, S.L, 2002.

- Halperin, Christina T., y Ronald L. Bishop. «Chemical analysis of Late Classic Maya polychrome pottery paints and pastes from Central Petén, Guatemala». *Journal of Archaeological Science* 69 (2016): 118-29. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2016.04.007>.
- Hegmon, Michelle. «Technology, Style, and Social Practices: Archaeological Approaches». En *The Archaeology of Social Boundaries*, Miriam T. Stark. Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1998.
- Herbert Pesquera, Luz de Lourdes (coord.). «Informe de Conservación dentro del depósito del Museo de Sitio de Palenque 2013-2018. Programa de Conservación, Manejo y Sociabilización de los acervos arqueológicos de Chiapas». Mexico, 2018.
- Hermens, Erma. «Technical Art History: A Synergy of Art , Conservation and Science». En *Art History and Visual Studies in Europe Transnational Discourses and National Frameworks*, editado por Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass, y Kitty Zijlmans, 151-65. Leiden: Brill, 2012.
- Hölling, Hanna. «The technique of conservation: on realms of theory and cultures of practice». *Journal of the Institute of Conservation* 40, n.º 2 (2017): 87-96. <https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1322114>.
- Houston, Stephen, Claudia Brittenham, Cassandra Mesick, Alexandre Tokovinine, y Christina Warinner. *Veiled Brightness. A History of ancient maya color*. Austin, Texas: The William & Bettye Nowlin Series, University of Texas Press, 2009.
- Houston, Stephen, y David Stuart. «Of gods, glyphs and kings: Divinity and rulership among the classic Maya». *Antiquity* 70, n.º 268 (1996): 289-312. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00083289>.
- . «The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period». *Res: Anthropology and aesthetics* 33, n.º 33 (1998): 73-101. <https://doi.org/10.1086/resv33n1ms20167002>.
- Houston, Stephen, David Stuart, y Karl A. Taube. *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2006.
- Hurst, Heather. «San Bartolo, Petén: Técnicas de pintura mural del Preclásico Tardío». *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2004*, n.º 59 (2005).
- . «The Murals of San Bartolo: A window into the Art and Cosmivision of Precolumbian Man». *Most* 12, n.º 2 (2011): 8-13.
- Jiménez Alvarez, Socorro. «Consumo, producción y distribución especializada de los bienes cerámicos durante el Clásico Tardío de Chinikihá, Chiapas, México», 2015, 325-325.
- Jiménez Alvarez, Socorro, Charles Golden, y Andrew Scherer. «La cerámica del período clásico tardío procedente de la región entre los ríos Chocolja y Busilija. En el río Usumacinta medio de Chiapas, México». En *Memoria del Encuentro Internacional de Los investigadores de la Cultura Maya. Volumen 22, tomo II*, 181-99. Campeche: Universidad Autónoma de Campeche, 2014.
- Karunadasaa, Kohobhange S.P, C.H. Manoratnea, H.M.T.G.A. Pitawala, y R.M.G. Rajapaksec. «Thermal decomposition of calcium carbonate (calcite polymorph) as examined by in-situ high-temperature X-ray powder diffraction». *Journal of Physics and Chemistry of Solids* 134 (2019): 21-28.
- Kolpakova, Alla. «Símbolos geométricos en la cerámica de Izapa, Chiapas». *LiminarR. Estudios sociales y humanísticos* VII, n.º 2 (2009): 87-117.
- Kupprat, Felix. «Dos escenarios para la recreación del mito: el Patio Este y la Casa E del Palacio en Palenque». *Revista Española de Antropología Americana* 49 (2019): 217-38. <https://doi.org/10.5209/reaa.66529>.

- La ciencia y el arte de las vasijas policromas Mayas: contextualizando una colección*. Diana Magaloni Kerpel y Megan O'Neil (eds.). Los Angeles Country Museum of Art-LACMA, 2022.
- la Garza, Mercedes De, Guillermo Bernal Romero, y Martha Cuevas García. *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso de Historia de las Américas, 2012.
- Landa, Carlos G, y Nicolás C Ciarlo. «Tecnología, cultura material y materialidad: aproximaciones conceptuales a las actividades del ser humano y sus producciones materiales». *Revista Española de Antropología Americana* 50 (2020): 191-210. <https://doi.org/10.5209/reaa.71750>.
- Lechtman, Heather. «Style in technology: some early thoughts». En *Material culture: styles, organization, and dynamics of technology*, Heather Lechtman y R. Merril (eds.), 3-20. West Publishing, 1977.
- Lemonnier, Pierre. «Bark capes, arrowheads and Concorde: on social representations of technology». En *The Meanings of Things. Material Culture and Symbolic Expression*, 156-71. London, New York: Harper Collins Academic, 1989.
- . «Introduction». En *Transformations in Material Culture since the Neolithic*, 1-35. Londres: Routledge, 1991.
- Leng, Yang. *Materials Characterization. introduction to Microscopic and Spectroscopic Methods*. Singapore: John Wiley & Sons, 2008.
- Liendo Stuardo, Rodrigo. «Vecinos cercanos. Palenque y el reino olvidado de Chinikihá». *Arqueología Mexicana. Palenque. Nuevos estudios, nuevos hallazgos*, 19, n.º 113 (2012): 44-48.
- Lombardo, Sonia. «Los estilos de la pintura mural maya». En *La Pintura Mural Prehispánica en México II. Área Maya. Tomo III. Estudios*, editado por Leticia Staines Cicero, 85-154. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001.
- López, Austin Alfredo. «Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones Mesoamericana y Andina a partir de sus mitologías». *Anales de antropología* 32, n.º 1995 (1995): 209-40.
- López Bravo, Roberto. «El Preclásico Tardío en la región de Palenque: perspectivas de investigación y datos recientes». *Mayab (Madrid)* 18, n.º 18 (2005): 45-55.
- . «Palenque. La ciudad de las grandes aguas». En *Palenque investigaciones recientes*, 59-72, 2015.
- López Bravo, Roberto, Javier López Mejía, y Benito Jesús Venegas Durán. «Del Motiepa al Picota : la primera temporada del Proyecto Crecimiento Urbano de la antigua ciudad de Palenque (PCU)». *Lakamha'* 1, n.º 2 (2003): 10-15.
- López Bravo, Roberto, y Benito de Jesús Venegas Durán. «Continuidad y cambios en la vida urbana de la antigua Lakamha' (Palenque)». *Arqueología Mexicana* XIX, n.º 113 (2012): 38-43.
- López Bravo, Roberto; López Mejía, Javier y Venegas Durán, Benito Jesús. «Del Motiepa al Murcielagos: La segunda temporada de campo del Proyecto Crecimiento urbano de la antigua ciudad de Palenque». *Lakamhá Boletín Informativo del Museo y Zona Arqueológica de Palenque*, n.º October 2004 (2004).

- López Bravo, Roberto; López Mejía, Javier y Venegas Durán, Benito Jesús. «Del Motiepa al Murcielagos: La segunda temporada de campo del Proyecto Crecimiento urbano de la antigua ciudad de Palenque». *Lakamhá Boletín Informativo del Museo y Zona Arqueológica de Palenque*, n.º October 2004 (2004).
- López, Mariel Alejandra. «Los núcleos de cocción en las pastas cerámicas arqueológicas, indicadores y variables relacionados con algunos aspectos de la secuencia de producción». *Xama* 12-14 (1999): 133-49.
- López Puértolas, Carlos. «La paleta pictórica teotihuacana. Un recorrido espacio temporal a partir de la materialidad del color». Doctorado en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2023.
- Lucet, Geneviève. «Fotogrametría y patrimonio. Registro y representación.», 2017.
- Maccarelli, Laura, Megan O’Neil, Diana Magaloni, y Charlotte Eng. «La Pintura Poscocción». En *La Ciencia y el Arte de las Vasijas Policromas Mayas: Contextualizando una Colección*, Traducción de Martín Rangel Guillermo., 77-382. Los Angeles Country Museum of Art-LACMA, s. f.
- Magaloni, Diana. «Materiales y Técnicas de la Pintura Mural Maya». En *La Pintura Mural Prehispánica en México II. Area Maya. Tomo III. Estudios*, editado por Leticia (coord.) Staines Cicero, 155-98. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001.
- Magaloni Kerpel, Diana, Megan E. O’Neil, y María Teresa Uriarte Castañeda. «The moving Image. Painted Murals and Vessels at Teotihuacan and the Maya Area». En *Teotihuacan, the world beyond the city*, 193-224. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2020.
- Mannoni, Tiziano, y Enrico Giannichedda. *Arqueología. Materias, objetos y producciones*. 1.ª ed. Barcelona: Ariel Prehistoria, 2007.
- Manrique-Ortega, M. D., E. Casanova-González, A. Mitrani, A. González-Cruz, M. Cuevas-García, y J. L. Ruvalcaba-Sil. «Spectroscopic examination of Red Queen’s funerary mask and her green stone offering from the Mayan site of Palenque, Mexico». *Spectrochimica Acta - Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 234 (2020): 118205. <https://doi.org/10.1016/j.saa.2020.118205>.
- Márquez Morfin, Lourdes, Patricia O Hernández Espinoza, y Carlos Sánchez Serrano. «La edad de Pakal en el contexto demográfico de la sociedad de Palenque durante el Clásico Tardío». En *Janaab’ Pakal de Palenque. Vida y muerte de un gobernante maya*, editado por Vera Tiesler y Andrea Cucina, 153-85. Mexico: UNAM, 2004.
- Martínez de Velasco, Alejandra, y María Elena (Coord.) Vega. *Los mayas. Voces de piedra*. Mexico: Ámbar Diseño, S.C, 2011.
- Martínez de Velasco Cortina, María Alejandra. «Cerámica funeraria maya: las vasijas matadas». Maestría en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Martínez Luna, Sergio. «La Antropología, el Arte y la vida de las cosas. Una Aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell». *Revista de Antropología Iberoamericana* 7, n.º 2 (2012): 171-96.
- Mathews, Peter. «Palenque Archaeology: An Introduction». En *Palenque. Recent Investigation at the Classic Maya Center*, editado por Damien B Marken, 3-14. Altamira Press, 2007.
- Matteni, Mauro, y Arcangelo Moles. «Técnicas radiográficas». En *Ciencia y restauración. Método de investigación*, 189-201. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura IAPH, 2001.

- Mazón Figueroa, Gabriela. «Informe de Restauración de un portaincensario (No. de Inv. 10-629 758) Museo de Sitio, Zona Arqueológica de Palenque, Chiapas». Villahermosa, Tabasco, 2006.
- . «Informe del área de restauración. Temporada 2010. Proyecto “ Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”». Mexico, 2010.
- . «Informe del área de Restauración, temporada 2011. Proyecto “Colecciones arqueológicas de Palenque: Análisis, Catalogación, Almacenamiento y Restauración”». Mexico, 2011.
- . «Informe de Intervención de Portaincensarios del Templo de la Cruz de Palenque, temporada 2014. Programa de Socialización, Catalogación, Investigación, Restauración, Capacitación y Manejo de los acervos arqueológicos y biológicos de los museos de Chiapas-C». Mexico, 2014.
- . «Informe referente a la Conservación del acervo del Museo de Sitio de Palenque, Palenque, Chiapas, mayo-agosto 2015». Mexico, 2015.
- . «Informe referente a la Conservación del acervo del museo de Sitio de Palenque, Palenque, Chiapas, junio-septiembre 2016». México, 2016.
- . Informe de conservación de incensarios efigie del Museo de Sitio de Palenque, Chiapas, junio-septiembre 2017». Mexico, 2017.
- Melgar Tísoc, Emiliano. «Tlateccáyotl. Los artistas de las piedras preciosas.» Exposición temporal. México: Secretaría de Cultura, INAH, septiembre de 2022.
- Mesick, Cassandra L. «The Modification of Maya Monuments: Towards a Local Theory of Sculptural Ontology». Tesis de Maestría, Universidad de Brown, 2006.
- Miller, Heather M.L. *Archaeological Approaches to Technology*. Burlington, San Diego, Londres: Elsevier, 2007.
- Morales, Alfonso. «Restauración de porta incensarios en Palenque, Chiapas». *Famsi*, 2003. <http://www.famsi.org/reports/97081es/97081esMorales01.pdf>.
- . «Restauración de porta incensarios en Palenque, Chiapas». *Famsi*, 2003.
- Morales Cleveland, Alfonso, y Martha Cuevas García. *Excavaciones en el Templo XIX de Palenque, Chiapas, México*. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2017.
- Morales Aguilar, Carlos, Daniel Salazar Lama, Ivan Šprajc, y Richard D. Hansen. «El mascarón arquitectónico preclásico de la Estructura 3 de Chacté, Guatemala». *Journal de la société des américanistes* 108, n.º 1 (2022): 117-50. <https://doi.org/10.4000/jsa.20808>.
- Morris, Elizabeth Ann. «Anna O. Shepard, 1903-1973». *American Antiquity* 39, n.º 3 (1974): 448-51.
- Muñoz Rivas, Débora. «Yacimientos de arcilla en la región de Palenque, Chiapas. Ubicación y caracterización mineralógica». Escuela Nacional de Antropología e Historia ENAH, 2005.
- Newsome, Elizabeth A. «Precious Stones of Grace: A Theory of the Origin and Meaning of the Classic Maya Stela Cult». En *Eighth Palenque Round Table, 1993, vol. 10, M.*, editado por M. J. Greene Robertson y Macri y J. McHargue, 183-93. Norman: University of Oklahoma Press., 1996.
- Nielsen, Jasper, y Tore Leifer. «Return to the Great Forests. Frans Blom's letters from Palenque». *The PARI Journal* 4, n.º 3 (2004): 7-10.

- Nieto Calleja, Rosalba, y Maria C Paillés. «Estudio del Palacio de Palenque, su desarrollo arquitectónico, resultado de las recientes exploraciones arqueológicas realizadas entre 1985 y 1988». En *Perspectivas antropológicas en el mundo maya*, 151-62. Sociedad Española de Estudios Mayas. Mesa Redonda, 1993.
- O'Connor, Sonia. «Principles of X-radiography». En *X-Radiography of textiles, dress and related objects*, 12-22. USA: Elsevier, Book Aid, Dabre Foundation, 2007.
- Ogalde, Juan P., Bernardo Arriaza, Nelson Lara, Carolina Paipa, Patricio Leyton, y Marcelo Campos Vallete. «Chemical analyses of colors in the Cabuza phase ceramics (900–1200 CE), Azapa Valley, northern Chile». *Journal of Archaeological Science: Reports* 38 (2021): 1-8.
- O'Neil, Megan. «Ancient Maya sculptures of Tikal, seen and unseen». *Res: Anthropology and Aesthetics* spring/autum, n.º 55/56 (2009): 119-34.
- . «Marked Faces, Displaced Bodies: Monument Breakage and Reuse among the Classic-period Maya». En *Striking Images, Iconoclasms, Past and Present*, Stacy Boldrick, Leslie Brubaker and Richard Clay (eds.), 47-64. Farnham, England: Ashgate, 2013.
- . «Violencia, transformación y renovación. La naturaleza variopinta de la iconoclasia maya». *Revista de Historia Internacional* año XIX, n.º 74 (2018): 145-77.
- . *The Maya*. Lost Civilizations. Londres, UK: Reaktion, 2022.
- Ovarlez, Sonia. «Aportación de la colorimetría al estudio de las recetas antiguas de fabricación de los azules mayas». *La pintura mural prehispánica en México. Boletín Informativo, IIE-UNAM* año IX, n.º 19 (2003): 35-42.
- Paillés, Maria de la Cruz, y Rosalba Nieta Calleja. «Palenque en el siglo XVIII, Pirmeras expediciones de la corona española: Joseph Antonio Calderón y Antonio Bernasconi». En *VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, editado por Juan Pedro Laporte, H Escobedo, y S Villagrán de Brady, 474-504. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1993. <https://doi.org/10.2307/2595906>.
- Palka, Joel W. «Historical Archaeology of Indigenous Culture Change in Mesoamerica». *Journal of Archaeological Research*, 17, n.º 4 (2009): 297-346.
- . *Maya Pilgrimage to Ritual landscapes. Insights from Archaeology, History, and Ethnography*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2014.
- . *Unconquered Lacandon Maya: ethnohistory and archaeology of indigenous culture change*. Gainesville: University of Florida Press, 2005.
- Palka, Joel W, Josué Lozada, Alejandro Sesheña, Eliseo Linares, Laure Dussubieux, Michael D. Glascock, y Jeffrey Ferguson. «Biografía, función y análisis iconográfico de dos cilindros efígie procedentes de cuevas mayas de Laguna Pethá, Chiapas». *Estudios de la Cultura Maya* LXII, n.º otoño-invierno (2023): 147-89.
- Panczner, William D. *Minerals of Mexico*. Nueva York: Springer Science + Business Media, LLC, 1987.
- Pasztory, Esther. *Jean-Frédéric Waldeck. Artist of Exotic Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010.
- Payne, Emma Marie. «Imaging Techniques in Conservation» 10, n.º 2 (2012): 17-29.
- Pérez Castellanos, Nora A., Luis Abel Jiménez Galindo, y Miguel Ángel Ramírez Toledo. «Informe de análisis de materiales. Incensarios efígie». Ciudad de México, 2016.
- Pérez De Heredia, Eduardo. «Complejos cerámicos, Porcentajes y formación de contextos : Consideraciones acerca del fechamiento de edificios Mayas». *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2005, 867-80.
- Piña Chan, Román, y Robert Eliot Smith. *Vocabulario sobre cerámica*. Mexico: INAH, 1962.

- Proskouriakoff, Tatiana. *A Study of Classic Maya Sculpture*. Publicatio. Washington: Carnegie Institution of Washington, 1950.
- Prous, Socorro, Timás Calderón, y Marián del Egido. *La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*. Vol. I. La ciencia y el arte, 2008.
- Rambelli, Fabio, y Eric Reinders. «What Does Iconoclasm Create? What Does Preservation Destroy? Reflections on Iconoclasm in East Asia». En *Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms*, Stacy Boldrick y Richard Clay (eds.), 15-33. Londres: Ashgate, 2007.
- Ramírez Santiago, Mariana. «Portaincensario A (21/93) proveniente del Conjunto de las Cruces de Palenque, Chiapas». Informe de las intervenciones de conservación-restauración en el Seminario Taller de Restauración Cerámica. Ciudad de México: Escuela Nacional de Conservación, Restautación y Museografía (ENCRyM), 2022.
- Rands, Robert L. «Cerámica de la región de Palenque, México». *Estudios de Cultura Maya VI* (1967): 111-47.
- . «A Chronological Framework for Palenque». *Primera Mesa Redonda de Palenque. A Conference on the Art, Iconography and Dynastic History of Palenque Part I*, n.º 1974 (1974): 137-46.
- . «Crhronological Chart and Overview of Ceramic Developments at Palenque». En *Palenque. Recent Investigation at the Classic Maya Center*, editado por Damien B Marken, 17-23. Altamira Press, 2007.
- . «The ceramic sequence at Palenque, Chiapas». En *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*, editado por N Hammond, 51-75. Londres: Duckworth, 1974.
- . Palenque and Selected Survey Sites in Chiapas and Tabasco: The Preclassic». *Famsi*, 1998, 1-30.
- Rands, Robert L., Ronald L. Bishop, y Garman Harbottle. «Thematic and compositional variation in Palenque region incensarios». *Mesa Redonda de Palenque, 3rd, Palenque, 1978. Third Palenque round table, 1978 4* (1979): 1-15.
- Rands, Robert L. y Barbara C Rands. «The Ceramic Position of Palenque , Chiapas». *American Antiquity* 23, n.º 2 (1957): 140-50.
- . «The Incensario Complex of Palenque, Chiapas». *American Antiquity* 25, n.º 2 (1959): 225-36.
- Rangel Chavez, Isaac. «Metodología para el estudio de pigmentos y colorantes en obras de arte y patrimonio cultural mediante la técnica de imagen infrarroja de falso color», 2018, 209-209.
- Reyes Valerio, Constantino. *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*. México: Siglo XXI editores, agroasemex, 1993.
- Rice, Prudence M. «Rethinking classic lowland Maya pottery censers». *Ancient Mesoamerica* 10, n.º 1 (1999): 25-50. <https://doi.org/10.1017/S0956536199101020>.
- Rivera Dorado, Miguel. «Algunas consideraciones sobre el arte maya». *Revista española de antropología americana*, n.º 31 (2001): 11-30. https://doi.org/10.5209/rev_REAA.2001.v31.24845.
- . «Algunas consideraciones sobre el arte maya». *Revista española de antropología americana*, n.º 31 (2001): 11-30. https://doi.org/10.5209/rev_REAA.2001.v31.24845.
- Robertson, Merle Greene. «Las Mesas Redondas de Palenque». *Historias* 0, n.º 87 (2014): 10-21.
- . *Never in fear*. The Pre-Columbian Art Research Institute, 2006.

- Robles García, Nelly M., Leobardo Pacheco Arias, y Mireya Olvera Sánchez. «El Señor Ocho Temblor y la Señora Agua, dos urnas zapotecas de elite en Atzompa, Oaxaca: iconografía y conservación». *Arqueología* 49 (2014): 120-33.
- . «El Señor Ocho Temblor y la Señora Agua, dos urnas zapotecas de elite en Atzompa, Oaxaca: iconografía y conservación». *Arqueología* 49 (2014): 120-33.
- Rosselló, JG, y MC Trias. «Análisis de las evidencias macroscópicas de cocción en la cerámica prehistórica: una propuesta para su estudio». *Mayurqa* 31, n.º January (2006): 83-112.
- Ruvalcaba Sil, J. L., D. Ramírez Miranda, V. Aguilar Melo, y F. Picazo. «SANDRA: Portable XRF system for the study of Mexican cultural heritage». *X-Ray Spectrometry* 39, n.º 5 (2010): 338-45. <https://doi.org/10.1002/xrs.1257>.
- Ruz Luhlillier, Alberto. *El Templo de las Inscripciones. Palenque*. Colección científica. Arqueología. Tucson: The University of Arizona Press, 1973.
- . «Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1954». *Anales del INAH 1956 X*, n.º 39 (1958): 117-84.
- Sahagún, Fray Bernardino de. «Libro décimo. De los vicios y virtudes de esta gente indiana; y de los miembros de todo el cuerpo interiores y exteriores; y de las enfermedades y medicinas contrarias; y de las naciones que han venido a esta tierra». En *Historia general de las cosas de Nueva España*, Decimoprimerá, Ángel María Garibay. Vol. Capítulo VIII. Se otros oficios como son carpinteros y canteros. Porrúa.
- Salazar Lama, Daniel. «El templo de los Mascarones de Kohunlich». *Contributions in New World Archaeology* 15 (2020): 173-206.
- San Román, Elena. «La cerámica de Palenque: buscando una metodología para su estudio y clasificación». *FAMSI*, 2007, 1-72.
- San Román Martín, Elena. «El Clásico Temprano en Palenque a través de su cerámica». *Lakamha'*, *Boletín informativo del museo de sitio y zona arqueológica de Palenque Año 4/Segu*, n.º 16 (2005): 3-8.
- . «El Clásico Temprano en Palenque a través de su cerámica». *Lakamha'*, *Boletín informativo del museo de sitio y zona arqueológica de Palenque Año 4/Segu*, n.º 16 (2005): 3-8.
- . «La secuencia de ocupación de dos unidades habitacionales en Palenque. Análisis del material cerámico recuperado en los Grupos I y C». *Mayab*, n.º 18 (2005): 89-98.
- . «La cerámica de Palenque: buscando una metodología para su estudio y clasificación». *FAMSI*, 2007, 1-72.
- Sánchez Gamboa, Ángel A., y Cuevas García. «Dioses representados en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces, Palenque». En *XXX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2016*, editado por Bárbara Arroyo, L Méndez Salinas, y G Ajú Álvarez, 713-25. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2017.
- Savkic, Sanja. «Introducción. Manifestaciones y prácticas visuales amerindias». En *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, 2019.
- . «Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, El Petén, Guatemala: espacialidad». *Estudios de Cultura Maya* 50 (2017): 61. <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2017.50.805>.
- Schávelzon, Daniel. «Frans Blom: Crónica de su expedición a México y Guatemala en 1925». *Anales de Antropología*, n.º 1 (1980): 163-83.
- Schele, Linda. «Observations on the cross motif at Palenque». *Primera Mesa Redonda de Palenque, Pt. 1* 2005, n.º 1974 (1974): 41-61 illus., diagrs.

- Schele, Linda, y David Freidel. *Una selva de reyes*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Schmidt S, Peter. «Las mascararas de Oxkintok, Yucatán.» *Arqueología Mexicana* Edición Especial, n.º 16 (2004).
- Schweizer, François, y Anne Rinuy. «Manganese black as an Etruscan pigment». *Studies in Conservation* 27 (1982): 118-23.
- Sepúlveda, Marcela, y Véronique Wright. «Pigmentos, pinturas rupestres y murales». En *Arqueometría. Estudios analíticos de materiales arqueológicos*, editado por Rémy Chapoulie, Marcela Sepúlveda, Nino Del Solar Velarde, y Véronique Wright, 5-28. Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Université Bordeaux Montaigne; Universidad de Tarapacá, 2018.
- Seydel, Ute. «La constitución de la memoria cultural». *Acta Poética* 35, n.º 2 (2014): 187-214. [https://doi.org/10.1016/s0185-3082\(14\)72425-3](https://doi.org/10.1016/s0185-3082(14)72425-3).
- Shepard, Anna O. *Ceramics for the Archaeologist*. 609. Washington D.C: Carnegie Institution of Washington, 1956.
- Shepard, Anna O. «Maya Blue: Alternative Hypotheses». *American Antiquity* 27, n.º 4 (1962): 565-66.
- Shepard, Anna O., Hans B. Gottlieb, E.W. Andrews, y H.E.D. Pollock. *Notes from a ceramic laboratory*. Washington D.C: Carnegie Institution of Washington, 1977.
- Smith, Michael E. «La fundación de las ciudades en el mundo antiguo: revisión de conceptos». *Nuevas ciudades, nuevas patrias. Fundación y relocalización de ciudades en Mesoamérica y el Mediterráneo antiguo*, 2006, 11-23.
- Solá, Patricia, Hugo D Yacobaccio, Mariana Rosenbusch, Maria Susana Alonso, Marta S Maier, Cristina Vázquez, y María Paz Catá. «Hematita vs. arcillas: su potencial como pigmentos rojos y su uso en tres sitios de la Puna Jujeña (Argentina)». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 18, n.º 1 (2013): 67-83.
- Spinden, Herbert Joseph. *Maya Art and Civilization*. Indian Hills, Colorado: The Falcon's Wing Press, 1957.
- Stephens, John Lloyd. *Incidentes de viaje en Centro América, Chiapas y Yucatán*. Primera ed. Tegucigalpa, Honduras: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, 1985.
- Stone, Andrea, y Marc Zender. *Reading Maya Art*. Nueva York: Thames & Hudson Inc., 2011.
- Stuardo, Rodrigo Liendo. «Una revisión arqueológica de la historia de Palenque durante los siglos VIII y IX (fases Murciélagos-Balunté)». *Cuicuilco* 21, n.º 60 (2014): 67-82.
- . «Una revisión arqueológica de la historia de Palenque durante los siglos VIII y IX (fases Murciélagos-Balunté)». *Cuicuilco* 21, n.º 60 (2014): 67-82.
- Stuart, David. «Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation». *Res: Anthropology and aesthetics* 29/30, n.º Spring-Autum (1996): 148-71.
- . *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque*. San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 2005.
- . «The Palenque Mythology. Inscription from the Cross Groud at Palenque», 86-194. Austin, Texas. Marzo 14-19: The Mesoamerica Center. Department of Art and History, The University of Texas at Austin, 2006.
- Taube, Karl A, William A Saturno, David Stuart, y Heather Hurst. «Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 2: El mural poniente». *Ancient America*, n.º 10 (2010).
- Thompson, J. Eric S. «Deities portrayed on censers at Mayapán». *Carnegie Institution of Washington, Current Reports*, n.º 40 (1957): 521-37.

- Tozzer, Alfred M. *A comparative study of the mayas and the lacandones*. Archaeological Institute of America by The Macmillan Company. New York: Norwood Press, 1907.
- Valdés, Juan Antonio. «Los mascarones del Grupo 6C-XVI de Tikal: Análisis iconográfico para el Clásico Temprano.» En *II Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1988*, 129-45. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1991.
- Valverde Larrosa, Consuelo, y Juan Carlos Martín García. «Estudios radiográficos de tres de los grandes Cristos de caña de maíz identificados en España: el Cristo crucificado de Lerma (Burgos), el Cristo de Santa María de Vitoria-Gasteiz (Álava) y el Cristo de la buena muerte de Gran Canaria (Gran Canaria)». *Intervención* año 6, n.º 12 (2007): 39-52.
- Vargas pacheco, Ernesto. «La legitimación de la realeza entre los mayas del preclásico tardío. Los mascarones de El Tigre, Campeche». *Estudios de Cultura Maya*, n.º XXXVI (2010): 11-35.
- Vázquez de Agredos, María Luisa. *La pintura mural maya. Materiales y técnicas*, 2010.
- . *La pintura mural maya. Materiales y técnicas*, 2010.
- . «Painting the Skin in Ancient Mesoamerica». En *Painting skin. Pigments on Bodies and Codices in Pre- Columbian Mesoamerica*, 11-23, 2018.
- Vázquez Hernández, Irán F. «Octavio Paz: una visión de la cultura azteca». *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, n.º 20 (2017): 239-62.
- Vázquez Negrete, Javier, y Rodrigo Velazquez. «Análisis Químico de Materiales Encontrados en Excavación, Dos Casos: Porta-Incensarios Tipo Palenque y Cinabrio Usado en Practicas Funerarias». En *Eighth Palenque Round Table 1993*, editado por Martha J. Macri y Jan McHargue, 103-6. San Francisco: Precolumbian Art Research Institute, 1993.
- Vega Villalobos, María Elena. «El legado de los escultores: un estudio de las firmas de artistas registradas en los monumentos mayas del periodo Clásico Tardío». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXXVIII*, n.º 108 (2016): 149-75.
- Velásquez García, Erik. «Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas». En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, 203-33. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 2010. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1z27h5p.6>.
- Velázquez Castro, Adran, y Emiliano Melgar Tísoc. «Producciones palaciegas tenochcas en objetos de concha y lapidaria». *Ancient Mesoamerica* 25, n.º 1 (2014): 295-308.
- Velázquez Castro, Adrián, Belem Zúñiga Arellano, y Norma Valentín Maldonado. «Los objetos de concha de las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan». *Estudios de Cultura Náhuatl* 54, n.º Julio-diciembre (2017): 61-78.
- Venegas, Benito de Jesús. «La cerámica diagnóstica de Palenque, Chiapas». *Lakamha'* julio-sept, n.º 28 (2016).
- Venegas Durán, Benito de Jesús. «En busca de los orígenes de Palenque: investigaciones recientes del Proyecto Crecimiento Urbano de la antigua ciudad de Palenque (PCU)». *Mayab* 18, n.º January 2005 (2005): 57-67.
- Venegas Durán, Benito Jesús. «Palenque, Chiapas , sitio rector durante el periodo Preclásico Tardío en las tierras bajas Noroccidentales del área maya: nuevos datos para su comprensión». *Antrópica.Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, UADY* 3, Año 3, n.º 5 (2017): 33-43.

- Villaseñor, Isabel, y James Aimers. «Una de cal por las que van de arena: un estudio diacrónico de los estucos de Calakmul y Palenque». *Estudios de Cultura Maya* XXXIII (2008): 25-50.
- Villoro, Luis. «Estética del arte antiguo de México». *Historia Mexicana* 4, 4 (1955): 618-23.
- Westheim. *Arte, religión y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Wilde, Guillermo, y Gonzalo Araoz. «Presentación: Arte y Agencia. Más allá de Alfred Gell». En *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*, 21-30. Buenos Aires, Argentina: Sb Editorial, 1998.
- Willey, R. Gordon, T. Patrick Culbert, y Richard E. W Adams. «Maya Lowland Ceramics: A Report from the 1965 Guatemala City Conference». *American Antiquity* 32, n.º 3 (1967): 289-315.
- Yacaman, M José, Luis Rendón, J. Arenas, y Mari Carmen Serra Puche. «Maya Blue Paint: An Ancient Nanostructured Material». *Science* 273 (1996): 223-25.
- Żrałka, Jarosław, Christophe Helmke, Bernard Hermes, Wiesław Koszkuł, Carmen Ting, Ronald Bishop, y Dorota Bojkowska. «Political alliances and trade connections observed in the ceramic record of the classic period: the perspective from the maya site of Nakum, Guatemala». *Ancient Mesoamerica* 31, n.º 3 (2020): 461-75. <https://doi.org/10.1017/S0956536120000152>.