

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

División de Estudios de Posgrado

Posgrado en Historia del Arte

**LOS VASOS DE LA ENTIDAD POLÍTICA DE 'IK':
UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICO -ARTÍSTICA.**

**ESTUDIO SOBRE LAS ENTIDADES ANÍMICAS Y EL LENGUAJE
GESTUAL Y CORPORAL EN EL ARTE MAYA CLÁSICO.**

**Tesis que presenta el Mtro. Erik Velásquez García
para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte.**

Directora: Dra. María Teresa Uriarte Castañeda.

**Cotutores: Dr. Pablo Escalante Gonzalbo , Dra. Diana Isabel Magaloni
Kerpel, Dra. Mercedes de la Garza Camino, Dr. Alfonso Lacadena García -
Gallo.**

México, Distrito Federal, a 29 octubre de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

Este trabajo fue elaborado entre octubre de 2003 y octubre de 2009, gozando de un contrato como investigador asociado “C” de tiempo completo, por artículo 51 (núm. 74096-55), en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, razón por la que quiero agradecer profundamente a los Drs. María Teresa Uriarte Castañeda y Arturo Pascual Soto, por el apoyo institucional y personal que recibí de ellos durante el periodo en que les tocó fungir como directores. De la misma forma, expreso mi reconocimiento para los compañeros de trabajo (investigadores, técnicos académicos, miembros del personal administrativo y de intendencia) que día con día facilitaron mi labor en el instituto y estuvieron siempre atentos a mis requerimientos y demandas. Asimismo, hubiera sido más difícil elaborar esta tesis sin el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que me honró con una beca (núm. 185793) para realizar estudios de Doctorado.

Rindo mi más sincero agradecimiento a los miembros de mi comité tutorial, quienes en todo momento me dieron pruebas de su amistad y respaldo, al tiempo que me ofrecieron útiles comentarios y consejos. Primeramente a mi directora de tesis, la Dra. María Teresa Uriarte Castañeda, que desde 1998 confió vehementemente en mi trabajo y me incluyó entre sus colegas de confianza; espero siempre estar a la altura de sus expectativas. De la misma forma a mi estimado maestro, el Dr. Pablo Escalante Gonzalbo, de quien aprendí muchos recursos útiles de que echan mano los historiadores del arte, y cuyas críticas siempre fueron constructivas y rodeadas de cordialidad; gracias también por haber vislumbrado en mí un futuro en el ámbito de la epigrafía.

También estoy en deuda con la Dra. Diana Isabel Magaloni Kerpel, que demostró confiar en mi trabajo, escuchó siempre con atención mis problemas y en sus clases me alentó a profundizar en el análisis de las imágenes. Mi gratitud es también para la Dra. Mercedes de la Garza Camino, quien aceptó leer esta tesis, a pesar de su pesada agenda de compromisos; con ella tomé mi primer curso sobre la civilización maya en 1993 y sus sabios consejos han marcado mi trayectoria académica, pues en todo momento enfatizó la necesidad de leer las fuentes del periodo virreinal; no sobra decir que sus interpretaciones sobre el tema del tonalismo y nagualismo entre los mayas fueron muy importantes en los capítulos finales de esta tesis. Tampoco tengo palabras para reconocer a mi gran amigo y maestro, el Dr. Alfonso Lacadena García-Gallo, que en el año 2000 me introdujo al mundo de las nuevas corrientes de la epigrafía maya, y cuyos amplios conocimientos filológicos y lingüísticos han sido de enorme inspiración en mi carrera. De forma muy especial, expreso todo el reconocimiento a mi querida maestra, la Dra. Beatriz Ramírez de la Fuente (†), que al principio de la tesis formó parte de mi comité tutorial y que en todo momento me distinguió con sus enseñanzas, consejos y palabras de aliento; llevaré siempre en mi recuerdo su ejemplo de vida, así como su inconmensurable calidad profesional y humana.

Durante la elaboración de este trabajo he tenido la fortuna de contar con los comentarios y la generosa colaboración de diversos amigos y colegas, quienes leyeron parte de esta tesis, escucharon algunos adelantos en ponencias o simplemente sostuvieron conmigo charlas informales. En respuesta compartieron sus datos, imágenes, libros, manuscritos o referencias bibliográficas e, incluso, en algunas ocasiones, me otorgaron palabras de apoyo o estímulo. Deseo mencionarlos por orden alfabético: María Isabel Álvarez Icaza

Longoria, Dmitri Beliaev, Guillermo Bernal Romero, Erik Boot, Juan Ignacio Cases Martín, Albert Davletshin, Ana García Barrios, Stanley P. Guenter, Marie Areti Hers, Stephen D. Houston, Verónica Hernández Díaz, Peter L. Mathews, Lucero Meléndez Guadarrama, Mary E. Miller, Virginia E. Miller, Martha Iliá Nájera Coronado, Joel Palka, Carlos Pallán Gayol, Jorge Pérez de Lara, Sebastián Si Pop, Laura Elena Sotelo Santos, Leticia Staines Cicero, David S. Stuart, Alexandre Tokovinine, Tatiana Valdez Bobnova, Héctor Xol Choc y Marc U. Zender. Mi reconocimiento especial es para Rosario Nava Román y Dorie J. Reents-Budet. La primera porque mediante su tesis de Maestría (Nava Román, 2009) llamó poderosamente mi atención hacia el importante concepto de *ixiptlatl*, que es tan útil para comprender las formas en que los hombres mesoamericanos se relacionaban con sus dioses, mientras que Dorie compartió generosamente conmigo el texto de la ponencia que presentó, en coautoría con otros distinguidos académicos (Reents-Budet, *et. al.*, 2007), en el *XX Simposio Internacional de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, celebrado del 24 al 28 de julio de 2006.

Por último, pero con reiterada voluntad, agradezco el apoyo incondicional que recibí de los miembros más cercanos de mi familia: Walda García Valadez, Martha Inés Sandoval Villegas, Natalia Valadez Olivares (†) y Dante Velásquez Sandoval. A ellos dedico con amor esta tesis, como una pequeña correspondencia por el mucho tiempo que sustraje de su convivencia.

ÍNDICE

Agradecimientos	II
Índice	V
Nota sobre el sistema de clasificación de las vasijas, las convenciones epigráficas y ortográficas, así como la cronología empleada en esta tesis	IX
Introducción y problemas de estudio	1
PRIMERA PARTE: CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL DE LOS PINTORES DE LA TRADICIÓN 'IK'	25
Capítulo 1. Entorno arqueológico de los vasos de la tradición 'Ik'	26
1.1 Exploraciones arqueológicas en el área de Motul de San José.....	26
1.2 Arqueología de Motul de San José.....	31
Secuencia ocupacional.....	31
Descripción del sitio.....	33
Evidencia sobre algunas actividades económicas.....	42
Figurillas y ocarinas.....	44
Malacates y producción textil.....	49
1.3 Arqueología de los sitios adyacentes.....	51
Acte.....	52
Buenvista-Nuevo San José.....	54
Ch cocot.....	62
Ch ch cluum.....	63
K ntethuul.....	64
Trinidad de Nosotros.....	64
Recapitulación.....	74
Capítulo 2. Las vasijas de la tradición 'Ik' como fuente histórica y lingüística	77
2.1 Historia dinástica de la entidad política de 'Ik'.....	77
Yune' B'ahlam de Bejucal.....	77
Sak 'Uhx 'Ook K'ihnich.....	81
La entidad política de 'Ik' durante el siglo VIII.....	83
El vasallo de Jasaw Chan K'awiil I.....	84
Sak Muwaan.....	88
Tayel Chan K'ihnich I.....	93
Relaciones con Dos Pilas.....	100
Yajawte' K'ihnich.....	104
K'ihnich Lamaw 'EK'.....	120
Ruptura con Yaxchilán.....	128
Tayel Chan K'ihnich II.....	129
Sihyaj K'awiil.....	137
K'awiil K'ihnich.....	139

El glifo emblema de 'Ik' en las postrimerías del siglo VIII	140
El Chan 'Ek' mencionado en Ceibal.....	147
El Chan 'Ek' mencionado en Tayasal-Flores.....	148
2.2 Filiación lingüística de los textos de 'Ik'.....	150
Recapitulación.....	160

SEGUNDA PARTE: LA CERÁMICA MAYA COMO OBJETO DE ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Capítulo 3. Valores técnicos y sociales de la cerámica suntuaria maya del periodo Clásico

3.1 La cerámica maya de las tierras bajas: de la arqueología a la historia del arte.....	165
3.2 Técnicas de manufactura de las vasijas mayas prehispánicas.....	183
3.3 Función social de los vasos en las cortes mayas.....	197
Recapitulación.....	210

Capítulo 4. Valores plásticos de la pintura maya sobre cerámica del periodo Clásico.....

4.1 El papel de los estilos artísticos en la cerámica maya clásica.....	213
4.2 Un ejemplo de definición estilística: el caso del pintor Tub'al 'Ajaw.....	219
4.3 Atributos generales de la tradición pictórica maya sobre cerámica del Clásico tardío.....	227
Formas y aspecto técnico de los soportes	227
Naturalismo y representación del cuerpo humano.....	228
Saturación y dilución del pigmento.....	233
Retrato y representación de las emociones.....	234
Representación del entorno.....	238
Sistema de perspectiva maya.....	241
Temas más frecuentes.....	244
Estrategias compositivas.....	246
Inteligibilidad de las escenas.....	254
Recapitulación.....	257

TERCERA PARTE: EL LENGUAJE GESTUAL Y CORPORAL EN EL ARTE CERÁMICO DE LOS MAYAS

Capítulo 5. El lenguaje no verbal en las escenas cortesanas de los vasos 'Ik' y en la imaginaria narrativa de las vasijas mayas en general.....

5.1 Principios generales que rigen las escenas cortesanas.....	263
5.2 El gobernante como eje de las escenas: frontalidad <i>versus</i> lateralidad.....	270
5.3 La postura corporal como marca de jerarquía.....	286
5.4 El principio de verticalidad.....	299
5.5 Representación de los cautivos y de sus captores.....	305
5.6 Implicaciones del saludo de "paz y amistad".....	310
5.7 Otros posibles ademanes de saludo.....	317
En contextos palaciegos.....	317
En contextos de danza.....	322
En contextos de juego de pelota.....	324
5.8 Acatamiento y reverencia.....	327

5.9 Hablar con autoridad.....	331
5.10 Apuntar o señalar.....	332
5.11 La mano extendida.....	332
5.12 Ofrecer.....	334
5.13 Dolor o pesar.....	340
5.14 El giro liminar.....	342
5.15 El ademán de nacimiento.....	344
Recapitulación.....	349

CUARTA PARTE: LAS DANZAS DE PERSONIFICACIÓN COMO ATRIBUTO PLÁSTICO DE LA TRADICIÓN 'IK'.....352

Capítulo 6. La máscara de 'rayos X' en las vasijas 'Ik' y en la escultura maya clásica	353
6.1 La máscara de "rayos X".....	353
6.2 Los orígenes.....	354
6.3 Difusión de la estrategia durante el siglo VIII.....	366
6.4 El fin de la tradición.....	391
Recapitulación.....	403

Capítulo 7. Las danzas de personificación o concurrencia en el arte maya	405
7.1 Representante, teniente o sustituto.....	405
7.2 Naturaleza de la representación entre los mayas.....	423
7.3 Analogías entre los conceptos de <i>b'aaahil 'a'n e x ptlatl</i>	445
Recapitulación.....	457

QUINTA PARTE: LOS ESPÍRITUS WAHYIS DE LAS VASIJAS MAYAS COMO PARTE DE UN ANTIGUO SISTEMA DE CREENCIAS ANÍMICAS.....459

Capítulo 8. La entidad anímica 'o'hlis y sus fuerzas anímicas	460
8.1 La entidad anímica 'o'hlis.....	460
8.2 Las fuerzas anímicas gaseosas.....	479
<i>K'a'</i> : 'perderse' o 'acabarse'.....	479
El signo T533.....	487
<i>Sak 'ik'aal</i> : el 'aliento puro'.....	510
Recapitulación.....	521

Capítulo 9. La entidad anímica <i>b'aaahis</i>	523
9.1 Cabeza, cuerpo y ser.....	523
9.2 <i>B'aaahis</i> y parentesco.....	526
9.3 <i>B'aaahis</i> como retrato o extensión gráfica del cuerpo.....	530
9.4 El retrato y el nombre como extensión sensitiva de la entidad anímica <i>b'aaahis</i>	535
9.5 La entidad anímica <i>b'aaahis</i> y la fuerza calorífica de origen solar.....	542
9.6 La indumentaria y las uñas como portadores de <i>b'aaahis</i>	551
9.7 Posibles funciones de la entidad anímica <i>b'aaahis</i>	553
9.8 Diferencia entre las entidades y los centros anímicos.....	555
9.9 La entidad anímica <i>b'aaahis</i> , la sombra y el sueño.....	557
Recapitulación.....	567

Capítulo 10. La entidad anímica <i>wahyis</i> y el problema del tonalismo y nagualismo	570
10.1 La historia de un problema.....	570
10.2 Confusión entre tonalismo y nagualismo.....	576
10.3 El tonalismo y la coesencia animal.....	580
10.4 Nagualismo y el espíritu familiar.....	594
Una entidad anímica sobrenatural.....	594
El sueño nagualístico.....	599
El concepto de <i>lab'</i>	602
Centro anímico donde se concentraba el <i>wahyis</i>	604
Los <i>wahyaw</i>	605
La evasividad del término usado para tonalismo.....	607
Los puntos de vista exotérico y esotérico.....	609
El papel de las contorsiones y piruetas.....	611
Una entidad anímica de elite.....	612
Seres naturales en los que podía externarse el <i>wahyis</i>	614
Los <i>wahyis</i> como seres espantosos que causan enfermedad y muerte.....	616
Relación entre los <i>wahyis</i> , los dioses y las coesencias.....	619
El dios del inframundo, el <i>wahyis</i> y los malos vientos.....	621
El canibalismo espiritual.....	627
Otros usos de la entidad anímica <i>wahyis</i>	630
El ocultamiento del nombre de pila.....	631
Las alianzas de los <i>wahyaw</i>	632
Recapitulación.....	633
Conclusiones	635
Apéndice A: ejemplos de fechas y lecturas epigráficas de algunos vasos representativos del <i>corpus 'Ik'</i>	648
Apéndice B: el patronímico <i>'oneen</i>	662
Bibliografía	668

NOTA SOBRE EL SISTEMA DE CLASIFICACIÓN DE LAS VASIJAS, LAS CONVENCIONES EPIGRÁFICAS Y ORTOGRÁFICAS, ASÍ COMO LA CRONOLOGÍA EMPLEADA EN ESTA TESIS

La mayoría de los vasos abordados en esta tesis fueron sustraídos por saqueo, y lógicamente carecen de contexto arqueológico. En esa tesis los identificaré mediante su número en el catálogo o archivo fotográfico de Justin Kerr (1989; 1990; 1992; 1994; 1997; 2000a),¹ quien desde 1975 ha registrado miles de ellos usando la cámara *rollout*, que despliega sus superficies convexas en un solo plano (ver Miller, 1989: 138; Kerr, 2000b). En el caso, por ejemplo, del vaso K533, «K» significa «Kerr», mientras que «533» se refiere a su número de catalogación. Algunos vasos también están identificados con la nomenclatura acuñada en el archivo del Maya Polychrome Ceramics Project del Laboratorio de Conservación Analítica del Instituto Smithsonian, por ejemplo MS1403, donde «MS» significa «Maya Survey». Otras vasijas, que pertenecen al archivo fotográfico de Nicholas M. Hellmuth, llevan un nombre alfanumérico, por ejemplo LC-cb2-414 o LC-cb2-427. Ciertos recipientes célebres llevan nombres propios, como por ejemplo el Vaso del Conejo Regio (K1398), el Vaso de Chamá (K593) o el Vaso Trípode de Berlin (K6547), mientras que otros son conocidos por un nombre vago, que designa el contexto arqueológico donde fueron encontrados, por ejemplo, el vaso de la Estructura M7-45 de Aguateca, el vaso del entierro 196 de la Estructura 73 de Tikal o el plato trípode del entierro A4 de la Estructura A1 de Uaxactún.

¹ El archivo fotográfico de Kerr también pueden consultarse en la página <http://www.famsi.org/research/kerr/index.html>.

En lo que concierne a las convenciones para representar la escritura maya prehispánica, conviene decir que esta operaba con un sistema morfofonético, compuesto principalmente por logogramas (signos que designan palabras o morfemas léxicos: lexemas) y silabogramas abiertos (grafemas que representan secuencias fonéticas de consonante [C] más vocal [V]). Siguiendo las convenciones recomendadas por George E. Stuart desde 1988, el primer paso de todo análisis epigráfico consiste en transliterar (*transcription*) los logogramas con letras mayúsculas (por ejemplo **KOJ**,² ‘puma’, **SIB’IK**, ‘ollín, tizne’ o ‘tinta’, **WINAL**, ‘veintena’, etc.) y los silabogramas con minúsculas (**pi**, **ne**, **si**, etc.), siempre con negritas e indicando mediante un guión corto la frontera entre caracteres. Se trata de la representación de la palabra escrita.³ Los signos de interrogación ‘?’ indican que se trata de un jeroglífico erosionado, de identificación dudosa o no descifrado. A fin de referirme a jeroglíficos bien conocidos, pero que no están descifrados, utilizaré las convenciones del célebre catálogo de J. Eric S. Thompson (1962).

El segundo paso es la transcripción (*transliteration*), que se realiza con itálicas y tiene el propósito de trasladar a caracteres romanos la lectura fonética original del texto glífico, restituyendo entre corchetes los elementos elididos, desdoblado las abreviaturas o subrepresentaciones y aplicando las reglas ortográficas de los escribas mayas (por ejemplo ‘u[h]ti, tz’i[h]b’a, kal[o’]mte’, etc.).

² Como puede notarse en este ejemplo (**KOJ**-ji, *kooj*, ‘puma’), adoptaré el criterio de las transliteraciones (*transcriptions*) amplias y no estrechas (**KOOJ**-ji, *kooj*, ‘puma’), debido a las razones esgrimidas en Lacadena García-Gallo y Wichmann (2004: 132-134).

³ “Transliteration *re-writing a text from another script by means of the signary of one’s own (if necessary artificially augmented) in such a way that there is a one-to-one correspondence between the signs or sign-groups used. It is possible to reconstruct the original spelling from a transliteration, but not from a transcription*” (Pope, 1999: 217). Los epigrafistas mayistas que escriben en inglés llaman a este paso *transcription*.

Se trata de la representación de la palabra hablada.⁴ Para alcanzar tal propósito, he adoptado como herramienta de trabajo la propuesta de Alfonso Lacadena García-Gallo y Søren Wichmann (2004; s.f.), que a su vez se basa en el modelo de armonía y disarmonía vocálica acuñado inicialmente por Stephen D. Houston, David S. Stuart y John Robertson (1998; 2004). Cabe aclarar que estoy consciente de que el debate sobre la naturaleza de los núcleos vocálicos del ch'olano clásico continúa, como lo demuestra una propuesta recientemente generada por estos últimos estudiosos en coautoría con Marc U. Zender (Robertson, *et. al.*, 2007).⁵ En el momento de escribir esta tesis no existe un consenso universal sobre este tema, de manera que he adoptado el modelo arriba señalado sólo de forma provisional y para ser congruente con mis anteriores trabajos de investigación. También sigo a Lacadena García-Gallo (2001: 53) en la restitución de consonantes débiles (h, j, m, n, ') que en algunas ocasiones se encuentran sincopadas o elididas al final de las palabras (por ejemplo *jawa[n]te'*, *ch'aho'[m]*, *'lk'a[']*, etc.), así como a Nikolai Grube (2004e) en la distinción entre aspiradas glotales ⟨h⟩ y velares ⟨j⟩. Utilizaré las siguientes grafías para representar la lengua de las inscripciones: a, e, i, o, u, aa, ee, ii, oo, uu, a'/a'a, e'/e'e, i'/i'i, o'/o'o, u'/u'u, b', ch, ch', h, j, k, k', l, m, n, p, q, s, t, t', tz, tz', w, x, y, '.

Antes de proponer una traducción al español o al inglés, algunos epigrafistas ejecutan un tercer paso, conocido como segmentación morfofonética, donde los guiones cortos indican la separación entre morfemas

⁴ "Transcription *re-writing a text from another script according to the conventions of one's own, so as to represent in an approximate manner the pronunciation of the original*" (Pope, 1999: 217). Los epigrafistas mayistas que escriben en inglés llaman a este paso *transliteration*.

⁵ Otra propuesta alternativa fue formulada por Terrence Kaufman en colaboración con John S. Justeson (2003: 29-34). Basado en ella, Erik Boot ha generado su propia contrapropuesta de trabajo (ver Boot, 2005a: 4-5).

(tanto lexemas como gramemas). Un cuarto paso consiste en la adición de glosas lingüísticas, que en el caso de los lexemas se realiza mediante entradas léxicas (escritas con minúsculas), mientras que para los gramemas se utilizan abreviaturas morfológicas (con mayúsculas). En esta tesis sólo desarrollaré estos dos últimos pasos en el Apéndice A y cuando lo considere conveniente en el argumento, ya que no se trata de un trabajo cuyo enfoque principal sea la epigrafía. Conviene decir que el propósito del Apéndice A es establecer mediante unos cuantos ejemplos la forma en la que considero debe realizarse el análisis epigráfico de las vasijas del *corpus* 'Ik'. La lectura de todos los vasos que componen ese conjunto de recipientes es un trabajo que proyecto para una publicación futura. En las glosas lingüísticas adoptaré las siguientes abreviaturas:

3ABSs	pronombre absoluto de tercera persona en singular.
ABST	sufijo abstractivizador.
ADJ	adjetivizador
ADV	adverbio de existencia
AG	agentivo.
CLAS	clasificador numérico
CLIT	clítico.
DER	sufijo derivador o derivacional
3ERGs	pronombre ergativo de tercera persona en singular
IMP	imperativo
3INDs	pronombre independiente de tercera persona en singular
INST	sufijo instrumental
MOV	sufijo de verbos de movimiento
MPAS	voz mediopasiva
NOM	sufijo nominalizador o sustantivizador
PART	participio
PAS	voz pasiva
PERF	aspecto perfecto
POS	sufijo posicional
PREP	preposición
SUF	sufijo indeterminado
TEM	sufijo temático de verbos intransitivos.
VERB	sufijo intransitivizador o verbalizador.

El quinto y último paso del análisis epigráfico es la traducción, que enmarcaré entre comillas simples ‘...’ y donde los signos de interrogación ‘(?)’ indican que se trata de traducciones dudosas o tentativas. Cabe la pena mencionar que procuraré castellanizar también la sintaxis: de verbo-objeto-sujeto en el *texto de llegada* (ch’olano clásico), a sujeto-verbo-objeto en el *texto de salida* (castellano), un aspecto de la lengua que a menudo se ignora en las traducciones.

También debo aclarar cuáles son las convenciones ortográficas que utilizaré para representar palabras mayances. Cuando modernice vocablos mayas yucatecos seguiré a Juan Ramón Bastarrachea Manzano, Ermilo Yah Pech y Fidencio Briceño Chel (1998), pero marcando los altos glotales en palabras que comienzan con vocal (‘V’) y usando la grafía ‘b’ en el caso de la labial glotalizada, así como ‘tz’ y ‘tz’ en lugar de ‘ts’ y ‘ts’). En las palabras k’iche’s me apegaré al diccionario de Allen J. Christenson (2003a), mientras que en el resto de las lenguas mayances procuraré respetar las grafías de la fuente lexicográfica que consulte.

En el caso de los días y de las veintenas, cuando no deriven de transliteraciones epigráficas seguiré la costumbre de representarlos con los nombres yucatecos en sus grafías coloniales (Imix, Ik, Akbal, Kan, Chicchan, etc., en lugar de ‘Imix, ‘lik’, ‘Áak’b’al, K’an, Chikchan, etc.). Esta tradición se apega más o menos a la lista de fray Diego de Landa (1975: 134, 149-166; 2003: 138, 147-183), aunque los primeros intentos de adaptación al alfabeto romano se deben probablemente a fray Luis de Villalpando (?-1552).⁶ En los topónimos existentes actualmente me apegaré también a la ortografía colonial o

⁶ Sobre este asunto, véanse las objeciones y precisiones que externó el eminente filólogo René Acuña Sandoval (San Buenaventura, 1996: 17-21).

a su uso tradicional (por ejemplo Ch cocot, Ch ch cluum, K ntethuul, El Zodz, Dzibanche' y Uaxactún, en vez de Chäkokot, Chächäklum, K'änte'tu'ul, El Zotz, Tz'ibanché y Waxaktun), pero en lo que respecta al nombre de las lenguas mayances, procuraré apegarme a la ortografía establecida en 1987 y 1988 por el gobierno guatemalteco, con base en los criterios de la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala (ver Kettunen y Helmke, 2005: 5), por ejemplo ch'orti', kaqchikel, k'iche', q'eqchi', yukateko, etc. En este último caso <yukateko> se refiere a un idioma indígena, mientras que <yucateco> es el gentilicio del moderno estado de Yucatán. Respetaré las ortografías del siglo XVI y XVII cuando cite textualmente documentos o diccionarios del periodo colonial. Finalmente, y con el objetivo de ser consistente con la fonología de todos los idiomas indígenas, seguiré a Frances Karttunen (1983), quien desde mi punto de vista –y siguiendo a Horacio Carochi (1983)- marca adecuadamente la duración vocálica de la lengua n watl. También quiero advertir que, con el fin de adoptar criterios de orden lingüístico en las ortografías de todas las lenguas mesoamericanas, emplearé las siguientes grafías para representar palabras n was: a, e, i, o, , , , , ch, k, k^w, l, m, n, p, s, t, tl, tz, w, x, y, '.

En esta tesis adoptaré provisionalmente la cronología de T. Patrick Culbert (1993), quien parte de los complejos cerámicos del Petén: Preclásico medio (800-350 a.C.), Preclásico tardío (350 a.C.-1 d.C.),⁷ Protoclásico (1-250 d.C.), Clásico temprano (250-550 d.C.), Clásico tardío (550-850 d.C.), Clásico terminal (850-950 d.C.) y Posclásico temprano (950-1200 d.C.). Finalmente, quiero advertir que para convertir fechas de la Cuenta Larga maya al calendario

⁷ Culbert (1993: 4) habla del año "0", pero dicha fecha es inexistente en cronologías históricas y sólo existe en los cálculos de orden astronómico. Por otra parte, he considerado como Preclásico tardío el Complejo Chuen (350 a.C.-1 d.C.) de Tikal, mientras que los complejos Cauac (1-150 d.C.) y Cimi (150-250 d.C.) son para mí equivalentes al Protoclásico.

cristiano, emplearé la constante *'ajaw* 584 285 de la correlación GMT (Goodman-Martínez Hernández-Thompson). Todas las conversiones de darán en el sistema juliano.

INTRODUCCIÓN Y PROBLEMAS DE ESTUDIO

A finales de los años setenta Michael D. Coe (1978: 130 -134) publicó la fotografía desplegada (*rollout*) de un vaso de colección privada y contexto arqueológico desconocido, cubierto con engobe de color crema que servía de fondo para una escena de personajes obesos y textos jeroglíficos rosáceos, enmarcado todo por bordes de líneas negras. Coe se percató de que esta pieza, que hoy conocemos como vaso K533 (figs. 1a, 2.13), contenía en el texto superior un glifo emblema¹ cuyo signo principal era el logograma 'IK', 'aire, viento' o 'aliento' (fig. 1b). De acuerdo con el propio Coe, esta obra formaba parte de una colección de vasos del periodo Clásico tardío, cuyo estilo incluía la representación de individuos gordos disfrazados como animales fantásticos y utilizando máscaras recortadas de perfil en perspectiva transversal o de "rayos X". Los rasgos de estos figurantes estaban detallados por medio de contornos delicados, mientras que los textos jeroglíficos se encontraban delineados con trazos de color rosa. La conclusión de Coe fue que el *locus* geográfico de este estilo se encontraba en Motul de San José, puesto que unos años antes Joyce Marcus (1973: 912; 1976: 17-19) había sugerido que el glifo emblema de 'Ik' se asociaba con ese sitio arqueológico del Petén.

¹ En 1958 Heinrich Berlin descubrió la existencia de ciertos cartuchos jeroglíficos cuyo signo principal (el carácter más grande) variaba según el sitio arqueológico de procedencia. Como no sabía si estas expresiones se referían a ciudades, dinastías gobernantes o los territorios que ellas controlaban, decidió llamarlos "glifos emblema".

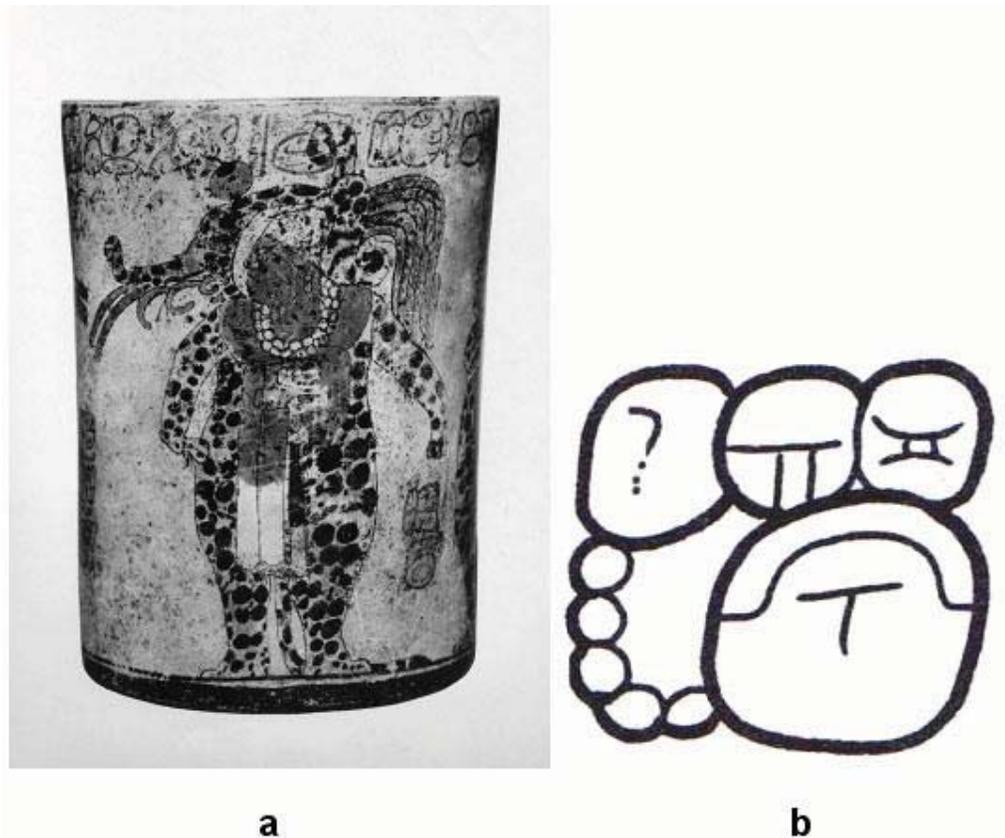


Figura 1. (a) Vaso K533 o MS1403, del Museo de Arte de Princeton . Fotografía de Justin Kerr (tomada de Coe, 1978: 133 -134); (b) glifo emblema de la entidad política de 'Ik': **K'UH-'IK'-'AJAW**, *K'uh[ul] 'Ik' 'Ajaw*, 'Señor Divino de 'Ik'. Su signo principal es el logograma **'IK'** (T503), 'aire, viento, aliento'. Estela 2 de Motul de San José, lado este (G1). Dibujo tomado de Stuart y Houston (1994: 27).

La identificación del emblema de 'Ik' se remonta al propio trabajo seminal de Heinrich Berlin (1958: 118), quien definió por vez primera los atributos epigráficos de tales expresiones glíficas. Basado en unos dibujos de Sylvanus G. Morley (1937: lám. 45*d*, *e*.), Berlin sugirió que en Motul de San José aparecían dos glifos emblema. Diez años después, Thomas Barthel (1968: 166, 182 -183, 189-190) supuso que el emblema de 'Ik', mencionado en Motul de San José, aludía a un sitio desconocido perteneciente a la región Petén Itzá, que sostenía relaciones con Ceibal y Yaxchilán; también agregó que para 849 d.C. ese emblema sustituyó al de Palenque como la capital política de una de las cuatro

divisiones en las que, según él, estaban repartidas las tierras bajas centrales. En los años setenta Marcus (1973: 912; 1976: 17 -19) sistematizó su hipótesis sobre la organización cuatripartita del mundo maya, al tiempo que identificó tentativamente el glifo emblema de 'Ik' con Motul de San José. Esta última idea, como vimos, fue retomada por Coe (1978: 130).

Con el avance de los años ochenta fue creciendo gradualmente el convencimiento de que los vasos que mencionan el glifo emblema de 'Ik' estaban asociados de algún modo con Motul de San José. A principios de la década Francis Robicsek y Donald M. Hales (1981: 121 -122; 1982: 22-23, 42-43) publicaron los vasos K688, K791 (figs. 2a, 2.19b), K792, K793 y K1439 (fig. 2.14), e identificaron el emblema de 'Ik', que se encuentra en esta última vasija, como la alusión a un sitio desconocido ubicado en el norte del Petén. También observaron que el estilo de estas piezas revela que fueron elaboradas por el mismo artista o escuela de pintores que produjo el vaso encontrado en el entierro 96 de Altar de Sacrificios (figs. 2b, 2.19a) (ver Adams, 1963; 1971: 68-78; Stuart, 1975: 774-776; Foncerrada de Molina y Lombardo de Ruiz, 1979: 35; Schele, 1988: 295-299).

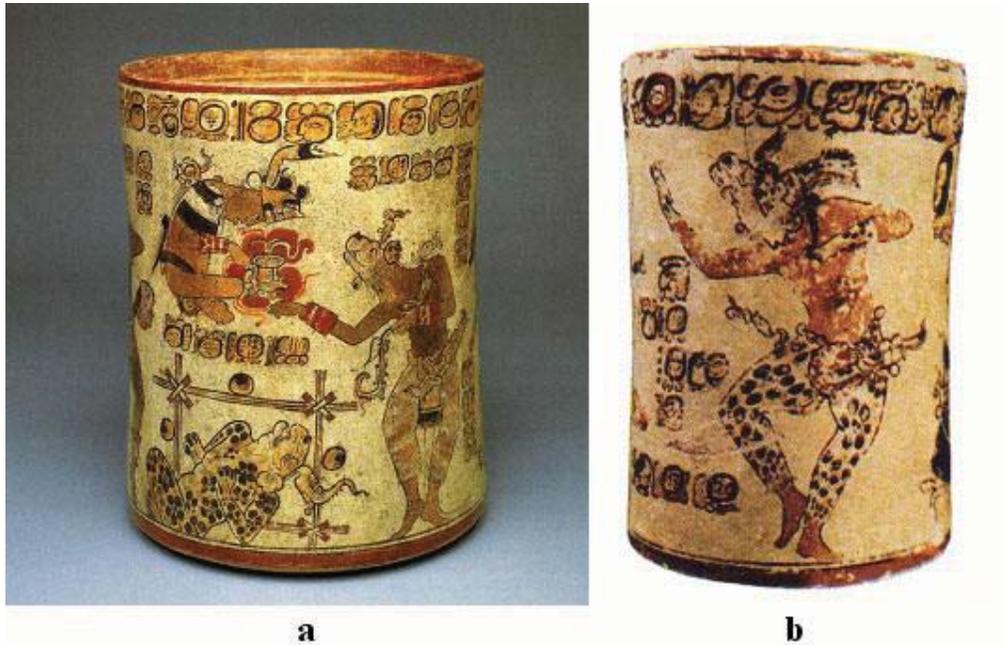


Figura 2. (a) vaso K791 o MS1769, del Museo de Arte de Princeton. Fotografía de Bruce M. White (tomada de Miller y Martin, 2004: 157); (b) Vaso de Altar de Sacrificios o K3120, encontrado en 1961 por Richard E. W. Adams en el entierro 96 de ese sitio arqueológico. Se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Está atribuido al pintor Mo...n B'uluch Laj y fue presentado el 19 de abril de 754 d.C. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Stuart, 1975: 774).

En su discusión sobre la Estela 2 de Motul de San José (fig. 3),² publicada en su último libro,³ Tatiana A. Proskouriakoff también opinaba que lo más probable es que el glifo emblema de 'Ik' se asocie con ese sitio arqueológico, aunque después aclaró que es difícil que los emblemas sean topónimos, pues hay lugares donde aparece más de uno y es probable que se refieran a

² Proskouriakoff (1999: 151) se refiere a este monumento como la Estela 1, error que puede encontrarse en algunos otros autores (por ejemplo, Stuart y Houston, 1994: 27 -28). El origen de esta confusión fue señalado por Morley desde 1938 (p. 417, nota 120), quien reconoció que en sus láminas 45d y e el monumento es erróneamente llamado Estela 1.

³ *Maya History*, obra que estaba concuyendo en 1985, poco antes de morir, y cuya primera edición tuvo que esperar hasta 1993. En esta tesis utilizaré la segunda edición en español (Proskouriakoff, 1999).

provincias o clanes, a los nombres tribales de sus ocupantes o incluso a linajes (Proskouriakoff, 1999: 151, 177).⁴

⁴ La postura académica imperante en la actualidad sugiere que los glifos emblema eran títulos de los gobernantes mayas, mientras que sus signos principales designaban el señorío (*'ajawliil*, *'ajawil* o *'ajawlel*) o entidad política que ellos gobernaban, pero de ninguna manera eran los nombres de los sitios arqueológicos (Martin y Grube, 1995: 42). No obstante, las investigaciones de Alexandre Tokovinine (2006) tienden a revalorar el papel de los signos principales de los glifos emblema como nombres de lugar, ya no de los sitios arqueológicos, sino de santuarios, templos o montañas sagradas asociados con la narrativa de fundación dinástica. Cabe la pena mencionar que dichos locativos no necesariamente tendrían que ubicarse dentro de la ciudad que albergue a la dinastía en un momento específico de su historia. El caso más ilustrativo es el de Calakmul, que hospedó a los reyes de Kan[u']l por espacio de un siglo (ca. 636-736 d.C.) (ver Martin, 2005b; Tunesi, 2007), linaje que parece haber residido antes en Dzibanché (Velásquez García, 2005c; 2008b) y cuyo origen es desconocido (presumiblemente la cuenca de El Mirador o el propio sur de Quintana Roo).

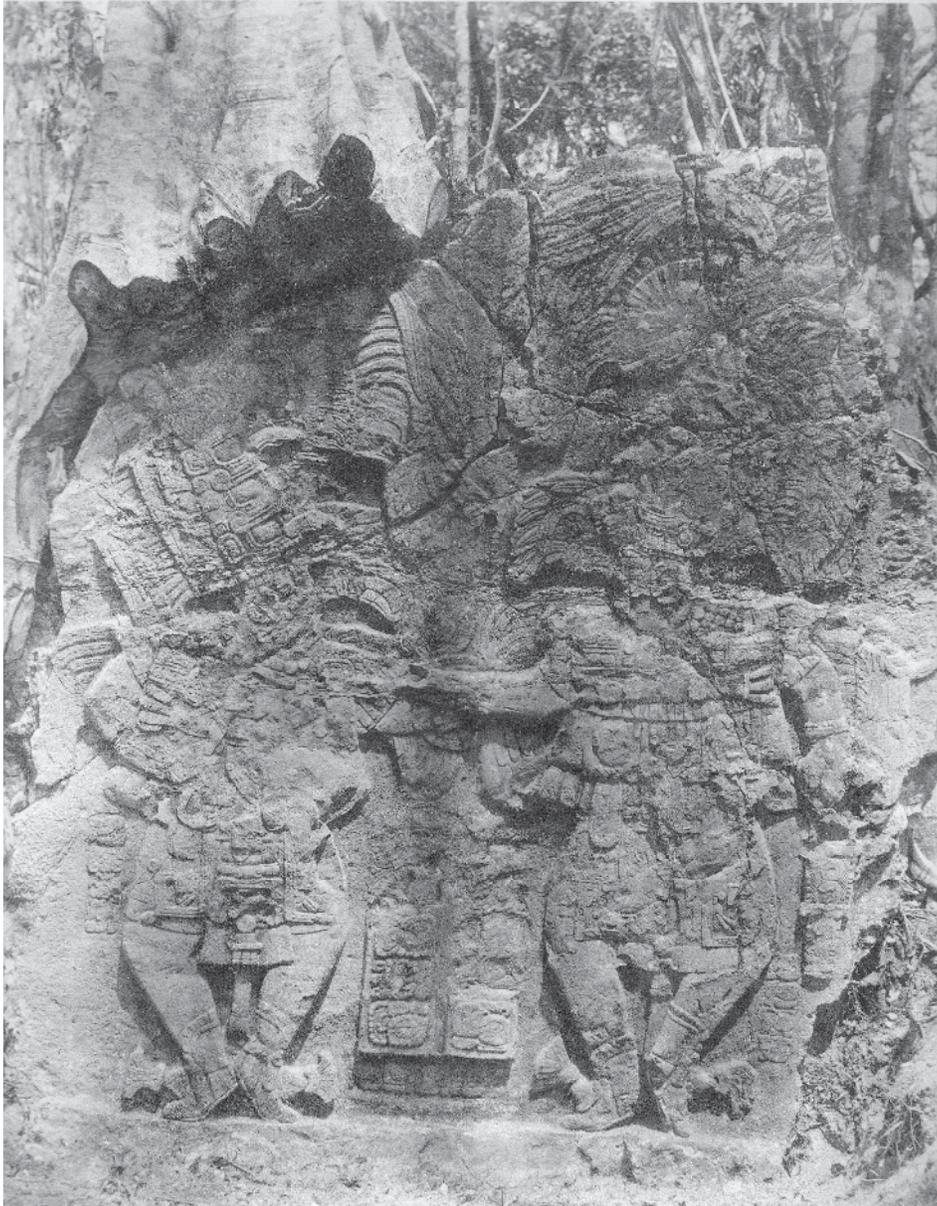


Figura 3. Lado este (posterior) de la Estela 2 de Motul de San José, ubicada en la Plaza B del Grupo B. Fotografiada por Teobert Maler (1910: 171) en 1895.

Un año después, en 1986, Linda Schele y Mary E. Miller publicaron el catálogo de la influyente exposición *The Blood of Kings*. En esa obra dieron a conocer los vasos K1452 (fig. 4a), K2795 (fig. 4b), K2798 y K2803 (fig. 4c), en dos de los cuales identificaron la mano de un pintor al que bautizaron con el nombre de Maestro de los Glifos Rosas, resaltaron la presencia de un

gobernante conocido como el Cacique Gordo y no dudaron en afirmar que el glifo emblema escrito en estas vasijas era el de Motul de San José (Schele y Miller, 1986: 193, 223, 227-228). En sus tesis sobre las inscripciones de Yaxchilán, Peter L. Mathews tampoco titubeó al afirmar que las esposas de Pájaro Jaguar IV (Yaxuun B'ahlam IV) que portaban el emblema de 'Ik' procedían de Motul de San José.⁵ En 1990 Schele publicaría, en coautoría con David Freidel, los vasos K1453 (fig. 2.30b) y K2573 (fig. 2.7); en ese entonces parecían estar seguros de que los individuos que portaban el emblema de 'Ik' efectivamente procedían de Motul de San José (Schele y Freidel, 1990: 291, 294-295, 388, 482, nota 64; Mathews, 1997: 195-197, 199-200, 224-227, 233).

⁵

Aunque publicada en 1997, esta tesis fue presentada desde 1988.



a



b



c

Figura 4. (a) vaso K1452, del Kimbell Art Museum of Fort Worth. Atribuido al pintor Tub'al 'Ajaw. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Schele y Miller, 1986: 205); (b) vaso K2795, de The Art Institute of Chicago. Atribuido al pintor Tub'al 'Ajaw. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Schele y Miller, 1986: 239); (c) vaso K2803 o MS1526, del Dallas Museum of Art. Grupo cerámico juleki; tipo: no especificado. Esta vasija no pertenece a la tradición 'Ik', aunque menciona el

nombre de uno de los gobernantes de Motul de San José. Fotografía de Justin Kerr (tomado de Schele y Miller, 1986: 260).

Entre 1989 y 2000 el fotógrafo Justin Kerr publicaría -en sus seis volúmenes de *The Maya Vase Book*- las fotografías desplegadas (*rollout*) de al menos 24 vasos de la entidad política de 'Ik';⁶ desgraciadamente la mayoría de estas fueron presentadas en escala de grises y siempre sin comentarios.⁷

Un importante avance en la comprensión de las vasijas mayas tuvo lugar con la edición del catálogo *Painting the Maya Universe* (Reents-Budet, *et. al.*, 1994), pues por primera vez se conjuntaron en una publicación el análisis estilístico y epigráfico con el estudio mineralógico de las piezas a través de la técnica de activación neutrónica.⁸ Esto permitió conocer el origen geográfico aproximado de muchos cuencos, escudillas, platos y vasos⁹ que fueron sustraídos por saqueo, además de determinar la existencia de grupos de vasijas

⁶ Ver Kerr, 1989: 19, 34, 36, 49, 50, 56, 82, 86-87, 89, 92, 105, 123; 1990: 204, 245, 282(?); 1992: 370, 420, 448, 457(?), 463, 476; 1994: 550(?), 640; 1997: 799; 2000: 961, 987(??).

⁷ Muchos de los vasos pueden consultarse a color en el archivo fotográfico digital del propio Kerr (ver la nota 1 del apartado anterior de esta tesis). La limitante de ese acervo es que las imágenes se proporcionan con una resolución limitada.

⁸ Dicha combinación metodológica ya había tenido lugar en la tesis de Doctorado de Dorie J. Reents-Budet (1985), sobre la cerámica del estilo Holmul. Hoy en día el análisis por activación de neutrones se practica en el Smithsonian Center for Materials Research and Education (Maya Polychrome Ceramics Project), que cuenta con miles de muestras de cerámica procedentes de todo el continente americano. A grandes rasgos puede decirse que esta técnica consiste en exponer la vasija o tiesto a una fuente de electrones, de tal manera que sus átomos capturen nuevos electrones y con ello se eleven a un estado energético más elevado, produciendo isótopos radioactivos; éstos se descomponen en núcleos estables emitiendo radiación en forma de rayos gamma, los cuales son detectados, contados y clasificados por sus energías, que a su vez son específicas para cada radioisótopo. La información obtenida de ello se compara con la de otras muestras, cuya composición química y/o lugar de origen es conocido, de manera que los componentes de la vasija o tiesto estudiado pueden ser calculados (Reents-Budet, 1985: 9-14, 131-146, 183-187; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 167-169).

⁹ Sigo en este trabajo la definiciones cerámicas propuestas por Hélène Balfet, Marie-France Fauvet-Berthelot y Susana Monzón (1992: 21, 23, 25, 27): *cuenco*.- "vasija abierta con paredes levemente divergentes y cuyo diámetro de boca (inferior o igual a 18 cm.) tiene entre una vez y media y dos veces y media la dimensión de la altura"; *cajete* o *escudilla*.- "vasija abierta con paredes fuertemente divergentes y cuyo diámetro de boca (entre 12 y 22 / 23 cm.) tiene entre dos veces y media a cinco veces la dimensión de la altura"; *plato*.- "vasija abierta con paredes fuertemente divergentes cuyo diámetro de boca (inferior o igual a 23 / 24 cm. aproximadamente) es igual o superior a cinco veces la altura"; *vaso*.- "vasija abierta de paredes verticales o levemente divergentes cuyo diámetro de boca (entre 6 y 12 cm. aproximadamente) es igual o inferior a una vez y media su altura".

con semejantes perfiles de composición química que sugerían su atribución a determinados talleres y aun a pintores específicos. Dorie J. Reents-Budet, Ronald L. Bishop y Barbara MacLeod (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 172-179) consideraron que aunque el *locus* de producción de los vasos que portan el glifo emblema de 'Ik' probablemente estuvo situado en Motul de San José (como lo sugería, ya entonces, la afinidad química de sus tiestos con algunos vasos completos de 'Ik' sin procedencia conocida), la diversidad compositiva de sus pastas apuntaba a que fueron elaborados en distintos talleres ubicados dentro de esa misma ciudad, y una minoría de ellos en otros sitios arqueológicos. Aunado a lo anterior, propusieron que el *corpus* cerámico de 'Ik' estuvo constituido por al menos cinco estilos diferentes, datados entre 749 y 800 d.C.

Por su parte, David S. Stuart y Stephen D. Houston (1994: 27-28) señalaron que la inscripción grabada en la Estela 2 de Motul de San José (B4 - C5)¹⁰ contiene el posible nombre de la ciudad,¹¹ 'Ik'a['], antecedido por la frase 'u[h]t'iyy, 'ya ocurrió [en]' (fig. 5a). La función toponímica de 'Ik'a['] parece confirmarse por su aparición en algunos vasos, donde opera como el título de origen de ciertos individuos llamados 'A[j]ik'a[']', 'el de 'Ik'a'' (fig. 5b-d). Stuart y Houston supusieron que el elemento final del locativo 'Ik'a['] probablemente conllevaba el significado de *ha'*, 'agua'.¹²

¹⁰ En este ensayo sigo la nomenclatura que propuso Morley (1938: 418) para la inscripción de la Estela 2 de Motul de San José.

¹¹ Cabe advertir que el término de "ciudad", aplicado a los asentamientos mayas del periodo Clásico, no debe ser entendido como un sistema de calles y avenidas reticuladas y densamente pobladas, al estilo europeo o de las tierras altas de México (Teotihuacan, Cholula, Tenochtitlan, etc.), sino probablemente como un conjunto discontinuo de unidades habitacionales jerárquicas, nucleadas principalmente en torno al palacio del gobernante principal, que a su vez era una densa área de consumo con funciones habitacionales, administrativas y rituales. Un término adecuado para comprender la naturaleza de este tipo de asentamientos es quizá el de "ciudad real-ritual" propuesto por David Webster y William T. Sanders (2001: 53-54, 59-64).

¹² Si esto es así, la etimología del antiguo nombre de Motul de San José ('Ik'a[']) puede ser 'Agua-Viento' ('ik'-ha'), un par de elementos pareados y complementarios que formaban parte de un todo conceptual (ver Stuart, 2003b: 4), tal como se puede apreciar en las expresiones 'u-TZ'AK-'a que aparecen en el Tablero de los 96 Glifos de Palenque (G6) y en el escalón 53 de la

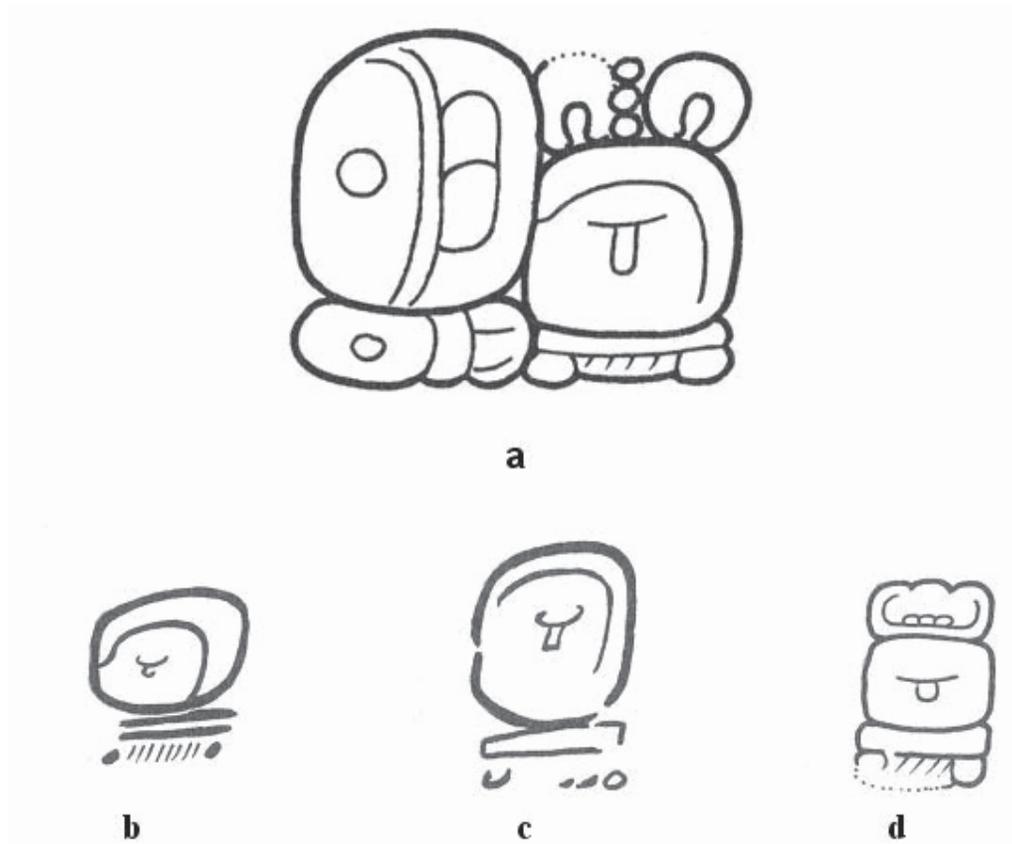


Figura 5. Textos jeroglíficos que contienen el aparente topónimo de Motul de San José: 'IK'-'a, 'Ik'a[']. (a) Estela 2 de Motul de San José, lado este (B4 -C5): 'u-ti-ya-'IK'-'a, 'u[h]t'iiy 'Ik'a['], 'ya ocurrió en 'Ik'a'; (b) vaso de procedencia desconocida; (c) vaso K2295; (d) Estela 21 de Yaxchilán (Ph8). Dibujos tomados de Stuart y Houston (1994: 27).

Durante el resto de los años noventa el estado de la cuestión sobre el glifo emblema de 'Ik' y sus vasos asociados permaneció sin cambios sustanciales (ver MacLeod y Kerr, 1994: 82, 182-183; Schele y Grube, 1994: 145; 1995: 188; Schele y Mathews, 1998: 186-187; Miller, 1999: 209-210), hasta que en 1998 Houston y Stuart manifestaron la sospecha de que ese emblema

Escalera Jeroglífica 1 de Copán. Raphael Tunesi y Luis Lopes (2004: 3) consideraron la posibilidad de que el sufijo -a', en el caso del locativo 'Ik'a['], pueda ser simplemente una partícula para nombres de lugar, en cuyo caso 'Ik'a['] podría traducirse como "Lugar Ventoso".

fue utilizado por varios sitios arqueológicos, incluyendo Motul de San José, que funcionaron como capitales múltiples del reino.¹³

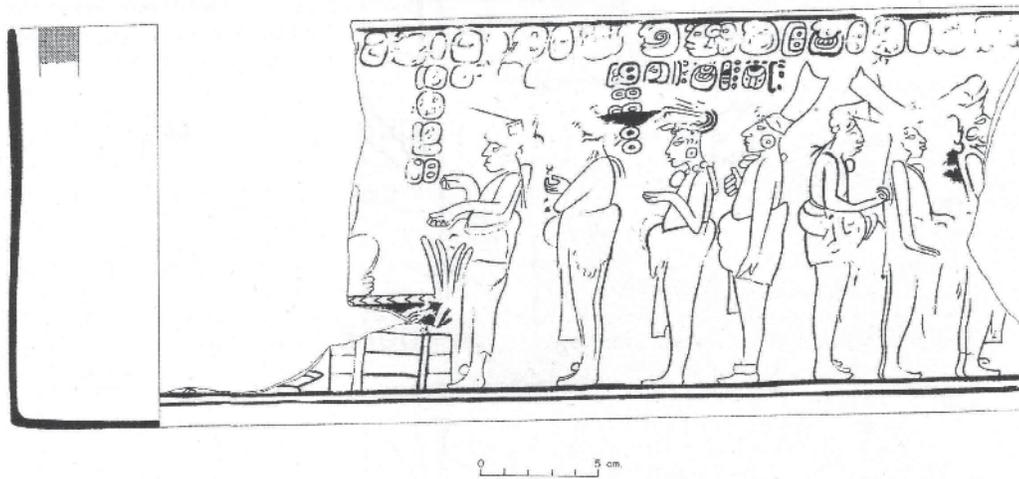


Figura 6. Vaso de estilo 'Ik' que estalló por un defecto de cocción. Fue encontrado en un basurero ubicado el noroeste de la Acrópolis de Motul de San José. Dibujo de Luis Fernando Luin (tomado de Foias, 2003a: 26).

Por su parte, el Proyecto Arqueológico Motul de San José, iniciado en junio de 1998, ha podido rescatar tiestos y vasos incompletos policromos en un depósito adosado a la plaza noroeste de la Acrópolis (ver fig. 1.5), que por su densidad en cerámica (desechos de producción), arcilla quemada y ceniza volcánica (Halperin, 2006: 2) fue interpretado en parte como el basurero de un

¹³ Houston y Stuart nunca han publicado formalmente esta idea, misma que cito de las comunicaciones personales a la Dra. Antonia E. Foias (1999: 947; 2003a: 19, nota 6). De acuerdo con lo que ella misma dice, la presencia del glifo emblema de 'Ik' en monumentos de Bejucal (fig. 2.1) durante el Clásico temprano, de Motul de San José (figs. 2.3) durante el Clásico tardío y de Tayasal-Flores (fig. 2.37) durante el Clásico terminal, parece haber sugerido a esos epigrafistas que la entidad política de 'Ik' contó con un atípico sistema de capitales múltiples ubicadas en el área del lago Petén Itzá. Según la propia Foias (2003a: 19, nota 6), en el año 2000 Nikolai Grube se sumó a ese punto de vista. No obstante, debemos observar que la presencia del emblema de 'Ik' en esos lugares parece darse de forma diacrónica y no sincrónica, lo que recuerda los casos de los glifos emblema de Kan[u]l (Dzibanché / Calakmul) y Pa'chan (El Zod / Yaxchilán), que tuvieron su sede en al menos dos lugares diferentes a lo largo de su historia (ver Martín, 2005b; Houston, *et. al.*, 2006: 1, 3-4; Velásquez García, 2008b), situación que pudo ocurrir también con el emblema de 'Ik'. Mucho más sugerente de un sistema de reyes múltiples que comparten sincrónicamente el mismo glifo emblema es la evidencia que procede de los vasos K1399 (fig. 2.12), K2795 (fig. 4b) y K3054 (fig. 4.2), donde aparecen simultáneamente dos señores que llevan el emblema de 'Ik'. Cabe destacar que, con respecto al glifo emblema de Mutu'l (Tikal), Tunesi y Lopes (2004: 3) han destacado la existencia de señores divinos (*k'uh[ul] 'ajaw*) que no fueron gobernantes, sino simplemente señores de alto rango.

taller cerámico cercano. Aunque en ese lugar sólo se pudo rescatar un vaso con glifos rosas y escena de carácter histórico al tenor de los vasos 'Ik' (fig. 6), en el palacio asociado con el depósito (posiblemente la residencia del pintor de estas vasijas) fue encontrado un tiesto cuyo estilo es semejante al de la cerámica 'Ik' (fig. 7), así como un pulidor que fue utilizado en la producción de alfarería. Dado que el vaso con glifos rosas (fig. 6) encontrado en el basurero nunca fue utilizado, sino que estalló durante el proceso de cocción por un error de sobrecalentamiento (Foias, 1999: 950; 2003a: 22; 2003b: 2, 4), es obvio que fue producido en la Acrópolis de Motul de San José.

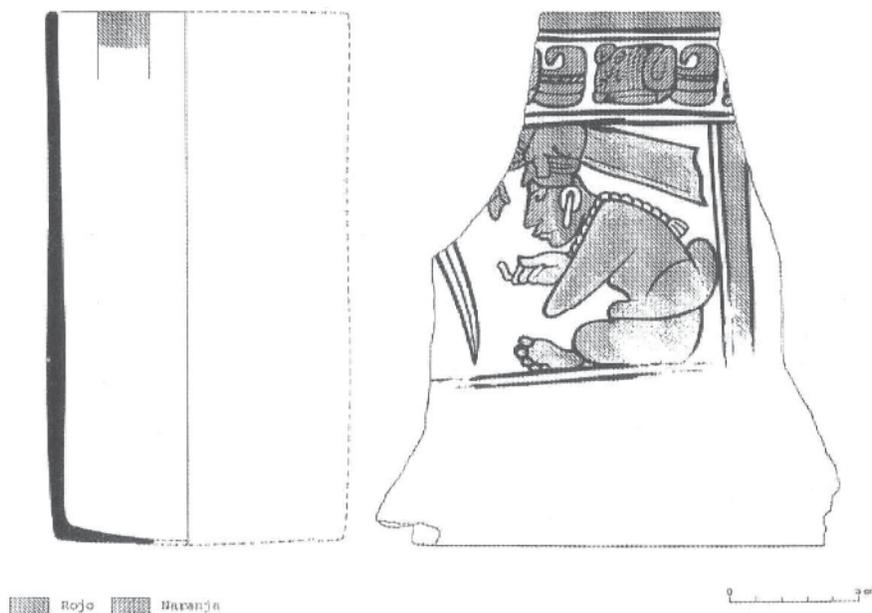


Figura 7. Vaso policromo roto (desecho de manufactura) encontrado en el basurero que se encuentra al noroeste de la Acrópolis de Motul de San José. Dibujo de Luis Fernando Luin (tomado de Foias, 2003 a: 26).

Otro fragmento de cerámica rescatado del basurero formaba parte de un cuenco policromo (fig. 8a) (Foias, 1999: 950; 2003a: 26). En el interior estaba decorado con un texto de Fórmula Dedicatoria, mientras que las paredes

exteriores contaban con una escena mitológica desarrollada en un ambiente acuático, en la que Chaahk(?) y una deidad joven se encuentran agrediendo a un pez-serpiente conocido como Dragón Barbado (Coe, 1975: 19-21; 1978: 83; 1982: 86; Robicsek y Hales, 1981: 107-109, 112, fig. 13).¹⁴ Michel Quenon y Geneviève le Fort (1997: 886-887, 890, 898-899) han sugerido que este pasaje forma parte del ciclo épico del dios maya del maíz. El análisis de activación neutrónica practicado sobre el plato K1496 (fig. 8b), que carece de contexto arqueológico, sustenta su atribución al *corpus 'Ik'* (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 14, tabla 3)¹⁵ y sugiere que el tema del Dragón Barbado formaba parte de las preferencias de por lo menos una escuela de pintores dentro de Motul de San José. Aunque ninguna de las dos vasijas ha sido publicada a color, la paleta parece consistir en rojos y negros sobre un engobe de color crema, lo que reforzaría la asociación entre ambas piezas .

¹⁴ La identidad de los agresores puede variar de vasija a vasija. Cuando se trata del Remero Jaguar y del dios patrono del mes Paax (Sib'ik Te'), ambos usan lanzas (por ejemplo, K595). También podemos encontrar una variante local de GI (¿o a caso Chaahk?), que porta una hacha, y una entidad joven (probablemente el Remero Espina de Mantarraya) que sostiene una lanza (por ejemplo, K1742). No ha podido identificarse en los textos mayas el mito al que se refieren estas escenas iconográficas. No obstante, es impactante su semejanza con una narración de los koras y nāwas de Durango recogida por Konrad T. Preuss (1955: 384 -385), en la que un muchacho (identificado con la estrella matutina) mata a flechazos a una serpiente acuática que representa el cielo nocturno y el poniente, penetra al interior de su cuerpo y renace por sus fauces. No debemos olvidar que en al menos una parte de Mesoamérica los dioses de Venus y del maíz comparten la misma fecha calendárica: 1 'Ajaw/1 Xōchitl (Heyden, 1983: 23, 39-40, 68-69, 105, 109, 111-113; Justeson, 1989: 122, nota 19). La probable participación de los Dioses Remeros en el mito de los vasos mayas refuerza sus vínculos con la alborada, el crepúsculo y los momentos liminares (ver Velásquez García , 2005b).

¹⁵ Como Coe (1982: 86) mismo notó, el Dragón Barbado pintado en este plato enriquece sus atributos de pez y serpiente con las manchas del jaguar, las orejas del venado y los globos oculares humanos. El plato tiene un agujero taladrado en el centro, comúnmente interpretado como la marca de un "asesinato" ritual (Morley, 1992: 416; Garza, 1998: 189), efectuado para liberar las fuerzas vitales que los mayas creían eran inherentes a las vasijas (Eberl, 2005: 56). No obstante, Coe (1982: 86) sugiere que la perforación servía para dejar pasar el alma de un supuesto difunto, sobre cuyo rostro reposaban este tipo de vasijas. Su idea parece descansar en una analogía con las prácticas funerarias tzotziles de San Andrés Larráinzar, en cuyos entierros "la cabeza del muerto se dirige hacia el oeste y se hace una pequeña hendidura en la tela que envuelve la cara, para que el espíritu pueda abandonar el cuerpo, elevarse con el sol poniente, viajar hasta el límite de la tierra y desaparecer después en el mundo inferior" (Holland, 1989: 116). También es posible que las vasijas invertidas y taladradas que se encuentran en algunos entierros simbolicen conceptos inversos de consumo en el otro mundo, donde la comida material no era necesaria (Houston, Stuart y Taube, 2006: 123-124).

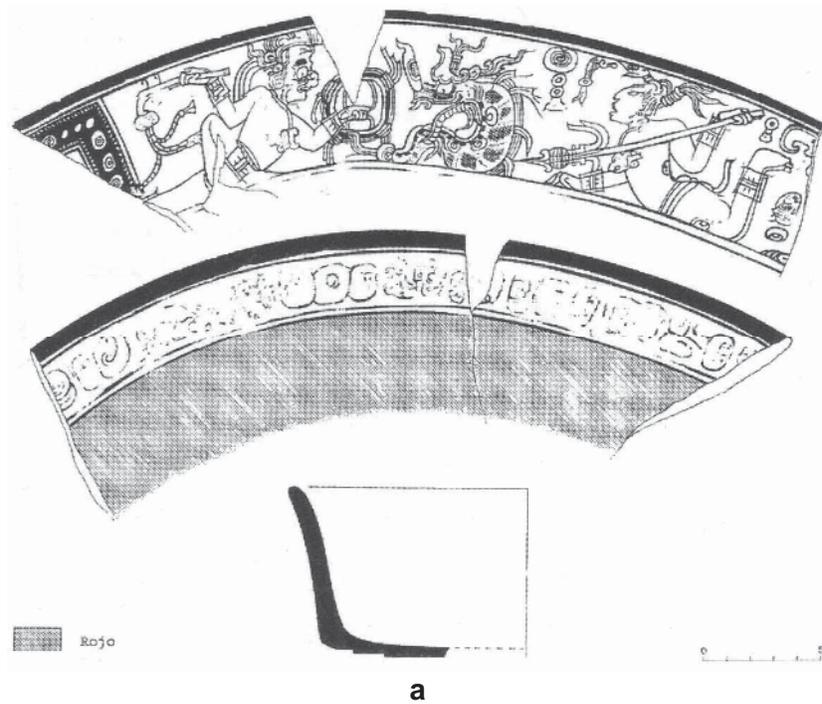


Figura 8. (a) cuenco policromo con una escena mitológica en el exterior, que incluye a Chaahk, el dios del maíz y el Dragón Barbado. En el interior tiene restos de la Fórmula Dedicatoria. Dibujo de Luis Fernando Luin (tomado de Foias, 2003a: 26); (b) plato K1496, con una imagen del llamado Dragón Barbado. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Coe, 1982: 86).

El lamentable saqueo que ha sufrido el sitio a lo largo de los años, principalmente en las ricas tumbas de los templos ubicados al orient e (Foias, 1999: 948; Moriarty, 2004: 30, nota 7), y el estado prematuro de las investigaciones científicas en la región, pueden ser la causa de que no se hayan podido encontrar arqueológicamente más vasos de los estilos 'Ik' dentro de la ciudad, aunque sí un número de tiestos que son similares o pertenecen a las tradiciones de esa escuela pictórica (Foias, 2003b: 4). Hasta julio de 2006 la confrontación química de los vasos 'Ik' con 249 tiestos excavados arqueológicamente y diversas figurillas de terracota (Halperin, 2006: 12, 47), sugería que en Motul de San José existía un número no determinado de talleres que trabajaban con sus propias fuentes de arcilla y recetas de pasta, que no eran sino variaciones de cuatro grandes grupos químicos; un quinto grupo estaba constituido por vasos cuya composición mineralógica variaba considerablemente y no fue producido en la ciudad, sino en sitios satélites de menor tamaño (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1142). Por todo lo anterior hoy podemos asegurar que Motul de San José no fue el único centro de producción de estos vasos, aunque sí el foco principal.

Es por ello que algunas de las cuestiones que esta tesis se propone averiguar giran en torno a la identidad y contexto histórico de los señores que comisionaron estas vasijas, sus motivaciones políticas e ideológicas, el papel que desempeñaban los estilos y estrategias gestuales en ese género pictórico, los recursos plásticos y formales que son propios del género y cómo los vasos por sí mismos ayudan a comprender las redes de alianza, influencia y antagonismo político que existieron en las tierras bajas centrales mayas durante

el siglo VIII. La comprensión de este último aspecto no sólo es posible gracias a los textos jeroglíficos de las vasijas, sino a la presencia de recursos estéticos tan específicos como las máscaras de 'rayos X', así como de seres *wahyis* o espíritus familiares, asociados con gobernantes de determinados sitios o entidades políticas. Por otra parte, el tema de las máscaras, que es tan característico de la tradición artística de 'Ik', suscita preguntas referentes al sistema de representación o personificación entre los mayas, mientras que el tópico de los espíritus *wahyis* abre interrogantes pocas veces planteadas sobre los mayas del periodo Clásico, concernientes a sus creencias anímicas.

No obstante, conviene decir que originalmente esta tesis no tenía semejantes objetivos, sino que estos fueron surgiendo durante el proceso mismo de investigación. En un principio este trabajo pretendía ser un estudio sobre las convenciones no verbales que rigen la representación narrativa en el arte maya precolombino. De hecho su título original era *El lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico*. No obstante, paulatinamente me di cuenta de que el estudio de la escultura y pintura maya, en general, implicaba una tarea titánica que excedía el tiempo con el que contaba para elaborar esta tesis, pues tan sólo los monumentos artísticos que cuentan con inscripciones jeroglíficas rebasan la cifra de 15 000 obras (Houston, 2000: 131). El segundo antecedente que dio origen a mi investigación doctoral fue una ponencia que impartí el 28 de noviembre de 2003 en el marco de las *Segundas Jornadas Académicas del Instituto de Investigaciones Estéticas*, intitulada "Temas, atributos formales e importancia histórica de los vasos mayas del Sitio Ik". En ella intenté llamar la atención de mis colegas hacia un *corpus* de vasijas pintadas, producidas durante el periodo Clásico tardío en las cercanías del lago Petén Itzá; la experiencia fue muy

fructífera y enriquecedora, pues los investigadores de mi instituto reaccionaron con gran entusiasmo y me externaron útiles comentarios. Fue ese mi primer acercamiento al tema de estos vasos. De hecho nunca abandoné el asunto y con el tiempo dio lugar a un campo experimental, donde aplicaba mis ideas sobre el lenguaje gestual en el arte maya. Conforme mi comprensión sobre esos vasos fue avanzando, decidí acotar el universo de mi tesis al estudio de ese conglomerado pictórico, teniendo la certeza -por razones epigráficas, estilísticas e iconográficas- de que todas sus obras estaban relacionadas entre sí por un contexto común de producción.

No obstante, lejos de resolver mis problemas restringiendo el universo de mi análisis, surgieron nuevas preguntas y necesidades. Como es natural, éstas procedían intrínsecamente de las obras, pues la inmensa mayoría provenían de excavaciones de saqueo, fueron ofrecidas en el mercado negro y, por lo tanto, carecían de contexto arqueológico. De este modo, me ví en la necesidad de comprender en qué contexto histórico y cultural fueron elaboradas estas vasijas, y a qué necesidad respondían. Al hacer eso, también sustentaría las razones por las que es necesario estudiar estas obras, aun cuando su procedencia fuera nebulosa. El 6 de agosto de 2007 presenté como tesis de Maestría los resultados de esa primera parte de mi investigación (Velásquez García, 2007 a), misma que está incluida, enriquecida, corregida y reestructurada también en este trabajo, en parte por recomendación del Consejo Académico de mi Posgrado, y en parte también por considerar que constituía un adelanto de la investigación que ahora presento de manera íntegra.

La complejidad de los vasos de la tradición 'Ik' -cuyo contexto de producción veremos en los capítulos 1 y 2- es tal, que al intentar

comprenderlos de forma global surgen inevitablemente varias preguntas que pretendo responder en esta tesis: 1) ¿qué nos dice la arqueología sobre el número de talleres de cerámica de elite y su ubicación dentro de Motu I de San José?; 2) ¿qué papel desempeñaban los diversos sitios arqueológicos de la región de Motul de San José en el sostenimiento económico y promoción política de los gobernantes y nobles de la entidad política de 'Ik'?; 3) ¿cuál es la historia política que se puede reconstruir al conjuntar las inscripciones públicas de piedra con los textos de las vasijas del *corpus* 'Ik'?; 4) ¿cuál era la filiación lingüística de los escribas, nobles y mandatarios de la entidad política de 'Ik'?; 5) ¿por qué la cerámica maya puede ser un objeto de estudio válido para la historia del arte?; 6) ¿por qué los enfoques de la historia del arte tardaron en llegar tanto en los estudios sobre alfarería maya?; 7) ¿por qué la cerámica común fabricada por los mayas era relativamente homogénea y muy conservadora, en contraste con las vasijas policromadas de elite del Clásico tardío?; 8) ¿cuáles son los principales cambios en las formas de las vasijas y en los temas pintados sobre sus superficies, que pueden apreciarse del Clásico temprano al tardío?; 9) ¿qué función desempeñaban los textos jeroglíficos y las firmas de los pintores en la promoción política y economía de festejo en los que a su vez estaban implicadas las vasijas de elite mayas?; 10) ¿cuál pudo ser la función social más relevante de los estilos pictóricos que se desarrollaron en el área maya durante el Clásico tardío?; 11) ¿cuáles fueron los límites del naturalismo maya en la representación mimética de los modelos?; 12) ¿cuál fue el motor que generó el desarrollo del naturalismo maya?; 13) ¿en qué se diferenció el sistema de perspectiva que usaron los artistas mayas de aquel que fue instrumentado en Europa a partir del Renacimiento?; 14) ¿cuáles eran

la principales estrategias o convenciones que usaron los pintores mayas para representar imágenes naturalistas y tridimensionales?; 15) ¿qué estrategias fueron preferidas por los pintores mayas para representar escenas con tema onírico?; 16) ¿qué nos pueden decir sobre los artistas mayas las imágenes no narrativas, donde lo que se privilegia es el afán decorativo?; 17) ¿cuál era la función artística de los ademanes y posturas corporales en la pintura y bajorrelieve maya?; 18) ¿tienen los ademanes y posturas corporales representados en el arte maya un significado intrínseco o inherente?; 19) ¿hasta qué grado el arte nos brinda información sobre la conducta no verbal de los mayas clásicos?; 20) ¿qué utilidad tuvo la llamada máscara o perspectiva de “rayos X” en el arte bidimensional mesoamericano?; 21) ¿dónde y en qué época comenzó a emplearse esta estrategia visual?; 22) ¿qué razón pudieron tener los artistas mayas del Clásico tardío para revitalizar símbolos de la remota antigüedad olmeca, tales como la máscara de “rayos X” y la posición de soltura real?; 23) ¿cuál fue el tema predilecto para ser representado por los artistas mayas en perspectiva de “rayos X”?; 24) ¿qué información puede brindar el estudio histórico de un elemento de la imaginería maya, tal como el se puede hacer en el caso de la máscara de “rayos X”?; 25) ¿en qué ámbitos de la vida tenía lugar el fenómeno de la personificación ritual?; 26) ¿cuáles eran los equivalentes del término *b'aahil 'a'n* en las fuentes del siglo XVI, y en qué pueden ayudar para comprender ese concepto?; 27) ¿cómo pudieron haber concebido los mayas la compleja experiencia de la personificación ritual?; 28) ¿hasta qué grado es comparable con los conceptos mayas el vocablo nāwatl de *īxīptla*, y qué clase de luz podría arrojar la comparación entre esos términos?; 29) ¿cuáles eran las entidades anímicas que eran concebidas

por los mayas del periodo Clásico, y qué papel desempeñaban los seres *wahyis* dentro de ese sistema de creencias?; 30) ¿cuál era para los mayas el centro o entidad asociado con el pensamiento y el aprendizaje?.

Luego de haber respondido a estas dos últimas preguntas, surgieron nuevas inquietudes que no había contemplado en un principio: 31) ¿qué funciones tenía la entidad anímica *'o'hlis*?; 32) ¿en qué centro anímico pudo haber residido el *'o'hlis*?; 33) ¿qué clase de fuerzas anímicas pudieron haber estado asociadas con el *'o'hlis*?; 34) ¿por qué la fuerza anímica *sak 'ik'aal* forma parte de algunos relacionadores de parentesco en las inscripciones mayas?; 35) ¿qué funciones tenía la entidad anímica *b'aahis*?; 36) cuál era el centro anímico donde residía la entidad anímica *b'aahis*?; 37) además de la cabeza, ¿en qué otros soportes podía concentrarse la entidad anímica *b'aahis*?; 38) ¿cuáles eran las fuerzas anímicas asociadas con la entidad *b'aahis*?; 39) ¿qué repercusiones tiene para nuestra visión del arte maya el hecho de que la entidad anímica *b'aahis* pueda ser traducida como 'imagen' o 'retrato'?; 40) ¿cómo se comportaba la entidad anímica *b'aahis* en su acepción de 'imagen onírica'?; 41) ¿por qué la entidad anímica *b'aahis* forma parte de algunos relacionadores de parentesco en las inscripciones mayas?; 42) ¿qué eran exactamente los espíritus *wahyis* que estaban representados en las vasijas de la tradición 'Ik', así como de otros estilos de recipientes pintados?; 43) ¿qué otros elementos de las imágenes, además del aspecto sanguinario de los *wahyis*, refuerzan la idea de que se trata de un tema de nagualismo y no de tonalismo?; 44) ¿por qué nunca aparecen los nombres de pila de los gobernantes mayas en las glosas explicativas de los vasos con tema de *wahyis*?; y, finalmente, 45) ¿en qué centro anímico residía la entidad *wahyis*?

Aunque no todas estas preguntas son estrictamente de historia del arte, sin duda su respuesta puede arrojar mucha luz para los propósitos de esta disciplina. Como se podrá observar a lo largo de esta tesis, para tratar de vislumbrar una posible solución a estos problemas, he tenido que combinar el análisis estilístico, formal e iconográfico con la información que proporcionan la arqueología, la epigrafía, la etnología, la filología y en menor medida la etnohistoria y la lingüística. El lector podrá encontrar mi respuesta para las preguntas 1 y 2 en el Capítulo 1, mientras que el Capítulo 2 proporcionará ideas para solucionar las preguntas 3 y 4. Espero que el Capítulo 3 pueda vislumbrar la respuesta para las preguntas 5 a 9, mientras que el Capítulo 4 intentará ofrecer una respuesta para los problemas 10 a 16. Las preguntas 17 a 19 serán respondidas en el Capítulo 5, pero el Capítulo 6 ofrecerá una respuesta para las cuestiones 20 a 24. El Capítulo 7 responde a las preguntas 25 a 28, mientras que los capítulos 8, 9 y 10 pretenden responder a los problemas 29 y 30. El resto de las preguntas también hallarán una respuesta en los tres últimos capítulos, que están consagrados al tema de las entidades anímicas *’o’hlis*, *b’aaahis* y *wahyis*.

Con el fin de ordenar temáticamente esta multitud de preguntas y respuestas, he dividido la tesis en cinco grandes partes. La primera de ellas (capítulos 1 y 2) pretende exponer el dónde, el cuándo y el cómo del objeto de estudio, pasando de lo general a lo particular.¹⁶ Para alcanzar esa meta, describe lo que hasta ahora se conoce sobre el entorno arqueológico donde fueron producidos los vasos de la tradición ‘Ik’ (Motul de San José y sus alrededores), así como una visión sobre la pobremente comprendida historia

¹⁶ Esta estructura fue sugerida por el Dr. Alfonso Lacadena García-Gallo (comunicación personal, 26 de noviembre de 2008).

dinástica de la región, seguida por una discusión sobre la filiación lingüística de sus escribas.

La segunda gran sección de esta tesis (capítulos 3 y 4) pretende revalorar la cerámica maya como una manifestación plástica que puede estudiarse no sólo desde la arqueología, sino también desde la historia del arte. En el intento por lograr este objetivo, analizaré las principales convenciones que regían la composición de las figuras sobre el espacio pictórico convexo de los vasos, describiendo el sistema de perspectiva que desarrollaron los artistas mayas, así como sus estrategias para sugerir volúmenes tridimensionales por medio del dibujo y la caída de luz. En estos dos capítulos de la tesis, el lector podrá encontrar abundante información sobre las técnicas de manufactura con que fueron hechos estos recipientes, así como una reflexión sobre la función que ellos y sus diferentes estilos pictóricos tenían en la sociedad maya clásica.

La tercera parte de esta investigación (Capítulo 5) rescata algunas de las posturas corporales y ademanes que aparecen en el arte maya clásico, particularmente en las vasijas de la tradición 'Ik', contemplándolos como recursos iconográficos para representar el rango y jerarquía social, que contribuyen a ensalzar la figura de los gobernantes. Este tipo de análisis se realizará sobre escenas narrativas con tema palaciego, que constituye uno de los tópicos más comunes en las vasijas peteneras del siglo VIII.

La siguiente parte de la tesis (capítulos 6 y 7) se enfoca en el estudio del sistema de representación dramática maya, principalmente mediante el recurso iconográfico de la máscara de "rayos X", que era tan común entre los pintores de la tradición 'Ik'. Aunado a lo anterior, indagaré sobre el concepto prehispánico de

personificación ritual, un asunto complejo que me introduce directamente al tema de las entidades anímicas de los mayas.

Este importante tópico será desarrollado en los últimos tres capítulos de la tesis, y probablemente constituye su contribución más singular, debido a que combina la epigrafía, la iconografía, la filología (fuentes lexicográficas) y la etnología para reconstruir las concepciones ontológicas que predominaban en el periodo Clásico. Entre las repercusiones más trascendentales que conlleva comprender el sistema anímico prehispánico, se encuentra la aprehensión de un complejo concepto del arte, donde las imágenes retienen una parte de las fuerzas vitales del modelo. También nos permite conocer los antecedentes remotos de una serie de conceptos anímicos que se encuentran dispersos, transformados, menguados y en ocasiones seccionados entre los diversos grupos mayances coloniales y modernos. No obstante, la meta principal que guió esta incursión por las antiguas concepciones del espíritu era alcanzar una nueva comprensión de las escenas oníricas plasmadas en diversas vasijas (figs. 2 y 2.19), donde se encuentran pintados los macabros seres *wahyis*, nagueles o familiares de los gobernantes y hechiceros, que eran usados para atormentar y asfixiar la flama de la vida de los enemigos.

Más que formular respuestas de finitivas o concluyentes, aspiro a esbozar soluciones posibles o tentativas que sean capaces de generar nuevos problemas, pero sobre todo puntos de vista novedosos sobre el arte maya.

PRIMERA PARTE:

**CONTEXTO HISTÓRICO Y
CULTURAL DE LOS PINTORES DE
LA TRADICIÓN 'IK'**

CAPÍTULO 1 ENTORNO ARQUEOLÓGICO DE LOS VASOS DE LA TRADICIÓN 'IK'

1.1. Exploraciones arqueológicas en el área de Motul de San José

El sitio arqueológico de Motul de San José se ubica en el Departamento del Petén, Guatemala, a una altura de 170 metros sobre el nivel del mar, una latitud de 17° 1' norte y una longitud de 89° 53' oeste (Moriarty, 2004: 23), es decir, cuatro kilómetros al norte del moderno pueblo de San José y unos tres al noroeste del lago Chaltunhá o Petén Itzá (figs. 1.1 y 1.2). Durante el siglo XIX los habitantes de la región conocían estas ruinas con el simple nombre de Motul, hasta que en mayo de 1895 fueron visitadas por Teobert Maler quien, para distinguirlas del famoso pueblo yucateco de Motul, las bautizó como Motul del Petén o Motul de San José (Maler, 1910: 132). Como consecuencia de su visita a la región, Maler publicó la primera relación arqueológica de Motul de San José y Kántethul (Maler, 1910: 131-135, 152, 158),¹ sitio cercano ubicado al noroeste. En su bitácora de viaje destacó la presencia de diversas estructuras piramidales (*cuyos*), algunas plazas y dos monolitos esculpidos, el primero de los cuales (Estela 1 de Motul de San José; ver fig. 2.3) estaba roto y gravemente erosionado por agua y fuego, mientras que del segundo –Estela 2 (fig. 3)-, razonablemente preservado en su cara posterior (este) y estrechado por las

¹ En diversas publicaciones pueden encontrarse dos o más criterios para escribir los topónimos del área de Motul de San José. En este trabajo he intentado uniformar los locativos bajo su forma ortográfica colonial, si bien no todos los nombres mayas de lugar proceden del siglo XVI. De esta forma debo señalar que, con respecto al mapa que publicó Matthew D. Moriarty (2004: 32, fig. 5) y que utilizo en mi figura 1.3, las correspondencias ortográficas problemáticas son Acte (Akte), Chācocot (Chākokot), Chāchācluum (Chāchākluum) y Kāntethuul (K'ānte't'uul). Los criterios ortográficos que sigo para escribir estos topónimos se asemejan, pues, a los del reporte de Maler (1910).

raíces de un gran árbol de *kóopo'*, escribió una detallada y valiosa descripción. Según él, la escena representa a dos sacerdotes involucrados en una danza sagrada.



Figura 1.1. Mapa del área maya, señalando la ubicación de Motul de San José y Tayasal-Flores (tomado de Miller y Martin, 2004: 18).

A finales de mayo de 1915 el sitio fue visitado por Morley (1938: 415 -421), quien llegó a contar la presencia de siete u ocho montículos piramidales, el más grande como de 20 metros de altura. Morley añadió nuevos datos sobre los dos monolitos hasta entonces conocidos, se aventuró a fechar la Estela 2 hacia 10.0.0.0.0, emitió algunos juicios estilísticos sobre ella y externó la sospecha de que la ocupación intensiva de la región data del Clásico tardío (su Viejo Imperio tardío).

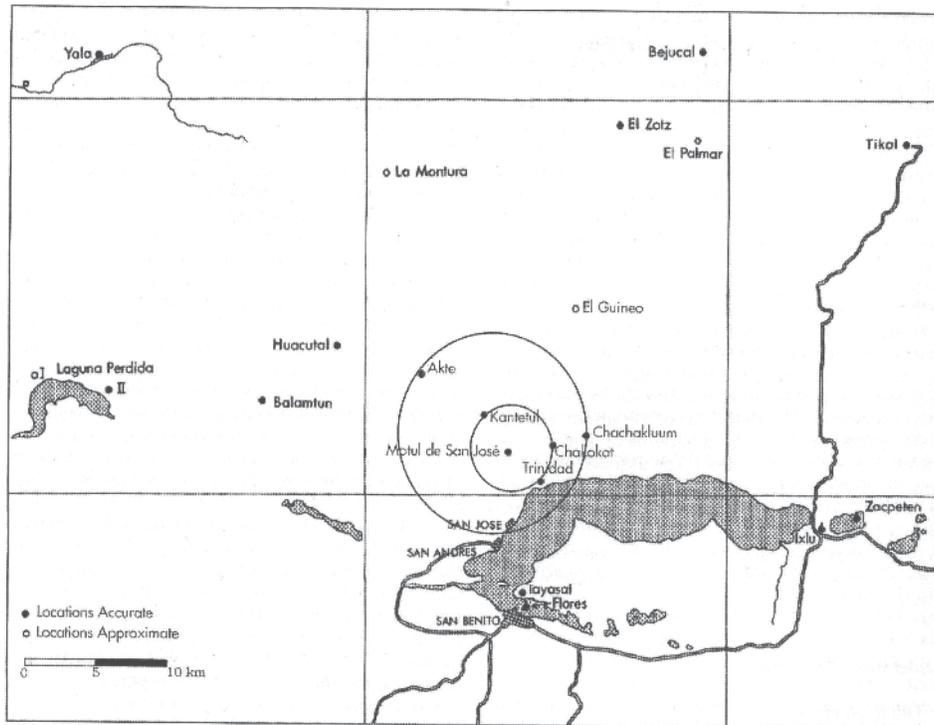


Figura 1.2. Mapa que muestra la ubicación de Bejucal y Motul de San José, al norte del lago Petén Itzá. El círculo pequeño representa la periferia cercana o área de captación de recursos de Motul de San José, rodeada por un círculo mayor que constituye su periferia lejana. Adaptado por Matthew D. Moriarty (tomado de Emery, 2003: 35).

Salvo un artículo descriptivo publicado por José Antonio Villacorta Calderón en 1928,² la zona ubicada al noroeste del lago Petén Itzá recibió muy escaso interés luego de la exploración de Morley. En 1963 George L. Cowgill incluyó en su tesis doctoral los resultados de sus investigaciones preliminares en el sitio de Chāchācluum, ubicado casi cinco kilómetros al este de Motul de San José (fig. 1.3). Tiempo después, y como resultado de sus exploraciones en los años setenta, Ian Graham (1982: 185-186) reportó la existencia de varios sitios con inscripciones jeroglíficas en la región: Akté, Balamtun, Huacutal, La Montura (Kinin), Motul de San José y, más al norte, Bejucal y El Zodz (ver fig. 1.2). Años más tarde Schele y Grube (1994: 88, 145; 1995: 114) publicaron y comentaron

² Especialmente en las páginas 150-163.

los bocetos de la Estela 2 de Bejucal (fig. 2.1), la Estela 1 de Motul de San José (fig. 2.3)³ y la Estela 1 de Huacutal, lugar al que llamaron Aguacata I.

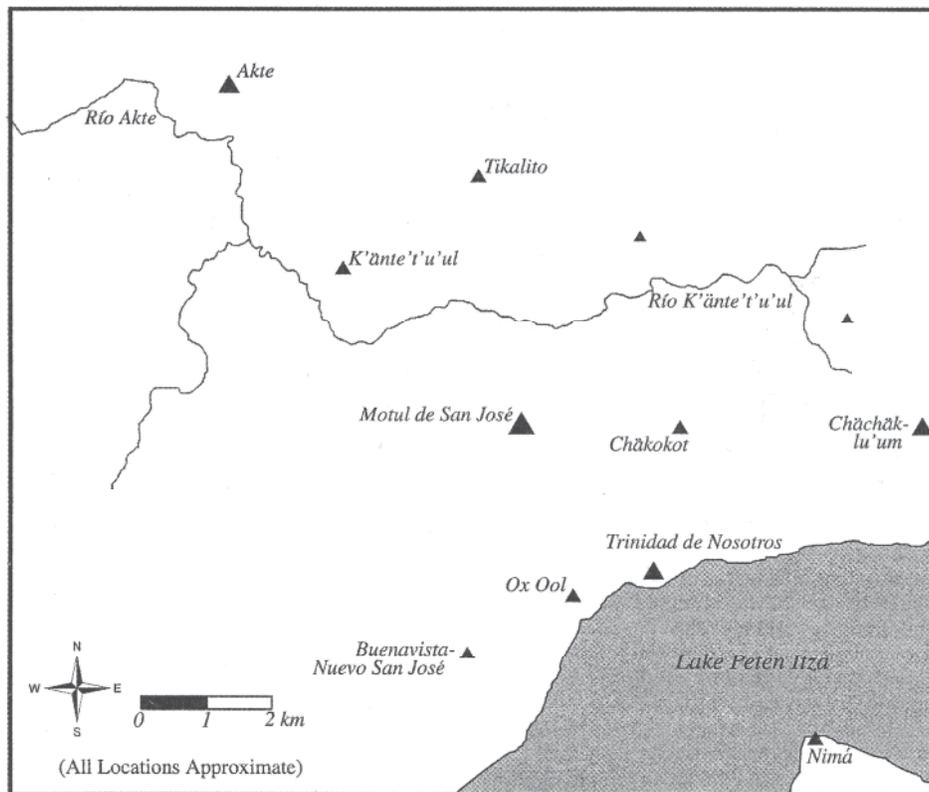


Figura 1.3. Mapa que muestra la periferia de Motul de San José, con sus sitios subsidiarios. Muy probablemente se acerca a la extensión de la entidad política de 'Ik' entre 650 y 830 d.C (tomado de Moriarty, 2004: 32).

Durante sus temporadas de campo de 1994 y 1995 los arqueólogos del Proyecto Maya-Colonial, dirigidos por Don S. Rice, emprendieron nuevas investigaciones en Chächäcluum, contando más de 141 estructuras que cubrían un área aproximada de dos km.² (Moriarty, 2004: 36). En abril de 1995 Karl Herbert Mayer reanudó las exploraciones en la zona al visitar el sitio de

³ Schele y Grube (1994: 145; Grube, 2000: 94, 96, 103) afirman que se trata de la Estela 3. No obstante, el contenido de esa inscripción (ver fig. 2.3) coincide perfectamente con los datos que, según Foias (2003a: 19) y Moriarty (2004: 31), contiene el reverso de la Estela 1, ubicada en el lado oeste de la Plaza Principal y que tiene la inscripción mejor preservada de Motul. No obstante, la confusión sobre este asunto sigue abierta, puesto que Maler (1910: 133) afirma que el monumento fue sólo esculpido por un lado y que no tenía textos glíficos, mientras que Morley (1938: 417) añade que se encontraba al este de la plaza. Es posible que entre los tiempos de Morley y de Foias alguien haya cambiado la nomenclatura de las estelas.

Balamtun y emprender una descripción y registro fotográfico de su Estela 1 (Mayer, 1995). Christian Prager lo acompañaría en marzo de 1997 hasta La Montura o Kinin, donde registraron una estela (Mayer, 1998). En febrero de 2000 Mayer y Haroldo Tesucún visitaron Acte, 11 kilómetros al noroeste de San José, lugar donde fotografiaron un monolito de mediados del siglo VIII (Mayer, 2000a). Ese mismo mes Mayer y Tesucún, guiados por Ricardo Ical Pop, acudieron a fotografiar la Estela 1 de Huacutal (Mayer, 2000b), locación ubicada 18 kilómetros al noroeste de San José, pero que ya no pertenecía a la entidad política de 'Ik', pues el signo principal de su glifo emblema se lee Yoke'.

Hasta junio de 1998 la región casi solamente había recibido reconocimientos y visitas esporádicas, pero ese mismo mes un grupo de estudiantes e investigadores, coordinados por la Dra. Antonia E. Foias y financiado el Williams College, la National Science Foundation (NSF) y la Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies (FAMSI), dio comienzo al Proyecto Arqueológico Motul de San José. El propósito central de ese proyecto era investigar los detalles del sistema económico maya por medio de un estudio interdisciplinario de los grupos habitacionales de Motul (Foias, 1999: 945), lo que con el tiempo condujo a la elaboración de un plano detallado (fig. 1.4) y de diversos pozos de sondeo que permitieron determinar la cronología del sitio. Entre sus metas secundarias se encontraba la identificación de los talleres donde se produjo la cerámica policromada de 'Ik' (Moriarty, 2004: 23). La naturaleza de las investigaciones hizo necesario crear dos sub-proyectos especiales, coordinados respectivamente por la Dra. Kitty F. Emery y el Dr. Matthew D. Moriarty. El primero, iniciado el mismo año de 1998 y denominado Ecología de Motul de San José, tiene el propósito de estudiar la adquisición,

distribución y consumo de los recursos naturales que sustentaron la economía de la ciudad (Emery, 2003: 34), mientras que el segundo comenzó en el año 2000 y se propone comprender el patrón de asentamiento, cronología y papel de los sitios periféricos dentro del sistema económico de la entidad política de 'Ik' (Foias, 2003a: 27-28).

1.2. Arqueología de Motul de San José

Secuencia ocupacional

Aunque los primeros resultados del proyecto arqueológico Motul de San José, iniciado en 1998, habían sugerido que la región noroeste del lago Petén Itzá ha estado permanentemente ocupada desde el Preclásico medio hasta la actualidad (Foias, 1999: 948), análisis palinológicos más recientes demostraron que desde 2000 a.C. hubo comunidades precerámicas que desbrozaban el bosque tropical y explotaban los ecosistemas lacustres y fluviales de la zona. Entre el 1000 y el 800 a.C. tuvieron lugar las primeras ocupaciones permanentes, atestiguadas gracias a la cerámica Pre-Mamom que ha sido recuperada en pozos estratigráficos y/o de contextos secundarios en sitios elevados como Ixlú, Nixtunchich y San Francisco, cerca del lago Petén Itzá. Jeanette Castellanos Cabrera (2007: 27) observa que casi todos los sitios tempranos del Petén fueron fundados en cimas elevadas que estaban próximas a cuerpos de agua y a terrenos productivos bien drenados. Durante la fase final del Preclásico medio (800-400 a.C.) hay evidencia de ocupación dispersa asociada con rellenos de pisos, pero sólo en el sitio de Buenavista-Nuevo San José existía arquitectura formal (Castellanos Cabrera, 2007: 6-7).

Cerámica Mamom y Chicanel fue encontrada en el Grupo D de Motul de San José y en un conjunto habitacional menor ubicado en la parte suroeste del epicentro de Motul de San José (ver fig. 1.4), sugiriendo que el sitio fue ocupado desde la fase tardía del Preclásico medio (600 -350 a.C.), periodo donde era un asentamiento relativamente pequeño, convirtiéndose en un emplazamiento considerable durante el Preclásico tardío (Moriarty, 2004: 38). En el Clásico temprano su población menguó sensiblemente, al grado de que parece haber estado casi deshabitado (Foias, 2003b: 2),⁴ aunque Foias encontró un depósito de cerámica de esta época en el Grupo D (Moriarty, 2004: 38). Tiempo después, durante los siglos VII y VIII, la ciudad experimentó una rápida expansión demográfica, alcanzando su apogeo constructivo entre 650 y 830 d.C. La última fase arquitectónica de todos los grupos excavados es del Clásico tardío, periodo donde se notan dos técnicas arquitectónicas sucesivas. La primera de ellas, presente en la Acrópolis y el Grupo B (ver fig. 1.4), consta de piedras cuadradas bien labradas –incluso pulidas-, que cubren un relleno de rocas no trabajadas y está recubierto de estuco pintado de rojo; la técnica más tardía consta de lajas delgadas usadas en la construcción (Foias, 1999: 949). El sitio experimentó un declive demográfico y constructivo durante el Clásico terminal (Moriarty, 2004: 39), aunque permaneció habitado hasta el Posclásico temprano (Emery, 2003: 34; Halperin, 2004: 48).

⁴ Esta baja ocupación durante el Clásico temprano puede quizá extenderse a todos los sitios de la región (ver Moriarty, 2004: 38).

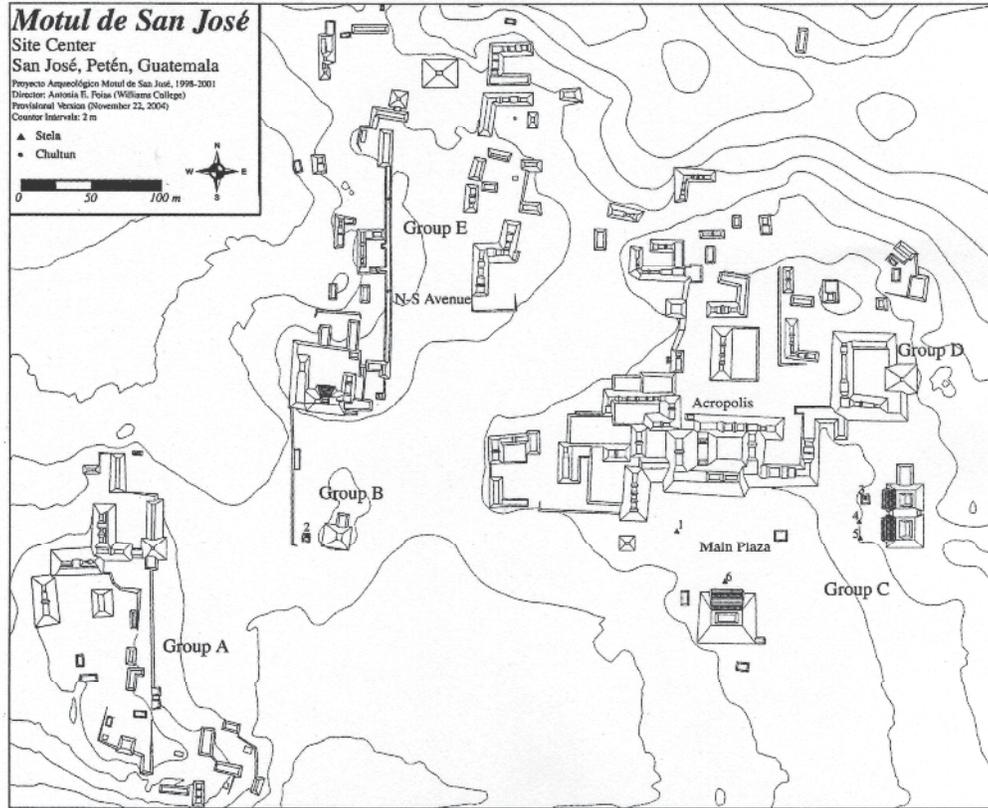


Figura 1.4. Plano del núcleo central de Motul de San José. El área aquí representada cubre una extensión de 0.4 km.², con más de 144 estructuras arquitectónicas (tomado de Moriarty, 2004: 24).

Descripción del sitio

El asentamiento continuo de Motul de San José se extiende 2.2 kilómetros de norte a sur y 1.9 de este a oeste, en una superficie aproximada de 1.44 km.² (Moriarty, 2004: 30). Consta de más de 230 estructuras que se agrupan alrededor de un núcleo monumental de 0.4 km.² (fig. 1.4), distribuido a su vez en cinco grupos arquitectónicos mayores (nombrados del A al E)⁵ que se extienden

⁵ Además de ellos, en el centro urbano de Motul de San José existen otros múltiples grupos residenciales de diversa importancia. Moriarty (2004: 28 -30) ha elaborado una tipología basada en el arreglo arquitectónico de sus estructuras. El tipo I consta de varias plataformas cercanas que carecen de patio; en el tipo II están distribuidas alrededor de un patio cuadrado o rectangular; el tipo III consta de grandes plataformas autónomas coronadas por una o dos estructuras y un amplio espacio abierto; en el tipo IV las estructuras se agrupan alrededor de un patio, mientras que un edificio ritual (templo, santuario o adoratorio) normalmente se encuentra en el oeste (este tipo es escaso en Motul de San José); el tipo V es semejante al IV, pero con la edificación ceremonial en el oriente; finalmente, los grupos del tipo VI constan de cinco a 12

de oriente a poniente. Cada uno de estos grupos tiene un complejo de edificios residenciales y una o más plataformas piramidales de cuatro a casi 20 metros de altura (Foias, 1999: 949; 2003a: 21; 2003b: 2).

El mayor de todos es el Grupo C (fig. 1.5), que incluye la Plaza Principal rodeada por palacios y templos, el más alto de los cuales (Pirámide Sur) alcanza 20 metros. Esta plaza tiene una superficie de 11 000 m.² y Moriarty (2004: 30) estima que pudo albergar a 5 500 personas sentadas u 11 000 paradas, número aproximado a la población total de la ciudad durante el Clásico tardío. En la plaza se encontraron cinco de las seis estelas que contiene el sitio (figs. 1.6, 2.3), desgraciadamente rotas o dañadas por torrentes de lluvia y los fuegos de la agricultura de roza (Maler, 1910: 133; Villacorta Calderón, 1928: 159; Morley, 1938: 416; Foias, 1999: 949). La Plaza Principal limita a mediodía por la Pirámide Sur, al este por un par de basamentos gemelos de 17 y 18 metros de altura, que aunque comparten una plataforma común tuvieron escaleras y cresterías separadas (Moriarty, 2004: 31), mientras que al norte y oeste colinda con el complejo palaciego de la Acrópolis, que probablemente fue la residencia de la corte real de Motul de San José durante el Clásico tardío y terminal (Foias, 2003a: 21, 23, 27; 2003b: 4; Moriarty, 2004: 31). Se trata de un conjunto arquitectónico masivo con una superficie de 83 000 m.² y al menos seis patios rodeados por múltiples habitaciones (Moriarty, 2004: 30). Las excavaciones

estructuras organizadas alrededor de dos o tres patios adjuntos (algunos ejemplos son el conjunto 8K-5 del Grupo B, así como el conjunto habitacional principal del Grupo A). La Acrópolis de Motul de San José (fig. 1.5) es el único caso de un grupo del tipo VII, caracterizado por una serie de patios rodeados por numerosas estructuras habitacionales. Se estima que la densidad arquitectónica en el núcleo monumental del sitio es de 250 estructuras por km.², de 125 en sus suburbios o epicentro y de sólo 79 construcciones en su periferia (Emery, 2003: 39). Una tipología alternativa puede derivarse a partir del volumen arquitectónico: el *rango 1* correspondería a las residencias y edificios de la más alta nobleza, cuyos edificios exceden los 6 797 m³; los grupos del *rango 2* oscilarían entre 1 100 y 5 000 m³ y representan los hogares de los miembros de la elite inferior o estatus social medio; finalmente, en las unidades de *rango 3* habitarían los integrantes más humildes de la sociedad, puesto que sus volúmenes arquitectónicos son inferiores a los 1 100 m³ (Halperin, 2008: 119).

llevadas a cabo dentro y alrededor de la Acrópolis y del complejo palaciego del Grupo B revelaron la presencia de pisos de estuco pintados (uno con hematita especular) de excelente calidad, asociados a su vez con la técnica arquitectónica de piedras cuadradas y labradas (Foias, 1999: 949).

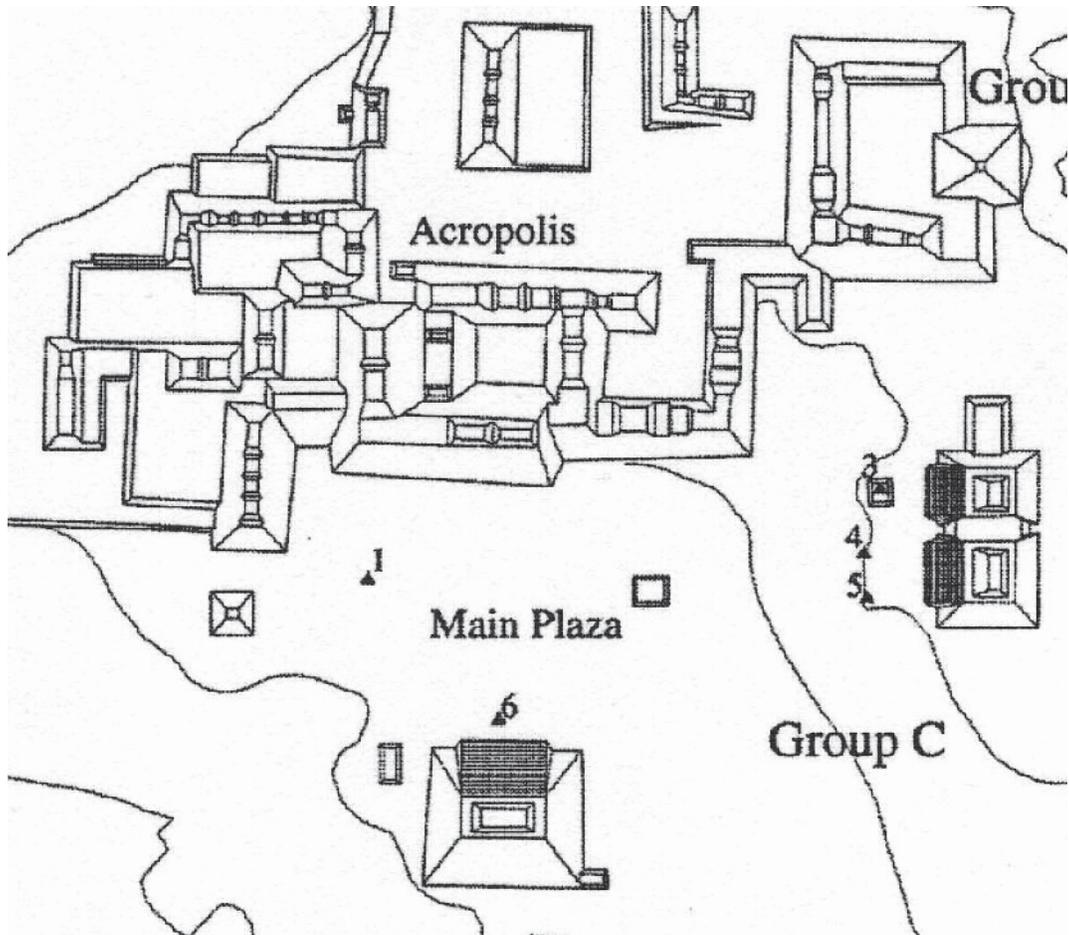


Figura 1.5. Detalle del plano de Motul de San José, que muestra la Acrópolis y la Plaza Principal (tomado de Moriarty, 2004: 24).

El ya mencionado basurero, adjunto a la plaza noroeste de la Acrópolis,⁶ no sólo reveló la existencia de un taller de vasijas de elite, incluyendo vasos de los estilos 'Ik' (figs. 6, 7, 8a), sino también que allí se producía una gran cantidad de figurillas finamente modeladas -antropomorfas y zoomorfas-, silbatos y flautas de barro (ver figs. 1.8-1.10) (Foias, 1999: 950). Los estudios sobre concentración de fosfato permitieron saber que la plaza noroeste de la Acrópolis fue utilizada para preparar y servir comidas a los residentes nobles de la ciudad, lo que puede explicar la necesidad de un taller de cerámica de elite en esa misma área. El ambiente cortesano de estos banquetes puede recrearse un poco al considerar que las áreas bajas al norte y noroeste de la Acrópolis contuvieron huertos familiares. La riqueza de sus antiguos residentes también se revela por el hallazgo de diversos restos animales, comestibles, rituales o de ornato, entre los cuales se encuentran huesos de puma, jaguar, ocelote, venado de cola blanca, venado temazate, pecarí, restos de tortugas de agua dulce, conchas marinas y escamas de cocodrilo (*ibid.*: 951; Kennedy Thornton, 2008: 12), que inclusive han sugerido la existencia de un taller de herramientas óseas (Foias, 2003a: 23).⁷

⁶ Christina T. Halperin y Gerson Martínez (2007: 1074-1075, 1079-1081) afirman que al noreste de la Acrópolis existe evidencia de talleres de producción cerámica, puesto que basureros densos de desechos de producción fueron detectados durante las temporadas 1998 y 2000 en las unidades 2A-3 y 2A-5. Los residuos hallados ahí incluían grandes depósitos de ceniza, arcilla quemada, una vasija minuatúra pintada con restos de hematita especular roja en su interior, un fragmento de molde, un vaso sin terminar, otro policromo defectuoso y un pulidor para trabajar arcilla. Dado que las fechas de las temporadas de campo que esos autores citan coinciden con las del hallazgo en el basurero ubicado al noroeste de la Acrópolis, sospecho que deben estar refiriéndose a las mismas excavaciones, sólo que por algún motivo existe en la bibliografía una confusión entre las palabras <noreste> y <noroeste>.

⁷ A este respecto, conviene decir que de acuerdo con Erin Kennedy Thornton y Kitty F. Emery (2007: 1187; Kennedy Thornton, 2008: 13) los restos animales que fueron modificados en los talleres de Motul para elaborar artefactos de hueso corresponde sólo al 10% de la fauna encontrada arqueológicamente, aunque la producción artesanal de este tipo de objetos estuvo sólo destinada al consumo local. Por otra parte, aunque las especies de agua dulce no han sido encontradas exclusivamente en los grupos residenciales ubicados dentro del núcleo arquitectónico de Motul de San José, de estos lugares procede la proporción más grande de los restos, lo que sugiere que las elites mantenían un alto grado de control sobre los recursos

Como señalé antes, el palacio asociado con el basurero de cerámica ha sido interpretado como la residencia del escribano o ceramista de elite, una casa de tres cuartos con grandes puertas y bancas interiores amplias (*ibid.*: 22). Foias (2003b: 4) piensa que el maestro pintor que habitaba en esa estructura tenía bajo su servicio un equipo de alfareros especializados.

animales importados (Kennedy Thornton, 2008: 14). La inmensa mayoría de estos estaban destinados a la alimentación, y sólo el 5% fueron transformados artesanalmente en herramientas (Kennedy Thornton y Emery, 2007: 1188; Kennedy Thornton, 2008: 13). Se cree que Motul pudo haber obtenido sus recursos acuáticos a través del comercio o tributo que le brindaba Trinidad de Nosotros (Kennedy Thornton y Emery, 2007: 1188; Kennedy Thornton, 2008: 14), un sitio cercano que está ubicado en la orilla del lago Petén Itzá (ver figs. 1.2 y 1.3). No obstante, el principal producto de origen animal que era importado a ambos sitios desde largas distancias eran las conchas marinas, que no fueron consumidas en la dieta sino modificadas artesanalmente (Kennedy Thornton y Emery, *ibid.*; Kennedy Thornton, *ibid.*). Sin embargo, estos productos exóticos constituyen un pequeño porcentaje, ya que como sucedía en todas las ciudades mayas del Clásico, la vasta mayoría de los animales fueron adquiridos localmente (Kennedy Thornton, 2008: 22, 25).

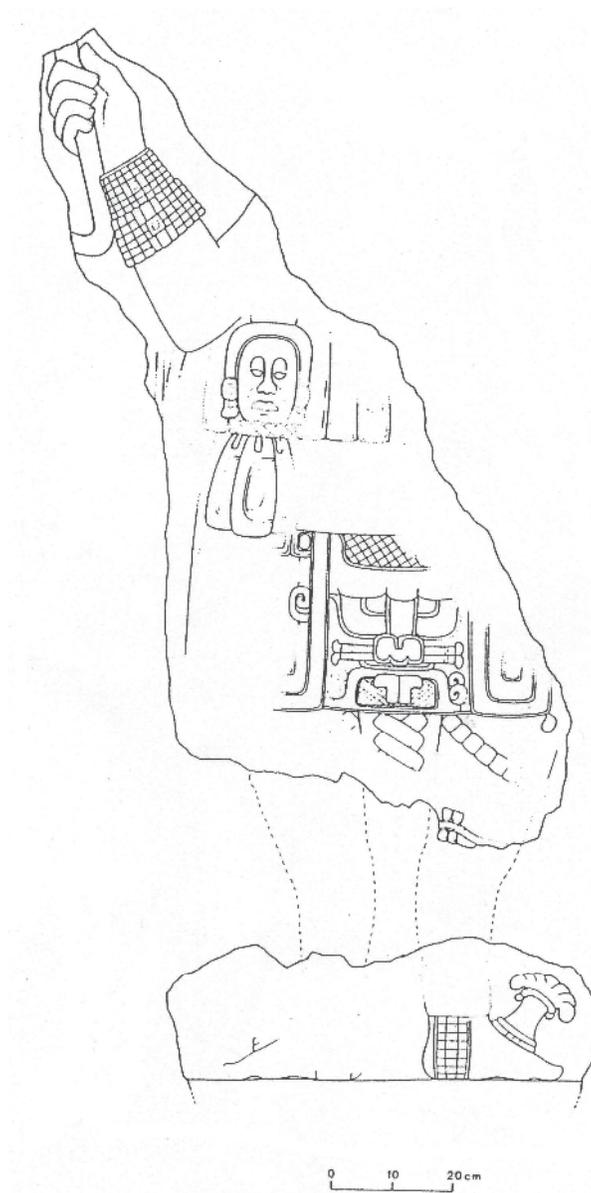


Figura 1.6. Estela 6 de Motul de San José. Encontrada durante la temporada de campo de 1998, frente a la Pirámide Sur de la Plaza Principal. Dibujo tomado de Foias (1999: 972).

Los estudios geofísicos⁸ practicados durante el año 2005 permitieron detectar otros depósitos o residuos de producción cerámica que no se habían

⁸ Los estudios geofísicos, practicados con la ayuda de un magnetógrafo o magnetómetro, permiten detectar las áreas de producción de figurillas y vasijas, puesto que la intensidad del campo magnético que irradia de un terreno difiere sensiblemente ante la presencia de materiales que fueron expuestos al calor, como cerámica, fogones y hornos. El campo magnético también se ensancha o debilita proporcionalmente, de acuerdo con la profundidad o densidad del depósito arqueológico (Halperin, 2006: 2-3; Halperin y Martínez, 2007: 1073, 1075).

podido encontrar durante las primeras temporadas de campo. Se localizaron cuatro yacimientos grandes y concentrados en los costados mismos de la Acrópolis, que incluían vasijas incompletas, fracturadas, tiestos sobrecocidos o vitrificados, dos recipientes pintados, restos de posibles pigmentos, alisadores y pulidores para arcilla, herramientas de hueso (alfileres y leznas para pintar sobre espacios estrechos), arcilla quemada, carbón y depósitos de ceniza, así como moldes para elaborar figurillas. Todo el material es policromado y data de la fase Tepeu 2 (Halperin, 2006: 3). Conviene destacar que en los basureros 2A-40, 46A-1 y 46A-4 fueron encontrados al menos dos tiestos bien preservados y otros tantos erosionados de la tradición estilística de 'Ik', esto es, tienen engobe crema, labios pintados con bandas negras, glifos rosas delineados con rojo y están festonados en el interior. Finalmente, los trabajos emprendidos en algunos grupos residenciales (operaciones 39 y 42) revaron una gran densidad de figurillas. Todo ello confirma la presencia de al menos un importante taller de producción de vasijas policromadas y figurillas finas cerca de la Acrópolis de Motul de San José.

El Grupo D (ver fig. 1.4) consta de una plaza limitada al oriente por una estructura piramidal de cinco metros de altura y al poniente por un palacio. Este fue excavado con detalle debido a que el saqueo había destruido parte del edificio. El palacio oeste del Grupo D contiene al menos tres habitaciones, la mayor de las cuales tenía un techo de materiales perecederos y excedía por casi un metro la altura de las otras dos. Estas habitaciones sufrieron durante el Clásico tardío una serie compleja de modificaciones (por ejemplo, el cuarto norte fue dividido en dos) y su última ocupación data del Clásico terminal o Posclásico

temprano, como lo revela la escasez de tiestos policromos (Foias, 1999: 950).⁹ Durante esta época tardía un rito de terminación dejó la estructura norte cerrada y abandonada; como observa Foias (2003a: 23), el rito consistió en apilar una gran cantidad de basura frente a la cámara sur del edificio norte y después, quizá, prenderle fuego. Entre la basura acumulada había malacates y un descortezador para amate (*hu'n*), sugiriendo la práctica del tejido y la elaboración de papel. Un depósito de dientes y mandíbulas de perros y venados de cola blanca revela que los habitantes del conjunto también se dedicaban a la fabricación de cierto tipo de herramientas u objetos rituales de hueso (Foias, 1999: 951), amén de una zona de producción lítica (Foias, 2003b: 3). Dentro de la pirámide que cierra el Grupo D por el oriente fue localizada una tumba ya saqueada, aunque preservaba parte de un ajuar mortuario de inusual riqueza: dos vasijas policromas fragmentadas, cuentas y mosaicos de jadeíta y concha, teselas de piritá, conchas *spondylus* enteras que formaban parte de un collar, una espina de mantarraya y una espesa capa de fragmentos de pedernal y obsidiana entre las lajas del techo de la cámara, lo que hace suponer que se trataba del entierro de uno de los gobernantes locales, cuyo cuerpo fue pintado de rojo (Foias, 2003a: 23; Moriarty, 2004: 30, nota 7). A pesar de lo anterior, Foias (2003b: 3) piensa que si bien el Grupo D era un conjunto habitado por miembros de la elite, no se puede considerar como la sede de la realeza local.

En la pequeña Plaza B, ubicada frente a la pirámide el Grupo B (ver fig. 1.4), Maler (1910: 133-135) encontró la famosa Estela 2 (figs. 3, 6.6e). Esa plazuela también era un centro de fabricación de herramientas de hueso,

⁹ De acuerdo con Foias (2003b: 3) la cerámica local del Clásico terminal rara vez está policromada, pues durante esta época se incrementa el uso de la loza de servicio incisa y grabada-incisa (ver figs. 2.34, 2.35), engobada de anaranjado o rojo. Sus formas principales son jarras grandes con bordes evertidos y jarras con cuellos abultados, altos y relativamente verticales.

mientras que en su palacio principal se producían figurillas de cerámica (Foias, 2003a: 23, 27). La pirámide del grupo tiene como cinco metros de altura y su escalinata se extiende hacia el oeste (Villacorta Calderón, 1928: 159.).

Luego del Grupo C, el E constituye la segunda zona en importancia dentro de la ciudad (ver fig. 1.4). Está conformado por una avenida de 200 metros de largo que va de norte a sur, limitada al este por diversos grupos residenciales, al oeste por un largo muro de un metro de alto y al norte por un templo de dimensiones modestas (Moriarty, 2004: 31). En este grupo fueron excavadas dos residencias cuyo estilo arquitectónico difiere del de los grupos C y D, pues incluye unos esquineros sobresalientes en las puertas, así como en el ángulo exterior de la estructura oeste. Esta tenía un cuarto abovedado con muros altos y banca central, así como un trono exterior de forma cruciforme; tiempo después fue dividido en dos por un muro de lajas verticales; en contraste, las paredes del edificio norte eran bajas, pero estaban provistas de una plataforma alta. Foias (2003a: 23) descarta que estas estructuras tuvieran una función habitacional, aunque su verdadera utilización se desconoce. En una de las plazuelas de este grupo se detectó un centro de producción de figurillas (*ibid.*: 27), mientras que en un conjunto de mediano estatus se fabricaban herramientas de hueso (Foias, 2003b: 2).

Medio kilómetro al norte de la Plaza Principal fue excavada una estructura con techo abovedado de piedra, una banca interior y muros de rocas rectangulares labradas que, salvo por una hilera basal sobresaliente, es de técnica semejante a los edificios del Grupo D (Foias, 2003a: 23). En dos de las plazuelas de elite de este grupo norte se producían figurillas de barro y el conjunto también incluía un taller de herramientas de pedernal (*ibid.*: 27; Foias,

2003b: 2). La zona septentrional de la ciudad era un asentamiento relativamente disperso, con grupos habitacionales de diverso tamaño y áreas abiertas al cultivo. Una región de semejantes características se ubica 400 metros al este de la Plaza Principal (Moriarty, 2004: 31-32).

Evidencia sobre algunas actividades económicas

Los estudios ecológicos llevados a cabo en Motul de San José revelan que el epicentro del sitio se encuentra asentado sobre una zona geológica relativamente uniforme de rocas sedimentarias (Halperin y Martínez, 2007: 1076), con suelos aptos para huertos familiares, mientras que su periferia consta de terrenos adecuados para las labores campesinas (Foias, 2003a: 28). Un sistema de terrazas agrícolas y grupos habitacionales fue localizado dos kilómetros al norte de la Plaza Principal, lo que comprueba la existencia de un tipo de agricultura intensiva (Foias, 1999: 950). El análisis de isótopos de carbono¹⁰ sugiere que el maíz no sólo fue cultivado en las áreas libres de la periferia, sino incluso en lugares cercanos a todos los conjuntos habitacionales del núcleo urbano, independientemente de que los entornos rurales de la ciudad estuvieron permanentemente cultivados (Emery, 2003: 37, 39). La población contaba con diversas aguadas, particularmente al norte de la gran avenida del Grupo E (Moriarty, 2004: 31). La dieta de los habitantes de Motul se veía complementada con un amplio espectro de especies animales (principalmente venados de cola blanca, almejas de río y tortugas de agua dulce) que eran

¹⁰ Sobre esta técnica de análisis, que permite determinar los lugares donde se cultivaba el maíz antiguamente, ver Emery (2003: 37).

cazadas o recolectadas dentro de un radio de siete kilómetros a la redonda (Emery, 2003: 38).¹¹



Figura 1.7. Vaso K4996, de la colección Merriam. Perteneció a una mujer de Xultun. Su escena representa a tres funcionarios *lakam*, que le entregan su tributo al señor Tayel Chan K'ihnich I, de Motul de San José. La fecha de este evento es incierta, aunque posiblemente tuvo lugar el 6 de diciembre de 734 d.C. Fotografía de Justin Kerr (tomado de Kerr, 1994: 640).

Al considerar las múltiples actividades económicas llevadas a cabo en cada uno de los grupos residenciales de Motul de San José, es posible pensar que la elite política del sitio contaba con algunas fuentes de ingreso adicionales a los tributos públicos (Foias, 2003a: 28)¹² pagados por los funcionarios *lakam*

¹¹ Emery sugiere que especies menos frecuentes en el registro arqueológico, como peces, cocodrilos, armadillos y otros animales que habitan en las sabanas, pudieron haber sido enviados por tributo o comercio desde Ch'ach'cluum o Acte (ver fig. 1.3), mientras que por el puerto de Trinidad de Nosotros debieron entrar productos exóticos y/o marinos. También opina que los agricultores domésticos tuvieron acceso a todas las especies de caza, mientras que la elite intermedia pudo adquirir productos derivados, tales como pieles, sebo o herramientas de hueso. Los productos más elaborados, de carácter exótico o ritual, sólo fueron consumidos por la nobleza más encumbrada (Emery, 2003: 41-42, 44).

¹² Martín (2001a: 177) considera que en los antiguos palacios cortesanos mayas tenía lugar una importante actividad económica, pues en ellos se producían diferentes tipos de bienes suntuarios.

(ver fig. 1.7) (ver Houston y Stuart, 2001: 69; Lacadena García-Gallo, 2006b: 2, 3, 7). Houston y Stuart (2001: 64, 66) suponen que las mujeres de estatus elevado pudieron haber jugado un importante papel en la economía de las cortes, pues estaban directamente involucradas en la producción textil,¹³ aunque comparativamente con otros medios, es escasa la evidencia de labor artesanal en los yacimientos arqueológicos cortesanos (MacAnany y Plank, 2001: 94).

Las notables diferencias arquitectónicas (técnicas y volumétricas) y especialidades artesanales entre los distintos conjuntos de elite, hacen pensar que la nobleza local estaba a su vez estratificada en varios niveles o linajes, desde el de la familia real, que habitaba en la Acrópolis y el Grupo C (fig. 1.5), hasta los funcionarios y cortesanos de bajo rango (Foias, 2003a: 23, 27).

Figurillas y ocarinas

Análisis complementarios sobre las figurillas (figs. 1.8, 1.9) y ocarinas (fig. 1.10), emprendidos por Christina T. Halperin, también han revelado detalles importantes sobre la arqueología de Motul de San José. Halperin descubrió que en la fabricación de figurillas existían dos técnicas principales: el moldeado (producción en moldes) y el modelado (elaboración a mano) (ver Jiménez Salas, 2005: 43-44). El tipo más común era el de las figurillas moldeadas, que usualmente son huecas y funcionaron como ocarinas; fueron fabricadas usando moldes y presionando uno de los lados, por lo que implican poca inversión de trabajo y destreza. Un segundo grupo lo constituyen las figurillas modeladas con crudeza, carecen de rasgos anatómicos detallados y sus proporciones son irreales. También existían otras cuya cabeza estaba moldeada y su cuerpo modelado; ambas partes fueron unidas directamente con las manos o

¹³ Volveremos a este tema más abajo.

ensambladas con espigas. Mientras que el tipo más escaso consta de figurillas modeladas finamente; tenían proporciones anatómicas reales y sus rasgos están detallados; a menudo están adornadas con tocados, orejeras, collares, sandalias y otras prendas de vestir (Halperin, 2005: 754 -756). A esta categoría pertenecen la mitad de los ejemplares encontrados en el basurero ubicado al noroeste de la Acrópolis, pues los miembros de la elite tuvieron mayor acceso a las figurillas más finas, si bien existen especímenes de esta clase esparcidos en el resto de los grupos arquitectónicos de Motul de San José. En términos generales, las piezas encontradas en los grupos principales de la ciudad (A-E) tienen mejor labor de vestimenta y más detalles aplicados que los de los grupos periféricos (Foias, 2003b: 4). Por ello Halperin (2005: 754 -756, 761-762) sugiere que la complejidad técnica, grado de elaboración y calidad de las figurillas fueron elementos que reforzaban la diferenciación de los grupos sociales dentro de Motul.

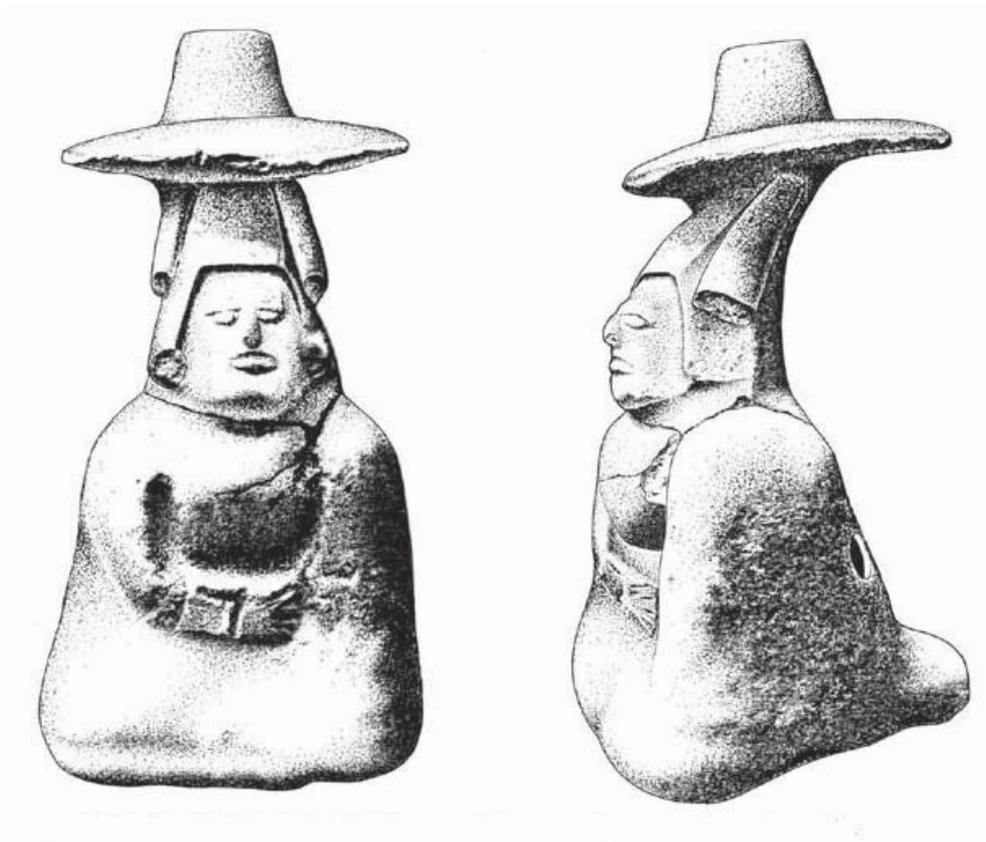


Figura 1.8. Figurilla hueca de Motul de San José, que representa a una mujer con sombrero de ala ancha y corte de cabello escalonado. Dibujo de Luis Fernando Luin (tomado de Halperin, 2006).

Este aspecto contrasta con el de los temas representados en las figurillas, pues se trata de los mismos asuntos que están presentes en las terracotas encontradas en todos los grupos arquitectónicos,¹⁴ independientemente de su adscripción social. En otras palabras, mientras que la técnica de elaboración de las figurillas era un elemento de diferenciación social, los temas de las mismas

¹⁴ De acuerdo con Halperin (2005: 756, 258; 2006: 14, 20, 22-24, 26, 37, 44), los temas más frecuentemente representados en las figurillas antropomorfas de Motul de San José incluyen, en orden descendente: mujeres con sombrero de ala ancha (fig. 1.8), mujeres con cabello partido por en medio y atado con una cinta, mujeres con corte de cabello escalonado (fig. 1.8) y una borla pendiendo por detrás, gobernantes con yelmos de Serpiente de la Guerra (fig. 1.9), personajes con tocados de borlas o de globo, jugadores de pelota, músicos (con sonajas de calabaza), mujeres que portan canastas o escudillas llenas de comida, hombres cargando niños, parejas de hombre y mujer e individuos maltrechos o deformes. También incluye en su tipología figurillas sobrenaturales (enanos y dioses gordos) y zoomorfas (pájaros, perros, jaguares, monos, búhos, venados, ranas, lagartijas, tapires, pecaríes, tortugas y lagartos).

eran un factor de integración y de identidad regional (Halperin, 2005: 756, 758, 761-762). Es preciso mencionar que si bien no existe una correlación entre el tema de las figurillas y el rango social de sus poseedores, hay algunos elementos que se destacan ligeramente; por ejemplo, las figuras con sombreros de ala ancha y corte de cabello escalonado (fig. 1.8) se encuentran principalmente con contextos de rango social elevado, contrario a lo que ocurre con las mujeres de peinado con cabello partido; la única figurilla masculina abotagada se encontró frente a la pirámide mayor de Motul de San José, es decir, en un contexto cremonial; las figurillas de animales modelados burdamente fueron más comunes en contextos sociales bajos; las figurillas de enanos con tocados elaborados fueron halladas en unidades de elite, contrario a las de los enanos con tocados más simples (*ibid.*).

Las figurillas de Motul se pueden agrupar en dos estilos principales: el primero presenta cabezas ovales, poses y dimensiones corporales realistas, mientras que el segundo manifiesta posturas rígidas, proporciones alteradas y cabezas redondas, cuadradas o triangulares (Halperin, 2006: 13).

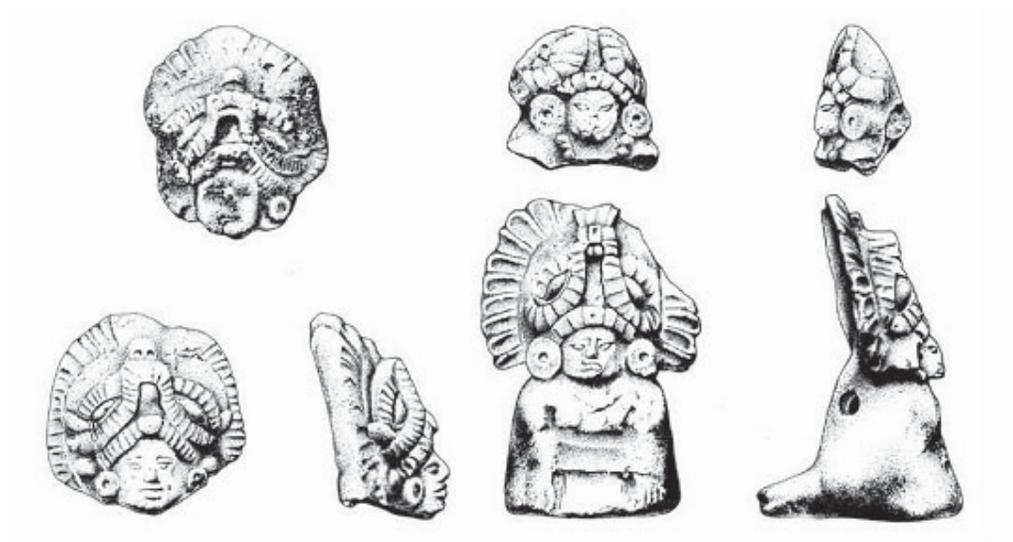


Figura 1.9. Figurillas-ocarinas de Motul de San José que representan personajes con tocado de la Serpiente de la Guerra (Waxaklaju'n 'Ub'aah Chan). Dibujos de Luis Fernando Luin (tomados y modificados a partir de Halperin, 2006).

El trabajo de Halperin sobre las figurillas-ocarinas con representaciones de la Serpiente de la Guerra (fig. 1.9)¹⁵ sugiere que constituían un medio sutil de difusión de la ideología política dominante, que fue distribuido en conjuntos arquitectónicos de todos los estratos sociales (Halperin, 2005: 761). Aunque la mayoría de los ejemplos se hallaron en basureros residenciales, un ejemplar completo fue encontrado bajo el humus ubicado frente a los templos gemelos del Grupo C, mientras que un fragmento de tocado se pudo rescatar del interior de una tumba real saqueada (ver Halperin, 2004: 46, 51, 56-57). Investigaciones más recientes sugieren que los moldes fueron intercambiados y copiados entre grupos habitacionales de distinto nivel social o inclusive de los asentamientos circundantes, lo que produjo muchas reproducciones de la misma figurilla, pero elaboradas con diversas recetas de pasta (Halperin, 2006: 12, 47). El análisis de activación neutrónica practicado sobre 63 figurillas misceláneas, revela que fueron manufacturadas con los mismos barros y en los mismos talleres donde se elaboraba la cerámica suntuaria y de uso cotidiano (Halperin, 2006: 12, 47; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1142), utilizando desgrasantes de ceniza volcánica, aunque algunas veces con pequeñas inclusiones de calcita y arena de cuarzo, así como mica molida (sustancia hidratante). El color de sus pastas oscila entre rojo, rojo claro, amarillo rojizo, café claro o pálido y gris. La inmensa mayoría proceden del Clásico tardío o terminal, y sólo 27 ejemplares datan del Preclásico (Halperin, 2006: 5).

¹⁵ Ver la nota 14 del Capítulo 4 de esta tesis.

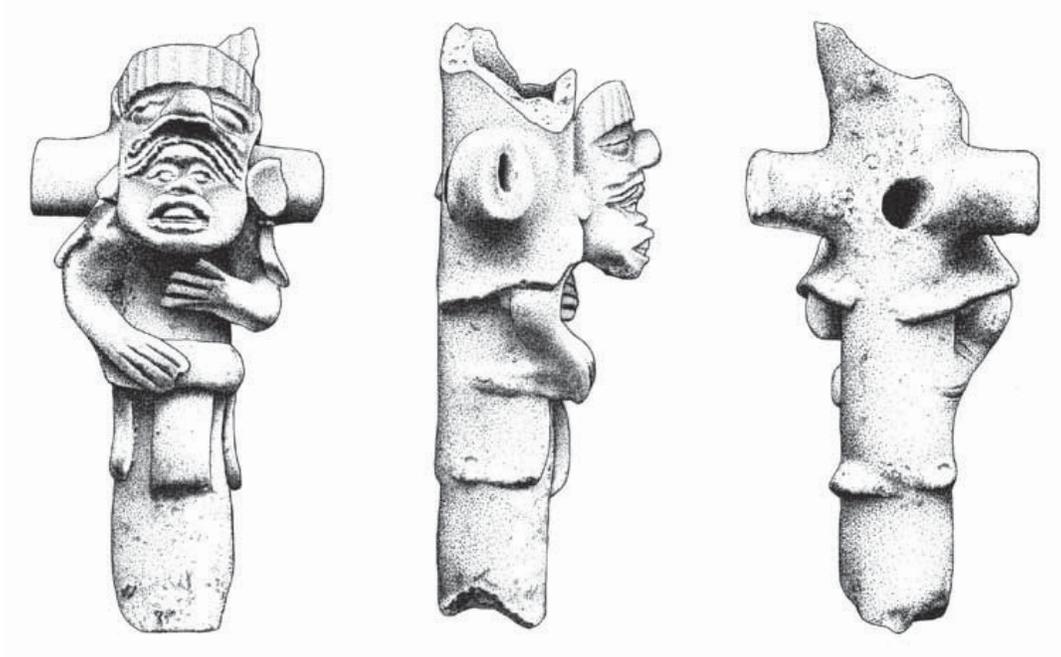


Figura 1.10. Flauta de Motul de San José con una posible efigie de enano. Dibujo de Luis Fernando Luin (tomado de Halperin, 2006).

Malacates y producción textil

Halperin (*ibid.*) también descubrió que existía un repertorio de malacates especializados en diferentes tipos de hilo y algodón, mismos que se limitan a los grupos residenciales prominentes dentro de Motul de San José y sus centros secundarios. Un primer tipo de malacates consta de *discos de cerámica grandes perforados centralmente*, que servían para la producción de hilos especialmente gruesos y sueltos, generalmente más ásperos que los de algodón (ágave, fibra de higuera y yuca); están hechos de arcilla sin engobe, pero con desgrasante de ceniza o calcita fina. Una segunda categoría de malacates consta de *discos de cerámica pequeños perforados centralmente*, que pudieron haber tenido múltiples usos, tales como servir a manera de volante para impulsar las brocas u otros implementos del hilado. Un tercer tipo serían las *rodajas o torteros*

discoïdales, que podrían haber sido empleados para trabajar el algodón con un giro más suelto, como quizá también para hilar plumas. Finalmente, tenemos en el repertorio de Motul *rodajas o torteros pequeños con forma de cuenta*, que pueden adoptar formas hemiesféricas, cónicas truncadas y cónicas simples; fueron usados para producir hilos de algodón finos y girados más estrechamente (ver Halperin, 2008: 115-117). En términos generales, los diferentes tipos de malacates pequeños se relacionan con la producción de hilos finos y más sedosos.

La especialización de estos artefactos es indicio de la gran variedad de hilos y textiles que fueron urdidos por las mujeres de Motul de San José (Foias, 2003b: 4), como puede admirarse elocuentemente en las escenas de los vasos (figs. 4.2, 4.3, 5.2c, etc.), aunque también sugiere que parte de la producción rural del señorío de 'Ik' debió estar orientada hacia el cultivo de algodón, algo que debe investigarse en el futuro.

Halperin (2008: 112, 117-119) también ha propuesto que la producción textil entre los mayas del Clásico tardío no se realizaba en talleres especializados, sino en los ámbitos domésticos de todos los niveles socioeconómicos. Su aseveración se apoya en el hecho de que en Motul de San José los instrumentos de hilado y de tejido han sido encontrados en depósitos de basura que fueron generados junto a los grupos residenciales. Fuera de un par de discos de cerámica perforados que fueron hallados dentro de una tumba saqueada en la pirámide oriental de un grupo residencial, ninguna otra herramienta de hilado o de tejido ha sido encontrada en contextos ceremoniales ni rituales. Ello sugiere que la manufactura textil era una práctica económica hasta cierto punto autónoma respecto al Estado.

No obstante, la observación más importante de Halperin (*ibid.*: 111-112, 114, 119-120) es quizá que la producción textil intensiva, especializada y a gran escala fue conducida por las familias encumbradas de la elite, quienes gozaban de los excedentes productivos y tenían el poder de movilizar a un mayor número de trabajadores. Halperin piensa que a través de la práctica textil los grupos de elite podían reforzar su posición socio-económica, al tiempo que representaba una fuente de prestigio para las mujeres encumbradas y quizá para algunas de la población común, si bien los datos arqueológicos sugieren que los grupos residenciales de bajo estatus no tenían que producir textiles para el tributo. En contraparte, entre mayor era el estatus de un grupo arquitectónico residencial de Motul de San José, más grande era el número, densidad y diversidad de las herramientas textiles.

1.3 Arqueología de los sitios adyacentes

Como otras regiones de las tierras bajas mayas, la entidad política de 'Ik' parece haber estado sostenida por un sistema de "intrincada complejidad" económica, pues su dispersión residencial se combina con la heterogeneidad ambiental y posiblemente con un alto grado de autonomía rural en la producción de subsistencia (Moriarty, 2005: 440). Erin Kennedy Thornton (2008: 1) ha observado, por ejemplo, que entre Motul de San José y Trinidad de Nosotros tuvo lugar un intenso intercambio de recursos de subsistencia de origen animal, pues posiblemente ambos sitios se especializaron en distintas actividades básicas o sus elites demandaban ciertos recursos específicos. En este contexto, Motul constituía el corazón de una densa red de sitios subsidiarios más pequeños (Moriarty, 2004: 23, 32), cuya ubicación parece obedecer a puntos

estratégicos para la explotación de recursos naturales específicos y la práctica del comercio. Este se veía favorecido por la presencia del lago Petén Itzá y el arroyo Kántethuul, que constituían las principales fuentes de agua y comunicación fluvial de la entidad política de 'Ik' (Emery, 2003: 36).¹⁶ La región cuenta con una topografía ondulante de colinas y bajos inundables con fertilidad limitada (Moriarty, 2004: 23), aunque la mayoría de las poblaciones fueron edificadas en mesetas planas cuya tierra es muy fértil, pero de baja longevidad, pues necesita fertilización o barbecho (Emery, 2003: 34, 36). Es posible que durante el Clásico tardío algunos de estos asentamientos hayan ostentado un rango político semejante y que sus gobernantes gozaran de cierta autonomía, aunque estaban cohesionados alrededor del señor divino (*k'uh[ul] 'ajaw*) que residía en la ciudad de 'Ik'a['] (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1145-1146). Moriarty (2004: 32-33) los clasifica en sitios secundarios y terciarios, tomando en consideración su extensión urbana, así como su volumen y complejidad arquitectónica.¹⁷ Un patrón que distingue a todos los sitios terciarios es que se ubican en un radio de 1.5 a 3.5 kilómetros de distancia con respecto a la Plaza Principal de Motul de San José (*ibid.*: 37).

Acte

Entre los sitios secundarios se encuentra Acte, emplazado 7.1 kilómetros al noroeste de la Plaza Principal de Motul (fig. 1.3). Sus coordenadas geográficas son latitud: 17° 4' 53" norte; longitud: 89° 56' 13" oeste (Anónimo, 2009: 3). Esta

¹⁶ En periodos muy lluviosos el arroyo Kántethuul (ver fig. 1.3) es perfectamente navegable, lo que proporciona grandes oportunidades de comunicación entre la cuenca del lago Petén Itzá y el río San Pedro Mártir (Moriarty, 2004: 23).

¹⁷ Moriarty (2004: 32-33) considera que los sitios terciarios son asentamientos de más de diez hectáreas que incluyen una zona modesta de arquitectura pública o ceremonial, mientras que los secundarios son poblaciones de mayor tamaño, con un área más amplia y compleja de construcción monumental.

ciudad tuvo una fuerte ocupación no sólo durante el Clásico, sino también en el Preclásico tardío, periodo donde fueron construidos la mayoría de sus edificios principales (Foias, 2003a: 28; Moriarty, 2004: 38). Moriarty (2004: 36) piensa que pudo haber operado como centro administrativo rural o residencia campestre de los antiguos señores de 'Ik'. Su núcleo arquitectónico (fig. 1.11) cubre una superficie de 12 hectáreas y consta de 34 estructuras (Moriarty, 2004: 33), entre ellas siete montículos arreglados en torno de tres plazas, aunque es preciso decir que todos tienen huellas de excavación ilegal, indicadas por diversos hoyos de saqueo (Mayer, 2000a: 73). Su conjunto residencial principal consta de tres patios que incluyen un templo pequeño en el oriente, todo ello dispuesto sobre la gran plataforma basal A-B, que tiene una altura de tres a cinco metros; al sur de la plataforma se encuentra la Plaza E, que limita al este por un adoratorio saqueado y al sur por un par de estructuras pequeñas (Moriarty, 2004: 33, 35). En esta plaza se localizan cinco de los siete monumentos de Acte, incluyendo la mejor preservada Estela 1, que data de mediados del siglo VIII (ver Mayer, 2000a).¹⁸ Moriarty (2004: 33) opina que los edificios públicos y ceremoniales del sitio se encuentran agrupados alrededor de la Plaza E. Diversos grupos arquitectónicos de los tipos I, II y III,¹⁹ así como seis *chultunes* (*ch'uultuun*) se distribuyen en la proximidad de la plataforma basal A-B (Moriarty, 2004: 33, 36).

¹⁸ En el artículo sobre Motul de San José que se halla en *Wikipedia* (Anónimo, 2009: 3) se encuentra la información de que la Estela 1 de Acte data de finales del siglo VII o principios del VIII, ambigüedad que no puede resolverse debido a que su fecha en Cuenta Larga (grabada en su cara posterior) está muy dañada. También se agrega que la Estela 2 se encontró rota en un número considerable de fragmentos, y que enterrado junto a la base de la Estela 3 había un escondite (*cache*) con 44 piezas de obsidiana.

¹⁹ Ver la nota 5 de este capítulo.

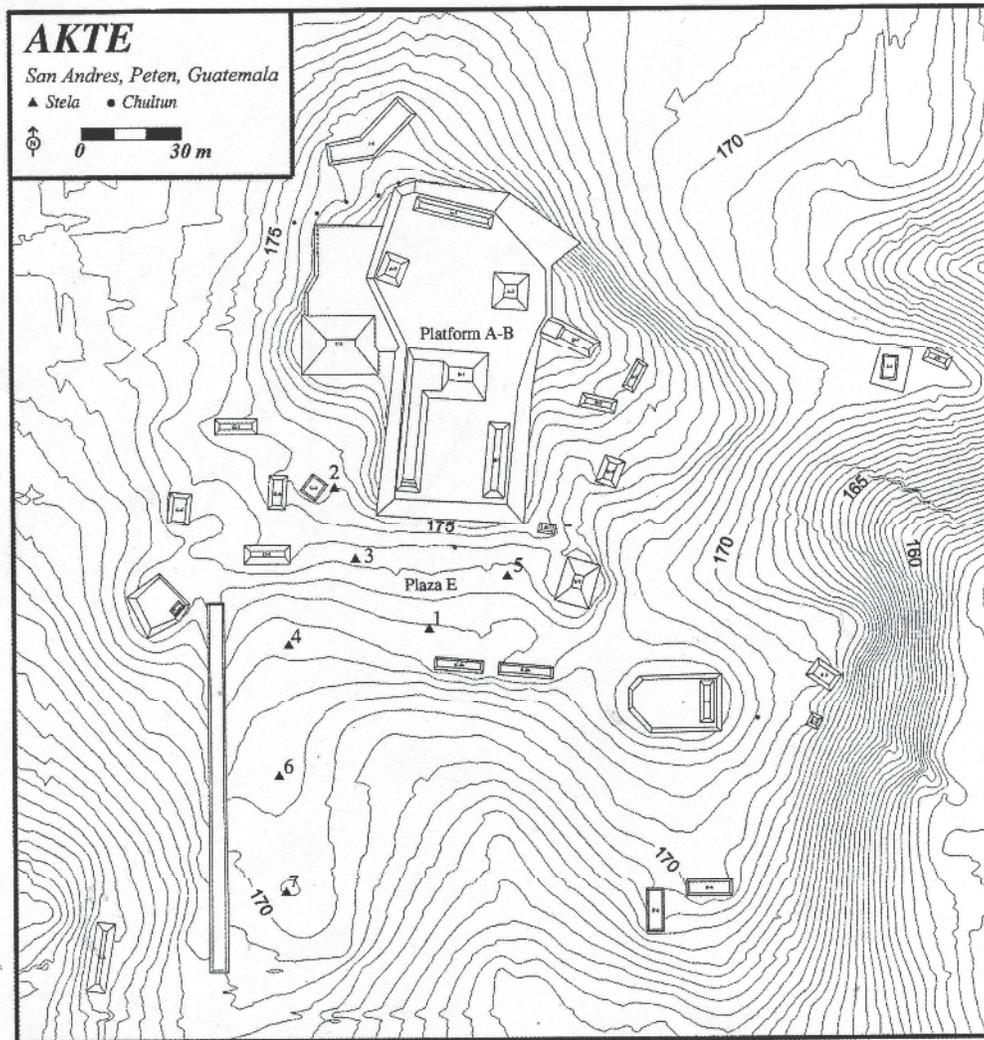


Figura 1.11. Plano del núcleo central de Akte. El área representada abarca una superficie de 0.12 km.² y se estima que corresponde al 40 o 50% de la extensión urbana del sitio. Tomado de Moriarty (2004: 35).

Buenavista-Nuevo San José

El asentamiento de Buenavista-Nuevo San José (fig. 1.12) está ubicado a 17° 0' 1" de latitud norte y a 89° 54' 52" de longitud oeste (Anónimo, 2009: 3), a medio kilómetro de la orilla del lago Petén Itzá y 3.5 kilómetros al suroeste de Motul de San José (fig. 1.3), sobre una serie de colinas relativamente fértiles de suelos *mollisols* de alto contenido orgánico y por lo tanto útiles para la agricultura, a la vez que ricos en nódulos de sílex (Castellanos Cabrera, 2007: 2-3). De hecho es

posible que una de las principales actividades económica de este sitio haya tenido que ver con la fabricación de herramientas de pedernal (Foias, 2003a: 28; 2003b: 2, 3; Moriarty, 2004: 37).

La mayor parte de él ha sido invadido por el pueblo moderno de Nuevo San José, por lo que sólo ha sido estudiado el Grupo Buenavista, que consta de 14 estructuras divididas en los Grupos A y B, incluyendo un templo pequeño en el oriente (Estructura 1), así cuatro *chultunes* en la cúspide del cerro, desde donde se observan las pirámides más altas de Motul y se divisa una parte del lago (Moriarty, 2004: 37; Castellanos Cabrera, 2007: 2-3). El sitio fue reconocido en el año 2000 y sondeado de forma preliminar en 2001 por miembros del Proyecto Eco-arqueológico Motul de San José. Cuatro años después fue excavado formalmente con fondos de la Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies (FAMSI). En esta ocasión se elaboró un mapa del epicentro de ese sitio (fig. 1.12), además de haberse sondeado tres estructuras del Preclásico medio que están ubicadas debajo de la Estructura 4. También se determinó la secuencia cronológica del asentamiento, combinando los datos del análisis cerámico y estilístico de la arquitectura con los resultados de cuatro muestras de radiocarbono.

La roca madre del cerro donde se ubica el epicentro de Buenavista fue nivelada y apisonada alrededor del año 780 o 760 a.C., puesto que una mezcla de cerámica Mamom (800-400 a.C.) con un leve porcentaje de tiestos Pre-Mamom (1000-800 a.C.) fue encontrada dentro del relleno constructivo. Mientras que los tiestos Pre-Mamom son fragmentos con engobe mate y diseños esgrafiados de los grupos Ainil, Calam Ante, Cocoyol Crema y Uck Rojo, los

tepalcates Mamom se afilian con los grupos Achiotes sin Engobe, Chunhinta, Juventud, Mars Naranja, Pital y Tierra Mojada (Castellanos Cabrera, 2007: 10).

En términos generales, la cerámica Pre -Mamom del área de Motul de San José consta de platos de paredes cortas y recto-divergentes, cuencos de paredes cortas recto-divergentes, vasos, tecomates de paredes curvo-convergentes y cántaros globulares de cuello corto de apariencia mate o ligeramente lustrosa, que pueden estar engobados o no, tienen desgrasante de ceniza volcánica y no fueron cocidos de manera uniforme, ya que preservan decoloraciones, manchas y vetas de distinto tono; sus técnicas decorativas constan de diseños de líneas finas esgrafiados o incisos post -engobe.

Por su parte, la alfarería de la esfera Mamom consta de platos, cuencos de paredes altas recto-divergentes y borde ligeramente evertido, cántaros de cuerpo globular con cuello corto curvo-divergente, recipientes con vertederas tubulares y vasijas de silueta compuesta estilo “cuspidor” con engobes cerosos monocromos o bícromos, decoración incisa pre-engobe, al negativo o con acabados acanalados, achaflanados o modelados (*ibid.*: 28).

El hecho de que estas dos esferas cerámicas sean tan diferentes en técnicas decorativas, apariencia de sus superficies y aun en formas, ha conducido a la hipótesis de los fabricantes de alfarería Pre -Mamom en el área de Motul de San José y otras regiones del Petén pertenecieran a comunidades autóctonas que fueron desplazadas por nuevas poblaciones procedentes del altiplano de Guatemala (*ibid.*: 32). Otra conclusión que se puede extraer del análisis cerámico es que la presencia de vajillas Mars Naranja sugiere una interacción entre los habitantes de Buenavista y los del oriente del Petén y occidente de Belice, donde esta cerámica es frecuente durante la época Mamom

(*ibid.*: 29). Los fragmentos de conchas marinas que han sido encontrados en los rellenos de los edificios del Preclásico medio sugieren también alguna interacción con la costa de Belice (*ibid.*: 31).

En las excavaciones practicadas en la Estructura 4 del Clásico tardío, que se encuentra en la parte norte y más elevada del cerro, se encontró evidencia de tres subestructuras del Preclásico medio que fueron bautizadas como 4Sub -1, 4Sub-2 y 4Sub-3 (Castellanos Cabrera, 2007: 2). La subestructura 4Sub -1 se construyó sobre el relleno de nivelación ya mencionado (*ibid.*: 11). En los depósitos más profundos de la 4Sub-1 se encontró cerámica Pre-Mamom seguida por una capa de relleno de la esfera Mamom (Foias, 2003a: 21; 2003b: 3; Castellanos Cabrera, 2007: 2). La técnica de relleno de esta construcción consta de cajones de retención que fueron colocados aproximadamente cada dos metros. Su fachada fue construida con bloques de piedra caliza cortados burdamente. El edificio 4Sub-1 tuvo aproximadamente 1.20 metros de alto, estuvo estucado en la cúspide, contaba con una banqueta frontal de 20 centímetros de altura y huellas de tres hoyos de poste frente a ella; aunque las dimensiones exactas y función precisa de esta edificación son desconocidos, se estima que tuvo una forma rectangular. Su estilo arquitectónico, la cerámica encontrada en su relleno, así como las muestras de radiocarbono recuperadas dentro y debajo de esta construcción, confirman que data del Preclásico medio. La subestructura 4Sub-1 tuvo una plaza al frente de 72 m², misma que contó con dos remodelaciones que fueron efectuadas en el Preclásico medio, a juzgar por un par de pisos estucados con un grosor de 20 centímetros cada uno (*ibid.*: 12, 14-15).

Esta edificación y su plaza estucada fue posteriormente recubierta por la subestructura 4Sub-2, que también data del Preclásico medio. Esta última se prolongó diez metros al frente, cubriendo parte de la plaza y tuvo tres rellenos diferentes sostenidos por cajones de retención. El segundo relleno fue sellado por un piso estucado, dentro del cual parece haber existido una ofrenda dedicatoria que estaba compuesta por un gran cuenco sin engobe, de 50 centímetros de alto y diámetro semejante, que estuvo colocado en el eje norte-sur. El relleno más reciente también fue sellado por un piso estucado; dos vasijas parcialmente fragmentadas que fueron halladas en la parte posterior del edificio sugieren que fueron depositadas como ofrenda de terminación. La fachada de este edificio parece haber sido desmantelada en el Preclásico medio, razón por la que no se pudo observar ni determinar su dimensión y funciones, si bien se presume que tuvo una forma rectangular (*ibid.*: 15-16, 29).

Sobre este edificio fue contruida la subestructura 4Sub-3, en cuyo relleno fue encontrada cerámica Mamom, junto con pequeñas cantidades de tiestos Chicanel (400 a.C.-250 d.C.), razón por la que se presume que fue construida a finales del Preclásico medio o inicios del tardío. Este relleno fue sellado por otro piso de estuco. Se cree que esta edificación conservó la forma rectangular de su predecesora, pero su fachada claramente constaba de cinco hileras de piedras amorfas y canteadas (*ibid.*: 16). Castellanos Cabrera (2007: 27) opina que las subestructuras 4Sub-2 y 4Sub-3 pudieron haber tenido alguna función cívica o fueron la residencia de un grupo de prestigio, a juzgar por la alta calidad de su cerámica incisa, ofrendas y pisos estucados. Un detalle que podría arrojar luz sobre los usuarios de estos edificios es el hecho de que en los rellenos de las subestructuras mencionadas se han encontrado fragmentos de descortezadores

de calcita que eran usados para trabajar la corteza de amate (*hu'n*) y convertirla en papel (*ibid.*: 30).

Otros restos del Preclásico medio se encuentran debajo de las estructuras 2, 7 y 8 del Grupo A, así como la 11 del Grupo B, del Clásico tardío (*ibid.*: 4, 20). El estilo arquitectónico temprano de estas estructuras consiste en altas plataformas de piedras no labradas, con escalinatas frontales anchas y probablemente coronadas por edificios de materiales perecederos. Detrás de estas estructuras fueron practicados unos pozos, de donde se recuperaron la mitad de un sello cilíndrico hueco usado para decorar el cuerpo, papel o tela, así como el fragmento de un plato engobado de negro, con un dibujo cuatripartita que fue inciso después de la cocción; Castellanos Cabrera sugiere que se trata de un cosmograma que representa los cuatro rumbos cardinales del universo (*ibid.*: 20, 29), lo que arroja alguna luz sobre las concepciones cosmológicas de estos tempranos habitantes de Buenavista.

Los datos arqueológicos del Preclásico tardío y Clásico temprano son tan escasos o casi inexistentes, que sugieren que Buenavista contaba con muy poca población. Durante el primero de estos periodos Trinidad de Nosotros fue el sitio más importante en la región de Motul de San José (*ibid.*: 33).

Las construcciones del Preclásico medio fueron reutilizadas durante el Clásico tardío (Foias, 2003a: 23), periodo en el que Buenavista fue repoblado y funcionó como un satélite de Motul de San José (Castellanos Cabrera, 2007: 33), aunque tuvo una importancia terciaria dentro del sistema económico y político de la región (Moriarty, 2004: 25, 38.). Durante esta época la subestructura 4Sub-3 fue modificada por medio de una escalera que fue puesta en todo el frente de la misma, así como muros en su cúspide contruidos sobre

pisos estucados, dando lugar a la Estructura 4 del Grupo A (fig. 1.12); se estima que este conjunto arquitectónico tuvo una función cívico-administrativa (Castellanos Cabrera, 2007: 16, 22, 33). Cabe mencionar que debajo de la escalinata de la Estructura 4 fueron encontrados una gran cantidad de tiestos policromos erosionados del Clásico tardío, que se cree son los residuos de algún tipo de ritual preconstructivo. Al Grupo A también pertenece la Estructura 1 o Pirámide Este (fig. 1.12), un edificio de 2.50 metros de alto que tuvo una cámara funeraria en el interior, que lamentablemente fue saqueada. Los otros edificios del Grupo A son las estructuras 7, 8 y 9 (las dos primeras fueron construidas sobre estructuras del Preclásico medio) que esencialmente son plataformas rectangulares de 60 centímetros de alto, 15 metros de largo y 3.50 de ancho, tuvieron techos pencederos y fueron edificadas con la técnica de sogá y pretil. (*ibid.*: 23).

Contemporáneo del Grupo A es el B, que tuvo una función doméstica a juzgar por los materiales que fueron recuperados en los pozos excavados al frente y detrás de las estructuras 10, 11, 12, 13 y 14: cerámica utilitaria, pedazos de piedras y manos de moler, así como percutores y bifaciales, sin contar siete *chultunes* que pudieron servir para almacenar agua, granos, instrumentos o tejidos, aunque también se ha especulado que se usaron como letrinas (*ibid.*: 23).

Medio kilómetro al norte del sitio existe una depresión que se especula pudo haberse formado por extracción de material constructivo y que después sirvió como aguada en temporadas de lluvia (*ibid.*). Otro aspecto que merece una mención especial es el de la producción lítica. Castellanos Cabrera (2007: 30) opina que los datos arqueológicos sugieren que durante el Preclásico medio

la talla de bifaciales, cinceles, lascas, percutores, raspadores y puntas de proyectil sólo satisfacía las demandas domésticas. No obstante, James McCrorey Lawton excavó un taller del Clásico tardío denominado La Estrella a medio kilómetro del epicentro de Buenavista, donde se han recuperado hasta 4.2 millones de lascas por metro cúbico de desecho de talla, lo que sugiere que los habitantes de esta última ciudad tuvieron el control de las fuentes de pedernal desde algún momento histórico indeterminado (*ibid.*: 30). Por lo que respecta a la obsidiana, los fragmentos hallados proceden de las minas de El Chayal y San Martín Jilotepeque (*ibid.*).

De acuerdo con Jeannette Castellanos Cabrera (2007: 2-3) el sitio fue ocupado incluso hasta el Posclásico temprano, periodo en el que fueron construidos dos muros asimétricos en la cima de la Estructura 4 del Grupo A; ella observa que el método constructivo de estos muros, con bloques colocados de forma vertical, difiere sensiblemente de la técnica de soga del Clásico tardío, además de que los muros están asociados con cerámica posclásica (*ibid.* 23). Buenavista fue abandonado definitivamente hacia 1200 d.C. (*ibid.*: 2-3).

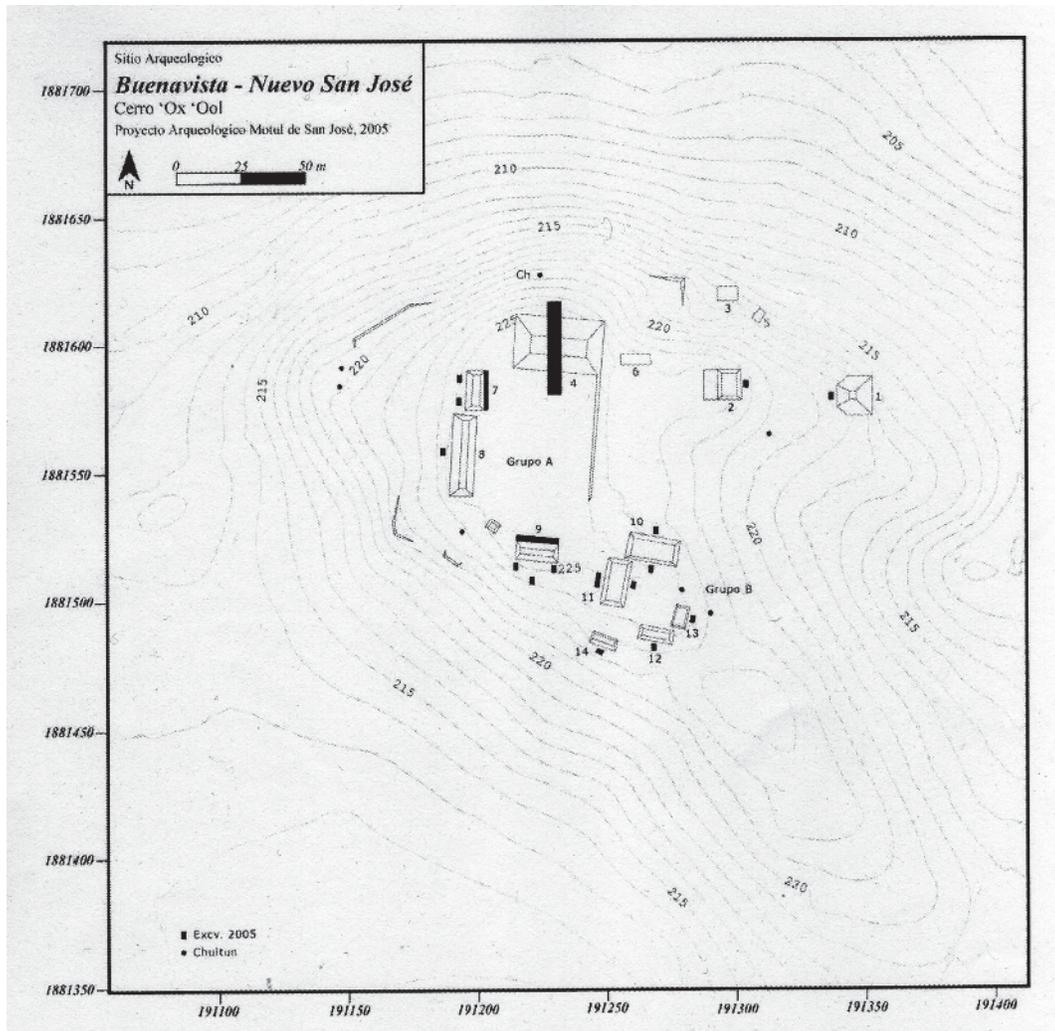


Figura 1.12. Plano del núcleo central de Buenavista-Nuevo San José. Tomado de Castellanos Cabrera (2007: 5).

Chācocot

Chācocot probablemente era una población de tercera categoría dentro de la entidad política de 'Ik', pues sólo cuenta con 60 estructuras que cubren un área de 16 hectáreas (Moriarty, 2004: 36). Se encuentra sólo dos kilómetros al oeste de Motul de San José (fig. 1.3), en las coordenadas geográficas latitud: 17° 1' 38" norte; longitud: 89° 52' 55" oeste (Anónimo, 2009: 3). Se caracteriza por tener una serie de grupos habitacionales dispersos de los tipos I, II y III,²⁰

²⁰ Ver la nota 5 de este capítulo.

asociados con uno o más *chultunes* cuyas tapas discoidales fueron encontradas (Moriarty, 2004: 36). Análisis de isótopos de carbono han mostrado que en las áreas libres se cultivaba maíz. La zona central del sitio consta de una pequeña plaza que limita al norte por un suntuoso edificio del tipo V,²¹ que incluye en el este una pirámide de siete metros. Al oriente de la plaza se ubican una serie de residencias, mientras que al sur hay una plataforma cuadrada y aislada de tres metros de alto. Un par de estructuras bajas y paralelas, con una elevación de medio metro, delimitan la plaza en el oeste (Moriarty, 2004: 37). En el sector oriente del asentamiento se encuentra un templo cuyo entierro fue saqueado. La tumba en sí misma era una magnífica construcción con dintel de piedra, así como con techo y muros de bloques cortados (Moriarty, 2004: 25, 30, nota 7). La mayoría de los edificios de Chācocot fueron construidos durante el Clásico tardío, aunque la primera fundación del sitio data del Preclásico superior (Moriarty, 2004: 38).

Chāchācluum

El ya mencionado sitio de Chāchācluum fue posiblemente un lugar de importancia modesta dentro de la esfera política de 'Ik' (Moriarty, 2004: 36). Se encuentra asentado sobre una sabana (fig. 1.3) cuyas tierras son altamente riesgosas para la agricultura de milpa. La mayoría de sus estructuras residenciales caen dentro de los tipos I, II y V de Moriarty,²² aunque también incluye un recinto ceremonial con un probable observatorio semejante al Grupo E de Uaxactun (Moriarty, 2004: 36). Las investigaciones en Chāchācluum son aún preliminares, pero cerámica del Clásico tardío y terminal ha sido recabada

²¹ Ver la nota 5 de este capítulo.

²² Ver la nota 5 de este capítulo.

en recorridos de superficie (Moriarty, 2004: 36, nota 10), lo que indica que la ciudad estuvo habitada hasta dichos periodos.

Kāntethuul

Luego de haber sido visitado por Maler, muy pocas noticias se tienen sobre Kāntethuul (fig. 1.3), lugar ubicado dos kilómetros al noroeste de Motul de San José (Emery, 2003: 34) y cuyo estilo arquitectónico destaca por su mampostería de piedras pequeñas (Maler, 1910: 131-132, 152). De acuerdo con Villacorta Calderón (1928: 157-158), es notable en el sitio la presencia de una calle de 28 metros de ancho por 130 de largo, flanqueada por dos cimientos de muros paralelos en cuyo extremo se yergue una estructura de ocho metros de alto y una base de 56. Las investigaciones en este sitio, así como en Cate, Ox Ol y Tikalito (fig. 1.3), son muy preliminares, aunque se sabe que comparten una serie de atributos como el estar asentados cerca de suelos adecuados para la agricultura de milpa y contar con un conjunto residencial grande del tipo V,²³ con su pequeño templo en el oriente (Moriarty, 2004: 37).

Trinidad de Nosotros

El trabajo de Moriarty (2003) en la ciudad lacustre de Trinidad de Nosotros (fig. 1.3) revela que, durante el apogeo de Motul de San José (650-830 d.C.), fue utilizada principalmente como puerto para transporte e intercambio a larga distancia en el lago Petén Itzá, especialmente en la dirección este a oeste (Kennedy Thornton, 2008: 5, 25). De acuerdo con Moriarty y Foias (2007 : 1128), también pudo operar como punto de ingreso político y ritual a la ciudad de 'Ik'a['].

²³ Ver la nota 5 de este capítulo.

Los actuales habitantes itzáj de la región conocen a este sitio con el nombre de Sik'u' (Anónimo, 2009: 3). Se encuentra emplazado en la latitud 17° 0' 34.61" norte, y 89° 52' 56.55" oeste (*ibid.*), 2.6 kilómetros al sureste de la Plaza Principal de Motul (Emery, 2003: 34; Moriarty, 2004: 25; Kennedy Thornton, 2008: 5), justo en el lugar donde la ciudad de 'Ik'a['] se aproxima más a la orilla del lago Petén Itzá (Anónimo, 2009: 3). También está muy cerca de un yacimiento de pedernal que quizá lo favoreció como un importante centro de extracción y producción de herramientas, pues un taller fue localizado en su grupo arquitectónico G (Foias, 2003a: 28; 2003b: 2; Moriarty, 2003: 7). Por otra parte, su ubicación lacustre obligó a que el sitio se especializara en la extracción y modificación artesanal de recursos acuáticos, especialmente peces y tortugas grandes que eran distribuidos regionalmente (Kennedy Thornton, 2008: 5); no obstante, solamente el 4% de la fauna fue modificada para elaborar artefactos de concha, mismos que estaban destinados al consumo local (Kennedy Thornton y Emery, 2007: 1187; Kennedy Thornton, 2008: 13). Junto con Acte, constituía un asentamiento de segundo orden dentro de la entidad política de 'Ik' (Moriarty, 2004: 25), si bien Trinidad era el mayor de los centros satélites de la ciudad de 'Ik'a['] (Halperin, 2005: 753; Kennedy Thornton y Emery, 2007: 1182).

Al igual que ocurre con Buenavista, su ocupación precede a la de la propia Motul de San José, pues han sido encontrados materiales Pre-Mamom que datan del año 800 a.C. (Moriarty, 2003: 10-11). Largas y complejas secuencias de construcción y modificación revelan que el sitio fue ocupado ininterrumpidamente desde el Preclásico medio hasta el Posclásico temprano, aunque sus picos demográficos parecen encontrarse en la transición entre el Preclásico medio y el tardío, así como durante el Clásico tardío, momentos

donde parece haber operado como puerto. En el Preclásico superior Trinidad superó a Motul en importancia y tamaño, época donde parece haber adquirido gran parte de su configuración urbana final (Moriarty, 2004: 38), aunque muchos de sus grupos residenciales más notables (fig. 1.13) datan del Clásico tardío y resultan comparables con aquellos encontrados en Motul de San José (Moriarty, 2003: 11). Durante el Protoclásico y Clásico temprano tuvo muy escasa ocupación, mientras que a partir del Clásico terminal el nivel de su población comenzó lentamente a decrecer (Foias, 2003a: 21; Moriarty, 2003: 1, 10-11). Trinidad parece haber sobrevivido hasta el Posclásico temprano como una aldea pequeña (Moriarty, 2004: 39), aunque también se ha sugerido que su ocupación se extendió hasta la época colonial (Moriarty y Foias, 2007: 1128).

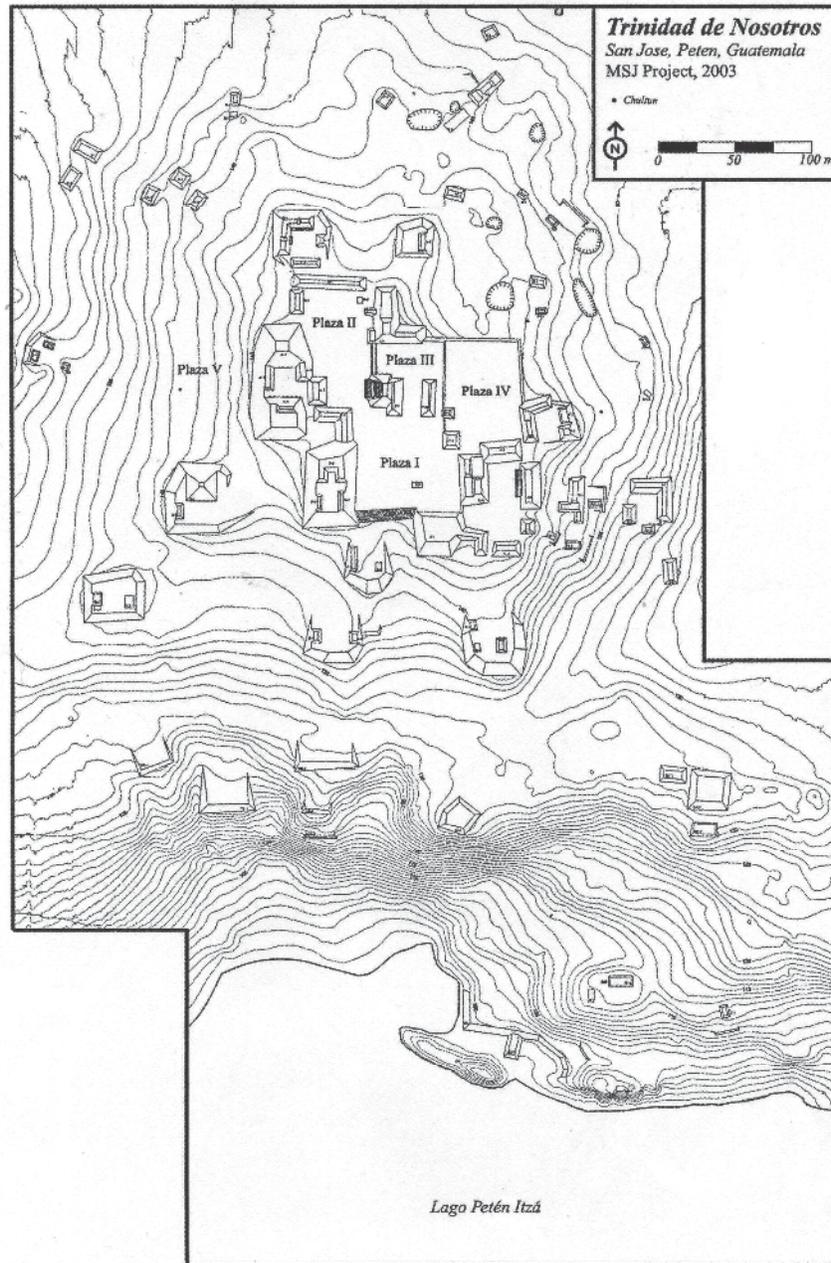


Figura 1.13. Plano del núcleo central de Trinidad de Nosotros. El área representada abarca una superficie de 0.41 km.² y se estima que corresponde al 50 o 75% de la extensión urbana del sitio. Tomado de Moriarty (2004: 34).

El fondeadero de Trinidad de Nosotros es el resultado de una combinación de factores naturales y humanos, entre los cuales se encuentran la sedimentación de una playa relativamente ancha y cenagosa, provista de una península angosta -en parte artificial- que da lugar a un puerto pequeño y

protegido que, además, pudo haber contado con un modesto muelle y una rampa de salida. La pared interior del embarcadero y su península sufrieron varias modificaciones a lo largo del tiempo, lo que sugiere que el grueso de las instalaciones -que datan al menos del Clásico tardío- son principalmente producto de la labor constructiva maya (Moriarty, 2003: 2, 4, 9). Restos relativamente abundantes de obsidiana, pedernal, concha marina, cerámica y otros materiales exóticos han sido recobrados en esta zona de Trinidad, lo que apoya la sospecha de que funcionó como puerto comercial a larga distancia (Moriarty, 2004: 33; Kennedy Thornton y Emery, 2007: 1182; Kennedy Thornton, 2008: 2, 5).

La zona del núcleo arquitectónico es un asentamiento denso ubicado sobre una colina al norte del fondeadero. Hasta el año 2006 se habían topografiado 50 hectáreas, donde se localizaron más de 100 estructuras ceremoniales y residenciales (Moriarty y Foias, 2007: 1128) arregladas alrededor de cinco plazas, conectadas entre sí pero con un solo acceso escalonado ubicado en el sur de la Plaza I. La mayor de las plazas es la número V, que pudo contener 10 000 personas paradas o 5 000 sentadas, sólo un poco más pequeña que la Plaza Principal de Motul de San José (Moriarty, 2004: 33). La mayoría de sus edificios se encuentran construidos al menos 40 metros por encima del nivel del lago. El más alto es una pirámide semi-radial de 12 metros, denominada Estructura A-1, mientras que el Grupo F es la cancha de juego de pelota, que consta de dos estructuras laterales de 25 metros de largo (Moriarty, 2003: 4) y aproximadamente 2.50 de alto, denominadas F -1 y F-2 (ver fig. 1.14).

La cancha limita al norte con la Plaza III, que a su vez se cierra al septentrión por la Estructura L-1, que es el edificio palaciego principal del sitio.

Hacia el sur, la cancha colinda con un espacio abierto, si bien existe un pequeño marcador tallado y erosionado que al parecer indica el límite del juego de pelota. La Estructura F-1, que demarca la cancha por el oeste, se encuentra contigua a la Estructura F-6, una plataforma piramidal de ocho metros de alto, cuya escalinata llega hasta la Plaza II, que era el espacio público más importante de Trinidad de Nosotros (ver fig. 1.13). Por su parte, la Estructura F-2 delimita la cancha por el este y cuenta con un par de plataformas bajas (F-3 y F-4) cuyas fachadas miran a la pequeña Plaza IV, a su vez delimitada por residencias de elite. Al sur de la Estructura F-4 se encuentra la F-5, una construcción baja de ocho metros de largo, que ha sido interpretada como una edificación auxiliar (Moriarty y Foias, 2007: 1129). Algunos pozos de sondeo practicados en la cancha, así como en las plazas adyacentes, sugieren que este patio para juego de pelota data de principios del Clásico tardío (fase Tepeu 1 o Sik'u' 1 de Trinidad), si bien existen indicios de seis pisos superpuestos bajo el callejón, que sugieren la existencia de una primitiva cancha del Preclásico que fue transformada a lo largo del periodo de ocupación de Trinidad (*ibid.*: 1130).

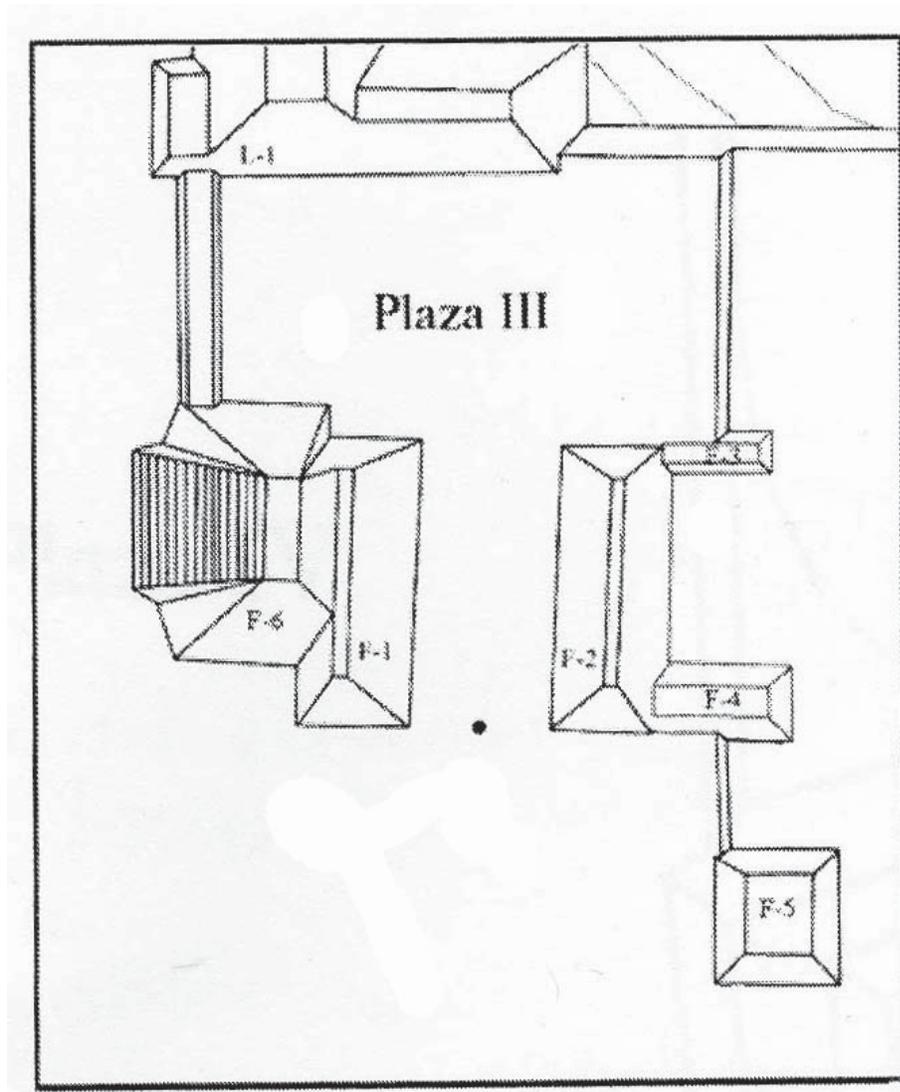


Figura 1.14. Plano del Grupo F de Trinidad de Nosotros (la cancha de juego de pelota). Tomado de Moriarty y Foias (2007: 1129).

Durante la temporada 2005 Moriarty y Foias (2007: 1130 -1135) ejecutaron una serie de pozos de prueba inmediatamente al este de las estructuras F -3 y F-4, así como en la propia Plaza IV. De ellos obtuvieron una enorme cantidad de artefactos de pedernal, obsidiana, piedra pulida, piedra verde, figurillas de cerámica completas o parciales, malacates, discos de arcilla tallados, huesos y caparazones de diferentes animales (armadillos, cangrejos y moluscos de agua dulce, conchas marinas, conejos, pecaríes, pavos, perros, tortugas, tuzas y

venados), varias herramientas manufacturadas de hu eso y concha, pero sobre todo 21 114 tiestos de cerámica y cuatro vasijas completas o parcialmente restaurables, que por su tipo y variedad se ubican en el Clásico tardío (fases Tepeu 1 y 2 de la secuencia de Uaxactun o Sik'u' 1 y 2 de la de Trinidad de Nosotros). Un buen porcentaje de estos objetos de cerámica son policromos: el 23% de los tiestos y el 50% de los bordes.

Moriarty y Foias interpretan estos depósitos como basureros, debido principalmente a su naturaleza multi-componente y a que estaban ubicados afuera del espacio público, en las esquinas posteriores de los edificios, lo que concuerda con el patrón de otros basureros encontrados en el área de Motul de San José. Es preciso decir que también encontraron un entierro completo sin arquitectura funeraria, parcialmente mezclado con la basura. Se trata de un hombre de edad media que fue introducido en posición flexionada, con la cabeza orientada hacia el este, y cuya ofrenda mortuoria sólo consta de un cuenco policromo pequeño ubicado directamente bajo el cráneo. Los autores observan que en el área de Motul de San José otros entierros o restos de esqueletos humanos aislados han sido encontrados en basureros, y piensan que dicha práctica pudo obedecer a conductas oportunistas.

Al analizar la tipología de las vasijas que fueron recuperadas en estos basureros, Moriarty y Foias (2007: 1133-1135) concluyeron que el 82.1% eran recipientes usados para servicio y preparación de alimentos: cántaros grandes, cuencos profundos con bordes muy curvos y convergentes, ollas, platos y pequeñas fuentes, así como vasos cilíndricos, lo que según ellos aporta evidencia muy sólida respecto a la asociación del juego de pelota con la celebración de festejos o banquetes lujosos y de gran escala.

Kennedy Thornton y Emery (2007: 1182) han observado que aunque la arquitectura de Trinidad es más pequeña que la de Motul, la única cancha para juego de pelota se encuentra en el primero de esos dos asentamientos, lo que sugiere que gozó de un nivel de estatus económico y político elevado dentro de la región (ver Moriarty, 2005: 449). En un nivel más general, Moriarty y Foias (*ibid.*) conciben el juego de pelota de Trinidad de Nosotros como un recurso que apoyaba la promoción de las elites locales en el contexto de la jerarquía política y social de la zona, incluyendo la celebración de festejos que mitigaban las disputas entre centros cercanos y competitivos. Esta serie de prácticas rituales y sociales asociadas con la cancha de pelota probablemente estuvieron subordinadas al papel de Trinidad como centro de comercio, y los propios soberanos de Motul de San José pudieron haber sacado provecho de aquel patio para juego de pelota como una forma de participar en las redes políticas y sociales de la época. En apoyo de ello debemos mencionar que el inventario cerámico rescatado de los basureros asociados con el juego de pelota de Trinidad sugiere que los banquetes masivos celebrados en él iniciaron a principios de la fase Tepeu 1, mientras que en Tepeu 2 Motul se convirtió en un centro importante que controló a Trinidad.

El Grupo C, ubicado justo al norte de la Plaza II y de la Estructura B -1, es el principal conjunto residencial de la ciudad. Fue construido durante el Clásico tardío y sufrió modificaciones en el Clásico terminal; durante el primero de estos dos periodos fue habitado por la más alta nobleza de Trinidad, como lo sugiere la enorme calidad de su mampostería abovedada y el fino acabado de las herramientas encontradas en él, incluyendo cerámica policromada (Moriarty, 2003: 5-7). Consta de un santuario pequeño en el oriente, que lo convierte en un

grupo del tipo V (Moriarty, 2004: 33).²⁴ Otro grupo que vale la pena destacar es el FF, asentado sobre una elevación natural que se abre hacia el puerto; su piso de tierra compactada y muros percederos sugiere que sus habitantes eran de condición social modesta, pues estaban dedicados a la pesca, como lo revela el hecho de que allí se han recuperado varios tastos con muescas que servían como plomadas para pescar (Moriarty, 2003: 8). Entre la cima plana de la colina y la ladera que baja hacia el lago, los mayas construyeron una serie de terrazas y plataformas que parecen haber tenido superestructuras percederas (Moriarty, 2003: 4). Moriarty (2004: 33) estima que el emplazamiento completo de Trinidad de Nosotros incluía 150 estructuras, distribuidas en un área de 60 a 75 hectáreas.

De acuerdo con Kennedy Thornton y Emery (2007: 1183-1184, 1188; Kennedy Thornton, 2008: 9-12), las especies zoológicas que fueron recuperadas arqueológicamente en Trinidad de Nosotros indican que sus habitantes consumían agutís, armadillos, conejos, moluscos de agua dulce (caracoles manzana, jutes y mejillones), pacas, pecaríes, perros, tortugas, venados de cola blanca y venados rojos o temazates, pero sobre todo peces pequeños, que corresponden al 14% de las especies registradas y que pudieron haber sido preparados en sopas. Esta misma fauna ha sido encontrada en Motul de San José, pero la diferencia es que en esta última ciudad los mamíferos fueron consumidos en mayor proporción que otras categorías de animales, mientras que en Trinidad los moluscos de agua dulce fueron aun más comunes que los mamíferos. Otra diferencia significativa es que los peces constituyen apenas el 1% de las especies consumidas en Motul, proceden solamente de depósitos de

²⁴ Ver la nota 5 de este capítulo.

elite y eran de un tamaño muy superior al de los peces encontrados en Trinidad de Nosotros, lo que indica que pudieron haberse ahumado o preparado en filetes. Por otra parte, el papel de Trinidad como puerto comercial no se tradujo en un mayor acceso que Motul de San José a los recursos exóticos de origen animal, como conchas marinas y espinas de mantarraya (Kennedy Thornton y Emery, 2007: 1189; Kennedy Thornton, 2008: 14, 25). Los análisis de isótopos de estroncio²⁵ solo han podido identificar en Trinidad de Nosotros los restos de un venado que fue importado desde algún sitio ubicado fuera de la región (Kennedy Thornton, 2008: 24). Estos datos sugieren que las elites de Motul tuvieron el control sobre los recursos alimenticios importados, pero quizá también pudiera ser un indicador de la preponderancia de Motul de San José sobre la propia Trinidad. Esta última ciudad proveía a los habitantes de Motul de jute, peces y tortugas grandes que en su mayor parte fueron consumidos en la dieta, aunque algunas conchas de agua dulce pudieron haber sido modificadas para producir artefactos (Kennedy Thornton, 2008: 25).

Recapitulación

Los datos arqueológicos sugieren que aunque durante el Clásico tardío la región de Motul de San José estuvo ocupada por varios asentamientos, y cada uno parece haber contado con una elite que consumía vasijas suntuarias, solamente en la ciudad de 'Ik'a['] podemos encontrar evidencia de talleres grandes de cerámica policromada asociados con los palacios de la Acrópolis.

²⁵ Sobre esta técnica de análisis, que permite identificar los sitios donde fueron adquiridos los recursos animales, y que tan lejos fueron transportados como parte de las redes de comercio a larga distancia, ver el artículo de Kennedy Thornton y Emery (2007: 1189) y el de Kennedy Thornton (2008: 2, 18).

A este respecto, conviene recordar que Reents-Budet, *et. al.* (1994: 172-179) identificaron cinco estilos diferentes de vasijas en la tradición 'Ik', mientras que desde el punto de vista mineralógico la cerámica de elite de Motul de San José se clasifica en cuatro grandes grupos químicos, más uno de composición heterogénea asociado con los sitios satélites del área (Halperin, 2006: 12, 47; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1142). Estas cifras se acercan al número de yacimientos de alfarería que han sido encontrados dentro de la ciudad de 'Ik'a[']: uno asociado con la plaza noroeste y los otros cuatro con los costados de la Acrópolis (ver Halperin, 2006: 3). Conviene advertir que uno de los estilos identificados por Reents-Budet, *et. al.* (1994: 172-179) es en realidad la suma de estilos muy diversos. Luego entonces, los datos arqueológicos, estilísticos y químicos coinciden en señalar que la mayor parte de los artistas de 'Ik' trabajaban para servir a los habitantes de la Acrópolis de Motul.

Un aspecto de la producción alfarera que no debemos pasar por alto, es que durante el Clásico tardío la elaboración de figurillas, flautas u ocarinas en el reino de 'Ik'a['] fue casi tan importante como la de las vasijas. Incluso, contamos con datos suficientes para saber que en los mismos talleres donde se fabricaban recipientes policromados de arcilla también se modelaban figurillas finas y, además, que la elaboración de estos dos géneros de cerámica también incluía una cantidad importante de malacates, lo que sugiere que existía una producción notable de textiles. Como sugiere Halperin, algunas de estas figurillas sirvieron para difundir sutilmente entre la población una parte de la ideología política dominante, particularmente aquella que conservaba reminiscencias teotihuacanas (la Serpiente de la Guerra).

Durante el Clásico tardío los habitantes de la Acrópolis de Motul parecen haber controlado el comercio a larga distancia, y posiblemente también manipularon una parte de la distribución de los recursos dentro de la entidad política de 'Ik'. Todos los sitios de la región parecen haberse especializado en la producción de ciertos bienes y en la explotación de determinados recursos naturales que hacían funcionar al señorío, por lo que llegaron a establecer algún tipo de interdependencia simbiótica. En este sentido, Trinidad de Nosotros jugó un papel preponderante, no sólo por haber funcionado como puerto comercial y vía de acceso natural a Motul de San José, sino porque se trataba del único lugar de la región que contaba con un juego de pelota, y ese tipo de edificaciones generaba un ambiente de festejo cortesano, que a su vez desempeñaba un papel estratégico en la diplomacia exterior y promoción política de los gobernantes de 'Ik'. Por lo tanto, junto con las danzas rituales, los convites palaciegos y el obsequio de vasijas policromadas, la cancha de pelota de Trinidad constituía otro elemento vital para el fortalecimiento del reino en el entorno político inestable que caracterizó a las tierras bajas centrales durante el siglo VIII. No gratuitamente, la ciudad de Trinidad sobrevivió como asentamiento humano hasta bien entrado el horizonte Posclásico, mientras que el último gobernante conocido de 'Ik' se encuentra mencionado en 869 d.C. (ver fig. 2.37).

CAPÍTULO 2 LAS VASIJAS DE LA TRADICIÓN 'IK' COMO FUENTE HISTÓRICA Y LINGÜÍSTICA

2.1 Historia dinástica de la entidad política de 'Ik'

A diferencia de muchos otros sitios mayas, que cuentan con abundantes monumentos, en Motul de San José sólo existen seis estelas rotas y mal preservadas (figs. 3, 1.6, 2.3, 6.6e), por lo que no es posible por ahora contar con una secuencia precisa de sus gobernantes. Las pocas referencias escritas que existen sobre el señorío de 'Ik' proceden de textos epigráficos foráneos y de algunos datos que han podido rescatarse de vasijas que cuentan con registros históricos. Debemos advertir, sin embargo, que la determinación de las fechas pintadas en los vasos no siempre es segura, puesto que sus superficies están desgastadas y algunos fueron repintados en tiempos modernos.¹ Por ende, la identificación de algunos glifos se presta a discusión. La historia de los señores de 'Ik' es, por ahora, una sucesión de lagunas y episodios aislados.

Yune' B'ahlam de Bejucal

La referencia conocida más temprana a un gobernante de 'Ik' procede de Bejucal, que se encuentra más de 30 kilómetros al noreste de Motul de San José (fig. 1.2). La Estela 2 (fig. 2.1) de ese sitio (ver Schele y Grube, 1994: 88) 'fue hincada en el suelo' (*tz'a[h]paj*) con motivo del final de periodo de 393 d.C.

¹ Por lo menos los vasos K533 (fig. 2.13) y K680 (fig. 4.6a) tienen retoques o repintes modernos (ver Houston, 1984: 135, nota 3; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 225, nota 23).

(8.17.17.0.0). El agente de esta ceremonia parece llamarse Yune' B'ahlam ([***yu**]-**ne-B'ALAM**) (Stuart, 2000b: 479) y porta el emblema de los señores de 'Ik' (ver fig. 1b). Un número distancia erosionado de al menos doce años remite a una fecha de 381 d.C., que corresponde probablemente a la entronización del soberano. Éste se autonombra como '[vasallo] de' [...] *K'ahk', kalo'mte', 'ajaw*. Algunos epigrafistas (Schele y Grube, 1994: 88; Grube y Martin, 2000: 92-93; Stuart, 2000b: 479; Martin y Grube, 1994: 10, nota 5; 2008: 30) sospechan que este nombre corresponde al de Sihyaj K'ahk', lugarteniente de un posible señor teotihuacano que instaló gobernantes en algunos sitios del Petén a finales del siglo IV (ver Proskouriakoff, 1999: 28-33; Stuart, 2000b; Montgomery, 2001: 64-76; Guenter, 2002b: 18-19; Nielsen, 2003: 7-8, 97-116; Martin y Grube, 2008: 29-31).

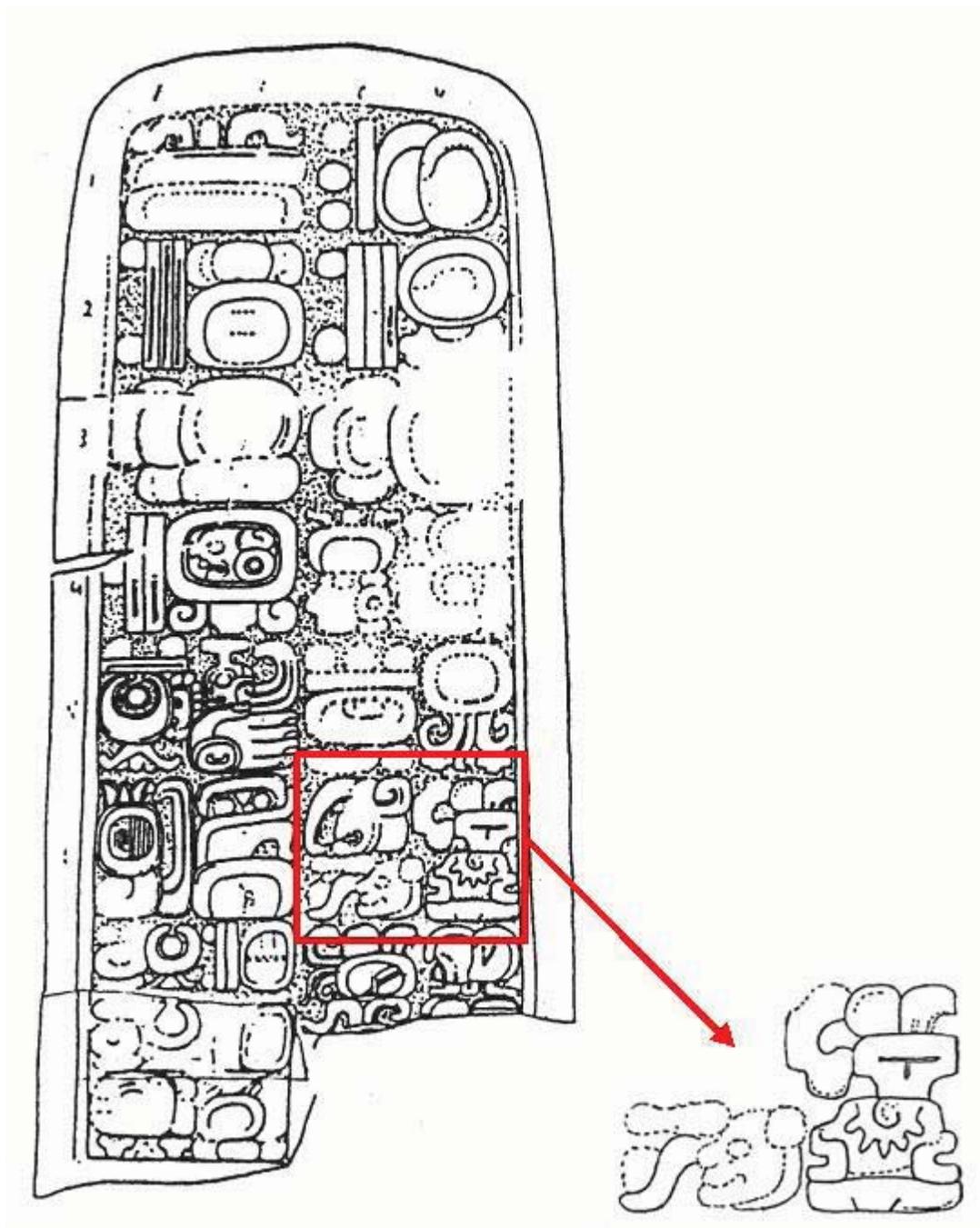


Figura 2.1. Estela 2 de Bejucal: 8.17.17.0.0, 11 Ahau 8 Tzec, 23 de julio de 393 d.C. En ella se indica la posición del antroponimo de Yune' B'ahlam (C6b-D6b): ([***yu**]-**ne**-**B'ALAM** **K'UH**-**'IK**-**'AJAW** **'AK**, [Yu]ne['] B'ahlam, k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw, 'Ahk, 'Yune' B'ahlam, señor divino de 'Ik', 'Ahk.' Boceto tomado de Schele y Grube (1994: 88).

Como puede advertirse en la Estela 31 (C22-D22) y en el Marcador (A8-B8) de Tikal (ver Jones y Satterthwaite, 1983: fig. 52; Schele y Freidel, 1990:

150), Sihyaj K'ahk' portaba el título supremo de *kalo'mte'*, que denotaba la máxima autoridad política a la que podía aspirar un hombre maya, pues servía para designar a los señores que sujetaron territorios más allá de sus propios dominios (Harrison, 1999: 79; Stuart, 2000 b: 486-487; Houston y Stuart, 2001: 60; Martin, 2001b: 106; Boot, 2005a: 511).² Aunque no se sabe que Sihyaj K'ahk' haya gobernado alguna ciudad maya, su función como probable agente de la ascensión de Yune' B'ahlam sugiere que durante esta época Bejucal pertenecía a la misma esfera política que Tikal (ver Schele y Grube, 1994: 88; Martin y Grube, 1995: 44). En un grabado mural no publicado, dispuesto cerca de la ciudad, también se encuentra escrito un emblema de 'Ik' (Reents -Budet, *et. al.*, 1994: 226, nota 31). Este dato, y el hecho de que Motul de San José estuvo casi despoblado durante el Clásico temprano (Foias, 2003b: 2; Moriarty, 2004: 38),

² La etimología del título *kalo'mte'* es incierta todavía. Albert Davletshin (citado en Pallán Gayol, 2009: 76) ha sugerido que el morfema *kal* se relaciona con el sustantivo *ch'orti' chahr*, 'cedazo, colador, filtro' o 'tamiz' (Wisdom, 1950: 690), o bien con el verbo transitivo *chajri*, 'cernir, colar' o 'lavar' (Hull, 2005: 15), términos que quizá tengan alguna relación con el verbo *char*, 'diluir o limpiar líquido' (Wisdom, 1950: 695). En un sentido amplio, todas estas entradas podrían aludir al papel desempeñado por el dios maya de la lluvia como purificador o limpiador del cielo, ya que el logograma de **KAL** en su variante de cabeza (T1030I, T1030m y T1030n) es justamente un retrato de Chaahk portando una hacha. Otra línea de argumentación ha sido planteada por Elizabeth Wagner (citada en Boot, 2005 a: 224-27), quien contempló la posibilidad de que *kal* sea un lexema antiguo que significa 'abrir', idea en la que parece apoyarse Carlos Pallán Gayol (2009: 76), quien ve en la palabra yukateka moderna *kolomte'*, 'pájaro carpintero de cabeza roja y cuerpo negro' (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 96) un vocablo arcaico fosilizado desde una época previa al cambio fonológico /t/ > /ch/. Los otros morfemas que conforman el título *kalo'mte'* son el sufijo agentivo (AG) *-o'm* y el sustantivo *te'*, 'árbol' o 'palo'. Luego entonces, podría significar 'el limpiador de árboles' o 'el abridor de árboles', conceptos quizá vinculados con alguna función especial del dios Chaahk. Simon Martin (comunicación personal, 3 de julio de 2004) opina que el término *kalo'mte'* quizá aluda a un mito cosmogónico en el que Chaahk cortó con su hacha los cuatro árboles cardinales del universo, en analogía con el proceso de tala que los campesinos mayas realizan en la selva para con vertir el monte en un sembradío. Ello, desde luego, simboliza la transformación de caos en orden, y con ello el inicio de la creación del mundo. Las ideas de Martin se basan en el hecho de que el título *kalo'mte'* algunas veces se encuentra asociado con los rumbos del universo: *'elk'in kalo'mte'*, 'cortador de árboles del este', *xaman kalo'mte'*, 'cortador de árboles del norte', *'ochk'in kalo'mte'*, 'cortador de árboles del oeste', y *noho'l kalo'mte'*, 'cortador de árboles del sur'. Ver también la discusión que se encuentra en el texto de Grube, Lacadena García-Gallo y Martin (2003b: 12-14).

refuerzan la sospecha de que el señorío de 'Ik' tuvo su sede temprana en Bejucal.

Sak 'Uhx 'Ook K'ihnich

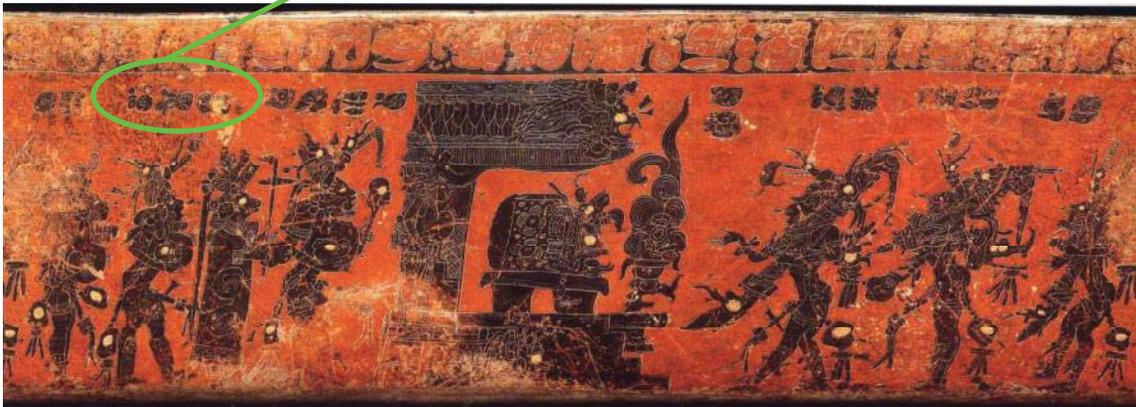
La Fórmula Dedicatoria del vaso inciso K3844 (fig. 2.2) sugiere que perteneció a una mujer del reino de Hix Witz.³ Su escena contiene una procesión de ocho personajes, que se dirigen hacia un santuario provisto de techumbre acortinada y emplumada, donde se quema incienso en honor de un bulto personificado que reposa sobre una banqueta y está cubierto con piel de jaguar. Al menos cinco individuos de esta procesión llevan el pene atado y traspasado, mientras que otros dos portan sonajas, lo que sugiere una ejecución musical acompañada de danza (Looper, 2009: 75). Otros elementos, como hachas y barras ceremoniales bicéfalas de las cuales surgen puntas de pedernal, refuerzan esta posible relación con la guerra y el sacrificio. Como ha notado Luis Lopes (2002), el segundo personaje de la procesión que se perfila hacia la derecha es un gobernante de 'Ik';⁴ su tocado remata en el llamado dios bufón (Sak Hu'nal), símbolo de la realeza maya, y la glosa escrita sobre él lo nombra como Sak 'Uhx 'Ook K'ihnich, [señor] divino de 'Ik' (**SAK-III-'OK K'INICH-chi K'UH-'IK'**) (fig. 2.2).⁵ Ninguna fecha aclara en qué periodo vivió ese mandatario, pero el estilo

³ Como fue sugerido primero por Stuart, la entidad política de Hix Witz parece haber estado conformada por distintos asentamientos ubicados en la ribera sur del río San Pedr o Mártir, entre los que se encuentran La Joyanca, El Pajalar y Zapote Bobal (ver Breuil -Martínez, *et al.*, 2004).

⁴ No encuentro argumentos para sospechar, como lo hace Mathew G. Looper (2009: 75), que los personajes de esta procesión son seres sobrenaturales *wahyis*.

⁵ El logograma de 'IK' (T503) que aparece en esta cláusula nominal no se encuentra acompañado por el de 'AJAW' (T168) y, en cambio, está superfijado por el signo T285, de posible valor fonético **hu**. Recientemente Erik Boot (2007b) ha sugerido que la composición

gráfico y dibujístico de este vaso parece relativamente temprano. Conviene decir que el uso del adjetivo *k'uh[ul]*, 'divino' o 'sagrado', integrado a los glifos emblema, comenzó a aparecer mucho después del año 500 d.C. (Houston y Stuart, 1996: 295, nota 3), lo que sugiere que Sak 'Uhx K'ihnich gobernó a finales del Clásico temprano o principios del Clásico tardío (ca. 550-650 d.C.).



T285:503 podría leerse *hux* (**hu-HUX?**), 'aliento' o 'vapor', por lo que el personaje que aparece en el vaso K3844 quizá sea una deidad asociada con alguna entidad anímica (K'uh Hux, 'dios del aliento'). No obstante, su tocado de dios bufón (Sak Hu'nal) no permiten descartar la posibilidad de que se trate de algún gobernante de 'Ik', aunque en apariencia carezca del logograma '**AJAW**' (T168), que suele acompañar a los glifos emblema. Otra posibilidad es que la composición T285:503 sea tan sólo un dígrafo del logograma '**IK**' (Nikolai Grube, comunicación personal, 15 de noviembre de 2007). Cabe la pena destacar que Sak 'Uhx 'Ook operaba también como el nombre de un *wahyís* asociado con la región de Río Azul (Grube y Nahm, 1994: 697; Looper, Reents-Budet y Bishop, 2009: 135).

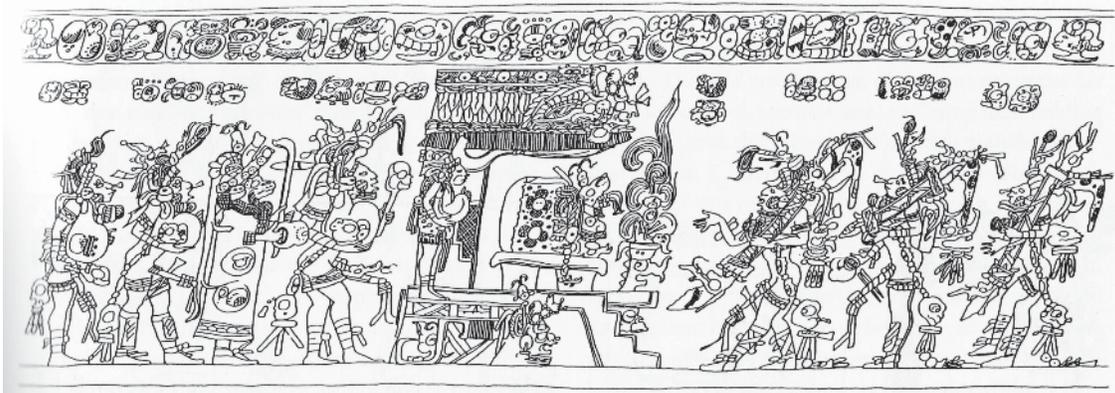


Figura 2.2. Vaso inciso K3844. Su Fórmula Dedicatoria sugiere que perteneció a una mujer de la entidad política de Hix Witz. El segundo personaje de la procesión es mencionado como Sak ? 'Ook K'ihnich, señor divino de 'Ik'. Fotografía de Justin Kerr, dibujo del cartucho nominal de Barbara MacLeod (tomados de Kerr, 1992: 443); dibujo desplegado del vaso de Matthew G. Loo per (2009: 75).

La entidad política de 'Ik' durante el siglo VIII

Los datos arqueológicos y epigráficos, así como el análisis mineralógico de los vasos que portan el glifo emblema de 'Ik', sugieren que Motul de San José fue la sede principal de ese señorío durante el Clásico tardío. Las referencias escritas que poseemos pertenecen sólo al siglo VIII y la primera mitad del IX, periodo donde Motul parece haber encabezado una red de sitios secundarios y terciarios que contaban con su propia aristocracia gobernante, levantaban sus propios monumentos y poseían sus propios talleres de cerámica, si bien parecen haber estado afiliados al centro primario de 'Ik'a[']', donde residía la corte suprema (ver Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1145). Trinidad de Nosotros parece haber funcionado como puerto de la entidad política de 'Ik' en el lago Petén Itzá (Moriarty, 2003), mientras que los señores de Acte y Chāchācluum pudieron

también utilizar el emblema de 'Ik'.⁶ Stuart y Houston sugieren que durante esta época varios sitios pudieron operar como capitales múltiples del reino,⁷ lo que parece confirmarse por el hecho de que se han identificado diversos estilos de cerámica que portan el emblema de 'Ik' (ver Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 172-179). Esto último, aunado a la diversidad química en la composición de sus pastas, analizadas por Ronald L. Bishop (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1142), confirma la sospecha de que el señorío de 'Ik' estuvo constituido, durante el Clásico tardío, por un conjunto de sitios cuyos señores participaban del poder político del reino. No obstante, conviene recordar que de los cinco grupos químicos principales, cuatro han sido asignados a Motul de San José (*ibid.*), por lo que quizá los mejores y mayor parte de los vasos se producían directamente para la corte del señor divino que habitaba en la Acrópolis de 'Ik'a['].

El vasallo de Jasaw Chan K'awiil I

Una laguna de 308 años separa la Estela 2 de Bejucal (fig. 2.1) de la siguiente mención fechada sobre un señor de 'Ik'. Esta se encuentra en la Estela 1 (fig. 2.3a) de Motul de San José (ver Schele y Grube, 1994: 145), que consigna la

⁶ El único monumento que se preserva en Acte es la Estela 1, de 743 o 747 d.C., pero ningún glifo emblema puede ser identificado en él, a causa de su erosión tan avanzada (ver Mayer, 2000a). No se de alguna escultura preservada en Chāchācluum; no obstante, Matthew D. Moriarty (2004: 36) opina que este sitio era un asentamiento secundario de la entidad política de 'Ik', mientras que Acte pudo haber operado como centro administrativo o residencia rural de los mismos señores de 'Ik'. El análisis de activación neutrónica, efectuado por Ronald L. Bishop, sugiere que había cuatro grupos químicos manufacturados en Motul de San José, más un quinto grupo de composición disimilar, que probablemente procede de los sitios satélites del área (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1142). La existencia de vasijas (K1399, K2795 y K3054) donde aparecen simultáneamente dos señores divinos de 'Ik' sugiere que más de una persona podía llevar el glifo emblema de 'Ik' (ver la nota 13 de la Introducción de esta tesis). David S. Stuart (comunicación personal, 25 de noviembre de 2007) incluso sospecha que debieron existir varios asentamientos en la región del lago Petén Itzá, cuyos señores detentaban ese glifo emblema.

⁷ Ver la nota 13 de la Introducción de esta tesis.

entronización de un soberano en 701 d.C. (9.13.9.1.17). El nombre de éste se encuentra erosionado, pero el texto de la estela finaliza con una mención de Jasaw Chan K'awiil I (A12-B12), señor de Tikal (682-734 d.C.). Aunque la frase que conecta el nombre de los dos mandatarios está desgastada,⁸ algunos autores (Schele y Grube, 1994: 145; Martin y Grube, 1995: 44; 2008: 45 -46; Foias, 2003a: 19; 2003b: 2; Moriarty, 2004: 31) consideran que el soberano de Tikal se encuentra supervisando la ascensión del de Motul.⁹ A este respecto, Simon Martin y Nikolai Grube (2008: 45) afirman que un texto jeroglífico no publicado –casi seguramente la misma Estela 1 de Motul (D8 -D12)- menciona a Jasaw Chan K'awiil como señor principal de Motul de San José en 711 d.C. (9.14.0.0.0), relación que se refuerza por algunos datos arqueológicos. Por ejemplo, Moriarty (2004: 30; 2005: 441) nota que el Grupo D de Motul (ver fig. 1.4) y otros seis conjuntos residenciales del tipo V,¹⁰ así como el conjunto principal de Chācocot, Trinidad de Nosotros y demás centros satélites del antiguo señorío de 'Ik' (ver fig. 1.3), son semejantes en arreglo a la Plaza Plan 2 de Tikal. Tiestos de cerámica que proceden de este último sitio han sido encontrados dentro de la antigua ciudad de 'Ik'a['] (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144),¹¹ e incluso han sido halladas en Tikal vasijas completas con glifos rosas (fig. 2.33). Por otra parte, las investigaciones micro-morfológicas emprendidas

⁸ Nikolai Grube afirma que se trata de 'es el vasallo de' (**ya'-AJAW**, *yajaw*).

⁹ La estrecha relación que existió entre las entidades políticas de 'Ik' (Motul de San José) y Mutu'l (Tikal) pudo quedar plasmada de algún modo en el nombre de Motul de San José, que no sólo recuerda al señorío de Mutu'l, sino al antiguo topónimo de Tikal: Yax Mutu'l (Martin y Grube, 2008: 30).

¹⁰ Ver la nota 5 del Capítulo 1 de esta tesis.

¹¹ Entre estos destaca uno que, de acuerdo con Foias (2003a: 22), fue pintado en el estilo 'Ik' y cuenta con signos finamente delineados en rojo, que mencionan a un señor de Tikal. Fue encontrado en la residencia del escriba/pintor asociado con el basurero de cerámica al noroeste de la Acrópolis.

por Ellen Spensley (2005: 7)¹² sugieren que la influencia tikaleña también puede notarse en las técnicas de aplicación del estuco, que en el caso del Grupo C -1 de Trinidad de Nosotros (ver fig. 1.13) se añadió en varias capas cuidadosamente sobrepuestas.

¹² De acuerdo con la propia Spensley (2005: 1), la micro-morfología “es el estudio de los suelos y sedimentos intactos recolectados en bloques y preservados en resina de poliéster”. Su utilidad arqueológica consiste en investigar la formación de basureros, las antiguas prácticas agrícolas, reconstruir los paleo-climas y conocer el origen y motivo de la elección de materiales que intervienen en la creación y uso de adobes, estucos, muros y vasijas.

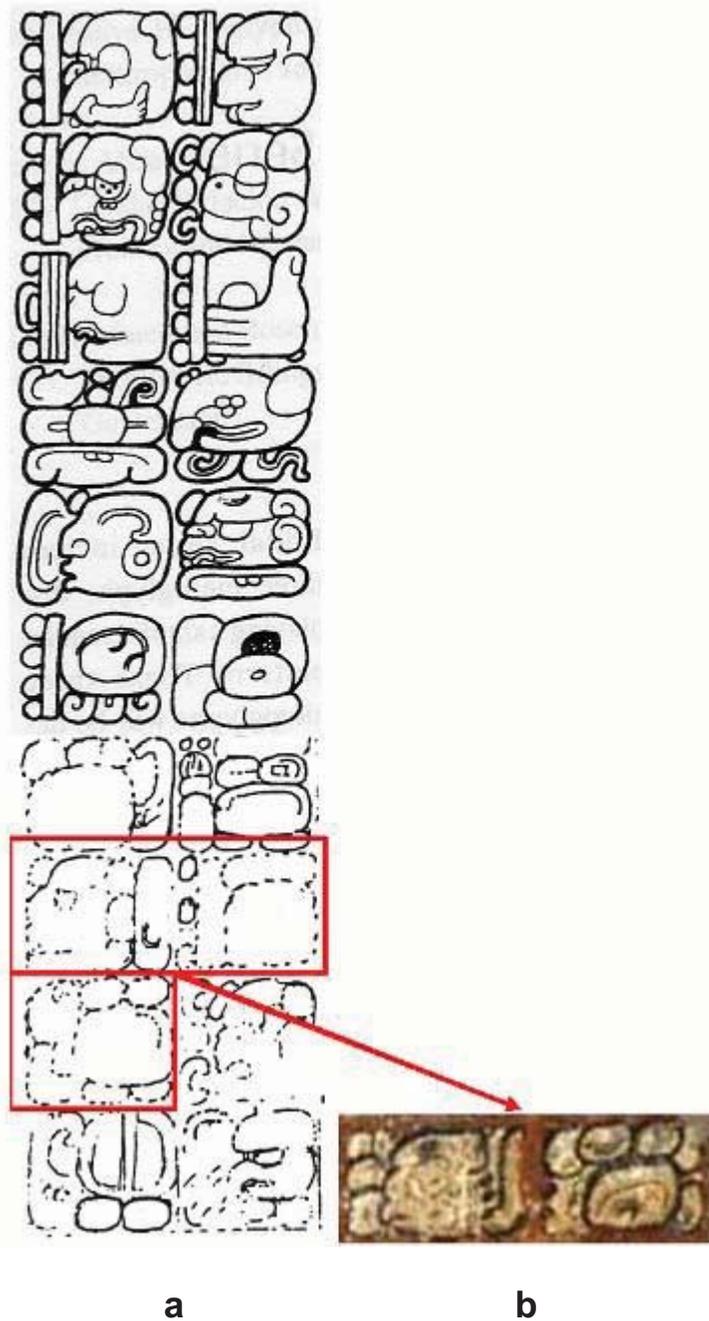


Figura 2.3. (a) Inscripción preservada en la Estela 1 de Motul de San José, ubicada al oeste de la Plaza Principal. Su fecha corresponde a 9.13.9.1.17, 9 Caban 0 Uo, 5 de marzo de 701 d.C. La primera parte es un dibujo de Nikolai Grube elaborado sobre un boceto de Ian Graham (tomado de Grube, 2000: 94); la segunda parte es un boceto de Ian Graham (tomado de Schele y Grube, 1994: 145). De acuerdo con Reents-Budet y Bishop el nombre de Sak Muwaan podría estar ubicado en la posición A10-A11. (b) A un lado podemos apreciar el nombre de Sak Muwaan, tal como se aprecia en el vaso K2784. En lo personal, no encuentro la silueta del antropónimo Sak Muwaan en este boceto de la Estela 1 de Motul de San José, por lo que aconsejo tomar esta identificación con reserva.

Sak Muwaan

Basados en sus propias inferencias, Dorie J. Reents-Budet y Ronald L. Bishop (2003: 27; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144) también sugieren que entre 700 y 726 gobernó en la entidad política de 'Ik' un soberano llamado Sak Muwaan (fig. 2.3b).¹³ De tener razón, el nombre de ese mandatario pudiera haber sido el sujeto de la entronización mencionada en la Estela 1 de Motul de San José (A10), aunque es preciso advertir que no he podido identificar de forma clara el nombre de Sak Muwaan en las imágenes existentes de ese monumento.¹⁴

Los datos biográficos con que contamos de Sak Muwaan son escasos y episódicos. El vaso K6316 (fig. 2.4) contiene la imagen de ese personaje en el momento de estrenarse en un oficio parcialmente descifrado (?-? **ho-ma**, [...]*ho'm*);¹⁵ ninguna fecha ubica cronológicamente ese acontecimiento, pero Sak Muwaan no lleva glifo emblema y porta el apelativo de *kele'm*, 'fuerte, joven, muchacho', por lo que parece tratarse de un cargo de pre-acceso.

¹³ Aunque no lo dicen en ninguna parte, los datos epigráficos en los que parecen basarse son, por un lado, la ascensión del gobernante atestiguada en la Estela 1 de Motul de San José (fig. 2.3a), fechada muy a principios del siglo VIII, y por el otro lado la mención de un soberano de 'Ik' de nombre diferente en la vasija 1 del entierro 30 de Dos Pilas (fig. 2.6).

¹⁴ La Estela 1 de Motul de San José ya sólo se puede admirar en las fotografías de Teobert Maler (1895), mismas que no están publicadas, sino resguardadas en el archivo del proyecto Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions (CMHI) de la Universidad de Harvard.

¹⁵ La parte no comprendida de ese título u oficio parece consistir de los signos T561:670:23?, leídos tentativamente por Schele y Mathews (1998: 150) como Kanal [*sic.*] e interpretados por ellos como parte del nombre del dios venusino Jaguar Barbado (Hun Wi Kanal [*sic.*]). El título del oficio parece concluir con el agentivo *-o'm* y leerse **YAL/CH'AM-CHAN**?-?-**ho-ma**, *yalchanho'm*(?), 'arrojador del cielo', o *ch'amchanho'm*(?), 'recibidor del cielo'.



Figura 2.4. Vaso K6316. No pertenece al *corpus* 'Ik'. Su texto principal menciona que el joven Sak Muwaan se estrenó en un oficio de nombre no completamente descifrado. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Sak Muwaan aparece pintado cuando aún era joven en el vaso K2803 (fig. 4c),¹⁶ donde participó en un juego de pelota contra el señor de Hix Witz (ver Tokovinine, 2002: 5; Zender, 2004 d: 11). Aunque el texto del vaso aclara que era 'señor divino de 'Ik'', probablemente se trata de una mención anacrónica, dado que también se le llama *chak ch'ok kele'm*, 'gran fuerte joven', apelativos que normalmente son portados por los herederos de la más alta nobleza (ver Houston y Stuart, 1998: 79; 2001: 67, 72; MacAnany y Plank, 2001: 113; Le Fort, 2003: 90; Jackson, 2005: 211, 217, 227). La pertenencia de este vaso al *corpus* de cerámica 'Ik' no está comprobada, y su Fórmula Dedicatoria sugiere que perteneció a un señor de la entidad política de Hix Witz (Miller y Martin, 2004: 91). La escena del encuentro no pudo tener lugar en Motul de San José, puesto que en esta ciudad no existe ninguna cancha. Trinidad de Nosotros es el único

¹⁶ Por algún motivo, Marc U. Zender (2004d: 11) lee el nombre de ese gobernante de 'Ik' no como **SAK-MUWAN-ni**, *Sak Muwaan*, sino como **SAK-CH'EN-ni**, *Sak Ch'een*, forma complementada con un silabograma **ni**, que es muy difícil de encontrar.

asentamiento de la entidad política de 'Ik' que cuenta con juego de pelota (Moriarty, 2003: 11; 2004: 33),¹⁷ por lo que si la escena pintada en el vaso K2803 no ocurrió allí, tuvo necesariamente que acaecer fuera de los límites del señorío. Zender (2004d: 11) opina que el vaso fue comisionado por el gobernante de Hix Witz y obsequiado al de 'Ik'.

Otra vasija interesante es la K2784 (fig. 4.10). Su Fórmula Dedicatoria aclara que perteneció a K'eey ti Chan,¹⁸ 'jugador de pelota sabio' (*'itz'aat pitz*), quien era hijo (*'umihiiin*) de Sak Muwaan. La imagen representada en el vaso tuvo lugar durante la entronización de Tahn Tuun Chaahk como gobernante de Maan, señorío asociado con el moderno sitio de La Florida,¹⁹ y el análisis químico efectuado por Bishop confirma que fue elaborado con arcillas de esa región. Ello sugiere que el hijo del señor de 'Ik' viajó hasta La Florida, en la ribera del San Pedro Mártir, para presenciar el ascenso de su soberano; ahí mismo pudo haber recibido ese vaso como regalo, aunque aparentemente nunca ascendió al trono (Reents-Budet y Bishop, 2003: 27; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144). Cabe aclarar que en el vaso Sak Muwaan porta los títulos de *yax ti'* ('primera boca'), *kalo'mte'* y *b'aaah kab'* ('cabeza' o 'príncipe de la tierra'), lo que

¹⁷ De la presencia de esa cancha en Trinidad de Nosotros, Moriarty (2005: 449) deduce que el sitio pudo haber desempeñado un papel especial político-religioso en el mantenimiento de las fronteras de la entidad política de 'Ik', pues tales funciones son atribuidas por algunos autores a los juegos de pelota. Para más detalles sobre esa edificación, ver Moriarty, 2003: 4; 2005: 448-449; Spensley, 2005: 8.

¹⁸ Reents-Budet y Bishop (2003: 27; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144) lo llaman Chuy ti Chan, pero yo lo leo K'eey ti Chan a causa de que en su cláusula nominal identifiqué el silabograma **k'e** (T515a), que ellos interpretan como **chu** (T515b).

¹⁹ De acuerdo con Reents-Budet (Reents-Budet y Bishop, 2003: 27; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144), Stanley P. Guenter identificó el glifo emblema de Maan o Namaan con La Florida, otro sitio ubicado en la ribera del San Pedro Mártir, aunque más occidental que el señorío de Hix Witz.

sugiere que mantenía cierta autonomía y poder regional, aun en el caso de que fuera vasallo de Tikal.

Una vasija más que menciona a Sak Muwaan es la K 5506 (fig. 2.5). De acuerdo con Coe (1973: 78), fue sustraída de un entierro ubicado en la isla de Jaina. No obstante, Lopes (en Kerr, Anderson y Lopes, s.f.: 3) ha sugerido que al encontrarse el nombre de Sak Muwaan como parte de su Fórmula Dedicatoria, el vaso pudo haber sido comisionado o pertenecido a ese gobernante. Desde el punto de vista estilístico, esta vasija comparte las mismas características formales que K6316 (fig. 2.4), K2803 (fig. 4c) y K2784 (fig. 4.10), esto es, fondo de color amarillo intenso, casi anaranjado e inusualmente lustroso, cuerpos humanos oscuros, pintados con engobes negros, rojos y blancos, así como signos escriturarios en anaranjado rojizo y negro (ver Coe, 1973: 78).²⁰ Como dije antes, el análisis de activación neutrónica practicado en el vaso K2784 (fig. 4.10) revela que fue elaborado con arcillas de la entidad política de Maan, y ello sugiere que se trata de un estilo relacionado con la ribera del río San Pedro Mártir, donde también se encontraba el señorío de Hix Witz.

Recientemente fue dado a conocer un vaso de paleta colorística semejante, que se encuentra resguardado en una colección pública de Tabasco (Pallán Gayol, 2007). De acuerdo con su Fórmula Dedicatoria, perteneció al gobernante Chaahk 'Itzam(?) K'an 'Ahk II (639 -686 d.C.) de la entidad política de Yokib' (Piedras Negras), lo que demuestra que el estilo se extendió hacia esa región del Usumacinta. En el caso específico de Piedras Negras, esas vasijas son propias de la fase Yaxché (620-750 d.C.), especialmente de la variedad

²⁰ Otros vasos que comparten este estilo son el K3008 y el K8469 (ver Le Fort, 2003).

Palmar en Negativo-Reserva, que a su vez pertenece al tipo Palmar Anaranjado Policromo (ver Muñoz, 2003). Al respecto, cabe recordar que en épocas lluviosas el arroyo Kāntethuul (ver fig. 1.3) podía comunicar a los señores de 'Ik' con el río San Pedro Mártir (Moriarty, 2004: 23), y éste a su vez constituía una vía comercial y de salida a la cuenca del Usumacinta y el Golfo de México, donde por cierto se encuentra Jaina. Es por ello que los gobernantes de Motul parecen haber cuidado sus relaciones con esos reinos del Petén occidental.

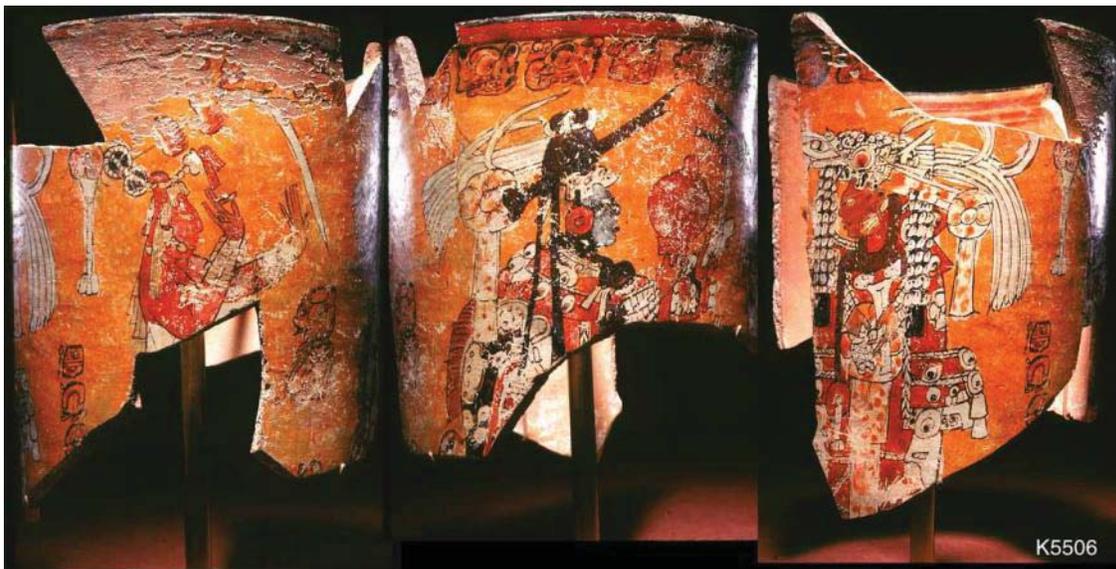


Figura 2.5. Vaso K5506, de la colección Gillett G. Griffin de Princeton. No pertenece al *corpus* 'Ik'. De acuerdo con Coe (1973: 78), procede de la isla de Jaina. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Un dato contenido en la Estela 5 de Tikal (A3 -B4, C7-D8) cierra el círculo de alianzas, pues sugiere que la señora Lahchan 'Une' Mo', esposa de Jasaw Chan K'awiil I y madre del siguiente gobernante local, procedía de la entidad política de Maan (ver Lopes, 2001). Ello confirma que tanto Tikal como Motul de

San José, su vasallo del momento, mantenían por entonces alianzas políticas con señoríos del río San Pedro Mártir.

Tayal Chan K'ihnich I

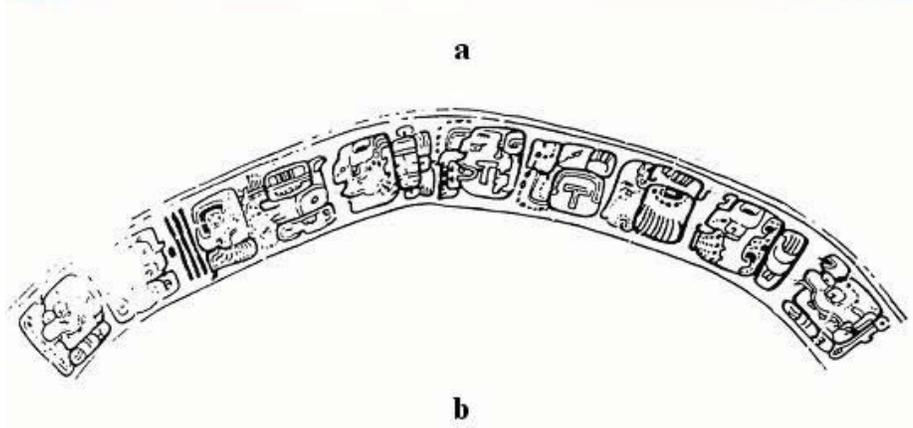
Los títulos portados por Sak Muwaan en el vaso K2784 (fig. 4.10) muestran que algunos de los señores de 'Ik' gozaban de cierta libertad de acción, que podría verse reflejada en un hallazgo sorprendente: la vasija 1 del en tierro 30 de Dos Pilas (fig. 2.6a, b), cuya cripta fue encontrada dentro de la Estructura L5 -1 (fig. 2.6c) por el equipo de Arthur Demarest (ver Foias, 1996: 1049-1050, 1089-1090). La sepultura parece datar de octubre de 726, según la Estela 8 de Dos Pilas (I7-I16a), ubicada frente a la escalinata del edificio (ver Demarest, *et. al.*, 1992; Houston, 1992; 1993: 110; Demarest, 1993: 100, 104; Martin y Grube, 2008: 59), mientras que la vasija 1 es un plato tetrápode (*k'ahn 'ookwante'*)²¹ en cuya Fórmula Dedicatoria se encuentra el nombre de un gobernante de 'Ik' (fig. 2.6b) denominado Tayal Chan K'ihnich.²² Su reino tal vez tuvo lugar durante el primer tercio del siglo VIII y además de llevar el glifo emblema de 'Ik', el mandatario portaba los títulos supremos de *b'aah kab'* y *kalo'mte'*.

²¹ Este nombre tipológico, que incluye el de los sustantivos 'banco' o 'silla' (*k'ahn*) y 'pie, pata' o 'soporte' (*'ook*), más la terminación *-wante'*, de platos hondos, fue identificado por Alfonso Lacadena (comunicación personal, 19 de marzo de 2007).

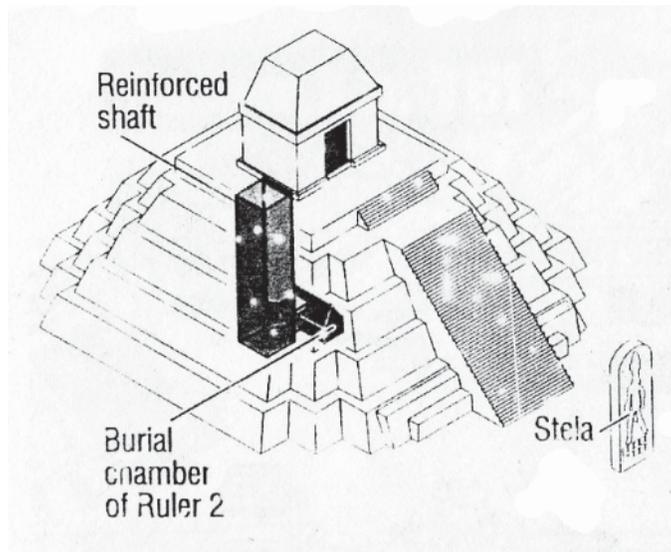
²² El nombre de este gobernante es difícil de leer. Una parte del mismo quizá podría descifrarse como *Chaahk 'Ub'ook(?)*, *Waklaju'n 'Ook'in(?)* *Tayal Chan K'ihnich*. La lectura tentativa del logograma T533 como **B'OK**, *b'ook*, 'aroma, fragancia, olor' o 'perfume' fue sugerida por Christian Prager (2006) con base en una colocación atestiguada en la página 36a del *Códice de Madrid* (**b'o**-T533-ki). Finalmente, debemos a Boot (comunicación personal, 27 de noviembre de 2007) la lectura del cartucho T53.561c:670:23 como **ta-YAL?-CHAN-na**, *Tayal(?) Chan*.



a



b



c

Figura 2.6. (a) vasija 1 del entierro 30 de Dos Pilas, encontrada en 1991 por el equipo de Arthur A. Demarest. Fotografía de Harri Kettunen (cortesía de Erik Boot); (b) nombre del gobernante de 'Ik' escrito en la Fórmula Dedicatoria de esta vasija; dibujo de Stephen D. Houston (cortesía de Alfonso Lacadena); (c) lugar donde se encontró el Entierro 39 de Dos Pilas (cámara funeraria), en el interior de la Estructura L5 -1 (dibujo tomado de Arthur A. Demarest, 1993: 100).

Aunque se desconoce la identidad del individuo sepultado en el entierro 30, lo más probable es que se trate de 'Itzamnaah K'awiil (698-726 d.C.),²³ mencionado en la misma Estela 8 de Dos Pilas, que contiene la fecha de su muerte y datos detallados sobre su sepelio. Extrañamente, la mención de su fallecimiento también se encuentra en uno de los huesos labrados (MT -28) de la tumba de Jasaw Chan K'awiil (ver Trik, 1963: 17), su adversario de Tikal. A finales del siglo VII este gobernante y su predecesor constituyeron férreos antagonistas de la naciente dinastía que, bajo la protección de Calakmul, se acababa de establecer en Dos Pilas. La Estela 1 de esta última ciudad registra un último enfrentamiento entre su gobernante y el de Tikal (705 d.C.), pero algunos epigrafistas piensan que después de ello los señores de Dos Pilas comenzaron a perder interés por su rivalidad con Tikal, apatía que se acentuó hacia 735 d.C. (ver Houston, 1993: 111; Martin y Grube, 2008: 58), ante la inminente debacle de la dinastía Kan[u']l en Calakmul. En opinión de Houston (1993: 111), la mención de la muerte de 'Itzamnaah K'awiil en el hueso MT-28 de la tumba de Jasaw Chan K'awiil, puede indicar la existencia de un parentesco

²³ La lectura actualizada del nombre de este mandatario tal vez deba ser Kokaaj K'awiil o más probablemente K'awiil Kokaaj (**KOKAJ-K'AWIL**). El caso también aplica para los gobernantes de Yaxchilán que eran conocidos antes como 'Itzamnaaj B'ahlam o 'Itzamnaah B'ahlam, que ahora deberían leerse como Kokaaj B'ahlam o más probablemente como B'ahlam Kokaaj. La lectura del logograma T152 como **KOKAJ?** fue sugerida por el propio Simon Martin el 7 de diciembre de 2007 en el simposium de la Sociedad Europea de Mayistas (*12th European Maya Conference: The Maya and their Sacred Narratives: Text and Contexto of Maya Mythologies*. Geneva, Switzerland).

distante entre ambos soberanos, pues el linaje de Dos Pilas era una rama escindida del de Tikal.²⁴ Desconocemos si los señores de Motul tuvieron algún parentesco con los de Tikal, pero es posible que hayan existido lazos consanguíneos entre las dos casas dinásticas, y que ello explique la presencia del plato tetrápode en el entierro 30 de Dos Pilas. Otra posibilidad es simplemente que algunos señores de 'Ik', aprovechando su relativa autonomía, hayan tratado de establecer pactos de no agresión con los peligrosos señores de Dos Pilas, en cuyo intento organizaron banquetes para funcionarios del Petexbatun, obsequiando vasijas decoradas o mandándolas en alguna visita o intercambio de presentes (Demarest, *et. al.*, 1992: 293).²⁵ Finalmente, también se ha especulado que este plato llegó a Dos Pilas como botín de guerra, idea que encuentra cierto fundamento en un fragmento de panel hallado en 1991 por Robert Chatham, mismo que parece documentar la existencia de una relación hostil entre los señores de 'Ik' y de Mutu'l (Dos Pilas) (Houston, 1992: 277).

Es preciso mencionar que Tayel Chan K'ihnich ya era conocido por al menos dos vasijas sin contexto arqueológico: K2573 (fig. 2.7) y K4996 (fig. 1.7). Tal como observan Tomás G. Garrison y David S. Stuart (2004: 833), la Fórmula Dedicatoria de éste último vaso sugiere que perteneció a una mujer de Xultun ('IX-? **wi-tzi-'AJAW**); su imagen representa a Tayel Chan K'ihnich recibiendo el tributo (*patan*) de manos sus tres *lakam* (ver Houston y Stuart,

²⁴ Stanley P. Guenter (comunicación personal, 14 de noviembre de 2007) sospecha que la mención de la muerte de 'Itzamnaah K'awiil y de otros enemigos de Jasaw Chan K'awiil I en los huesos labrados del entierro 116 de Tikal, constituye una lista de odiados adversarios cuyos fallecimientos fueron atribuidos a los poderes mágicos (nagualismo) del propio rey de Tikal. Sobre este asunto, ver el Capítulo 10 de esta tesis.

²⁵ Este entorno de inestabilidad política y habilidad diplomática pudo ser el motor que impulsó la elaboración de las vasijas de la tradición 'Ik', como claramente explican Matthew G.Looper, Dorie J. Reents-Budet y Ronald L. Bishop (2009: 148-150).

2001: 69; Lacadena García-Gallo, 2006b: 2-3) en la fecha 9.15.3.6.6 (6 de diciembre de 734 d.C.). Por su parte, el vaso K2573 (fig. 2.7) contiene un ejemplo más detallado de su nombre, Tayel Nichan K'ihnich Nich'ich'(? (**ta-ye-le ni-CHAN-na-K'IHNICH ni-CH'ICH'**?), que concluye con el glifo emblema de 'Ik'. En la escena parece estar recibiendo a una elegante mujer que aparentemente procede de un lugar denominado **ko**-“ALTAR.DE.PIEDRA” y porta el título de 'Ix Mutu'l 'Ajaw, 'señora de Tikal.'²⁶ De acuerdo con Houston (2006: 3), el topónimo **ko**-“ALTAR.DE.PIEDRA” designa a una localidad de ubicación desconocida, aunque presumiblemente se encontraba entre Naranjo y Caracol.

²⁶ Coe y Kerr (1997: 17), Schele y Freidel (1990) y MacLeod y Kerr (1994: 84) consideraron que la mujer procedía de Dos Pilas, dado que esta ciudad comparte con Tikal el mismo glifo emblema (Mutu'l). No obstante, me parece más lógico que ella proceda de Tikal, en virtud de que el topónimo **ko**-“ALTAR.DE.PIEDRA” que porta en sus glifos nominales designa alguna localidad del Petén oriental (ver Houston, 2006: 2-3). Dmitri Beliaev (comunicación personal, 5 de diciembre de 2007) sugiere que puesto que el signo principal de su glifo emblema -tal como aparece en el vaso K2573 (fig. 2.7)- carece del nudo propio de los emblemas de Dos Pilas y Tikal, esta mujer podría ser una señora de Yomootz, lugar ubicado en el área de Xultun. Podemos especular también que esta dama se presenta ante Tayel Chan K'ihnich para convertirse en su esposa, dado que en las inscripciones una expresión que delata la presencia de consortes extranjeras es *huli*, 'ella arribó' (ver Schele y Grube, 1994: 110; Houston y Stuart, 2001: 77, nota 4; Freidel y Guenter, 2003: 2).



Figura 2.7. Vaso K2573, de colección privada. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

La vasija K2573 (fig. 2.7) guarda fuertes consonancias estilísticas con un grupo de vasos del complejo Imix (700-850 d.C.) encontrados en el entierro 116 del Templo I de Tikal (figs. 2.8, 4.25), ni más ni menos que la tumba de Jasaw Chan K'awiil I (ver Trik, 1963; Foncerrada de Molina y Lombardo de Ruiz, 1979: 234-251; Culbert, 1993: figuras 69-75).²⁷ Entre las semejanzas se encuentran el uso de bandas rojas anchas que enmarcan los bordes superior e inferior de los vasos, algunas veces auxiliados por líneas paralelas negras que delimitan las bandas o los textos de la Fórmula Dedicatoria, una paleta definida que incluye rojo, anaranjado, blanco y negro sobre un engobe de color crema, así como la temática abordada y composición pictórica empleada: escenas de encuentro con

²⁷ En la nomenclatura de Kerr esos vasos son: K7996, K7997 (fig. 2.8), K7998, K7999 (fig. 4.25), K8000, K8001, K8002 y K8003.

un dignatario sentado sobre su banquetta o trono, en el interior de una habitación con cortinas y entrepaños que pueden enmarcarse por bandas verticales delgadas del mismo color que el fondo. Aunque son notorias diferentes manos en los vasos del entierro 116, parece indudable que éstos y el K2573 (fig. 2.7) corresponden a una misma época e impulso artístico.²⁸ Ello confirmaría que Tayel Chan K'ihnich efectivamente gobernó hacia 734 d.C., puesto que Yik'iniiy Chan K'awiil (Gobernante B) se entronizó en Tikal el 12 de diciembre de ese mismo año²⁹ y un poco antes debió haberse cerrado la tumba de su predecesor (Martin y Grube, 2008: 47).



Figura 2.8. Vaso K7997, del Museo Sylvanus G. Morley de Tikal. No pertenece al *corpus* 'Ik'. Fue encontrado en 1962 por el equipo de Autrey S. Trik en el entierro 116 del Templo I de Tikal. Tipo: policromo crema zacatal. Complejo cerámico Imix (700 -850 d.C.). Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

²⁸ A este mismo impulso estético pudo responder el interesante vaso K7821, que fue estudiado por Marc U. Zender (2005: 10-11).

²⁹ Schele y Freidel (1990: 478, nota 13) notan que la madre de Yik'iniiy Chan K'awiil, la señora Lachan 'Une' Mo', procedía de la entidad política de Maan, según se atestigua en la Estela 5 de Tikal: D7-D9 (ver Jones y Satterthwaite, 1983: fig. 8). Ello cerraría el círculo de relaciones diplomáticas entre los señoríos de 'Ik' (Motul de San José), Maan (La Florida) y Mutu'l (Tikal).

Uno de los desechos de manufactura encontrados en el basurero ubicado al noroeste de la Acrópolis de Motul de San José (fig. 7), se caracteriza por la misma paleta roja y anaranjada sobre fondo crema, semejantes patrones de composición y misma temática cortesana; Foias (2003a: 22) misma reconoce que el estilo de este tiesto se parece al de Tikal, aunque la finura de sus dedos es característica del *corpus* 'Ik'. Tal vez este fragmento date de la época de Tayel Chan K'ihnich I.

Relaciones con Dos Pilas

Además de la mención de Tayel Chan K'ihnich I en el tetrápode de Dos Pilas (ver fig. 2.6), más datos sobre la relación de Motul de San José con el Petexbatun proceden del llamado "Palacio de la Mujer de Cancuén" o Grupo L4 - 4 de Dos Pilas. En ese conjunto se encuentra el entierro 20 que, se piensa, puede corresponder a la señora "GI" K'awiil, quien fuera esposa del Gobernante 3 (727-741 d.C.) (ver Palka, *et. al.*, 1993: 143). Ahí fue excavado un vaso altamente erosionado, pero claramente perteneciente a la tradición 'Ik' (fig. 2.9),³⁰ lo que sugiere que los señores de Motul de San José continuaron relacionándose con el sucesor de 'Itzamnaah K'awiil. Testimonio de ello lo constituyen varios elementos culturales que hacen suponer que en algún momento del Clásico tardío sostuvieron intercambios diplomáticos. Por ejemplo, Moriarty (2004: 31) notó que el patrón de asentamiento del conjunto 8K-5 del Grupo B de Motul de San José (ver fig. 1.4) es extremadamente parecido al grupo La Paciencia de Dos Pilas, y lo mismo puede decirse si comparamos el

³⁰ Stephen D. Houston (comunicación personal, 26 de noviembre de 2007).

juego de pelota de Trinidad de Nosotros (ver fig. 1.14) con el de la Plaza Principal de la ciudad del Petexbatun. Por otra parte, las estelas sinópticas 2 de Aguateca y 16 de Dos Pilas (fig. 6.9), consagradas en 736 d.C., repiten el atuendo bélico teotihuacano y la máscara de “ra yos X” que aparece en el Dintel 25 de la Estructura 23 de Yaxchilán (fig. 6.8), un recurso iconográfico que poco tiempo después sería popular en la corte de Motul de San José.³¹ Finalmente, diversos tiestos de cerámica producidos en el área de Motul han sido encontrados en la propia Dos Pilas (Foias, 1996: 553-555, 809; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144).³² Estos pueden ayudar a comprender el origen del estilo policromado, histórico y narrativo de una serie de vasos producidos en el Petexbatun durante la época de K’awiil Chan K’ihnich (741-761 d.C.), semejantes a las vasijas del *corpus* ‘Ik’ (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 225-226, nota 30).³³

³¹ Ver el Capítulo 6 de esta tesis.

³² Joel Palka (comunicación personal, 12 de marzo de 2007).

³³ Otro notable ejemplo de ese tipo de vasos producidos en el Petexbatun es el que fue encontrado en la Estructura M7-35 de Aguateca (Inomata, 2001: 350, fig. 4).

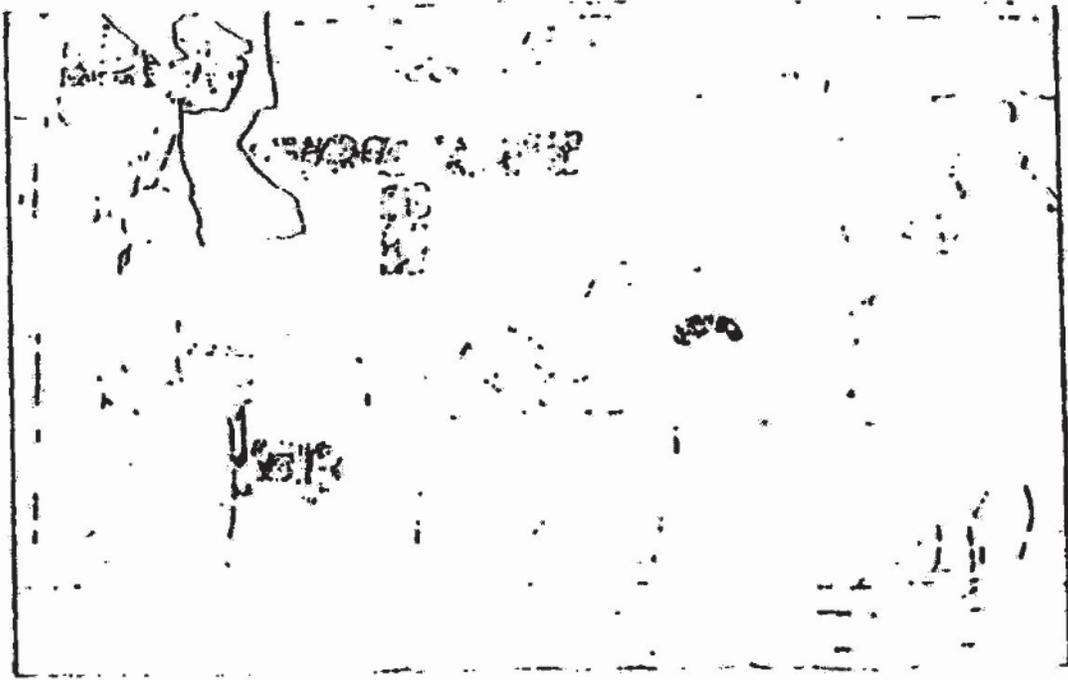


Figura 2.9. Vasija 4 del entierro 20 de Dos Pilas. Pertenece a la tradición 'Ik'. Dibujo de Stephen D. Houston (tomado de Foias, 1996: 1093).

Recientemente Raphael Tunesi (2007) ha dado a conocer un inquietante monumento de colección privada que arroja nuevos datos sobre este periodo oscuro de la historia de 'Ik'. Se trata de un panel con escena de juego de pelota, donde Wamaaw K'awiil (ca. 736 d.C.), el último de los reyes del linaje de Kan[u']l que residió en Calakmul, se enfrenta en una lid –al parecer amistosa- contra Janaab' Ti' 'O' (ca. 736-744 d.C.), señor divino de Hix Witz. Tunesi (2007: 16 -18) opina que el monumento estuvo originalmente localizado dentro de los dominios de Hix Witz (El Pajal, La Joyanca y Zapote Bobal), y que constituye un testimonio de que esta entidad política del San Pedro Mártir (aliada al parecer de Motul de San José) permaneció leal a los reyes de Kan[u']l hasta los últimos días de su existencia en Calakmul. Por otra parte, Sylviane Boucher (citada en

Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144) afirma que en Calakmul han sido encontradas vasijas producidas en Motul, y contamos también con la mención de un señor de 'Ik'a['] en el vaso estilo código K1546 (fig. 2.8),³⁴ tradición cerámica (ca. 672-731 d.C.) asociada con la cuenca de El Mirador (Hansen, Bishop y Fahsen, 1991; Hansen, Fahsen y Bishop, 1992; López, 1992; López y Fahsen, 1994; Martin, 1997: 851; Grube, 2004c: 122) y el área de Calakmul (García Barrios y Carrasco Vargas, 2006; ver también Velásquez García, 2008 a: 52; 2009: 1-2).



Figura 2.10. Vasija estilo código K1546 (ca. 672-731 d.C.), que contiene la mención de un señor de 'Ik'a'. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

¿Cómo conciliar estos estrujantes datos con el hecho de que un gobernante desconocido de Motul de San José –presuntamente Sak Muwaan– fue instalado en el oficio por Jasaw Chan K'awiil I (fig. 2.3a), además de que Tayel Chan K'ihnich I recibió a una mujer de Yax Mutu'l (2.7), al tiempo que algunos de sus artistas emulaban el estilo pictórico de las vasijas de Tikal (fig. 2.7 *versus* 2.8 y 4.25)? No nos queda más que abrir la posibilidad de que durante el oscuro periodo de ca. 726-740 d.C. los señores de la entidad política de 'Ik' se hallan relacionado de algún modo con los enemigos de Tikal, pero sin

³⁴ Agradezco a Erik Boot (comunicación personal, 27 de noviembre de 2007) por haber llamado mi atención hacia esta vasija.

perder sus relaciones con esta última ciudad. Pudiera ser, en efecto, que en algún momento no documentado todavía, Calakmul y Dos Pilas hayan hecho un esfuerzo por extender su influencia en la zona del lago Chaltunhá y el río San Pedro Mártir, intentando arrebatarle a Tikal algunos aliados estratégicos. La verdadera orientación política de la entidad política de 'Ik' durante este breve periodo sólo podrá resolverse con el hallazgo de nuevas inscripciones.

Yajawte' K'ihnich

La fecha de ascensión del siguiente soberano de 'Ik' es incierta todavía. El vaso K2795 (fig. 4b) nos presenta al llamado Cacique Gordo bajando de una litera o trono portátil (ver Reents-Budet, 2001a: 196), aparentemente para presenciar el sacrificio de un cautivo sobre un tablado de madera (ver Schele y Miller, 1986: 227-228; Taube, 1988: 340-350; 1994: 671-674). El andamio, que se encuentra provisto de techumbre y escalera de mano, recuerda las estructuras labradas en algunas estelas de Piedras Negras, donde la ceremonia de entronización de los reyes incluye la inmolación de una víctima (ver Proskouriakoff, 1960: 455; Stuart, 1988a: 195; Velásquez García, 2006b: 4;Looper, Reents-Budet y Bishop, 2009: 144); un andamio semejante asociado con la entronización del dios del maíz puede encontrarse desde el Preclásico tardío, en la escena del mural oeste de la Estructura 1 de San Bartolo (ver Saturno, 2006: 75). Esto apoya la idea, externada originalmente por Schele y Miller (1986: 227-228; Miller, 1999: 209-210), en el sentido de que la escena pintada en el vaso K2795 aborda la ascensión del soberano. Aunque en la vasija el día del *tzolk'in* está casi borrado, es posible que sea Oc, lo que daría una fecha de 9.15.9.4.10, 30 de septiembre

de 740 d.C. (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1153, tabla 2). Un detalle importante es que a la ceremonia de entronización del Cacique Gordo asistió su sucesor en el mando, que llevaba por nombre K'ihnich Lamaw 'Ek', información que se desprende de la vasija K1463 (ver Looper, Reents-Budet y Bishop, 2009: 142-143).

Al menos tres de los vasos del Cacique Gordo llevan la firma de un pintor llamado Tub'al 'Ajaw o 'Señor de Tub'al', lugar ubicado en algún sitio entre Tikal y Naranja.³⁵ Tub'al 'Ajaw y otros artistas anónimos representaron a su señor en diversos vasos con escenas de danza, acompañadas por autosacrificio y disfraces fantásticos. Algunos investigadores piensan que se trata de bailes de transformación (Freidel, Schele y Parker, 1993: 260-265; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 177; García Vierna, 2004: 615, 622; Houston, Stuart y Taube, 2006: 270), donde los ejecutantes adquirirían los atributos sobrenaturales de dioses y otros seres espirituales, no sin excluir la posibilidad de que se trate de una forma de plegaria e impliquen la sacralización del movimiento corporal (Houston y Stuart, 2001: 56).³⁶ Su nombre aparece escrito en al menos diez vasijas pintadas (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1143),³⁷ lo que permite leerlo como Yajawte' K'ihnich. Además de portar los títulos de *kalo'mte'*, *b'aah kab'* y 'señor divino de 'Ik', algunas veces añade los de *Chan Te' Chan* ('Cuatro Cielos')³⁸ y *'Uhxluju'n*

³⁵ Sobre Tub'al 'Ajaw y la ubicación geográfica de Tub'al, ver el apartado 4.2 de esta tesis.

³⁶ Estos asuntos serán analizados con detalle en el Capítulo 7 de esta tesis.

³⁷ K533 (**ya-'AJAW-TE'?**-K'INICH), K534 (**YAJAW?**-TE' K'INICH), K791 (**ya-'AJAW-TE' K'INICH**), K1399 (**YAJAW?**-TE' K'INICH), K1439 (**ya-'AJAW-TE' K'INICH**), K1452 (**ya-'AJAW-TE' K'INICH**), K1463 (**ya-[*'AJAW-*TE'] K'INICH**), K1896 (**ya-'AJAW-TE' K'INICH**), K3054 (**[*ya]-'AJAW-[*TE'] K'INICH**) y K4120 (**YAJAW?**-TE'-K'INICH).

³⁸ Grube y Nahm (1994: 692) opinan que ese compuesto glífico se lee Chan Haab' Te', tomando como ejemplo la cláusula nominal del nagual Chak B'ahlam, que aparece en el Vaso de Altar de Sacrificios o K3120 (ver fig. 2.19a). No obstante, me parece que en otras vasijas hay

K'uh ('Trece Dioses'),³⁹ que probablemente aluden a topónimos o lugares específicos dentro de la entidad política de 'Ik'. Cabe mencionar que este soberano incorporó a sus cartuchos nominales la expresión *'uchanul 'Ik' B'ul*, 'guardián de 'Ik' B'ul', probable alusión a un cautivo de guerra prominente llamado 'Ik' B'ul (Prager, 2008: 4).



Figura 2.11. Vaso K4120 o MS1814, de colección privada. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

evidencia de que la lectura correcta del cartucho es Chan Te' Chan: IV -**TE'**-?-**nu**(?) (K533), IV-**TE'-CHAN-na** (K791) y [IV]-**TE'-CHAN**(?)-**na**(?) (K1896). Un título 'Uhx Haab' Te' 'Ajaw aparece en un par de vasos que no forman parte del *corpus* 'Ik', pero cuyo texto es interesante: K2295 (fig. 4.17) es la pintura (*'utz'ij[h]b'*) de un individuo de 'Ik'a['] que aparentemente lleva los apelativos de *'Ochk'in Huk Tzuk*, *'Uhx Haab' Te' 'Ajaw*, *b'aah kab'*, mientras que K5022 perteneció a un personaje llamado [...] Chapaht K'in 'Ajaw ti Too'k' [...] K'ihnich Lamaw 'Ek', 'Ux Haab' Te' 'Ajaw, 'Uhxlaju'n [...]. Aunque el nombre de K'ihnich Lamaw 'Ek' coincide con el de uno de los gobernantes de Motul de San José, es extraño que no lleve el glifo emblema de 'Ik' y que esté acompañado por otros antropónimos ([...] Chapaht K'in 'Ajaw ti Too'k' [...]) que no suelen aparecer en los vasos que mencionan a este soberano. Lo más probable es que se trate de otra persona que lleva el mismo nombre de Lamaw 'Ek'. Como afirman Grube y Nahm (1994: 692), 'Uhx Haab' Te' es un topónimo asociado con Río Azul, pero en el caso de los vasos 'Ik' el número IV (*chan*) nunca se intercambia con el III (*'uhx*), además de que en K791 (fig. 2.19b) y K3120 (fig. 2.19a) el signo principal claramente es T561a-d, f (**CHAN**), no T548 (**HAB'**), lo que daría un título *Chan Te' Chan*, 'Cuatro Cielos'.

³⁹ Ver los vasos K533 o MS1403 (fig. 2.13), K791 o MS1769 (fig. 2.19 b), K1452 (fig. 4a), K1896 (fig. 7.6) y K4120 o MS1814 (fig. 2.11).

Antes de ascender al trono, Yajawte' K'ihnich celebró con pompa el año nuevo de 9.15.2.9.2, 9 Ik 0 Pop (5 de febrero de 734 d.C.), suceso recordado con posteridad en el vaso K4120 (fig. 2.11), donde se hace acompañar por sirvientes y trompeteros, al tiempo que utiliza un disfraz de cormorán. En el texto del borde superior se le proclama como 'señor divino de 'Ik' (*k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw*) y 'príncipe de la tierra' (*b'aah kab'*), lo que revela que probablemente existe un desfase cronológico entre el acontecimiento registrado y la manufactura del objeto.⁴⁰



Figura 2.12. Vaso K1399 o MS1419, de colección privada. Fotografía de Justin Kerr. Tomada de Reents-Budet, *et. al.* (1994: 170).

⁴⁰ Puesto que desconocemos la fecha de entronización de Yajawte' K'ihnich, y generalmente se asume que ocurrió alrededor de 740 d.C., no podemos eliminar la posibilidad de que durante esta ceremonia de año nuevo (5 de febrero de 734 d.C.) ya se haya ins tallado en el oficio de gobernante. Cabe la pena mencionar que, aunque el sacrificio de tablado representado en el vaso K2795 (fig. 4b) comúnmente se interpreta en el entorno de los ritos de entronización del soberano, en el altiplano guatemalteco este tipo de sacrificio también se vinculaba con celebraciones de campañas militares y guerras de fundación (ver Akkeren, 1999: 287-288, 294; 2000: 20). Recientemente Guillermo Bernal Romero y yo (Bernal Romero y Velásquez García, 2007) hemos explorado el sentido calendárico de los ritos de tablado presentes en las estelas 6, 11, 14, 25 y 33 de Piedras Negras.

Ya como gobernante emprendió una danza autosacrificial con sonajas de calabaza, armazón redondo sobre la espalda y largas plumas negras, que está representada en el vaso K1399 (fig. 2.12) y tuvo lugar posiblemente el 16 de noviembre de 744 d.C. (9.15.13.7.19). De acuerdo con el vaso K533 (fig. 2.13), el 26 de mayo de 745 d.C. (9.15.13.17.10), probablemente, ejecutó un baile sagrado donde personificó al dios solar nocturno Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich , 'Siete Ciempiés Águila Señor Caliente'.⁴¹ Exactamente cuatro años después, el 25 de mayo de 749 d.C. (9.15.18.0.10), parece haber emprendido una extraña danza llamada *ti t'olo[] b'ahlam*,⁴² 'con el jaguar [en] ringlera' (fig. 2.14), donde se apoya en el lomo de un contorsionista vestido como jaguar del inframundo, mientras que un siervo arrodillado le sostiene la canasta con tiras de papel ensangrentado (Grube, 1992: 215). El estilo de los vasos donde se encuentran pintadas estas danzas, así como su misma temática y atuendos , guardan fuertes semejanzas con un vaso de la tradición 'Ik' que fue encontrado en Ixkun (fig. 6.7) (ver Tokovinine, 2006b: 367-372).

⁴¹ Sobre esta entidad sobrenatural, ver el artículo de de Karl A. Taube (2003: 406 -418).

⁴² Agradezco a Albert Davletshin por haber discutido conmigo algunas ideas sobre dicho pasaje (1 de marzo de 2007).

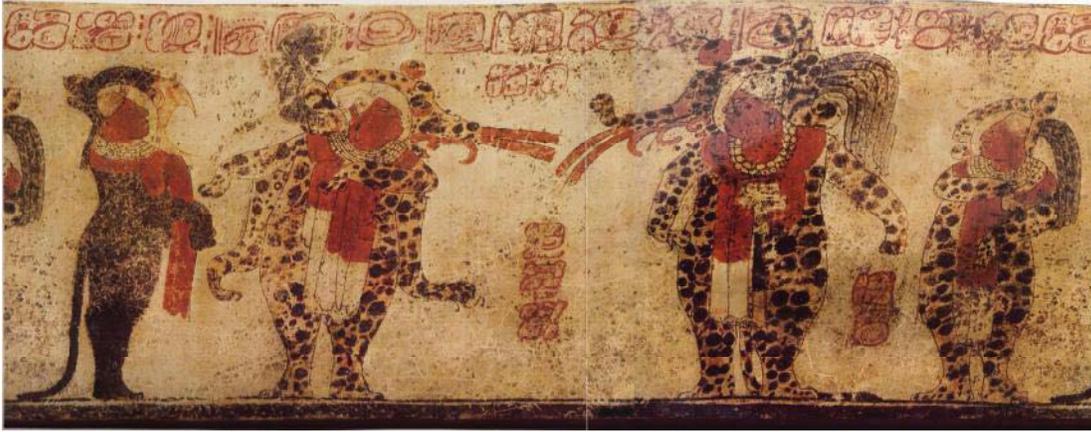


Figura 2.13. Vaso K533 o MS1403, del Museo de Arte de Princeton . Fotografía de Justin Kerr (tomada de Coe, 1978: 133-134).



Figura 2.14. Vaso K1439 o MS1121, del Museum of Fine Arts de Boston. Atribuido al pintor Tub'al 'Ajaw. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Reents -Budet, et. al., 1994:166).

Yajawte' K'ihnich parece haber tenido una especial predilección por el recurso plástico de la máscara de “rayos X”,⁴³ misma que se encuentra en al menos diez vasos de su época, así como en el lado oeste de la Estela 2 de

⁴³

Ver el Capítulo 6 de esta tesis.

Motul de San José (fig. 6.6e). El danzante grabado en el lado derecho de la cara oriente de dicha estela (ver fig. 3) es probablemente Yajawte' K'ihnich. Ello se aprecia no sólo en el aspecto semi-obeso del personaje, sino en el formato mismo de la composición, con ambos danzantes representados frontalmente, pero sus rostros de perfil, orientados al eje central o *locus* de la escena, exactamente como ocurre en los vasos K533 (fig. 2.13), K534, K1054, K1896 (fig. 7.6), K3464, K4606 (fig. 5.10) y K4690. Como se veremos más adelante,⁴⁴ el lado derecho de las composiciones era el más favorecido dentro de las convenciones artísticas mayas, y en dicha posición parece encontrarse el gobernante de 'Ik'. Proskouriakoff (1950: 142, 191; 1999: 151.) fechó esta estela por estilo hacia 770 d.C., con un margen de \pm dos *k'atuunes* (730-810 d.C.),⁴⁵ lo que concuerda con la época estimada para el régimen de Yajawte' K'ihnich (ca. 740-755/756 d.C.).⁴⁶ Este se hace acompañar de otro danzante cuya estatura y volumen corporal son ligeramente menores que los del soberano. Su posición, a la izquierda, sugiere que se trata de un visitante o de un noble de menor rango

⁴⁴ Apartado 5.1 de esta tesis.

⁴⁵ Antes del fechamiento de Proskouriakoff existieron otros intentos para datar esta impresionante estela. En 1913 Herbert J. Spinden (1975: 182) la consideró como una pieza de trabajo tardío, mientras que Morley (1938: 417) la ubicó hacia 10.0.0.0 (830 d.C.).

⁴⁶ Efectivamente, aunque el monumento preserva la atención detallada y abigarramiento en las plumas de la fase ornamental (692-751 d.C.), su movimiento dancístico no es desbordado, sino formal y restringido, lo que sugiere que no entra de lleno en la fase dinámica (751 -810 d.C.). Los altos tocados con mascarones en cascada y plumas flamboyantes, así como el uso simultáneo del cetro maniquí y escudo circular pequeño, recuerdan a las estelas J? (756 d.C.), F (761 d.C.), D (766 d.C.) y E (771 d.C.) de Quiriguá (Martin y Grube, 2008: 219-221; Loooper, 2003: 100-114, 122-157; Velásquez García, 2006a: 125-135), aunque ejemplos más cercanos del complejo cetro-escudo pueden encontrarse en las estelas 1 de Acte (743/757 d.C.), 1 de Balamtun y 1 de Huacutal (751 d.C.) (ver Mayer, 1995; 2000a; 2000b), que corresponden a la misma época y región de Yajawte' K'ihnich. Ello parece reforzarse por la presencia de una máscara recortada con formato de "rayos X" en la cara oeste de la estela (fig. 6.6e), recurso visual favorecido por el gobernante.

(ver Houston, 1998: 342; Houston y Stuart, 2001: 62 -63.).⁴⁷ Su nombre se encuentra escrito como Ju'n Tzahk To'k' e incluye el título de señor divino de 'Itza' (fig. 2.15a), linaje que pudo haber residido, de acuerdo con Erik Boot,⁴⁸ en la cercana ciudad de Itzimte-Sacluk (ver Mejía, 2003). La Estela 2 de Motul de San José tuvo al menos tres firmas de escultores (A1 -A4, D1-G1, H1-H4),⁴⁹ labradas en un bajorrelieve más tenue. La mejor preservada (fig. 2.15b) contiene el nombre de un individuo llamado Lule'y Ch'ok, quien se autodenomina como 'señor de 'Ik'' ('IK'-'a-'AJAW, 'Ik' 'ajaw).

⁴⁷ La coparticipación de miembros de la nobleza en los rituales de Yajawte' K'ihnich parece haber sido corriente en los vasos del *corpus* 'Ik', pero su aparición en un monumento público de piedra recuerda la situación política que se vivía por entonces en Palenque, Yaxchilán, Copán y otros sitios mayas a mediados del Clásico tardío, donde 'Ahku'l Mo' Naahb' III (721 -736 d.C.), Yaxuun B'ahlam IV (752-768 d.C.), K'ahk' Yipyaj Chan K'awiil (749-761 d.C.) y Yax Pasaj Chan Yopaat (763-810 d.C.) se vieron obligados a compartir escena con poderosos vasallos que demandaban mayor participación en los asuntos oficiales (ver Schel e y Freidel, 1990: 262-345; Stuart, 1992: 177-181; Lacadena García-Gallo, 1995b: 37, 39). Como sugieren Houston y Stuart, esta cesión de los espacios plásticos presagiaba la inminente crisis y colapso del siglo IX (Houston y Stuart, 2001: 76).

⁴⁸ Correspondencia enviada el 16 de septiembre de 2006. También ver la discusión histórica sobre el título 'Itza', en el excelente libro de Erik Boot (2005 a: 23-193, 453-456).

⁴⁹ Al igual que en el caso de las firmas de pintores, las rúbricas de escultores (componentes **lu**-“murciélago”, identificados primero por David S. Stuart [1986]) probablemente derivan del verbo transitivo derivado *'uxul*, cuya raíz (*'ux*) todavía se conservaba en tzeltal colonial con el significado de 'raspar como ladrillos' (Ara, 1986: 507): **yu-xu[lu]** / *yuxul* / *y-'uxul-ø* / 3ERGs-raspar/grabar-3ABSs / “él/lo raspó/grabó” (ver Stuart, 1989: 154-155; Pallán Gayol y Velásquez García, 2005: 528-530). De acuerdo con Barbara MacLeod, una construcción verbal parecida es *'ulux*, que probablemente tiene el significado de 'incisar' (Carlos Pallán Gayol, comunicación personal, 12 de abril de 2007).

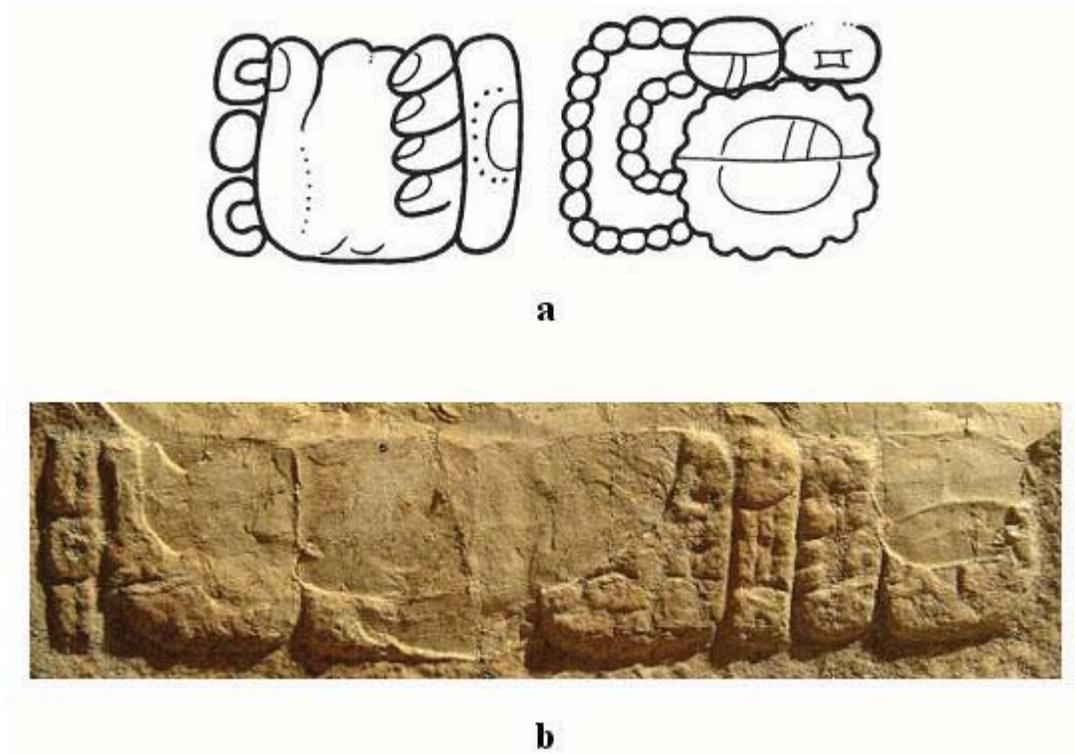


Figura 2.15. (a) nombre de Ju'n Tzakh To'k', señor divino de 'Itza' (I -TZAK-TOK' K'UH-['i]tza-'AJAW), en la Estela 2 de Motul de San José, lado este: B4-B5 (dibujo tomado de Stuart y Houston, 1994: 27); (b) firma de uno de los escultores que grabaron la Estela 2 de Motul de San José, lado posterior (este, D1-G1): **yu-xu[lu] lu-le-yu ch'o-ko 'IK'-'a-'AJAW**, *yuxul Lule'y Ch'ok, 'Ik' 'Ajaw*, 'Lule'y Ch'ok, Señor de 'Ik', lo grabó'. Fotografía y cortesía de Jorge Pérez de Lara.

Durante la temporada de campo de 1998 fue encontrada la dañada Estela 6 de Motul de San José (fig. 1.6) (Foias, 1999: 950; Moriarty, 2004: 31), que estaba ubicada frente a la Pirámide Sur de la Plaza Principal (ver fig. 1.5). De acuerdo con Foias (1999: 950), el personaje labrado en ella despliega una posición típica de baile, con un pie despegado del piso. Sus muslos abultados sugieren que puede tratarse del obeso Yajawte' K'ihnich (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1143), pero la mejor línea de evidencia quizá procede de su comparación con la Estela 1 de Acte (ver Mayer, 2000a), cuya complexión corporal es semejante y su fecha cuadra con el reinado del Cacique Gordo.

El estilo de los danzantes que aparecen en Estela 2 (fig. 3) es muy parecido al de los que a su vez fueron pintados en una vasija de la tradición 'Ik' que fue encontrada en Cueva de Sangre, a las afueras de Dos Pilas (fig. 2.16). Se trata de un vaso pobremente preservado, donde se aprecian cuatro bailarines semi-obesos, uno de los cuales porta rica joyería. Al igual que en otras vasijas de Yajawte' K'ihnich, los cuerpos de estos figurantes se encuentran pintados de rojo y delineados en negro (Houston, *et. al.*, 1992: 209, 212; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144). Ello puede ser indicio de que, muy al principio de su gobierno, Yajawte' K'ihnich preservó las relaciones que su predecesor había establecido con Dos Pilas, aunque esta situación estaba a punto de cambiar, pues pronto entró en conflicto con los reinos del Petexbatun.



Figura 2.16. Vaso de la tradición 'Ik' encontrado en Cueva de Sangre. Se le conoce como la "Vasija de los Danzantes". Dibujo de Stephen D. Houston (tomado de Houston, *et. al.*, 1992: 212).

Por una parte, el gobernante que erigió la Estela 11 de Machaquilá (fig. 2.17), el 26 de junio de 741 d.C. (9.15.10.0.0), se declara como el ‘supervisor’ [captor] de un señor de ‘Ik’ (5Aa-b: ‘u-CHAN-na [‘IK’]’AJAW-wa, ‘uchan ‘Ik’ ‘ajaw). Dos años más tarde K’awiil Chan K’ihnich (741-761 d.C.) de Dos Pilas inició una campaña bélica contra sus enemigos asentados al norte del río de la Pasión, entre los cuales se encontraban El Chorro (743 d.C.), Yaxchilán (745 d.C.) y Motul de San José (745 d.C.) (Houston, 1993 : 117, 124; Sharer y Traxler, 2006: 384; Martin y Grube, 2008 : 62). Sus victorias se encuentran consignadas en los escalones 1 y 2 de la Escalera Jeroglífica 3, que da acceso al Templo LD-25 de Dos Pilas (fig. 2.18). El prisionero de Motul (fig. 2.18b) recibe el nombre de Chuliw Hix (**chu-li wi-HIX**) y fue capturado el 25 de abril de 745 (9.15.13.15.19, 11 Cauac 2 Tzec), tres días después que el de Yaxchilán (fig. 2.18a), lo que sugiere que ya entonces los linajes de ‘Ik’ (Motul de San José) y de Pa’chan (Yaxchilán)⁵⁰ pudieron estar asociados en acciones de guerra.

⁵⁰ Pa’chan es la lectura del signo principal de un glifo emblema que durante el Clásico temprano parece haber estado asentado en El Zodz y en el Clásico tardío en Yaxchilán (ver Martin, 2004a; Houston, *et. al.*, 2006: 1, 3-4).

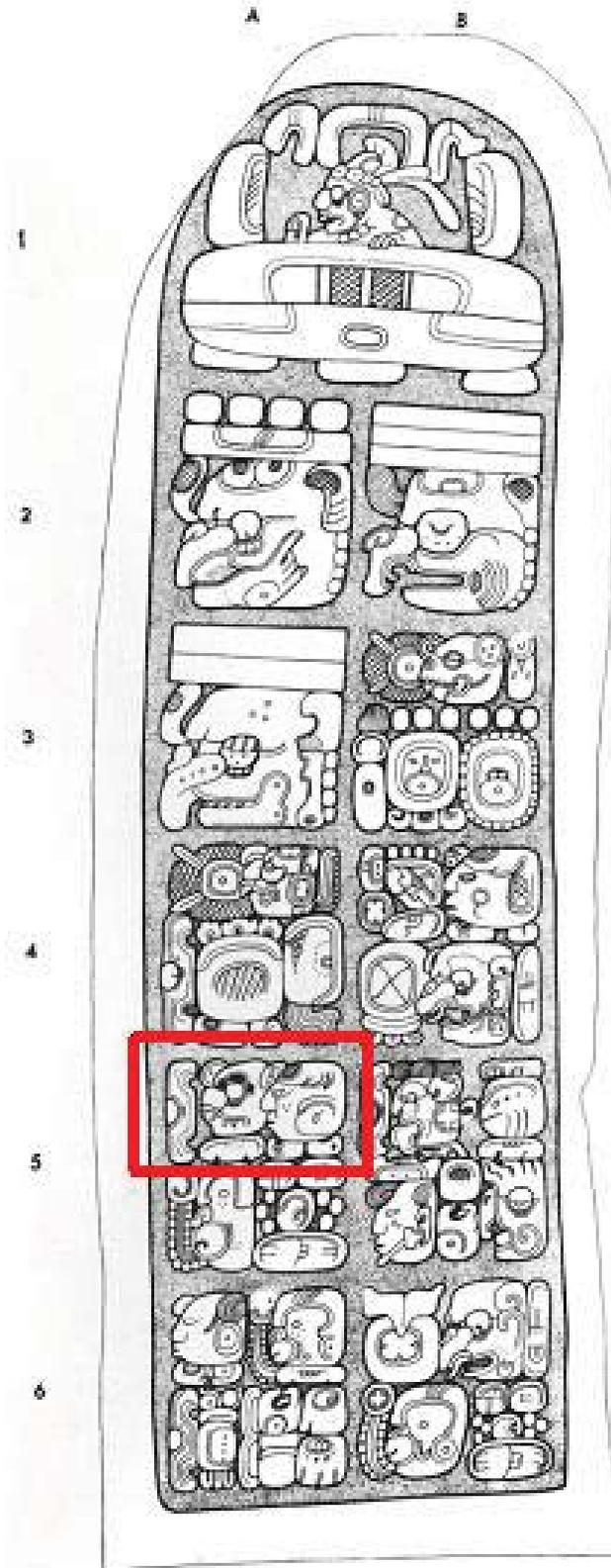
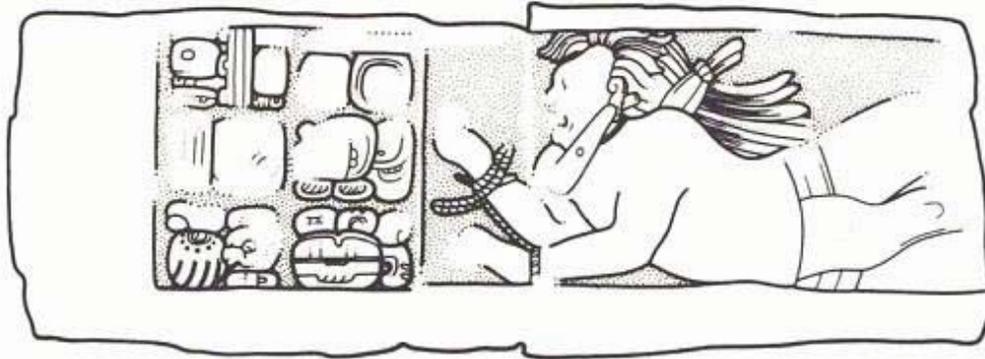
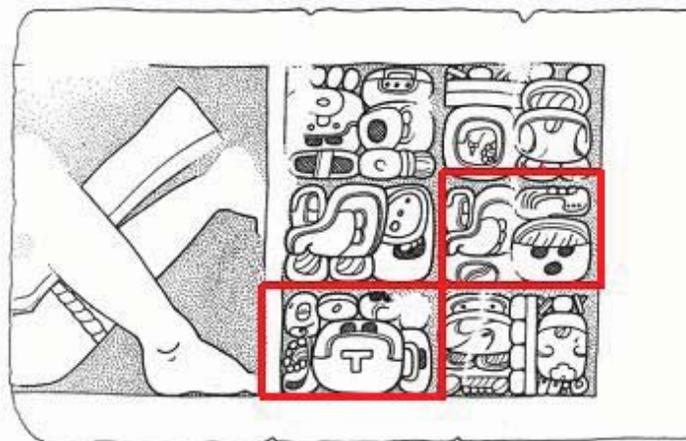


Figura 2.17. Estela 11 de Machaquilá: 9.15.10.0.0, 3 Ahau 3 Mol, 26 de junio de 741 d.C. En el recuadro se encuentra señalada la frase *'uchan 'Ik' 'ajaw*, 'supervisor del señor de 'Ik". Dibujo de Ian Graham (1967: 84).



a



b

Figura 2.18. Bloques de la Escalera Jeroglífica 3 de Dos Pilas. (a) El escalón 2 registra la captura de un noble de Yaxchilán llamado ...b'a... del linaje Xoo k, en [9.15.13.15.16], [*8 *Cib] 19 [*Zodz], 22 de abril de 745 d.C; dibujo de Stephen D. Houston (tomado de Houston, 1993: 119); (b) tres días después el mismo escalón atestigua la captura de un señor de Motul de San José llamado Chuliw Hix (cuya ubicación se señala en los recuadros); dibujo de Christian Prager (cortesía de Erik Boot).

Lo anterior ha hecho suponer a Foias (1999: 948; 2003a: 19; 2003b: 12) que a raíz de la captura de Chuliw Hix, en 745 d.C., la relación entre Tikal y Motul de San José se rompió y la entidad política de 'Ik' pasó a la hegemonía de

Dos Pilas; ello explicaría porqué en Motul de San José se dejaron de erigir estelas, aunque su historia siguió siendo registrada en vasos. No obstante, aunque el rango político de los cautivos de K'awiil Chan K'ihnich era ciertamente elevado, ya que eran nobles o *'ajawtaak*,⁵¹ no se trataba de gobernantes o señores divinos (*k'uh[ul] 'ajaw*), y al menos en el caso de Motul de San José no existen pruebas de que la captura de Chuliw Hix haya afectado la sucesión dinástica local.⁵²

Para poder comprender mejor el contexto histórico en el que tuvieron lugar estas capturas, es necesario tomar en cuenta que durante la época de Yajawte' K'ihnich Dos Pilas ya no contaba con el apoyo de Calakmul, pues esta ciudad sufrió una derrota decisiva en 731 d.C. a manos de Jasaw Chan K'awiil I de Tikal (ver Martin, 2005b: 10-12). De hecho, el último gobernante del linaje de Kan[u']l en Calakmul parece haber sido el debilitado Wamaaw K'awiil (Tunesi, 2007). El siguiente soberano de Tikal, Yik'iniiy Chan K'awiil (734 -746 d.C.), organizó exitosas campañas bélicas contra los antiguos aliados de Calakmul, derrotando a El Perú en 743 d.C. y a Naranja un año después (ver Harrison, 1999: 155-156; Martin, 2001a: 186; Montgomery, 2001: 173-174; Martin y Grube, 2008: 49). Yajawte' K'ihnich ascendió al gobierno del reino de 'Ik' justo en este momento de expansión de Tikal, y es probable que al poco tiempo de haberse entronizado haya decidido reorientar su política exterior, dándole la espalda a

⁵¹ El cautivo que procedía de Yaxchilán (fig. 2.18a) era del mismo linaje Xook que la famosa esposa de 'Itzamnaah B'ahlam II. Martin y Grube (2008: 127) especulan que puede tratarse de algún hermano o sobrino. Cabe mencionar que el apelativo *'ajaw* no necesariamente se refiere a gobernantes supremos (Houston y Stuart, 2001: 60; Velásquez García, 2002 a: 16).

⁵² Aunque se ha especulado que la captura del señor de Yaxchilán (en 745 d.C.) pudo haber ocasionado el interregno de diez años que tuvo lugar luego de la muerte de 'Itzamnaah B'ahlam II (681-742 d.C.) (ver Houston, 1993: 117), lo cierto es que ese vacío de poder había comenzado casi tres años antes de la batalla.

Dos Pilas. Como respuesta a esta situación, fue que los reyes del Petexbatún organizaron sus campañas bélicas contra El Chorro, Yaxchilán y Motul de San José.

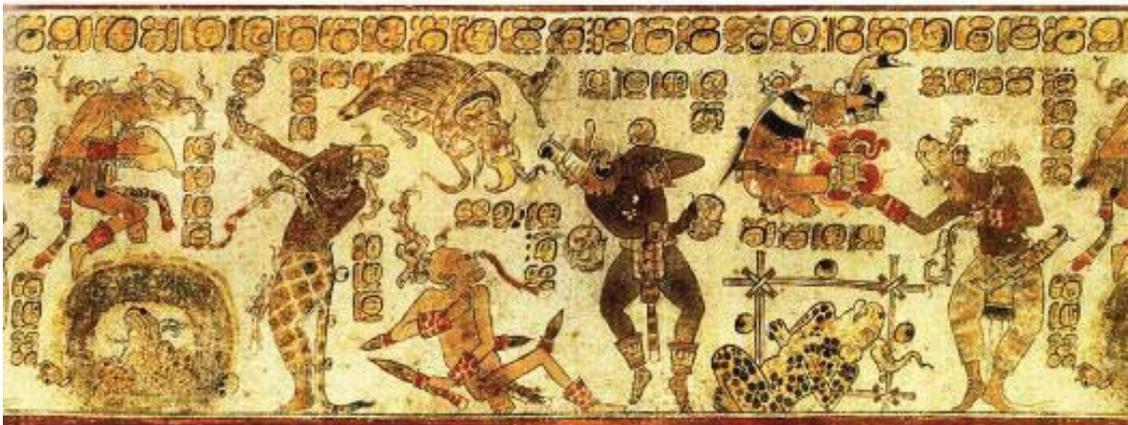
No obstante, es preciso mencionar que la relación de Yajawte' K'ihnich con los señoríos del Petexbatun no terminó en 745 d.C., puesto que distintos vasos de la tradición 'Ik' han sido hallados en esa región, aun en contextos posteriores a la debacle de Dos Pilas (762 d.C.). Por ejemplo, en 1961, Richard E. W. Adams (1963; 1971: 68-78; Stuart, 1975: 774-776; Foncerrada de Molina y Lombardo de Ruiz, 1979: 35; Schele, 1988: 295-299) encontró el famoso vaso K3120 en el entierro 96 de la Estructura AIII de Altar de Sacrificios (fig. 2.19a). La cripta funeraria contenía el esqueleto de una mujer joven, mientras que el recipiente fue consagrado el 19 de abril de 754 d.C. (9.16.3.0.0) y es obra de otro pintor cuyo nombre está parcialmente descifrado: Mo...n B'uluch Laj. Su estilo inconfundible, con seres sobrenaturales que flotan en un ambiente onírico (ver Quirarte, 1979; Grube y Nahm, 1994), fue reproducido también en el vaso K791 (fig. 2.19b), activado ritualmente en enero de 755 (9.16.3.13.14).⁵³ Cabe mencionar que aunque estas vasijas se asocian de algún modo con Yajawte' K'ihnich, Mo...n B'uluch Laj parece haber trabajado también para el siguiente gobernante de 'Ik' (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1143). Es preciso decir que no conocemos la fecha de la muerte del llamado Cacique Gordo, aunque este par

⁵³ Guenter (comunicación personal, 9 de noviembre de 2007) sospecha que la fecha de este vaso corresponde al entierro de Yajawte' K'ihnich, debido al uso de un adverbio de calavera (T1049var) en la Fórmula Dedicatoria del mismo. No obstante, pienso que dicho elemento forma parte de la frase de consagración o activación ritual de la vasija, y podría representar el logograma 'UH, 'bueno' o 'sagrado', que probablemente interviene en las composiciones 'uh[uu]y, 'se consagró', tal como sugiere Nikolai Grube (Grube y Gaida, 2006: 66). Ver las entradas lexicográficas *uh*, 'bueno, sagrado, moral', *uhres*, 'hacer moral o bueno, consagrar' (Wisdom, 1950: 204) y *uztez*, 'bendecir' (Morán, 1695: 10).

de vasos sin duda datan de los últimos días de su gobierno, pues el siguiente vaso con fecha en Rueda de Calendario es el K5418 (fig. 4.3), que contiene una escena acaecida el 1 de diciembre de 756 d.C. (9.16.5.11.17) y fue comisionado por el siguiente señor de 'Ik'.



a



b

Figura 2.19. (a) Vaso de Altar de Sacrificios o K3120, encontrado en 1961 por Richard E. W. Adams en el entierro 96 de ese sitio arqueológico. Se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Está atribuido al pintor Mo...n B'uluch Laj y fue presentado el 19 de abril de 754 d.C. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Stuart, 1975: 774-776); (b) vaso K791 o MS1769, del Princeton Art Museum. Es obra del pintor Mo...n B'uluch Laj y fue presentado el 18 de enero de 755 d.C. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 174).

K'ihnich Lamaw 'Ek'

La Fórmula Dedicatoria del vaso K5418 (fig. 4.3) contiene una escena acaecida el 1 de diciembre de 756 d.C. (9.16.5.11.17) y fue comisionado por el siguiente señor de 'Ik', K'ihnich Lamaw 'Ek', de manera que Yajawte' K'ihnich dejó de gobernar antes de esa fecha. Esta vasija contiene evidencia de que aún se preservaba la alianza con la entidad política de Maan, puesto que parece representar a un señor de La Florida (ver Lop es, 2001), regiamente sentado con iconos teotihuacanos. Cuenta con la firma de Tub'al 'Ajaw y fue probablemente una de sus últimas obras.

Otro vaso firmado por Tub'al 'Ajaw es el K3054 (fig. 4.2). Él nos proporciona un ejemplo claro del nombre de su gobernante, que está escrito como **K'INICH-LAM-ma 'EK'**, *K'ihnich Lama[w] 'Ek'* (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1143), aunque es muy poco lo que se sabe sobre él.⁵⁴ El mismo vaso presenta una imagen de Yajawte' K'ihnich frente a su sucesor K'ihnich Lamaw 'Ek'; ambos gesticulan y portan sonajas de calabaza. La figura de Yajawte' K'ihnich ocupa el lado derecho de la composición, que es la posición más favorecida en las escenas narrativas mayas,⁵⁵ pero la cláusula nominal de Lamaw 'Ek' contiene los títulos de *kalo'mte'* y señor divino de 'Ik', lo que hace suponer que la vasija

⁵⁴ Su nombre aparece semi-erosionado en el vaso K5418 (fig. 4.3), donde se encuentra escrito como **K'INICH-LAM-ma-'Ek'**, *K'ihnich Lama[w] 'Ek'*. Una posible variante de su nombre se ubica en el vaso K1728 o MS1373 (fig. 4.11): **K'INICH-LAM-'EK'**, *K'ihnich Lam[aw] 'Ek'*, donde el logograma **LAM** entra en convergencia gráfica por analogía con el silabograma **mi**, de donde recibió el mote de "Señor Completamiento de Estrella" (ver Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 175). Agradezco a Juan Ignacio Cases Martín por sus valiosos comentarios sobre este fenómeno paleográfico (10 de marzo de 2007).

⁵⁵ Ver el apartado 5.1 de esta tesis.

fue elaborada después de su entronización. Dos fechas son posibles para ubicar los acontecimientos de la escena: 9.15.10.17.12 (13 de junio de 742 d.C.) y 9.16.4.2.17 (10 de junio de 755 d.C.). La primera podría implicar que el evento ocurrió cuando Yajawte' K'ihnich aun era gobernante -¿acaso estamos ante una danza de designación?-, mientras que la segunda sugiere que puede tratarse de un encuentro idealizado que tuvo lugar como parte de los rituales de ascensión de Lamaw 'Ek'. Cabe señalar que una de las mujeres que están pintadas en la escena de este vaso parece portar el título de 'IX-[*i]-tza, 'ix 'ltza['], 'la de 'ltza'' (Boot, 2005a: 183, nota 3), dato que refuerza la asociación entre los gobernantes del 'Ik' y los miembros de ese linaje de ubicación geográfica incierta -quizá residieron en Itzimte-Sacluk- que ya había sido señalada en el caso de la Estela 2 de Motul de San José (ver figs. 3 y 2.15a).

La Fórmula Dedicatoria del vaso K1728 (fig. 4.11) proporciona el nombre del padre de Lamaw 'Ek', un señor de tres *k'atuunes*, leído por Guenter⁵⁶ como Too'k(?) Yaas K'ihnich. Los datos disponibles hasta hoy sugieren que él no fue gobernante de la entidad política de 'Ik' (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1143), sino simplemente un *k'uhul 'Ik'nal(?)* o '[noble] divino del Lugar 'Ik(?)' (Looper, Reents-Budet y Bishop, 2009: 134).⁵⁷ Pero además de que Yajawte' K'ihnich no era el padre de Lamaw 'Ek', la escena y textos pintados en el vaso K1463 (fig.

⁵⁶ Comunicación personal, 9 de noviembre de 2007.

⁵⁷ Sospecho que no debe leerse *'Ik'nal*, sino que se trata de la misma expresión que aparece en el nombre de Sak 'Uhx 'Ook K'ihnich, atestiguado en el vaso K3844 (ver *supra*, la nota 5 de este mismo capítulo): "el logograma de 'IK' (T503) que aparece en esta cláusula nominal no se encuentra acompañado por el de 'AJAW (T168) y, en cambio, está superfiado por el signo T285, de posible valor fonético *hu*." No obstante, el tocado de dios bufón (Sak Hu'unal) que aparece sobre la cabeza de Sak 'Uhx 'Ook K'ihnich, hace sospechar que este individuo si fue gobernante de la entidad política de 'Ik', caso que por ahora no se puede sugerir en relación con Too'k(?) Yaas K'ihnich.

4.1) sugieren este último asistió a la ceremonia de ascensión del primero, pues durante el régimen de su predecesor ya era un miembro encumbrado de la nobleza (*ibid.*: 142-143, 148). Esto quizá también puede advertirse en el vaso K3054 (fig. 4.2), donde ambos dignatarios participan de la misma danza portando disfraces de “rayos X” y sonajas de calabaza.

Muy significativos resultan los contactos entre Lamaw 'Ek' y los reyes de Yaxchilán. En esta ciudad gobernaba por entonces Yaxuun B'ahlam IV (752 -768 d.C.), quien estaba casado o vivía con dos mujeres de la casa real de Motul de San José (ver Houston y Stuart, 2001: 66): Wak Jalam Chan 'Ajaw (figs. 2.20-2.21) y Wak Tuun (figs. 2.22-2.23). La alianza matrimonial entre el linaje de Yaxuun B'ahlam y el de Lamaw 'Ek' garantizaba por lo menos un pacto de no agresión (Schele y Freidel, 1990: 479, nota 28), aunque es probable que los compromisos contraídos con estos lazos familiares hayan ido más allá, como lo sugiere el uso de la máscara de “rayos X” en distintos monumentos de Yaxchilán, entre ellos la famosa Estela 11, de 752 d.C. (fig. 6.11), lo que prueba que existía un intercambio de conceptos artísticos. Por otra parte, una de las consortes de Yaxuun B'ahlam procedía de Hix Witz, lo que sugiere que las entidades políticas de 'Ik' y Pa'chan compartían al menos un aliado. Si bien es cierto que Yaxuun B'ahlam eligió al hijo de una señora local para sucederlo en el trono, no podemos negar la importancia que recibieron sus esposas de Motul de San José en los dinteles por él comisionados.

En el Dintel 5 del Templo 1 (fig. 2.20) Yaxuun B'ahlam se apresta para ejecutar una danza con cetros cruciformes de pájaros (*xukuup*), al tiempo que la

señora Wak Jalam Chan 'Ajaw sostiene un bulto sagrado (*'ihkaatz*)⁵⁸ y ejecuta un ademán asociado con autosacrificio y sujeción de objetos rituales (ver Benson, 1974: 109-110). Este acontecimiento tuvo lugar en 9.16.1.2.0 (8 de junio de 752 d.C.), sólo dos *winales* (40 días) después de su ascensión (Proskouriakoff, 1964: 186-189; 1999: 122; Schele y Freidel, 1990: 296; Tate, 1992: 150-151; Schele y Grube, 1995: 117; Mathews, 1997: 195 -196). Tres años después, en 9.16.4.1.1 (5 de mayo de 755 d.C.), la misma mujer se encuentra ayudando a vestir a su marido (fig. 2.21), que se prepara para una batalla. En esta ocasión Yaxuun B'ahlam porta un yelmo con la entidad teotihuacana Mariposa Jaguar, que forma parte del complejo Serpiente de la Guerra (ver Taube, 1992: 74; 2000a: 282-285). El Dintel 8 del Templo 1 (ver Graham y von Ew, 1977: 27) confirma que el resultado de esta lid fue la captura de un individuo conocido como Cráneo Enjoyado, información que también se encuentra escrita en el propio Dintel 41 del Templo 42 (fig. 2.21) (Proskouriakoff, 1963: 150-152; 1999: 123; Schele y Miller, 1986: 223; Schele y Freidel, 1990: 295, 297; Tate, 1992: 250-251; Schele y Grube, 1995: 120; Mathews, 1997: 199-200; Martin y Grube; 2008: 129), que parece evocar el tema representado años antes en el Dintel 26 del Templo 23 (ver Graham y von Ew, 1977: 57).

⁵⁸ Robertson, *et. al.* (2007: 55) han sugerido que este tipo de bultos contenían jadeíta, mineral al que realmente se refiere la palabra *'ihkaatz*.



Figura 2.20. En [9.16.1.2.0], 12 Ahau 8 Yaxkin, 8 de junio de 752 d.C., la señora Wak Jalam Chan 'Ajaw de Motul de San José asistió a su marido en una danza con cetros cruciformes de pájaros, 40 días después de su entronización; Dintel 5 del Templo 1 de Yaxchilán; dibujo de Ian Graham y Eric von Euw (1977: 21).

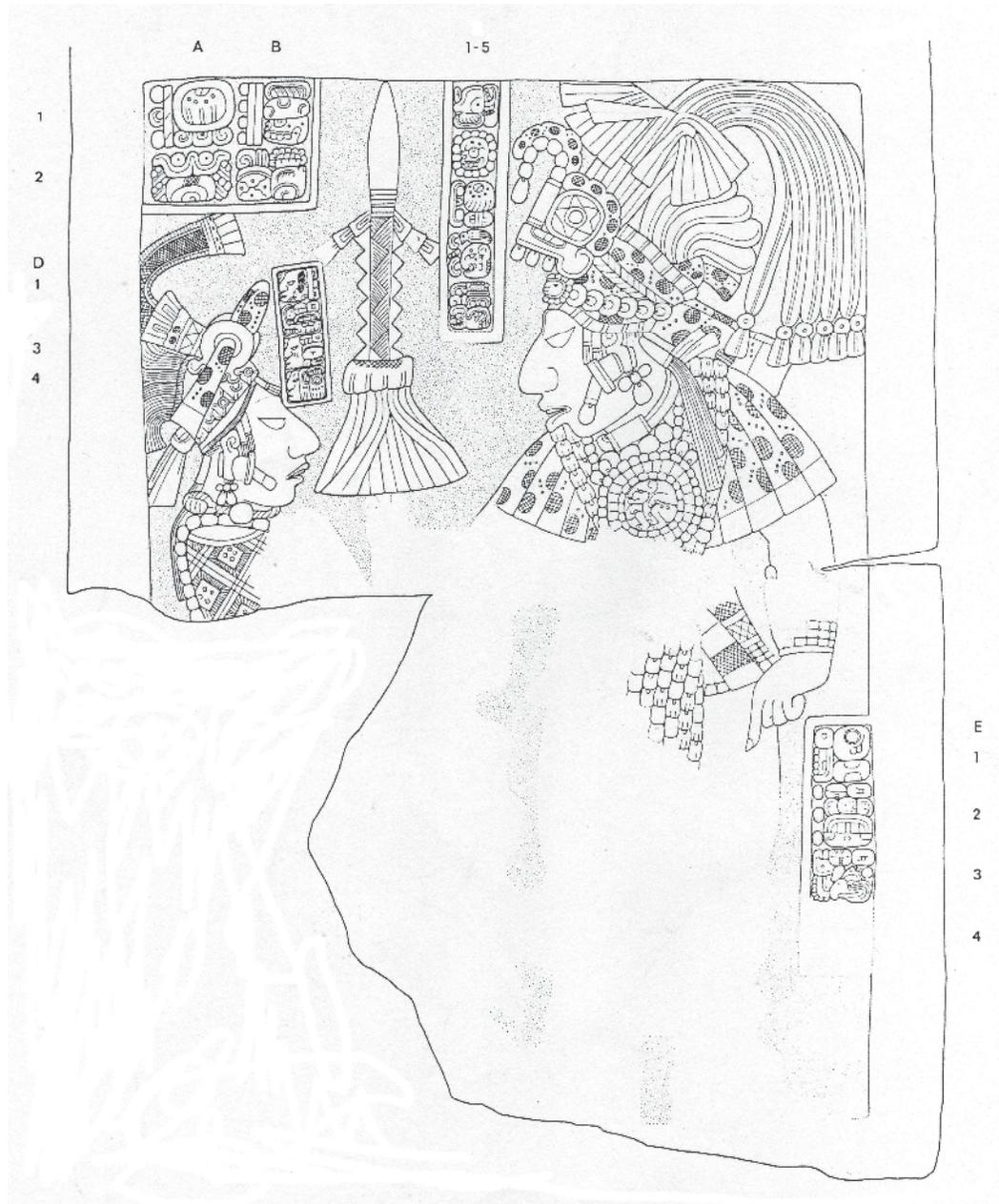


Figura 2.21. En [9.16.4.1.1], 7 Imix 14 Tzec, 5 de mayo de 755 d.C., la señora Wak Jalam Chan 'Ajaw de Motul de San José asistió a su marido antes de participar en una batalla donde capturaría a Cráneo Enjoyado; Dintel 41 del Templo 42 de Yaxchilán; dibujo de Ian Graham (1979: 91).

De la misma forma, el Dintel 15 del Templo 21 (fig. 2.22) reproduce el tópico esculpido tiempo atrás en el Dintel 25 del Templo 23 (ver Graham y von Euw, 1977: 55), incluyendo el virtuosismo en el grabado de las telas. La escena

del Dintel 15 tuvo lugar quizá en 9.16.3.16.19 (24 de marzo de 755 d.C.), que en la actualidad se considera como la fecha más probable. Se trata de un rito de autosacrificio donde la sangre vertida por la señora Wak Tuun cayó sobre papeles dispuestos en canastas, al tiempo que aparece un ancestro deificado entre las fauces de una serpiente de las visiones (Proskouriakoff, 1964: 191; 1999: 120; Schele y Miller, 1986: 190; Schele y Freidel, 1990: 291; Tate, 1992: 197-199; Schele y Grube, 1995: 119; Mathews, 1997: 197). La imagen nos presenta, pues, el clímax de la secuencia ritual. El individuo conjurado recibe el nombre de Yax K'ihnich(?) Naah Chan, que la inscripción califica como el nagual (*'uwahy*) del dios K'awiil. Esta misma deidad fue invocada por la señora Wak Tuun en el Dintel 38 del Templo 16 (fig. 2.23), cuya escena tuvo lugar en 9.16.12.5.14 (25 de junio de 763 d.C.) (Proskouriakoff, 1964: 192; 1999: 121; Tate, 1992: 177-178; Schele y Grube, 1995: 127; Mathews, 1997: 224-227). K'awiil surge de las mandíbulas de una serpiente, cuyo cuerpo es sostenido por la mujer en la forma de una barra ceremonial bicéfala.

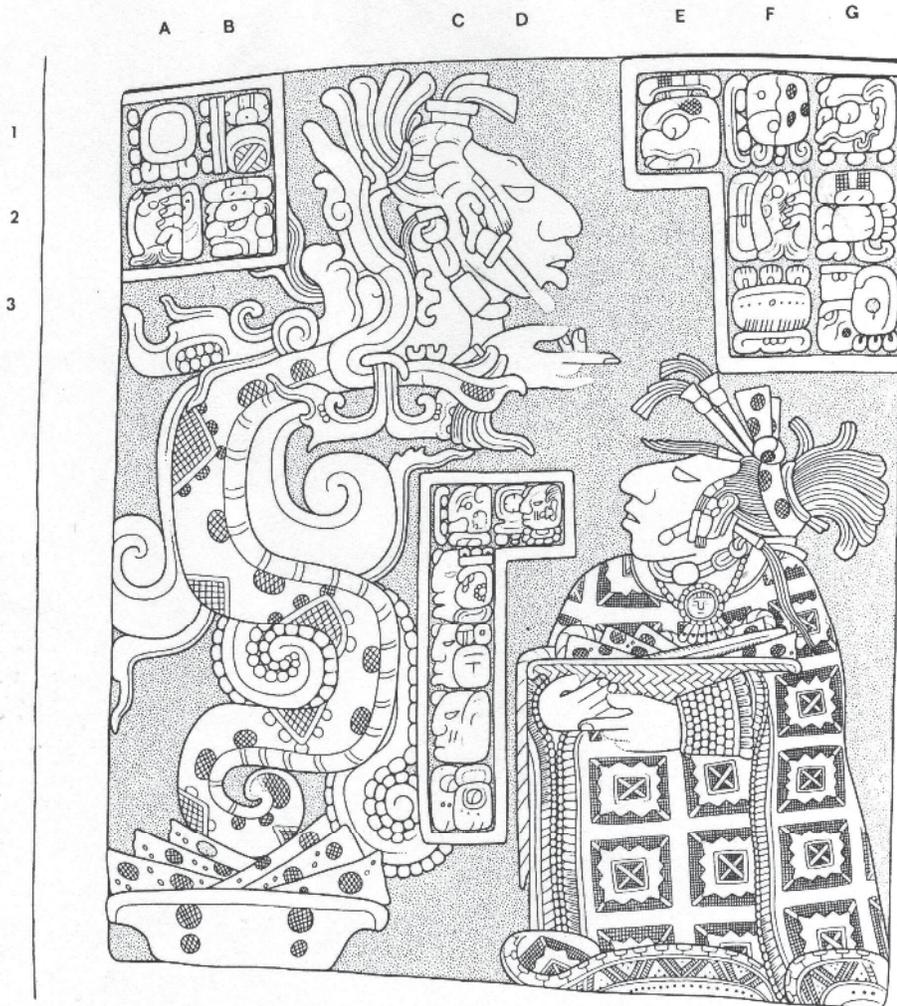


Figura 2.22. En [9.16.3.16.19], 4 [*Cauac] 12 Zip, 24 de marzo de 755 d.C., o [9.16.17.2.4], 4 [*Kan] 12 Zip, 20 de marzo de 768 d.C., la señora Wak Tuun de Motul de San José conjuró a la serpiente Yax K'i hnich(?) Naah Chan, con motivo de la consagración del Templo 21 de Yaxchilán; Dintel 15 del Templo 21; dibujo de Ian Graham y Eric von Euw (1977: 39).

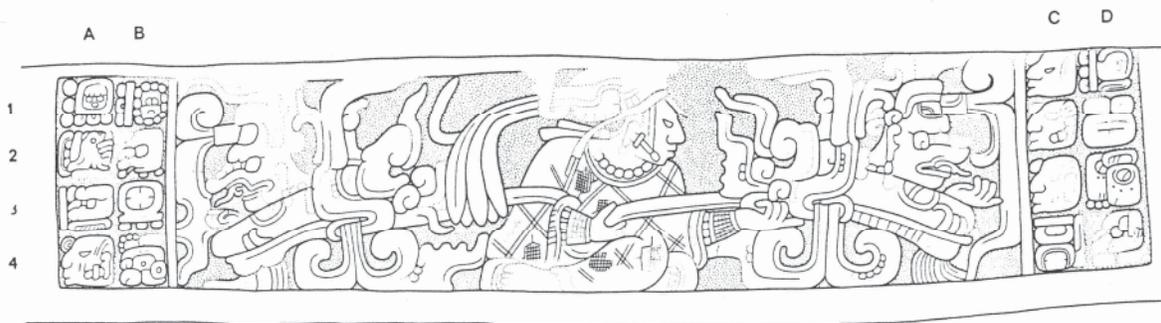


Figura 2.23. En [9.16.12.5.14], 3 lx 7 Mol, 25 de junio de 763 d.C., la señora Wak Tuun de Motul de San José conjuró al dios K'awiil entre las fauces de una barra o serpiente ceremonial bicéfala; Dintel 38 del Templo 16; dibujo de Ian Graham (1979: 85).

El vaso K1728 (fig. 4.11) es una obra tardía de Mo...n B'uluch Laj. Su escena recuerda la visita de un mensajero que le ofrece el tributo de su señor a Lamaw 'Ek'. Los presentes constan de textiles enrollados (Houston, *et. al.*, 2006: 243) y bultos que probablemente contenían conchas *spondylus*. La escena se desarrolla dentro de una habitación provista de cortinas, probablemente durante la noche (ver Inomata, 2001: 355), pues los sirvientes portan antorchas encendidas. Este acontecimiento tuvo lugar el 16 de diciembre de 778 (9.17.8.0.7) y parece constituir uno de los últimos deleites de Lamaw 'Ek', puesto que carecemos de datos posteriores sobre él.

Ruptura con Yaxchilán

A partir de este momento la información histórica sobre los señores de 'Ik' es más escasa y e irregular. Algunas vasijas mencionan gobernantes que difícilmente podremos ubicar, puesto que carecen de fechas en Rueda de Calendario. A grandes rasgos puede decirse que durante el reinado de 'Itzamnaah B'ahlam III (769-800 d.C.) de Yaxchilán la tradicional alianza entre esa ciudad y Motul de San José parece haberse roto. En un fragmento de piedra encontrado frente a la Estructura 44 y conocido como Estela 21 de Yaxchilán (fig. 2.24), el señor divino de Pa'chan porta los títulos de 'supervisor' de un individuo de Maan y otro de 'Ik'a', lo que sugiere que la ciudad del Usumacinta entró en conflicto con La Florida y Motul de San José. La fecha más probable de

esta inscripción es 23 de noviembre de 788 d.C. (9.17.18.1.13). Un pasaje simultáneo debió estar registrado en la Escalera Jeroglífica 5 de la Estructura 20 (Martin y Grube, 2008: 135; ver Graham, 1982: 177 -181).

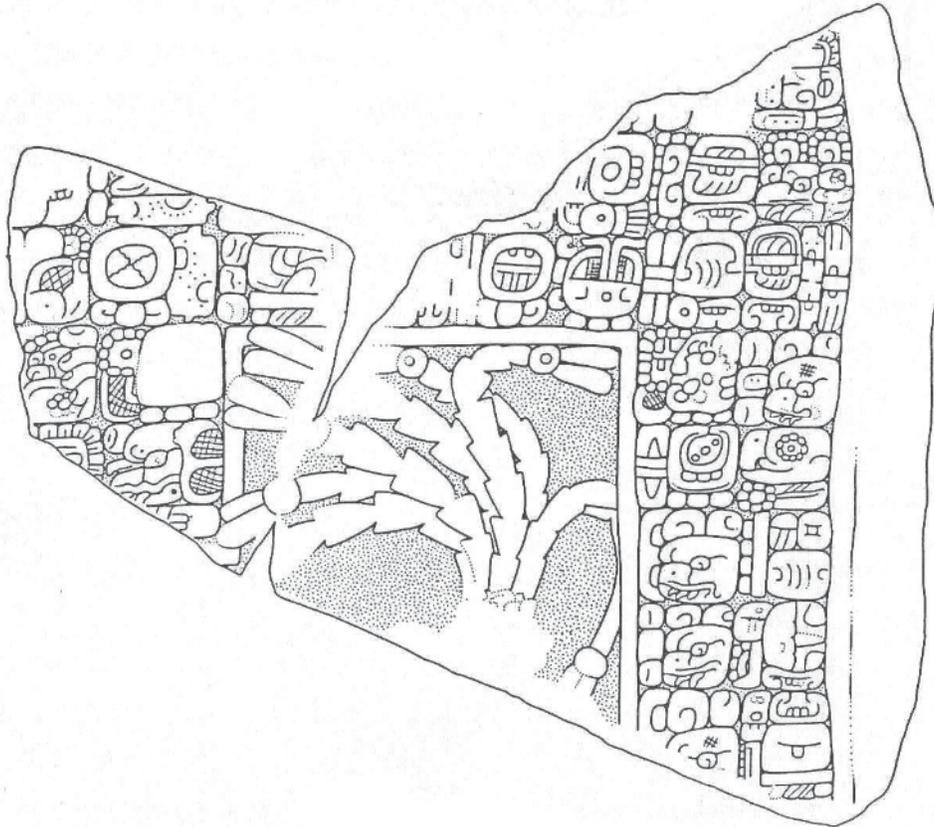


Figura 2.24. En [9.17.18.1.13] 13 Ben 1 Pax, 23 de noviembre de 788 d.C. o [9.18.10.4.13], 12 Ben 1 Pax, 16 de noviembre de 800 d.C.; 'Itzamnaa h B'ahlam III se autonombra supervisor de tres cautivos, entre los cuales se encuentra un individuo de 'Ik'a'; Estela 21 de la Estructura 44 de Yaxchilán; dibujo tomado de Tate (1992: 255).

Tayel Chan K'ihnich II

Un interesante vaso con glifos rosas (fig. 2.25) fue encontrado en el entierro 6 de Tamarindito (ver Foias, 1996: 1140-1142; Valdés Gómez, 1997: 327-329; 2001:

152-153), la tumba de Chanal B'ahlam, señor al que se le atribuye la derrota de K'awiil Chan Kinich en 761 d.C., arrasando con la hegemonía regional de Dos Pilas (Demarest, 1993: 103; Houston, 1993: 117; Martin y Grube, 2008: 63). El vaso al parecer cuenta con la representación de un nuevo Tayel Chan K'ihnich (**ta-YEL? CHAN-na K'INICH**) en una escena cortesana con bebida de agave (*chih*), al tiempo que porta el título de 'séptimo 'ook'in del señor divino de 'Ik' ('u-VII-TAL-la 'OK-K'IN-ni K'UH(UL)-'IK'-'AJAW), de significado poco claro (ver Garrison y Stuart, 2004: 831).⁵⁹ El hecho de que el soberano de Tamarindito haya incluido este recipiente entre sus bienes personales puede ser indicio de que Motul de San José mantuvo relaciones con los linajes oprimidos del Petexbatun, y acaso desempeñó algún papel directo o indirecto en la debacle de Dos Pilas (ver Valdés Gómez, 1997: 333). Cabe recordar que otros fragmentos de cerámica de Motul de San José han sido recobrados en Aguateca (Eberl, 2003), Arroyo de Piedra, Ceibal y Cueva de Sangre (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144).

⁵⁹ Debo aclarar que las expresiones T[115].765c:116 (**yo-765c-ni**) no están cabalmente descifradas. Una propuesta de lectura procede de Erik Boot (2005 a: 353), **yo-'OK-K'IN-ni**, *yook'in* que, de tener razón, pienso que podría ser un título relacionado simbólicamente con la muerte, la estrella vespertina y posiblemente con el inframundo y el oeste (ver Velásquez García, 2000: 77-79, 167-168). En efecto, en el *Calepino de Motul* (Arzápalo Marín, 1995: 37, 583, 587) aparecen las entradas *ah oczah kin*, 'el lucero de la noche', *oczah kin*, 'perderse con el sol o marchitarse' las plantas, y *ocol kin*, 'ponerse el sol', 'morirse algún viejo o estar para morir', mientras que en yukateco moderno (Bastarrachea, Briceño Chel y Yah Pech, 1998: 109) *'ook'iin* significa 'en la noche'. El principal problema de la lectura **yo-'OK-K'IN-ni** es que no hace sentido en los códices mayas, donde ocupa la posición sintáctica de augurio. Grube (1997: 86-87) ha dado a conocer otra propuesta de desciframiento para el comupuesto glífico T[115].765c:116: **yo-'ON-ni**, *yoon*, 'su pariente', lectura que se basa en la entrada yukateka *'onel*, 'pariente en consanguinidad' (Barrera Vásquez, 1980: 606). No obstante, debemos notar que la mayoría de las veces este tipo de frases aparecen en contextos sintácticos de títulos de cargo y/o rango (ver Lacadena García-Gallo, 2000c), donde tampoco no hace sentido 'el pariente de'. En el Apéndice B de esta tesis exploro algunas implicaciones ideológicas que para los mayas antiguos podría haber tenido la propuesta de Grube (1997: 86-87).

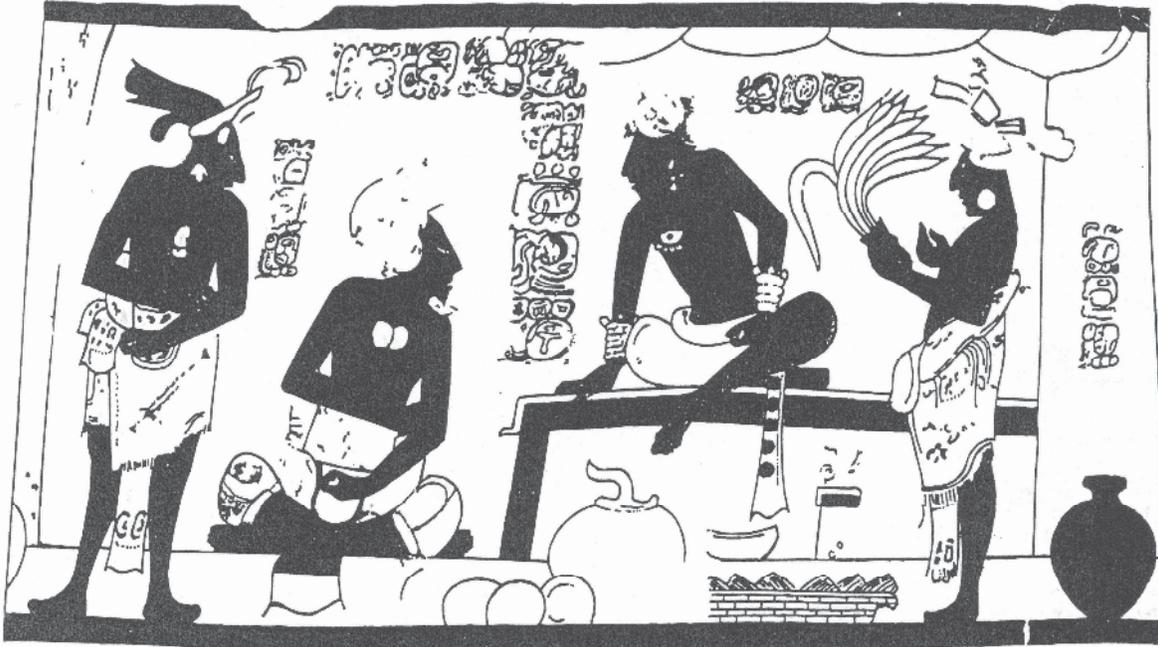


Figura 2.25. Vaso 5 del entierro 6 del Grupo B de Tamarindito, encontrado en 1994 por el equipo de Juan Antonio Valdés Gómez; tipo: policromo crema zacatal (dibujo tomado de Valdés Gómez, 1997: 328).

Es preciso hacer una digresión para mencionar que como este vaso fue encontrado en la tumba de Chanal B'ahlam o Gobernante H de Tamarindito, quien de acuerdo con la Escalera Jeroglífica 2 de su ciudad ascendió al mando en 760 d.C. y pudo ser el agente de la destrucción de Dos Pilas en enero de 761 (Mathews y Willey, 1991: 44; Schele y Grube, 1995: 123 -124), se ha asumido que fue elaborado hacia el final de la fase cerámica Nacimiento (Foias, 1996: 1140). Incluso se ha propuesto que el vaso le fue regalado a Chanal B'ahlam en 760 d.C., con motivo de su entronización (Valdés Gómez, 1997: 329). No obstante, como fue explicado con anterioridad, entre 755/756 y 778 d.C. gobernaba en la entidad política de 'Ik' un soberano llamado K'ihnich Lamaw 'Ek', de tal suerte que si aceptamos que Tayel Chan K'ihnich envió este vaso a Tamarindito a principios del reinado de Chanal B'ahlam, él no sería el

gobernante de 'Ik', o bien, estaría utilizando ese glifo emblema al mismo tiempo que Lamaw 'Ek'. Cabe agregar que no sabemos cuándo falleció Chanal B'ahlam, aunque su última mención en Tamarindito es el rito de renovación de una tumba (*'ochk'ahk' muknal*) que ejecutó en agosto de 762 d.C. (Mathews y Willey, 1991: 44; Schele y Grube, 1995: 125). Bien pudo ser que el reinado de Chanal B'ahlam haya durado más allá de 778 d.C., cuando teóricamente ya estaría gobernando Tayel Chan K'ihnich II en el señorío de 'Ik'. El vaso 5 del entierro 6 de Tamarindito (fig. 2.25) pertenece al tipo Policromo Crema Zacatal (Foias, 1996: 1140), cuya muestra más grande corresponde al horizonte Tepeu 2 (Forsyth, 2003: 665), así como a la fase Nacimiento (600-830 d.C.) de la secuencia cerámica del Petexbatun (ver Foias y Bishop, 1994: 469), de tal suerte que la gran amplitud cronológica de estos periodos no nos ayuda a aclarar los detalles de este asunto. No obstante, la presencia de otro plato trípode con el signo de 'Ik' en el entierro 6 de Tamarindito (Valdés Gómez, 1997: 327), demuestra que Chanal B'ahlam tuvo fuertes relaciones con los señores que gobernaban en la región del Petén Itzá.

Otra prueba de la existencia de Tayel Chan K'ihnich II procede de un importante hallazgo en El Perú. Recientemente publicado por Evan Keith Eppich (2006: 319-321, 2007: 6-10),⁶⁰ el entierro 21 del Grupo Tolok es un sepulcro de cista que data cerca del año 800 d.C. El ajuar mortuario contenía recipientes de cerámica (fig. 2.26), una de las cuales –denominada como vasija 4-⁶¹ pertenece

⁶⁰ Agradezco a Stanley P. Guenter (comunicación personal, 9 de noviembre de 2007) por haber llamado mi atención sobre este interesante hallazgo en El Perú.

⁶¹ De acuerdo con el propio Guenter (comunicación personal, 15 de noviembre de 2007), este vaso es consistente con la cronología arqueológica y estilística de un tipo cerámico

a la tradición 'Ik' y de acuerdo con Stanley Guenter⁶² menciona a Tayel Chan K'ihnich, quien recibe la entrega de un parasol de guerra en probable gesto de lealtad (fig. 2.27). El individuo que entrega el parasol se encuentra arrodillado y porta el título de *b'aaah 'ajaw*, jefe de un grupo de nobles subordinados. Eppich (2006: 321; 2007: 9) contempla la posibilidad de que este *b'aaah 'ajaw* sea el ocupante del entierro 21 de El Perú, pero lo cierto es que la relación entre esta ciudad y los reyes de 'Ik' se desconoce.⁶³

perteneciente a finales del siglo VIII, razón por la que mantengo viva la posibilidad de que efectivamente haya existido en la secuencia dinástica de 'Ik' un segundo gobernante con el antropónimo Tayel Chan K'ihnich.

⁶² La imagen reproducida en el artículo de Evan Keith Eppich (2007: 12) no permite observar el nombre de Tayel Chan K'ihnich. Confiamos en el ojo epigráfico de Guenter, quien examinó personalmente la vasija. Cabe mencionar que Tokovinine (comunicación personal, 28 de febrero de 2008) duda de la existencia de Tayel Chan K'ihnich II, pues de acuerdo con su punto de vista, el vaso 4 del Grupo Tolok (figs. 2.26 y 2.27) no necesariamente fue elaborado durante el cargo del ocupante del entierro 21. Él sugiere que pudo ser una joya conservada en El Perú desde la segunda o tercera década del siglo VIII, cuando gobernó el dignatario que yo llamo Tayel Chan K'ihnich I.

⁶³ Durante la segunda mitad del siglo VII y las primeras décadas del VIII, los señores de El Perú fueron importantes aliados de Calakmul, pero luego de la debacle de Yuhkno'm Too'k' K'awiil (ca. 731 d.C.), el penúltimo gobernante de la dinastía Kanu'l en Chi'k Naahb' (ver Martin, 2005b: 11-12; Tunesi, 2007), sólo pudieron resistir a sus enemigos trece años más. En 743 d.C. el soberano Tzam B'ahlam de El Perú fue derrotado por Yik'iniiy Chan K'awiil, según consigna el Dintel 3 del Templo IV (B3-B7) de Tikal (Harrison, 1999: 155; Montgomery, 2001: 173; Martin y Grube, 2008: 49). La historia de El Perú se oscurece desde entonces, pero existe cierta evidencia de que los reyes posteriores intentaron establecer una alianza con la declinante Calakmul (Freidel, 2005: 4), ya para entonces gobernada por los enigmáticos señores del glifo emblema del murciélago (ver Martin, 2005b: 9-10, 12; Grube, 2005: 95-98).



Figura 2.26. Ajuar cerámico del entierro 21 del Grupo Tolok de El Perú; fotografía de Keith Eppich; el vaso cilíndrico (vasija 4) pertenece al *corpus* 'Ik' (tomada de Eppich, 2007: 8).

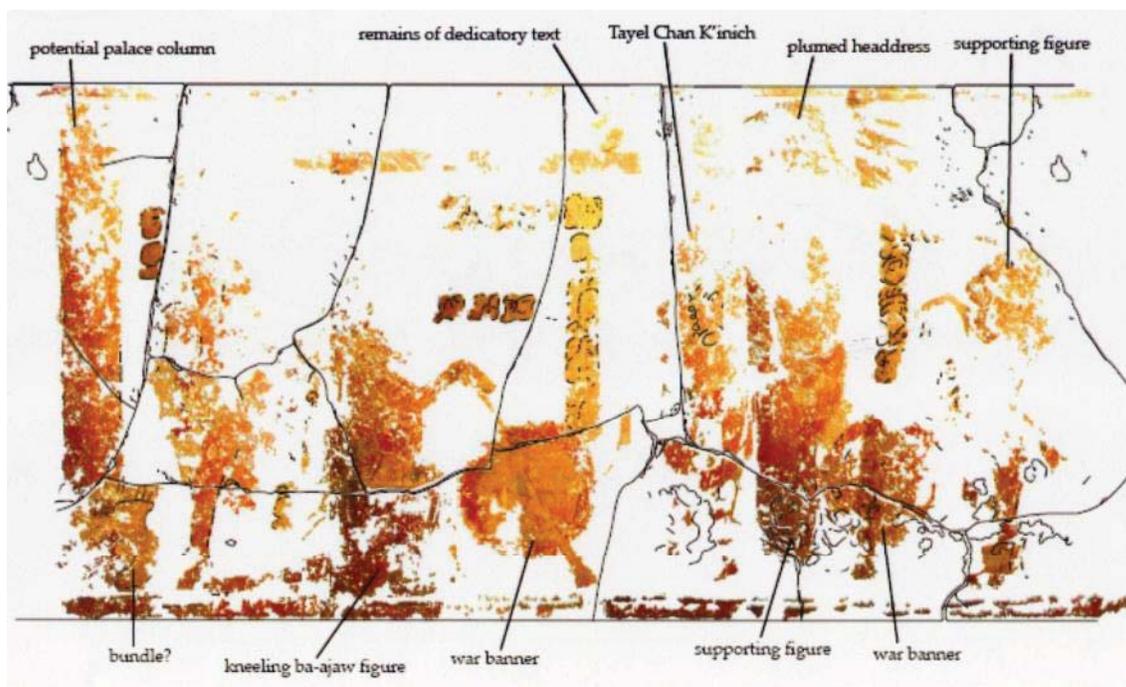


Figura 2.27. Composición desplegada de la vasija 4 del entierro 21 del Grupo Tolok de El Perú; elaborada por Keith Eppich (tomada de Eppich, 2007: 12).

Existen otras vasijas que mencionan el antropónimo Tayel Chan K'ihnich,⁶⁴ pero debo aclarar que no estoy seguro si estos dos vasos pertenecen a la primera o a la segunda mitad del siglo VIII, lo que sería importante para determinar si mencionan a Tayel Chan K'ihnich I o II. Por ejemplo, La Fórmula Dedicatoria del vaso K8286 (fig. 2.28) menciona que se trata de una “vasija para beber chocolate de árbol de maíz”, y que era propiedad de Tayel Chan K'ihnich, señor divino de 'Ik'. Su estilo decorativo, con elegantes tréboles blancos sobre un fondo de estrías púrpuras,⁶⁵ así como su trazo caligráfico, paleta pictórica y composición espacial, se asemejan al de otro vaso sin contexto arqueológico que fue vendido en 1987 en una galería de arte de Ámsterdam (fig. 2.29). Esta vasija sufrió una rotura que pasa sobre el cartucho **ta-ye-le**, mismo que fue reparado y retocado en tiempos modernos.⁶⁶ La Fórmula Dedicatoria del Vaso de Ámsterdam menciona el nombre de Yayel Chan K'ihnich, aunque sin el glifo emblema de 'Ik'.

⁶⁴ Agradezco a Erik Boot (comunicación personal, 27 de noviembre de 2007) por haber llamado mi atención hacia el vaso K8286 (fig. 2.28), así como a otro que procede probablemente del mismo taller, y que es conocido como el Vaso de Ámsterdam (fig. 2.29).

⁶⁵ Sobre el tema de la decoración, ver la sección titulada “Estrategias compositivas”, en el apartado 4.3 de esta tesis.

⁶⁶ Erik Boot (comunicación personal, 27 de noviembre de 2007).



Figura 2.28. Vaso K8286, de colección privada. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.



Figura 2.29. Imágenes del llamado Vaso de Ámsterdam, que ahora pertenece a una colección privada. Fotografías y cortesía de Erik Boot.

Sihyaj K'awiil

Mientras que el vaso 5 del entierro 6 de Tamarindito (fig. 2.25) retrata a un gobernante esbelto de nombre Tayel Chan K'ihnich, la vasija K1453 (fig. 2.30) contiene la figuración de un soberano obeso llamado *Sihyaj K'awiil, 'ajjuhx haab', ch'ajo'm* (**SIY-ya-ja K'AWIL 'a-III-HAB' ch'a-jo-ma**), 'Sihyaj K'awiil, el de tres años, incensador' o 'varón', también en un festejo con bebida de agave (escrita *chij* y no *chih*).⁶⁷ La temática, paleta, composición pictórica y el estilo de las vasijas representadas en las escenas de ambos vasos resultan innegables, por lo que considero que se trata de obras de un mismo pintor. No obstante, mientras que el vaso 5 del entierro 6 de Tamarindito (fig. 2.25) representa al 'séptimo 'ook'in del señor divino de 'Ik', Sihyaj K'awiil era el 'octavo' (fig. 2.30): **VIII-TAL-la yo-'OK'IN? K'UH-'IK'-'AJAW**. Aunque desconocemos el significado del título 'ook'in ('ook-k'in pudo haber sido leído 'ook'in por asimilación fonética),⁶⁸ podríamos especular que el *k'uh[ul] 'Ik' ajaw* al que se refiere es el fundador de un linaje,⁶⁹ mientras que las frases ordinales 'uhuktal, 'séptimo' y

⁶⁷ La presencia de esta aspirada velar /j/, en vez de la aspirada glotal /h/, sugiere que en la época de Tayel Chan K'ihnich II ya había comenzado en algún dialecto de la región de los lagos del Petén la pérdida de distinción entre ambas consonantes. Grube (2004 e: 75, 79-81) demostró que las lenguas ch'olanas coloniales y actuales carecen de la diferencia entre /h/ y /j/, distinción que colapsó en algunas regiones desde la segunda mitad del Clásico tardío. Como él mismo dice, la evidencia más temprana de este cambio fonológico procede de Belice y del este del Petén, entre 9.14.0.0.0 (711 d.C.) y 9.15.0.0.0 (731 d.C.), y desde esas regiones se extendió por todas las tierras bajas siguiendo una dirección este-oeste.

⁶⁸ Ver lo dicho en la nota 59 de este mismo capítulo sobre la lectura 'ook'in.

⁶⁹ Ver lo dicho en la nota 59 de este mismo capítulo sobre la lectura 'oonel.

[’u]waxaktal, ‘octavo’, designan una secuencia de gobernantes,⁷⁰ tal como ocurre en Yaxchilán y en otros sitios mayas (ver Velásquez García, 2004: 85). Si ello es así, constituiría un argumento más a favor de que el glifo emblema de ’Ik’ era un título regional usado por distintos linajes al mismo tiempo, dado que si tomamos en cuenta el promedio de años que los reyes mayas del Clásico permanecían en el poder,⁷¹ el fundador del linaje aludido en estos vasos debió haber vivido a principios del siglo VII d.C. La conclusión obvia de esto es que Yune’ B’ahlam de Bejucal (ca. 381-393 d.C.) no pertenecería a esta secuencia.



Figura 2.30. Vaso K1453, del Australian National Museum; tipo: posiblemente policromo crema zacatal; fotografía de Justin Kerr (tomada de Martin y Grube, 2008: 15)

⁷⁰ De hecho, Héctor L. Escobedo (citado por Valdés Gómez, 1997: 327) sugiere que el personaje retratado en el vaso 5 del entierro 6 de Tamarindito (fig. 2.25), o sea, Tayel Chan K’ihnich II, es “el octavo gobernante en la línea de sucesión” del llamado sitio ’Ik’. Aquí vale notar que la opinión de Escobedo parece basarse sólo en los deficientes dibujos que publicaron Foias (1996: 1149) y Valdés Gómez (1997: 328), donde en el cartucho ordinal parece estar escrito ’u-VIII-TAL-**la**. Al inspeccionar las fotos a color de esa vasija, observadas en el archivo personal de Alexandre Tokovinine, pude darme cuenta que en realidad se trata de ’u-VII-TAL-**la**.

⁷¹ De acuerdo con Nikolai Grube (información personal, 17 de mayo de 2005) la duración promedio de gobierno para los reyes mayas del Clásico es de 30.64 años, aunque si sólo tomáramos en cuenta a los linajes de Naranja, Palenque, Tikal y Yaxchilán el promedio se reduciría a 25.44 años.

K'awiil K'ihnich

Cabe mencionar que Joel Palka excavó en Dos Pilas un interesante tiesto exciso e inciso (fig. 2.31), que contiene otra posible mención del mismo o de un nuevo gobernante:⁷² **K'IN-ni chi K'UH 'IK' ja-wa**, [...] *K'ihnich, k'uh[ul] 'Ik' ['a]jaw*, [...] K'ihnich, señor divino de 'Ik". Este fragmento de vasija fue encontrado en un basurero que se ubica detrás de la Estructura L4-43 (Palka, *et. al.*, 1993: 143). Si observamos la escena con detenimiento, podremos darnos cuenta que el texto se refiere al personaje sentado en el lado derecho de la composición, puesto que de su nariz surge una serpiente de nariz cuadrada o "monstruo Sip", que de acuerdo con Stuart (2005c: 22-23) constituye uno de los rasgos diagnósticos del dios solar (K'ihnich). A manera de tocado, él usa la cabeza del dios K (K'awiil), de forma que su nombre correcto tal vez era K'awiil K'ihnich.⁷³ Foias (1996: 555) considera que esta pieza puede pertenecer al tipo Toro Excavado -Inciso, que ha sido ubicado en la fase Tepeu 3 (800-910 d.C.).⁷⁴ De cualquier forma, el objeto parece haber llegado a Dos Pilas después de la debacle de 761 d.C. y, por lo tanto, luego del periodo de su ocupación principal. Al aproximarse el siglo IX, el centro ceremonial de Dos Pilas fue desmantelado parcialmente y ocupado por

⁷² Stephen D. Houston (comunicación personal, 26 de noviembre de 2007) piensa que se trata del antropónimo Tayel Chan K'ihnich, aunque como la primera parte de su nombre (Tayel Chan) está omitida, bien pudiera tratarse de otro personaje cuyo apelativo terminaba con /K'ihnich/.

⁷³ Una inspección todavía más minuciosa del tocado de este personaje (ver fig. 2.31) podría revelar que, además del teónimo K'awiil, tiene un par de brotes alargados que podrían aludir al logograma **SIH** o **SIY**, que denota el lexema 'nacer'. Ello tendría implicaciones importantes para la lectura completa del nombre de este mandatario, misma que quizá respondería a Sihyaj K'awiil K'ihnich. ¿Acaso se trata de una versión más completa del nombre de Sihyaj K'awiil, que aparece en el vaso K1453 (fig. 2.30)?

⁷⁴ La cronología del horizonte Tepeu 3 varía de autor a autor. Robert J. Sharer y Loa P. Traxler (2006: 378) la establecen después de 800 d.C., aunque en su estudio pionero sobre la secuencia cerámica de Uaxactun, Robert E. Smith (1955, vol. I: 106) la ubicó de 10.0.0.0.0 (830 d.C.) a 10.3.0.0.0 (889 d.C.).

lugareños empobrecidos (ver Foias, 1996: 430; Sharer y Traxler, 2006: 408 -409; Martin y Grube, 2008: 65-67), por lo tanto es un enigma la forma en que esta vasija fue llevada hasta allí.



Figura 2.31. Fragmento de vasija excisa e incisa, encontrado en un basurero detrás de la Estructura L4-43 de Dos Pilas. Fotografía de Joel Palka (cortesía de Stephen D. Houston). Dibujo de Luis Fernando Luin (cortesía de Alfonso Lacadena García-Gallo).

El glifo emblema de 'Ik' en las postrimerías del siglo VIII

Una pista para comprender la importancia política que tenían los reyes de 'Ik' en las proximidades del año 800 d.C. procede del Altar 3 de Altar de los Reyes (fig. 2.32), en el sur de Campeche. En su parte superior contiene la frase *k'uh[ul] kab', 'uhxluju'n kab'*, 'tierras sagradas, trece tierras', mientras que en sus cantos conserva una lista de glifos emblema, entre los que se encuentra el de 'Ik'.⁷⁵ Estos son introducidos por una expresión no descifrada que incluye el logograma

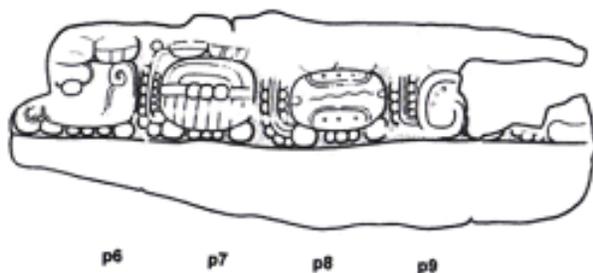
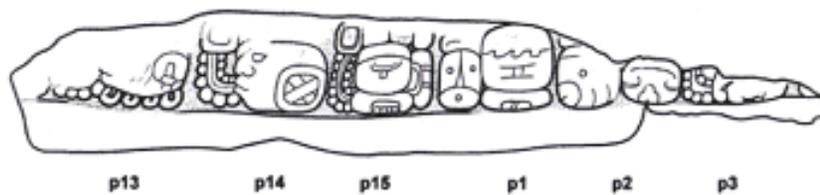
⁷⁵ Los otros glifos emblema conservados son los de Edzná (de lectura incierta, tal vez **WAYAW**, ver Pallán Gayol, 2009: 242-249), Chatan Winik (etnónimo originario del área de Calakmul y la cuenca de El Mirador), Kan[u']l (cuya ubicación a finales del siglo VIII es incierta), Tikal, Palenque y quizás el del propio Altar de los Reyes.

de “trono”. Grube (2003a) opina que se trata de los trece tronos señoriales que los habitantes de la región consideraban importantes en el ocaso del siglo VIII, de acuerdo con la cosmología política vigente en la época de elaboración del altar.⁷⁶

⁷⁶ Parece tratarse de una visión semejante a la que tenían los mayas yucatecos del Posclásico y la época colonial, donde la Cuenta Corta de los trece *k'atuunes* dividía la geografía política regional (ver Love, 1994: 25-27; Bernal Romero y Velásquez García, 2007).



a



b

Figura 2.32. El Altar 3 de Altar de los Reyes menciona el glifo emblema de 'Ik' (p15) como parte un conjunto de tronos señoriales que ca. 800 d.C. conformaban las 13 tierras sagradas de los mayas. (a) Escena y texto de la parte superior; (b) texto de los cantos; dibujo de Nikolai Grube (2003a).

Durante las postrimerías del siglo VIII Motul de San José parece haber mantenido relaciones diplomáticas saludables con los pequeños señoríos –ahora independientes, pero balcanizados y en tensión bélica - del Petexbatun. En 1999 la Dra. Triadan, del equipo de Takeshi Inomata, encontró un fragmentado vaso de la tradición 'Ik' (fig. 3.10) en el interior del cuarto sur de la Estructura M8-4 o “Casa de los Espejos” de Aguateca, que era la residencia de un noble encargado de la producción de piezas y ornamentos de pirita. El contexto de este hallazgo precede inmediatamente al abandono definitivo e intempestivo de su ciudad, acaecido por fuego a finales del siglo VIII d.C o a principios del IX (ver Eberl, 2003; Inomata, 2001: 347), época donde gobernó Tahnte' K'ihnich (770-802 d.C.), que portaba el glifo emblema de Mutu'l. Varios investigadores piensan que Aguateca pudo servir como refugio para albergar a la dinastía sobreviviente de Dos Pilas, luego de la destrucción de esa ciudad en 761 d.C. (Demarest, 1993: 103-104, 109; Houston, 1993: 119-120; Foias, 1996: 430; Martin y Grube, 2008: 64-65), si bien cabe recordar que, luego de la caída de Dos Pilas, varios gobernantes de esa región balcanizada decidieron portar el glifo emblema de Mutu'l (Houston, 1993: 119).

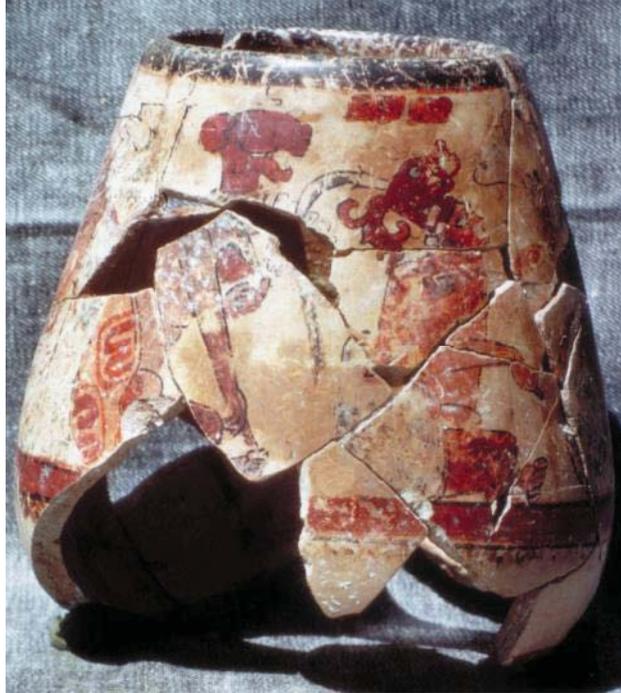


Figura 2.33. Vaso de estilo 'Ik' que fue recobrado arqueológicamente de Tikal. Su forma abombada sugiere que es relativamente tardío, tal vez de la fase Tepeu 3; cortesía de Mary E. Miller (2007).

A lo largo del siglo VIII, y buena parte del IX, diversos vasos de la tradición 'Ik' llegaron a las cortes de Aguateca, Altar de Sacrificios, Arroyo de Piedra, Ceibal, Dos Pilas, Tamarindito y otros sitios del Petexbatun (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144), reflejando complejas relaciones políticas que apenas alcanzamos a vislumbrar, tanto antes como después de la hegemonía regional de Dos Pilas. Durante los *k'atuunes* finales del *b'aak'tuun* 9 (ca. 790-830 d.C.), los ceramistas de la entidad política de 'Ik' produjeron elegantes vasos con forma de barril, uno de los cuales fue encontrado por Jim Brady en una cueva relativamente cercana a Dos Pilas.⁷⁷ Otro, sin embargo, fue excavado en la

⁷⁷

Stephen D. Houston (comunicación personal, 26 de noviembre de 2007).

propia Tikal (fig. 2.33),⁷⁸ pero también existen dos ejemplos hallados en Uaxactún (fig. 2.34), que han sido identificados como vasijas de Motul de San José (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144-1145), tanto pintadas como excisas e incisas, incluyendo algunos vasos cilíndricos con soportes trípodes y con escenas simbólicas fig. 2.35a) o narrativas (fig. 2.35b). Ello sugiere que el linaje asentado en la ciudad de 'Ik'a['] y sus alrededores aun era vigoroso a principios del siglo IX, época donde parece haber orientado su política hacia el Petén central y el Petexbatun.

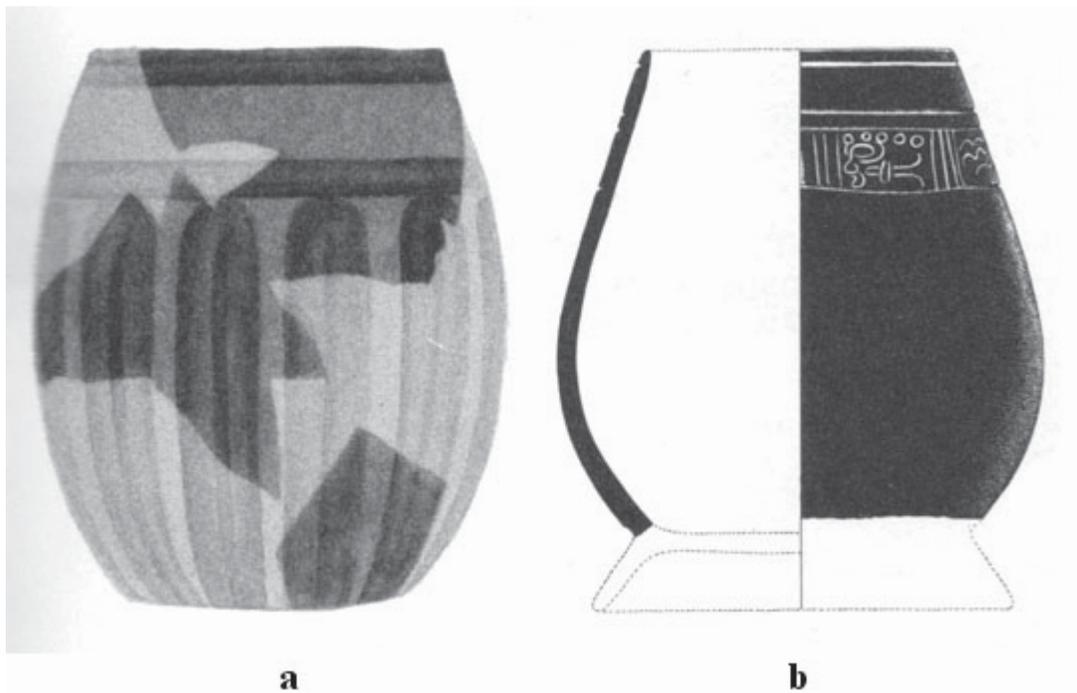


Figura 2.34. Vasos con forma de barril de la fase Tepeu 3 encontrados en Uaxactún, y que de acuerdo con Reents-Budet, *et. al.* (2007: 1144-1145) proceden de Motul de San José: (a) negro sobre anaranjado fino (tomado de Smith, vol II, 1955: fig. 3a); (b) negro con incisiones y base de pedestal (tomado de Smith, vol. II, 1955: fig. 42-8).

⁷⁸

Mary E. Miller (comunicación personal, 10 de marzo de 2007).



Figura 2.35. Vasos trípodes de la fase Tepeu III encontrados en Uaxactún, y que de acuerdo con Reents-Budet, *et. al.* (2007: 1144-1145) proceden de Motul de San José: (a) hallado en el entierro A43 (tomado de Smith, 1955, vol. II: fig. 3c); (b) encontrado en la superficie de la Estructura A-V (tomado de Smith, 1955, vol. II: fig. 2p, q).

El Chan 'Ek' mencionado en Ceibal

Máscaras de “rayos X” al estilo más clásico de Yajawte' K'ihnich pueden encontrarse en las estelas 2 y 3 de Machaquilá (figs. 6.20-6.21) pero la evidencia más elocuente procede de Ceibal. En 830 d.C. un señor llamado 'Ajb'alun Haab'tal refundó la casa dinástica local bajo el auspicio de Ucanal. Tiempo después celebró el final de periodo de 849 d.C. (10.1.0.0.0), al erigir cinco estelas dentro y alrededor del templo radial A-3 (Schele y Mathews, 1998: 175-196; Martin y Grube, 2008: 227). Una de ellas (fig. 2.36), conocida con el número 10, atestigua que la celebración fue vista (*'ila[']*)⁷⁹ por K'awil Enjoyado de Mutu'l (Tikal), Chan Pet de Kan[u']l y Chan 'Ek' de 'Ik' (ver Marcus, 1973: 912; 1976: 17-18; Schele y Freidel, 1990: 388; Proskouriakoff, 1999: 177; Boot, 2005a: 46; Martin y Grube, 2008: 53). Este pasaje testifica que el linaje de 'Ik' era todavía importante a mediados del siglo IX⁸⁰ y documenta el uso del antropónimo Chan 'Ek', 'Serpiente de Estrella', atestiguado antes en Xultun (Boot, 2005a: 40-41; Zender, s.f.) y posiblemente en Itzan (Pallán Gayol, 2009: 70-71). Durante el Posclásico tardío y el periodo colonial su cognada yukatekana, Kaan 'Eek', sería empleada por los reyes de Tayasal (Cortés, 1963: 268, 272; Lizana, 1995: 266, 268; López de Cogolludo, 1971, I: 58; II: 205, 217-238; Avendaño y Loyola, 1997: 36, 45-46, 54-55, 60).

⁷⁹ Como argumentaré en el Capítulo 7 de esta tesis, el rito maya clásico de *'ila'* parece aludir a la clarividencia que los chamanes mayas alcanzaban a través del trance extático.

⁸⁰ Como afirman Looper, Reents-Budet y Bishop (2009: 148), el haber presenciado rituales dinásticos en otros sitios era un signo de predominio político.

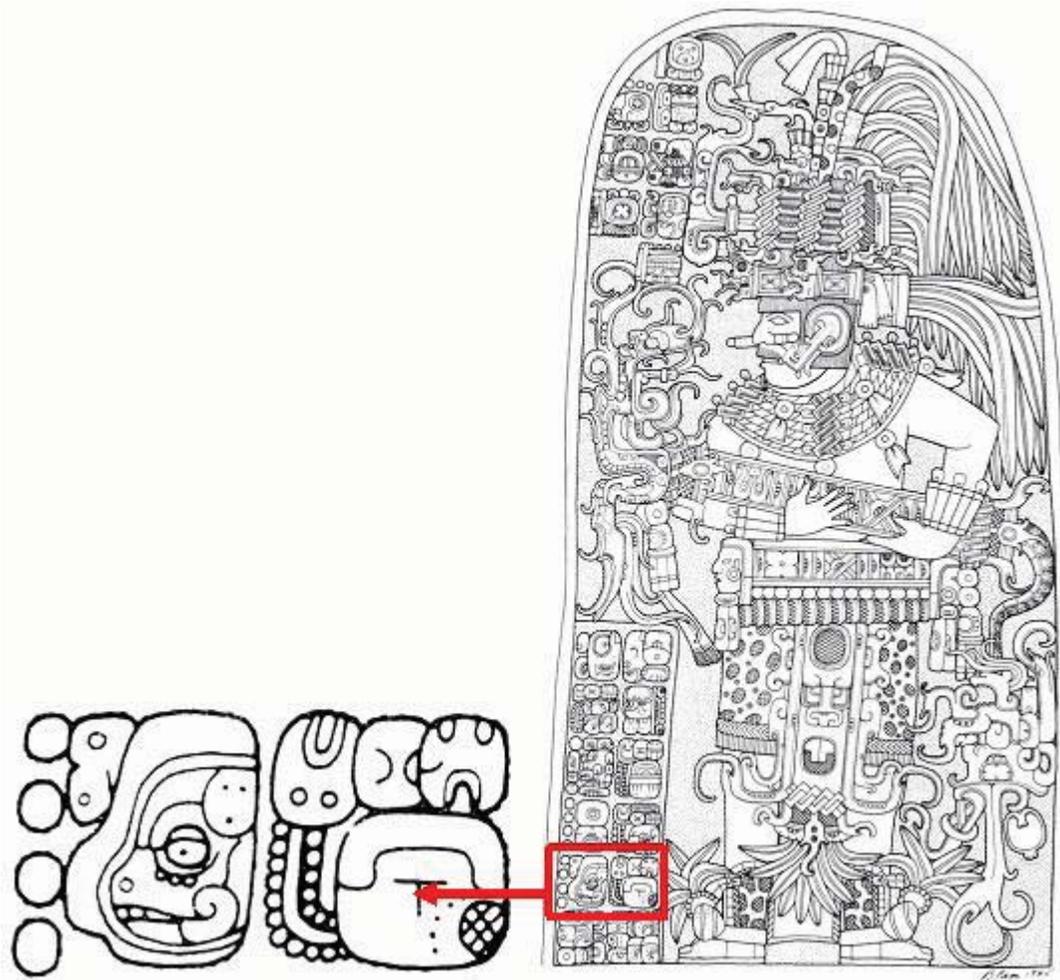


Figura 2.36. La Estela 10 de Ceibal registra el final de periodo [10.1.0.0.0], 5 Ahau 3 Kayab, 26 de noviembre de 849 d.C. El evento fue atestado en el centro de Ceibal por los gobernantes de las entidades políticas de Mut [u'l], Kan[u'] e 'Ik' (Chan 'Ek', resaltado el cuadro); dibujo de Barbara Page (tomado de Proskouriakoff, 1999: 178).

El Chan 'Ek' de Tayasal-Flores

La última referencia escrita a uno de los señores de 'Ik' procede justamente de la Estela 1 de Tayasal, que en su parte posterior cuenta con una breve inscripción (fig. 2.37). Aunque sólo poseemos un dibujo deficiente de Morley (1937: lám. 45b), Martin (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 226, nota 31) asegura que efectivamente tiene un emblema de 'Ik' (A4) y en sus signos nominales puede

advertirse un logograma **CHAN**, 'serpiente' (A3),⁸¹ que podría haber formado parte de un antropónimo Chan 'Ek'. La fecha de este texto, correctamente identificada por Morley (1938: 434), remite al final de periodo de 869 d.C. (10.2.0.0.0), y el agente de su celebración es el soberano de 'Ik'. No podemos descartar que se trate del mismo Chan 'Ek' mencionado en la Estela 10 de Ceibal (fig. 2.36). Por otra parte, los datos actuales hacen difícil precisar si durante el siglo IX los señores divinos de 'Ik' cambiaron su sede a Tayasal, o los gobernantes de esta última ciudad portaban el glifo emblema de 'Ik' con independencia de los de Motul de San José.

⁸¹ Cabe advertir que debajo de la cabeza de serpiente hay espacio para un silabograma **na** o un logograma **'Ek'**.

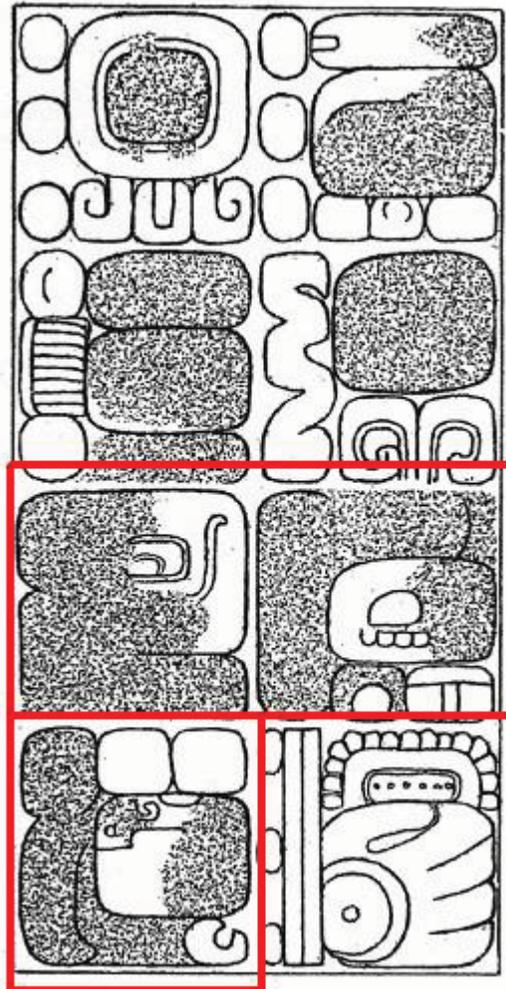


Figura 2.37. La parte posterior de la Estela 1 de Tayasa I-Flores registra que un señor divino de 'Ik' de nombre erosionado (tal vez Chan 'Ek') celebró el final de periodo [10.2.0.0], 3 Ahau 3 Ceh, 17 de agosto de 869 d.C. Se resalta en el recuadro la ubicación de los glifos nominales del gobernante. Dibujo de Sylvanus G. Morley (1937: lám. 45b).

2.2 Filiación lingüística de los textos de 'Ik'

Como vimos antes, la inscripción grabada en lado posterior de la Estela 2 de Motul de San José contiene una referencia escrita sobre Ju'n Tzahk To'k', quien era un 'señor divino de 'Itza'' (B4-B5): I-TZAK-TOK' K'UH-'i-tza-'AJAW, *Ju'n Tza[h]k To'k' K'uh[ul] 'Itza['] 'Ajaw* (fig. 2.15a). Aunque hoy sabemos que este

individuo no era de Motul de San José, sino probablemente de la cercana Itzimté,⁸² datos como este, y la presencia del antropónimo Chan 'Ek' (Kaan 'Eek'), han hecho pensar a Foias (1999: 948; 2003a: 19, nota 5; 2003b: 2; Anónimo, 2009: 1) que Motul de San José era una población itzáj (yukatekana) desde el Clásico tardío. No obstante, es preciso advertir que existe un grave riesgo al intentar determinar la naturaleza de una lengua antigua utilizando tan sólo datos léxicos, pues éstos se prestan con libertad de un idioma a otro. Su volatilidad contrasta con otros aspectos de la lengua, que con mayor dificultad traspasan las fronteras de su idioma vernáculo. Estos son la fonología, la morfología y la sintaxis (ver Houston, Robertson y Stuart, 2000: 324 y nota 6), rasgos que por su naturaleza intrínseca son de mayor utilidad cuando nos proponemos investigar la filiación lingüística de un texto antiguo.

En su artículo sobre las consonantes aspiradas presentes en los textos mayas, Nikolai Grube (2004e: 78-79) llama la atención hacia un rasgo de tipo fonológico que sólo está presente en la Fórmula Dedicatoria de los vasos 'Ik'. En la mayoría de las vasijas mayas las construcciones pasivas del verbo 'escribir' o 'pintar' (*tz'í[h]b'a*) añaden un sufijo temático que los convierte en intransitivos derivados.⁸³ Este morfema se pronuncia *-aj* (con una consonante aspirada velar ⟨j⟩), produciendo la forma *tz'í[h]b'naj*, 'fue escrito' o 'pintado'.⁸⁴ En el caso específico de los vasos 'Ik' el artista Mo...n B'uluch Laj ejecutó una derivación

⁸² Erik Boot (correspondencia enviada el 16 de septiembre de 2006).

⁸³ Este sufijo es del todo indispensable, dado que el verbo *tz'í[h]b'a* es transitivo y puede contener dos argumentos nominales: el objeto y el sujeto. Puesto que la voz pasiva sólo puede soportar un argumento nominal (el sujeto), necesitamos intransitivizar el verbo; ver Lacadena García-Gallo (2004).

⁸⁴ En la forma *tz'íhb'naj* el morfema *-n-* es un marcador de voz pasiva, ver Lacadena García-Gallo (2004: 179-181). Esta construcción puede analizarse como sigue: *tz'íhb'naj / tz'íhb'-n-aj-ø / escribir/pintar-PAS-TEM-3ABSs, 'él/ella fue escrito(a) / pintado(a).'*

semejante utilizando no el silabograma **ja** (T181), sino el fonograma **ha** (T60.1042a). Esto produjo un pasivo *tz'i[h]b'nah*, donde el sufijo temático utiliza una consonante aspirada glotal <h>. Un morfema nominalizador *-al* puede sustantivizar al verbo (*tz'i[h]nahal*, 'pintura/escritura'), que en su forma poseída se presenta como *'utz'i[h]b'nahal*, 'es su pintura' o 'escritura' (fig. 2.38). La relevancia de este cambio fonético entre *-aj* y *-ah* reside en que atestigua una forma dialectal antigua hablada en el Petén norcentral durante el Clásico tardío (*ibid.*). Este dialecto es de tipo ch'olano, puesto que las lenguas yukatecanas pasivizan el verbo 'escribir' o 'pintar' de forma muy distinta.⁸⁵



Figura 2.38. El escriba del vaso K1728 o MS1373 utilizó una aspirada glotal <h> al redactar la frase *'u-tz'i b'a-na ha-la*, *'utz'i[h]b'nahal*, 'es su pintura' o 'escritura'. Dibujo de Dorie Reents-Budet (tomado de Dorie Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 175).

Desde el punto de vista morfológico las inscripciones de Motul de San José desmienten cualquier intento de asociarlas con las lenguas yukatecanas. En la frase de entronización grabada en la Estela 1 (fig. 2.39): *joy[aj] ti 'ajaw*, 'él se

⁸⁵ De hecho la raíz *tz'iib'* (en yukateco) o *tzi'ib'* (en itzáj y mopan) no es un verbo en las lenguas yukatecanas, sino un sustantivo que significa 'pintura' o 'escritura', y para adquirir la condición de verbo necesita añadir un sufijo *-t* (Lacadena García-Gallo, 2004: 181). En itzáj el pasivo de semejantes verbos se marca por un sufijo *-ab'*: *tz'iib'tab'en*, 'yo fui pintado', *tz'iib'tab'ech*, 'tú fuiste pintado', *tz'iib'tab'*, 'él fue pintado', etc. (Schumann Gálvez, 2000: 132), forma que no se parece a la que encontramos en los vasos 'lk': *tz'i[h]b'nah*, 'él fue pintado'.

estrenó como señor' (A2-B2), la raíz de la expresión verbal (*joy*) es en realidad un sustantivo que significa 'estreno' o 'debut'. Para poder funcionar como verbo necesita añadir un sufijo *-Vj* (*-aj* / *-ijj*) que lo convierte en intransitivo derivado. Como afirma Lacadena García-Gallo (2003b: 857-861), ese morfema verbalizador (intransitivizador) sólo cuenta con cognadas en las lenguas del tronco ch'olano-tzeltalano.



Figura 2.39. En la frase de entronización de la Estela 1 de Motul de San José (A2 -B2) se utiliza el sufijo verbalizador *-aj*, que sólo tiene cognadas en las lenguas ch'olano-tzeltalanas: **JOY-ja ti-'AJAW-wa**, *joy[a]j ti 'ajaw*, 'él debutó como señor'. Boceto publicado por Schele y Grube (1994: 145).

Otra línea de evidencia procede del libre intercambio entre las preposiciones *ta* y *ti*. Un caso que puede estudiarse con gran facilidad se encuentra en la Fórmula Dedicatoria de las vasijas 'Ik'. Mientras que la preposición *ta* es empleada en la frase *ta yutal 'ixiim te'[e]l kakaw*, '[vaso] para

chocolate afrutado(?) de árbol de maíz’ (fig. 2.40a),⁸⁶ su contraparte *ti* se encuentra en la sentencia *ti tzij te’[e]l kakaw*, ‘[vaso] para chocolate de árbol fresco’ (fig. 2.40b).⁸⁷ De acuerdo con Reents-Budet, Bishop y MacLeod (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 224, nota 16), el uso de la preposición *ti* denota que los pintores ch’olanos de estos vasos tuvieron algún tipo de interacción con hablantes de yukatekano. No obstante, Robert F. Wald (2004: 34) ha apuntado que mientras que *ta* es una preposición exclusivamente ch’olana, *ti* es usada tanto en lenguas ch’olanas como en yukatekanas. En consecuencia, la explicación más sencilla sobre el intercambio entre *ta* y *ti* es que se trata de textos redactados en un idioma ch’olano, sin ninguna influencia yukatekana, dato que se confirma nuevamente en la Fórmula Dedicatoria del vaso K8286 (figs. 2.28): *ta ’ixiim te’[e]l kakaw*, ‘para chocolate de árbol de maíz.’

⁸⁶ La expresión *’ixiim te’[e]l*, ‘árbol de maíz’, parece tener entre los mayas un profundo sentido simbólico, pues alude al *axis mundi* y se asocia con varios mitos de creación (ver Akkeren, 1999: 292; Martin, 2005c; 2006). De hecho, el árbol cósmico recibía en los textos de Palenque el nombre de K’an Naahb’ ’Ixiiimte’, ‘Lago Precioso del Árbol de Maíz’ (Stuart, 2006: 140).

⁸⁷ Cabe la pena notar que la palabra que MacLeod identificó con el término pr oto-ch’olano **tzihi*, ‘crudo, fresco’ o ‘puro’, suele terminar en las vasijas mayas con una aspirada glotal < h>: **tzi-hi**, *tzihi*. En el caso de la vasija K1728 (fig. 4.11) la palabra termina con una aspirada velar < j>: **tzi-ji**, *tzij*. Puede tratarse de otro rasgo dialectológico exclusivo de la región ’Ik’, o esta distinción acaso obedezca a la diferencia entre los términos ‘crudo’ (adjetivo) y ‘nixtamal’ (sustantivo) que ha notado Stuart (2005b: 144).



a



b

Figura 2.40. En la Fórmula Dedicatoria de los vasos 'Ik' se intercambian libremente las preposiciones *ta* y *ti*, lo que sólo ocurre en las lenguas ch'olanas. (a) **ta-yu-TAL 'i-'IXIM TE'-le ka-ka**, *ta yutal 'iximte'[e]l kaka[w]*, 'para chocolate afrutado(?) de árbol de maíz'; vaso K3120 (encontrado en Altar de Sacrificios), dibujo de Linda Schele (1988: 295); (b) **ti-tzi-ji TE'-le ka-ka-wa**, *ti tzij te'[e]l kakaw*, 'para chocolate fresco(?) de árbol'; vaso K1728 (MS1373), dibujo de Dorie Reents-Budet (tomado de Dorie J. Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 175).

La sintaxis nominal de los gobernantes de 'Ik' también proporciona datos relevantes. Hace varias décadas Ralph L Roys (citado por Thompson, 1975: 36) notó que, en los documentos coloniales, los mayas yucatecos anteponian el título de *'ajaw (ahau)* a sus nombres propios, mientras que los chontales de Acalan acostumbraban hacer lo contrario. Construyendo sobre esta observación, Lacadena García-Gallo (2000c) estudió la sintaxis nominal presente en inscripciones del periodo Clásico y textos virreinales, concluyendo que se trata de un recurso útil para identificar la filiación lingüística de fuentes escritas en la antigüedad. Los monumentos y vasos de la entidad política de 'Ik' confirman las

observaciones de Roys y Lacadena García-Gallo, pues los títulos de cargo y rango como *k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw, b'aah kab' y kalo'mte'*, se encuentran escritos después de los nombres propios de Sak Muwa an, Yajawte' K'ihnich (fig. 2.41a), K'ihnich Lamaw 'Ek' (fig. 2.41b) y Tayel Chan K'ihnich, un rasgo característico de las lenguas ch'olanas.

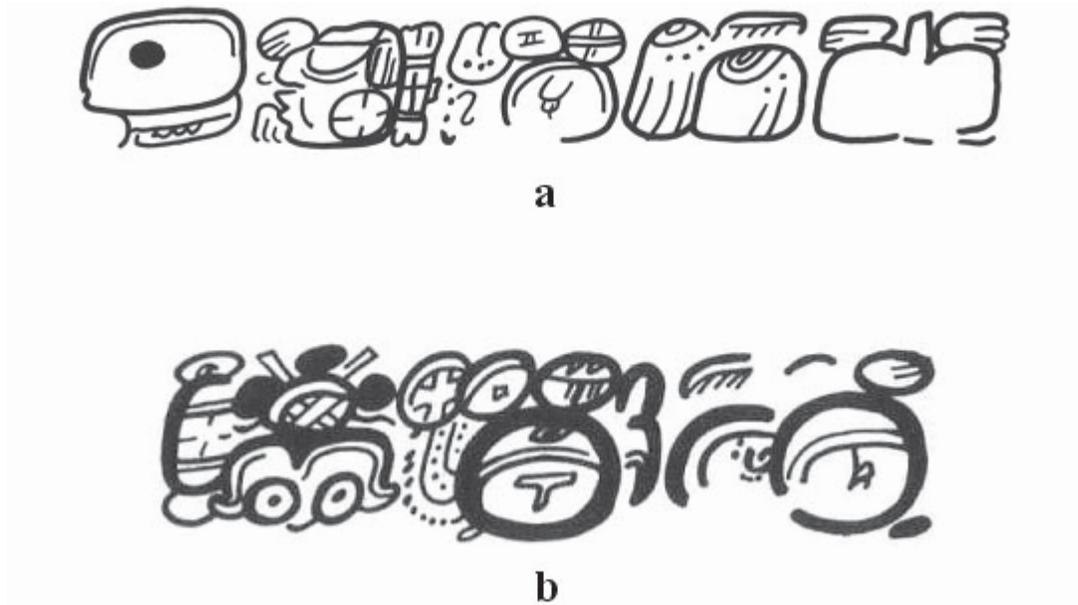


Figura 2.41. En las cláusulas glíficas de los gobernantes de Motul de San José, los títulos de cargo y rango siguen al nombre propio, una característica intrínseca de la sintaxis nominal ch'olana: (a) **YAJAW?-TE' K'INICH K'UH-'IK'-'AJAW b'a-ka-b'a** [***KAL**]-ma-**[*TE']**, *Yajawte'(?)* *K'ihnich*, *K'uh[ul] 'Ik' 'Ajaw*, *B'a[ah] Kab'*, *Kal[o]'mte'*, 'Yajawte'(?)' *K'ihnich*, señor divino de 'Ik', príncipe de la tierra, *kalo'mte'*. Vaso K1399 o MS1419; (b) **K'INICH-LAM-'EK' K'UH-'IK'-'AJAW-wa KAL-ma-TE'**, *K'ihnich Lam[aw] 'Ek'*, *k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw*, *kal[o]'mte'*, 'K'ihnich Lamaw 'Ek', señor divino de 'Ik', *kalo'mte'*'; vaso K1728 o MS1373. Dibujos de Dorie J. Reents-Budet (tomados de Dorie Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 171, 175).

Interesantes conclusiones pueden sacarse de otro aspecto de la sintaxis nominal. La palabra *k'inich* es un adjetivo que significa 'solar', mientras que *k'ihnich* equivale a 'airado' o 'caliente'. En las lenguas mayances de las tierras bajas los adjetivos normalmente preceden a los sustantivos que modifican (Bricker, 1986: 50), y ello explica sin problemas el patrón sintáctico que

encontramos en algunos antropónimos de las inscripciones: K'ihnich Tuun Chapaht (Toniná), K'ihnich Yax K'uk' Mo' (Copán), K'ihnich Yo'nal 'Ahk (Piedras Negras), K'ihnich Muwaan Jol (Tikal), etc. Søren Wichmann (2004: 81) ha notado que en la región geográfica identificada como ch'olana oriental (ver Lacadena García-Gallo y Wichmann, 2000; 2002) la palabra *k'ihnich* se ubica con frecuencia en la posición final de nombres propios, lo que sugiere que en esos casos no se comporta como adjetivo, sino como el teónimo del dios solar: *K'ihnich*.⁸⁸ Los ejemplos se restringen a ciudades ubicadas en el centro y este de las tierras bajas: K'ahk' 'Ujol K'ihnich (Caracol), K'awiil Chan K'ihnich (Dos Pilas), Tutu'm Yo'hl K'ihnich (Quiriguá), Nu'n 'Ujol K'ihnich (Tikal), etc. En Motul de San José contamos con ambos tipos de patrones sintácticos, pues por una parte hallamos el adjetivo *k'ihnich* en el nombre de K'ihnich Lamaw 'Ek' (fig. 2.42a), mientras que el teónimo *K'ihnich* se encuentra en los casos de K'awiil K'ihnich (fig. 2.31), Tayel Chan K'ihnich y Yajawte' K'ihnich (fig. 2.42b, c), al que puede agregar el del padre de Lamaw 'Ek': Too'k'(?) Yaas K'ihnich (ver la Fórmula Dedicatoria del vaso K1728 [fig. 4.11]). En virtud de que el primer tipo de patrón (con el adjetivo *k'ihnich*) se encuentra distribuido por todas las tierras bajas mayas, mientras que el segundo (con el teónimo *K'ihnich*) es particular de la zona ch'olana oriental, puede afirmarse que el dialecto mencionado por Grube (2004e: 78-79) en su discusión de las formas *tz'i[h]b'nah* pertenecía a la rama

⁸⁸ Este teónimo deriva del sustantivo *k'ihn*, 'calor' o 'ira', más el sufijo adjetivizador $-V_1ch$, que indica 'el que tiene la cualidad de' (Alfonso Lacadena García-Gallo, comunicación personal, 4 de julio de 2007; ver también Lacadena García-Gallo y Wichmann, 2004: 147). Ver el apartado 9.5 de esta tesis.

oriental de los idiomas ch'olanos, donde los lingüistas agrupan el ch'olti' colonial y el ch'orti' moderno.



a



b



c

Figura 2.42. En las cláusulas nominales de dos gobernantes de Motul de San José, el apelativo K'ihnich se encuentra al final de la secuencia, algo que sólo ocurre en la zona

definida como ch'olana oriental, mientras que en el antropónimo de Lamaw 'Ek' k'i[h]nich opera como adjetivo: (a) **K'INICH-LAM-'EK'**, *K'ihnich Lam[aw] 'Ek'*; vaso K1728; b) **ta-ye-le CHAN-na-K'INICH**, *Tayel Chan K'ihnich*. Vaso K4996; (b) **ya-'AJAW-TE' K'INICH**, *Yajawte' K'ihnich*; vaso K1896. Fotografías de Justin Kerr.

En su estudio sobre la distribución geográfica de rasgos vernáculos en las inscripciones clásicas, Lacadena García-Gallo y Wichmann (2002: 290-291, 310-314) concluyen que el pre-proto-yukatekano o yukatekano del periodo Clásico estaba expandido sobre una área restringida que comprende casi exclusivamente la zona noroccidental de la península. Su difusión hacia el sur, concretamente hacia el Petén, fue un fenómeno relativamente tardío que quizá comenzó durante el Clásico terminal o Posclásico temprano. Los idiomas yukatekanos (itz'áj, lakandon y yukateko), con excepción del mopan, presentan diferencias menos marcadas entre sí que las que existen dentro otros subgrupos de lenguas mayances, lo que sugiere que la distribución geográfica que tenían estos idiomas en el siglo XVI era más o menos reciente. Los textos epigráficos de Motul de San José y los vasos de la tradición 'Ik' confirman una sospecha externada por MacLeod y Kerr (1994: 182-183), en el sentido de que se encuentran en una lengua ch'olana. Cabe advertir, sin embargo, que en uno de los vasos de Mo...n B'uluch Laj (fig. 4.11) aparece un individuo descrito con la frase *chijlam*, 'intérprete' (fig. 2.43) (Wichmann, 2004: 79). Houston, Stuart y Taube (2006: 243) lo contemplan como el mensajero de un *sajal* que le manda sus tributos a Lamaw 'Ek'. Aunque pienso que es correcta la existencia de una antigua lengua de prestigio -ancestro del ch'orti'- en las inscripciones clásicas (ver Houston, Robertson y Stuart, 2000), y creo que ciertos rasgos fonológicos, morfológicos y sintácticos en los textos del *corpus* 'Ik' delatan la presencia de

una lengua vernácula ch'olana oriental, el detalle de este vaso estimula preguntas inquietantes sobre la composición étnica de algunos de los vasallos de K'ihnich Lamaw 'Ek', que al no dejar textos escritos tampoco nos heredaron testimonio de su lengua: ¿serían acaso hablantes de una lengua ch'olana occidental?



Figura 2.43. Una breve glosa jeroglífica parece designar a uno de los personajes del vaso K1728 o MS1373 como *chijlam* o intérprete: **chi-ji la-ma**. Dibujo de Dorie J. Reents-Budet (tomado de Dorie Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 175).

Recapitulación

Los dispersos datos con que contamos por ahora sólo permiten esbozar una secuencia fragmentada de los reyes de 'Ik', donde las lagunas de información cubren la mayor parte del tiempo. La evidencia arqueológica y epigráfica tiende a confirmar que Motul de San José no fue una de las sedes de la entidad política

de 'Ik' durante el Clásico temprano. Dicho privilegio parece haberle correspondido a Bejucal, que entró a la esfera de influencia tikaleña por lo menos desde finales del siglo IV. Algunos señores de 'Ik' parecen haberle rendido vasallaje a Tikal aún durante el siglo VIII, cuando estaban asentados en la ribera del lago Chaltunhá. No obstante, gozaban de cierta autonomía, que a la postre les permitió sobrevivir en el entorno de conflicto que precedió al colapso final del siglo IX. Los incompletos registros jeroglíficos sugieren que los dignatarios de Motul compartían parte del poder con los señores de Acte, Chāchācluum, Trinidad de Nosotros y posiblemente Tayasal -Flores, pero es difícil establecer hasta qué grado estos sitios funcionaron como sedes alternativas del reino durante el siglo VIII. Usando como ruta el arroyo Kāntethuul, parecieron buscar una salida comercial a los ríos San Pedro Mártir y Usumacinta,⁸⁹ estableciendo alianzas con los señoríos de Hix Witz (La Joyanca, El Pajal y Zapote Bobal), Maan (La Florida), Pa'chan (Yaxchilán) y, posiblemente, en algún momento también, con Waka' (El Perú). Asimismo, parecen haber tenido relaciones con los 'itza'es (tentativamente identificados en Itzimte-Sacluk), mientras que con Río Azul⁹⁰ y algún sitio ubicado entre Tikal y Naranja (Tub'al) intercambiaron artistas. Alguna clase de vinculación desconocida pudieron haber establecido con Ixkun y con Xultun, de donde

⁸⁹ Emery (2003: 36) destacó la importancia del arroyo Kantetul como vía de comunicación fluvial para la entidad política de 'Ik', que proporciona grandes oportunidades comerciales entre la cuenca del lago Petén Itzá y la del río San Pedro Mártir, especialmente en época de lluvias, cuando el arroyo es perfectamente navegable (Moriarty, 2004: 23).

⁹⁰ El vaso K2295 parece contener la rúbrica de un enigmático personaje que procede de 'Ik'a['] y lleva el título de Huk Tzuk, asociado con la región de los lagos del Petén (ver Tokovinine, 2006a: 9). Ese vaso no pertenece al *corpus* 'Ik', y una segunda cláusula parece asociarlo con Río Azul, ya que contiene títulos de esa región: 'Uhx Haab' Te' 'Ajaw (ver Grube y Nahm, 1994: 692) y 'Uhxlaju'n Tzuk (ver Tokovinine, 2006a: 9). Por el momento no es claro si la segunda cláusula es continuación de la primera.

parece proceder el antropónimo Chan 'Ek', mientras que durante la primera mitad del siglo VIII entraron en conflicto con Machaquilá y Dos Pilas. Relaciones muy intensas y poco comprendidas sostuvieron con esta última ciudad y otras del Petexbatún, llegando a figurar entre los posibles aliados del tardío linaje que gobernó Ceibal durante el siglo IX. Más preguntas que respuestas deja la última mención de un rey de 'Ik' en Tayasal, en parte concernientes al origen del antropónimo Kaan 'Eek' como nombre de los soberanos 'itza'es.⁹¹ Es preciso destacar que este trabajo muestra que la tradición pictórica de 'Ik' es algo anterior a 740 d.C., fecha que hasta ahora había sido estimada para el inicio de estos estilos (ver Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 173; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1143;Looper, Reents-Budet y Bishop, 2009: 133). Quedan por precisar la identidad y cronología de los dos soberanos llamados Tayel Chan K'ihnich, así como si los gobernantes Sihyaj K'awiil y (Sihyaj[?]) K'awiil K'ihnich fueron la misma persona. Finalmente, lo mismo puede decirse respecto al Chan 'Ek' mencionado en Ceibal y al que se encuentra atestiguado en Tayasal -Flores.

Finalmente, es preciso destacar que los datos epigráficos que proceden de los monumentos y vasijas de la entidad política de 'Ik' también constituyen información lingüística de primera mano. Puesto que los elementos léxicos son de carácter volátil, la información más confiable para determinar la filiación idiomática de los escribas de 'Ik' procede de la gramática: fonología, morfología y sintaxis. En su conjunto, los datos lingüísticos desmienten cualquier

⁹¹ Carlos Pallán Gayol (2009: 275-276) sugiere que el antropónimo Chan 'Ek' es en realidad un etnónimo asociado estrechamente con el título 'Itza' 'Ajaw, aunque desde mi punto de vista la vinculación entre ambos conceptos durante el periodo Clásico no me parece siempre clara.

especulación en el sentido de que las elites del área de Motul de San José hablaran durante el Clásico tardío alguna forma antigua de itzáj. La evidencia disponible sugiere que con mucha certeza su lengua vernácula pertenecía a la rama oriental del subgrupo ch'olano y apoyan la idea de Lacadena García -Gallo y Wichmann, en el sentido de que la difusión de los idiomas yu katekanos hacia las tierras bajas del Petén fue un fenómeno posterior al Clásico.

SEGUNDA PARTE:

**LA CERÁMICA MAYA COMO OBJETO
DE ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL
ARTE**

CAPÍTULO 3

VALORES TÉCNICOS Y SOCIALES DE LA CERÁMICA SUNTUARIA MAYA DEL PERIODO CLÁSICO

3.1. La cerámica maya de las tierras bajas: de la arqueología a la historia del arte

De los materiales fabricados por las sociedades antiguas, la cerámica es sin duda el producto más complejo desde el punto de vista técnico, pues su rango de propiedades físicas es muy grande, su composición mineralógica es intrincada y sus técnicas de manufactura son elaboradas y variadas (Shepard, 1956: 2).¹ Por otra parte, pocas invenciones han despertado tanto el interés, curiosidad y creatividad del hombre a lo largo de los siglos como la cerámica, pues se trata de un producto que reúne a la vez la cualidad de ser utilitario, duradero y expresivo, llegando en algunos casos a satisfacer una necesidad estética.² Vale la pena mencionar que estas cualidades en buena medida están determinadas por la naturaleza de la arcilla y los métodos de manufactura (*ibid.*). Al igual que la piedra, constituye un material extremadamente resistente a la destrucción, pues gracias a su consistencia, calidad y dureza no se desintegra con facilidad ni sufre cambios substanciales a lo largo de los siglos, por lo que

¹ Ver el apartado 3.2 de esta tesis.

² Cabría preguntarse si los antiguos artistas plásticos mayas tenían entre sus motivaciones principales un ideal de embellecimiento. No se trata de una pregunta que pretenda responder en esta tesis, y sólo puedo aventurar que la belleza o armonía que hoy atribuimos a ciertas obras artísticas mayas parece ser un producto derivado de su excelencia técnica y capacidad expresiva (política y/o religiosa), manifestada en el impacto sensorial de las obras. Dichos ideales parecen haber regido la conducta cultural de los artistas mayas (Leticia Staines Cicero, comunicación personal, 25 de octubre de 2007). Un tercer valor que sería pertinente explorar es el de la decoración, asociado éste como la percepción del orden, estabilidad y regularidad de las formas (ver Gombrich, 1999: 1-9). A este respecto, en los textos literarios mayas parece notarse una voluntad ornamental mediante la subversión reglamentada del lenguaje (tropos y figuras retóricas), pero la identificación que solemos hacer entre ornamentación y embellecimiento deriva de la tradición grecolatina (ver Lacadena García-Gallo, 2002: 2), por lo que es necesario desarrollar en el futuro otras categorías conceptuales que nos ayuden a comprender mejor el arte poético maya (sobre este tema véase también la tesis de Kerry M. Hull [2003] y el texto de Alfonso Lacadena García-Gallo [2007]).

suele ser muy abundante en los yacimientos arqueológicos (Noguera Auza, 1975: 9; Sugiura Yamamoto, 1996: 54; Sharer, 1998: 639). Esta característica contrasta paradójicamente con la fragilidad de la mayoría de las vasijas, razón por la que los tiestos constituyen los objetos de cerámica más comunes que podemos encontrar en los asentamientos habitacionales antiguos (Sharer, 1998: 693) y son la materia de trabajo más común de los arqueólogos. Finalmente, en sus formas, decoraciones (dibujadas, incisas o grabadas) y textos inscritos o pintados, la cerámica suele expresar el ambiente cultural y entorno natural de sus creadores, abriendo una ventana para comprender la historia, la religión, costumbres funerarias y aun el modo en que era ejecutado el arte (Noguera Auza, 1975: 9; Sharer, 1998: 643; Miller, 1999: 190).

Durante muchas décadas sólo los arqueólogos se interesaron por el estudio de la cerámica antigua, quienes vieron en ella una forma de establecer cronologías relativas, bajo el principio de que la forma y decoración de las vasijas se encuentra regulada por tradiciones que cambian gradualmente con el tiempo (Sharer, 1998: 642). Estas transformaciones están documentadas en los depósitos estratigráficos (capas), que mediante un adecuado método de comparación, correlación y seriación revelan el inventario cerámico de cada época y proporcionan la secuencia de tiempo más completa de que se dispone (Shepard, 1956: 3; Smith y Gifford, 1965: 498-499). Algunos arqueólogos ven con optimismo los alcances de la estratigrafía, pues identifican los cambios en el repertorio cerámico con transformaciones que se dieron a nivel cultural (Noguera Auza, 1975: 13, 16), mientras que otros restringen sus resultados al conocimiento de secuencias temporales, argumentando que los cambios sociales e institucionales suelen tener un efecto menor sobre las tradiciones alfareras

(Sharer, 1998: 642). Conviene decir que, en el caso de las tierras bajas mayas, casi no existen ejemplos de estratigrafía natural, pues la mayoría de los suelos son de piedra caliza porosa, escasamente cubiertos por tierra, y los desechos fueron integrados en los rellenos de las plazas y estructuras arquitectónicas o usados como núcleos de montículos piramidales, un tipo de estratigrafía que recibe el nombre de artificial o cultural (Smith y Gifford, 1965: 499; Noguera Auza, 1975: 14; Sharer, 1998: 462).

Los arqueólogos también usan la cerámica para determinar relaciones de intercambio, redes de distribución y rutas comerciales, pues un tipo de información que brinda la seriación y correlación del material estratigráfico es la identificación de cerámica local y extranjera (Shepard, 1956: 2 -3; Smith, 1971: 3; Sharer, 1998: 643). En conjunción con el análisis epigráfico y estilístico, este tipo de acercamiento también arroja luz sobre las relaciones políticas de los señoríos mayas (*'ajawil* o *'ajawlel*).³

Desde hace mucho tiempo, los arqueólogos sospechaban que la forma de los recipientes determina su función (Noguera Auza, 1975: 54), pero hoy saben que también es importante la información que proporciona el tamaño de las vasijas y la identificación química de sus residuos (ver Stuart, 1988b), así como los textos de la Fórmula Dedicatoria (Sharer, 1998: 639).⁴ Conocer la función de las vasijas es fundamental para determinar las distintas áreas de actividad o contextos funcionales, proveyendo pistas sobre el uso ceremonial, habitacional, funerario o laboral de un área, edificio o escondrijo (Smith y Gifford, 1965: 499 - 500). Ello permite la reconstrucción de antiguas actividades humanas, tanto de las personas que laboraban en los centros ceremoniales, como de las que

³ Ver el Capítulo 2 de esta tesis.

⁴ Sobre la Secuencia Primaria Estándar o Fórmula Dedicatoria ver Stuart (1989); Coe (1995: 256, 258-267; 1999a: 218-230); Stuart (2005b); Grube y Gaida (2006: 59-81).

ocupaban los grupos habitacionales. Robert E. Smith (1971: 3) añade que la cerámica es también muy importante para comprender la función de los cenotes (*tz'ono'ot*), algunos de los cuales fueron usados como santuarios rituales y otros simplemente como fuentes de agua. Asociado estrechamente con lo anterior, la cerámica también puede aclarar ciertas prácticas culinarias, funerarias y rituales, así como comprender la pauta de las distinciones sociales y laborales (Sharer, 1998: 643).

Para los arqueólogos, un factor muy importante en la presentación de una colección cerámica es el método de clasificación, que a su vez requiere de una estructura taxonómica (Smith, 1971: 6). Desde 1960 ha sido adoptado en la arqueología maya el sistema de tipo-variedad (ver Smith, Willey y Gifford, 1960; Smith y Gifford, 1965), desarrollado por un grupo de especialistas en el suroeste y este norteamericano (Phillips, 1958; Wheat, Gifford y Wasley, 1958). Se trata de un complejo método de trabajo que procede de lo particular a lo general (Smith, 1971: 13), comenzando por una categoría denominada *modo* o *atributo cerámico*, esto es, características individuales observables a simple vista, tales como la pasta, forma o color de la superficie, que para el arqueólogo tienen un significado por propio derecho (Smith y Gifford, 1965: 501; Smith, 1971: 7; Noguera Auza, 1975: 65). De acuerdo con sus mutuas afinidades, los modos o atributos se clasifican en *variedades*, consideradas como las unidades básicas del análisis (Smith y Gifford, 1965: 501; Smith, 1971: 7; Noguera Auza, 1975: 65). Dos o más variedades pueden conformar un *tipo*, esto es, una esfera de cerámica reconocible que, dentro de una misma fase y región geográfica, se identifica por sus formas y técnicas decorativas; cabe la pena mencionar que, en algunas ocasiones, un tipo puede estar conformado por una sola variedad, en

cuyo caso ambas categorías se tornan equivalentes (Smith y Gifford, 1965: 501; Smith, 1971: 7; Noguera Auza, 1975: 65). Finalmente, dos o más tipos pueden conformar un *grupo* si se privilegian en el análisis los aspectos formales o tecnológicos, o en *cerámicas* o *lozas* si se resaltan la composición y superficie de las pastas (Smith y Gifford, 1965: 501-502; Noguera Auza, 1975: 65). Cabe mencionar que una loza no se encuentra limitada por el tiempo, como lo están los tipos y variedades (Smith, 1971: 7). Finalmente, los *complejos* constituyen la suma total de la cerámica perteneciente a una fase, incluyendo todas sus lozas, tipos, variedades, grupos y modos; en cierta manera se identifican con unidades cronológicas y de alguna forma culturales (Smith y Gifford, 1965: 501-502; Smith, 1971: 6-7, 13-14; Noguera Auza, 1975: 65). Las limitaciones concernientes al sistema tipo-variedad son inherentes a las de la propia estratigrafía, pues es dudoso que los cambios en la forma y decoración de las vasijas correspondan a transformaciones culturales (Sharer, 1998: 642).

Las complejidades del análisis cerámico consumen con frecuencia la atención de los arqueólogos, quienes suelen perder de vista su valor como fuente de información cultural y la reducen a una herramienta de correlación cronológica (Shepard, 1956: 3). Salvo contadas excepciones (ver, por ejemplo, Seler, 1904; Bloom, 1950; Thompson, 1961), el significado de las escenas que decoran las superficies de muchas vasijas fue abordado superficialmente o pasado por alto, desaprovechando su valor para comprender la actitud mental de los antiguos mayas. Incluso después de los innovadores trabajos de Michael D. Coe (1973; 1975; 1978; 1982), la cerámica siguió siendo uno de los soportes menos estudiado por los historiadores del arte,⁵ pues la mayoría de los trabajos

⁵ En este campo destaca la excepcional figura de Dorie J. Reents-Budet (ver bibliografía), que ha consagrado su vida al estudio artístico de la cerámica maya.

tienden a favorecer el aspecto epigráfico. Esto a pesar de que la cerámica maya constituye una de las tradiciones alfareras más importantes, variadas y complejas del mundo, pues fue producida en un área de aproximadamente 325 000 kilómetros cuadrados, durante un periodo de 3 500 años (Sharer, 1998: 643). Por otra parte, durante cerca de un milenio sirvió como soporte de complejas imágenes pintadas, convirtiéndose en portadora de una poderosa tradición visual de contenido político y religioso, sólo equiparable con la cerámica griega clásica, pintada por destacados artistas, quienes estaban inspirados por valores cívicos y religiosos (ver Reents-Budet, *et. al.* 1994: 25, 34-35, notas 17, 25; Miller, 1999: 190).

El proceso de manufactura de la cerámica⁶ es en realidad la suma de un alto número de técnicas, perfeccionadas gradual y penosamente por los primeros alfareros, en una lenta historia de ensayo y error que a la postre se tornó en un saber oficio (Shepard, 1956: 5; Sugiura Yamamoto, 1996: 55; Sharer, 1998: 643). Muchos arqueólogos se muestran sorprendidos al notar que la cerámica más antigua de las tierras bajas mayas⁷ no tiene en absoluto un sabor experimental, sino que refleja una al parecer inexplicable madurez técnica, sin haber podido encontrarse los vestigios de una fase evolutiva anterior (Hammond, 2001: 40). Quizá por ello, algunos estudiosos se inclinan a pensar que las técnicas de la cerámica llegaron a las tierras bajas mayas como un conocimiento acabado, que procedía de las tierras altas de Guatemala y la

⁶ Ver el apartado 3.2 de esta tesis.

⁷ Los datos hasta ahora publicados sugieren que la cerámica más antigua elaborada en las tierras bajas mayas procede del norte de Belice y pertenece a la fase Swasey (1200-900 a.C.) (Hammond, 2001: 40), probablemente contemporánea con la alfarería más temprana del altiplano salvadoreño (fase Tok de Chalchuapa: 1200-900 a.C.), pero bastante posterior al complejo Barra-Locona-Ocós (1800-1400 a.C.) de la costa pacífica de Guatemala (Sharer, 1998: 643-644; Coe, 1999b: 47-48; ver también Pérez Suárez, 1998). Por su parte, durante algún tiempo se ha pensado que la cerámica más antigua de Mesoamérica data de unos 2000 años a.C. y procede de Puerto Maqués (Guerrero), Tehuacán (Puebla) y La Mina (Querétaro) (Noguera Auza, 1975: 10, nota 1; Sugiura Yamamoto, 1996: 55).

depresión central de Chiapas, y ésta a su vez de la costa meridional del Pacífico. En última instancia, la excelencia técnica y variedad decorativa de las primeras vasijas de la costa pacífica del sureste mesoamericano, probablemente obedece a su difusión desde Colombia y Ecuador, donde fue producida por lo menos mil años antes (ver Sharer, 1998: 643-644).

Algunos investigadores sospechan que los bules o vasijas de calabaza (fig. 3.1a, b) venían utilizándose en las tierras bajas mayas desde mucho antes de la introducción de la cerámica (Hammond, 2001: 40), incluso que los diferentes cortes –transversales y longitudinales- de las curcubitáceas pudieron haber inspirado las primeras formas de cerámica (fig. 3.1c), como los jarros globulares sin cuello (Noguera Auza, 1975: 41; Miller, 1999: 192). También se ha sugerido que algunas vasijas anchas de fondo plano pudieron haberse inspirado en platos de madera o de piedra (Sharer, 1998: 643), como lo sugiere la etimología de *jawa[n]te'* (*jaw-[w]an-ø-te'*, 'palo puesto boca arriba')⁸ y *k'a[h]n 'ookwante'* (*k'ahn 'ook-wante'*, 'plato hondo de soportes de banco'),⁹ que en los textos jeroglíficos del periodo Clásico designaban respectivamente a los platos hondos y tetrápodes.

⁸ Barbara MacLeod (citada en Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 81) sugiere que el sustantivo *jawa[n]te'* procede del verbo posicional *jaw*, 'ponerse boca arriba', haciendo referencia a la adición de soportes o patas en los platos hondos y trípodes, pues las vasijas eran personificadas, teniendo por rostro su superficie plana interior.

⁹ Esta etimología fue sugerida por Alfonso Lacadena García-Gallo (comunicación personal, 19 de marzo de 2007), y parece incluir los sustantivos 'banco' o 'silla' (*k'a[h]n*) y 'pie, pata' o 'soporte' (*'ook*), más la terminación *-wante'*, de platos hondos. Cabe la pena mencionar que el único objeto del repertorio arqueológico maya que incluye este nombre tipológico parece ser la vasija 1 del Entierro 30 de Dos Pilas (fig. 2.6), que data de la primera mitad del siglo VIII d.C., periodo cuando eran excesivamente raros ese tipo de soportes (Foias, 1996: 1049). Por lo tanto, es posible que el sufijo posicional *-wan*, encontrado frecuentemente en las vasijas trípodes (*jawa[n]te'*), se haya amalgamado con el uso al sustantivo *te'*, 'palo' o 'madera', generando un sufijo *-wante'*, que era general para platos hondos.

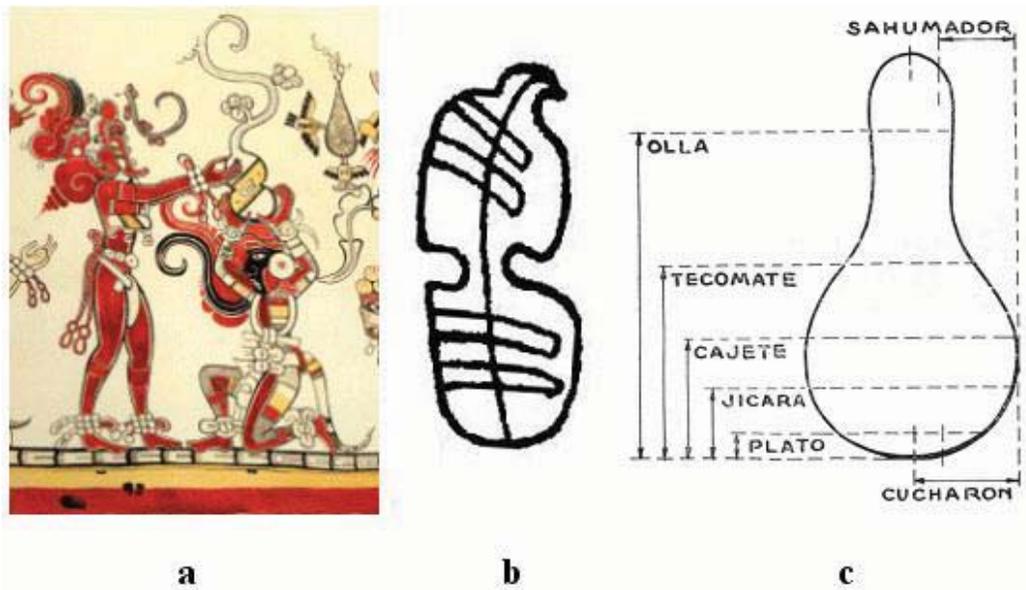


Figura 3.1. Representaciones de bules en el arte y la escritura temprana de las tierras bajas mayas, así como la hipótesis sobre el origen de algunas formas cerámicas: (a) muro norte de la Estructura 1 de San Bartolo, reproducción de Heather Hurst (tomada de Saturno, Taube y Stuart, 2005); (b) silabograma **tzu**, que derivó acrofónicamente de la palabra *tzu', 'calabaza'; vaso K8042 (tomado de Tokovinine y Fialko, 2007: 9); (c) origen de las formas cerámicas según William H. Holmes (tomado de Noguera Auza, 1975: fig. 17).

La introducción de la cerámica en las tierras bajas mayas debió haber generado profundos cambios en el estilo de la vida cotidiana, pues permitió cocer los alimentos, lo que repercutió en su variedad y calidad nutricional, facilidad de consumo y periodo de conservación; también trajo consigo importantes consecuencias que derivaron de poder almacenar líquidos o granos o guardar utensilios o vestimentas. La cerámica resultó ser también un roducto funcional, eficaz y más duradero que las jícaras y canastos, además de que su diversidad de decoraciones y acabados con el tiempo sirvieron para marcar distinciones sociales, celebrar rituales o fiestas o sellar compromisos sociales (ver Sugiura Yamamoto, 1996: 55-56).¹⁰ Por otra parte, al no existir instrumentos de uso cotidiano fabricados de metal, se generó cada vez una mayor necesidad

¹⁰ Ver el apartado 3.2 de esta tesis.

de cerámica, misma que estaba cocida a baja temperatura (ca. 800° a 900° C),¹¹ por lo que se tornaba frágil y quebradiza. Este hecho, aunado al crecimiento demográfico, aumentó día con día la demanda de vasijas (*ibid.*: 56-57).

La expansión de la tecnología cerámica fue un fenómeno relativamente tardío en la mayor parte de las tierras bajas mayas, pues tuvo lugar poco antes de la fase Mamom (650-400 a.C.) de Uaxactún.¹² Aunque hoy en día cada sitio arqueológico maya del Petén cuenta con su propia secuencia cerámica, muchos arqueólogos están de acuerdo en que, al menos durante el Preclásico, las fases propuestas para Uaxactún reflejan una relativa unidad en cuanto a formas, engobe y decoración en una amplia región que corre desde Piedras Negras, en el oeste, hasta Barton Ramie, en el este, así como desde Ceibal, en el sur, hasta Komchen, en el norte (Smith, 1955: 2; Smith y Gifford, 1965: 501; Hammond, 2001: 41). Esta situación se modificó durante el Clásico temprano, cuando la relativa uniformidad se restringió sólo a las tierras bajas centrales, puesto que Yucatán siguió un camino diferente (Smith, 1971: 4).

La cerámica Mamom probablemente era utilitaria y se destinaba para el consumo local, como lo sugieren las diferencias de las arcillas, mezclas y tratamiento de superficie que se encuentran en cada lugar (Hammond, 2001: 41). Su superficie era monocroma y de apariencia cerosa. Las distinciones entre la alfarería producida de un sitio a otro sólo se restringen a atributos o modos y nunca llegan a tipos (Smith y Gifford, 1965: 501), lo que confirma la relativa

¹¹ Ver el apartado 3.2 de esta tesis.

¹² Esta fase corresponde a la cronología de Uaxactún, que puede encontrarse en el exhaustivo estudio de Robert E. Smith (1955). A grosso modo, esta secuencia es Mamom (650 - 400 a.C.), Chicanel/Matzanel (400 a.C.-258 d.C.), Tzakol 1 (258-357 d.C.), Tzakol 2 (357-455 d.C.), Tzakol 3 (455-593 d.C.), Tepeu 1 (593-692 d.C.), Tepeu 2 (692-830 d.C.) y Tepeu 3 (800-909 d.C.), terminología que fue acuñada del prefacio del *Popol Vuh* (ver Cristenson, 2003: 59-66), donde Mamom (Mamom) significa 'Abuelo Mayor', Chicanel (Ch'uqenel), 'Cubridor', Matzanel (Matzanel), 'Amparador', Tzakol (Tz'aqol), 'Constructor', y Tepeu (Tepew), 'Señor' o 'Soberano'.

uniformidad que señalamos antes respecto a la apariencia exterior de las vasijas. Esta cerámica presenta un alto grado de desarrollo y perfección técnica, que denota la presencia de un pueblo bien versado en elaborar vasijas, lo que contrasta con la carencia de arquitectura formal y la simplicidad de los entierros (Smith, 1955: 5). Finalmente, un rasgo de la época es la presencia de abundantes figurillas femeninas, que desaparecen del repertorio cerámico maya por alrededor de un milenio, pues no las volvemos a encontrar sino hasta el Clásico tardío (*ibid.*: 5-6).

Al igual que la cerámica Mamom, la del periodo Chicanel se caracteriza por su uniformidad geográfica, apariencia cerosa y el uso de desgrasantes¹³ de tiestos molidos, aunque sus paredes tendían a ser mucho más gruesas. Las tierras bajas centrales y meridionales se vieron dominadas por un tipo característico llamado Sierra Roja (Sharer, 1998: 649), aunque la mayor novedad decorativa tuvo lugar a finales del Preclásico tardío y Protoclásico en la periferia sudoriental del territorio maya, con la fabricación de la loza Usulután (fig. 3.2), cuya amplia distribución comercial revela que ya existían claras diferencias entre cerámica doméstica y suntuaria. Mediante la técnica de bloqueo, que consistía en recubrir bandas paralelas con cera o resina, quemándose durante la cocción, la superficie de estas vasijas dejaba en su estela una superficie de color crema sobre rojo (Sharer, 1998: 649; Coe, 1999b: 73; Miller, 1999: 192-193). Pero hacia las postrimerías del Preclásico, en una fase de transición llamada Matzanel, los mayas comenzaron a elaborar vasijas policromadas por medio de pintura de engobe (Miller, 1999: 190, 193).

¹³ Ver el apartado 3.2 de esta tesis.

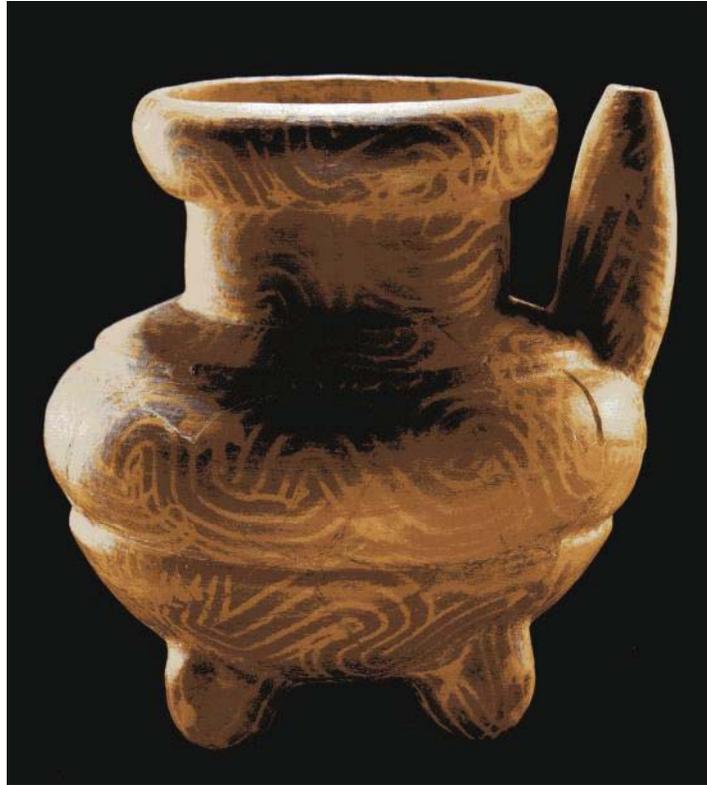


Figura 3.2. Vasija con vertedera de estilo Usulután. Procede de la tumba 1 de Chiapa de Corzo (ca. 100 a.C.-100 d.C.) (tomada de Fields y Reents-Budet, 2005: 210).

Con el advenimiento del Clásico temprano ocurrieron cambios importantes, pues las vasijas cerosas del Preclásico, con sus desgrasantes de tiestos molidos, dieron lugar en las tierras bajas a una tradición de cerámica porosa, con antiplásticos de calcita o toba y altamente pulida, con un efecto lustroso (Smith, 1955: 4-5). Esta tenencia tuvo su contraparte en Yucatán, cuyos alfareros prefirieron las pizarras de apariencia mate (Smith, 1971: 4). Durante este periodo se acentúan las diferencias entre la cerámica utilitaria (compuesta por ollas, escudillas y tinajas de cocina, así como jarras de almacenamiento, formas elaboradas por un gran número de artesanos) y la alfarería ritual y/o suntuaria, fabricada por unos cuantos especialistas de tiempo completo, adscritos a las cortes palaciegas o centros ceremoniales. Mientras que este tipo de cerámica experimentó la introducción de nuevas formas de vasijas en cada

faceta del periodo Clásico, la loza doméstica per maneció sin cambios bruscos o aparentes (Smith, 1955: 3), a causa de que obedecía a conservadoras tradiciones culinarias (ver Sugiura Yamamoto, 1996: 56, 60). A pesar de ello, pueden notarse en las tierras bajas centrales una gran homogeneidad en la concepción general de las formas y decoraciones de la cerámica de elite, misma que es válida al nivel de grupos y tipos, aunque de un sitio a otro existen diferencias en atributos y variedades (Smith y Gifford, 1965: 501). Esta relativa uniformidad denota un alto sentido de unidad cultural,¹⁴ pues se difundió la técnica de la pintura de engobe pre-cocción, apareciendo imágenes policromadas de los mismos dioses, claramente definidos (Miller, 1999: 193; ver sobretodo Hellmuth, 1987; Fields y Reents-Budet, 2005).



Figura 3.3. Cajete o escudilla con pestaña basal MS1292: ca. 350-500 d.C.; pertenece al Museo de Arte de Denver (tomado de Schele y Miller, 1986: 291)

¹⁴ Michael D. Coe (1999b: 88-97) llama a este fenómeno “cultura Tzakol”.

Una de las formas diagnósticas de la cerámica suntuaria Tzakol es sin duda el cajete o escudilla cilíndrica con tapa en forma de sombrilla, pestaña basal y base anular (fig. 3.3), tipo de vasija donde podemos comprobar que los ceramistas eran también pintores (Miller, 1999: 193) o, por lo menos, que ambas clases de artistas trabajaban juntos en los mismos talleres. En efecto, tanto las asas como los rebordes basales eran terracotas tridimensionales que entraban en armoniosa integración no sólo con el resto de la vasija, sino incluso con la decoración bidimensional policromada. Los temas abordados en estas vasijas eran a menudo cosmológicos, e incluso es posible que el cajete entero representara un cosmograma, una figuración del inframundo o una estructura arquitectónica, aunque sus elementos pictóricos tendían al iconismo geométrico. A pesar de que la parábola de la tapa y las paredes rectas de la escudilla se prestaban a la continuidad pictórica, se trataba de secuencias visuales más que narrativas. Como afirma Mary E. Miller (1999: 194, 197), los ceramistas mayas comenzaron a articular secuencias narrativas de carácter sagrado sólo en los cilindros trípodes con tapa -que emulan formas teotihuacanas-, pues sus altas paredes convexas se prestaban al juego de giros repetidos que revelaban la historia pintada, al tiempo que posibilitaban el despliegue vertical de la figura humana. Una de las obras más expresivas del temprano arte cerámico narrativo es la vasija K6547, también conocida como el Vaso Trípode de Berlin (fig. 3.4), que en un par de escenas de carácter cerrado¹⁵ nos revela parte de un rito funerario y la subsiguiente transformación de la materia inerte para generar nueva vida (ver Eberl, 2001; 310, 312; 2005: 59-63, 84-85; Grube y Gaida, 2006: 116-131). Esta vasija fue engobada, pulida, grabada e incisa pre-cocción,

¹⁵ Ver el apartado 4.3 de esta tesis.

proveyendo a su superficie de un tono barrón lustroso sobre un fondo más claro y mate, típico del abundante grupo Balanza Negro. Durante la fase Tzakol 2 la técnicas teotihuacanas de la pintura post-cocción fueron adoptadas por los mayas, sobre una base de estuco que recubría el exterior de las vasijas. Esta técnica fue ampliamente utilizada en los ajuares mortuorios del siglo V (figs. 3.5, 3.12), aunque durante el Clásico tardío se limitó a recubrir los bordes de algunos vasos y soportes de copas (ver fig. 4.27c) (Robicsek y Hales, 1981: 3).



Figura 3.4. Vaso trípode de Berlin o K6547: ca. 400-450 d.C.; pertenece al Museo Etnológico de Berlín (tomado de Fields y Reents-Budet, 2005: 240).

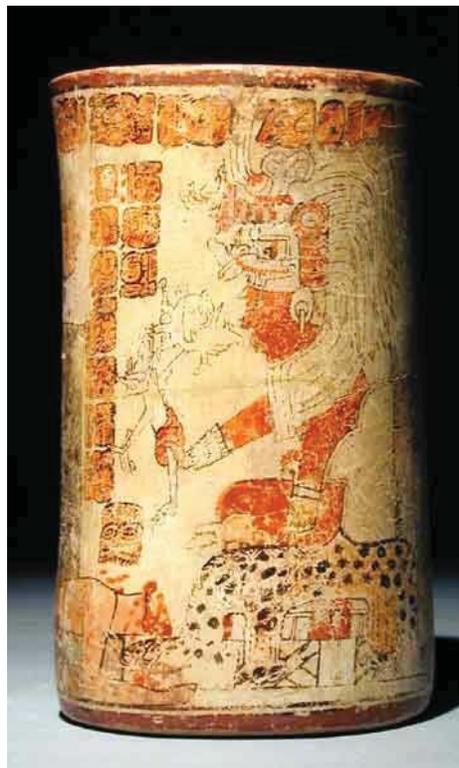


Figura 3.5. Vasijas de ofrenda, manufacturadas en o cerca de Quiriguá. Proceden de la Tumba Sub-Jaguar de la Estructura 25 de Copán, probablemente el entierro del octavo gobernante Wi'il 'O'hl K'ihnich (ca. 551 d.C.). Fotografía tomada de Sharer y Traxler (2006: *plate 7b*).

En las vajillas suntuarias del Clásico tardío podemos observar una considerable reducción del número de formas, predominando los vasos cilíndricos (fig. 3.6), los platos de fondo plano (fig. 3.7) y los cuencos o escudillas (fig. 3.8). Los historiadores del arte han llegado a la conclusión de este fenómeno obedece principalmente al desarrollo del arte narrativo,¹⁶ pues la figura bidimensional humana, en interacción, requería de mayores superficies planas, sin las limitaciones impuestas por las asas o pestañas basales, que se prestaban más a la escultura (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 16, 34, nota 11; Miller, 1999: 197). Esta reducción de formas, junto con el gran naturalismo que se

¹⁶ Yoko Sugiura Yamamoto (1996: 57) observa también esta tendencia a la reducción de formas en la cerámica del centro de México, misma que está en relación directa con el avance del tiempo. Ella atribuye esta paulatina estandarización de formas a la necesidad de satisfacer las necesidades cotidianas de una población cada vez más numerosa, hecho que requería una mayor capacidad productiva por parte de los alfareros, aunada a la introducción de moldes.

observa en la representación de la figura humana, la proliferación de más colores, la elaboración de cuencos para mezclar pigmentos, guardar o enjuagar pinceles (figs. 3.8, 3.9), y la reaparición de figurillas, silbatos y ocarinas de terracota con grandes cualidades estéticas, algunos de las cuales fueron hechos con molde (ver Miller, 1975; Álvarez Asomoza y Casasola, 1985; Foncerrada de Molina y Cardós de Méndez, 1988; Schele, 1997; Piña Chan, 1998 b; Mann, 1999), así como el desarrollo de diversos estilos regionales de vasijas (ver Robicsek y Hales, 1981: 1-9; Reents-Budet, 1985; Reents-Budet y Bishop, 1987; Tate, 1985; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 164-233; Ardren, 1996), sugieren que durante la fase Tepeu el arte cerámico de los mayas alcanzó su mayor elaboración y pluralidad expresiva.¹⁷



¹⁷ Robert E. Smith (1955: 6) afirma que durante la fase Tepeu, los mayas alcanzaron la madurez de su arte cerámico. No obstante, pienso que este punto de vista se encuentra plagado de teleología progresista y que no nos ayuda a comprender los fenómenos estéticos, pues en el arte no puede hablarse de progreso ni retraso, ya que no existen leyes fijas que regulen su devenir (Fuente, 2003a: 40).

Figura 3.6. Vaso K8719. Fotografía de Justin Kerr. Tomado del archivo fotográfico de Kerr.

El aumento demográfico, el dinamismo de la política y la complejidad de la cultura cortesana originaron cambios vertiginosos en el gusto de los consumidores de cerámica, pues mientras que durante las facetas del periodo Tzakol aparecieron nuevas vajillas suntuarias que coexistieron con las anteriores, cada periodo de la fase Tepeu trajo innovaciones que desplazaron a las formas y decoraciones previas (Smith, 1955: 24). Por otra parte, la particularización de los estilos regionales es un fenómeno que probablemente está relacionado con el aumento de la conciencia identitaria,¹⁸ y las diferencias entre sitios tienen lugar ahora al nivel de grupos y tipos (Smith y Gifford, 1965: 501), perdiéndose la homogeneidad de los tiempos anteriores.

Durante el siglo IX, ya durante la fase Tepeu 3, los ceramistas mayas abandonaron las técnicas de la pintura policromada pre-cocción, fenómeno que pudo obedecer a la declinación de las cortes clásicas, así como al impacto de tradiciones no mayas que procedían del occidente (Castillo Tejero, 1973: 118).

Esta tesis se enfoca en el periodo de manifestaciones plurales y multiestilísticas de la civilización maya, particularmente en una restringida zona de las riberas del lago Petén Itzá, donde en el escaso lapso de sesenta años (ca. 740-800 d.C.) coexistieron varios estilos, talleres y pintores. Mi intento no es desechar la valiosa información que proporciona el enfoque arqueológico, sino aprovecharla sagazmente para tratar de responder a preguntas de orden cultural.

¹⁸ Ver el apartado 3.3 de esta tesis.

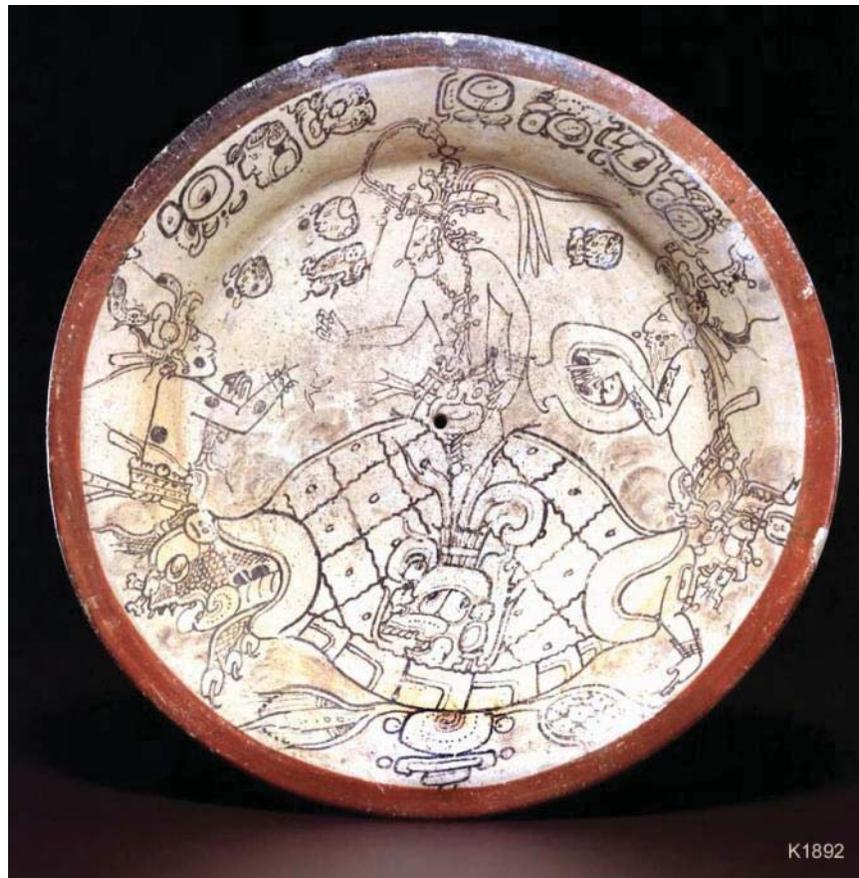


Figura 3.7. Plato estilo código K1892 (ca. 672-731 d.C.). Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.



Figura 3.8. Escudilla K7786 de la región de Ucanal y Yomootz. Su nombre tipológico, registrado en la Fórmula Dedicatoria, indica que era un **po-ko-lo che-'e-b'u**, *pokol che'e[h]b'*, lavador de pinceles'. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Tepeu 3	830-909 d.C.	10.0.0.0.0-10.4.0.0.0
Tepeu 2	692-830 d.C.	9.13.0.0.0-10.0.0.0.0
Tepeu 1	593-692 d.C.	9.8.0.0.0-9.13.0.0.0
Tzakol 3	455-593 d.C.	9.1.0.0.0-9.8.0.0.0
Tzakol 2	357-455 d.C.	8.16.0.0.0-9.1.0.0.0
Tzakol 1	258-357 d.C.	8.11.0.0.0-8.16.0.0.0
Chicanel/Matzanel	400 a.C.-258 d.C.	-8.11.0.0.0
Mamom	800/650-400 a.C.	
Pre-Mamom	1000/900-800/650 a.C.	

Cuadro 1. Cronología de la alfarería de las tierras bajas centrales, tomando como referencia la secuencia cerámica de Uaxactun, Guatemala (según Stmith, 1955). Las fechas de estos horizontes cerámicos pueden variar según el autor.

3.2 Técnicas de manufactura de las vasijas mayas prehispánicas

Para poder emitir una mejor valoración estética de los vasos mayas del periodo Clásico tardío, es necesario tener una idea precisa sobre los alcances técnicos logrados por los ceramistas en su manejo de los materiales. Los alfareros adscritos a las cortes heredaron una serie de conocimientos especializados que iban desde la elección de la arcilla idónea hasta la correcta representación, en las superficies convexas de los vasos, de escenas históricas, míticas o cosmológicas acompañadas por textos jeroglíficos (Reents -Budet, 1997: 22).

Su materia prima de trabajo era el barro o arcilla, definido como un silicato aluminico hidratado (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 60; Jiménez Salas, 2005: 24-25), cuyas partículas son tan pequeñas que se acercan a las dimensiones coloidales, es decir, al tamaño de algunas de las moléculas más grandes. Sus principales componentes son sílica, óxido de aluminio y agua, pero algunas veces puede contener hierro, tierras alcalinas o caolín, que se forma por la descomposición del feldespato (ver *ibid.*: 25-26). No todas las tierras son aptas para formar cerámica, sino sólo aquellas que son capaces de absorber mucha agua, adquiriendo con ello la plasticidad idónea y la dureza necesaria

cuando se cuecen. Aunque por regla general los ceramistas obtenían sus arcillas de lugares cercanos a sus talleres de trabajo, en ocasiones debían hacer largos recorridos para minar el barro apropiado (Noguera Auza, 1975: 31-32; ver también Jiménez Salas, 2005: 43). A este respecto cabe decir que, gracias a su larga experiencia y tradición, los alfareros desarrollaron métodos directos para juzgar la calidad de la arcilla, siendo los barros sedimentarios los que más frecuentemente utilizaban, pues aunque se trata de tierras primarias o residuales, tienen la ventaja de estar ampliamente distribuidas y relativamente libres de partículas gruesas, si bien pueden ser más o menos cenagosas (Shepard, 1956: 50-51). Anna O. Shepard (1956: 50) ha descrito detalladamente algunos de los métodos empíricos mediante los cuales un ceramista puede juzgar la calidad de su arcilla, observando ciertas propiedades como son la textura, el grado de plasticidad (magro, idóneo o graso), la consistencia y las propiedades de cocción (porosidad, resistencia, dureza, color, temperatura de cocimiento y rango de vitrificación) (ver Jiménez Salas, 2005: 37-40).

Una vez que se ha elegido el material adecuado, los alfareros suelen trasladarlo a su centro de trabajo, donde lo lavan y lo dejan secar, al tiempo que proceden a limpiarlo de impurezas, piedras y partículas gruesas (Noguera Auza, 1975: 33), pues de quedar éstas, las vasijas se pueden agrietar cuando se sequen a temperatura ambiente (Shepard, 1956: 51). Usualmente los alfareros consumen mucho tiempo eliminando los granos voluminosos y sus métodos son variados, desde la recolección o cernimiento a mano, hasta la molienda cuidadosa del barro para refinar las partículas (ver Shepard, 1956: 51-52; Jiménez Salas, 2005: 43). De acuerdo con Dorie J. Reents-Budet (2001b: 247), los ceramistas mayas combinaban esta técnica con la de decantación, que

consistía en mezclar el producto molido con agua abundante en un tanque especial, mismo al que podían agregar sustancias alcalinas (ricas en silicato de sodio o cenizas de sosa), que mejoraban la granulación y separación del material. Las partículas más gruesas caían hasta el fondo, mientras que las finas quedaban disueltas en el agua; ésta se vaciaba a otro recipiente y la evaporación permitía concentrar la arcilla (*terra sigilata*) según la plasticidad deseada. A fin de obtener un producto laborable, se puede mejorar la calidad del barro mezclando dos arcillas diferentes: una plástica y otra magra (Shepard, 1956: 52-53; Sugiura Yamamoto, 1996: 55).

Otra forma de optimizar el barro, muy común en Mesoamérica, consiste en añadir un desgrasante, es decir, una sustancia antiplástica que reduce la ductibilidad de la arcilla cuando ésta se pega a las manos mojadas y es difícil de trabajar (Noguera Auza, 1975: 33). Los desgrasantes más comunes son arena, cuarzo, tiestos o conchas triturados, feldespato, fragmentos vegetales y ceniza volcánica (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 61; Sugiura Yamamoto, 1996: 55-57; Jiménez Salas, 2005: 35-37); esta última se encuentra en muchos vasos mayas del Clásico tardío, aunque otros presentan desgrasantes de carbonato o piedra caliza molidas (Reents-Budet y Bishop, 1987: 780; Hansen, Bishop y Fahsen, 1991: 232; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144). Algunos barros no requieren desgrasante, especialmente aquellos de arcillas residuales o arenosas o los de texturas muy finas, pero de baja plasticidad. La arcilla y el desgrasante pueden ser molidos por separado y mezclados en seco, o bien, el antiplástico puede ser añadido al barro mojado. Las proporciones entre arcilla y desgrasante son calculadas burdamente, tomando en cuenta el grado de pegosidad, color y textura de la pasta (Shepard, 1956: 53). La proporción de

antiplásticos puede ser menor al 15% o mayor al 30% de la masa (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 62), lo que determina diferencias químicas importantes en la composición de cada vaso, aunque éstas pueden obedecer también al uso de distintas fuentes de barro locales o sutilezas menores en la preparación de la pasta (Hansen, Bishop y Fahsen, 1991: 238; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144). Si por el contrario, la arcilla resulta magra, flaca o poco plástica, es necesaria la adición de una sustancia hidratante, como caolín o mica molida, que contienen entre sus cristales agua en estado molecular (Noguera Auza, 1975: 33). Se denomina masa o pasta a la mezcla del barro con agua y una proporción variable de antiplásticos (desgrasantes) o hidratantes, mezclados íntimamente a través de la molienda (ver Jiménez Salas, 2005: 35). En tiempos antiguos, ésta se llevaba a cabo en dos fases sucesivas que consistían respectivamente en el amasado con los pies (o acción de pisar) y con las manos, lo que permitía obtener una pasta homogénea (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 57). El tiempo invertido y el tratamiento requerido para desarrollar una masa trabajable depende de las características iniciales de la arcilla (Shepard, 1956: 52). Frecuentemente la pasta se dejaba reposar antes de iniciar la elaboración de la forma (Sugiura Yamamoto, 1996: 55; ver Jiménez Salas, 2005: 43).

Los ceramistas yukatekos del Posclásico tardío parecen haber utilizado una suerte de torno primitivo llamado *k'ab'aal* (Shepard, 1956: 55; Morley, 1992: 389-390; Sharer, 1998: 663), artefacto que fue completamente desconocido por los alfareros mayas del periodo Clásico, quienes estilaban dos métodos básicos para elaborar la forma de sus piezas: el modelado directo y el enrollado (ver Jiménez Salas, 2005: 43-44). Ambos se ejecutaban con las manos mojadas. El

primero consistía en formar placas a partir de un terrón o pelota de masa, mismas que eran grabadas o se marcaban con sellos antes de construir con ellas las paredes de cajas de terracota, o pegarlas en la base de los cilindros para formar los soportes trípodes (Miller, 1999: 192). Las asas, pies, vertederas, pestañas y otros aditamentos escultóricos eran modelados por separado con la mano o con un instrumento usando, en ocasiones, la técnica del pastillaje (Noguera Auza, 1975: 36, 41-42); estos añadidos se colocaban cuidadosamente a fin de que no se rajaran las piezas durante el horneado. En caso de requerir agujeros de ventilación, éstos podían aprovecharse para las fauces de diversos seres o ubicarse en sitios donde no fueran muy visibles (Miller, 1999: 190, 192).

El método más usado, sin embargo, era el enrollado, mismo que consistía en formar las paredes de los vasos mediante rollos estirados de pasta de uno o dos centímetros de diámetro, que se adherían con los dedos en forma de anillos superpuestos, siempre sobre una base de arcilla con forma de disco o de tortilla (Shepard, 1956: 57; Noguera Auza, 1975: 34; Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 65-69; Reents-Budet, 1997: 21; 1998: 271). Seguramente se colocaba la vasija sobre un soporte que se giraba con las manos (una vasija, bloque de madera o algún otro tipo de parador), en dirección opuesta a las manecillas del reloj. Este movimiento, y el hecho de añadir los rollos en forma de anillo y no de espiral, permitía controlar la altura del cilindro y mantener el mismo nivel en su borde superior, además de agilizar considerablemente el trabajo (Shepard, 1956: 58; Sugiura Yamamoto, 1996: 57). El eje de la vasija sólo podía formarse mediante el movimiento rotatorio generado por la mano y la construcción de las paredes sobre el disco de pasta ya existente (Bagot, 1997: 26). El grosor de éstas se adelgazaba a satisfacción mediante la técnica del paleteado, esto es,

golpeando suavemente el exterior de la vasija con una paleta de madera, mientras que el interior se apoyaba en un yunque que puede ser de piedra, palo, cerámica o la misma mano (Noguera Auza, 1975: 34, 62; Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 65, nota 5). Las paredes de los vasos cilíndricos mayas del periodo Clásico tardío suelen ser muy delgadas (Reents-Budet, 1997: 21). El método de paleteado servía también para alisar o suavizar la superficie de éstos, eliminando las juntas de los rollos hasta el grado de que en las vasijas más finas no hay vestigio de esa técnica (Miller, 1999: 190). El alisado permitía obtener una superficie emparejada y mate, así como borrar las uniones de los aditamentos que fueron elaborados por separado. Para lograr lo anterior podían también utilizarse pedazos de calabaza, de olote, hojas vegetales, trapos, piedras con forma especial, trozos de cuero o la mano húmeda (Noguera Auza, 1975: 36, 40; Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 95).

Una vez terminada la vasija y alisadas sus paredes, era revestida con una solución cremosa de barro muy fino denominado engobe (ver Sugiura Yamamoto, 1996: 55-56). Éste servía para mejorar el acabado de superficie, el color, la textura y la impermeabilidad del vaso (Shepard, 1956: 67-68; Noguera Auza, 1975: 36), y a menudo constituía el fondo anaranjado, crema o blanquecino de las escenas narrativas del Clásico tardío (Reents-Budet y Bishop, 1987: 778). Por lo general los alfareros utilizaban un barro diferente (con composición química distinta) para elaborar el engobe, lo que generalmente se traducía en un baño más claro que el color de la pasta (Noguera Auza, 1975: 36; Reents-Budet, 1985: 16); cuando esto ocurre, un observador puede distinguir claramente la línea de contacto, pero es difícil observar la presencia del engobe cuando presenta el mismo color que las paredes del vaso. El engobe podía

aplicarse por inmersión de la vasija entera, seguida de escurrimiento, o bien, por frotamiento con un material esponjoso cargado de la solución arcillosa (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 121). Algunos autores distinguen entre baño (*wash*) y engobe (*slip*), debido a la concentración del material o espesor de la capa, aunque para la mayoría se trata de términos sinónimos. Una vez engobada, la pieza se dejaba secar varios días a la sombra y después al Sol; el engobe se endurecía a temperatura ambiente y el proceso de secado permitía la eliminación de agua hasta el 30% del peso total de la vasija; de lo contrario ésta se rajaría durante la cocción (Noguera Auza, 1975: 36-37; Sugiura Yamamoto, 1996: 55). Estando la vasija perfectamente seca y engobada, se procedía a pulir, bruñir o lustrar su superficie, labor que consistía en emparejar las paredes de la pieza mediante frotamientos repetidos, comprimiendo y orientando las partículas de arcilla, lo que les confería un efecto de brillantez. Para tal propósito se utilizaba un objeto duro y sin punta, como puede ser un canto rodado, una concha o excepcionalmente un pedazo de cuero (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 97).

Este era el momento adecuado para decorar la pieza, ya que se encontraba todavía cruda y sus paredes se podían raspar con facilidad. Por otra parte, de aplicar pigmentos en esta fase quedarían fijados permanentemente después de la cocción. Numerosas eran las técnicas de decoración practicadas por los ceramistas antiguos (ver Shepard, 1956: 69-72; Noguera Auza, 1975: 39-46; Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 101-117); algunas se aplicaban antes del horneado y otras después de él; unas alteraban la superficie de las vasijas (esgrafiado, incisión, grabado, etc.) y otras añadían agregados a las paredes de las mismas (pintura, estucado, pastillaje, etc.).

En el caso de las vasijas mayas del Clásico tardío utilizadas por miembros de la elite, encontramos un predominio de la pintura policromada pre-cocción (*tz'ih]b'a*, 'pintar'). Ésta se aplicaba con pinceles de pelo fino o de plumas (*che'e[h]b'*), a menudo rellenando el interior de superficies delineadas por un contorno dibujado con finas líneas negras u ocre, diferenciando intencionalmente la concentración de pigmento para dar un efecto de tridimensionalidad a los volúmenes del cuerpo humano,¹⁹ lo que les confería un exquisito terminado de acuarela (Reents-Budet, 1997: 21; 1998: 271). El tipo de pintura utilizado por los ceramistas mayas se denomina de engobe o *terra sigilata*, a causa de que se elaboraba con fórmulas de minerales y arcillas de base caliza. Los colores rojo y negro, por ejemplo, se obtenían de los óxidos de hierro (Reents-Budet, 1985: 17), a partir de los cuales se podían derivar variantes que iban desde el amarillo hasta el negro, pasando por el rojo y el marrón; al añadir óxidos de manganeso o de cobalto, se creaban tonalidades rosas o marrón castaño (Reents-Budet, 2001b: 248). El blanco se sacaba de arcillas con ese color, quizás caolín, y los colores verde y azul generalmente se obtenían de minerales que contienen cobre (Noguera Auza, 1975: 46), mientras que el rojo también podía obtenerse de arcillas ferruginosas o hematina (Castillo Tejero, 1973: 118). No obstante, las bajas temperaturas de cocción que alcanzaban las vasijas mayas (ca. 800° a 900° C) vencieron los intentos por dominar estos últimos colores, que se tornaban en grises residuales (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 100-101, nota 22; Miller, 1999: 192).²⁰ La única forma que tenían de conservar en su aspecto original los azules y verdes, era aplicar estos

¹⁹ Ver el apartado 4.3 de esta tesis.

²⁰ Curiosamente, entre los tzotziles de San Pablo Chalchihuitán el color gris se percibe dentro de las categorías del verde y del azul (Köhler, 1995: 32, nota 35).

colores sobre una base de estuco montada sobre la vasija después de la cocción (ver figs. 3.5, 3.11, 4.27c).

Otra forma de decoración pre-cocción era la pintura al negativo (fig. 4.24) de la cual pudieron existir dos variantes técnicas: la cera perdida y el contorno al negativo (ver Noguera Auza, 1975: 43-44; Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 131). La primera consistía en recubrir con cera lo que se deseaba figurar e inmediatamente después pintar el resto con otro color; durante la cocción el pigmento se fijaba a las áreas no cubiertas, mientras que la cera se derretía y las liberaba. Por su parte, el procedimiento del contorno al negativo consistía en recortar con pincel un diseño trazado previamente, rellenando de color el fondo. Adicionalmente, se pudo haber utilizado un patrón para proteger las figuras mientras se pintaba el fondo.

La principal técnica de decoración pre-cocción que alteraba la superficie de las vasijas mayas de elite del Clásico tardío era la excisión (*'uxul*, 'excisar, raspar' o 'esculpir', vs. *'ulux*, 'incisar'), también llamada de relieve, decoración excavada o *champlevé*. Fue utilizada profusamente en los vasos y cuencos de estilo Chocholá (fig. 3.9) (ver Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 102, foto 29a), normalmente considerados en la literatura mayista como ejemplos de la técnica de grabado (Coe, 1973: 113-128; Tate, 1985: 124; Ardren, 1996: 237). No obstante, el grabado es un método de decoración post-cocción que implica retirar material sin desplazamiento, mientras que la excisión se puede ejecutar antes o después del horneado y va más allá de realizar muescas, pues implica arrancar o recortar la pasta firme, formando verdaderos bajorrelieves. En el caso de las vasijas Chocholá, este procedimiento también podía definirse como decoración gubiado-incisa (ver Robles Castellanos, 2006: 326-327) y solía

complementarse con el modelado de ciertas áreas o detalles, así como el bruñido de las porciones no excavadas, produciendo un contraste entre superficies mates (profundas) y brillantes (alzadas). Algunos cuencos o vasos recibieron una capa de pintura negra después de la cocción, mientras que otros fueron frotados con cinabrio o hematita especular, que se quedó adherida en el interior de las muescas incisas (Coe, 1975: 14; Tate, 1985: 124 ; Ardren, 1996: 240).

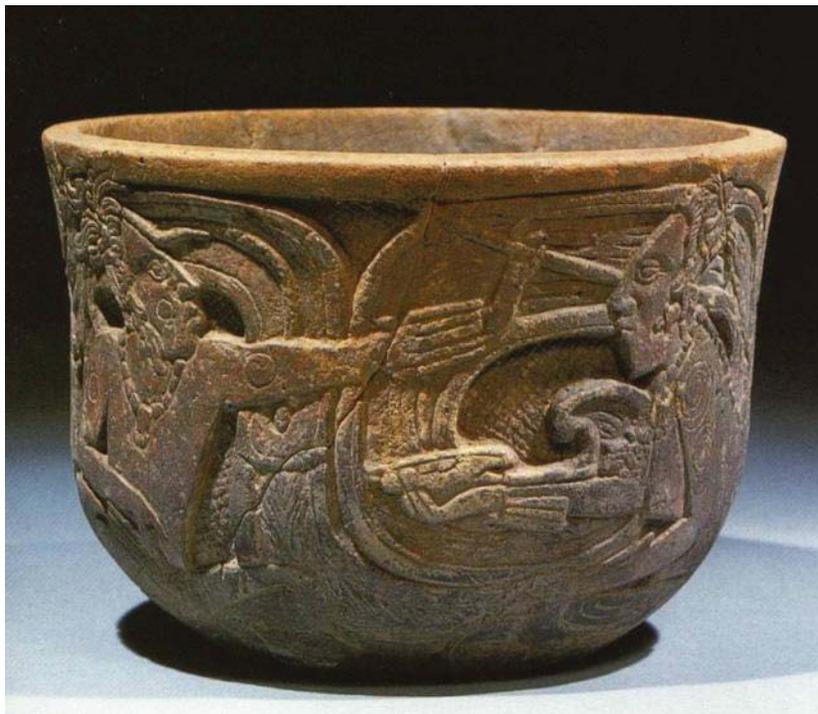


Figura 3.9. Cuenco o vaso de estilo Chocholá-Maxcanú K4022, provisto con decoración gubiado-incisa (ver Robles Castellanos, 2006: 326-327). Su nombre tipológico, exciso en la parte posterior, es **chu-b'a-la che-b'u**, *chub'al che'e[h]b'*, 'contenedor de pinceles'. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Miller y Martin, 2004: 111).

Finalmente llegamos al importante paso de la cocción, proceso irreversible de deshidratación que impide que la pasta retorne a su estado plástico (ver Jiménez Salas, 2005: 44); de hecho, el resultado final del horneado era un nuevo material, conocido como cerámica, alfarería o terracota, cuya propiedad principal es que podía estar en contacto con el agua sin tornarse

dúctil (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 79-80 y nota 6). En este sentido conviene decir que en las inscripciones palencanas (Tablero de la Cruz Foliada: F2; Tablero del Sol: F5) aparecen dos palabras con el sentido de ‘horno de cerámica’: *chitin* y *way[i]b’*. Esta última es especialmente interesante, pues literalmente significa ‘dormitorio’ o ‘lugar de transformación’. La concepción de los hornos como ‘lugares de transformación’ probablemente obedezca a que los mayas creían que por medio del horneado sus vasijas crudas se transformaban en los dioses de los cuales son efigie, creencia que pudo haberse reforzado al observar los radicales cambios físicos que le ocurría a la arcilla después de la cocción.

Como hemos indicado, la deshidratación de las vasijas comenzaba antes ser quemadas, cuando se ponían a secar a temperatura ambiente después del engobado; no obstante, es a 120° C cuando se completaba la evaporación. Al llegar a 400° se eliminaba toda el agua molecular, lo que producía tres efectos a la vez: se contraían en tamaño y peso y perdían para siempre su plasticidad. Entre los 400 y 800° las vasijas se desentumecían, estado que constituía el primer nivel del proceso de cocción, aunque todavía eran muy porosas y requerían mayor temperatura para poder contener exitosamente los líquidos (Noguera Auza, 1975: 36-37). Cabe aclarar que entre mayor era el calor y el tiempo de exposición, usualmente de cuatro a siete horas (Shepard, 1956: 75; Sugiura Yamamoto, 1996: 56), según los componentes químicos de la pasta, las vasijas ganaban en impermeabilidad, dureza y sonoridad, pues sus partículas se fusionaban o sintetizaban mejor. Este proceso recibe el nombre de vitrificación (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 80). Al llegar a los 800° C el producto se vitrificaba lo suficiente y adquiría un grado aceptable de impermeabilidad; a

los 900° se obtenía el material propiamente llamado cerámica, pero la tecnología para superar esa temperatura parece haber sido poco común entre los mayas clásicos (ver Noguera Auza, 1975: 37).²¹ Por otra parte, el efecto de brillantez que se adquiría al pulir o bruñir las vasijas engobadas en estado seco y crudo mermaba considerablemente al hornear la cerámica arriba de los 900° (Reents-Budet, 2001b: 248). Por tales motivos, los mayas no fabricaron gres ni porcelana, productos opacos, sonoros, impermeables y duros, cocidos respectivamente alrededor de los 1200° y arriba de los 1400° (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 55). Tampoco fue conocida en Mesoamérica la cerámica vidriada (Noguera Auza, 1975: 46; Miller, 1999: 192), cuya pasta no estaba vitrificada, pero sí recubierta total o parcialmente por una capa transparente que la impermeabilizaba (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 55).

Las vasijas mayas de elite del Clásico tardío se horneaban aproximadamente a los 800° o 900° C, por lo que técnicamente caen en la categoría de loza o bizcocho (ver Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 55). En términos cerámicos esta temperatura se considera baja, aunque tiene la ventaja de que el alfarero podía controlar cuidadosamente la atmósfera de cocción (Sugiura Yamamoto, 1996: 56; Reents-Budet, 1997: 21; 1998: 271), evitando que las piezas entraran en contacto directo con el combustible y, con ello, librándolas de la presencia de manchas negras o nubes de cocción, que se producían cuando la combustión era imperfecta o desigual, pues no había un adecuado control del aire (Shepard, 1956: 76; Noguera Auza, 1975: 38). Se denomina atmósfera de cocción a la mezcla gaseosa que rodea las piezas de

²¹ Sugiura Yamamoto (1996: 57) afirma que los hornos abiertos mesoamericanos podían alcanzar cuando mucho los 1000° C.

cerámica durante el horneado (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 80), misma que podía ser oxidante (con oxígeno libre que favorece la oxidación de los compuestos ferrosos) o reductora (protegida del oxígeno libre). Hasta hace poco tiempo se pensaba que esta última técnica fue desconocida completa o casi enteramente por los mayas, pues requiere de la construcción de hornos cerrados, de los que hay muy pocos indicios arqueológicos y, los que existen, proceden principalmente del norte de Belice : son hornos de cámara que pueden tener una chimenea (Reents-Budet, 1997: 21; 1998: 271; 2001b: 248 ; Halperin y Martínez, 2007: 1074).²² No obstante, el análisis físico de por lo menos algunos portaincensarios cilíndricos de Palenque revela que fueron cocidos en auténticos hornos cerrados (*chitin*), pues su pasta dura, compacta y con desgrasantes de cuarzo fino, no sugiere una exposición directa al fuego, sino una cocción uniforme sin oxidación, es decir, con entrada controlada de oxígeno (Bernal Romero, 2003a: 34).

Aunque pocas veces se menciona, es posible que algunas vasijas mayas llevaran dos cocciones, una antes de ser pintadas y otra después de la aplicación de los pigmentos, siendo bruñidas antes de la segunda cocción (Castillo Tejero, 1973: 119). Reents-Budet, *et. al.* (1994: 216) mencionan el caso del vaso MS1127 (K5356), que después de haber sido sometido a una primera cocción mostró tener ciertas imperfecciones en la superficie, por lo que en algunas secciones fue recubierto por una segunda capa de engobe. Una sección de su Fórmula Dedicatoria, que fue pintada sobre este parche de engobe, ha sufrido erosión a causa de que la segunda capa de baño no se adhirió bien a la primera. El caso aislado del vaso MS1127 abre la posibilidad de que existan más

²² Esto no obstante a que conocían el principio del baño de vapor cerrado o *pib' naah* (*tēmaskalli*).

vasijas mayas que fueron sometidas a dos horneados, aunque la opinión más aceptada es que la cerámica maya del periodo Clásico fue cocida una sola vez.

Los alfareros mayas generalmente horneaban sus vasijas en fogatas o fosas de cocción abiertas, excavadas en la tierra, por lo que la atmósfera siempre era oxidante. Bajo tales condiciones el color de la pasta se podía tornar de beige a ocre, pasando por el rojo y los tonos amarillosos, dependiendo de la proporción de hierro (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 81); pero al aire libre la atmósfera nunca era constante, pues comenzaba de manera oxidante, luego cambiaba a reducida, y al final de la cocción volvía a ser oxidante (Noguera Auza, 1975: 38). Por otra parte, en las fogatas puestas sobre el piso era más difícil lograr que las vasijas recibieran calor uniforme, pues a menudo se calentaban más de un lado que de otro (Shepard, 1956: 76). Estas fluctuaciones podían alterar la calidad o integridad de las vasijas, que estaban en peligro de ennegrecerse o llegar a explotar si subía rápidamente la temperatura (fig. 6) (ver Foias, 1999: 950). Los mayas, por lo general, contrarrestaban dichas condiciones al encimar las piezas en el pozo, colocándolas de tal manera que sus superficies estén protegidas de la exposición directa al fuego, al humo y al combustible. Este era elegido con cuidado, procurando siempre especies adecuadas de madera que no produzcan humo, que generen una flama limpia y no tiznada, que queman quietamente y no de forma brusca y que no se despedacen con facilidad, sino que mantengan su forma (Shepard, 1956: 77). Los trozos de combustible se agregaban en cantidades y tiempos precisos durante el transcurso de la cocción, colocándolos alrededor de las vasijas para asegurar un horneado completo y uniforme (Shepard, 1956: 75; Reents -Budet, 2001b: 271), con buenas condiciones de ventilación. Lo mismo ocurría en

fogatas puestas sobre el piso, sólo que las vasijas se colocaban sobre una plataforma rocosa, mientras que el comburente ardía al nivel del terreno (Shepard, 1956: 75). Una vez concluido el horneado, era preciso evitar que las piezas se enfríen demasiado rápido, pues eso también podía dañarlas (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992: 87), propósito para el cual se elegían combustibles que retengan calor después de que la flama se ha apagado (Shepard, 1956: 77). En algunas tradiciones pre-torno, el producto terminado todavía podía recibir un recubrimiento interno (sebo, gomas, resinas o jugos vegetales) para llenar bien los poros (Shepard, 1956: 93), aunque no he encontrado referencias explícitas sobre esta práctica en el caso de la cerámica maya clásica, que en este momento ya estaba lista para contener alimentos (*we'ib'*) o bebidas (*'uch'ib'*), servir como regalo diplomático, lustrar las cortes de los nobles o acompañar a sus usuarios en su viaje al inframundo.

3.3 Función social de los vasos en las cortes mayas

Las excavaciones científicas practicadas en diversas tumbas mayas, desde el siglo XIX hasta el presente, han revelado en los ajuares mortuorios de los nobles constantemente se incluían vasijas de cerámica y particularmente vasos pintados (ver Foncerrada de Molina y Lombardo de Ruiz, 1979; Miller, 1989: 128-136; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 74). El estudio de éstos, sin embargo, se limitó casi siempre a los aspectos arqueológicos y rara vez llamaron la atención de los epigrafistas e historiadores del arte, situación que comenzó a cambiar en 1971, cuando el Club Grolier de Nueva York organizó la famosa exposición *The Maya Scribe and His World*, en cuyo catálogo Coe (1973: 18-22) sugirió que el

único fin para el que fueron elaborados estos vasos fue el de honrar y acompañar a los señores muertos, portando ofrendas de bebidas y comidas. En apoyo de esta idea también argumentó que el contenido temático de muchas de las escenas pintadas, grabadas o incisas versaba sobre mitos que tuvieron lugar en el inframundo, algunos de los cuales presuntamente correspondían a pasajes del *Popol Vuh* (ver Christenson, 2003). La tesis de Coe asumía que todas estas imágenes formaban parte de una antigua saga funeraria, semejante al *Libro de los Muertos* de los egipcios, cuyas supuestas oraciones o cantos, recitados ante el monarca moribundo, estaban escritos a lo largo del borde superior de las vasijas, identificados por él como una Secuencia Primaria Estándar.²³ Esta visión sobre la cerámica maya fue reafirmada en trabajos posteriores de Coe (1975: 7-8; 1978: 11, 13; 1982: 10-11; ver también Coe, 1995: 229-239; 1999a: 218-230) y parece haber alcanzado su clímax en el importante libro de Francis Robicsek y Donald Hales, *The Maya Book of the Dead* (1981; ver también Robicsek y Hales, 1982).

Pero algunas de estas ideas fueron cuestionadas desde 1980 por Arlen F. Chase (1985: 201), cuyas excavaciones en Tayasal revelaron la existencia de cerámica policromada que fue utilizada y luego tirada en basureros asociados con pequeños montículos habitacionales de modesto estrato social. Varios años después Richard D. Hansen, Ronald L. Bishop y Federico Fahsen (1991: 239, 241; Hansen, Fahsen y Bishop, 1992: 319) observaron que la cerámica estilo códice sustraída ilegalmente de Nakbe procedía de entierros ubicados en el interior de montículos modestos del Clásico tardío, encontrados en los grupos habitacionales periféricos del sitio. Trabajos posteriores en Nakbe mostraron la

²³ En esta tesis he adoptado el término de Fórmula Dedicatoria, propuesto por Stuart, (2005b: 118) como una manera más corta y adecuada para referirme a la Secuencia Primaria Estándar identificada por Coe (1973: 18-22).

existencia de finos vasos códice de uso doméstico que fueron desechados y empleados posteriormente como material de relleno (López y Fahsen, 1994: 70, 79, fig. 6). En el caso de las vasijas de la tradición 'Ik', Daniela Triadan encontró un fragmentado y erosionado vaso policromo (fig. 3.10) abandonado intempestivamente dentro de la Estructura M8-4 o "Casa de los Espejos" de Aguateca, que operó como la residencia de un artesano de alto rango, comprometido en la fabricación de atavíos reales y espejos de pirita (ver Eberl, 2003); Markus Eberl (*ibid.*: 39) piensa que este recipiente sirvió para contener bebidas durante las fiestas y recepciones que tuvieron lugar en el interior de ese edificio habitacional. Estos ejemplos sugieren que la cerámica policromada no era exclusiva de los gobernantes y las altas elites,²⁴ ni siempre terminaba en contextos funerarios, aunque de acuerdo con Reents-Budet (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 98) la mayor parte de la que podemos encontrar en sectores populares se caracteriza por su inferior calidad de ejecución, acabado y elaboración.

²⁴ En muchas escenas de tipo cortesano pintadas en las superficies de estos vasos, incluso es difícil saber si el anfitrión entronizado es un gobernante supremo o un noble provincial sentado en su casa (Reents-Budet, 2001a: 226, nota 2).

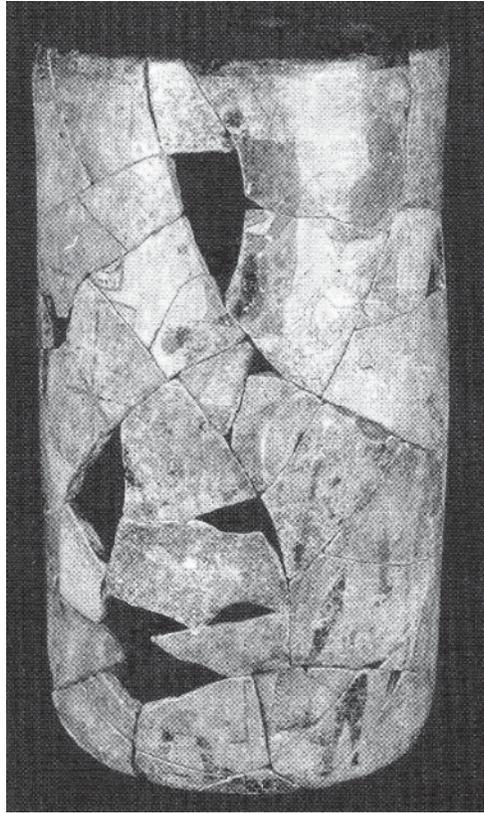


Figura 3.10. Vaso encontrado en 1999 por Daniela Triadan en el interior de la Estructura M8-4 o “Casa de los Espejos” de Aguateca. Fotografía de Markus Eberl (tomado de Eberl, 2003: 38).

El hecho de que toda o la mayor parte de la cerámica policroma depositada en los entierros recibió un uso utilitario durante la vida del difunto, puede también deducirse si consideramos que los ajuares mortuorios de los gobernantes (brazaletes, pectorales, orejeras, barras ceremoniales, celtas pulidas, tocados, e incluso capas, taparrabos y máscaras) formaban parte de las vestimentas ceremoniales que utilizaron en vida, ya que en muchos casos dichos elementos corresponden a los que están esculpidos en los monumentos (García Vierna, 2004: 611-612). ¿Por qué negarles, entonces, esta función a las vasijas halladas en las tumbas, cuyas formas -esencialmente vasos cilíndricos- están representadas en las superficies pintadas de algunos contenedores de arcilla, sirviendo como loza de servicio para alimentos o bebidas (figs. 3.11, 3.13,

4.10, 4.11, etc.)? (Reents-Budet, 2000: 1022). El ejemplo más claro de esto, probablemente, es el del vaso MS0881 del Museo Popol Vuh de Guatemala, pues una vasija casi idéntica se encuentra pintada en la escena cortesana que aparece en el vaso K5353 (ver Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 74-75). Lamentablemente ambas piezas, la figurada y la que sirvió como modelo, parecen carecer de contexto arqueológico.

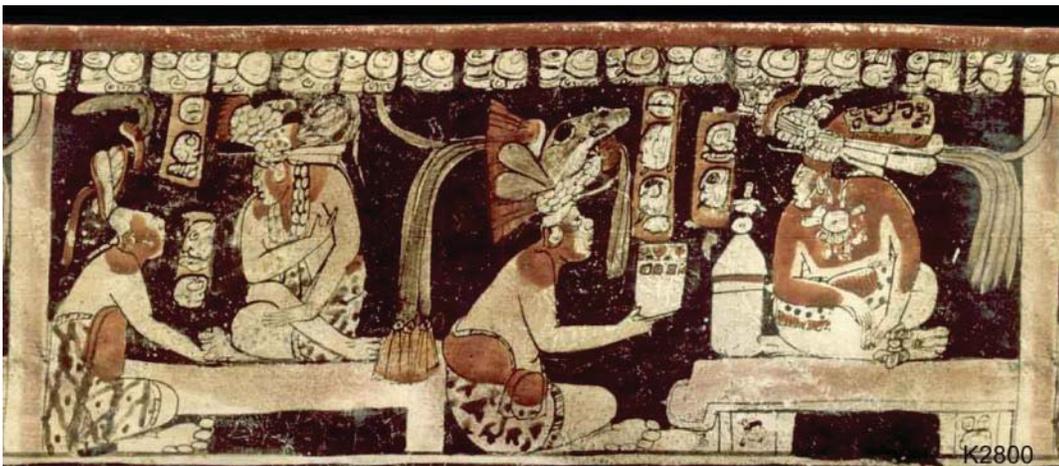


Figura 3.11. Vaso K2800. Contiene la representación pictórica de vasijas en un ambiente cortesano. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Por otra parte, el desciframiento de los signos de la Fórmula Dedicatoria, iniciado por Stephen D. Houston y Kart A. Taube (1987), David S. Stuart (1989; ver también Houston, Stuart y Taube, 1989), Nikolai Grube (1990; 1991) y Barbara MacLeod (1990), ha permitido descartar la hipótesis de que se trataba de una oración o himno funerario entonado frente al muerto, puesto que su contenido versa sobre asuntos terrenales, tales como la presentación de la pieza, su técnica decorativa, su membrete tipológico (plato, tazón, vaso, etc.), su contenido (atole, chocolate, bebida de agave, etc.) y el nombre de su poseedor o patrocinador (ver Stuart, 2005b: 118-159; Grube y Gaida, 2006: 63-79). El

análisis químico de los residuos encontrados en el interior de un jarro con tapa de asa que procede de la Tumba 19 de Río Azul (fig. 3.12), elaborado por los laboratorios de la Hershey Foods Corporation, comprueba que contenía un tipo de bebida achocolatada (*Theobroma cacao*), tal como lo indica su Fórmula Dedicatoria: **ta-wi-ti-ki ka-ka-wa ta-ko-xo-ma mu-lu ka-ka-wa**, *ta Witik kakaw, ta Koxo'm Mul kakaw*, 'para cacao de Witik, para cacao de Koxo'm Mul' (Stuart, 1988b; 2005b: 113, 140; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 75, 100, nota 12; Grube, 2001a: 33).



Figura 3.12. Jarro con tapa de asa que procede de la Tumba 19 de la Estructura C -1 de Río Azul: ca. 480 d.C. Es conocido como la Vasija Hersey. Tomado de Fields y Reents - Budet, 2005: 213.

La mayor parte de la cerámica maya era utilitaria y de uso doméstico, pues se empleaba para almacenar, cocinar y servir alimentos; casi siempre era

monocroma y no necesariamente estaba engobada; se producía en pequeños talleres familiares ubicados en las afueras de los centros ceremoniales, por alfareros de tiempo parcial o completo que pertenecían a los estratos bajos de la sociedad y su actividad económica probablemente no era controlada por la elite gobernante (Foias, 1999: 946). No obstante, y por lo que fue dicho antes, también la loza policromada de elite tenía funciones utilitarias, aunque su papel social iba mucho más allá de eso y era fabricada por artistas nobles adscritos a las cortes señoriales.

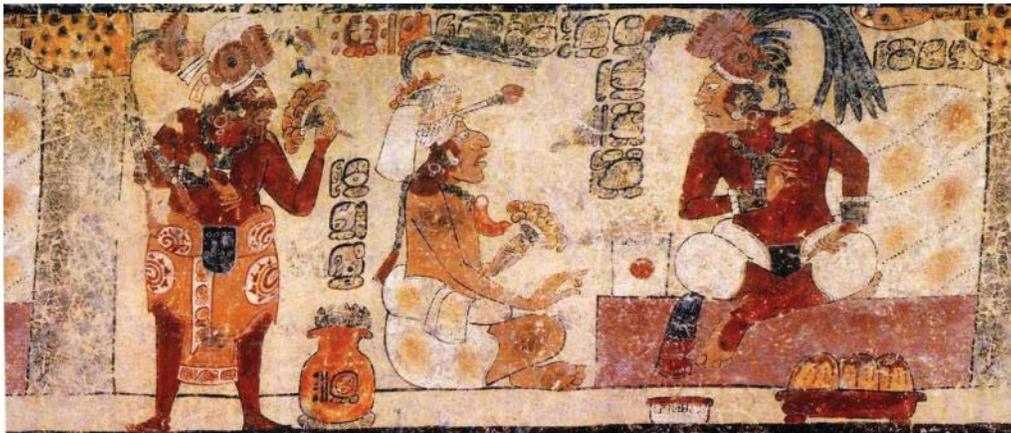


Figura 3.13. Vaso K1599 o MS0651, de la Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies. No pertenece al *corpus* 'Ik'. Es obra del pintor 'Ahkan Suutz'. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.



Figura 3.14. Breve texto jeroglífico que contiene el difrasismo para “fiesta”: **WE’-’UCH’**, *we’-’uch’*, ‘comer-beber’. Pelota de piedra de procedencia desconocida. Tomada de Houston y Stuart, 2001: 70.

Como ha señalado Reents-Budet (Reents-Buder, *et. al.*, 1994: 75), existen varias pruebas de su empleo como vajilla de servicio. Una de ellas consiste en que muchas vasijas de elite presentan marcas de desgaste por uso cotidiano, principalmente en sus superficies interiores o exteriores, aunque también a lo largo del borde superior, debido a la fricción de posibles tapas de cerámica, madera o cestería (ya perdidas o destruidas), que se aprecian en las escenas cortesanas de algunos vasos cilíndricos; en estas imágenes convexas (figs. 3.11 y 3.13) pueden advertirse banquetes donde se empleaban jarras, cuencos o escudillas rebosantes de atole (*’ul*), miel (*kab’*) o bebida de agave (*chih*) (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 82, 102, nota 34 y 35), vasos con diferentes tipos de líquidos espumosos y achocolatados (*kakaw*)²⁵ y platos con distintas clases de tamales (*waaj*) cubiertos de salsa roja. Como han señalado Houston y Stuart (2001: 69), el término jeroglífico que denota estas celebraciones es un logograma -o más probablemente dos- que se lee **WE’-’UCH’**, *we’-’uch’*, ‘comer-beber’ (fig. 3.14), posible difrasismo que equivale a ‘fiesta’.²⁶ Por otra parte, un sustantivo genérico para vasos, cuencos y escudillas, que son capaces de contener líquidos, es **yu-’UCH’-b’i**, *yuch[’i]b’*, ‘su vasija para beber’ (fig. 3.15a, b), mientras que la palabra **WE’ ’i-b’i**, *we’ib’*, ‘vasija para comer’ (fig. 3.15c),²⁷

²⁵ Un amplio inventario de estas bebidas puede encontrarse en Stuart, 2005b: 133-150; Grube y Gaida, 2006: 73-77.

²⁶ Los difrasismos son figuras literarias de equivalencia semántica, que consisten en la asociación de dos palabras con el fin de denotar un tercer significado, más amplio que el de los dos términos por separado (Edmonson, 1986: 19; Lacadena García-Gallo, 2002: 7; 2007: 9; Hull, 2003: 135-142, 410-414; Martin, 2004b: 108).

²⁷ La etimología de estas palabras deriva respectivamente de los verbos ‘beber’ (*’uk’* o *’uch’*) y ‘comer’ (*we’*), que añaden un sufijo instrumental *-ib’* y con ello se convierten en sustantivos derivados.

fue identificada por Marc U. Zender (2000: 1043; Stuart, 2005b: 129; Grube y Gaida, 2006: 72) en dos platos de la región de El Zodz. Finalmente, fragmentos o piezas completas de todas estas formas cerámicas (cuencos, escudillas, jarras, platos, vasos) han sido recobrados en basureros o depósitos de desecho asociados con palacios y otras clases de estructuras domésticas de elite (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 75, 100, nota 6.), como vimos en el caso de Motul de San José.²⁸

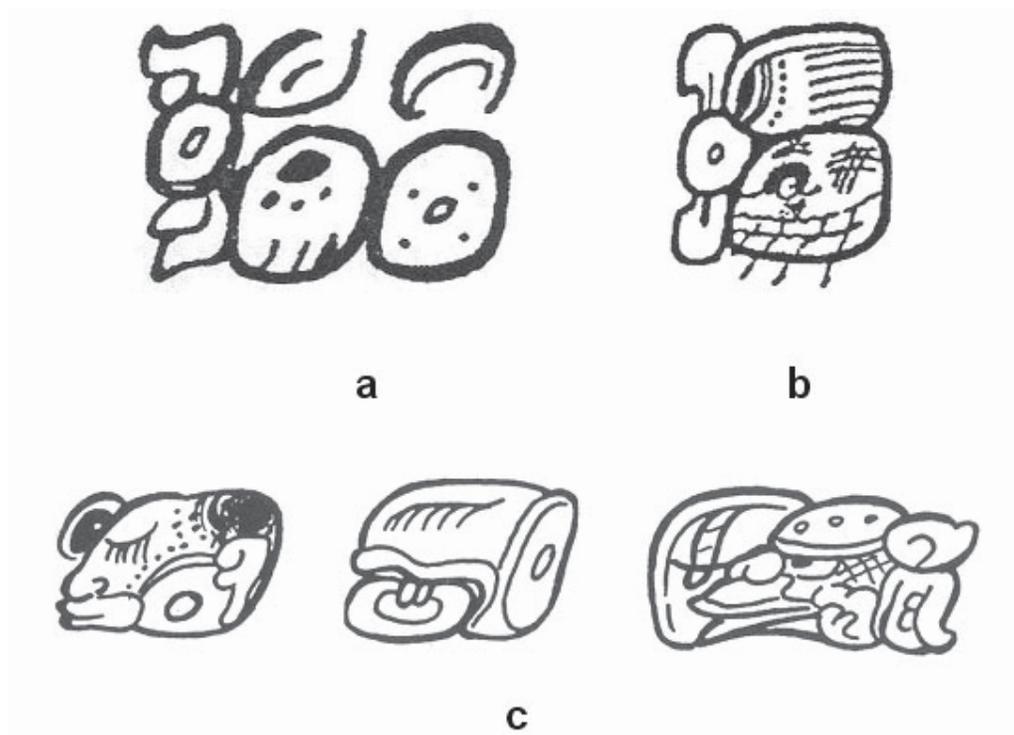


Figura 3.15. (a) **yu-'UCH'-b'i**, *yuch'ijb'*, 'su vasija para beber'; (b) **yu-ch'i-b'i**, *yuch'ib'*, 'su vasija para beber'. Tomados de Stuart, 2005b: 127. (c) **'u WE' 'i-b'i**, *'uwe'ib'*, 'su vasija para comer'. Plato K6080: H-J; dibujo de Marc U. Zender (2000: 1043).

Diversos autores (por ejemplo Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 88-91; Martin, 2001a: 179; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1141-1142) han señalado que el propósito principal de esos banquetes era establecer o consolidar alianzas o

²⁸ Capítulo 1 de esta tesis.

clientelas en favor del gobernante anfitrión, acrecentando de ese modo su poder, prestigio e influencia política. En estas celebraciones podía recibir regalos de señores visitantes, tributo de nobles subsidiarios, o la simple pleitesía de dignatarios que acudían para presenciar ritos de iniciación, de ascensión, de finales de periodo, celebraciones bélicas, matrimonios, aniversarios, etc. Como sello de las obligaciones contraídas, los visitantes llevaban a sus cortes magníficos vasos policromados que fueron obsequiados por el anfitrión, operando de este modo como una especie de moneda social dentro un sistema que, además de político, era esencialmente económico.²⁹ Los vasos obsequiados durante estas visitas constituían poderosos símbolos de estatus, pues se trataba de objetos finamente acabados que eran obra de artistas bien entrenados; las ocasionales firmas de los pintores les otorgaban un valor cultural agregado (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 89),³⁰ y lo mismo puede decirse de la presencia general de textos jeroglíficos -aunque fueran pseudoglifos-, pues el solo impacto visual de la lengua escrita comunicaba un mensaje de poder, independientemente de su contenido. Finalmente la inclusión, en la Fórmula Dedicatoria, del nombre del patrocinador de la vasija, la proveía con una etiqueta de su procedencia, al tiempo que establecía un lazo personal entre donador, objeto y beneficiario (ver Houston y Stuart, 1998: 93; Stuart, 2001: 53).

Dmitri Beliaev y Albert Davletshin (2006: 21) sugieren que las expresiones de posesión (*name-tags*) de la Fórmula Dedicatoria contribuían a elevar el estatus de los dignatarios, señalándolos como propietarios de objetos de prestigio, al tiempo que aumentaban el valor de las piezas, indicando el elevado rango de su poseedor o patrocinador. En adición a esto, Reents -Budet (2001a:

²⁹ Reents-Budet (2000) considera que se trata de una "economía de fe stejo".

³⁰ Con argumentos sencillos y brillantes, Stuart (1987: 2-3; 1989: 156-158) fue el primer epigrafista en demostrar la existencia de firmas de escribas o pintores en las vasijas mayas.

202) opina que las escenas cortesanas pintadas en los vasos generalmente representan la visita de funcionarios locales o extranjeros, que a su vez reforzaban el prestigio político y poder económico del señorío anfitrión y de su gobernante. De esta forma los vasos policromados, sus textos e imágenes, tenían un poder especial para otorgar estatus, mismo que se activaba en cada banquete público o privado, e incluso durante el largo viaje de la muerte.

El contexto histórico y social donde tenía lugar este elaborado fenómeno cultural era la corte real de los antiguos mayas, una vieja institución política cuya complejidad parece haberse acrecentado durante el Clásico tardío. De acuerdo con David Webster y William T. Sanders (2001: 47, 53, 59; ver también Houston y Stuart, 2001: 55), las cortes constituían el núcleo de los asentamientos mayas y eran ante todo lugares de consumo con una gran diversidad de funciones: residencia de los gobernantes, de sus familias y séquitos, centros administrativos donde se almacenaba el tributo y se tomaban decisiones políticas y judiciales, zonas de culto religioso, talleres de producción textil, de bienes litúrgicos o de ornato (incluyendo cerámica), lugares de enseñanza y de negociación diplomática, escenarios adecuados para manifestar la alta cultura de la elite y símbolo supremo de los mandatarios mayas,³¹ alrededor de los cuales tenían lugar todos los días diversas interacciones personales determinadas por el rango social y regidas por elaborados protocolos y rígidos ethos de conducta, que convertían a esos lugares en auténticos teatros políticos (ver Inomata, 2001), donde cada individuo asumía el papel que la sociedad le ofrecía (ver Gombrich, 1987b: 103): los reyes y sus parientes, los nobles de menor estatus, funcionarios, consejeros, guardias y guerreros, enanos y

³¹ Un excelente estudio sobre el simbolismo de los gobernantes mayas y sus deberes religiosos, especialmente a partir de las fuentes coloniales, fue escrito por Mercedes de la Garza (1998: 141-192).

sirvientes, sacerdotes, intérpretes, recaudadores de tributo, escribas, dignatarios y embajadores extranjeros, cautivos y rehenes políticos, sabios, actores, artistas y/o artesanos. Como han señalado Patricia MacAnany y Shannon Plank (2001: 84-85), las cortes tenían un aspecto arquitectónico (el palacio)³² y otro social (las interrelaciones en presencia del gobernante), y en virtud de ello tanto los espacios físicos como los individuos eran actores de esa compleja realidad, donde los vasos policromados constituían altos símbolos de jerarquía y de lealtades contraídas.

El predominio de las escenas de carácter histórico, esencialmente danzas y celebraciones cortesanas en las vasijas de la entidad política de 'Ik',³³ así como la proliferación de este género artístico (pintura sobre vasos) frente a la escasez de esculturas públicas de piedra,³⁴ ha conducido a la sospecha de que sus antiguos gobernantes estaban obligados a ser astutos diplomáticos, pues eran conscientes de que regían sobre un modesto señorío cuya ubicación geográfica los hacía vasallos de Tikal,³⁵ pero estaban expuestos a las agresiones de Dos Pilas y otros vecinos afines a Calakmul.³⁶ Por otra parte, requerían granjearse la voluntad de Hix Witz³⁷ y Maan³⁸ para poder transitar por el río San Pedro Mártir y tener acceso al Usumacinta y Golfo de México. Dichas circunstancias debieron haber hecho de la corte de Motul de San José, especialmente durante la segunda mitad del siglo VII y todo el VIII, un lugar donde frecuentemente se organizaban fiestas, reuniones y banquetes que eran

³² Sobre las características físicas y funciones de los palacios mayas ver Martin (2001a: 170).

³³ Ver los capítulos 5, 6 y 7 de esta tesis.

³⁴ En Motul de San José han sido encontradas sólo seis estelas rotas y muy erosionadas.

³⁵ La historia dinástica conocida de los señores de 'Ik' está narrada en el Capítulo 2 de esta tesis.

³⁶ Esta idea fue formulada por Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1141, 1143, 1145-1146.

³⁷ Ver la nota 3 del Capítulo 2.

³⁸ Ver la nota 19 del Capítulo 2.

parte de las negociaciones políticas. El impacto de estos eventos festivos iba mucho más allá de las contingencias diplomáticas, pues se reflejaban en el sistema económico mediante el flujo de tributo, bienes y servicios, así como en el intercambio de regalos, creaban lazos y obligaciones sociales que reforzaban la identidad comunitaria y estimulaban la práctica de las artes escénicas, pues las fiestas concluían con danzas, cantos y dramatización de los mitos e historias dinásticas.³⁹ Buena parte del éxito de esta estrategia de sobrevivencia descansaba en la habilidad, talento y eficiencia de sus ceramistas de elite.

A la muerte de sus propietarios, las vasijas policromadas dejaban de ser objetos de servicio y se convertían en receptáculos de ofrendas funerarias (comidas y bebidas). No obstante, conviene decir que algunos platos bellamente decorados pudieron haber sido diseñados desde un principio como contenedores de ofrendas sacrificiales (tela o papel salpicado de sangre, lancetas, cuerdas o bebés inmolados)⁴⁰ o dedicatorias (en escondites depositados dentro de los edificios), y no se puede negar la posibilidad de que un pequeño número de vasijas excepcionalmente hallan sido manufacturadas para entierros (Simith, 1955: 5-6). Existía también un género de cerámica ritual, casi nunca engobada, empleada especialmente para depositar ofrendas en tumbas o escondrijos (*caches*), compuesto por cuencos, vasos cilíndricos y cajas cuadradas tapadas, así como platos gemelos colocados labio contra labio (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 80, 83, 102, nota 32 y 39).⁴¹ Algunos de estos fueron diseñados especialmente para contener espejos de hematita, obsidiana o

³⁹ Ver el artículo de Reents-Budet (2000: 1022). El tema de las artes escénicas será explorado en los capítulos 6 y 7 de esta tesis.

⁴⁰ Observar la escena del vaso K1439 (fig. 2.14), así como la del vaso A886, encontrado en Ixkun (fig. 6.7), y ver el artículo de Grube (1992: 215). Sobre el infanticidio ritual ejecutado en platos, ver Martin, 2002; Tokovinine, 2006b: 370-372).

⁴¹ El nombre jeroglífico de este tipo de vasijas parece haber sido *sak lak*, 'plato blanco' o 'plato puro' (Schele y Mathews, 1998: 50).

pirita, mientras que los tamborcillos musicales con mango constituían otra forma de cerámica policromada (*ibid.*: 83, 85, 103, nota 44).

Es innegable que una de las funciones básicas de las vasijas mayas de elite tenía que ver con el registro de cierto tipo de sucesos históricos, la preservación de la imagen y ser (*b'aaah*) del gobernante a fin de perdurar para el futuro⁴² y la transmisión de conceptos cosmológicos, cuya eficacia expresiva se acentuaba al estar arropados en estilos pictóricos distintivos y fácilmente reconocibles en aquella época como símbolos de una determinada región o entidad socio-política (Reents-Budet, *et. al.*, 1994; 89, 91-92). El papel del estilo como marca de identidad y su vital amalgama de forma y significado serán abordados a el próximo capítulo.

Recapitulación

Gracias a sus inagotables cualidades expresivas, la cerámica es un producto susceptible de ser abordado bajo los métodos de la historia del arte y no sólo desde la perspectiva arqueológica. La investigación estética de la alfarería es una especialidad reciente en el campo de los estudios mayas, pues la utilidad de las vasijas como medio para establecer cronologías relativas, así como contactos culturales de entre comunidades contemporáneas, ha consumido la atención de los especialistas, olvidándose de su valor como fuente de información cultural. En su lugar, otros medios de expresión plástica como la arquitectura, la escultura y la pintura mural, han logrado captar la atención de los historiadores del arte, olvidándose de la diversidad estética que proporciona la terracota. Aun después de los trabajos seminales de Coe (1973; 1975; 1978;

⁴² Sobre este tema ver Gombrich, 1987b: 108; Houston y Stuart, 1998; Houston, Stuart y Taube, 2006: 57-101.

1982; 1995: 229-239; 1999a: 218-230), que revaloraron el papel de las escenas y los textos jeroglíficos plasmados sobre la superficie de las vasijas mayas, pocos autores se han ocupado del estudio de las imágenes plasmadas en los recipientes de barro, pues sus inscripciones han acaparado la atención de los mayistas.

Conviene decir que aunque el trabajo de los ceramistas mayas probablemente no se guaba por un ideal expreso de belleza ni de crear arte por el arte en un sentido moderno, contaban con una indudable percepción de la regularidad y del orden y con un propósito explícito de comunicar mensajes políticos o religiosos, arropados en las convenciones plásticas y dominio de las técnicas que seguramente aprendían en los talleres donde laboraban. Otra motivación de los artistas parece haber sido la de lograr preservar el registro de los acontecimientos pintados, así como la de captar la imagen y el ser de los modelos retratados. Las implicaciones ideológicas que conlleva esto último serán analizadas con profundidad en el Capítulo 9 de esta tesis.

En la medida en que la vida cortesana fue alcanzando un mayor grado de complejidad y refinamiento, el trabajo de los ceramistas de elite también se apartó más de la labor de los alfareros comunes, cuyos productos respondían a necesidades culinarias o de la vida cotidiana, pautas de larga duración que probablemente constituían el núcleo de la unidad cultural de los mayas. Aunque es verdad que la mayoría de las veces la cerámica suntuaria también era utilizada como loza de servicio, sus formas y decoraciones comenzaron a satisfacer los requerimientos cambiantes de los nobles y gobernantes, quienes las usaron tanto en la vida como en la muerte. No obstante, conviene reconocer que en algunas regiones los consumidores de esta alfarería de lujo pudieron ser

familias de mediano estatus social. Un tema relacionado con los anteriores es el de la diversificación de los estilos que tuvo lugar durante el Clásico tardío, pues claramente se vincula con el aumento de la conciencia identitaria, al menos en el caso de los consumidores y patrocinadores de las vasijas policromadas de elite.

Mientras que las imágenes plasmadas en los recipientes del Clásico temprano se concentraban en secuencias visuales de elementos simbólicos o geométricos, el tema principal del Clásico tardío era la figura humana en interrelación con otros personajes, lo que daba lugar a complejas composiciones narrativas. Aunque se ha esgrimido que este cambio en la temática tuvo que ver con la reducción en el número de formas del inventario cerámico de elite, pues la producción se concentraba en platos, cuencos y vasos con amplias superficies planas que se podían pintar, lo cierto es que este fenómeno también coincide con la existencia de una aristocracia más numerosa, razón que pudo haber estimulado la especialización de los talleres en unas cuantas formas de vasijas, cuya fabricación a gran escala implicaba menos tiempo que en el caso de recipientes complejos con apéndices, asas, molduras o soportes individualizados.

Finalmente, conviene decir que las vasijas policromadas de elite jugaban un papel estratégico en la promoción política de las cortes mayas, creando una esfera de clientelas y obligaciones diplomáticas, donde los textos jeroglíficos y las rúbricas de pintores prestigiosos llegaron a convertirse en símbolos de estatus agregado.

CAPÍTULO 4

VALORES PLÁSTICOS DE LA PINTURA MAYA SOBRE CERÁMICA DEL PERIODO CLÁSICO

4.1 El papel de los estilos artísticos en la cerámica maya clásica

De acuerdo con la formulación clásica de Meyer Schapiro (1953: 287), estilo es “la forma constante –y algunas veces los elementos, cualidades y expresión constantes- en el arte de algún individuo o grupo”. No obstante, aunque esta definición sigue siendo válida en esencia, el propio Schapiro (*ibid.*: 288) advirtió que los estilos no son categorías exactas con límites precisos, pues sus características varían, se anticipan, se yuxtaponen y se combinan constantemente, resistiéndose a una clasificación sistemática. Por otra parte, es necesario decir que todo estilo admite discrepancias internas aun en las obras producidas por un solo individuo en el mismo momento de su vida (*ibid.*: 293; Kubler, 1975: 12), de tal modo que por “forma constante” debemos entender, en realidad, una categoría flexible que es más o menos regular o uniforme (Fuente, 2003a: 35; Escalante Gonzalbo, s.f.: 1).

Otro aspecto que debemos aclarar con respecto a la definición de Schapiro es que la palabra “estilo” no conlleva sólo una noción de tipo formalista, puesto que las formas, al igual que los colores, transmiten significados y su mutua interrelación constituye una clase de lenguaje simbólico (Kubler, 1975: 7). Esta vinculación estrecha entre forma, color y contenido fue perfectamente sintetizada por Erwin Panofsky (2000: 25, 33, nota 32), quien constantemente

apeló al tema de las obras de arte, es decir, a su iconografía.¹ Para Panofsky, el estilo es la *forma expresiva* que confiere sentido al contenido temático; por medio de él reconocemos el sentido de los motivos. Dicho de otro modo, un estilo es un sistema de formas y colores que expresan valores históricos y culturales. Más aun, podría decirse que existe una integración indisoluble entre el estilo, la iconografía y el formato de su soporte, pues el tema de una obra actúa sobre su forma, ésta revela el estilo y el estilo modela la forma (Fuente, 2003a: 44).

Pero al igual que otras clases de lenguaje, el estilo es una construcción social con herencia histórica. De hecho, al agrupar formas que tienen afinidades geotemporales entre sí, se revela que los estilos son en sí mismos secuencias históricas (*ibid.*: 36-37). Es por ello que el talento, creatividad y voluntad de un individuo es sólo un componente más en su proceso de construcción (Escalante Gonzalbo, s.f.: 2), que depende mucho de circunstancias fortuitas geográficas y cronológicas (ver Kubler, 1975: 16-17). Entre los diversos factores que intervienen en la configuración de un estilo pueden citarse, amén de las capacidades del artista, las demandas de los espectadores, patrocinadores, políticos, sacerdotes y demás consumidores, así como el peso de la tradición o el papel rector de ciertas instituciones dominantes (Iglesia, Estado, señorío, etc.) que pueden imprimir el contenido de los temas, convirtiéndose en la fuente de un punto de vista universal u oficial y en los organizadores de la vida cultural

¹ En los estudios sobre la imagería maya prehispánica podemos encontrar un predominio de los enfoques iconográficos sobre los formales, por lo que los mayistas pueden caer en el riesgo, ya apuntado por Schapiro (1953: 292), de pensar que el desarrollo de las formas no es un asunto autónomo que merece ser estudiado por sí mismo, sino un aspecto que depende de las actitudes e intereses cambiantes que aparecen más o menos claros en el asunto abordado por la obra. Una clara excepción a esta tendencia es el trabajo de Proskouria Koff (1950), que no tiene parangón hasta la fecha, así como los estudios formales que con enfoque paleográfico han sido elaborados sobre el sistema de escritura maya (Lacadena García-Gallo, 1995a; 1995b; 2000b) y sobre la imagería del *Códice de Madrid* (Sanz Castro, 2000).

(Schapiro, 1953: 295, 306).² De hecho, es la propia estructura sociopolítica la que determina el carácter de los patrocinadores y consumidores, quienes demandan rasgos específicos de imaginería (Fuente, 2003 a: 42). De este modo, los estilos suelen operar como códigos confeccionados socialmente, que el artista aprende de sus maestros según una fórmula bien comprobada. Los pintores, arquitectos y escultores simplifican la complejidad de la naturaleza para ajustarla a ese código (Gombrich, 1987a: 18, 34), siendo así como la realidad pasa por un filtro que estiliza y convencionaliza la imagen (Houston, 1998: 362) . De esta forma, el estilo se torna en otra realidad, siempre distinta a la de su entorno natural (Fuente, 2003a: 37).

Por otra parte, diversos autores han señalado que el estilo es una marca de identidad nacional, regional, étnica, grupal, gremial o individual, un índice visual de cohesión sociopolítica, la proyección de una frontera geográfica y temporal, así como un elemento que expresa diferentes grados de integración entre productores y consumidores (Schapiro, 1953: 288; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 164, 170-171). La razón de todo esto reside en que el estilo comunica una verdad colectiva por medio de formas e imágenes, y la transmisión de esa verdad despierta y acentúa el sentido de pertenencia e identidad comunitaria (Fuente, 2003a: 35, 39).

Aprovechando la correspondencia de los estilos con secuencias históricas bien reconocibles, los arqueólogos normalmente los utilizan como indicadores

² Muy acertadamente, Proskouriakoff (1950: 3) notó que el arte público maya se desarrolló entre la tensión de los sacerdotes [gobernantes] y los escultores; los primeros encontraban prestigio y legitimidad en la antigüedad de sus símbolos sagrados, mientras que los artistas exploraban las cualidades afectivas de novedad y trataban de lograr un balance entre lo tradicional y lo nuevo. Años después George Kubler (1977: 21) notó que el conservadurismo expresado en la escultura pública contrastaba con la relativa libertad experimental de la pintura sobre cerámica. Parte de esto se debe a que medios como la pintura o el modelado en arcilla estaban menos sujetos a la supervisión institucional, pero también a que imponían menores limitaciones técnicas que la escultura en piedra (Miller, 1999: 153 -154).

generales de espacio y tiempo dentro del registro material, así como una forma de establecer conexiones entre grupos o culturas distintas. Para los historiadores del arte, en cambio, los estilos no son herramientas de trabajo, sino que constituyen objetos de investigación por sí mismos (Schapiro, 1953: 287), que en última instancia pueden ser usados para aislar unidades de producción que son la rúbrica de grupos sociales específicos y el lugar donde se manifiestan sus intereses culturales. En la mayoría de los casos, los estilos arqueológicos sólo reflejan el sistema de creencias, ideas y valores enarbolados por los grupos dominantes (ver Reents-Budet, 1985: 6-8).

Por todo lo anterior, y en su calidad de forma de lenguaje o vehículo de expresión, el estilo contribuye a comunicar, fijar y reforzar algunos de los valores que conforman la identidad colectiva. Desde el punto de vista de Panofsky (2000), este aspecto geoétnico del estilo es tan importante como sus dimensiones cronológica y técnica, pues mientras que la primera encuentra su correlato en un conjunto de formas comunes que distinguen una fase de desarrollo o periodo histórico, las técnicas y materiales suelen determinar algunas peculiaridades en la configuración de las formas (ver Schapiro, 1953: 296, 303-304; Fuente, 2003a: 43; 2004a: 32), alterar el significado o matiz de lo representado y aun condicionar la elección de los temas iconográficos (Kubler, 1975: 39-40).

Un aspecto más que dificulta la definición de los estilos reside en el hecho de que se trata de categorías relativas, que dependen en gran medida del *corpus* en el que deseamos destacarlos, de tal modo que es necesario discutir primero las características del material comparativo utilizado para definir un estilo (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 170, 223, nota 10). Entre más amplio sea el

abánico de comparación, más general será la definición de nuestro estilo. Si deseamos ser más específicos, se torna necesario acotar o cerrar el espectro de investigación, tanto desde el punto de vista geográfico como temporal.

Aunque algunas veces pueden tomarse en cuenta aspectos de la técnica y los materiales, así como la temática abordada, toda definición de un estilo debe considerar los elementos o motivos formales, las relaciones entre ellos y sus diversas cualidades plásticas (diseño, color, línea, textura, iluminación, ritmo, manejo de los espacios y volúmenes, etc.), incluyendo la más importante de ellas, que es la expresión o capacidad para transmitir valores culturales tanto de un individuo como de un grupo (Schapiro, 1953: 289; Reents-Budet, 1985: 6). En este sentido, George Kubler (1975: 7) afirmaba que como vehículos de mensajes, los tonos y los grados cumplen en la pintura la misma función que los fonemas y morfemas en la lengua.

La definición de un estilo es un ejercicio cuidadoso de descripción, comparación y búsqueda de regularidades entre diversas obras de arte, vinculadas entre sí por su contexto común de producción (Schapiro, 1953: 289; Escalante Gonzalbo, s.f.: 1). En el caso de la cerámica maya del periodo Clásico, la experiencia ha demostrado que deben tomarse en consideración aspectos de naturaleza técnica, formal, iconográfica y epigráfica (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 164), además de la predilección por ciertos tipos de formatos compositivos. Entre los atributos técnicos podemos mencionar diversas propiedades físicas y químicas de las vasijas, tales como la calidad de su cocido, el grosor de sus paredes, la composición de su pasta y desgrasante, los procedimientos de engobado y el acabado de superficie, los métodos de decoración involucrados (de pre-cocción o post-cocción), así como las

variaciones en el tono, espesura, opacidad y transparencia del pigmento. Desde el punto de vista formal conviene observar el color del engobe y la paleta pictórica, la calidad y diversas cualidades en el grosor de la línea,³ las formas cerámicas predilectas, los recursos empleados para definir volúmenes (línea de contorno, yuxtaposición de figuras o contrastes de saturación en los pigmentos), la manera de aplicar el color (plano o desigual), el papel que desempeña la gradación de los tonos y la destreza manifestada en la ejecución misma de la pintura. Por lo que se refiere a la imaginaria es preciso destacar las regularidades temáticas de los programas iconográficos presentes, así como sus caracterizaciones idiosincrásicas locales. Estas se encuentran en estrecha relación con la preferencia por ciertos tipos de formatos composicionales, en los que intervienen determinadas fórmulas para sugerir el espacio tridimensional, el fondo y el panorama, así como cierta clase de proporciones entre imágenes y textos, entre cuerpo humano y atuendo o entre figuras principales y secundarias (ver Reents-Budet, 1985: 1, 12, 16-21). Finalmente debemos decir que, en el caso específico de los mayas, la selección de determinados signos y/o frases en los textos de la Fórmula Dedicatoria, así como la elaboración (variantes geométricas, de cabeza o de cuerpo completo) o complejidad (pseudoglifos, textos lacónicos o detallados) en las filas o columnas jeroglíficas, también forman parte de los atributos de cada estilo de cerámica (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 164, 172).

³ Los atributos de la línea constituyen la clave para caracterizar subestilos e identificar las manos de diferentes artistas (Reents-Budet, 1985: 21).

4.2. Un ejemplo de definición estilística: el caso del pintor Tub'al 'Ajaw

Uno de los pintores más famosos de la tradición 'Ik' –y del arte maya en general– fue sin duda el Maestro de los Glifos Rosas,⁴ quien trabajó principalmente para el gobernante conocido como Cacique Gordo o Yajawte' K'ihnich (ca. 740-755/756 d.C.).⁵ Su estilo personal contribuyó en buena medida a la identificación de los vasos 'Ik' (Coe, 1978: 130-134), hasta el grado de que puede decirse que los atributos estéticos de las obras de este pintor constituyen el estilo de Motul de San José por excelencia.

Conocemos su nombre maya gracias a que podemos leer los jeroglíficos de su firma, misma que puede hallarse en tres vasos del *corpus* 'Ik' (figs. 4.1, 4.2 y 4.3), donde aparece como **'u-tz'i-b'a tu-b'a-AJAW**, *'utz'i[h]b'a Tub'a[!]* 'Ajaw, 'Tub'al 'Ajaw lo pintó' (fig. 4.4),⁶ y al menos otros tres delatan por su estilo la misma mano ejecutora (figs. 4a, b, 2.14). Algunos investigadores consideran que el sitio de Tub'al probablemente está ubicado al sureste de Tikal (Reents -Budet, *et. al.*, 2007: 1143), pues como se señala en la Estela 13 de Naranjo (fig. 4.5a) y en la Caja de los Once Dioses (fig. 4.5b), la señora 'Unen B'ahlam, esposa de K'ahk' Tiliw Chan Chaahk (693-728 d.C.) y madre de K'ahk' 'Ukalaw Chan Chaahk (755-780 d.C.), procedía de Tub'al. Stanley P. Guenter⁷ opina que el sitio de Tub'al puede identificarse con Nakum o estar cerca de Nakum, pues de acuerdo con el Dintel 2 del Templo IV de Tikal (B3-B6), Yik'iniiy Chan K'awil (734-746 d.C.) salió de su ciudad y llegó a Tub'al sólo un día antes del ataque

⁴ Fue nombrado así por vez primera en el célebre libro de Schele y Miller, *The Blood of Kings* (1986: 27).

⁵ Ver el Capítulo 2 de esta tesis.

⁶ Alfonso Lacadena García-Gallo (2004: 181-182) propuso que las llamadas rúbricas de los pintores mayas son en realidad verbos transitivos derivados en voz activa y tercera persona del singular: **'u-tz'i-b'a** / *'utz'i[h]b'a* / *'u-tz'ihb'a-ø* / 3ERGs-escribir/pintar-3ABSs / 'él' o 'ella lo pintó' o 'lo escribió'.

⁷ Comunicación personal, 9 de noviembre de 2007.

contra Naranjo, y un ejército sólo puede recorrer en un día la mitad de la distancia que existe entre Tikal y Naranjo (ca. 40 km.). Justo en medio de las dos ciudades se encuentra Nakum. No obstante, el glifo emblema atestiguado en las inscripciones de Nakum no parece identificarse con Tub'al,⁸ y ese topónimo debe encontrarse en alguna otra parte de la misma región. Marc U. Zender (2005: 14) opina simplemente que Tub'al pudo haberse localizado en la vecindad de Naranjo, mientras que Alexandre Tokovinine (2006b: 370) coincide en que se trata de un sitio de la región de los lagos, ubicado más o menos a la misma distancia de Naranjo y de Tikal.

Independientemente de cuál haya sido la ubicación de Tub'al, el estilo distintivo de las vasijas de Tub'al 'Ajaw se caracteriza por su engobe crema claro, mismo que sirve como un fondo neutro para las escenas pintadas. El color de las pastas con que fueron hechos los vasos de este pintor, empero, varía de café claro (pálido) a gris (Halperin, 2006: 12). Cabe destacar también que mientras que la mayoría de las vasijas del Petén contienen desgrasantes de calcita y arena, las policromas y monocromas de 'Ik' utilizan un antiplástico de ceniza volcánica. El análisis de activación neutrónica revela que todos los vasos de Tub'al 'Ajaw presentan la misma composición química, lo que comprueba que fueron elaborados en el mismo taller, con una misma fuente de arcilla, receta de pasta, naturaleza y proporción de desgrasante (ver Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1142-1144).

⁸ Nikolai Grube, comunicación personal, 15 de noviembre de 2007.



Figura 4.1. Vaso K1463 o MS1418, de colección privada. Preserva la firma de Tub'al 'Ajaw. Altura: 10.5 cm. Diámetro: 10 cm. Circunferencia: 30 cm. Fotografía de Justin Kerr. Tomado de Reents-Budet, *et. al.* (1994: 168).

Salvo en el caso del vaso K2795 (fig. 4b), el borde superior de las vasijas de Tub'al se encuentra decorado por una delgada banda negra, cuyo pigmento cubre también parte de las paredes interiores de los vasos; sus bases exteriores llevan otra faja de pintura negra, aunque más ancha que la anterior y acompañada por una línea gruesa, negra y paralela. La paleta consta de cinco colores, que fueron aplicados con diferentes grados de saturación: blanco, negro, anaranjado, gris verdoso (originalmente azul o verde)⁹ y un rosa oscuro que a veces se aproxima al rojo ladrillo. Los contrastes de opacidad y dilución que encontramos en las áreas coloreadas contribuyen a crear una sensación de volumen y tridimensionalidad.¹⁰ La mayor parte de las superficies pigmentadas fueron previamente dibujadas por líneas delgadas y seguras de color negro o rosa; el grosor de éstas no es uniforme, pues se adelgazaron a voluntad cuando el pintor necesitó definir detalles o rasgos internos. Los caracteres glíficos están ejecutados con líneas rosas de excelente caligrafía; en ocasiones sus áreas internas recibieron un baño de pigmento rosado y transparente (fig. 4.1). La gran

⁹ Sobre el azul y el verde, que se tornan en grises residuales tras la cocción oxidante, ver el apartado 3.2 de esta tesis.

¹⁰ Esta estrategia plástica será explorada con más detalle en el apartado 4.3 del presente capítulo.

destreza escrituraria y dibujística -con absoluto control sobre las líneas- que presentan estos vasos fue probablemente una herencia del estilo códice, desarrollado en el norte del Petén y sur de Campeche entre 672 y 731 d.C (García Barrios, s/f: 1).



Figura 4.2. Vaso K3054 o LC-cb2-462, del San Antonio Museum of Art. Preserva la firma de Tub'al 'Ajaw. No hay datos sobre sus medidas. Fotografía de Justin Kerr. Dibujo de Persis Clarkson. Tomados del archivo fotográfico de Kerr.



Figura 4.3. Vaso K5418, de colección privada. Preserva la firma de Tub'al 'Ajaw. Altura: 21 cm. Diámetro: 14 cm. Circunferencia: 43 cm. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Los temas abordados por Tub'al 'Ajaw son de naturaleza histórica, aunque casi siempre ritual: danzas acompañadas de automortificación e infanticidio (figs. 4a y 2.14), encuentros entre el gobernante y otros nobles de su corte (figs. 4a, 4.1-4.3) y probablemente un sacrificio de tablado asociado con ascensión (fig. 4b) (ver Taube, 1988: 340-350; 1994: 671-674). Estas escenas parecen ubicarse en espacios exteriores como plazas (figs. 4b, 2.14, 4.1-4.3) o las gradas que conducen a una cámara real (fig. 4a). Por lo general todos los personajes se agrupan en procesiones dispuestas sobre un mismo plano, aunque también echaba mano del recurso del escalonamiento para enfatizar distinciones jerárquicas (figs. 4a, b y 4.3).¹¹ El elemento iconográfico que más caracteriza el estilo de Tub'al 'Ajaw es la llamada máscara de “rayos X”, especialmente para representar individuos vestidos como ancestros (figs. 4b y 2.14),¹² anfibios (fig. 4.2), guerreros (fig. 4.3) o seres fantástico-grotescos del

¹¹ Sobre este recurso compositivo ver Miller, 1999: 116, 157.

¹² De acuerdo con Houston, Stuart y Taube (2006: 271-272), los personajes enmascarados como humanos probablemente encarnaban ancestros y reactivaban hechos del pasado.

inframundo, probablemente *wahyis* (fig. 2.14). Como después explicaré,¹³ este tipo de máscara fue utilizada con antelación en monumentos de Tikal (ca. 695 d.C.) y Yaxchilán (723 d.C.), en asociación con iconografía bélica y sacrificial de resonancia teotihuacana. Quizá por ello el repertorio icónico de Tub'a I 'Ajaw incluye otros rasgos del mismo tenor, como la Serpiente de la Guerra (fig. 4.3)¹⁴ y el signo de rayo y trapecio con los aros del dios de la lluvia (figs. 4.1-4.2). Su imaginería también cuenta con jaguares chamánico-contorsionistas del inframundo (fig. 2.14),¹⁵ *'ajk'uhu'no'b'* (guardias o vigilantes del tributo, o tal vez adoradores sacerdotales) (ver figs. 4a, 4.1 y 4.3),¹⁶ danzantes “alados” (fig. 4a),¹⁷ espejos de hematita, pirita u obsidiana (figs. 4.1 y 4.3), tronos portátiles (fig. 4.3), andas o palanquines (fig. 4b), patíbulos de madera (fig. 4b), penachos con plumas estilizadas (figs. 4a, 4.2-4.3) y a veces flamboyantes (figs. 2.14 y 4.3), sonajas de calabaza (*āyakachtli* o *tuch'*) (figs. 4b y 4.2) y mujeres con elegantes vestidos (figs. 4.2-4.3).

¹³ Capítulo 6 de esta tesis.

¹⁴ Esta entidad iconográfica, con su piel escamosa de placas de valva, combina los rasgos anatómicos de la serpiente y la mariposa, aunque en menor medida también de oruga, quetzal y jaguar. Durante el periodo Clásico constituía un poderoso símbolo de la guerra y la realeza, acaso precursor de la serpiente de fuego (*xiwkōātl*) del Posclásico. Aunque la Serpiente de la Guerra se encuentra ampliamente distribuida en el Altiplano Central, Área Maya, Costa del Golfo (ver Pascual Soto, 2009: 33-35, fig. 20), Oaxaca y Occidente (ver la famosa olla policroma de Jiquilpan), sólo conocemos su nombre maya: *Waxaklaju'n 'Ub'aah Chan*, 'Dieciocho son las Cabezas de Serpiente', probablemente una alusión a las 18 representaciones de ese ser que se ubicaban a cada lado de la escalinata oeste del Templo de la Serpiente Emplumada de Teotihuacan (ver Marquina, 1951: 85, lám. 19), que constituye su aparición más temprana conocida. Sobre este tema ver los trabajos de Karl A. Taube (1992: 59-68; 2000a: 285; Miller y Taube, 1997: 182-183).

¹⁵ Sobre la postura corporal que adoptan los contorsionistas, su utilización en ritos chamánicos y su simbolismo onírico-telúrico, ver el artículo de Tomás Pérez Suárez (2005). Observar también la figura 4.26a de esta tesis.

¹⁶ Sobre el significado de este término ver Jackson y Stuart, 2001; Le Fort, 2003: 91; Zender, 2004a: 180-195; Stuart, 2005a: 41.

¹⁷ Sobre los danzantes alados en el vaso K1452 (fig. 4a) y la representación de este tema en el cuarto 3 del Edificio de las Pinturas de Bonampak, ver Miller (1986: 137-141; 2001: 219-220).

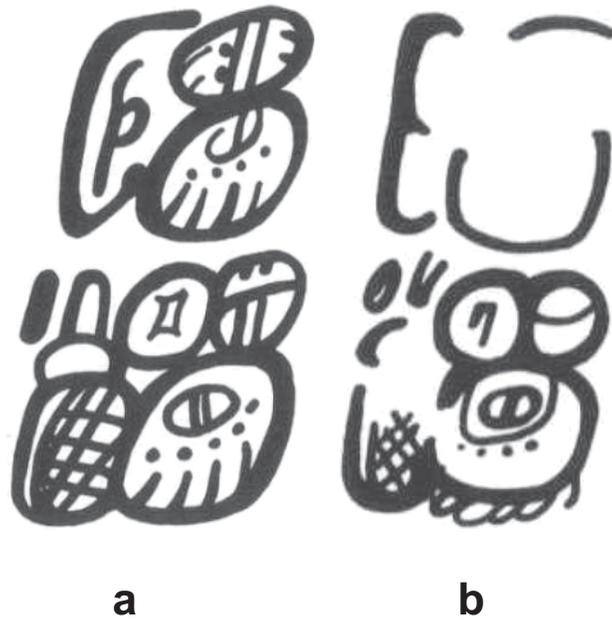


Figura 4.4. Dos firmas del escriba/pintor Tub'al 'Ajaw, quien trabajó para Yajawte' K'ihnich de Motul de San José (ca. 740-755/756 d.C.): 'u-tz'i-b'a tu-b'a-'AJAW, 'utz'i[h]b'a Tub'a[l] 'Ajaw, 'Tub'al 'Ajaw lo escribió/pintó'. (a) Vaso K3054 o LC-cb2-462; (b) vaso K1463 o MS1418. Dibujos de Dorie Reents-Budet. Tomados de Reents-Budet, *et. al.* (1994: 60).

Un rasgo singular del estilo de Tub'al 'Ajaw es la caracterización individual de su señor, Yajawte' K'ihnich, pues este se representa con papada, carrillos inflamados, cuerpo redondeado, piernas gruesas, ojos hundidos y rasgados, manos y pies menudos (ver Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1142-1143). La práctica estricta del retrato es un recurso poco frecuente en la pintura maya, que sólo se desarrolla algunas veces durante el Clásico tardío¹⁸ y se asocia con el surgimiento de una noción más aguda del concepto de persona.¹⁹ Junto con la máscara de “rayos X”, esta capacidad para captar la individualidad de algunos personajes puede ser considerada como una huella distintiva del estilo de Tub'al 'Ajaw.

¹⁸ Ver, por ejemplo, el caso de Yajaw Chan Muwaan en los murales de Bonampak (Miller, 1986: 147, nota 30).

¹⁹ En el apartado 4.3 de este capítulo abordaré con más amplitud este tema.

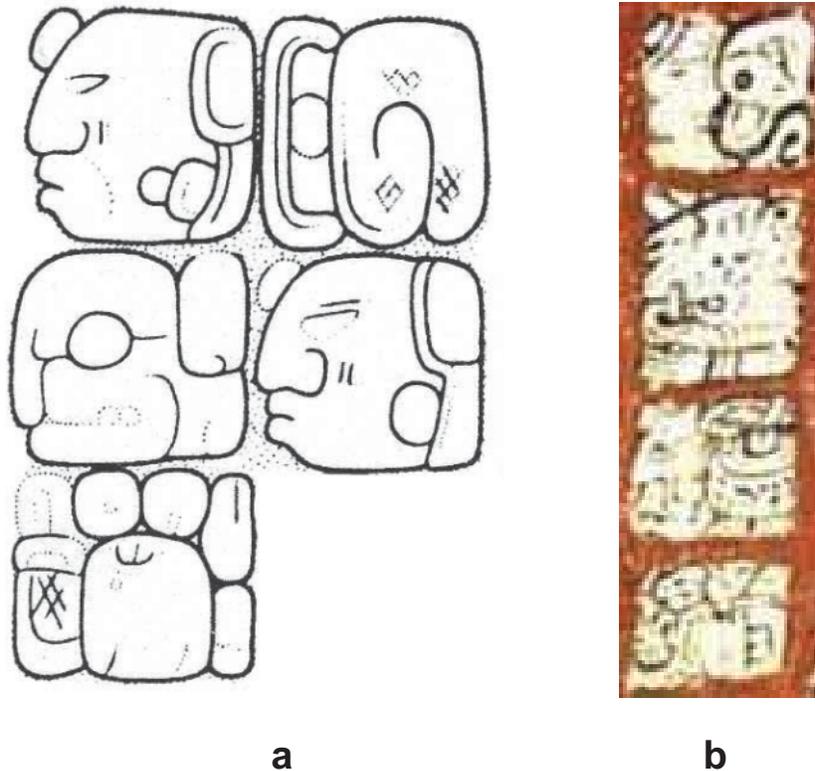


Figura 4.5. Parte principal del nombre de la señora 'Uneh B'ahlam de Tub'al, esposa del gobernante de Naranjo K'ahk' Tiliw Chan Chaahk (693-728 d.C.) y madre de K'ahk' 'Ukalaw Chan Chaahk (755-780 d.C.): (a) 'IX 'u-ne B'ALAM 'IX tu-b'a-la-'AJAW, 'Ix 'Une[h] B'a[h]lam, 'Ix Tub'al 'Ajaw. Estela 13 de Naranjo (G4-G6); dibujo de Ian Graham y Eric von Euw (1975: 38); (b) 'IX-'u-ne B'ALAM-ma 'IX-tu-b'a-la 'a-'AJAW, 'Ix 'Une[h] B'a[h]lam, 'Ix Tub'al 'Ajaw. Caja de los Once Dioses o K7750 (Y2-Y5); fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Aunque estos recursos plásticos definen a Tub'al 'Ajaw como un artista individual, claramente distinguible de otros pintores mayas, él compartía con sus colegas una serie de estrategias visuales que estaban vigentes a mediados del siglo VIII en el Petén, mismas que a su vez definen el género de la pintura maya sobre cerámica como una manifestación estética singular, distinguible de la pintura mural, de los códices o del bajorrelieve en piedra. A continuación analizaré los atributos estéticos de ese género de pintura prehispánico.

4.3 Atributos generales de la tradición pictórica maya sobre cerámica del Clásico tardío

Durante el periodo Clásico tardío, los pintores mayas desplegaron en las superficies de las vasijas diversos estilos regionales que estaban en estrecha relación con sus identidades étnicas y/o políticas (Robicsek y Hales, 1981: 1-9; Reents-Budet, 1985; Reents-Budet y Bishop, 1987; Tate, 1985; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 164-233; Ardren, 1996). Aunque el énfasis de esta tesis se encuentra en los vasos producidos en entidad política de 'Ik', conviene describir los atributos y estrategias plásticas generales que pueden encontrarse en el *corpus* conocido de cerámica maya suntuaria del Clásico tardío.

Formas y aspecto técnico de los soportes

Desde el punto de vista técnico puede decirse que se trata de vasijas bien horneadas, sin rastros de nubes de cocción, con desgrasantes de ceniza volcánica o de carbonato, obtenido éste de piedras calizas molidas (Reents-Budet y Bishop, 1987: 780; Hansen, Bishop y Fahsen, 1991: 232; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144). Sus paredes usualmente son delgadas y el repertorio de formas casi se reduce a cuencos, escudillas, platos y vasos de tamaño pequeño a mediano, pues estos últimos rara vez alcanzan los 20 centímetros de altura, mientras que los platos casi nunca llegan a 50 centímetros de diámetro (Robicsek y Hales, 1981: 3). Como señalé anteriormente,²⁰ algunos autores han notado que este conjunto de formas es sumamente reducido si lo comparamos con el que existía durante el Clásico temprano, fenómeno que

²⁰ Apartado 3.1 de esta tesis.

aparentemente está relacionado con el desarrollo del arte narrativo (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 16, 34, nota 11; Miller, 1999: 197).

Los pintores de la fase Tepeu 2 llegaron a dominar las técnicas de la pintura de engobe, produciendo vasijas hasta con seis colores diferentes, aunque paradójicamente nunca pudieron plasmar el verde o azul maya, pues como ya he dicho,²¹ las bajas temperaturas de cocción (ca. 800°-900° C) transformaban estos pigmentos en grises residuales. Algunas vasijas conservan restos de bandas estucadas en sus bases (fig. 4.27c) o bordes, único soporte donde se podían conservar los tintes verdes o azules aplicados después de la cocción (Robicsek y Hales, 1981: 3).

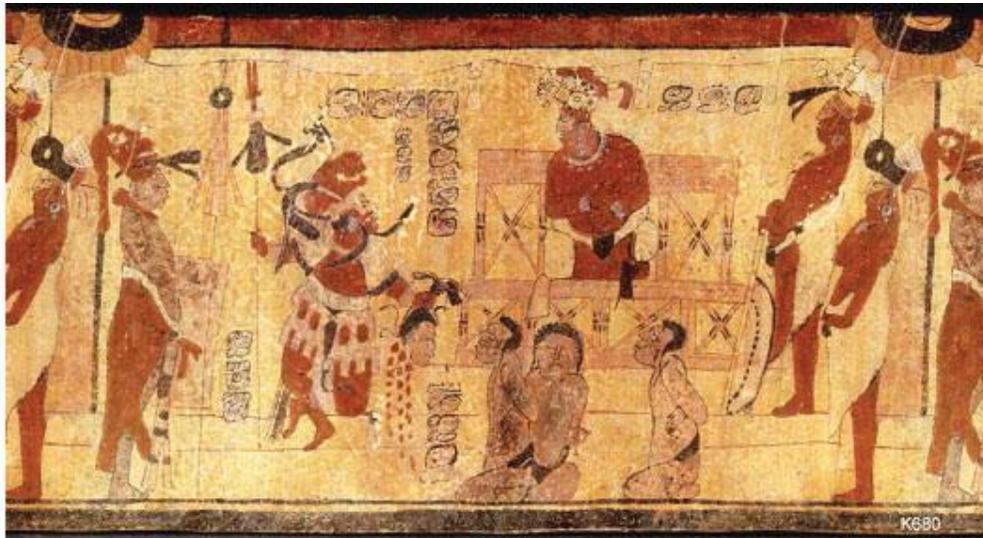
Naturalismo y representación del cuerpo humano

Otro de sus alcances fue el haber podido sugerir formas tridimensionales en la superficie plana de los platos o convexa de los vasos (Coe, 1978: 11), lo que lo convierte en un arte naturalista donde el hombre podía autorreconocerse (Fuente, 2003a: 37). Esto es especialmente cierto en el caso de la figura humana, que constituye el tema principal del arte escultórico y pictórico maya (Proskouriakoff, 1950: 2, 4-5; Miller, 1981: 5). Durante el Clásico tardío la figura humana fue representada no como realmente es, sino como parece ante el ojo, resolviendo el problema de la frontalidad del cuerpo humano -con cabezas que vuelven hacia el espectador (fig. 4.6)- y de las partes superpuestas, mostrando los dobleces y transparencias de la pañería (por ejemplo fig. 2.7) y logrando efectos convincentes -a menudo gráciles- de gestualidad y movimiento (figs. 4a, c, 3.7, 4.1, etc.) (Robicsek y Hales, 1981: 5; Miller, 1999: 154-156). Casi

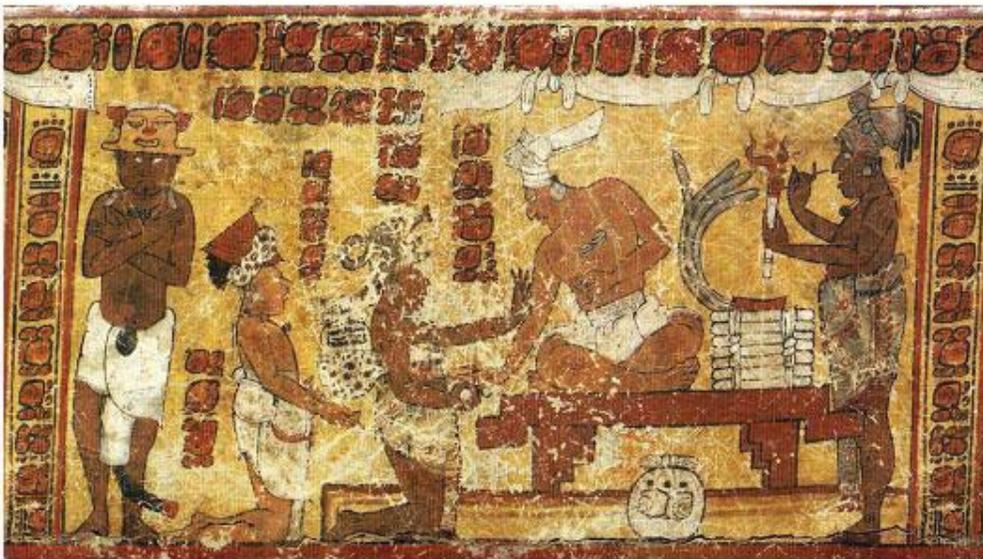
²¹ Apartado 3.2 de esta tesis.

universalmente, los pintores de vasos utilizaron una proporción de siete a ocho cabezas por cuerpo en la representación de la figura humana (Miller, 1999: 158). Algunos estudiosos piensan que el motor del naturalismo maya subyace en la glorificación del gobernante divino (*k'uh[ul] 'ajaw*) como centro de cohesión social y encarnación de los valores sociales (Fuente, 1970: 8; 2003 a: 41; 2004a: 40; Garza, 1975: 19), aunque Houston y Stuart (1996: 304; 1998: 91, 95; Stuart, 1996: 159-160, 164-165, 168) han aventurado la sospecha de que el arte maya también buscaba una identidad ontológica entre modelo e imagen, que asegurara la pervivencia del mandatario en espacios que van más allá del cuerpo.²²

²² Usando el método de la historia del arte, Beatriz de la Fuente (1970: 9) arribó a semejantes conclusiones desde 1970, cuando señaló el afán de los gobernantes mayas por “inmortalizarse en la piedra, en el estuco, en el barro y en la pintura”. Sobre la extensión de la imagen (considerada como una parte del cuerpo humano) a la escultura y pintura, ver el Capítulo 9 de esta tesis.



a



b

Figura 4.6. Frontalidad de la figura humana en cautivos de guerra o individuos de rango social inferior; su cabeza vuelve hacia el espectador. (a) Vaso K680, de colección privada. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr; (b) vaso K5453 o MS0071, de colección privada. No pertenece al *corpus* 'Ik'. Probablemente procede de Tikal. Fotografía de Justin Kerr. Tomada de Reents -Budet, *et. al.* (1994: 26).

Pero como hemos visto, ningún estilo equivale a una copia fiel de la naturaleza. Ello explica por ejemplo por qué, aunque las manos tienden a ser más expresivas que los pies (Houston, Stuart y Taube, 2006: 14), con poca frecuencia hacían caso omiso de la posición correcta de éstos, equivocando la

mano derecha por la izquierda (figs. 3.11, 3.13) o pintando dos pies zurdos (fig. 4.13) (Miller, 1999: 158).

En ningún lugar puede apreciarse mejor este descuido intencional de la mano izquierda y derecha como en las escenas de guerreros armados. En efecto, si estos avanzan de derecha a izquierda con respecto al observador, los combatientes son diestros, pues sostienen la lanza con la mano derecha (figs. 4.7, 4.8). Por el contrario, si se desplazan de izquierda a derecha son zurdos, pues sujetan la lanza con la izquierda (figs. 4.7, 4.8, 5.7, 5.9a). Este recurso parece haber sido utilizado para representar de una forma inteligible el escudo, pues en las escenas donde este último objeto se encuentra ausente, todos los guerreros son diestros (figs. 5.4b, 5.19 y 5.20). Cabe la pena señalar que este sistema de convenciones para sujetar las lanzas es opuesto al que después se utilizaría en los códices pictográficos del Posclásico tardío, donde los atacantes que avanzan de izquierda a derecha son diestros y viceversa (Escalante Gonzalbo, 1996: 343-344). Ello sin duda obedece a que el orden de lectura de los textos jeroglíficos mayas es de izquierda a derecha (Thomas, 1893), razón por la que las variantes de cabeza voltean hacia la izquierda (ver Gelb, 1963: 155), contrario a lo que ocurre con los jeroglíficos nahuas, que aunque carecen de un orden de lectura fijo favorecen la dirección de derecha a izquierda (Lacadena García-Gallo, 2008b: 14) y por ello las variantes de cabeza de los signos preferentemente voltean hacia la derecha (ver Gelb, *ibid.*). Estas reglas de composición de la escritura parecen determinar las preferencias visuales en la imaginaria no verbal, que en el caso de los mayas parecen haberse decantado hacia la derecha (ver Palka, 2002).



Figura 4.7. Si los guerreros se dirigen a la izquierda del observador, son diestros, pero si se dirigen a la derecha son zurdos. Vaso K1050 del *corpus* 'Ik', de colección privada. Fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

Estos detalles sugieren que, si bien se trata de un arte que nos permite reconocer el mundo familiar en las configuraciones de pigmento, puede sacrificar la precisión mimética en aras de la claridad expresiva, eliminando con ello las posibles ambigüedades figurativas (ver Gombrich, 1987a: 14, 20-21, 26, 34; Houston, 1998: 341, nota 7). Es por ello que mantuvo la práctica de ciertos recursos conceptuales o acaso arcaizantes (ver Schapiro, 1953: 301). Tal es el caso, por ejemplo, de que la representación figurativa casi siempre procede del contorno:²³ hay líneas que se encargan de definir los elementos primarios de la figura o del atuendo, mismas que son generalmente más gruesas y menos curvilíneas que las que marcan detalles dentro de las áreas principales; éstas suelen dibujarse sobre las superficies de color, afinando detalles y destacando

²³ Esta función de la línea como trazo morfológico ha sido notada por varios historiadores del arte, comenzando por George Kubler (1984: 247), quien notó su importancia como uno de los atributos capitales de la plástica maya, a la que describió como un "arte del contorno lineal." Adam Herring (2005: 80, 262, nota 47) acertadamente señaló que, si bien esta característica parece haberse originado en la pintura (*tz'ij[h]b'*), tuvo un impacto decisivo en la caligrafía y la escultura, con su marcada inclinación al bajorrelieve bidimensional.

cualidades expresivas (ver Magaloni, 1998: 58). Algunas veces el área pigmentada no llega a tocar la línea del contorno (fig. 4.8), creando un efecto de doble línea crema, amarilla o anaranjada que corresponde al color mismo del engobe (Reents-Budet, 1985: 28).

Saturación y dilución del pigmento

Otro aspecto que caracteriza el particular naturalismo maya tiene que ver con el hecho de que no fue conocido el claroscuro ni las técnicas del sombreado (Robicsek y Hales, 1981: 5) o, por lo menos, los artistas no estuvieron interesados en representar los efectos de la caída de luz sobre objetos tridimensionales (Reents-Budet, 1985: 23) ni la proyección de sombras.²⁴ No obstante, debemos advertir que los ceramistas no aplicaron sus pigmentos de forma simple y plana, sino que con frecuencia marcaban el interior de las superficies con manchas de engobe oscuro o mayores concentraciones de pigmento (figs. 4a, 3.11, 3.13, etc.). La intensidad colorística lograba un efecto de luminosidad (Fuente, 2003a: 45), produciendo una sensación de contraluz alrededor de las figuras. Esta es una técnica opuesta al claroscuro que fue probablemente instrumentada para dar tridimensionalidad a los protagonistas y sugerencia de volumen (Coe, 1975: 9; 1978: 58; 1982: 22; Schele y Miller, 1986: 227; Fuente, 2003a: 45-46). En muchas ocasiones, el contraste entre pigmentos opacos (o saturados) y transparentes (o diluidos) fue utilizado para crear la sensación de una tercera dimensión o de planos con profundidades distintas

²⁴ Este asunto es particularmente interesante, pues muestra que algunos aspectos de la cosmovisión no necesariamente se reflejaban en las convenciones pictóricas. Mientras que la sombra de los objetos no fue representada en el arte maya, la evidencia lingüística indica que era una parte inherente de las cosas o cuerpo de las personas, que no se puede enajenar, pues los sustantivos *'axñal* (ch'ol), *muuj* (tz'utujil) u *'oochel* (yukateko), que significan 'sombra', requieren el sufijo de posesión inalienable *-VI (-all-el)*, ver Houston, Robertson y Stuart, 2001: 9; Houston, Stuart y Taube, 2006: 12-13.

(figs. 4a, 4.10, etc.), a la vez que acentuaba la corporeidad de las figuras humanas en oposición a la inmaterialidad del fondo.²⁵

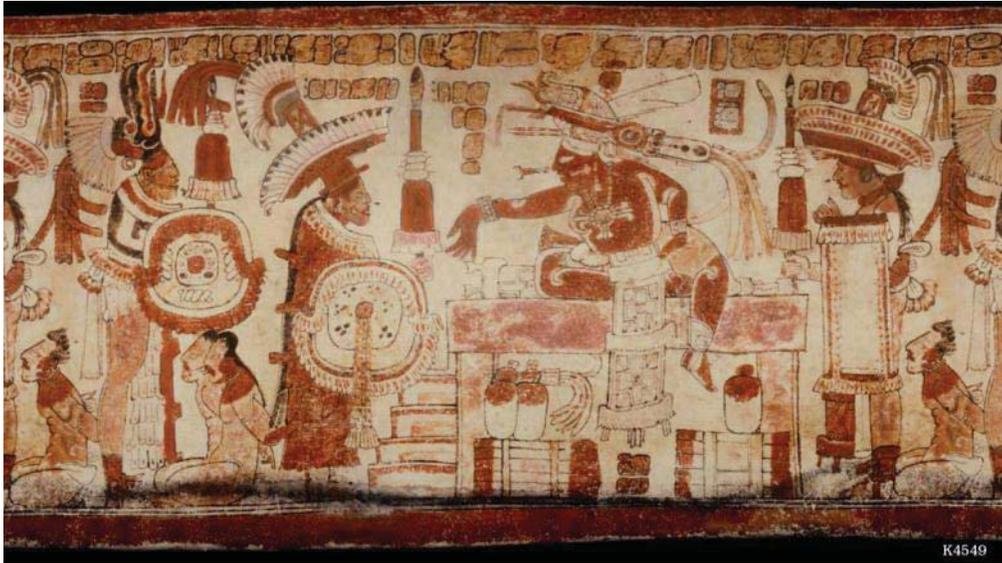


Figura 4.8. Vaso K4549, de colección privada. Probablemente pertenece a la tradición 'Ik'. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Retrato y representación de las emociones

Además de lo anterior, es muy poco frecuente la práctica del retrato en el sentido “occidental” del término,²⁶ pues la identidad de la mayoría de las figuras está sugerida por su atuendo, especialmente en el tocado,²⁷ parafernalia,

²⁵ Este recurso para sugerir la yuxtaposición de planos a través de las cualidades diferenciadas de pigmentos fue brillantemente descubierto por Diana Magaloni (1998: 49, 58 -59; ver también Magaloni, 2004) en los murales de Bonampak. Entre sus varias aplicaciones destaca su importancia para sugerir la lejanía del fondo azul del cielo, recurso que no se encuentra en la cerámica policromada de elite, pues normalmente los personajes se pintaban sobre el fondo del engobe, que no requería ser pintado, mientras que las bajas temperaturas de cocción (ca. 800°-900° C) tomaron los azules en grises (ver el apartado 3.2 de esta tesis).

²⁶ Una de las claves del retrato consiste en seleccionar los rasgos esenciales de un individuo, destacando sus atributos únicos y realmente personales (Gombrich, 1987b: 106). En otras palabras, los retratos demandan un grado de parecido con el modelo (Fuente, 1970: 7).

²⁷ De la Fuente (2004a: 33) observa que cuando los atuendos o tocados son tan fastuosos que disimulan u opacan el cuerpo humano, la figuración del gobernante no enfatiza su individualidad, sino su sentido simbólico en tanto encarnación de los valores comunales (ver también Garza, 1975: 19, 34). Aunque este tipo de representaciones persistieron a lo largo de todo el periodo Clásico, fueron particularmente vigorosas en la escultura del Petén durante el Clásico temprano (ver Proskouriakoff, 1950: 102-112), donde en opinión de Mercedes de la

postura, ademanes o cláusulas nominales normalmente confusas, no por sus características faciales o singularidades somáticas. En ocasiones alguna figura se distingue dentro del grupo generalizado por sus atributos físicos (un anciano desdentado, un hombre obeso o un joven lozano), pero parece tratarse de tipos sociales más que de caracterizaciones individuales (Robicsek y Hales, 1981: 5). Las cláusulas nominales que designan a los personajes figurados de vez en cuando están introducidas por la expresión **'u-B'AH-li**, *'ub'aah[i]l*, 'es la imagen de' (fig. 9.5, 9.6) o **'u-wi-ni-B'AH**, *'uwinb'aah*, 'es su figura' o 'retrato' (fig. 7.12) (ver Houston y Stuart, 1996: 302; 1998: 77, 79, 82; Stuart, 1996; 162; Houston, Stuart y Taube, 2006: 57-101).²⁸ Esto nos conduce a aceptar que para los mayas eran efectivamente de retratos, aun cuando se trate de "rostros esquemáticos producidos en serie, desprovistos prácticamente de expresión" (ver Escalante Gonzalbo, 1996: 389), y cuya individualidad se encontraba señalada por estrategias arquetípicas o canónicas (insignias, vestuario, posturas o textos explicativos [ver Garza, 1975: 88]). Como afirma Beatriz de la Fuente (1970: 8), son retratos convencionales –y en ocasiones oficiales- que se basan en un modelo idealizado; en ellos se privilegian los atributos de dignidad, categoría, oficio o rango social de los retratados, no sus especificidades físicas.

Como afirma Pablo Escalante Gonzalbo (1996: 389), la representación de la expresión individual no es una cuestión que dependa sólo de la sensibilidad estética o habilidad técnica de una comunidad de artistas, sino se trata de "algo que se ha considerado necesario o conveniente sólo en ciertas épocas y en ciertos géneros o tipos de arte". Esta segunda clase de retratos, menos

Garza (1975: 85-86) el hombre se presenta idealizado, estereotipado y fundido con lo divino y la naturaleza.

²⁸ Retornaré a este punto con mayor detenimiento en el apartado 7.2, así como en el Capítulo 9 de esta tesis.

numerosos, aparecieron en la escultura y pintura del Clásico tardío alrededor del año 690 d.C. En ellos las características fisonómicas de un personaje se encuentran individualizadas, seleccionando sus atributos esenciales o resaltando sus rasgos diferenciales (figs. 4a-b, 2.14, 4.1, 4.3). Debido a su marcada imitación física, este nuevo tipo de retratos colindan con el realismo (Fuente, 2004a: 39),²⁹ aunque son prácticamente exclusivos de Copán, Jaina, Palenque, la cuenca del Usumacinta y los vasos de la tradición 'Ik'.³⁰ Suelen ubicarse en escenas narrativas que normalmente están acompañadas por cláusulas nominales más específicas y pormenorizadas, lo que sugiere el desarrollo de un concepto más agudo de persona (Houston y Stuart, 1998: 94, nota 19). Cambios en la percepción que los mayas tuvieron de sí mismos han sido señalados por algunos autores (Fuente, 1970: 9; Garza, 1975: 85, 87, 94), pues en esta época el hombre prefirió resaltar su individualidad (personalidad), destacado claramente de la naturaleza y emancipándose ligeramente de los dioses. No obstante, es preciso recordar que por más apegados que se encuentren a sus modelos humanos, este tipo de retratos no son un espejo absolutamente fiel de la realidad, ya que evitan la reproducción de las

²⁹ Es por ello que Mercedes de la Garza (1975: 83-84) califica al arte maya como "humanista, realista y vitalista".

³⁰ De la Fuente (1970) identificó este segundo género de retratos en las representaciones de Kan B'ahlam II (684-702 d.C.), K'an Joy Chitam II (702-711 d.C.) y 'Ahku'l Mo' Naahb' III (721-736 d.C.) de Palenque, así como de 'Itzamnaah B'ahlam (Kokaaj B'ahlam o B'ahlam Kokaaj) II (681-742 d.C.) y Yaxuun B'ahlam IV (752-768 d.C.) de Yaxchilán, además del expresivo señor de Hixil que aparece esgrafiado en el hueso MT-39:B del entierro 116 de Tikal (ver Trik, 1963: 14). También señaló su presencia en los monumentos de Copán y Piedras Negras, en la pintura mural de Bonampak y en las figurillas de Jaina. De la Garza (1975: 90) se percató de la existencia de representaciones individualizadas en otros monumentos de Palenque, como las lápidas del Escriba y el Orador. Por su parte, Miller (1986: 98) destacó que las representaciones de Yajaw Chan Muwaan II (776-792 d.C.) de Bonampak pertenecen también a esta categoría de retratos. Houston (1989: 17) señaló la asombrosa singularidad que manifiestan los retratos del Guardián de Yaxik'nal en tres monumentos del llamado Sitio X, al que podría añadirse el particular caso de la niña 'Ix Juntan 'Ahk de Piedras Negras (ver Martin y Grube, 2008: 146-147), mientras que Reents-Budet (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 173; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1143) señaló el desarrollo de la capacidad del retrato fisonómico a la que habían llegado los pintores de la cerámica 'Ik', particularmente en las representaciones de Yajawte' K'ihnich (ca. 740-755/756 d.C.) hechas por Tub'al 'Ajaw (ver el apartado 4.2 de este capítulo).

emociones y defectos físicos, promoviendo un ideal de dignidad y apariencia física (Fuente, 1970: 17).

Salvo en algunos casos especiales (fig. 4.9) no existen rasgos de expresión, pues la estrategia de representación no requería de ellos (ver Fuente, 1970: 17; Houston, 2001). Las intenciones de los personajes se revelan por sus ademanes y posturas, más que por sus gestos faciales (Robicsek y Hales, 1981: 5). Aquí debemos observar que los ceramistas mayas (particularmente los del estilo códice) alcanzaron la cima de la expresión facial en el tema más inaudito que uno podría esperar: las imágenes de los dioses y seres *wahyis* (fig. 4.9), dado que por ser representaciones de deidades y fuerzas anímicas normalmente expresaban símbolos comunitarios (ver Fuente, 1970: 7).

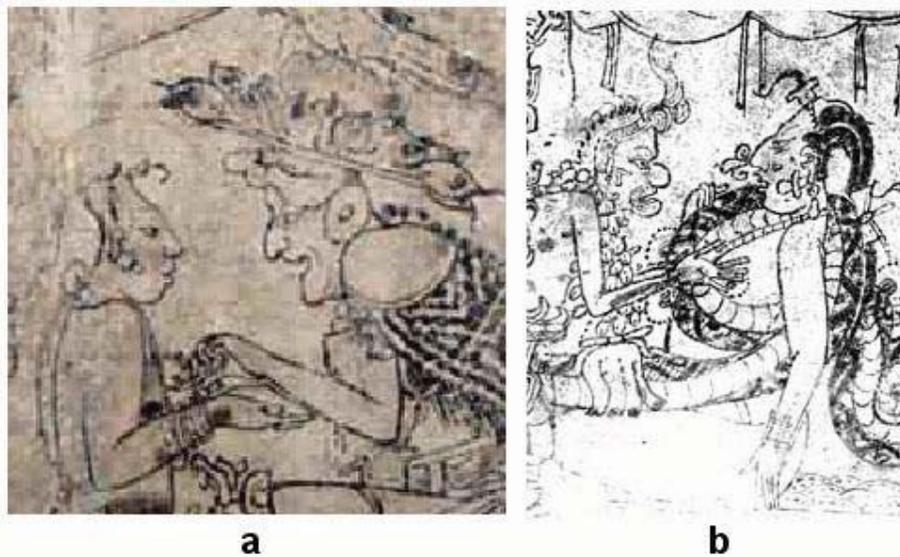


Figura 4.9. Detalles de vasos estilo códice (ca. 672-731 d.C.) que contienen expresiones faciales y exteriorización de las emociones; prácticamente se restringen al tema de los ancianos desdentados: (a) K511; (b) K1813. Fotografías de Justin Kerr. Tomadas del archivo fotográfico de Kerr.

Representación del entorno

Dado que la razón fundamental de muchas de las escenas pintadas, especialmente las de tema cortesano, es transmitir interacciones sociales que reflejen y subrayen el rango de los individuos (Houston, 1998: 362; Houston y Stuart, 1998: 94, 94), el énfasis se encuentra en las acciones mismas de los personajes, el evento y sus participantes, no en el entorno físico que los rodea, por lo que el fondo es de color neutro y plano (blanco, crema, amarillo, anaranjado o negro) para no distraer la atención de los espectadores (ver Quirarte, 1979: 148, nota 9). En este sentido, es notable la pobreza del entorno, pues los interiores son sugeridos apenas por banquetas, cojines y cortinas (figs. 4.6, 4.10, 4.11, etc.), mientras que los enseres domésticos están simplificados, pues en vez de representarse la vajilla completa de cada comensal, compuesta por un vaso, un cuenco y un plato, si acaso se pintaba una vasija por cada personaje (figs. 4.3 y 4.10) (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 82). Por otra parte, es casi seguro que tampoco se plasmaba el tributo completo que le otorgaban a un dignatario, sino sólo algunos sacos, mantas o manojos de plumas (figs. 1.7 y 4.11), que eran iconos de divisas y simbolizaban el pago de bienes y servicios (Martin y Grube, 2008: 21).



Figura 4.10. Vaso K2784 o MS0445, de la Dumbarton Oaks Research Library and Collection. El análisis de activación neutrónica revela que fue producido en las cercanías del sitio arqueológico de La Florida. La escena principal representa la ascensión de Tahn Tuun Chaahk, Señor Divino de Maan. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.



Figura 4.11. Vaso K1728 o MS1373, de colección privada. Atribuido al pintor Mo...n B'uluch Laj. Fotografía de Justin Kerr. Tomada de Reents-Budet, *et. al.* (1994: 95).

Los ambientes exteriores llegan a tener si acaso un árbol, gradería de juego de pelota, pirámide o montaña (figs. 4.12 y 4.14) (Robicsek y Hales, 1981: 5, 9), cuya proporción no pretende reflejar la dimensión natural, sino que se encuentra sometida a la escala humana (Miller, 1986: 134; Houston, 1998: 336, 345, 362). Incluso la representación de los edificios es convencional y esquematizada, pues carecen de nombres propios y sus marcas iconográficas de identidad, significado o función son discretas o están ausentes; las representaciones simplemente ambientan la categoría general del edificio: una habitación (figs. 4.6, 4.10, 4.11, etc.) o galería palaciega (fig. 4.13), una plataforma piramidal (fig. 4.14) o una cancha de juego de pelota (fig. 4c), pues como afirma Reents-Budet (2001a: 204-205), los edificios no eran el foco de la narrativa visual.

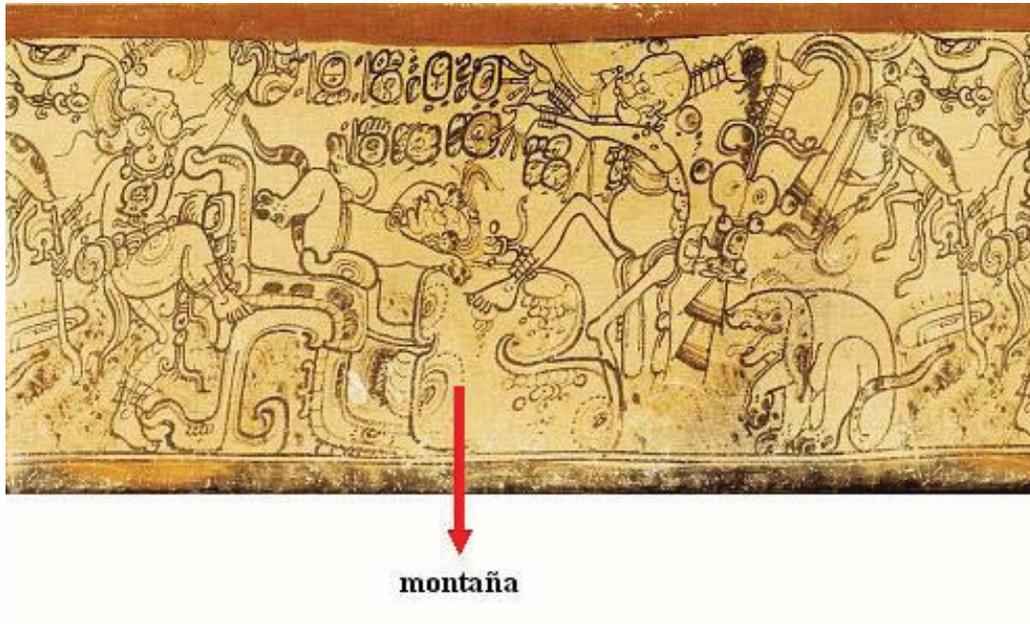


Figura 4.12. Vaso estilo códice K521 (ca. 672-731 d.C.), del Metropolitan Museum of Art. Fotografía de Justin Kerr. Tomada de Schele y Miller (1986: 299).

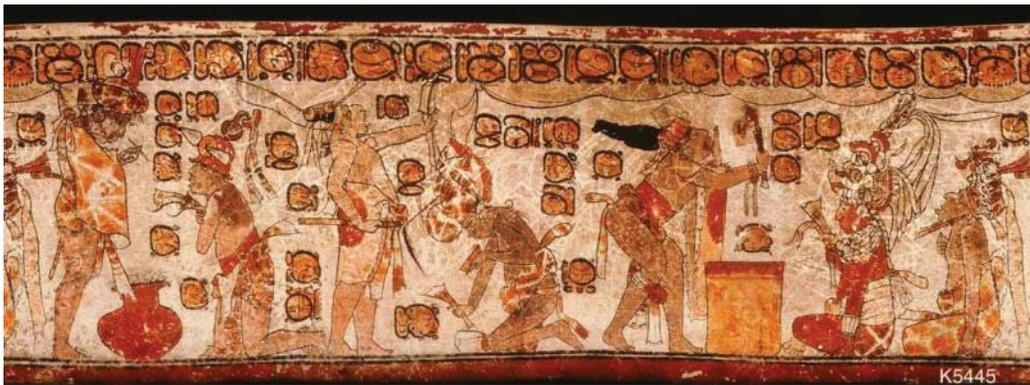


Figura 4.13. Vaso K5445 o MS0074, de colección privada. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

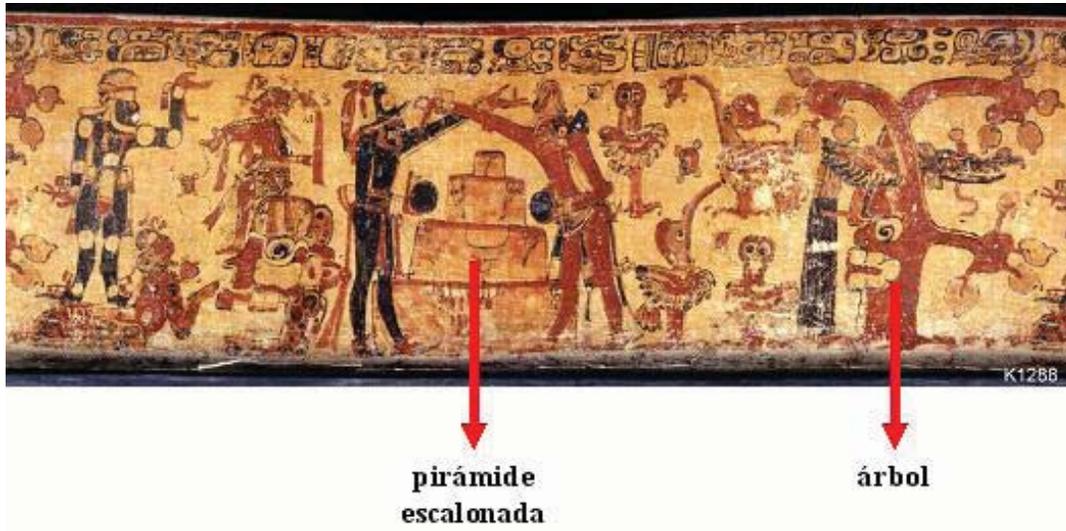


Figura 4.14. Vaso K1288, de colección privada. No pertenece al *corpus* 'Ik'. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Sistema de perspectiva maya

Aunado a lo anterior, podemos mencionar que no existe una perspectiva lineal, con la elección de un solo punto de observación, como es tan común en el arte europeo a partir del Renacimiento, pues no hay línea de horizonte ni punto de fuga, además de que la escala de las figuras no disminuye en razón de su alejamiento visual y algunas veces su tamaño tiene un sentido simbólico (fig. 4.2) (Fuente, 2003a: 46). Las composiciones tienden a ser simples, con un número limitado de participantes, mismos que se paran sobre las líneas rojas o negras pintadas en el borde inferior de los vasos (Reents-Budet, 1985: 20), o a lo sumo sobre gradas o banquetas (figs. 4a, b, 3.13, 4.3, 4.6a, b) que sirven como un recurso para indicar la jerarquía social relativa de cada personaje (Miller, 1999: 116), al tiempo que producen la sensación de profundidad por planos. Otro recurso para lograr esto es yuxtaponer figuras o partes del cuerpo (fig. 4.15) (Fuente, 2003a: 45-46), aunque esto casi siempre se realiza en el

mismo plano. Estos sencillos recursos acusan la intención de representar la tercera dimensión o profundidad pictórica, cuyo resultado es convincente e inmediatamente reconocible por nosotros,³¹ razón por la que podemos considerar que los artistas mayas contaban con un sistema propio de perspectiva.³² Los pintores de cerámica sacrificaron el ángulo de visión natural en aras de la claridad máxima, por lo que en muchas ocasiones pintaron edificios o personajes que muestran simultáneamente partes imposibles de ver desde un mismo punto (fig. 4.16). Este artilugio recibe el nombre de ángulo simultáneo de visión (ver Miller, 1986: 147; Houston, 1998: 344-345), recurso que se emplearía asiduamente en las tradiciones pictóricas del Posclásico tardío, donde “las partes del cuerpo de una figura se pueden girar arbitrariamente hasta colocar cada una en su faceta más claramente identificable” (Escalante Gonzalbo, 1996: 274-275).



a

b

Figura 4.15. Detalles de los vasos (a) K767 o MS1406, del Princeton University Art Museum, y (b) K3412. El análisis de activación neutrónica sugiere que probablemente

³¹ Sobre el principio de ‘reconocimiento’ en las tradiciones artísticas naturalistas, ver Gombrich, 1987a: 14, 20-21, 26, 28; Fuente, 2003a: 37.

³² Agradezco a Leticia Staines Cicero por haberme hecho notar este punto (20 de abril de 2007).

pertenece a la tradición 'Ik'. Fotografías de Justin Kerr. Tomadas de Miller y Martin (2004: 187).



Figura 4.16. Detalle del vaso K3814. No pertenece al *corpus* 'Ik'. Los personajes adquieren posturas que sólo podrían observarse a través de un ángulo simultáneo de visión. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Existen también algunas composiciones que recrean ambientes sobrenaturales donde los personajes están flotando (figs. 2.19 a, b) (Quirarte, 1979: 125, 129-131). Por regla general, la única sugerencia de espacio es la distancia que existe entre una figura y la otra (Robicsek y Hales, 1981: 5). Se trata de procesiones de naguales o espíritus familiares (*wahyis*) en un ambiente sobrenatural o etéreo, posiblemente una evocación onírica del inframundo (ver Houston y Stuart, 1989; Grube y Nahm, 1994; Stuart, 2005 b: 160-165) o de alguna montaña sagrada.³³ Como afirma Schapiro (1953: 308-309), diversas tradiciones artísticas del mundo reúnen las características de un fondo vacío, negativo o inarticulado, la carencia de horizonte y la ausencia de una

³³

Este asunto será abordado con más extensión en el último capítulo de esta tesis.

perspectiva consistente,³⁴ lo que en su conjunto presupone un bajo interés por la representación del medio ambiente,³⁵ que a su vez es un rasgo cultural con larga historia.

Temas más frecuentes

Entre los temas más recurrentes plasmados sobre cerámica podemos mencionar escenas de danza (figs. 4a, 4.2, 4.22, etc.) o juegos de pelota (fig. 4c), reuniones o festejos cortesanos (3.11, 3.13, 4.1, 4.3, 4.6b, etc.), diversos mitos cosmogónicos o tribales (figs. 8a, b, 3.7, 4.12, 4.23-4.24, etc.), exhibición de naguales (*wahyis*) en un ambiente ultraterrenal o etéreo -posiblemente una evocación onírica del otro mundo- (figs. 2.19a, b), procesiones o presentaciones bélicas con o sin entrega de cautivos (figs. 4b, 4.6a, 4.8, etc.), danzas ejecutadas por dioses u otros seres fantásticos (fig. 4.22-4.23, 4.26b), cabezas de deidades (fig. 3.3, 4.17, 4.27c, etc.) o cartuchos glíficos aislados (fig. 4.18), bandas jeroglíficas o celestes (fig. 4.19), diseños ajedrezados o meramente geométricos (fig. 4.27b), estilizaciones vegetales (fig. 4.27a) y textos de carácter dinástico (fig. 4.20), así como figuras complejas con formato de emblema (fig. 4.21) (ver Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 234-289). Como dije antes, todo parece indicar que el asunto iconográfico abordado determinaba el formato composicional elegido, aunque tal vez existieron ciertas diferencias en el tratamiento que recibía un mismo tema de una región a otra.

³⁴ En el sentido “occidental” del término.

³⁵ Este innegable desinterés en la representación del medio ambiente o panorama contrasta con el profundo conocimiento empírico y observacional que, sabemos, los mayas tenían sobre los astros, los ciclos meteorológicos, los animales, las plantas, los diferentes tipos de terrenos, etc. Nuevamente aquí las convenciones pictóricas parecen derivar de una selección y simplificación extrema de la naturaleza (ver Gombrich, 1987a: 18, 34; Houston, 1998: 362).

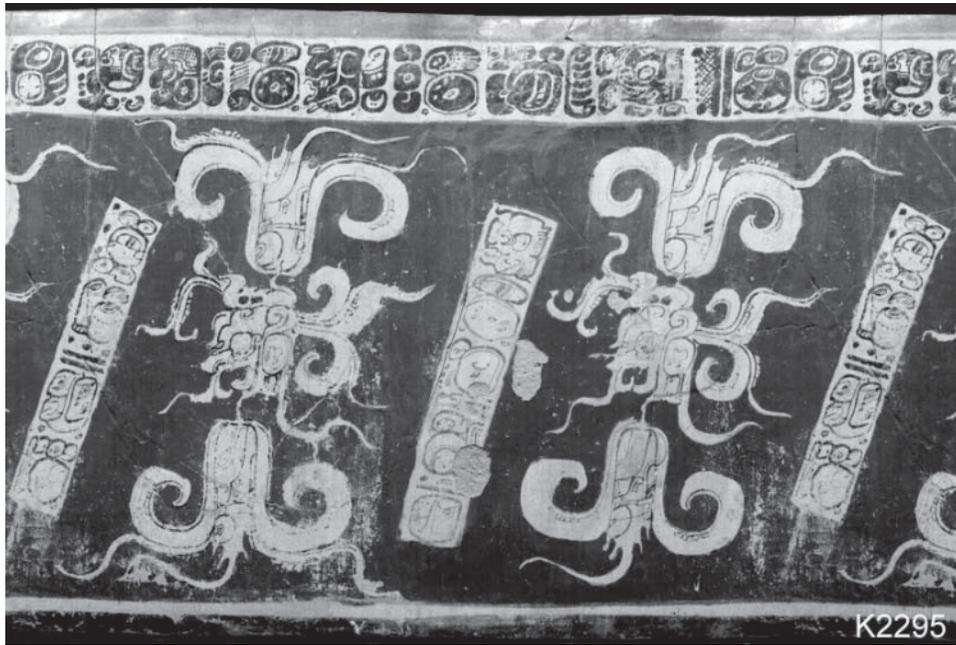


Figura 4.17. Vaso K2295, cuya pertenencia al *corpus* 'Ik' no está comprobada (probablemente viene del este del Petén), aunque parece estar firmado por un pintor de 'Ik'a'. Entre sus columnas glíficas se encuentra la cabeza del dios 'O' Chaahk, decorada con diseños semejantes a una flor de lis. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

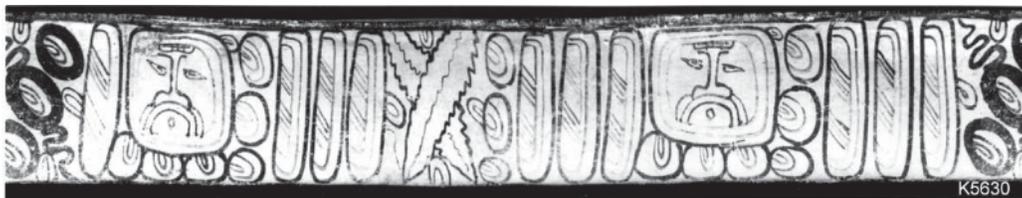


Figura 4.18. Cuenco estilo códice K5630 (ca. 672-731 d.C.), que contiene cartuchos glíficos del día 'Ajaw con numerales imposibles. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

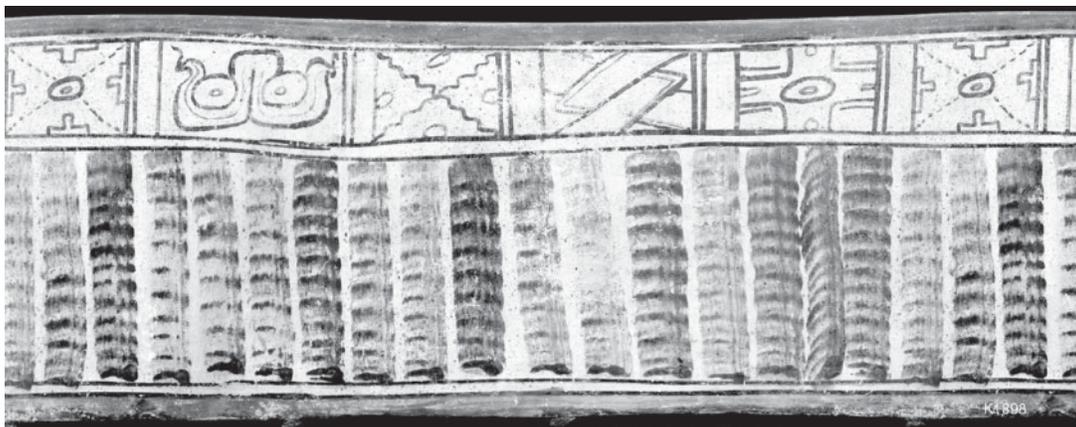


Figura 4.19. Vaso K1898 con decoración de banda celeste. No pertenece al *corpus* 'Ik'. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

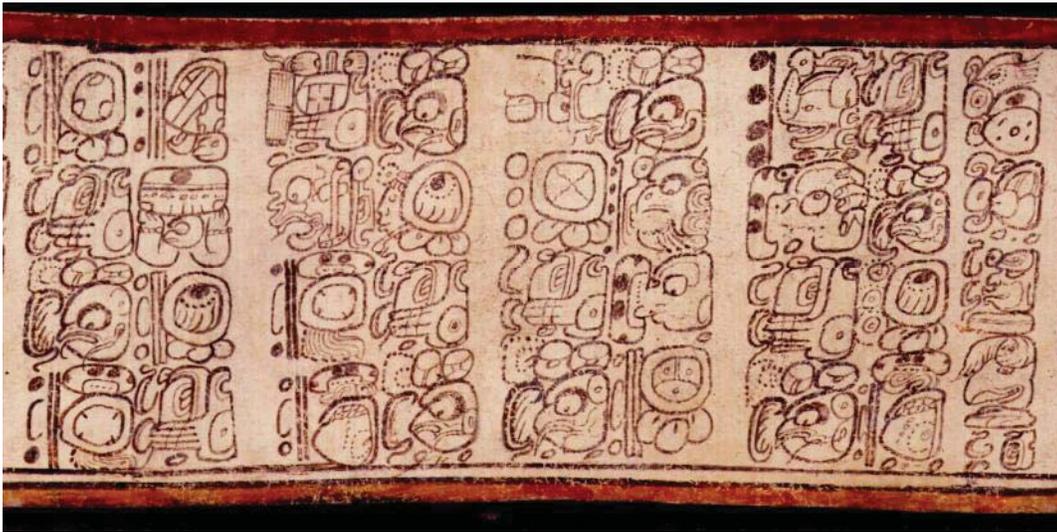


Figura 4.20. Vaso estilo códice K955 (ca. 672-731 d.C.), con un texto dinástico de la entidad política de Kanu'l. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.



Figura 4.21. Vaso estilo códice K4644 (ca. 672-731 d.C.). Contiene dos representaciones de la Serpiente de la Guerra con atributos de una mariposa -jaguar y símbolo ígneo de rayo y trapecio. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Estrategias compositivas

Las escenas de palacio (fig. 3.11, 3.13, 4.6b, etc.), por ejemplo, solían representarse en *composiciones cerradas*, donde un solo pilar constituye al mismo tiempo la pared posterior de la habitación y la jamba que da acceso a la cámara real, mientras que todas las figuras se orientan hacia el personaje

principal (Miller, 1999: 142). La zona de contacto visual entre éste y el primer participante de la procesión constituye el *locus* de la escena, y los individuos ubicados detrás del protagonista principal son por lo general sirvientes o asistentes; la jerarquía del resto de los personajes suele descender de derecha a izquierda (Houston, 1998: 341-344).³⁶ Al igual que lo que ocurre con las vasijas griegas clásicas, las figuras procesionales de perfil (figs. 4.22) son otro esquema típico de la pintura sobre vasos cilíndricos (Kubler, 1975: 63). Estas constituyen el ejemplo de *composición continua* o *secuencial* más recurrente (Miller, 1999: 142); dichos tipos de composiciones parecen haber sido elegidas para representar procesiones de personificadores o seres grotescos (*wahyis*) en el inframundo, que caminan en una sola fila de derecha a izquierda con respecto al observador,³⁷ estaban diferenciados por sus gestos, atributos iconográficos y cláusulas jeroglíficas, y no parecen tener un orden específico dentro del conjunto (Quirarte, 1979: 116-117), ni con respecto a la Fórmula Dedicatoria que se encuentra en el borde superior de los vasos.³⁸

³⁶ Se abundará más sobre este tema en el Capítulo 5 de esta tesis.

³⁷ Jacinto Quirarte (1979: 144) sugirió que los participantes se mueven de derecha a izquierda porque, desde la perspectiva de un observador que mira hacia el sur, es el camino que sigue el Sol en el inframundo para emerger de él. Pienso que es más probable que la procesión vaya de este a oeste, que es la dirección del camino diurno del astro rey y, por lo tanto, es el sentido que adquieren la mayoría de las procesiones mayas contemporáneas (ver Houston y Stuart, 1996: 305). Otra posibilidad, aunque menos probable, es que siga una dirección de norte a sur (rumbo amarillo asociado con la muerte) pues, como Stuart (2002a) ha sugerido, todo hay que mirarlo con la perspectiva del camino diurno del Sol, donde la mano izquierda del astro rey (*'utz'ehk'ab' k'ihnich*) corresponde al sur. Esta interpretación se basa en una propuesta de desciframiento para las composiciones glíficas T74:501:217. Por otra parte, debemos notar que la dirección de estas procesiones sobrenaturales es opuesta al orden de lectura glífico y a la de la mayoría de las procesiones en escenas de carácter histórico, lo que refuerza la tesis de las "anticortes" (composiciones inversas) para representar escenas del inframundo (Houston, 1998: 341).

³⁸ De acuerdo con Quirarte (1979: 147: nota 5), la ubicación del signo inicial de la Fórmula Dedicatoria determina la secuencia figurativa en los vasos con escenas sobrenaturales de procesión. Mis propias observaciones no confirman esa idea.



Figura 4.22. Vaso K2942 o MS0075, de colección privada. No pertenece al *corpus* 'Ik'. Tipo: policromo anaranjado saxche; variedad: saxche. Contiene una procesión de seres *wahyis*. Fotografía de Justin Kerr. Tomado de Reents-Budet, *et. al.* (1994: 271).

Tanto en las composiciones cerradas como en las continuas los textos jeroglíficos y las bandas de color enmarcan el espacio pictórico de forma muy diferente; en muchas ocasiones las cláusulas secundarias dividen el espacio en dos o tres secciones (fig. 4.23) (Reents-Budet, 1985: 20), aunque a veces esta función es cumplida por pilastras pintadas (fig. 4.10), hileras de cabezas *kawak* (fig. 4.24) o bandas celestes (fig. 4.25). Los textos de la Fórmula Dedicatoria, así como las bandas rojas e hileras de chevrones pintadas en la zona superior de los vasos de estilo Chamá, pueden representar respectivamente el canto de los dinteles labrados, la moldura media del edificio, estucada y pintada de rojo, o la textura de techumbres de paja. Las bandas plasmadas en la zona inferior de las vasijas pueden aludir al piso de las casas, mientras que los textos verticales (fig. 4.6b) forman los entrepaños o pilastras de las mismas; en estos casos la palabra escrita se materializa y cumple una función arquitectónica (Reents-Budet, 2001a: 202-203). En diversas ocasiones la finalidad de estos recursos divisorios es simplemente para señalar dónde comienza y termina una escena de tipo cerrado, de tal suerte que al desplegarla en una imagen *rollout* da la sensación

de haber estado pintada sobre un muro. Algunos platos, especialmente del Petén y del estilo Holmul (fig. 4.26a, b), presentan una línea que divide el campo pictórico en dos mitades y servía como piso para uno o más personajes (Reents-Budet, 1985: 20-21).



Figura 4.23. Vaso de estilo Holmul K633 o MS1374, del Art Institute of Chicago. Tipo: policromo crema cabrito; variedad: cabrito. Atribuido al pintor 'Ajmaxam. Fotografía de Justin Kerr. Tomada de Coe (1978: 97-98).

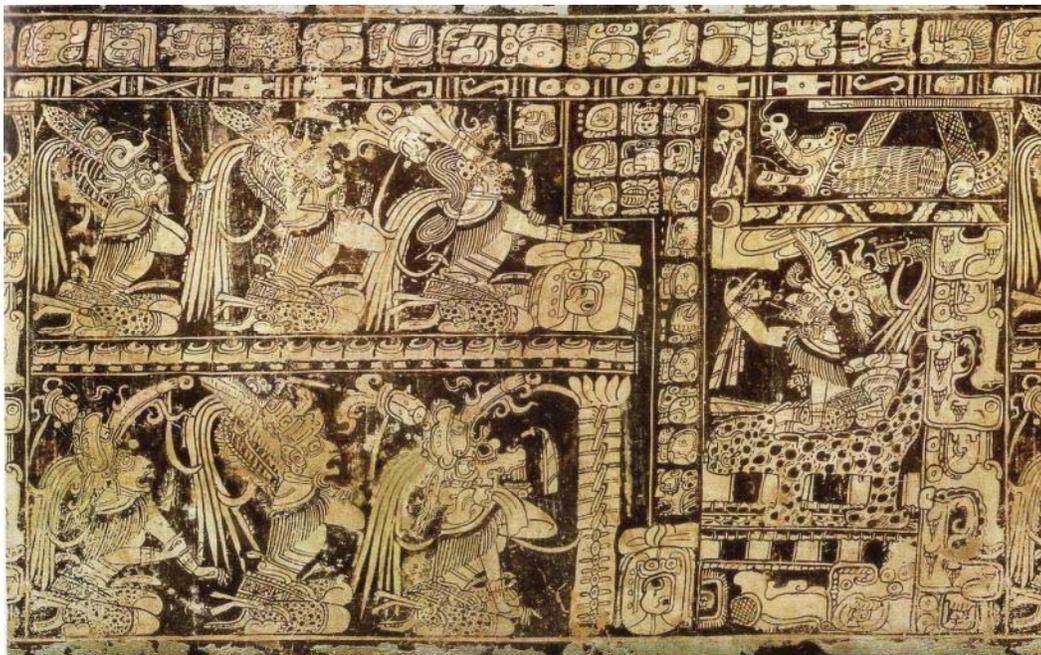


Figura 4.24. Vaso de los Siete Dioses, K2796 o MS0244, de colección privada. No pertenece al *corpus* 'Ik'. Tipo: policromo crema cabrito. Atribuido al pintor 'Ajmaxam. Fotografía de Justin Kerr. Tomada de Miller y Martin (2004: 83).



Figura 4.25. Vaso K7999, del Museo Sylvanus G. Morley de Tikal. No pertenece al *corpus* 'Ik'. Fue encontrado en 1962 por el equipo de Aubrey S. Trik en el entierro 116 del Templo I de Tikal. Tipo: policromo crema zacatal. Complejo cerámico Imix (700 -850 d.C.). Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

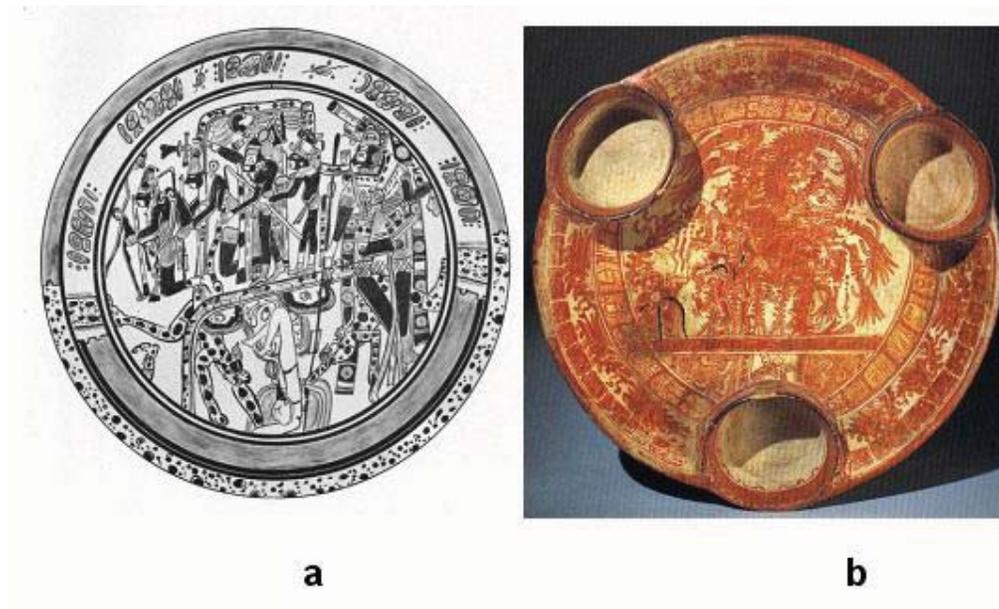
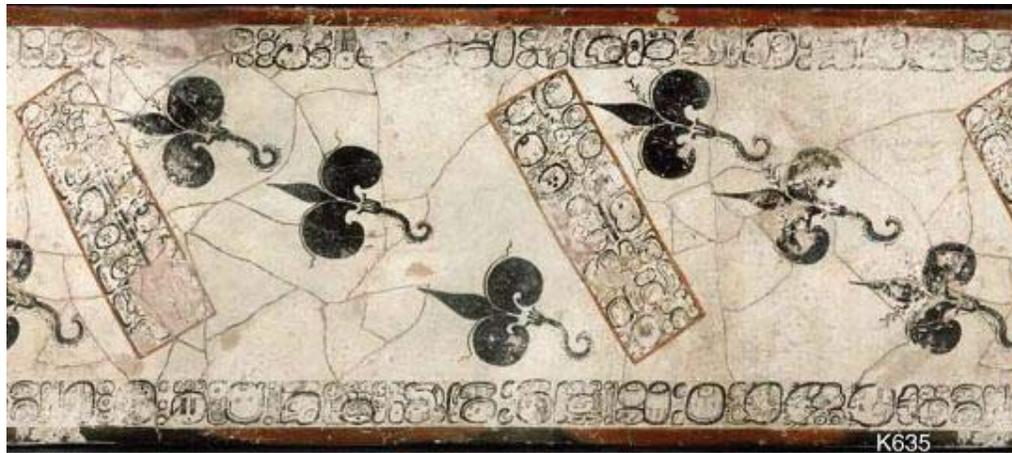


Figura 4.26. (a) Plato trípode de base convexa y reborde basal, que procede del entierro A4 de la Estructura A1 de Uaxactun. Dibujo tomado de Foncerrada de Molina y Lombardo de Ruiz (1979: 281); (b) plato trípode K5723 o MS00605, de colección privada. Tipo: policromo crema zacatal; variedad: cabrito. Fotografía de Justin Kerr. Tomada de Reents-Budet, *et. al.* (1994: 323). Estas vasijas no pertenecen al *corpus* 'Ik'.

Una categoría de imágenes que no podemos soslayar son aquellas donde el afán decorativo predomina sobre cualquier tipo de representación narrativa (figs. 4.17-4.19, 4.21 y 4.27). Esta clase de composiciones abundaban durante el Clásico temprano (fig. 3.3), pero no desaparecieron del repertorio cerámico Tepeu, sino que coexistieron con el desarrollo de la figuración humana. Cabezas de dioses o flores de lis pueden alternar solas (figs. 4.21 y 4.27a, c) o con bandas diagonales de glifos (figs. 4.17 y 4.27a); signos o pseudoglifos calendáricos pueden entrar en relación con diseños geométricos que prescindían de su referencia con el mundo natural (fig. 4.18); columnas claras y oscuras de pigmento chorreado guardan un ritmo consistente que se rompe de repente para introducir novedad y evitar la monotonía (fig. 4.19); mientras que paneles coloridos y ajedrezados trazan secuencias de elementos con un patrón geométrico, casi numérico y predecible mentalmente (fig. 4.27b). El principio que rige sobre estas composiciones radica en una aguda percepción del orden, que proyecta sobre el espacio pictórico patrones de regularidad, estabilidad y simetría. En otras palabras, la decoración de estas vasijas implica una organización rítmica y regular del espacio, repitiendo combinaciones sucesivas de relaciones entre elementos visuales (ver Gombrich, 1999: 1-9). Este sentido de regularidad es un signo inequívoco de intencionalidad (*ibid.*: 7) e incluso puede observarse en escenas donde interviene la figura humana, como en el famoso vaso K633 (fig. 4.23), donde tres inusuales imágenes del danzante Holmul ('Ixim Wak Chanal, 'Ixim Wak Chuwenal e 'Ixim Wak Hixnal) se distribuyen equitativamente entre sus columnas nominales, transmitiendo el mensaje de un cosmos estable y ordenado. Este vaso está atribuido al pintor 'Ajmaxam de la corte de Naranjo (Reents-Budet, 1985; Reents-Budet, *et. al.*,

1994: 55, 61-65, 179-186; Miller, 1999: 201-204), artista que poseía una extraordinaria percepción del orden (ver fig. 4.27a), del que a su vez derivaba su gran capacidad decorativa.



a



b



c

Figura 4.27. Diferentes patrones de decoración rítmica sobre el espacio pictórico: (a) vaso K635 o MS1375, obra del pintor 'Ajmaxam, quien trabajó en Naranjo a finales del siglo VIII; (b) vaso K679, probablemente de la región de El Zotz; (c) copa K7524, que perteneció a Tut K'in Chaahk, señor de Los Alacranes (ver Grube, 2004 b: 33-34). Fotografías de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr .

Inteligibilidad de las escenas

En vista de estas convenciones podemos afirmar que el arte pictórico sobre cerámica maya no intentaba reflejar de forma exacta la naturaleza del mundo social y material, sino simplemente plasmar un concepto cultural tan expresivamente y con la mayor claridad que fuera posible (Robicsek y Hales, 1981: 9). Como hemos visto, las escenas cortesanas pintadas en los vasos transmiten pocos detalles arquitectónicos, pues su énfasis reside en comunicar diferencias de estatus e ilustrar transacciones sociales (Houston, 1998: 336). El interior estrecho de las habitaciones parece ampliarse por medio de largas procesiones que penetran cruzando las jambas y se dirigen hacia el gobernante sentado (fig. 4.11). Esta es una convención pictórica difícil de conciliar con la realidad, puesto que el espacio que separa la banqueta señorial del muro exterior del edificio es por lo general muy reducido en la arquitectura maya del Petén (fig. 4.28). Por otra parte, los reyes casi siempre son presentados frontalmente, situación difícil de imaginar, pues requerirían orientarse de costado ante sus súbditos. Lo más probable es que estas escenas palaciegas sean representaciones estandarizadas y esquematizadas que exhiban sincrónicamente diversas perspectivas que sólo pueden observarse desde distintos puntos de vista, un ejemplo más del ángulo simultáneo de visión.

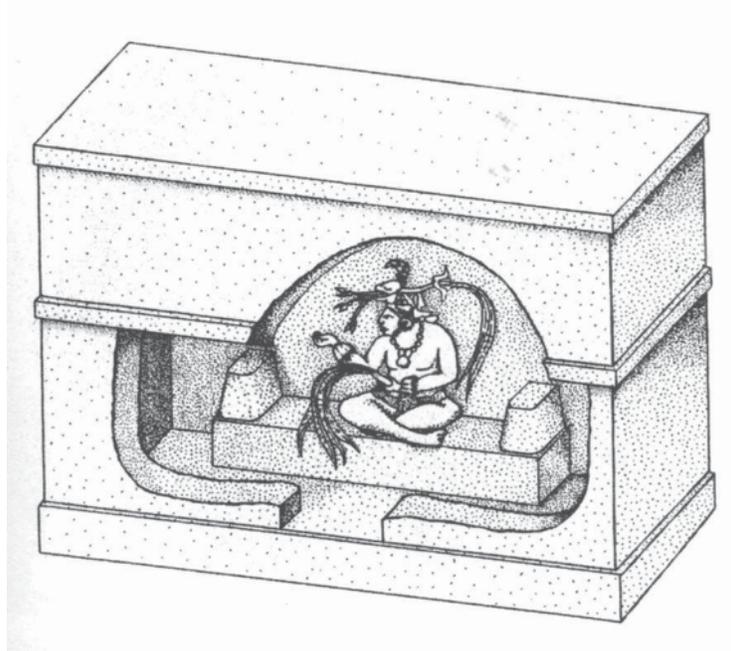


Figura 4.28. Dibujo reconstructivo de la Estructura 5D-123 de la Acrópolis Central de Tikal. Tomado de Harrison (2001: 93).

En este sentido, y sin contradecir el carácter figurativo del arte maya, los pintores y ceramistas sacrificaban cierto grado de naturalismo en aras de la inteligibilidad, pues como afirma Schapiro (1953: 309), un aspecto es la experiencia física del espacio y otro muy diferente son las convenciones para representarlo. Un recurso para ampliar la cantidad de personajes agrupados alrededor del gobernante es presentarlos parados, sentados o arrodillados sobre las gradas exteriores que conducen a la cámara del trono (figs. 4.6a y 4.29) (Reents-Budet, 2001a: 196, 198-199, 202), estrategia que es aprovechada para subrayar las jerarquías sociales y cuyo referente arquitectónico son las plataformas bajas escalonadas, sobre las que reposan crujías abovedadas con bancos de piedra (fig. 4.30). En estos espacios los participantes pintados sostienen comunicación no verbal, pero sería muy ingenuo suponer que los gestos representados en una tradición figurativa reflejen fielmente los que de

hecho tenían lugar en la vida real, pues las tradiciones artísticas son altamente selectivas (Miller, 1981: 16; Barash, 1999: 14). Se trata de posturas convencionales o estereotipadas y no de un “retrato etnográfico” de la cultura cotidiana. Su cometido es comunicar un mensaje cultural con eficacia o rapidez inequívoca, no de imitar fielmente la naturaleza, por lo que los cánones de la figuratividad artística maya algunas veces pueden ir a despecho de la verosimilitud anatómica o arquitectónica (ver Escalante Gonzalbo, 1996: 6, 301, 331).

En este sentido, el gran estilo narrativo desarrollado por los artistas mayas del Clásico tardío sobre las superficies engobadas de sus vasijas puede ser apreciado con razón como un sistema de formas, colores y convenciones para expresar valores simbólicos.



Figura 4.29. Vaso K6341, de colección privada. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

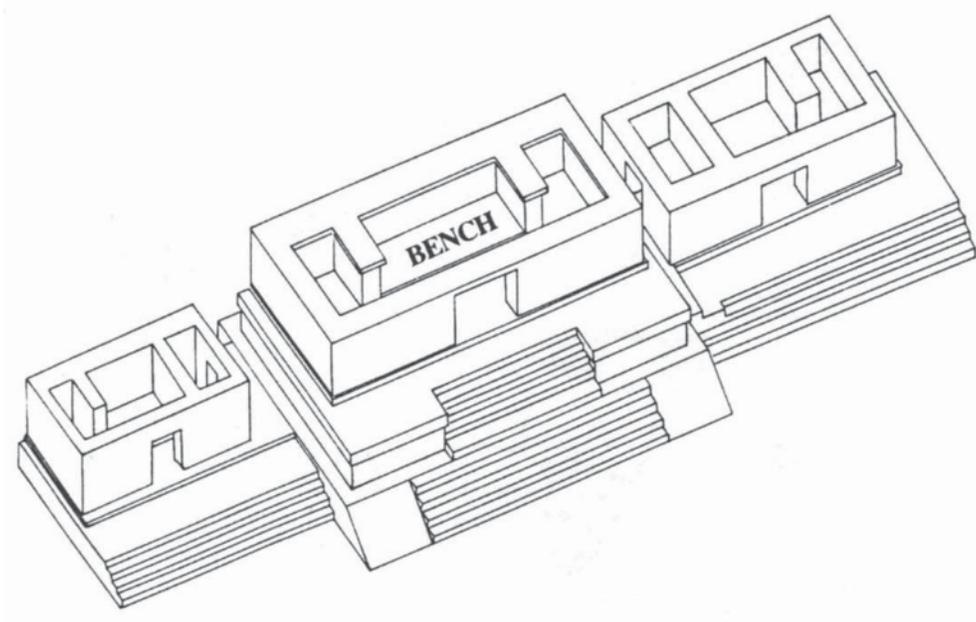


Figura 4.30. Imagen reconstructiva de una porción del Grupo 8N-11 de Copán. Dibujo de Pamela Ryan; modificado a partir de Webster (2001: 156).

Recapitulación

Los estilos pictóricos que se desarrollaron durante el Clásico tardío en las cortes de los gobernantes sugieren que durante esa época se diversificaron las identidades regionales de los mayas, debido a que comunican una verdad colectiva por medio de colores, formas e imágenes. Al interior de la entidad política de 'Ik' coexistieron estilos diferentes, lo que sugiere la existencia de distintos grupos de artistas que buscaban auto-diferenciarse de los otros.

Comúnmente se acepta que el estilo artístico de los pintores mayas clásicos es de tipo naturalista, debido a que logra sugerir con éxito formas tridimensionales donde cualquier persona podía auto-reconocerse. No obstante, conviene destacar que el naturalismo maya no refleja de forma fiel la naturaleza de los modelos, sino que se trata de una serie de convenciones que los artistas mayas aprendían en los talleres según fórmulas cuya eficacia había sido

comprobada. Ello implica simplificar la realidad para ajustarla a ese código, cuya razón de ser es comunicar información de una manera inequívoca. La fuente del naturalismo maya probablemente hay que buscarla en la exaltación de la figura individual del gobernante, pero también en un afán de transmitir vida a las imágenes mediante su identificación ontológica con los modelos. Esto último no obstante a que la mayoría de los retratos que aparecen en el arte maya eran de tipo convencional, pues la representación de las particularidades físicas sólo tuvo lugar a partir de 690 d.C. en algunas regiones. Esta explicación no se cierra a la posibilidad de que hayan existido artistas innovadores, cuya genialidad individual radicaba en modificar las fórmulas de la tradición. No obstante, las demandas de los patrocinadores y consumidores de las obras desaceleraban cualquier transformación radical en el arte maya, cuyos espacios experimentales fueron justamente las vasijas y otros soportes de pequeña escala.

La tridimensionalidad de la pintura maya no se basaba en el uso de una perspectiva lineal, ni tampoco en el manejo del claroscuro, ni mucho menos en la representación del paisaje o del entorno. Por el contrario, todas las figuras (incluyendo las de los bajorrelieves) partían del contorno formado por las líneas, mientras que distintas saturaciones de pigmento lograban hacer convincentes las figuras al imprimirles un efecto de volumen, contraluz y planos con profundidades distintas. Estos últimos también lograron sugerirse mediante el recurso de las figuras escalonadas o la simple yuxtaposición de objetos, aunque el tamaño de los mismos obedecía a razones jerárquicas y no a su alejamiento en el fondo de la imagen, razón por la que no necesitaban dibujar una línea de horizonte. Los elementos y personajes de las escenas eran presentados al observador en su faceta más claramente identificable, razón por la que los

mayas prescindieron de la utilización del punto de fuga, substituyéndolo por el principio de los ángulos simultáneos de visión.

Finalmente, para sugerir ambientes oníricos, los artistas mayas prefirieron elaborar composiciones continuas con un fondo neutro o inarticulado, mientras que en las imágenes decorativas substituyeron la intención narrativa por una organización estable, regular, rítmica y simétrica del espacio, transmitiendo la sensación de un cosmos ordenado.

TERCERA PARTE:

**EL LENGUAJE GESTUAL Y
CORPORAL EN EL ARTE CERÁMICO
DE LOS MAYAS**

CAPÍTULO 5

EL LENGUAJE NO VERBAL EN LAS IMÁGENES CORTESANAS DE LOS VASOS 'IK' Y EN LA IMAGINERÍA NARRATIVA DE LAS VASIJAS MAYAS EN GENERAL

Hace más de medio siglo, Tatiana A. Proskouriakoff (1950: 23) observó que la representación de los ademanes y posturas corporales es un fenómeno relativamente tardío en el arte maya, pues se relaciona con el abandono de las poses estáticas, recargadas de atuendos y accesorios, que caracterizaron a la escultura del Clásico temprano.¹ En pocos temas puede admirarse mejor este desarrollo del arte narrativo como en las escenas cortesanas mayas (figs. 3.11, 3.13, 4.6, etc.) que, por estar desarrolladas en torno a la figura del gobernante, fueron un medio adecuado para representar interacciones sociales. Los artistas que pintaron o grabaron estas imágenes hicieron uso de un extenso repertorio de recursos iconográficos para manifestar el estatus social de los personajes (ver principalmente Houston, 1998: 341-348; Marcus, 2006: 217-220), mismos que combinaban los ademanes y posturas corporales² con diversas convenciones de composición, diferenciación y juego deliberado de volúmenes.

¹ Con una gran sensibilidad, De la Fuente (2004b: 56-60, 62-66) caracterizó estas dos modalidades del arte maya como posturas asumidas por el hombre frente a las categorías de tiempo y espacio. Por una parte, las imágenes estáticas, solemnes, hieráticas y autocontenidas del Clásico temprano, revelan una realidad donde el espacio se ha cerrado para capturar el tiempo; implican una percepción distante, en el más allá, en la atemporalidad del espacio indefinido. Por el contrario, el arte vitalista, narrativo y con tema humano del Clásico tardío refleja un firme anclaje en el tiempo y el espacio, lo que se traduce en una particular conciencia histórica.

² La importancia que tienen las posturas corporales en la estructura del pensamiento maya queda más que patente al observar que distintas lenguas cuentan con una categoría de verbos denominados posicionales. De acuerdo con Victoria R. Bricker (1986: 29) “los verbos posicionales pueden ser distinguidos de otros verbos en términos tanto de sus criterios formales como semánticos[...] En general, los verbos posicionales se refieren a estados o posiciones físicas, tales como pararse, sentarse, arrodillarse, colgarse, acostarse, inclinarse, agacharse y doblarse, que los seres humanos, animales u objetos inanimados pueden asumir. Los verbos posicionales son flexionados como verbos intransitivos.” En las inscripciones mayas se han

El análisis presentado aquí, sugiere que el código de los artistas mayas para comunicar interacciones humanas no se reducía al uso de posturas y ademanes, sino que éstos adquieren sentido al combinarse con una serie de fórmulas que incluyen diferencias de escala y proporción, la relación espacial entre los individuos, así como su distribución codificada en el campo pictórico (ver Miller, 1981: 24).³

Puesto que los manuscritos coloniales o etnográficos que describen algunos detalles del lenguaje no verbal entre los mayas tienen un desfase de por lo menos seis siglos en relación con el periodo Clásico,⁴ el método más adecuado para indagar en este problema descansa en la comparación entre diversos monumentos y vasijas, así como en el estudio conjunto de las imágenes y sus textos jeroglíficos acompañantes.

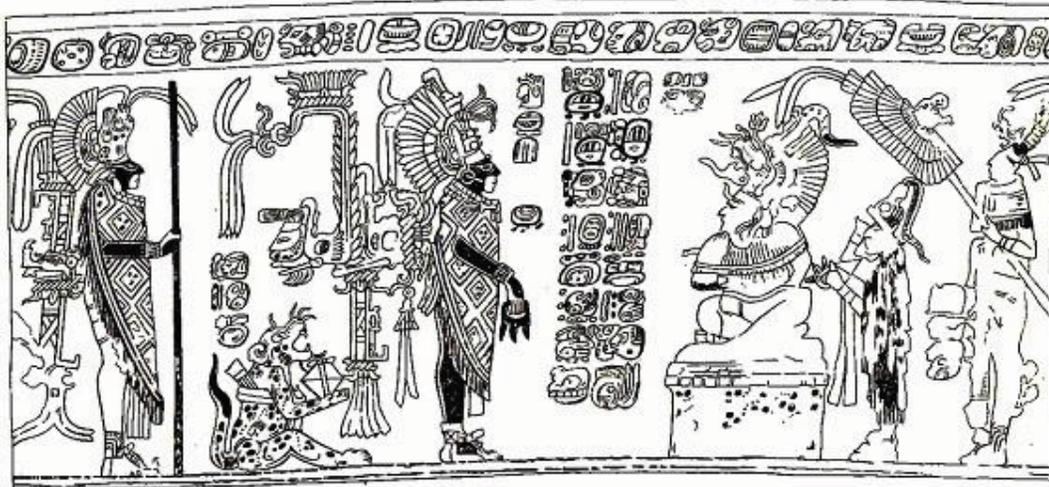
identificado como posicionales los verbos *chum* ('sentarse'), *jaw* ('ponerse boca arriba'), *k'al* ('amarrarse'), *k'eb'* ('ladearse'), *pak* ('yacer boca abajo'), *pat* ('formarse'), *tz'ak* ('ordenarse') y *wa'* ('pararse'), que de acuerdo con la época o región se derivan mediante los sufijos *-aj*, *-laj* y *-waan* (ver Hruby y Child, 2004). Otra categoría interesante de intransitivos son aquellos verbos que implican movimiento, cambio de estado o condición, entre los cuales se encuentran *'ehm* ('bajar, descender'), *k'a'* ('perder' o 'disipar'), *lok'* ('salir'), *pul* ('quemar' o 'arrojar') y *t'ab'* ('subir' o 'trepar'), mismos que se derivan mediante un sufijo *-V₁y* (ver Houston, Robertson y Stuart, 2000: 330, 333; Zender, 2005: 11, 12-13, nota 11).

³ La bibliografía que se ha escrito sobre el tema oscila entre dos posturas académicas opuestas. Una de ellas pretende descubrir un código de comunicación en los ademanes o posturas mayas (ver, por ejemplo, Ancona-Ha, Pérez de Lara y Stone, 2000), suponiendo que cada uno de ellos poseía un significado simbólico inherente. La segunda postura, con la que estoy más de acuerdo, radica en considerar que ningún ademán o pose corporal tiene un significado universal en el arte, pues todo depende de su contexto narrativo (ver Miller, 1981; 1983).

⁴ En las fuentes escritas del periodo colonial, tanto indígenas como españolas, existen algunos datos esparcidos sobre la conducta corporal de distintos grupos mayances (ver Miller, 1981: 14-16, 219-229; 1983: 33-36). No obstante, conviene puntualizar que para comprender mejor el código de los artistas del periodo Clásico, es más aconsejable derivar observaciones de las propias escenas y textos jeroglíficos, pues después de todo se trata de fuentes contemporáneas a las imágenes que son objeto de este estudio. Cuando existan analogías con la información del periodo Colonial procuraré destacarlas, pero sólo como fuente de segunda mano. Cabe mencionar que este capítulo sólo pretende esbozar lo que a mi juicio son los principios generales que rigen sobre las convenciones pictóricas del lenguaje gestual y corporal.

5.1. Principios generales que rigen las escenas cortesanas

Como hemos apuntado, el énfasis de las escenas parece encontrarse en las interrelaciones humanas que revelaban jerarquías sociales, de modo que la representación de los espacios interiores y sus detalles arquitectónicos suele estar apenas sugerida por unos cuantos elementos, como cortinas, cojines, plataformas bajas o pilastras que enmarcan las imágenes (ver Reents-Budet, 2001a), pues el detalle está concentrado en la interacción de los personajes, cuya identidad y estatus es revelado por sus atavíos, gestos, acciones, parafernalia y posición relativa dentro de las escenas, más que por sus características faciales (Robicsek y Hales, 1981: 9; Houston, 2004: 288). De esta forma, un fondo neutro, simple o poco recargado, permite enfatizar con elocuencia los ademanes y posturas corporales que definen el rango social de los individuos.



a



b

Figura 5.1. (a) Vaso de la Serie Inicial de Uaxactún (tomado de Morley, 1992: 411); (b) Piedra Labrada 1 de Bonampak (dibujo de Peter L. Mathews).

La composición de estas escenas gira en torno a la figura del soberano parado o entronizado, ubicándolo entre dos hileras de personajes sedentes o de pie (fig. 5.1a, 5.2a-b) o agrupando la procesión en una fila única de individuos ligeramente yuxtapuestos (fig. 5.1b), que se alinean frente al trono viendo a la derecha del observador. Esta es una convención muy generalizada en el arte

narrativo maya, de la que también participan los va sos de la tradición 'Ik' (fig. 5.2a-c; 5.9c).

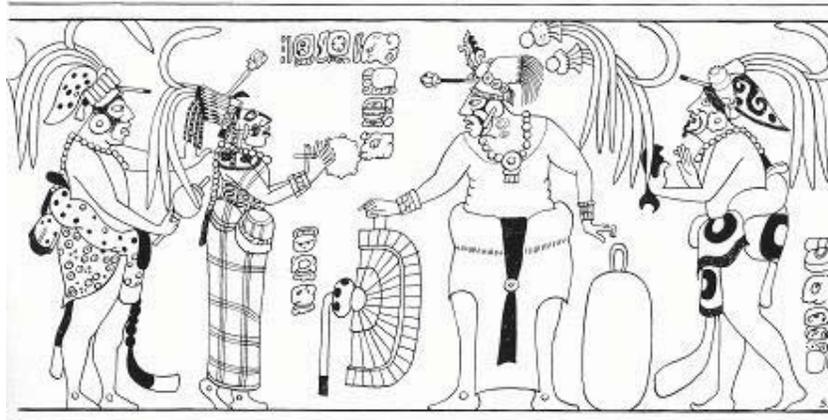
**a****b****c**

Figura 5.2. Vasijas de la tradición 'Ik', donde se observa al gobernante como eje de las escenas, ubicado entre filas de personajes parados o sentados. (a) vaso K3478, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (b) vaso K4355, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (c) Vaso de los Asistentes Cortesanos, de colección privada; dibujo de Sandor Darvas (tomado de Robicsek, 1978: 179).

Entre la persona que mira hacia la izquierda –usualmente entronizada- y la primera del grupo que mira a la derecha se ubica la *zona de contacto* (Houston, 1998: 341) o *locus* simbólico donde se encuentran los personajes de mayor rango, si bien hay excepciones a esta regla sobre las que volveremos después. Los individuos que aparecen a la derecha del observador (figs. 5.3a; 5.4b), detrás del señor entronizado (figs. 5.2b, 5.3b; 5.4a), son usualmente sirvientes o asistentes. La jerarquía relativa de los personajes se encuentra definida por una serie de convenciones artísticas que forman parte del canon iconográfico de la civilización maya clásica, donde no sólo importan las posturas, ademanes, títulos y atuendos, sino la posición que ocupa cada figura dentro del campo pictórico, pues el espacio no es homogéneo, sino relacional y aún jerárquico (Houston y Stuart, 2001: 62).

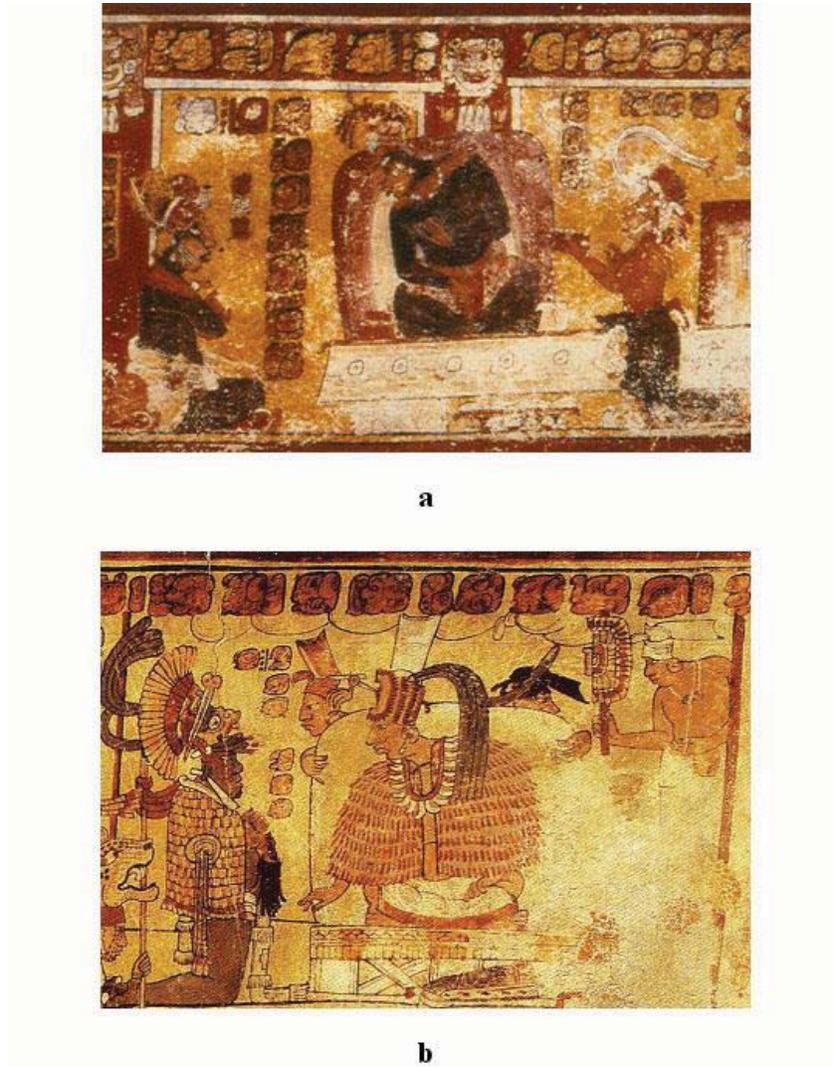
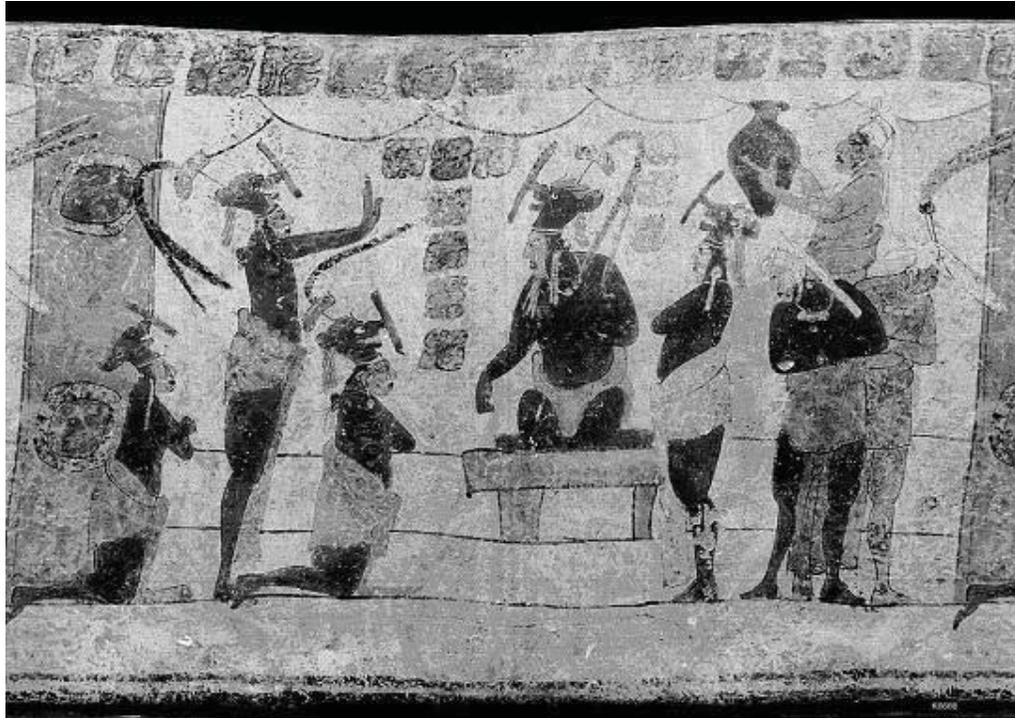


Figura 5.3. (a) detalle del vaso K2784 o MS0445 (tomado de Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 94); (b) detalle del vaso K3412 (tomado de Miller y Martin, 2004: 187).

Una de estas convenciones consiste en que la zona derecha de las escenas constituye el flanco más favorecido, donde suelen ubicarse los individuos en los cuales radica el énfasis de la composición, si bien éstos no siempre coinciden con los de mayor rango político. Cabe advertir que en imágenes donde intervienen varios personajes, lo anterior sólo es aplicable para el primer individuo de la procesión que mira hacia la izquierda, que en el caso de las composiciones con tema cortesano casi siempre se trata de un dignatario entronizado (fig. 5.4a) o parado (fig. 5.4b). El resto de los participantes ubicados

en el flanco derecho de las escenas usualmente se ubican a las espaldas del individuo más importante y, como dijimos, en la mayoría de los casos se identifican como sirvientes o vasallos de la corte. Este principio de énfasis horizontal puede apreciarse también en algunos vasos con tema de danza, como por ejemplo en la vasija K1399 (fig. 2.12), donde las cláusulas nominales ayudan a comprender que los danzantes ubicados a la derecha son gobernantes de 'Ik', mientras que los individuos que ocupan el flanco izquierdo y ejecutan un autosacrificio fálico son sólo sacerdotes o adoradores (*'ajk'uhu'n*). Esta primacía de las figuras que están a la derecha del observador parece seguir el movimiento de los ojos mayas, acostumbrados a leer los jeroglíficos de izquierda a derecha (Palka, 2002: Houston, 1998: 342).



a



b

Figura 5.4. Escenas del *corpus* 'lk' donde el gobernante constituye el individuo más importante de la imagen y por ello es el primer personaje que mira hacia la izquierda. (a) vaso K6688, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (b) vaso K8764, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

5.2. El gobernante como eje de las escenas: frontalidad versus lateralidad

En la cúspide social está el *'ajaw* o *k'uh[ul]* *'ajaw*, 'señor divino', cuya superioridad de rango se encuentra establecida por su entronización misma (figs. 5.1a-b, 5.2a-b, etc.), por la procesión de asistentes que se mueven hacia él (fig. 5.1a, b, 5.2a, c, etc.), por sus atuendos de realeza⁵ y por el espacio que marca la distancia entre él y sus súbditos. A estas convenciones se puede agregar otra, que parece haber pasado inadvertida para la mayoría de los autores: la inclinación del soberano (ver figs. 1.7, 2.11, 5.1b, 5.2a, b, 5.3a, b, 5.5a, b).⁶ Esta postura corporal se lograba representando el rostro de perfil, con un hombro caído y otro alzado, revelando una porción del cuello. Con ello se lograba un retrato convincente que captaba el cuerpo girando hacia un lado (Miller, 1999: 158). Aunado a lo anterior, el soberano elevaba una de sus manos a la altura del pecho, y cuando adoptaba una postura sedente solía apoyar la otra sobre el muslo o cerca de la rodilla. Aunque algunas interpretaciones consideran que simplemente se trata de una pose propia de figuras de alto rango (Benson, 1974: 111; Ancona-Ha, Pérez de Lara y Stone, 2000: 1075; Pérez de Lara, 2004: 2-5), lo más lógico es que la posición de las manos sea también una estrategia artística para equilibrar el centro de gravedad de estas figuras inclinadas (Miller, 1999: 154). El sentido social de esta postura desequilibrada del gobernante fue atisbado ya por Proskouriakoff (1950: 28-29), quien observó que aparece en el arte maya a partir de 672 d.C. (9.12.0.0.0),

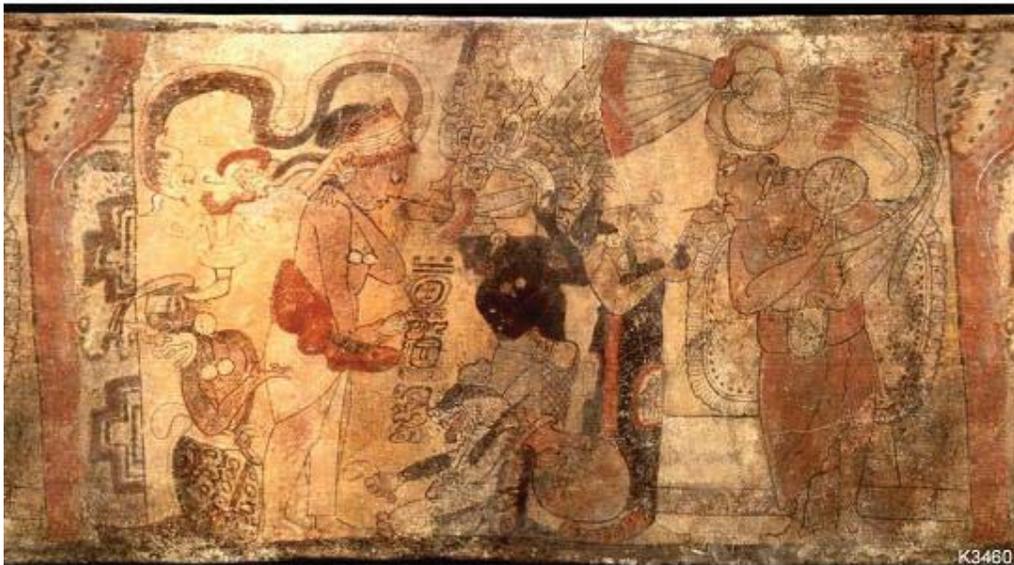
⁵ Entre esos atuendos de realeza no deben olvidarse los penachos o tocados de plumas, que tienen la función de exaltar la importancia de su usuario y conllevan, por lo tanto, un simbolismo jerárquico y/o ritual (Winning, 1987-II: 70):

⁶ Hasta donde se, fue Pablo Escalante Gonzalbo (comunicación personal, 31 de enero de 2008) el investigador que agudamente detectó esta convención para representar la jerarquía de los mandatarios mayas, si bien Mary E. Miller (1999: 156) ya había notado que la función de esa postura obedece al deseo de los gobernantes por atender a sus subalternos.

pero sólo en composiciones grupales; dos *k'atuunes* después, en 711 d.C. (9.14.0.0.0), comenzará a ser aplicada en las figuras paradas de las estelas, aunque también aparece en el arte pictórico de 'Ik' asociada con personajes de pie, como por ejemplo en el vaso K3460 (fig. 5.5b). En esta interesante vasija, la inclinación del dorso real no sólo conserva la carga simbólica de bajar para atender a los individuos de rango inferior, sino que incluso tiene la obvia función práctica de permitir que una sirvienta pinte los labios del monarca, quien se dispone a participar en una danza dramatizada.



a



b

Figura 5.5. Escenas del *corpus* 'Ik' donde los gobernantes entronizados se inclinan hacia sus visitantes o vasallos, lo que simboliza que estos se encuentran en un estatus inferior. (a) vaso K6674, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (b) vaso K3460, del Mint Museum of Art de Charlotte, Carolina del Norte; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

En la década de los setenta Elizabeth P. Benson (1974: 110, ver también Halperin, 2004: 56; Pérez de Lara, 2004: 5), sugirió que la proyección frontal de la figura del gobernante maya era otro elemento propio de la diferenciación de rango, ya que el resto de los personajes suelen aparecer representados de

costado para manifestar su menor estatus (Pérez de Lara, *ibid.*). Esto parece ser válido muchas veces, aun entre los propios gobernantes, cuando el artista buscaba enaltecer a uno de ellos sobre el otro. Tal es el caso del Altar 12 de Caracol (fig. 5.6), donde K'ihnich Toob'il Yopaat (810-830 d.C.), el soberano local, se encuentra favorecido sobre su aliado de Ucanal al presentarse frontalmente y ocupar la posición privilegiada de la derecha. Diversos ejemplos de esta estrategia pueden encontrarse en el arte figurativo de los mayas, incluyendo las vasijas de la tradición 'Ik' (figs. 2.12, 5.1a-b; 5.2a-c, 5.3a, b, 5.4a, 5.7, etc.). Figuras de alto rango suelen reconocer la superioridad del gobernante al aparecer sentadas a la izquierda (fig. 5.8), siempre de costado y directamente sobre el piso, bajo el trono. Pero a pesar de esta preeminencia de la postura frontal sobre la lateral, en las imágenes bidimensionales (pintura y bajorrelieve) son escasas las figuras que aparecen con el rostro completamente de frente o mirando hacia el espectador (fig. 4.6a, b). Una norma constante en dichas representaciones es que se trata de cautivos de guerra o personajes de rango inferior (ver Miller, 1999: 157-158).



Figura 5.6. Altar 12 de Caracol. Dibujo de Nikolai Grube (tomado de Martin y Grube, 2008: 98).



Figura 5.7. Vaso de la tradición 'Ik' K1498, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

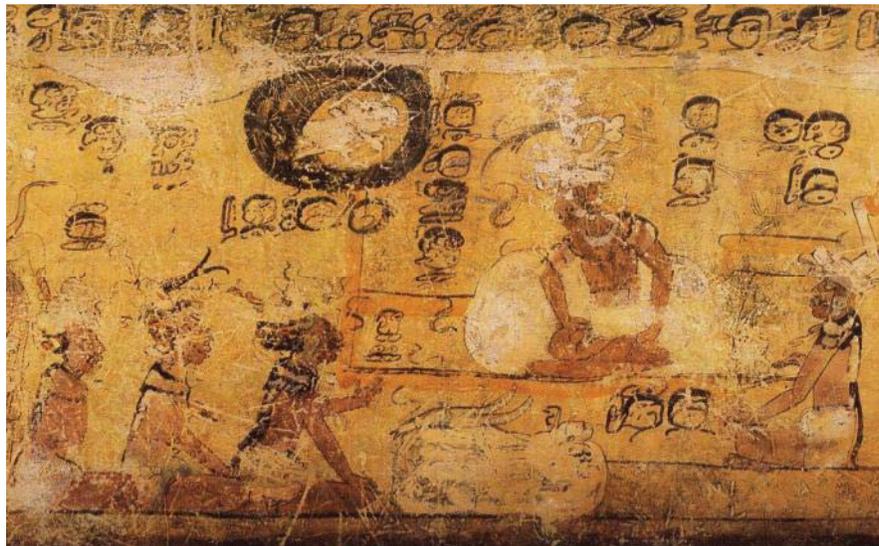


Figura 5.8. Detalle del vaso K2783, que al parecer procede de Nuevo Veracruz, Quintana Roo. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Schele y Miller, 1986: 202).

Si bien esta estrategia de diferenciación de rango a través de la frontalidad puede encontrarse en muchas escenas narrativas mayas, también hallamos abundantes excepciones a la misma,⁷ en las cuales se privilegian otros recursos para sugerir el estatus social. Cada uno de esos ejemplos excepcionales debe ser explicado de forma individual.

Por ejemplo, un noble de alto rango se presenta al gobernante K'ihnich Lamaw 'Ek' con el torso de frente en el vaso K1463 (fig. 4.1); los asistentes de ambos señores se ubican de costado, sugiriendo que tienen un estatus inferior. No obstante, el soberano de 'Ik' ocupa el lugar privilegiado de la derecha, porta un tocado con plumas altas y un pectoral con la insignia teotihuacana de aros, triángulo y trapecio, además de que su corpulencia sugiere -por volumen- que se

⁷ Tal vez por ello De la Fuente (2003a: 46) pone en tela de juicio este simbolismo jerárquico de la postura frontal, pues en su opinión se trata tan sólo de un recurso convencional para resolver problemas espaciales.

trata de la figura más importante. La vasija está tan desgastada que no podemos saber si el noble de la izquierda se encuentra sentado, parado o arrodillado, aunque probablemente esté adoptando esta última postura.

Otro ejemplo problemático es el del vaso K1728 (fig. 4.11), atribuido al pintor Mo...n B'uluch Laj de Motul de San José. En esta vasija el soberano K'ihnich Lamaw 'Ek' se encuentra sentado sobre su trono, pero de costa do, situación que contrasta con sus visitantes extranjeros, quienes se presentan con el torso de frente. El personaje más cercano al gobernante porta una capa blanca, recibe el título de *chijlam* o 'intérprete' y cruza los brazos sobre el pecho, un ademán que ha sido considerado por varios autores como un saludo de sumisión (Miller, 1983: 120) realizado por personas de muy alto estatus cuando se encuentran cerca del gobernante (Ancona-Ha, Pérez de Lara y Stone, 2000: 1076-1077).⁸ Ello por sí solo ayuda a comprender que el pintor Mo...n B'uluch Laj no está realizando un pecado de lesa majestad al representar a este *chijlam* con el torso de frente (el ademán de cruzar los brazos es ajeno a los gobernantes). Por otra parte, cualquier tipo de ambigüedad en torno a la jerarquía de cada individuo se despeja al considerar que los tres personajes que se sientan o paran frontalmente se apoyan directamente sobre el piso, mientras que el rey es el único que se ubica sobre una banqueta o trono. Es interesante observar que los dos visitantes sedentes (el *chijlam* y el *'ajk'uhu'n*) inclinan el dorso hacia delante, aunque orientan su mirada hacia el frente o hacia arriba, pues se están dirigiendo al monarca. La posición física desequilibrada que adoptan estos individuos puede indicar que se inclinan con respeto al mandatario, que toda su atención se decanta hacia él, o bien, puede ser

⁸ Ver el apartado 5.8 de esta tesis.

simplemente el resultado del giro que dan hacia un lado. El último de los individuos que se presentan frontalmente no tiene mayor ambigüedad, puesto que se para detrás del *'ajk'uhu'n* y su función es de sirviente, ya que se encuentra iluminando la escena por medio de antorchas.

El pintor que elaboró la escena del vaso K6688 (fig. 5.4a) se tomó la libertad de representar a dos de los cortesanos de 'Ik' con el torso frontalmente. No obstante, ellos presentan otras características iconográficas que revelan la calidad modesta de su rango: se ubican a la espalda del mandatario (lugar reservado para sirvientes o asistentes), se encuentran parados y no sentados, se apoyan directamente sobre el piso y cruzan los brazos sobre el pecho. Por alguna razón el artista quiso diferenciarlos del resto de los subordinados, quienes se presentan de costado (tal vez uno de ellos era el pintor).

Una situación análoga ocurre en el vaso K3984 (fig. 5.9a), ya que uno de los asistentes que se ubica a la espalda del monarca presenta el torso de frente. No se trata del único subordinado de la escena que adopta semejante postura corporal, pues el guerrero que se presenta ante el gobernante también lo hace, quizá como un recurso para destacar su alto rango militar, aunque significativamente se para delante del mandatario y directamente sobre el piso. El rey, en cambio, se sienta señorialmente en el lugar más encumbrado. Mención aparte merece el personaje que se encuentra sentado directamente sobre el piso, quien gira la cabeza hacia atrás para dirigir la mirada a los asistentes del señor. En realidad él está sentado de costado, aunque la frontalidad momentánea de su torso es producto de la torsión que ejecuta con la cabeza.

Otro ejemplo interesante se encuentra en el vaso K4412 (fig. 5.9b). No hay elementos para afirmar que alguno de ellos sea un gobernante, aunque la figura principal es obviamente el individuo pintado de color rojo. Su pintura corporal ya produce, de entrada, una diferenciación dentro del grupo, pero además es él el líder de la procesión de guerreros y recibe los honores de un individuo arrodillado. Un cautivo de guerra se enlaza con el personaje principal por medio de una soga que surge de taparrabos de su captor. Es obvio que sobre el cautivo recae toda la atención de la escena, pues se ubica en el centro de la composición, se encuentra en primer plano y se presenta sentado, con el cuerpo de frente. No obstante, ello no produce una ambigüedad sobre su condición social, ya que se apoya sobre el piso menos elevado, se encuentra a las espaldas de la figura principal y es evidente que se trata de un cautivo de guerra. En este vaso podemos apreciar que el recurso de presentar a ciertos individuos de rango inferior con el dorso de frente, tiene aparentemente la función de atraer hacia ellos la atención del espectador.

La frontalidad del cuerpo humano, como recurso para acentuar la atención del espectador, también puede apreciarse en el vaso K5418 (fig. 4.3). En esa vasija el gobernante de la entidad política Maan -cuya capital parece haber estado en La Florida- se sienta sobre un banco hecho de varas cruzadas, mientras que el resto de los individuos están de pie. Si bien hay un personaje que parece dirigir su cuerpo hacia el espectador, no se trata de la figura de más alto rango. Por alguna razón Tub'al 'Ajaw quiso destacar a esta figura de las otras, pues no sólo se presenta con el cuerpo de frente, sino que ocupa el flanco derecho de la composición y es la única que no dirige su atención hacia el señor entronizado; en lugar de ello parece decirle algo al borroso personaje que se

encuentra delante de su rostro. Es posible que se trate del señor o funcionario de la entidad política de 'Ik' que asistió a la entronización del rey de Maan, y para quien Tub'al 'Ajaw pudo haber ejecutado este vaso. Es importante observar que en esta escena la procesión de personajes que se dirigen al mandatario entronizado entra por el flanco derecho del observador, situación que, de acuerdo con Houston (1998: 342), puede implicar una noción de visita a algún sitio extranjero. Por otra parte, el recurso de pintar a los nobles de más alto estatus en el lado izquierdo de la composición también puede encontrarse en el vaso K3054 (fig. 4.2), que es obra de Tub'al 'Ajaw. Si observamos el atuendo del gobernante de Maan en el vaso K5418 (fig. 4.3), vemos que sostiene un cetro rojo con forma de ofidio (probable alusión a una *xiwkōātl* o serpiente de fuego), una máscara de "rayos X" con probóscide de mariposa y un tocado hecho con placas de valva (*ko'haw*), elementos asociados con la Serpiente de la Guerra y la evocación del pasado teotihuacano.⁹ Es posible que, como ocurre en el Dintel 2 del Templo I de Tikal (fig. 6.5a), el gobernante de Maan intente ligarse con el legendario Búho Lanzadardos o Jaatz'o'm Kuy (ver Stuart, 2000b: 490), señor que posiblemente gobernó en el centro de México entre 374 y 439 d.C. De hecho, la dirección del cuerpo que adopta el señor de Maan (volteando hacia la derecha de la escena), y su posición sedente, probablemente fueron inspiradas en el modelo del Dintel 2 del Templo I (ver fig. 6.5a). El énfasis de la escena pintada en el vaso K5418, por lo tanto, no se encuentra en la figura de más alto rango, sino en la del visitante extranjero.

Otro ejemplo interesante es el del vaso K4825 (fig. 5.9c), donde el gobernante de 'Ik' se encuentra sentado sobre su trono, en el centro de la

⁹ Ve la nota 14 del Capítulo 4 de esta tesis.

composición. Un asistente cortesano se ubica en posición sedente , teniendo el torso de perfil y sosteniendo un ramillete de flores. Su ubicación dentro de la escena no deja lugar a dudas sobre su rango relativo. El individuo parado en el extremo izquierdo se ubica directamente sobre el piso, bajo las gradas que sirven para encumbrar al resto de los personajes; usa una capa blanca y porta una sonaja de calabaza; su postura frontal puede deberse a que adopta una posición de danza, con el talón levantado y la rodilla izquierda flexionada.



a



b



c

Figura 5.9. Vasijas del *corpus* 'Ik' donde podemos apreciar que otros personajes, además del gobernante, presentan el dorso frontalmente. (a) vaso K3984, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr) ; (b) vaso K4412, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (c) vaso K4825, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

En efecto, aunque en las escenas mayas de danza es posible observar a los ejecutantes bailando de costado, los artistas de la entidad política de 'Ik' parecen haber favorecido la postura frontal cuando abordaban ese tema. Un ejemplo claro de ello se encuentra en el lado posterior de la famosa Estela 2 de Motul de San José (fig. 3), donde el gobernante local, Yajawte' K'ihnich, adopta la posición estereotípica de danza y ocupa el flanco derecho de la composición; su acompañante era un señor de 'Itza', llamado Ju'n Tzahk To'k'. Este último también baila, aunque se encuentra en el flanco izquierdo de la composición. Ambos dirigen el cuerpo hacia el espectador.

La posición frontal de danza también puede encontrarse en uno de los ejecutantes pintados en el vaso K2795 (fig. 4b). En esta vasija todos los bailarines usan la máscara recortada de "rayos X",¹⁰ aunque salvo por el danzante antes mencionado, los demás se encuentran representados de costado -incluso el gobernante, quien está bajando de una litera portátil -. Debido a la posición que ocupa dentro de la escena (a las espaldas del soberano), el ejecutante que presenta el cuerpo frontalmente parece ostentar un rango inferior al del señor. No obstante, el pintor de este vaso -tal vez Tub'al 'Ajaw- quiso enfatizar la figura de este bailarín distinguiéndolo del grupo, meta que logró usando la combinación de tres recursos simultáneos: dibujar su cuerpo de frente, pararlo sobre una grada o banqueta y hacerlo ejecutar un ademán que ha sido asociado por Benson (1974: 109) con autosacrificio.

Otro caso interesante es el del vaso K680 (fig. 4.6a), donde además del gobernante, un guerrero con postura dinámica se presenta de frente sosteniendo con su mano izquierda la cabeza decapitada de un cautivo. Otro foco de

¹⁰ Sobre esta máscara, ver el Capítulo 6 de esta tesis, así como el 7, donde se abordan sus implicaciones ideológicas.

atención en esta escena son los prisioneros amarrados, quienes se encuentran sentados en primer plano, se apoyan sobre el piso menos elevado de la escena y uno de ellos no sólo presenta el cuerpo, sino aun el rostro frontalmente. En este vaso todos los personajes tienen caras individualizadas, pero los gestos faciales se encuentran enfatizados en los cautivos de guerra, especialmente en el que presenta el rostro de frente al observador. El principio de frontalidad es en estos vasos un recurso para acentuar la atención en ciertos personajes, más que una marca de estatus superior.

El vaso K6341 (fig. 4.29) contiene la representación de dos danzantes que presentan el cuerpo hacia el espectador. Uno de ellos es el llamado Cacique Gordo (Yajawte' K'ihnich), quien ostenta pintura corporal roja y baila al centro de su trono observándose en un espejo. El espacio del fondo, que lo enmarca, contribuye a liberarlo y destacarlo del grupo. El otro bailarín se ubica en el extremo izquierdo de la imagen y sostiene una lanza. No obstante, estos ejecutantes no son las únicas figuras que se presentan con el dorso de frente, puesto que los tres asistentes ubicados en el nivel del trono también lo están, así como los bustos de un par de guerreros con escudos, que se ubican en la borrosa esquina superior izquierda de la escena.

Otro ejemplo elocuente de la posición de danza se encuentra en el vaso K4606 (fig. 5.10), donde un par de ejecutantes achaparrados se presentan con el cuerpo de frente, al tiempo que ostentan sonajas de calabaza y máscaras de "rayos X". La composición espacial de esta danza recuerda el emblemático ejemplo de la Estela 2 de Motul de San José (fig. 3), así como al vaso que fue encontrado en Cueva de Sangre (fig. 2.16), sin contar a los bailarines que se presentan frontalmente en los vasos K533 (fig. 2.13), K534, K1896 (fig. 7.6),

K3464 y K4690. Esta forma de presentar parejas o grupos de danzantes es un rasgo distintivo de los diferentes estilos que conformaron la tradición 'Ik'.



Figura 5.10. Escena de danza en el vaso de la tradición 'Ik' K4606, del Mint Museum of Art de Charlotte, Carolina del Norte; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

Benson (1974: 110) apuntó que en escenas cortesanas de carácter mitológico, donde los personajes son deidades o monstruos, todos los participantes suelen aparecer de costado (fig. 4.24), aun el anciano dios L, quien se encuentra entronizado sobre un trono con forma de jaguar mientras recibe los ademanes de lealtad de un grupo de dioses del inframundo (Miller, 1999: 13) o bien, disfruta de las atenciones de cinco de doncellas del Metnal (fig. 5.11), que pueden ser sus concubinas, hijas o aspectos femeninos del dios del maíz (ver Miller y Martin, 2004: 76; Velásquez García, 2008a: 56; 2009: 8-9). Como señala Houston (1998: 341), estas escenas sobrenaturales suelen trasgredir algunos principios iconográficos que rigen la representación de las imágenes palaciegas humanas, por lo que pueden considerarse como una especie de anti-cortes ubicadas en el otro mundo.



Figura 5.11. Vaso de Princeton o K511. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Schele y Miller, 1986: 297).

No obstante, conviene decir que en contadas escenas palaciegas con tema histórico también podemos advertir que todos los personajes están de costado. Un ejemplo interesante, perteneciente al *corpus* 'Ik', puede encontrarse en el vaso K6135 (fig. 5.12), donde tanto el gobernante como sus asistentes cortesanos carecen de cualquier intento de frontalidad, rasgo que en mi opinión puede ser interpretado como una innovación artística propuesta por el pintor de esta vasija, que no parece haber sido seguida por otros ceramistas, al menos no de forma sistemática. Ello constituye una prueba de que las convenciones pictóricas de los vasos mayas sólo deben entenderse como principios generales y no como reglas fijas o inmutables.



Figura 5.12. Escena pintada en el vaso K6135, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada de Miller y Martin, 2004: 21).

5.3 La postura corporal como marca de jerarquía

Por regla general, las figuras paradas tienen un rango menor que las sentadas (fig. 5.13),¹¹ pues en varias tradiciones artísticas del mundo (ver Brilliant, 1963: 45, n. 41, 75) pararse delante de otro es un gesto de honor a la persona del gobernante. Arrodillarse (figs. 4.6b, 4.25), en cambio, suele implicar una pose de sumisión, adulación o súplica,¹² así como el reconocimiento abierto de que se posee un estatus inferior (ver *ibid.*: 72).

¹¹ Mary E. Miller (1999: 71-72) opina que la primacía concedida en el arte maya a la posición sedente obedece a que simboliza el concepto de entronizarse (**CHUM-la-ja ti-'AJAW-li**, *chumlaj ti 'ajaw[il]*, 'se sentó en el señorío').

¹² En los documentos k'iche's arrodillarse era un símbolo de piedad ante los dioses (ver por ejemplo Christenson, 2003: 228).

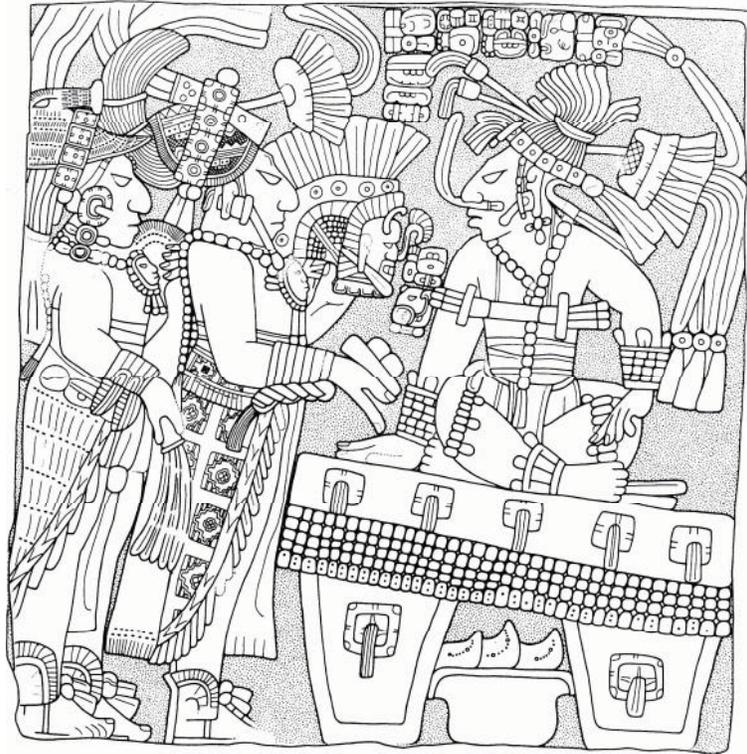


Figura 5.13. Dintel de procedencia desconocida, probablemente de Yaxchilán. Museo Metropolitano de Nueva York (tomado de Mathews, 1997: 257).

Tal es el caso de un vaso que procede del entierro 116 de Tikal (fig. 5.14), donde el rango de cada personaje se encuentra designado por su postura corporal y en cierto modo por el lugar que ocupan dentro de la escena, independientemente de los ademanes que realizan.¹³ Primeramente se encuentra el gobernante, Jasaw Chan K'awiil I (682-734 d.C.), cuya condición de soberano es notoria por estar sentado frontalmente, recibir la atención de los demás personajes y ubicarse en la posición más elevada, lo que lo obliga a

¹³ Virginia E. Miller (1983: 24, 33) no encontró alguna diferencia clara en el sentido de los ademanes que ejecutan los siete personajes entogados de este vaso, y tuvo que concluir que probablemente poner una mano en el hombro opuesto era básicamente equivalente a sujetarse uno de los antebrazos. Según sus propias observaciones, parece tratarse de un saludo propio de viajeros y dignatarios visitantes. La clave de la variación probablemente no reside en matices semánticos específicos, sino en un principio formal que fue señalado por Pablo Escalante Gonzalbo (1996: 323-324, 326-328, 361): “el pintor introduce cambios a intervalos para evitar la repetición exagerada de un rasgo”; al evitar la repetición monótona de un mismo ademán, el artista contribuye a crear una obra clara y comprensible, donde el observador puede localizar información visual de una forma expedita.

inclinarse para atender a sus vasallos o visitantes. Este hecho, y el de ser el único que está sentado, contribuye a diferenciarlo del resto de los individuos, enfatizando con ello su más alto rango, pues un elemento básico en la marcación de estatus es la distinción de una figura dentro del grupo. Richard Brilliant (1963: 42, 50) ha llamado a esta estrategia iconográfica el “motivo de la diferenciación”, y de acuerdo con Ernest H. Gombrich (1987b: 106) se basa en que nuestro cerebro no está originalmente programado “para la percepción del parecido, sino de la diferencia, o apartamiento de la norma que de staca y se fija en la mente.”

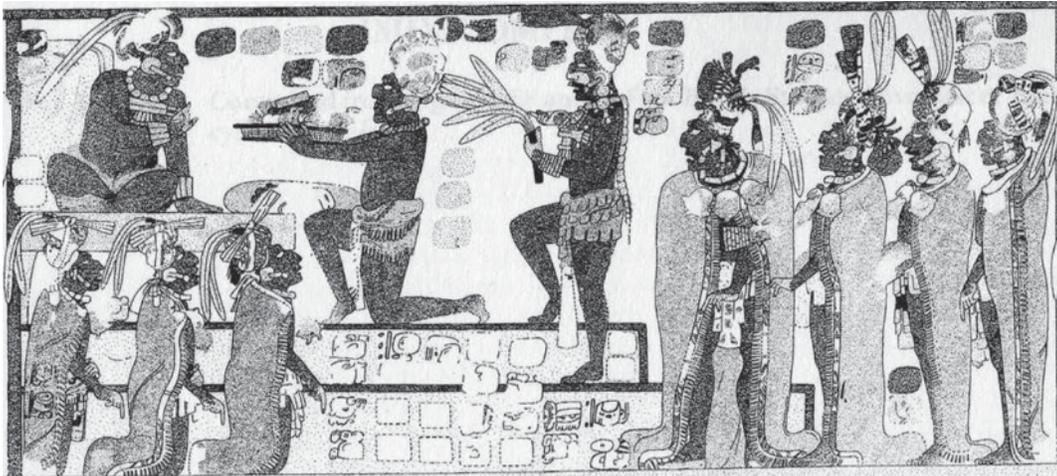


Figura 5.14. Uno de los vasos del entierro 116 de Tikal, la tumba de Jasaw Chan K'awiil I (682-734 d.C.). Pertenece al Complejo Imix (700-850 d.C.). Tomado de Culbert, 1993: fig. 68.

En el vaso del entierro 116, en segundo lugar se encuentran los personajes que ascienden por los escalones y le llevan regalos. Su jerarquía relativa dentro de la composición queda sugerida por su mayor proximidad a la figura del gobernante (Houston y Stuart, 2001: 62-63) aunque, como después veremos, este principio de proximidad a la persona real no siempre garantiza que se trate de los vasallos o visitantes de más alto rango (volveré a este vaso

más adelante). Un tercer nivel es el que ocupan los funcionarios que están de pie, tres de los cuales igualan su condición mediante el uso de semejantes atuendos y ademanes, así como por su actitud isocefálica, al sostener la cabeza en una misma altura. El primer individuo de la procesión, sin embargo, se diferencia de los otros por su volumen, cuerpo frontal y mayor proximidad a los personajes de alto rango. Su cabeza se encuentra aislada de las otras por un espacio que la enmarca y la libera, constituyendo una especie de “hueco jerárquico” o espacio abierto (Miller, 1999: 147).¹⁴ Los últimos en estatus son los personajes arrodillados de la esquina inferior izquierda, aunque el primero de ellos parece destacarse de los otros por la ligera desigualdad de su masa corporal. Cabe destacar que aunque físicamente se encuentran más próximos al gobernante, su menor jerarquía queda de manifiesto por su postura corporal (están arrodillados), la menor altura de sus cabezas y su colocación en el lado izquierdo de la escena. Si bien el gobernante ocupa la misma ubicación dentro de la imagen, otros elementos, tales como su mayor elevación, su posición sedente y su diferenciación radical del resto de las figuras, lo destacan como el personaje de mayor estatus.

Semejante arreglo escalonado se encuentra en otras representaciones, como en el famoso Panel de Laxtunich (fig. 5.15a), que enaltece los servicios del *sajal* 'Ajchak Maax al entregar un grupo de cautivos a su señor 'Itzamnaah B'ahlam III (769-800 d.C.),¹⁵ rey de Yaxchilán (ver Houston, 1998: 343-344; Marcus, 2006: 217-218). Es posible que la figura de éste muestre su mayor rango al sentarse con la mano izquierda doblada a la altura del abdomen y la derecha descansando sobre su rodilla, postura propia de figuras principales o

¹⁴ Para el concepto del “hueco jerárquico” ver el útil e ilustrativo trabajo de Richard Brilliant (1963: 42, 50) sobre el arte del Imperio Romano.

¹⁵ Ver la nota 23 del Capítulo 2.

focales según Benson (1974: 114). No obstante –como señalé antes- considero más factible que esta pose corporal haya sido tan solo un recurso para equilibrar el centro de gravedad de los señores que se inclinan para atender a sus súbditos o visitantes (Miller, 1999: 154). Zender ha observado¹⁶ que dicha postura se encuentra reproducida icónicamente en el logograma 'ICH(O)N' (fig. 5.15b), que representa el sustantivo relacional 'frente' o 'parte delantera'. Aunque en el Panel de Laxtunich la figura del *sajal* parado se encuentra a la derecha de la escena, que usualmente es la posición más favorecida dentro de las composiciones mayas (Houston, 1998: 342-343), el rango y primacía del señor de Yaxchilán se encuentra asegurado por su mayor elevación y frontalidad, misma situación que ocurre con el vaso del entierro 1 16 que analizamos antes (fig. 5.14). Es probable que, en ambos casos, el noble de menor jerarquía que le otorga presentes (fig. 5.14) o cautivos (fig. 5.15a) al señor, ocupe la posición derecha para destacar que él comisionó el vaso o monumento aunque, como después veremos, en el caso del vaso de Tikal (fig. 5.14) el remitente de los regalos no es necesariamente el individuo más próximo a la figura del soberano. En ambos casos (figs. 5.14 y 5.15a), para evitar un mensaje de lesa majestad, el artista tuvo el cuidado de enaltecer al soberano mediante el uso combinado de su pose corporal, axialidad y posición encumbrada dentro de la escena, así como su distinción radical dentro del grupo. Aunado a lo anterior, el oferente se aproxima al dignatario de perfil y doblando la rodilla (Marcus, 2006: 217). En otras palabras, el comisionador de la obra se autorrepresenta en la zona derecha de la composición a fin de indicar que él es el protagonista de la composición, pero no la figura de mayor rango.

¹⁶ Ponencia impartida el 11 de marzo de 2007 en el foro de *The XXXI Maya Meetings. Inscriptions of the River Cities. Yaxchilan, Piedras Negras and Pomona*. Austin, Texas.

Cabe decir que en el Panel de Laxtunich (fig. 5.15a) el nombre de preacceso de 'Itzamnaah B'ahlam III (Chelte' Chan K'ihnich) se encuentra escrito de derecha a izquierda, es decir, en el orden de lectura opuesto al de la mayoría de los textos mayas. Ello podría sugerir que en esta escena el lado más favorecido no se encuentra a la derecha del observador, sino a la izquierda, zona donde se ubica la figura del soberano.

Representar al mandatario en el flanco izquierdo de la imagen es un recurso al que apeló el autor del vaso K4996 (fig. 1.7), considerado como parte del repertorio 'Ik', aunque al parecer estuvo en posesión de una mujer de Xultun (Garrison y Stuart, 2004: 833). El soberano de 'Ik' (Tayel Chan K'ihnich), junto con su esposa, ocupa la mitad izquierda de la escena, si bien está encumbrado y cumple con las otras convenciones de jerarquía relativa que hemos visto antes. Por su parte, un grupo de funcionarios *lakam* se alinean a la derecha de la escena para apilarle (*tz'ap*) sus fardos de tributo (ver Houston y Stuart, 2001: 69; Lacadena García-Gallo, 2006b: 2, 3, 7). Aunque la imagen no presenta ninguna ambigüedad visual que nos haga dudar cuál de los dos grupos es el que tiene mayor rango, el hecho de que los funcionarios *lakam* ocupen el espacio más favorecido de la composición (el de la derecha), así como la mención explícita -en la fórmula dedicatoria- de que el vaso perteneció a una mujer extranjera, permiten conjeturar que el rey del señorío de 'Ik' no fue quien patrocinó la obra.

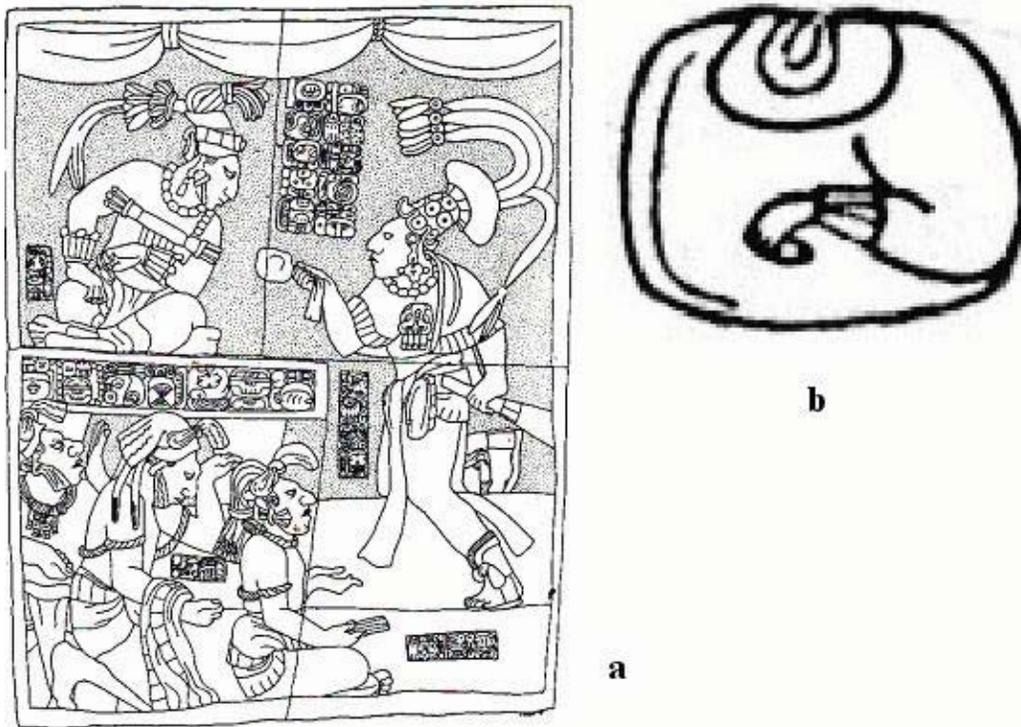


Figura 5.15. Postura señorial en el arte y la escritura maya: (a) Panel de Laxtunich, del Museo de Arte Kimbell de Fort Worth (tomado de Mathews, 1997: 244); (b) logograma 'ICH(O)N', del Tablero del Palacio (F9) de Palenque (tomado de Robertson, 1985b: lám. 258).

Como hemos mencionado, la jerarquía relativa de cada personaje suele estar determinada por su mayor o menor distancia respecto a la figura del soberano (Houston y Stuart, 2001: 62-63). No obstante, conviene decir que esta no parece haber sido una regla estricta, puesto que ciertos vasos de la tradición 'Ik' parecen trasgredirla. Un ejemplo notable es el de la vasija K6688 (fig. 5.4a), donde el *locus* de la escena se ubica entre el mandatario entronizado y la figura arrodillada que se encuentra más cerca de él. Es de notar que en esta área suelen escribirse los textos explicativos más importantes de la imagen. No obstante, creo que puede cuestionarse el hecho de que en esta composición pictórica el visitante que se encuentra más cerca del monarca constituya la figura de mayor rango relativo. Hay dos razones que me inclinan a pensar así. En primer lugar los tres visitantes se visten de manera semejante, lo que no

sugiere que alguno de ellos tenga mayor rango que los otros. Por otra parte, el individuo más cercano al gobernante se encuentra arrodillado, mientras que el segundo visitante está parado (ya hemos indicado que la postura de pie suele denotar mayor jerarquía que la de postrarse). Puede argumentarse que el primer visitante arrodillado cruza los brazos sobre el pecho, además que según Patricia Ancona-Ha, Jorge Pérez de Lara y Marc van Stone (2000: 1076) sugiere su más alta jerarquía; no obstante, el personaje postrado que se encuentra cerca de la jamba adopta un gesto semejante, a pesar de que se encuentra lejos del mandatario.

Otro vaso problemático es el K6984 (fig. 7.9b), donde el individuo que se encuentra más cerca del gobernante no sólo está arrodillado, sino que se inclina con suma reverencia y es señalado con el dedo índice por un personaje parado que se encuentra detrás de él. Estos elementos bastan para dudar si realmente el visitante postrado es el que ostenta el mayor rango relativo.

Hay otros vasos del repertorio 'Ik' que merecen atención. En primer lugar se encuentra el K1728 (fig. 4.11), donde el visitante más cercano al gobernante funge como intérprete o *chijlam*, mientras que detrás de él se encuentra un sacerdote, adorador o *'ajk'uhu'n*. ¿Cuál de los dos es el que realmente dialoga con el señor entronizado? Otro caso es el del vaso K3478 (fig. 5.2a), donde el personaje que tiene mayor proximidad al mandatario es un cautivo de guerra que se lleva la mano hacia la boca en señal de sumisión (Benson, 1974: 113 ; Miller, 1983), mientras que el resto de los visitantes son guerreros parados. Un caso semejante es el del vaso K6650 (fig. 5.16), donde un prisionero atado y sangrante constituye el individuo más cercano al dignatario; los otros visitantes son guerreros que van de pie, y que posiblemente sean los captores de la

víctima. Finalmente vale la pena mencionar al vaso K8764 (fig. 5.4b), donde la figura con mayor proximidad al gobernante no sólo está arrodillada, sino que se apoya directamente sobre el piso, mientras que el individuo que se encuentra detrás de él está parado, presenta el cuerpo de frente al espectador y se ubica sobre un escalón.



Figura 5.16. Vaso del *corpus* 'Ik' K6650, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

En este sentido, vale la pena reconsiderar el vaso del entierro 116 de Tikal (fig. 5.14), donde los individuos que se aproximan al soberano para entregarle regalos se presentan de perfil, mientras que los cuatro nobles que penetran a la escena por la derecha ostentan una rica indumentaria. La atención visual se concentra en el primero de ellos, que exhibe una posición frontal, al tiempo que se apodera de mayor espacio pictórico que el resto de los personajes (incluyendo al soberano). ¿Será que esta figura es la verdad era otorgante de los presentes, y que los dos personajes que ascienden por las gradas son sus emisarios, que le llevan obsequios al señor entronizado?

Antes de abandonar el tema de las implicaciones jerárquicas relativas que tienen las posturas sedentes, paradas y arrodilladas, no quisiera pasar por alto que en las vasijas de la tradición 'Ik' contamos con excelentes ejemplos de la

postura de “relajamiento real” que fue estudiada por Anne-Louise Schaffer (1991). Aunque esta pose apareció en el arte maya alrededor de 702 d.C. (Trono del Río de Palenque), y perduró hasta el año 880 (Akab Dzib de Chichén Itzá), ya era conocida desde los tiempos olmecas (fig. 6.1) y de algún modo fue revitalizada durante el Clásico tardío y terminal (fig. 6.2). La pose deriva de la tradicional postura sedente y frontal de los gobernantes mayas, pero cuenta con el ingrediente dinámico de desdoblar una de las piernas para hacerla colgar, libre y relajadamente, creando un desequilibrio anatómico que se compensa recargando el cuerpo hacia el lado opuesto. Un tímido intento por adoptar esta postura de relajamiento se encuentra en el vaso de la tradición 'Ik' que fue encontrado en el entierro 6 de Tamarindito (fig. 2.25), aunque la pose propiamente dicha se encuentra ya desarrollada en los vasos K4549 (fig. 4.8) y K6650 (fig. 5.16). No obstante, es en el vaso K6984 (fig. 7.9b) donde la postura adquiere un matiz todavía más dinámico, puesto que mientras que la pierna derecha pende del cuerpo, la izquierda se dobla extendida en diagonal.

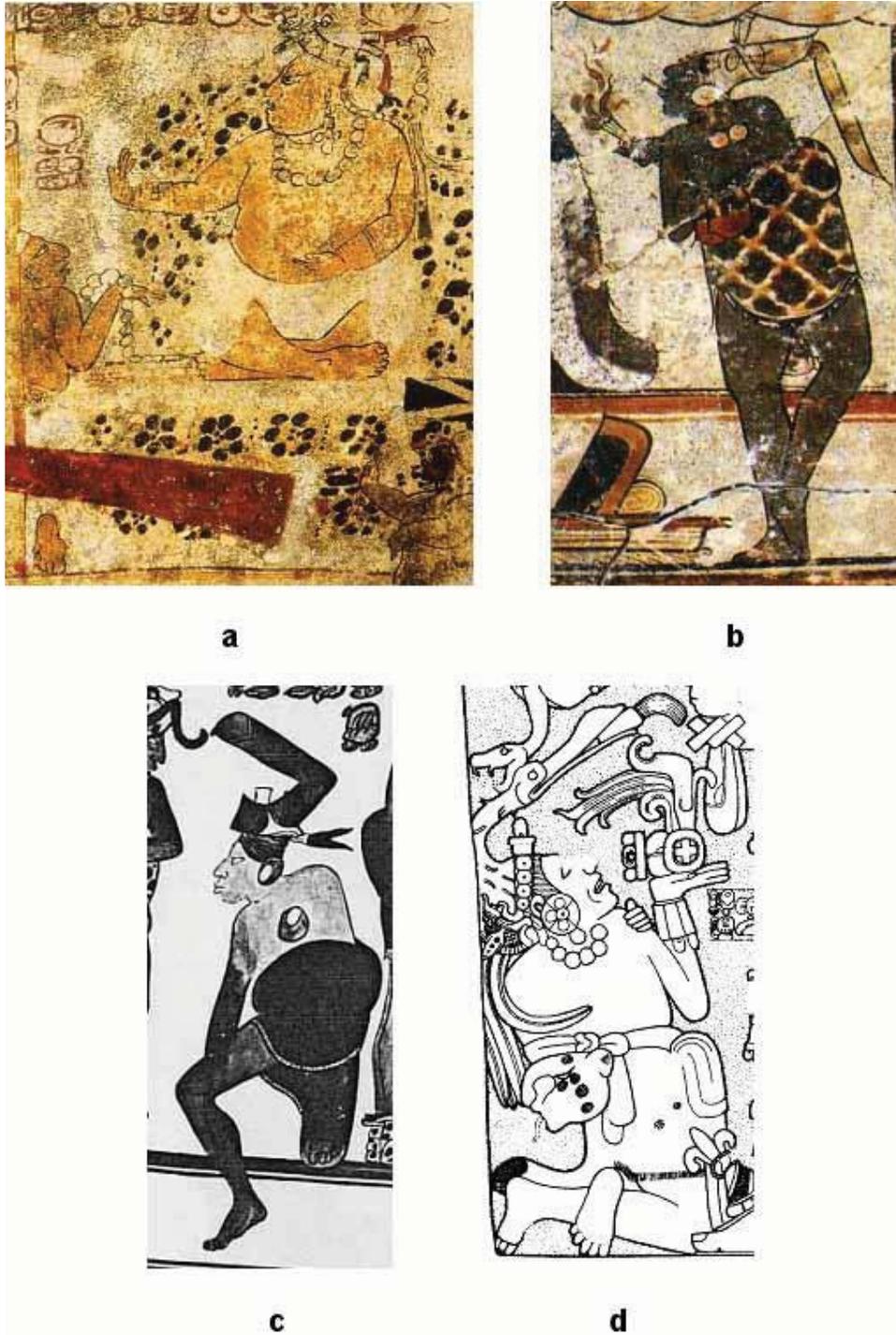


Figura 5.17. Ejemplos de figuras de espalda en el arte maya: (a) detalle del vaso K1452; (b) detalle del vaso K1728; fotografías de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (c) detalle del vaso K3046; dibujo de Barbara van Heusen (tomado del archivo fotográfico de Kerr); (d) detalle de la Estela 2 de Machaquilá; dibujo de Ian Graham (tomada de Graham 1967: 63).

Una postura corporal poco frecuente en el área maya es la de los personajes que están de espaldas (fig. 5.17). En los vasos del *corpus* 'Ik' encontramos tres ejemplos de ella (fig. 5.17a-c), por lo que quizá puede considerarse uno de los rasgos iconográficos predilectos de los pintores de esta tradición. En términos generales, es una pose asociada con asistentes o sirvientes (personaje de rango modesto dentro de las cortes reales), así como cautivos de guerra. No se trata de una postura visualmente convincente (Miller, 1999: 157), puesto que los artistas mayas parecen no haber alcanzado el dominio anatómico de ella. Los pocos ejemplos que encontramos sugieren torsiones difíciles, forzadas y muy incómodas, implicando el uso de ángulos simultáneos de visión, situación que también se encuentra en la pintura conceptual del Posclásico tardío, donde la representación del dorso humano estuvo naturalmente limitada por las dificultades técnicas que traía consigo (Escalante Gonzalbo, 1996: 287, 347).

Un ejemplo interesante se encuentra en la Estela 2 de Machaquilá (fig. 5.17d), lugar ubicado en el Petexbatún. Los señores de 'Ik' mantuvieron relaciones muy intensas y poco comprendidas con los señoríos que habitaban en esa región, lo que resultó en un intercambio y difusión de elementos estéticos. El personaje que se contorsiona de espaldas en esa estela parece ser un prisionero de guerra, a juzgar por su cláusula nominal, que incluye la frase *'ub'aak*, 'es el cautivo de'. Otro rasgo a destacar de este monumento es el uso de la llamada máscara de "rayos X" en el gobernante de Machaquilá (ver fig. 6.20), que parece estar personificando al dios Chaahk. Ambos elementos —la máscara y la postura de espaldas— sugieren un impacto de los artistas de 'Ik' sobre las tendencias iconográficas de la región. Miller (1999: 157) ha notado otro

ejemplo de esta postura corporal en el cautivo que está en la parte superior del muro norte del Cuarto 2 de Bonampak.

Mucho más frecuente es la representación de las cabezas girando en dirección opuesta a la de las piernas, rodillas y pies (figs. 4.29, 5.18 y 5.35a). La torsión puede afectar a la parte superior del cuerpo y ocasionalmente también a los brazos, por lo que el giro no afecta a la totalidad de la figura (Escalante Gonzalbo, 1996: 348-349). Al presentar una parte del cuerpo estática y la otra en movimiento, se produce en las figuras un efecto de vida, mismo que se torna convincente al pintar el rostro de perfil, con un hombro caído y otro alzado (Miller, 1999: 159), especialmente si la figura que ejecuta el giro se dirige a otra que se ubica a menor altura. El recurso de la cabeza girando hacia atrás fue normalmente utilizado para crear una composición cerrada dentro de otra escena más grande, abriendo una especie de diálogo o comunicación entre dos figuras secundarias que a su vez participan de una procesión. Un ejemplo famoso de esta postura corporal es la que se encuentra en el llamado Vaso de Princeton (figs. 5.11 y 5.18b), donde la dama que adopta la postura toca el tobillo de otra mujer arrodillada, como para advertirle de un peligro inminente que se avecina en una escena contigua (Velásquez García, 2008 a: 56; 2009: 10). Como observa Escalante Gonzalbo (1996: 275, 277), en este género de posturas tanto el cuello como la cintura suelen ser ocultados o tímidamente representados, a fin de facilitar el empalme entre el tronco (que está de frente) y las demás partes de cuerpo (que están de perfil). El uso de collares, medallones, cinturones, bragueros o insignias en estas áreas críticas del cuerpo ayudan a resolver la unión entre las partes que se contorsionan.

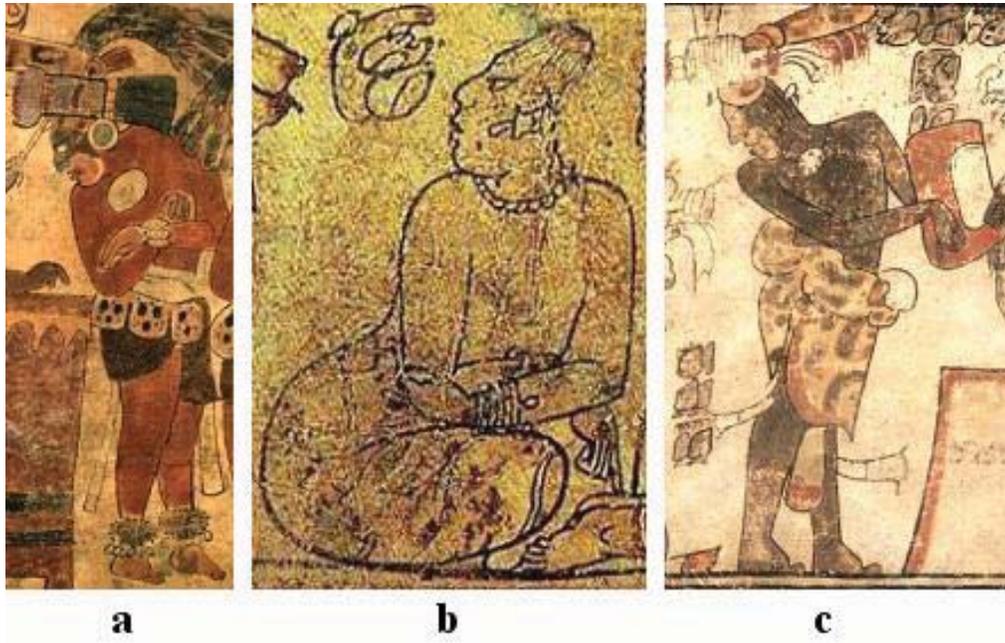


Figura 5.18. Representación del giro corporal en el arte maya: (a) detalle del vaso K3009; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (b) detalle del Vaso de Princeton o K511; fotografía de Justin Kerr (tomada de Schele y Miller, 1986: 297); (c) detalle del vaso K1454; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

Es muy probable que la mayoría de las posturas corporales que aparecen en el arte maya no transmitan información o tengan un significado específico, sino que representen estereotipos o condiciones generales, tales como una actitud de relajamiento, de diálogo, de movimiento, o el establecimiento de una relación cualquiera entre dos personas (ver Escalante Gonzalbo, 1996: 363).

5.4 El principio de verticalidad

En las imágenes mayas del periodo Clásico la jerarquía de cada personaje se encuentra denotada mediante el principio de verticalidad (Houston, 1998: 343), pues el espacio plástico se encuentra segmentado en niveles, que a su vez se corresponden con determinados rangos sociales (Marcus, 2006: 217 -218). Ello

se refuerza, además, por la representación de gradas o peraltes, que enfatizan la composición escalonada. Esta, a su vez, le imprime profundidad a la escena, subraya el estatus de los individuos y produce una sensación de arribo a partir del exterior (Miller, 1999: 116-117, 157).

En ningún lugar podemos apreciar mejor estos recursos que en la Estela 12 de Piedras Negras (fig. 5.19), que define el rango de cada personaje mediante el principio de verticalidad.¹⁷ K'ihnich Yakan 'Ahk II (781-808?) domina la composición al sentarse frontalmente en la cúspide de la escena, mientras coloca el pie derecho sobre su cautivo de Pomoná,¹⁸ adoptando la postura de relajamiento real (Schaffer, 1991), y yergue la lanza con la punta hacia arriba, símbolo de superioridad ante figuras inferiores (Benson, 1974: 112). Sus lugartenientes de La Mar se paran cual columnas a cada lado de la escena, mientras que en el extremo inferior del monumento gesticulan sentados y semidesnudos los prisioneros de menor rango. Volveremos al tema de los cautivos un poco más adelante.

¹⁷ Miller (1999: 123-124) observa que el rango de los individuos representados en esta estela también se encuentra en relación directa con el grado de profundidad en el relieve. Esto es, entre más profundo sea el relieve, mayor es la jerarquía social del personaje.

¹⁸ Este hecho recuerda que en diversas estelas mayas los gobernantes suelen pisotear a los cautivos de guerra, cuya condición e investidura se presenta degradada (ver Baudez y Mathews, 1979; Schele y Miller, 1986: 209-240). El tema de los cautivos es bastante común en las escaleras jeroglíficas mayas, cuyos peraltes suelen contener grabados de cautivos que eran pisoteados repetidas veces cada vez que los gobernantes ascendían por las gradas (Baudez, 2004: 60). En las fuentes yukatekas del periodo colonial el verbo *chek'*, 'pisotear, someter' o 'estrujar', tiene claras connotaciones de humillación (ver Roys, 1967: 93, 106; Mediz Bolio, 1988: 75, 93), semejante a sus cognadas k'iche's *yek'*, *yik'* o *wik'*, aplicadas para conquistar o someter en guerra (ver Carmack, 1973: 350-352; 1979: 238, 256, nota 138; Carmack y Mondloch, 1983: 199, 212, nota 61; 1989: 99, nota 77, 188, nota 49, 195, 199, notas 7 y 8). Esta esfera semántica de 'hollar' o 'pisotear' queda perfectamente ilustrada en el primer acto del *Rabinal Achi*, donde podemos encontrar la siguiente frase: "¿No convendría que yo derribara al señor K'amba, imponiendo mis sandalias sobre la cabeza de los niños del dignatario Rabinal Achi?" (Breton, 1999: 193), pasaje que equivale no sólo a marcar un territorio con la idea de conquista (*ibid.*: 192, nota 127), sino a "vencer, entregarse, someterse a vasallaje, a tributo" (Monterde, 1995: 24, 88, nota 85).

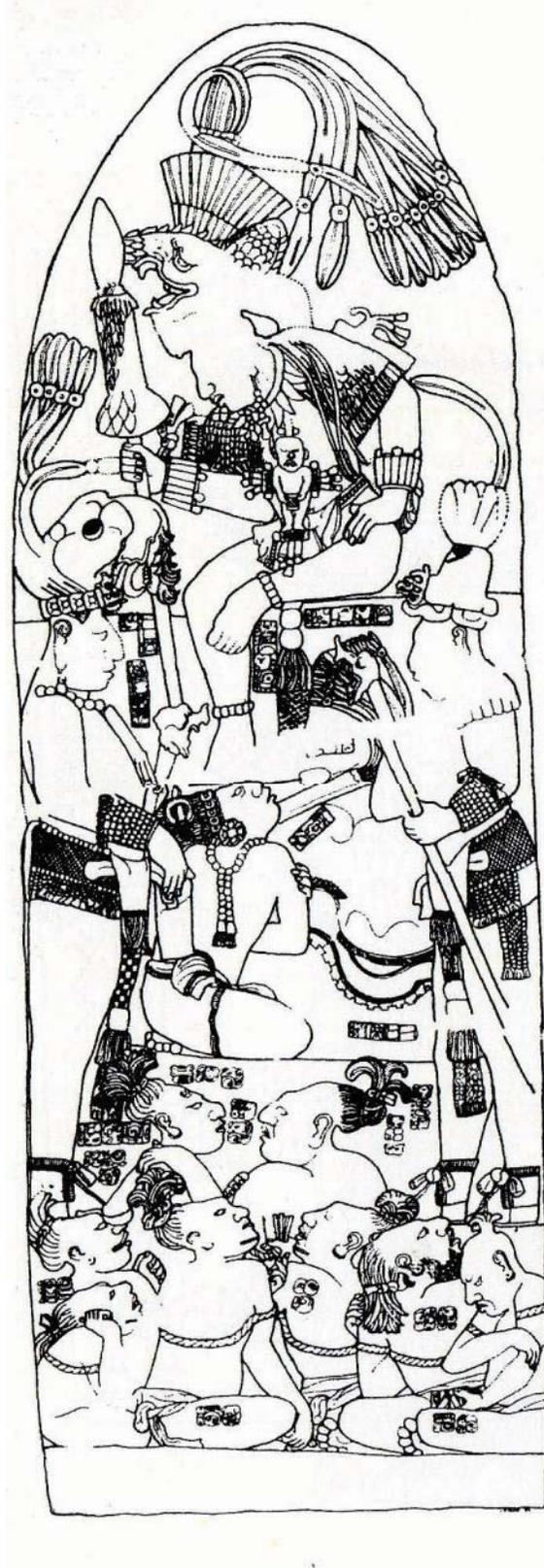


Figura 5.19. Estela 12 de Piedras Negras (795 d.C.). Tomada de Schele y Miller, 1986: 219.

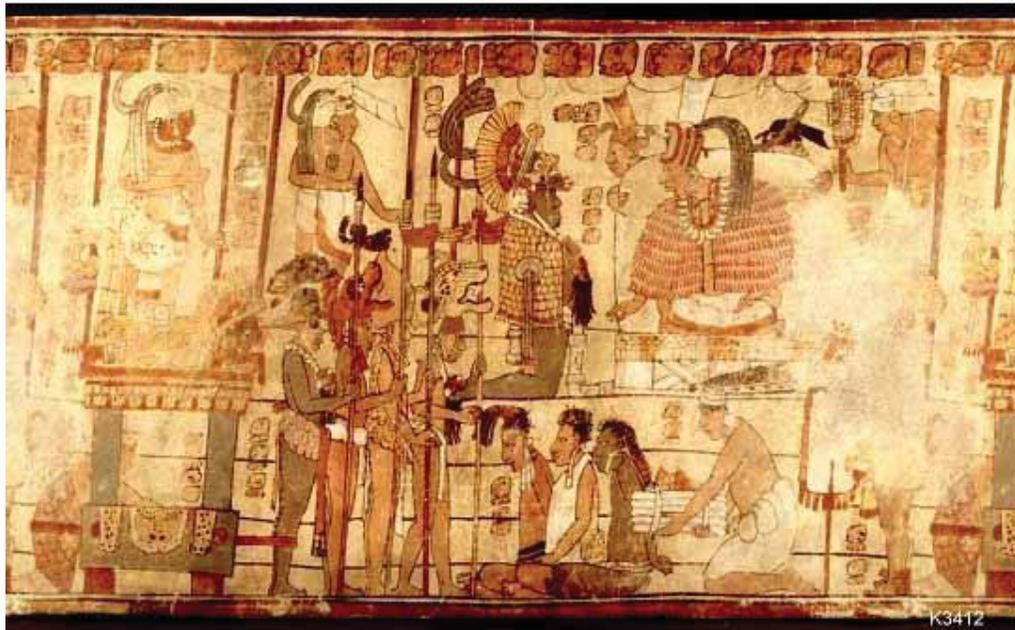
El principio de verticalidad que se explota al máximo en esta estela de Piedras Negras era en realidad muy común en el arte maya. Por citar algunos ejemplos de los vasos 'Ik', contamos con el vaso K680 (fig. 4.6a), donde las figuras se distribuyen en cuatro niveles de jerarquía: en el más alto se encuentra el gobernante entronizado, seguido por el asistente que porta el abanico, personaje que se para sobre la grada superior; en el tercer nivel se encuentra el ejecutante de una danza marcial, quien sostiene la cabeza de un decapitado; finalmente, las líneas negras que se extienden en el borde inferior del vaso sirven como piso para los cautivos y funcionarios que los vigilan. Otro notable ejemplo puede hallarse en el vaso K3984 (fig. 5.9a), que ordena a los participantes de la escena en tres registros verticales: encumbrado sobre el trono se encuentra el soberano; parado sobre la grada superior tenemos al funcionario que lo asiste, mientras que el borde inferior negro de la vasija sirve de nuevo como piso para los prisioneros y militares.

No obstante, los ejemplos más vistosos se encuentran en los vasos K767 (fig. 5.20a) y K3412 (fig. 5.20b), tanto por la complejidad de sus escenas, como por el hecho de que uno pudo servir de modelo para el otro. Detalles como la paleta pictórica y el diferente tratamiento de la línea sugieren, sin embargo, que fueron hechos por distinto pintor. La composición de ambos se divide en cuatro registros verticales. En el más elevado de ellos no encontramos al gobernante, sino a sus funcionarios de palacio: recaudadores de tributo o responsables de la administración cortesana (izquierda), así como los asistentes del monarca (derecha). Ello no implica que tengan mayor rango que el soberano, puesto que se encuentran de pie, utilizan indumentaria menos elaborada que la del rey y se

distribuyen en lugares menos favorecidos: el área izquierda de la composición, detrás del respaldo del señor o a sus espaldas, cerca de la jamba o pilastra que enmarca la escena. El segundo nivel es el de la tarima forrada de petate que sirve como trono; el gobernante se sienta sobre ella vestido con una capa peluda de piel de mamífero, así como con un collar de colmillos de pecarí; el amplio cojín blanco que le sirve de respaldo ayuda a resaltar su imagen en contraste con un fondo neutro, al tiempo que le produce un hueco jerárquico que sirve para aislarlo y liberarlo del grupo. En un tercer nivel, y arrodillado sobre la grada superior de una plataforma escalonada, podemos observar al alto funcionario castrense cuyo tocado sugiere que arribó en las andas pintadas en la parte inferior izquierda de la escena (los mismos elementos del tocado se repiten en el techo del palanquín). Nuevamente, la línea negra que se extiende por el borde inferior de la vasija sirve como piso para un grupo de individuos de menor rango: el responsable de acondicionar la peana portátil, los guerreros que portan lanzas, los cautivos de guerra y el hombre arrodillado que sostiene el tributo (bultos de semillas, mantas de algodón apiladas y conchas *spondylus*) (ver Miller y Martin, 2004: 184).



a



b

Figura 5.20. Dos vasijas de distinto pintor, pero del mismo taller, que por su composición química probablemente pertenecen al *corpus* 'Ik': (a) vaso K767 o MS1406, del Princeton University Art Museum; (b) vaso K3412; fotografías de Justin Kerr (tomados del archivo fotográfico de Kerr).

5.5 Representación de los cautivos y de sus captores

Volviendo al Panel de Laxtunich (fig. 5.15a), podemos apreciar también diferencias de rango en los cautivos de guerra, que parecen respetar la convención de que la primera figura de la derecha suele ser la más importante (Houston, 1998: 344). Quizá por ello se encuentra sentada, a diferencia de las otras, que están arrodilladas, mientras ejecuta un ademán con la mano izquierda a la altura del pecho, que suele distinguir al personaje de mayor estatus (Benson, 1974: 114; Ancona-Ha, Pérez de Lara y Stone, 2000: 1075). El segundo prisionero lleva su mano izquierda sobre la frente, ademán asociado con escenas de luto, tristeza o dolor resignado (ver Miller, 1999: 157), tal como ocurre en los funerales representados en el Vaso Trípode de Berlín (fig. 3.4), o en el hueso MT-38:A del entierro 116 de Tikal (fig. 5.40b), que representa la muerte del dios del maíz (Wak 'Ixim 'Ajaw), asociado con una iguana, un mono araña, una guacamaya y un perro (todos se llevan la mano sobre la frente).¹⁹ Finalmente, el cautivo del extremo izquierdo lleva su palma cerca de la boca, símbolo de sumisión ejecutado por figuras degradadas (Benson, 1974: 113 - 115),²⁰ como el que aparece en la llamada Lápida del Orador de Palenque (fig. 5.21), cuyos atributos iconográficos (orejeras flexibles, cabello largo anudado, posición de rodillas, etc.) indica que se trata de un prisionero de guerra (Baudez y Mathews, 1979: 37). Ejemplos de este ademán también pueden hallarse en las

¹⁹ Ver el apartado 5.13.

²⁰ Virginia E. Miller (1981: 219-229; 1983: 33-36) se ha encargado de recopilar las principales referencias coloniales de este ademán en las fuentes virreinales, asociado también con comer tierra. Mayormente se encuentra en fuentes no mayas y se asocia con diferentes contextos: a) reverencia ante la imagen de un dios, b) juramento, c) saludo y d) signo de sumisión y paz. En el *Popol Vuh* (Burgess y Xec, 1955: 194; Christenson, 2003: 215) posiblemente podemos encontrar también un ademán de sobarse la cara y la boca en señal de aflicción.

vasijas del corpus 'Ik', donde los prisioneros de guerra aproximan a su boca la palma de su mano (figs. 5.2a, 5.9b).

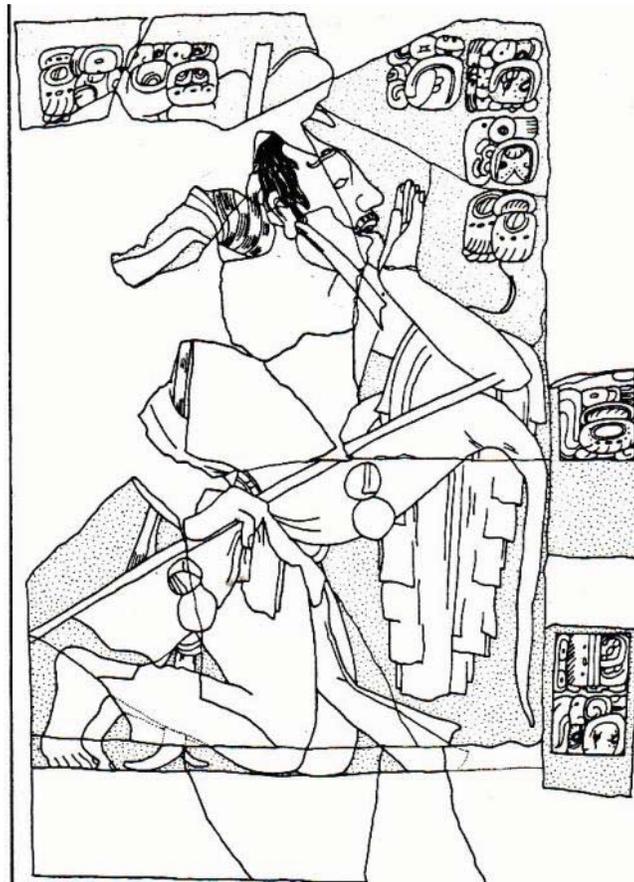


Figura 5.21. Lápida del Orador de Palenque. Dibujo de Linda Schele (tomado de Baudez y Mathews, 1979: 38).

Las representaciones más frecuentes de cautivos son aquellas que los muestran atados, retorciéndose y gesticulando (figs. 4.6a, 5.16, 5.22), mientras que el gobernante enaltece su poder al pararse frontalmente, asir la lanza con la punta hacia arriba, recibir la mirada de los demás y mantener su distancia frente a ellos, lo que consigue mediante el espacio que lo enmarca, distingue y libera del grupo. En las vasijas del *corpus* 'Ik' el ademán de asir la lanza con la punta hacia arriba delante de los ignorados prisioneros (ver Benson, 1974: 112) no suele ser ejecutado por los gobernantes, sino por guerreros que los custodian

(figs. 4.8, 5.9a, 5.20a-b). Aunado a ello, podemos observar que la proporción y anchura de los captores o guerreros está ligeramente agrandada, recurso que encuentra su mejor expresión en las estelas ubicadas en las plazas (fig. 5.22b), donde las figuras de los cautivos están concientemente empequeñecidas (ver Budez y Mathews, 1979: 32). El contraste deliberado de la escala podría haber agrandado el poder de estas esculturas para hacerlas imágenes imponentes ubicadas en lugares públicos. No obstante, conviene decir que este recurso también fue utilizado algunas veces en los vasos, como podemos observar en la vasija K1498 (fig. 5.7), que pertenece al *corpus* 'Ik'.

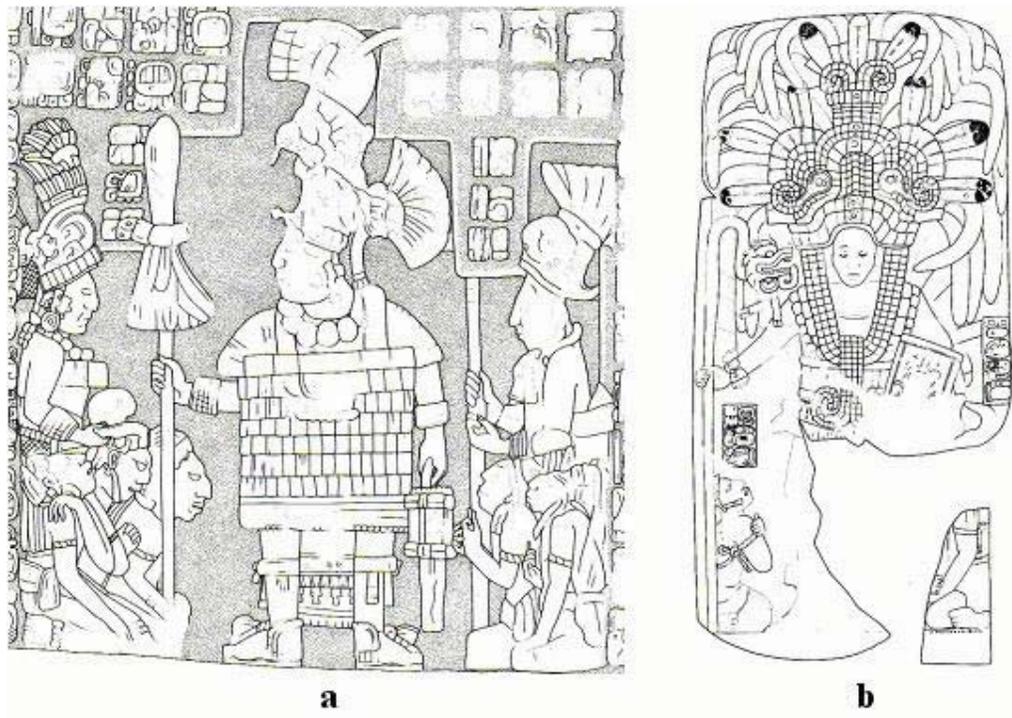


Figura 5.22. (a) detalle del Panel 15 de Piedras Negras (tomado de Houston, 1998: 210); (b) Estela 26 de Piedras Negras (tomada de Montgomery, 1998).

Un dramático ejemplo del “motivo de la diferenciación” en el arte maya se encuentra en el Panel 2 de Piedras Negras (fig. 5.23), una escena con fuerte presencia de símbolos teotihuacanos, donde seis jóvenes de Bonampak,

Lacanhá y Yaxchilán acuden a la corte de Diente de Tortuga (ca. 510 d.C.) de Piedras Negras para ser entrenados o educados en la guerra (Schele y Miller, 1986: 148-150, 159, lám. 40; Martin y Grube, 2008: 141, 144; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 103, nota 50; Martin, 2001 a: 182). Como Karl A. Taube (2000 b: 15-17, 51, nota 7) ha notado, las figuras de los seis jóvenes usan atuendos semejantes, asumen la misma postura corporal y sus identidades sólo se encuentran indicadas por los textos jeroglíficos que los nombran. Se trata de un canon artístico muy común en el centro de México, pero ajeno al arte maya (Taube, 2000b: 15-20; 2001: 63; 2002: 342-345). Esta suerte de *pathosformel* (ver Warburg, 2005: 23) teotihuacano entra en conflicto psicológico con la figura enhiesta, frontal, emplumada, orgullosa y de mayor escala de Diente de Tortuga, quien separado del resto del grupo asume una posición típicamente maya .

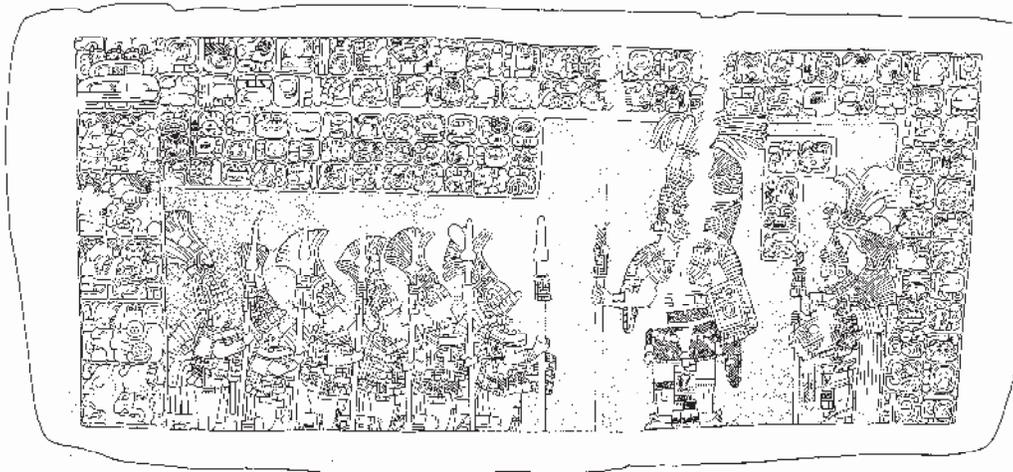


Figura 5.23. Panel 2 de Piedras Negras (667 d.C.). Dibujo de David S. Stuart (tomado de Schele y Miller, 1986: 149).

En el Panel 15 de Piedras Negras (fig. 5.22a) el rey y sus lugartenientes permanecen inexpresivos y ajenos al dolor externado por los prisioneros.²¹ Esta muestra de sentimientos autocontenidos y altamente regulados forma parte de un protocolo de mesura y dignidad de la nobleza maya, expresado con mayor rigor en los monumentos públicos que en los vasos (Fuente, 1970: 17; Houston, 2001: 209). De esta forma, la serenidad de los gobernantes victoriosos les otorga una propia majestad, y ésta los aparta de una participación directa en los incidentes de la escena. En el Panel 15 podemos observar que el primer cautivo de la izquierda –acaso el de menor jerarquía- coloca la mano izquierda sobre su hombro derecho. Este es uno de los ademanes más comunes expresados por prisioneros de guerra, como puede advertirse en el Dintel 2 de La Pasadita (fig. 5.24), donde un cautivo arrodillado ejecuta semejante gesto delante de su nuevo amo, el poderoso rey de Yaxchilán Yaxuun B'ahlam IV (752-768 d.C.). Como ha señalado Miller (1983: 34-36), este tipo de ejemplos han hecho suponer a varios estudiosos que el ademán ejecutado por estos cautivos constituye un gesto de sumisión (ver por ejemplo Baudez y Mathews, 1979: 32). No obstante, ya desde 1688 el clérigo español fray Diego López de Cogolludo (1971-I: 223) describió semejante conducta como un saludo “de paz y amistad”.²²

²¹ Desde 1981 Miller (p. 24) notó que en las escenas narrativas de carácter oficial existen muy pocas interacciones entre las figuras principales y las subordinadas.

²² El pasaje narrado por López de Cogolludo se refiere al viaje misionero que realizaron fray Juan de Orbita y fray Bartolomé de Fuensalida a Tayasal en 1618. Estando los religiosos en Tipú, fueron saludados por dos emisarios de Kaan 'Eek' (Canek). En 1701 fue repetido por fray Juan de Villagutierre Soto-Mayor (1984: 92): “luego que llegaron, saludaron los dos capitanes a los religiosos, a su usanza (que es echar el brazo derecho sobre el hombro, en señal de paz, y amistad).”



Figura 5.24. Dintel 2 de La Pasadita. Dibujo de Ian Graham (tomado de Mathews, 1997: 224).

5.6 Implicaciones del saludo de “paz y amistad”

Dicha descripción podría ayudar a explicar escenas como la que aparece en un fragmento del mural de la Estructura B-XIII de Uaxactun, donde un voluminoso individuo con atuendo teotihuacano recibe ese saludo de parte un personaje maya cuyo cuerpo está pintado de negro (ver Miller, 1983: 24; Martin y Grube, 2008: 30). Más famoso aun es el célebre Vaso de Chamá o K593 (fig. 5.25), que representa un encuentro de comerciantes -míticos (ver Coe, 1978: 64-69; Danien, s.f.)- o reales. Dos de los personajes involucrados ejecutan el ademán de saludo descrito por López de Cogolludo. Cabe decir que ya Eduard Seler

(1904: 661) había identificado dicho gesto como un “saludo humilde”, mientras que los personajes pintados de negro realizan ademanes de arribo y recepción.

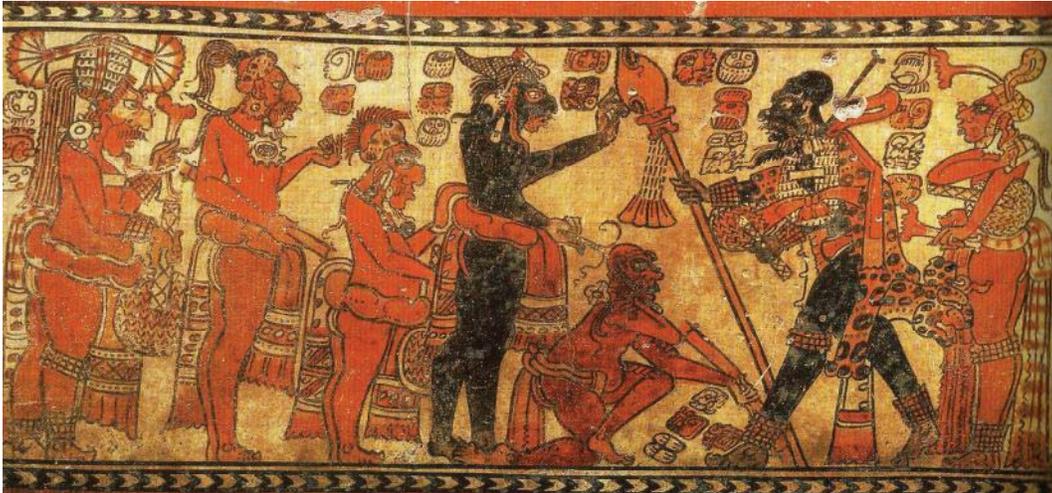


Figura 5.25. Vaso de Chamá o K593. Fotografía de Justin Kerr (tomada de Ruz Sosa, 1998: 170).

Fuera de estas imágenes de individuos o procesiones que se encuentran, tenemos una interesante aplicación del ademán en la Piedra Labrada 5 de Bonampak (fig. 5.26), una escena de investidura señorial donde un personaje llamado Maat Juuy se encuentra a punto de recibir la diadema de poder que lo convertirá en rey de Lacanhá. El futuro soberano ocupa la posición prominente de la derecha, se sienta frontalmente sobre un trono acojinado y se inclina con dirección al funcionario ritual que se encuentra a punto de otorgarle la banda de poder. Se trata de un personaje de la corte de Yaxchilán, que rinde pleitesía al futuro gobernante al colocar su mano izquierda sobre el hombro derecho, mientras sostiene con la diestra la banda que luego le atará sobre la frente. Jorge Pérez de Lara (2004: 3) ha encontrado que este ademán nunca es ejecutado por las figuras de más alto rango, pero puede ser realizado por otros individuos de estatus relativamente alto.

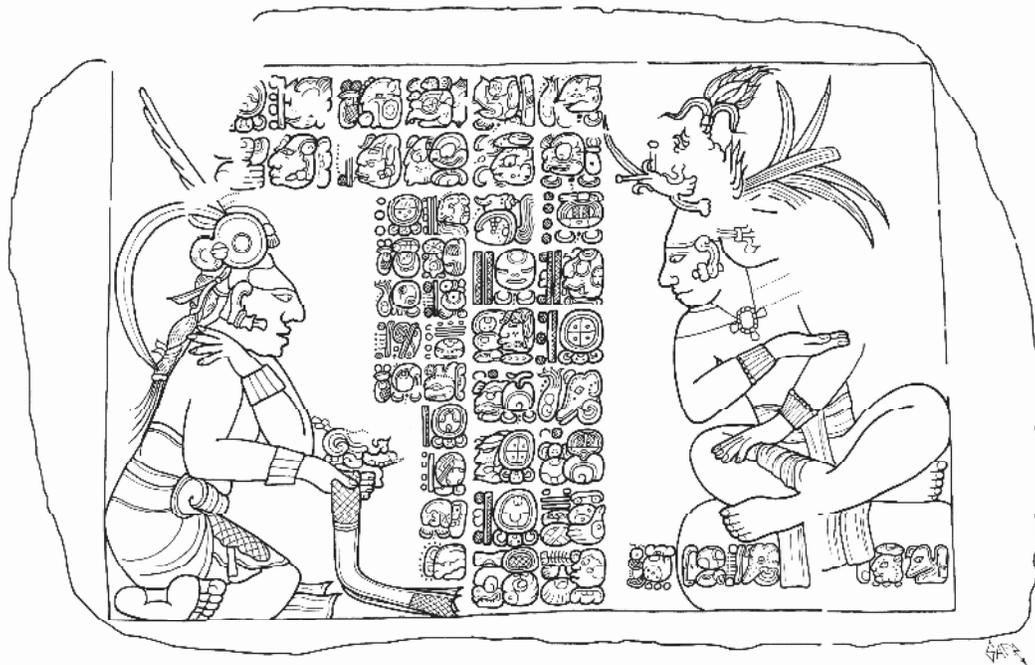


Figura 5.26. Piedra Labrada 5 de Bonampak. Dibujo de Alexandre Safronov (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama).

En años recientes los epigrafistas han comenzado a comprender los textos secundarios de muchas vasijas, mismos que se refieren de manera directa a las escenas representadas sobre ellas. La importancia de estos textos reside en que reflejan de mejor forma que los monumentos oficiales el habla cotidiana, pues presentan expresiones redactadas en primera y segunda persona y contienen abundantes frases coloquiales (ver Grube, 1998; Lacadena García-Gallo, 2000a: 166-170; Hull, Carrasco y Wald, 2009). A la luz de estos pasajes, algunas escenas de los vasos se tornan para nosotros en *comics* de carácter mitológico. Así, por ejemplo, el vaso K8008 (fig. 5.27), que procede del entierro 196 de Tikal, contiene dos imágenes del mito según el cual un hombre colibrí –especie de héroe cultural- descubrió la bebida de pinole y la trajo a la presencia de Kokaaj(?) (Beliaev y Davletshin, 2006: 33-35). En la segunda

escena el hombre colibrí se presenta ante su señor y realiza el saludo “de paz y amistad”, mientras apunta con su mano derecha a una vasija que contiene el glifo de ‘atole’ (sa). El pequeño texto ubicado sobre ellos dice , en español: ‘el pinole de Nuxup Chan está en frente de ti[... , así] dijo el colibrí a Kok aaj(?)’.²³



Figura 5.27. Detalle del vaso K8008, que procede del entierro 196 de Tikal, probablemente la tumba del 28º gobernante local (766-768 d.C.). Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Mucho más dramática es la historia contada por el Vaso del Conejo Regio o K1398 (fig. 5.28), que se refiere al robo de las insignias del anciano dios L (Itzamaat) por parte de un conejo altanero y juguetón.²⁴ En la primera escena (fig. 5.28a) el anciano desnudo interroga al animal amablemente –‘¿dónde está

²³ **nu-xu-pu CHAN-na-ch'a-ja 'a-wi-chi-NAL wa-wa-? ya-la-ji-ya tz'u-nu ti-KOKAJ?**, *nuxup chan ch'aj 'awichnal wawaf...] yalajiiy tz'unu[n] ti Kokaaj(?)* , ‘el pinole de Nuxup Chan está frente a ti[... , así] dijo el colibrí a Kokaaj(?)’ (lectura modificada a partir de Beliaev y Davletshin, 2006: 34).

²⁴ Este importantísimo vaso ha sido abordado por Francis Robicsek y Donald Hales (1981: 37, nota 1), Dieter Dütting y Richard Johnson (1993), David Stuart (1993: 170 -171), Karl A. Taube (1993: 76), y recientemente por Erik Boot (2003), Dmitri Beliaev y Albert Davletshin (2006).

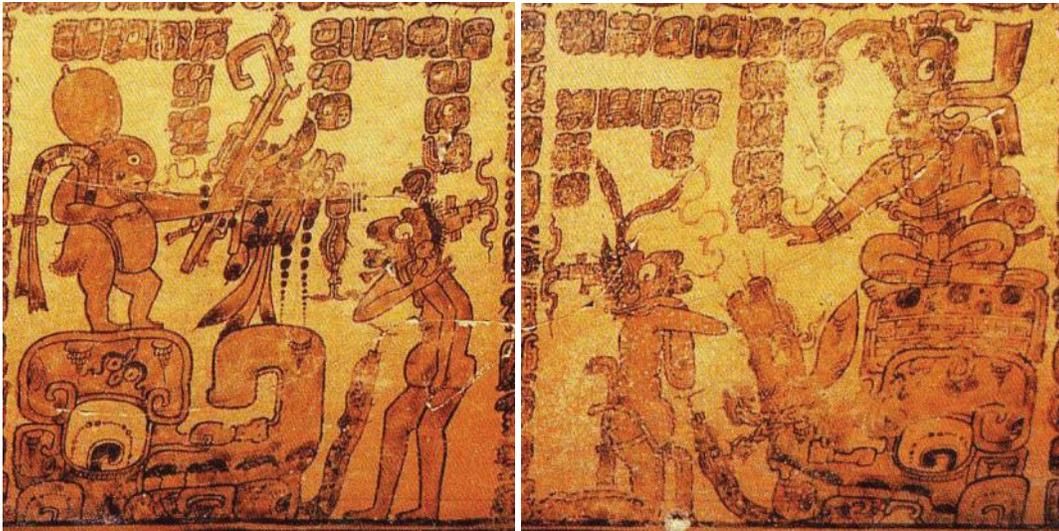
mi ropa[...] mi imagen?’,²⁵ hecho lo cual el viejo ejecuta el ademán de saludo humilde. La respuesta del conejo, quien exhibe con su mano izquierda las insignias del anciano, está lejos de ser satisfactoria: ‘jarráncate la cabeza, huélete la orina [y] el pene ...!’.²⁶ En la segunda escena el anciano acude a la corte del poderoso dios solar, quien tiene su trono en la cima de una montaña. El viejo reconoce su estatus inferior al arrodillarse en actitud de súplica, mientras ejecuta el saludo “de paz y amistad” y clama por justicia: ‘¡Mira! El conejo fue quien agarró mis insignias, mi ropa y mi tributo’.²⁷ La respuesta del dios solar es que el conejo, que se encuentra justo detrás de él, fue capturado en el momento en el que llegó a comerciar con los objetos del dios L.²⁸ Al decir esto, el soberano coloca su mano izquierda a la altura del abdomen, mientras extiende suavemente la derecha hacia el anciano suplicante en un aparente gesto de benevolencia.

²⁵ **'i-li-ki ta ? ni-MAM b'a-ya ni-b'u-ku ?-ja ta-? ni-B'AH**, *'ilik ta... niman b'ay nib'u[h]k ...j ta... nib'aah*, ‘¿y si lo ve mi nieto... dónde está mi ropa... mi imagen?’ (lectura basada en Beliaev y Davletshin, 2006: 25).

²⁶ **pu-lu 'a-JOL 'u-tz'u 'a-wi-ti k'u-li-si 'ITZAM?-AT-ti**, *pulu 'ajol 'u[h]tz'u 'awit k'ulis 'ltzamaat(?)*, ‘jarráncate la cabeza, huélete la trasero [y el] pene, 'ltzamaat(?)’ (lectura modificada a partir de Beliaev y Davletshin, 2006: 25; con base en Alfonso Lacadena García -Gallo, comunicación personal, 26 de noviembre de 2008).

²⁷ **?-wa ? T'UL? 'u-CH'AM-wa ni-ye-te ni-b'u-ku ni-pa-ta**, *[wa]w... t'u[h]l 'uch'am[a]w niyet, nib'u[h]k, nipata[n]*, ‘¡mira! el conejo fue quien agarró mis insignias, mi ropa [y] mi tributo’ (lectura modificada a partir de Beliaev y Davletshin, 2006: 25).

²⁸ **ma-cha-ja ? T'UL? ta-hi-na ni-MAM HUL-li-ya YAK?-HA'L WIN?-tzi?-NAL ta-MAN-na ja**, *ma[h]chaj... t'u[h]l ta hiin nimam huliyy Yaak(?) Ha'[a]l Win(?) Tzinal(?) ta manaj*, ‘el conejo fue agarrado con este, mi abuelo, cuando llegó a Yaak(?) Ha'al Win? Tzinal? para comerciar’ (lectura modificada a partir de Beliaev y Davletshin, 2006: 25 -26).



a

b

Figura 5.28. Las dos escenas narrativas del Vaso del Conejo Regio o K1398. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Semejante al anterior es el ademán ejecutado por el rey de Tikal, Jasaw Chan K'awiil I, que se inclina en atención a sus visitantes al recibir una embajada de paz enviada por el señor de Calakmul (fig. 4.6b). Los enviados se presentan de rodillas en señal de imploración y portan bultos con regalos. El individuo postrado de la derecha mantiene contacto con el señor de Tikal, correspondiendo a su benevolencia con un ademán de acercamiento físico de significado incierto. El texto ubicado sobre él dice que es 'el mensajero de Yuhkno'm Yihch'aak K'ahk', señor de Calakmul y príncipe de la tierra'.²⁹ Finalmente, este ademán ejecutado por los gobernantes, que he considerado como un signo de benevolencia, también es practicado por el señor de 'Ik' en el vaso K6984 (fig. 7.9b); el beneficiario del gesto es un individuo que se arrodilla e inclina con suma reverencia, a tiempo que parece ser inculcado de algo por el

²⁹ 'u-B'AH-hi K'AK'-HIX mu-ti ye-b'e-ta yu-ku-'ICH'AK-K'AK' K'UH-ka-KAN-'AJAW B'AH-ka-b'a, 'ub'aah K'a[h]k' Hix Muut, yeb'e't Yu[h]k[no'm] [Y]i[h] ch'aak K'a[h]k', k'uh[ul] Kan[u'l] 'ajaw, b'aah kab', 'es la imagen de K'ahk' Hix Muut, el mensajero de Yuhkno'm Yihch'a ak K'ahk', señor divino de Kanu'l, príncipe de la tierra.'

personaje que se para detrás de él, señalándolo con el dedo. Un rasgo común en todos los ejemplos del ademán de benevolencia, es que el receptor del mensaje siempre se encuentra arrodillado.

Conviene decir que a pesar de que muchos vasos de la tradición 'Ik' abordan temas históricos y de carácter cortesano, el saludo "de paz y amistad" descrito por López de Cogolludo es raro de encontrar en las escenas pintadas en esas vasijas. De hecho sólo tengo noticia de dos ejemplos. El primero se encuentra en el vaso K1463 (fig. 4.1), que es obra de Tub'al 'Ajaw; el saludo es ejecutado por el segundo visitante de la composición, quien parece encontrarse arrodillado y porta en su mano derecha un objeto no identificado que tiene piel de jaguar. El otro ejemplo se ubica en el vaso K3460 (fig. 5.5b) y lo ejecuta un individuo que se presenta delante del rey del señorío de 'Ik', en medio de los preparativos de una danza con disfraces. En ambas vasijas los ejecutantes del saludo colocan su mano izquierda sobre el hombro derecho, al tiempo que sujetan objetos con la diestra e inclinan la mirada para no dirigirla al rostro del gobernante.

Es preciso agregar que en las escenas que contienen ejemplos de este ademán no existe consistencia sobre cual de ambas manos debe colocarse sobre el hombro opuesto. Las fuentes coloniales señalan que el gesto se ejecutaba con la extremidad superior derecha (López de Cogolludo, 1971 -I: 223; Villagutierre Soto-Mayor, 1984: 92). Si esa práctica ya se encontraba estandarizada durante el periodo Clásico, debemos concluir que su inconsistencia iconográfica obedece a un afán de claridad visual, más que a un apego estricto a la naturaleza (ver Houston, 1998: 341, 344).

5.7 Otros posibles ademanes de saludo

Hace tres décadas Coe (1978: 78; Ancona-Ha, Pérez de Lara y van Stone, 2000: 1080) sugirió que un ademán representado en el vaso K530 representaba un saludo que tiene la posibilidad de ser correspondido. El ademán consiste en extender uno de los brazos hacia el frente, colocándolo en posición horizontal, mientras que la palma de la mano se coloca en posición vertical (paralela al cuerpo), con los dedos apuntando hacia arriba.³⁰ Mis propias observaciones, emprendidas sobre los vasos de la tradición 'Ik' y sobre las vasijas de otras regiones del área maya, tienden a confirmar esa observación de Coe, misma que también es aplicable a los códices pictográficos del Posclásico tardío, donde según Escalante Gonzalbo (1996: 376-380) este ademán de saludo se utiliza en escenas de arribo o llegadas.

En contextos palaciegos

En el vaso K2763 (fig. 5.29) un borroso personaje arrodillado se aproxima al gobernante de 'Ik' extendiendo su brazo derecho en posición horizontal y apuntando hacia arriba con los dedos. Cabe observar que parece sostener un objeto pequeño entre el índice y el pulgar. El gobernante responde a su saludo con un ademán semejante, si bien sujeta entre los dedos un objeto con asidera de mango. Ambos personajes se miran entre sí y adoptan una postura arrodillada, lo que sugiere que si de verdad se trata de un saludo, carece por sí sólo de connotaciones de sumisión.

³⁰ Ancona-Ha, Pérez de Lara y van Stone (2000: 1075) han estudiado un ademán semejante, pero con los dedos apuntando hacia abajo. Ellos sugieren que se trata de un saludo, mismo que nunca es correspondido con el mismo ademán. En las vasijas mayas es ejecutado por deidades tan importantes como 'Itzamnaah, y siempre es propio de personajes focales.



Figura 5.29. Vaso de la tradición 'Ik' K2763, de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

Pero en el *corpus* de vasijas 'Ik' existen ejemplos todavía más claros. Tal es el caso del vaso K4825 (fig. 5.9c), donde un danzante con capa blanca y yelmo de venado extiende el brazo izquierdo con dirección del señor entronizado, al tiempo que flexiona los dedos hacia atrás de la palma de la mano, formando un ángulo de 90° con el pulgar. La atención del dignatario no se concentra en el ejecutante del ademán, sino en el individuo más cercano, que olfatea un ramillete de flores. Otro ejemplo se encuentra en el vaso K6341 (fig. 4.29), donde el soberano de 'Ik' se prepara para intervenir en una danza. Un personaje parado, que tiene pintura corporal roja, realiza el presunto gesto de saludo, dirigiendo el brazo y la mirada hacia el soberano. En ambos vasos (figs. 4.29, 5.9c) el individuo que realiza el ademán se para sobre el registro más bajo de la escena. En el vaso K6688 (fig. 5.4a) podemos apreciar un ejemplo más de este gesto, salvo que los dedos de la palma se dirigen perfectamente hacia arriba, careciendo de cualquier flexión. El brazo con el que se realiza el ademán es el derecho, lo que sugiere que si acaso hubo alguna predilección por la extremidad izquierda o la derecha, ésta no se refleja en las representaciones de los vasos, donde lo que más interesaba era eliminar ambigüedades en la

representación y no el compromiso estricto con la naturaleza (Houston, 1998: 341, 344).

Un par de vasos de Tub'al 'Ajaw aclaran que este gesto no es exclusivo de visitantes o vasallos, sino que también lo ejecutan los gobernantes. En el vaso K1452 (fig. 4a) el llamado Cacique Gordo (Yajawte' K'ihnich) reproduce el ademán que hemos visto en los ejemplos anteriores. El receptor del saludo es un personaje que se presenta de espaldas, lo que sugiere que ostenta un rango social modesto dentro de la corte de 'Ik'. El interior del palacio se aprecia desde el exterior, aprovechando el vano de la entrada, lo que le confiere a esta escena el efecto de una singular profundidad de planos. De nueva cuenta podemos encontrar el ademán en el vaso K1463 (fig. 4.1); su ejecutante es nuevamente el Cacique Gordo, cuya cláusula nominal (Yajawte' K'ihnich) se encuentra en la Fórmula Dedicatoria; el beneficiario del saludo es el noble K'ihnich Lamaw 'Ek', quien parece haberlo sucedido en el cargo. En ambos vasos (figs. 4a, 4.1) el trazo de la mano es semejante, con el dedo índice en posición vertical, el corazón un tanto adelantado y el anular o menique ligeramente flexionado hacia atrás. Este detalle nos revela un par de cosas: primeramente que estamos ante el mismo pintor, pero también que las ligeras variantes en la posición de los dedos no parecen haber tenido una carga semántica distinta, sino que derivan de soluciones plásticas preferidas por cada artista.

Más allá de las vasijas del *corpus* 'Ik', encontramos múltiples ejemplos de este ademán de saludo, que puede ser ejecutado por deidades (K530, K748, K1670 [fig. 5.30a], K2356, K3007, K6298), figuras entronizadas (K6812 [fig. 5.30b], K7999 [fig. 4.25]), personajes subsidiarios (K5033), animales fantásticos (K3231) o enanos (K5169), lo que sugiere que ni en el mundo sobrenatural ni en

el de los humanos tuvo alguna connotación directa con estatus social. Cualquiera podía ejecutar este gesto corporal, aunque al parecer suele practicarse tan sólo entre un dignatario entronizado y sus vasallos o visitantes más cercanos, o bien, entre un dios (parado o sentado) y otros seres del mundo sobrenatural o liminar (ver el vaso K5169).



a



b

Figura 5.30. Vasijas que contienen el presunto ademán de saludo cortesano. (a) vaso K1670, del Museo de Arte de la Universidad de Princeton; (b) vaso K6812, de colección privada; fotografías de Justin Kerr (tomadas del archivo fotográfico de Kerr).

Una posible variante del ademán consiste en mantener el brazo en posición diagonal o vertical (ligeramente pegado al cuerpo), mientras que sólo el antebrazo es colocado en postura horizontal. La escena pintada en el vaso de estilo Chamá K4806 (fig. 5.31a) es muy ilustrativa sobre el hecho de que este tipo de saludo sólo se practica entre un personaje entronizado y los líderes de procesiones que se dirigen hacia él, mientras que el vaso K2732 (fig. 5.31b) demuestra que también puede ser ejecutado por la figura focal o entronizada. En el *corpus* general de vasijas mayas este gesto de saludo puede ser emprendido por personajes subsidiarios (K2699, K3102, K3311, K3996, K4806 [fig. 5.31a], K5402, K5079, K5093), dignatarios encumbrados (K2700, K2732 [fig. 5.31b], K2914, K4481, K5110, K5176, K5353, K5416, K6316, K6418, K7182), dioses (K4545, K4603, K6599, K6994, K7226) y animales fantásticos (K5039), aunque con menor frecuencia lo encontramos en contextos de guerra (K6416) y sacrificio (K1606). Por ello coincido con Patricia Ancona-Ha, Jorge Pérez de Lara y Mark van Stone (2000: 1079-1080) en que este conjunto de ademanes conllevan la noción de un saludo, que puede ser emprendido tanto por figuras principales como subordinadas, así como por humanos o seres sobrenaturales. Esos mismos autores observan que cuando el otro brazo se coloca a la altura del pecho, con la mano apuntando hacia abajo, el gesto se torna exclusivo de los seres humanos; no obstante, es posible que esto simplemente obedezca a la necesidad –ya explicada– de mantener un eje de equilibrio en personajes que están sentados frontalmente e inclinados hacia un lado (ver Miller, 1999: 152). Como ya hemos visto, las deidades casi nunca se sientan con las piernas y el dorso hacia el espectador (ver Benson, 1974: 110).

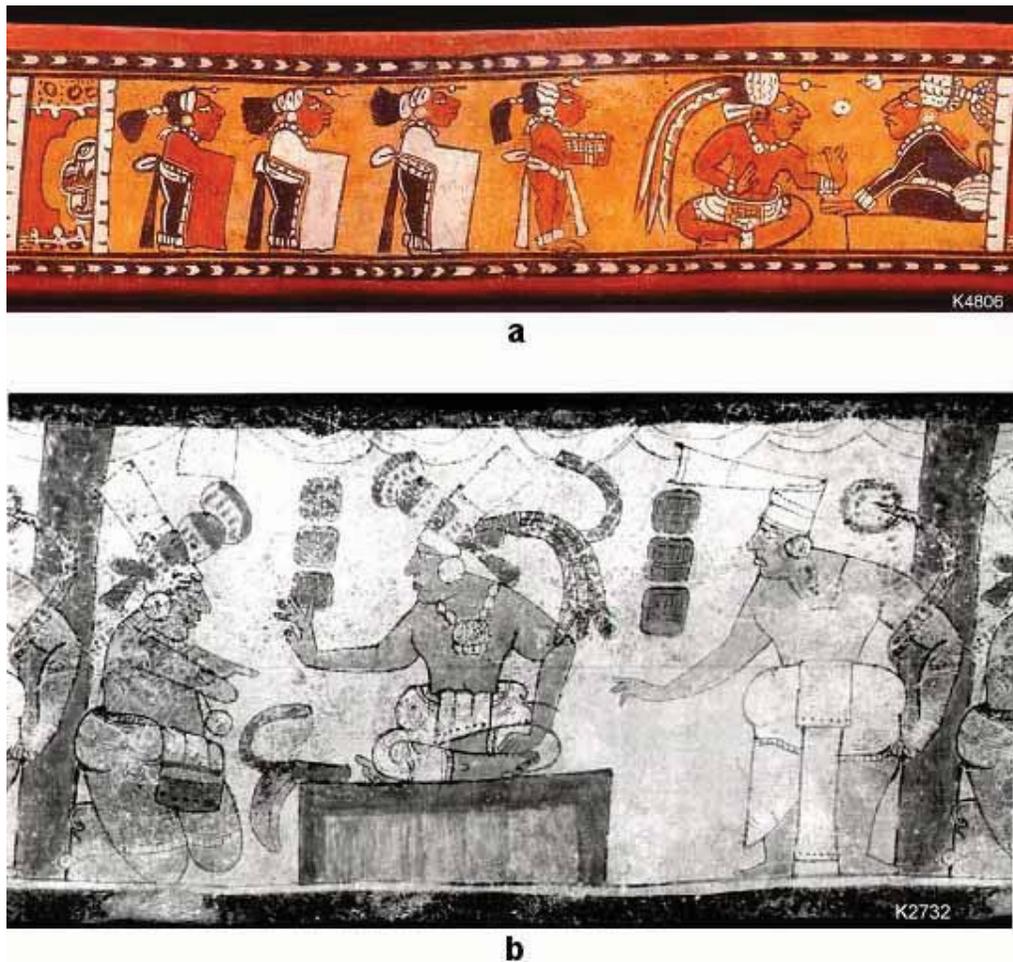


Figura 5.31. Vasijas que contienen una posible variante del ademán de saludo cortesano. a) vaso K4806, de estilo Chamá y de colección privada; (b) vaso K2732, de colección privada; fotografías de Justin Kerr (tomadas del archivo fotográfico de Kerr).

En contextos de danza

Otra aplicación del ademán la hallamos en escenas de danza, como en el vaso K1399 (fig. 2.12), donde un soberano de 'Ik' llamado Tierra Partida³¹ parece saludar a un ejecutante que realiza un autosacrificio genital, así como en el vaso

³¹ Ninguna fecha epigráfica permite ubicar a este soberano dentro de la lista dinástica de 'Ik', aunque posiblemente su cargo fue contemporáneo al de Yajawte K'ihnich (ca. 740-755/756 d.C), co-gobernando juntos, en un sistema de organización política que todavía no podemos comprender (ver la nota 13 de la introducción). El otro vaso que posiblemente atestigua la existencia histórica de Tierra Partida es el K2025.

K4606 (fig. 5.10), donde un danzante practica el ademán, mientras que el otro le corresponde extendiendo el brazo derecho, cuya mano sostiene una sonaja de calabaza (*tuch*).³² De hecho, ya habíamos notado que en escenas de tipo palaciego el gesto de extender todo el brazo en posición horizontal, con la palma de la mano extendida y flexionada hacia arriba, también se asociaba con el tema de la danza (ver figs. 4.29, 5.9c).

Abundantes ejemplos de este ademán, tanto en su variante de brazo diagonal y de antebrazo horizontal (fig. 5.32a), así como del brazo extendido completamente (fig. 5.32b), incluyendo la novedad del antebrazo doblado hacia arriba (fig. 5.32b), pueden encontrarse en escenas de danza, especialmente en la que realiza el dios del maíz en los vasos de estilo Holmul (ver Reents-Budet, 1985; Houston, Stuart y Taube, 1992; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 179-187). Esta última variante es la que ejecuta el dios L en llamado Vaso de los Siete Dioses (fig. 4.24), durante el cónclave de deidades que tuvo lugar en el inicio de la creación maya. Cabe mencionar que también existe una forma que se caracteriza por extender el brazo en una diagonal descendente, posición que en el caso del vaso K633 (fig. 4.23) pudo estar motivada por la presencia de un enano, cuya menor estatura obligaba al numen del maíz a dirigir su saludo hacia abajo. Otros ejemplos de estos ademanes en contexto de baile pueden observarse en los vasos K671, K2341, K3247, K3400, K4969, K4828, K6294, K7013 y K7720.

³² Otros ejemplos claros de este ademán en los vasos del *corpus* 'Ik' se encuentran en las vasijas K3054 (fig. 4.2), K2573 (fig. 2.7) y K6888.

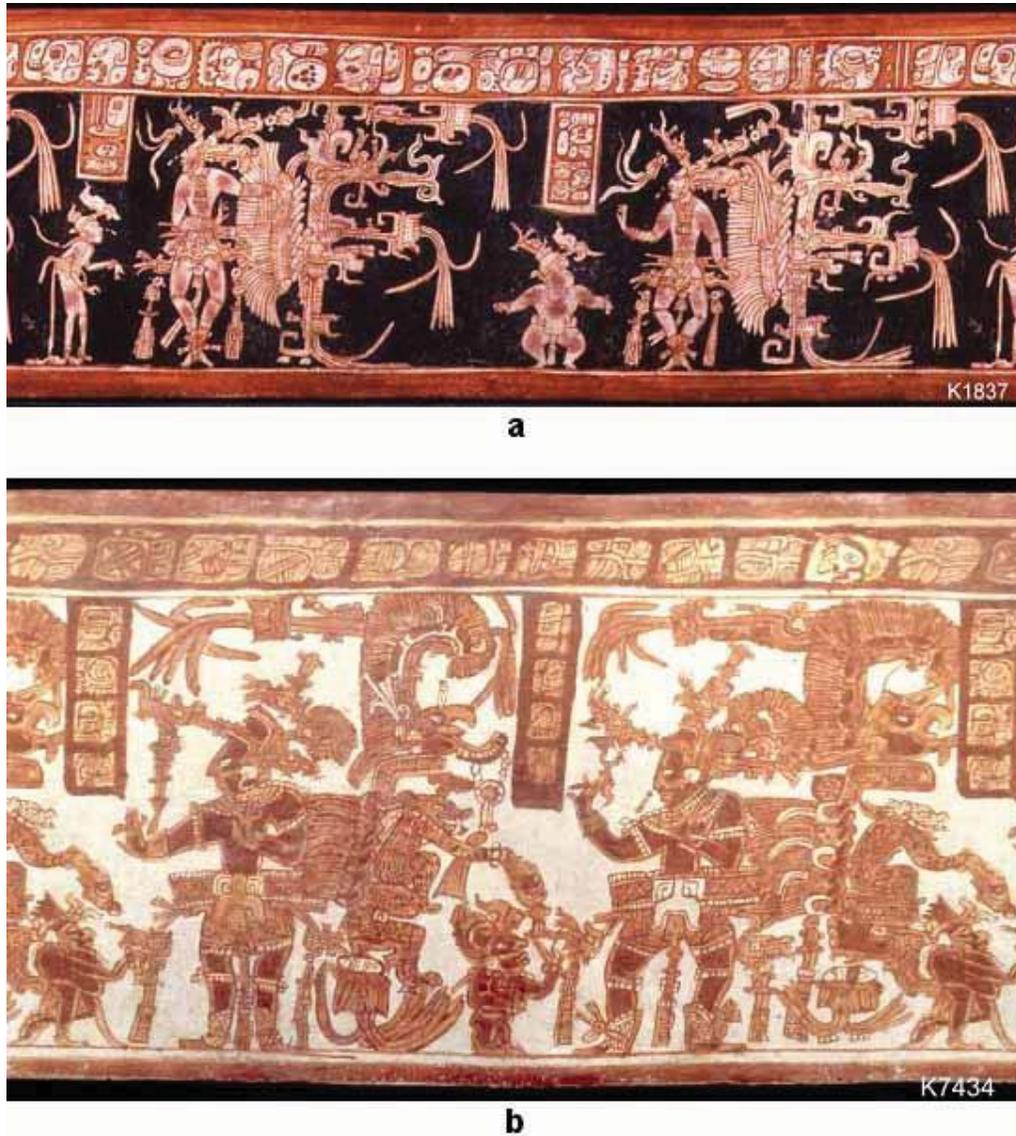


Figura 5.32. Posible ademán de saludo antes de iniciar una danza. (a) vaso K1837, de estilo Holmul y de colección privada; (b) vaso K7434, de estilo Holmul y de colección privada; fotografías de Justin Kerr (tomadas del archivo fotográfico de Kerr).

En contextos de juego de pelota

Un último contexto que me gustaría resaltar es el de jugadores de pelota que se encuentran de pie y ejecutan el ademán, mismo que en ocasiones es correspondido por un contrincante del equipo contrario (ver fig. 4c). En este género de escenas podemos advertir la presencia de dos variantes del saludo

que no sabemos si tuvieron matices semánticos distintos. En primer lugar tenemos que el practicante del gesto puede extender el brazo horizontalmente, mientras que el antebrazo es ligeramente doblado hacia arriba, formando una diagonal (figs. 4c, 5.33a). Puede aparecer pintado tanto con la extremidad derecha como con la izquierda. Se trata del mismo ademán que ya hemos visto en escenas cortesanas de carácter mítico (fig. 4.24), así como en la danza mitológica del dios del maíz (5.32b). La segunda variante de este gesto dentro del contexto del juego de pelota consiste en extender todo el brazo, dirigiendo la palma de la mano hacia el personaje que se desea saludar (fig. 5.33b). Se trata de un gesto que es virtualmente idéntico al ademán de saludo palaciego que analizamos al principio (figs. 4a, 4.23, 4.29, 5.4a, 5.9c, 5.29, 5.30).



a



b

Figura 5.33. Posible ademán de saludo en el juego de pelota. (a) vaso K1871, del Museo de Arte del Instituto Smithsonian; (b) vaso K5103, de colección privada; fotografías de Justin Kerr (tomadas del archivo fotográfico de Kerr).

La relativa claridad y abundancia que apreciamos de este conjunto de ademanes en el arte pictórico de los mayas, permite realizar un estudio comparativo más sólido y controlado. Si bien es probable que las distintas variantes de este gesto corporal conlleven significados diferentes, los datos que he podido recoger sugieren que todos se encuentran dentro del mismo contexto

general de saludo. Finalmente, aunque no existe ningún elemento iconográfico para pensar que es exclusivo de cierto rango social, los otros componentes de las imágenes –analizados antes– son los que determinan el estatus relativo de cada figura.

5.8. Acatamiento y reverencia

El ademán de saludo cortesano puede ser ejecutado por individuos entronizados, que se dirigen a un personaje arrodillado y con los brazos cruzados sobre el pecho (fig. 5.30b; 5.34). Como hemos visto,³³ arrodillarse delante de otra figura implica una actitud de adulación, súplica o sumisión, mientras que cruzar los brazos sobre el pecho puede asociarse con individuos que le rinden homenaje o le entregan mantas a un señor encumbrado (Coe, 1987: 126), razón por la que Coe (1982: 30; Pérez de Lara, 2004: 3) lo considera un ademán de servilismo. Por otra parte, Escalante Gonzalbo (1996: 315-316) ha observado que en los manuscritos mesoamericanos del Posclásico tardío, cruzar los brazos delante de una figura de alto rango en actitud de dar órdenes es una postura de acatamiento y sumisión, misma que se encuentra descrita en la obra de fray Diego Durán.³⁴

³³ *Supra*, apartado 5.3.

³⁴ El pasaje referido por Escalante Gonzalbo dice textualmente: “salieron los señores... y sin armas, y las manos cruzadas, haciendo grandes ademanes y cerimonias, se postraron en presencia de todo el ejército, diciendo:... Descansad mexicanos, y no haya más contienda, que vosotros habéis vencido en buena guerra...” (Durán 1984: 111) “...los principales y señores de ella, las manos cruzadas, salieron a los mexicanos, suplicándoles con mucha humildad cesasen de los destruir, prometiéndoles perpetua sujeción y vasallaje...” (Durán 1984: 168).

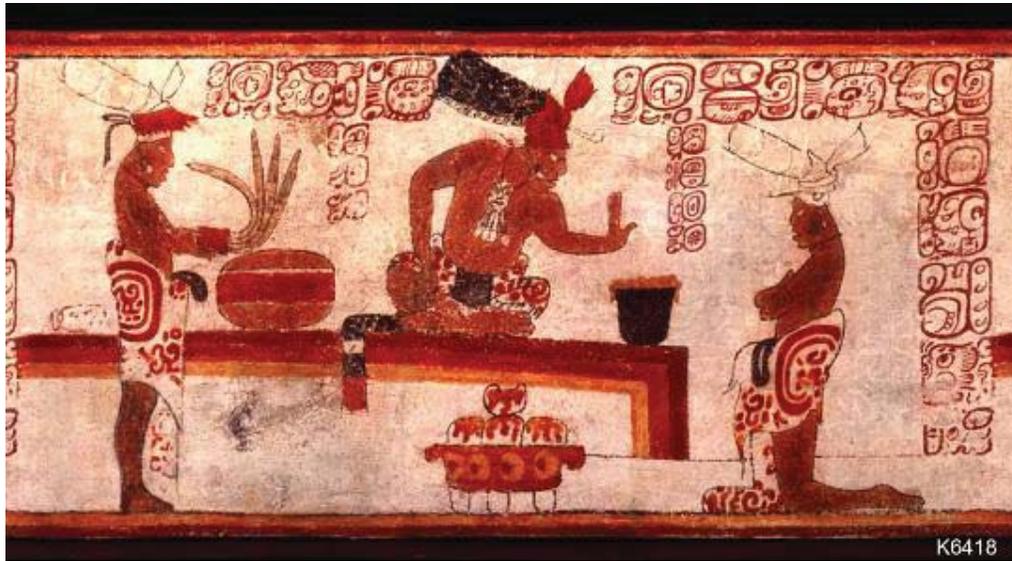


Figura 5.34. Escena donde se ejecuta el posible ademán de acatamiento. Vaso K6418. Fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

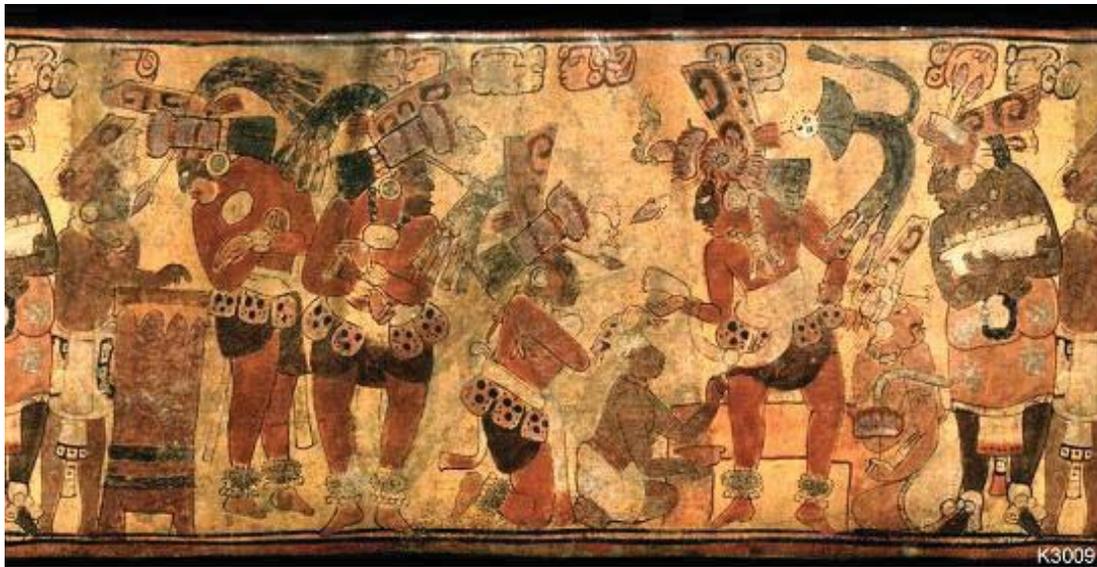
Tal como sucede en los documentos pictográficos de los periodos Posclásico y colonial (ver Escalante Gonzalbo, 1996: 315-318), el ademán de acatamiento (cruzar los brazos sobre el pecho) suele incluir una connotación de reverencia cuando se instrumenta delante de un personaje encumbrado y se encuentra acompañado de una cierta inclinación del cuerpo (fig. 5.35b, c), que en ocasiones incluye la cabeza agachada (fig. 7.9b). En el arte maya el personaje que ejecuta el gesto puede estar arrodillado (figs. 5.4a, 5.31b, 5.34, 5.35a) o directamente sentado sobre el piso (fig. 5.35b, c), casi siempre de perfil, aunque en circunstancias especiales el ejecutante del gesto puede estar representado de frente (fig. 4.11). De todos los ejemplos existentes de este ademán, el más elocuente se encuentra en el aprendiz de escriba repre sentado en el vaso K1196 (fig. 5.35b), mismo que cruza los brazos sobre el pecho, inclina el cuerpo y mira hacia abajo. El anciano dios N ('Itzam) ordena a su

discípulo con actitud enérgica: *ch'oko'n tat b'ih*, '¡borremos la línea gruesa!'.³⁵

Por otra parte, la inclinación del cuerpo que adopta el personaje de capa blanca pintado en el vaso K1728 (fig. 4.11) se encuentra acompañada por un texto jeroglífico explicativo que dice: *k'eeb'laj muut*, 'el mensajero se ladeó' (ver Houston, Stuart y Taube, 2006: 243);³⁶ el mismo vaso agrega que se trata de un *chijlam* o intérprete, mismo que además de inclinar el cuerpo, cruza los brazos delante del gobernante de 'Ik', K'ihnich Lamaw 'Ek'.

³⁵ **ch'o-ko-na ta-ta-b'i**
ch'oko'n tat b'i[h]
ch'o-k-o-e'n tat b'ih
 borrar-?-IMP-3ABSp grueso camino
 '¡borremos la línea gruesa!'.

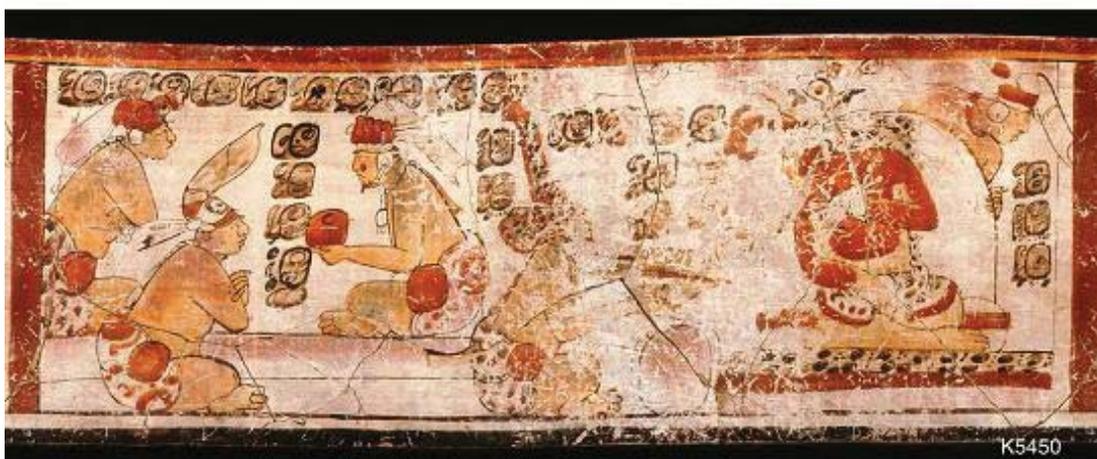
³⁶ **k'e b'i-la-ja mu-ti**
k'eeb'laj muut
k'eeb'-laj-ø muut
 ladearse-POS-3ABSs mensajero
 'el mensajero se ladeó'.



a



b



c

Figura 5.35. Escenas donde se ejecutan los presuntos ademanes de reverencia: (a) vaso K3009; (b) vaso K1196; (c) vaso K5450. Fotografías de Justin Kerr (tomadas del archivo fotográfico de Kerr).

5.9. Hablar con autoridad

Escalante Gonzalbo (1996: 372-376) ha notado que en los códices pictográficos del llamado estilo internacional Mixteca-Puebla, existe un ademán asociado con el ejercicio del poder y autoridad. Este consiste en apuntar enfáticamente hacia arriba o al frente, con el dedo erguido; algunas veces incluye una posición del brazo completamente estirado y separado del cuerpo, y puede ser empleado para regañar. En los vasos de la tradición 'Ik' he encontrado dos posibles ejemplos de este ademán, cuyos contextos apoyan el significado de autoridad atribuido al gesto.

Uno de ellos incluye al soberano de la entidad política de Maan, quien se viste con parafernalia tehuacana (fig. 4.3), al tiempo que apunta con el dedo índice hacia arriba dirigiéndose a uno de sus vasallos. En una composición secundaria, pintada sobre la superficie del mismo vaso, un individuo vestido de blanco ejecuta el mismo gesto de apuntar con el dedo erguido hacia arriba, mientras un par de personajes de menor altura parecen recibir órdenes. Tal vez se trate del mismo gobernante de Maan, quien se encuentra pintado emitiendo órdenes en dos momentos diferentes. Sea como fuere, de estas escenas se deduce que el ademán en cuestión efectivamente puede indicar una señal de alocución, y no como afirma Coe (1978: 64), que se trata de un ademán de bienvenida.

Otro posible ejemplo de este gesto se encuentra en el vaso K1728 (fig. 4.11), donde es ejecutado por el señor de 'Ik' entronizado, quien se dirige al *chijlam* o mensajero ya mencionado, en posición de reverencia (con los brazos cruzados sobre el pecho y el cuerpo inclinado).

5.10. Apuntar o señalar

El mismo ademán de alocución puede ser empleado simplemente para señalar, siempre y cuando el dedo apunte a otro personaje u objeto (figs . 2.11, 5.9c y 7.9b), situación contextual que también ocurre en los códices del Posclásico tardío (Escalante Gonzalbo, 1996: 372). En el vaso K4825 (fig. 5.9c), por ejemplo, el gobernante entronizado señala con el dedo erguido un ramillete de flores sostenido por un danzante sentado. Una situación análoga ocurre en el vaso K4120 (fig. 2.11), que representa al soberano de 'Ik' en los preparativos de un baile organizado en año nuevo; uno de los danzantes apunta con el dedo erguido hacia un objeto ambiguo, que al parecer se identifica o se asocia con el trono o banqueta donde se sienta el soberano. El ejemplo más claro de este ademán, sin embargo, se encuentra en el vaso K6984 (fig. 7.9 b), donde un funcionario de la corte de 'Ik' le entrega o presenta un sirviente al gobernante, acto que realiza al señalarlo elocuentemente con el dedo. El siervo muestra su acatamiento al soberano de una forma igualmente enfática, puesto que adopta marcadamente la postura de reverencia: se presenta arrodillado, cruza los brazos sobre el pecho, inclina el cuerpo y agacha la cabeza.

5.11. La mano extendida

Escalante Gonzalbo (1996: 365-366) ha observado que en los códices pictográficos el ademán de señalar con el dedo tiende a aparecer sólo en figuras masculinas, mientras que las mujeres suelen presentarse con la mano abierta. Sin poder determinar con precisión el sentido de las palmas femeninas extendidas, es posiblemente indicativo de una distinción de género, misma que también se presenta en los vasos de la tradición 'Ik', la mayoría de las veces en

contexto de danza, con los dedos de una mano apuntando hacia arriba, y los de la otra hacia abajo. En el vaso K3054 (fig. 4.2), por ejemplo, un par de mujeres - una de ellas parece ser escriba y miembro del linaje 'Itza' (Boot, 2005 a: 183, nota 3)- se presentan con las palmas extendidas a la danza que ejecutan Yajawte' K'ihnich y K'ihnich Lamaw 'Ek' portando sonajas de calabaza (*tuch*). Otras mujeres ejecutan el mismo ademán en un contexto análogo en los vasos K4690 y K6888 (fig. 5.36). Aunque puede argumentarse que este gesto pudiera ser sólo un movimiento de danza, el caso es que en el vaso K2573 (fig. 2.7) una dama de Tikal se presenta con las palmas abiertas ante el gobernante Tayel Chan K'ihnich I. En todos estos casos, el dedo pulgar se encuentra opuesto a los otros cuatro, que se alinean en un mismo plano. El pulgar forma un ángulo de 45° con respecto al resto de la mano.

En otros vasos mayas, que no pertenecen a la tradición 'Ik', Ancona-Ha, Pérez de Lara y van Stone (2000: 1080) han estudiado un ademán semejante que quizá evoque un tipo de saludo. Ellos observan que puede ser adoptado tanto por figuras femeninas como masculinas, de lo cual puedo sugerir la hipótesis de que las connotaciones de género sólo existieron en las vasijas de la región de Motul de San José. No obstante, no debemos descartar que en la tradición pictórica de 'Ik' la ausencia de varones que ejecuten este gesto pueda ser accidental.



a



b

Figura 5.36. Escenas donde podemos apreciar a las mujeres ejecutando el ademán de la mano extendida: (a) vaso K4690; (b) vaso K6888. Fotografías de Justin Kerr (tomadas del archivo fotográfico de Kerr).

5.12. Ofrecer

Miller (1999: 156) ha observado que en las escenas narrativas del Clásico maya existe un ademán que consiste en alzar un objeto con las manos, en actitud de ofrecer. Las manos pueden indistintamente ir a la altura del pecho, de los hombros, de la barbilla o de la frente, con la palma dirigida hacia arriba. Entre las

escenas más conocidas que contienen este gesto se encuentra la de la Piedra Labrada 1 de Bonampak (fig. 5.1b), donde un funcionario de la nobleza le ofrece al nuevo señor de 'Usij Witz³⁷ la banda de poder con la efigie del llamado dios bufón (Sak Hu'unal). Otros dos personajes acompañan al oferente, aunque todos se representan sentados de costado, a la altura del piso, y dos de ellos con los brazos cruzados sobre el pecho (ademán de acatamiento o reverencia), mientras que el nuevo monarca se sienta sobre una banqueta elevada, presenta el cuerpo de frente y se inclina en atención hacia sus subordinados, además de ocupar el flanco derecho de la composición, códigos inconfundibles de jerarquía sociopolítica.

Por su parte, la Lápida Oval del Palacio de Palenque (ca. 652 d.C.) representa el momento en que K'ihnich Janaab' Pakal I recibió el llamado tocado de tambor principal de manos de su madre, la señora Sak K'uk', como parte de sus ritos de ascensión, ocurridos en 615 d.C (fig. 5.37a). Pakal se encuentra sentado en un trono con forma de felino bicéfalo.

Este tema se repitió años más tarde en la escultura de Palenque, cuando uno de los hijos de Pakal, K'ihnich K'an Joy Chitam II, subió al poder en 702 d.C., escena que se encuentra recreada en el Tablero del Palacio, consagrado alrededor de 721 d.C. (fig. 5.38a). El sucesor de Pakal enriqueció la imagen haciendo aparecer a su propio padre, quien sostiene con sus manos el tocado de tambor principal, al tiempo que su madre, la señora Tz'a kb'u 'Ajaw, ofrece un plato hondo que contiene una representación iconográfica del difrasismo *to'k'-pakal*, 'pedernal-escudo', es decir, 'guerra, armas' o 'ejército' (ver Lacadena García-Gallo, 2007: 9). Cada uno de los personajes se sienta sobre un trono

³⁷ Topónimo prehispánico de Bonampak (David S. Stuart, comunicación personal, 10 de marzo de 2007).

personificado a través de una cabeza de jaguar (Janaab' Pakal I), serpiente o tiburón *xook* (K'an Joy Chitam II) y ciempiés-ofidio descarnado (señora Tz'akb'u 'Ajaw), que probablemente aluden a los tres tronos cósmicos que colocaron los dioses en la orilla del cielo el día de la creación, según el mito contenido en la Estela C de Quiriguá (ver Looper, 2003: 163).

Casi diez años después, el funcionario militar Chak Suutz' comisionó el Tablero de los Esclavos del Grupo 4 (fig. 5.38b), utilizando el mismo tema y composición anterior, pero ahora para enaltecer a su señor, 'Ahku'ul Mo' Naahb' III, quien recibe los iconos de poder sentado sobre dos cautivos de guerra. Su padre, B'a'tz' Chan Mat, le ofrece el tocado de tambor principal, mientras que su madre, la señora Kinuw, sostiene a la altura del pecho los símbolos de las fuerzas militares: el *to'k'-pakal*, 'pedernal-escudo'.

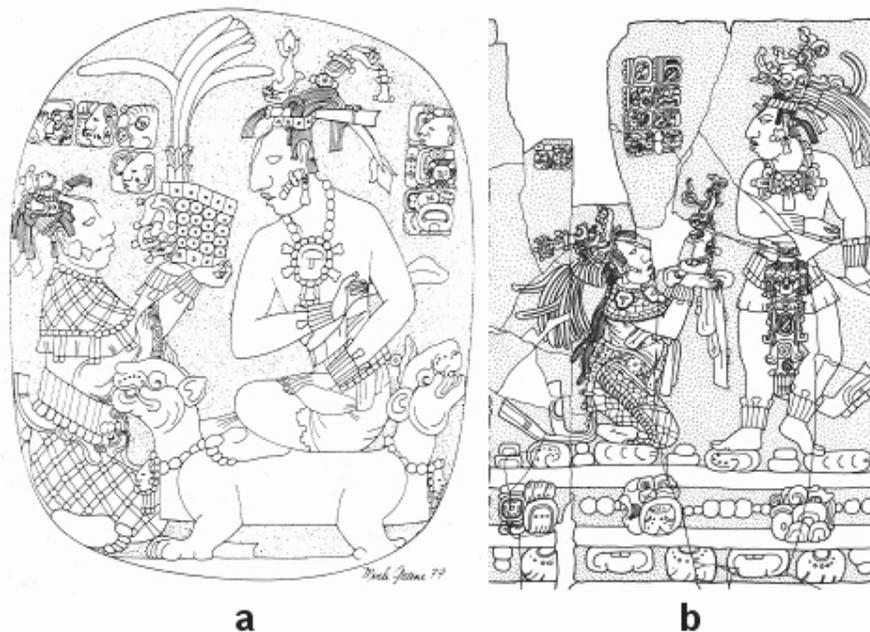
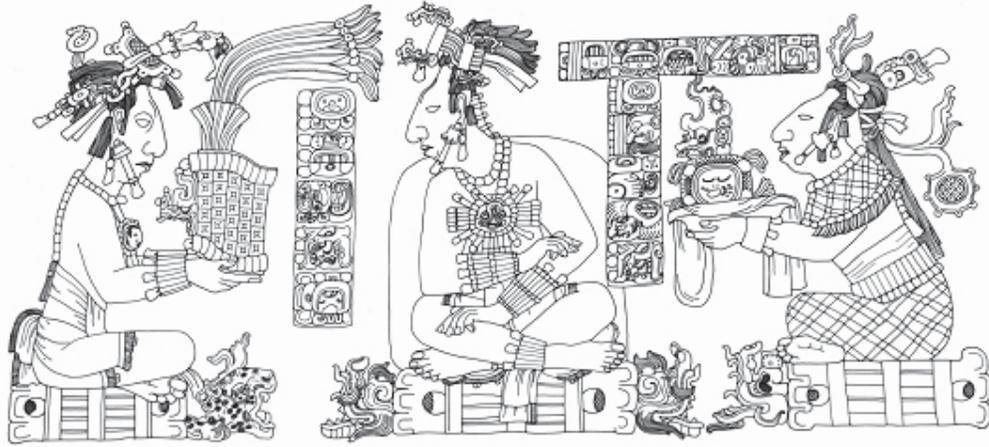


Figura 5.37. Escenas donde se ejecuta el ademán de ofrecer: (a) Lápida Oval del Palacio de Palenque; dibujo de Merle Green Robertson (tomado de Robertson, 1985a: fig. 91); (b) Tablero del Templo XIV de Palenque; dibujo de Linda Schele (tomada de Schele y Miller, 1986: 272).

El ademán de ofrecer también se puede asociar con la entrega de dioses, tal como ocurre en un panel grabado, ya incompleto, que representa a una figura flanqueada por dos individuos personificando deidades. El de la izquierda representa al dios L y ofrece en un plato una máscara de Tlālok, mientras que el de la izquierda parece encarnar al dios K'uk'ulkan, aunque el objeto que ofrece entre las manos se encuentra casi totalmente perdido (ver Miller y Martin, 2004: 85). Este panel fue elaborado alrededor del año 700 d.C. en la región de Palenque, aunque actualmente se encuentra seccionado, pues una parte de él se ubica en el Museo de Artes Finas de Houston, mientras que otra sección pertenece al Museo Nacional de Antropología de México.

Un poco posterior parece ser el Tablero del Templo XIV de Palenque (ca. 715 d.C.), que al parecer representa una danza *post mortem* ejecutada por K'ihnich Kan B'ahlam II, donde también podemos apreciar a la señora Tz'akb'u 'Ajaw ofreciéndole a su hijo una efigie del dios K'awiil (fig. 5.37b).



a



b

Figura 5.38. Escenas donde se ejecuta el ademán de ofrecer: (a) Tablero del Palacio de Palenque; dibujo de Linda Schele (tomado de Schele y Miller, 1986: 115); (b) Tablero de los Esclavos de Palenque; dibujo de Linda Schele (tomada de Cuevas García y Bernal Romero, 2000: 232).

Otro contexto donde podemos apreciar la aplicación de este ademán se encuentra en el ofrecimiento de vasos (fig. 1.11 y vasija K1775) o platos con

alimento (fig. 5.35c), tema propio de las escenas cortesanas. Un caso interesante se encuentra en el vaso K732 (fig. 5.39), donde los dioses Ju'n 'Ajaw y Yax B'alun ejecutan el ademán delante de 'Itzamnaah , al tiempo que cruzan el brazo derecho sobre el pecho en señal de a catamiento o reverencia. El tema de esta escena pudiera ser una libación con bebida de *chih* en honor de la deidad anciana, ya que en el *locus* de la composición se ubica una pequeña olla cuyos glifos indican que contiene dicha sustancia , hecha con agave fermentado.

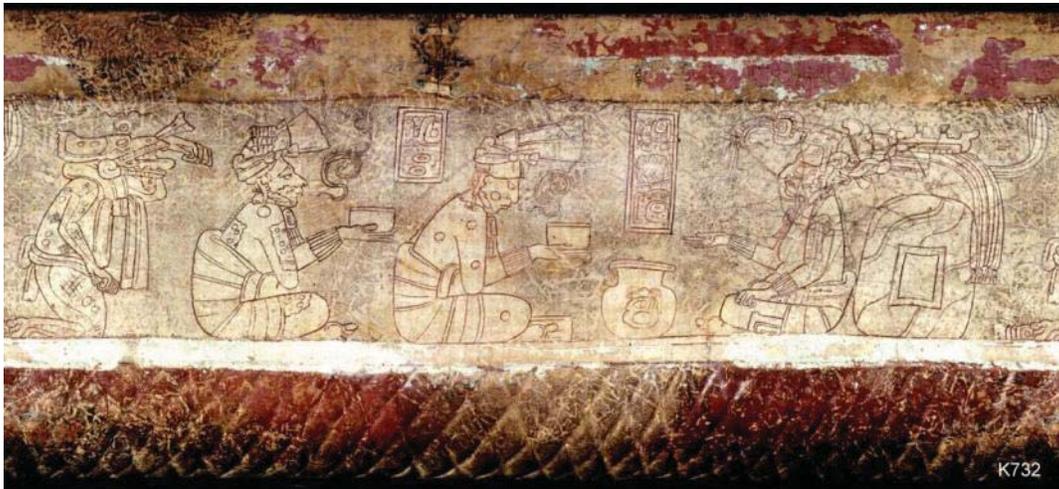


Figura 5.39. Imagen desplegada del vaso K732 , de colección privada. Fotografía de Justin Kerr. Tomada del archivo fotográfico de Kerr.

Cabe agregar que Escalante Gonzalbo (1996: 383) encontró en los códices pictográficos del Posclásico tardío cuatro o cinco ademanes asociados con la idea de “ofrecer” u “ofrendar”, Uno de ellos es virtualmente idéntico al que era empleado por los artistas mayas del Clásico , pues consiste en sostener una ofrenda con la palma de la mano hacia arriba y el brazo extendido. Algunas veces, este ademán puede acompañarse de un saludo ejecutado con la otra mano, en aparente actitud de presentar.

5.13. Dolor o pesar

Otro ademán señalado por Miller (1999: 157) consiste en llevarse una mano hacia la frente, en aparente actitud de dolor o resignación, razón por la que a menudo era ejecutado por cautivos de guerra. Uno de los ejemplos más tempranos se encuentra en los funerales representados en el Vaso Trípode de Berlin (fig. 3.4), donde los dolientes ejecutan este ademán alternando con otro gesto de dolor menos frecuente, que consiste en cubrirse el rostro con ambas manos, recurso que sugiere la idea de llanto incontenible. El mismo ademán de llevarse una de las manos hacia la frente también puede insinuar llanto o tristeza, especialmente cuando el ejecutante del ademán también agacha la cabeza (fig. 5.40b, c).

En las vasijas estilo códice, el ademán aparece frecuentemente ejecutado por el llamado Bebé Jaguar ('Unen B'ahlam), quien es arrojado (*yal*) por el dios de la muerte sobre una montaña, mientras la deidad de las primeras lluvias (Yax Ha'al Chaahk) blande su hacha (rayo) para sacrificar al infante o para abrir una hendidura en la montaña (ver figs. 4.12, 5.41 y los vasos K4011, K4056, K4385, etc.) (ver García Barrios, 2008: 145-146).

Entre las escenas más conocidas donde se realiza este ademán se encuentran algunos de los huesos grabados del entierro 116 de Tikal, que fueron elaboradas alrededor de 735 d.C. (fig. 5.40b). Como se sabe, el tema central de esas imágenes es la muerte o naufragio del dios del maíz (Wak 'Ixim 'Ajaw o Wak Hix Nal), quien viaja en una canoa conducida por los Dioses Remeros, y es acompañado por una iguana, un mono araña, un hombre papagayo y un perro lanudo (Velásquez García, 2005 b: 2). Los tres primeros animales ejecutan el ademán.

No obstante, en el vaso K2723 el propio dios tonsurado del maíz, en posición fetal, vuelve al realizar el ademán, mientras emerge del ambiente acuoso a donde había viajado. Gracias al texto jeroglífico acompañante sabemos que el tema de esta escena gira en torno a uno de los múltiples renacimientos del numen del cereal: 'a-si-ya 'i-chi-la, 'a[[j]si[h]ya[[j]] 'ichiil, 'el que nació adentro' (Velásquez García, 2008a: 54; 2009: 5). La imagen de esta vasija tal vez deba hacernos reflexionar en que este ademán tiene que ver con sucesos liminares como nacimiento o muerte, y no sólo con ésta última.

Es preciso mencionar que Escalante Gonzalbo (1996: 372, 399-400) detectó el mismo gesto en los códices posclásicos del estilo internacional Mixteca-Puebla, mismo al que llamó ademán de pesar, por estar relacionado con la representación de lágrimas y en algunas ocasiones asociado con tumbas. Como él mismo advierte, a veces aparece sin la explícita representación de lágrimas, pero en todos los casos parece vincularse con la idea de pesar ante la muerte.



a



b



c

Figura 5.40. Ejemplos del ademán de pesar: (a) vaso K2723; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (b) detalle del hueso esgrafiado MT-38 del entierro 116 de Tikal (tomado de Trik, 1963: 12); (c) detalle del vaso K4959; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

5.14. El giro liminar

Escalante Gonzalbo (1996: 314) también observó que en diversos documentos pictográficos del centro de México, tales como el *Códice Xólotl*, el *Manuscrito Tovar*, el *Códice Telleriano Remensis* y el *Códice Kingsborough* aparecen figuras de muertos en guerra con los ojos cerrados y el cuerpo suspendido en el aire, en una especie de movimiento congelado. Una característica de dichas escenas consiste en que los brazos y los pies se encuentran doblados mientras

que el cuerpo permanece flotando, dando lugar a una sensación de movimiento potencial que más bien parece un giro, donde las extremidades operan como la saspas de un rehilete, tal como ocurre en la famosa escultura de I Templo Mayor conocida con el nombre de Coyolxauhqui (Koyolxāw'ki).

El mejor ejemplo de esta pose que tenemos en el arte maya clásico se encuentra justamente en los vasos estilo códice que representan el sacrificio del Bebé Jaguar o 'Unen B'ahlam (figs. ver figs. 4.12, 5.41 y los vasos K4011, K4056, K4385, etc.), a los que ya aludí con anterioridad. No obstante, dicha postura corporal también se encuentra en representaciones de nacimiento, especialmente asociado con el ciclo del dios del maíz, como en el mencionado vaso K2723 (fig. 5.40a), al que también puede añadirse el ejemplo gemelo encontrado en el vaso de la Tumba 1 de la Estructura II de Calakmul (ver Velásquez García, 2008a: 54), así como la famosa lápida del sarcófago de Pakal, donde el soberano de Palenque parece renacer del inframundo vestido en la guisa del dios del maíz (Martin y Grube, 2008: 167). No obstante, los casos más tempranos datan aproximadamente del año 100 a.C. y se encuentran en cuatro de los cinco personajes que nacen de un gran bule en el mural norte de la Estructura Sub-1 del Edificio de las Pinturas de San Bartolo (ver Saturno, Taube y Stuart, 2005: 8-13). Por tales motivos, es posible que igual que ocurre con el ademán de pesar, esta postura corporal de giro haya tenido entre los mayas del Clásico un cierto grado de ambigüedad, pues está asociado con estados liminares que implican la frontera entre la vida y la muerte (ver Martin, 2002: 53-56).

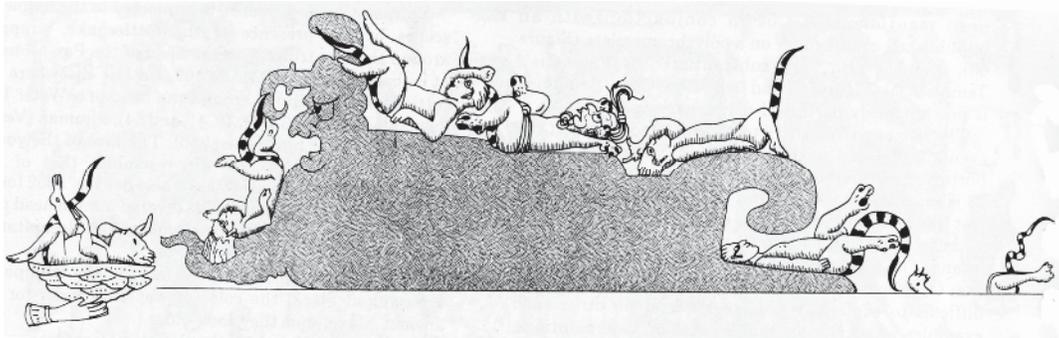


Figura 5.41. Representación del llamado Bebé Jaguar ('Unen B'ahlam) rodando sobre la montaña sagrada donde fue arrojado (dibujo tomado de Robicsek y Hales, 1981: 118).

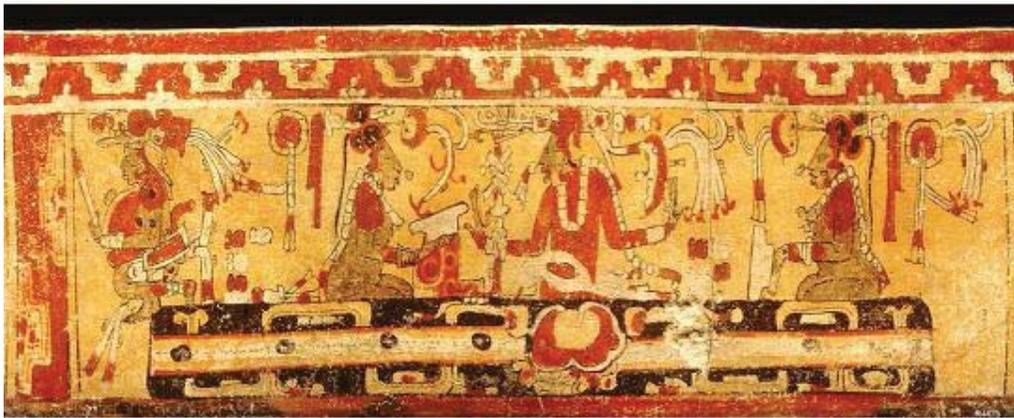
5.15. El ademán de nacimiento

Como han observado Ancona-Ha, Pérez de Lara y van Stone (2000: 1080-1081), existe en las vasijas mayas un ademán asociado con el dios del maíz, mismo que consiste en desplegar o levantar las extremidades superiores a los costados del cuerpo, en postura cruciforme, con las palmas de las manos abiertas y los dedos extendidos perpendicularmente con respecto a los brazos (fig. 5.42). Años antes, Quenon y Le Fort (1997: 892) habían estudiado las imágenes donde aparece ese ademán, proponiendo que se trataba de un pasaje en donde la deidad joven del cereal es asistida por un par de mujeres desnudas, quienes le ayudan a vestirse con un tocado, muñequeras y otros implementos de joyería fina, pasaje que sigue a uno de los renacimientos míticos del dios, luego de haber muerto en el inframundo. Quizá por ello, este episodio tiene lugar sobre una plataforma elaborada, pintada de negro y decorada con el llamado Monstruo Lirio Acuático, símbolo de los cuerpos de agua (ver Schele y Miller, 1986: 46). Quenon y Le Fort suponen que dicha plataforma alude a un lugar del cosmos, que de acuerdo con otros vasos se llamaba Huk Ha'nal, 'Siete Lugar del Agua'. Como ellos mismos dicen, estas escenas de atavío anteceden a la resurrección

definitiva del numen del maíz, quien nació triunfante del interior del agua (fig. 5.40a) o del caparazón hendido de una tortuga cósmica (fig. 3.7).



a



b

Figura 5.42. Ejemplos del ademán de alegría, aparentemente asociado con uno de los renacimientos del dios del maíz: (a) vaso K626; (b) vaso K4479. Fotografías de Justin Kerr (tomadas del archivo fotográfico de Kerr).

La textura del caparazón de esa tortuga, como también de las hojas del lirio, consta de un patrón reticulado que, en el caso del quelonio, pudiera aludir a la tierra reseca, endurecida y agrietada donde estaba aprisionado el maíz antes de ser liberado por los rayos de los dioses de la lluvia (Zender, 2006: 9 -10). Idéntico patrón reticulado decora la plataforma donde se viste el dios de maíz en el vaso K6298 (fig. 5.43a), lo que parece prefigurar el episodio de la resurrección (fig. 3.7). En la imagen del vaso K7298 (fig. 5.43b), Ju'n 'Ixiim extiende la

muñequera izquierda para facilitar el trabajo de las mujeres, quienes le ayudan a vestir. La postura de la deidad del cereal recuerda la que adopta el gobernante Yajaw Chan Muwaan II de Bonampak en la escena de vestidura que precede a la danza pintada en el cuarto 1 del Edificio de las Pinturas (fig. 5.43c).

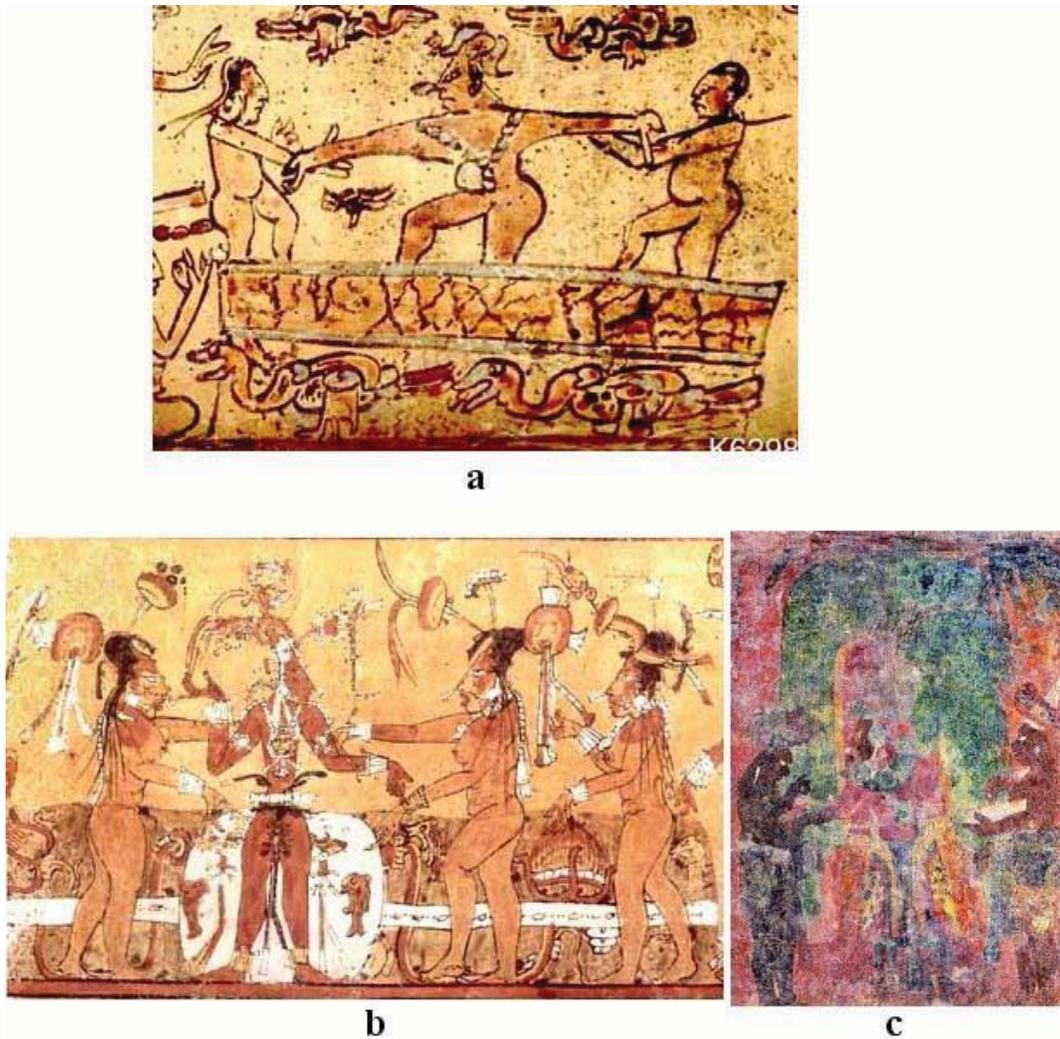


Figura 5.43. Probables ejemplos del ademán de alegría en dos vasos mayas y escena de vestidura de Yajaw Chan Muwaan II (776-796? d.C.): (a) detalle del vaso K6298, fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (b) detalle del vaso K7268, fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (c) detalle de la escena pintada en el cuarto 1, registro 2, bóveda norte del Edificio de las Pinturas de Bonampak, Chiapas; fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez (tomada de Fuente, 2003b).

Más pistas para comprender el significado del ademán de levantar los brazos hacia arriba y hacia los lados, se encuentra en la escena pintada en el muro norte de la Estructura Sub-1 del Edificio de las Pinturas de San Bartolo (fig. 5.44a), que representa el nacimiento de cinco bebés de color rojo, quienes surgen de un bule rajado. Uno de los recién nacidos ejecuta el ademán de levantar las extremidades superiores, al tiempo que de su cabeza surgen las volutas de un aliento vital; los chorros de sangre que acompañan este par to enfatizan dramáticamente su salida del útero (Saturno, Taube y Stuart, 2005: 9).

Por su parte, algunos ejemplos escritos del antropónimo Sihyaj Chan K'awiil ('K'awiil Nació del Cielo'), que perteneció a un par de gobernantes de Tikal, contienen una imagen gráfica del dios K'awiil ejecutando semejante ademán, al tiempo que surge de una hendidura (logograma **SIH**, 'nacer') plasmada en el glifo del cielo (logograma **CHAN**) (fig. 5.44b).

Un ademán semejante aparece en los códices pictográficos del Posclásico tardío. La única diferencia formal reside probablemente en que los brazos en actitud expansiva muestran siempre las manos abiertas, con los dedos estirados, de forma análoga a como ocurre en algunos vasos mayas (figs. 5.42 y 5.43a). Escalante Gonzalbo (1996: 410-411) ha demostrado convincentemente que dicho ademán se relaciona con el gozo o la alegría, puesto que es adoptado por diosas de vida disipada o libertina, además de que aparece en el topónimo nāwatl Awilisāpan (Orizaba), donde parece operar como un logograma **AWILIS**, 'alegría' o 'gozo'.

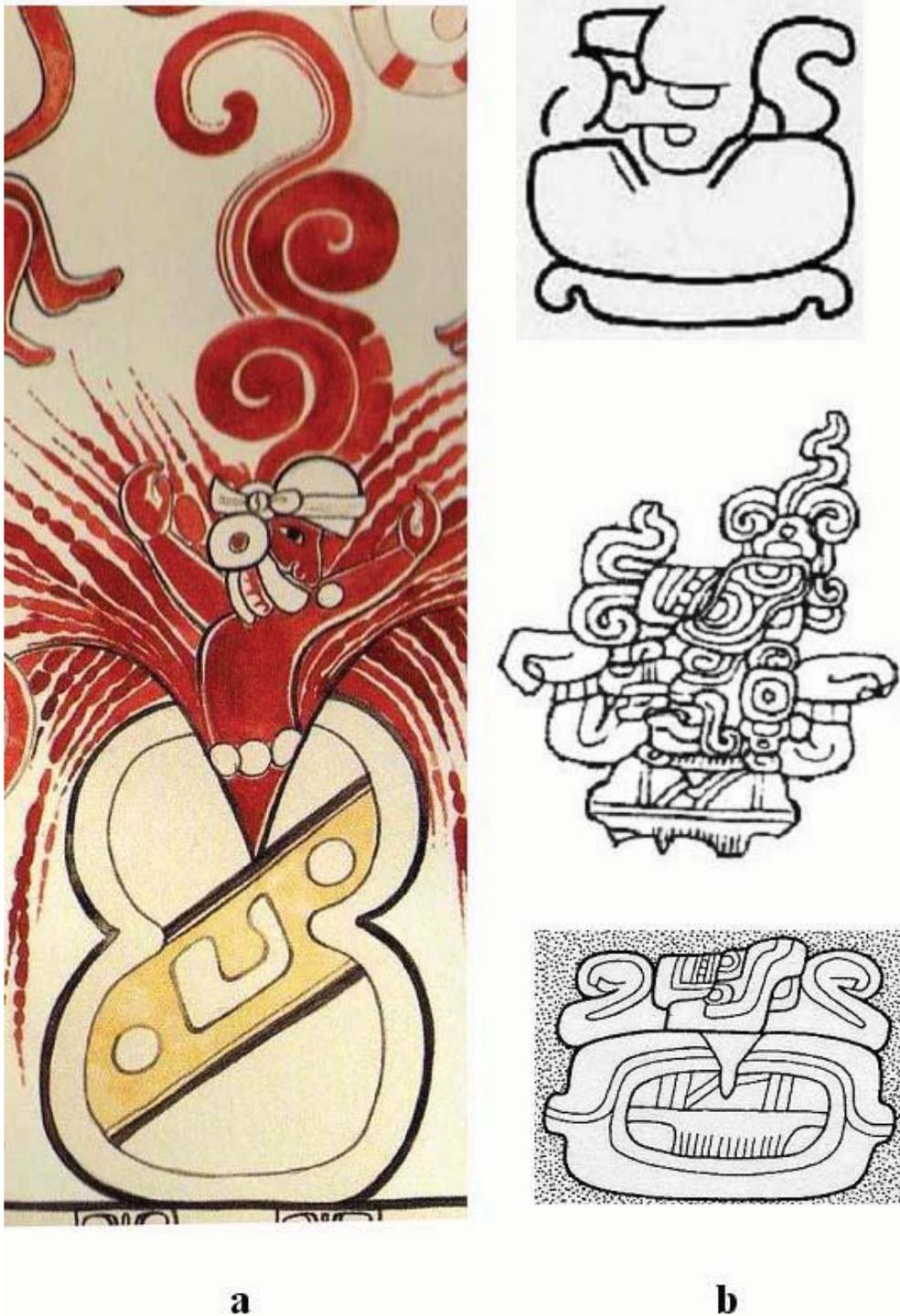


Figura 5.44. (a) Individuo que nace de un bule en el mural norte de la Estructura Sub -1 del Edificio de las Pinturas de San Bartolo, Guatemala; reproducción de Heather Husrt (tomada de Saturno, Taube y Stuart, 2005); (b) el dios K'awiil parido por el cielo, como parte del antropónimo Sihyaj Chan K'awiil; de arriba a abajo: **SIH-CHAN-na-K'AWIL**, Estela 1 de El Encanto, Guatemala (tomado de Martin y Grube, 2008: 389); **SIH.CHAN-K'AWIL**, detalle de la Estela 31 de Tikal, lado frontal (tomado de Jones y Satterthwaite, 1983: fig. 51); **SIH-CHAN-K'AWIL**, detalle de la Estela 26 de Tikal (Za2) (tomado de Martin, 2004a: 3).

Los datos señalados sugieren que el sentido primario de este ademán entre los mayas del Preclásico tardío y Clásico tuvo que ver con nacimiento (figs. 5.42, 5.43a y 5.44), aunque entre los nāwas del Posclásico tardío se relacionaba con el ‘gozo’ o la ‘alegría’, ingredientes que no pueden descartarse en el caso de los ejemplos mayas. Finalmente, algunas veces este ademán de nacimiento se mezcló con el de vestimenta (fig. 5.43b), pues se trataba de dos momentos ligeramente diferentes de la saga mítica de Ju’n ’Ixim: vestimenta después de renacer y resurrección después de haberse vestido (ver Qenon y Le Fort, 1997).

Recapitulación

La representación sistemática de los ademanes y posturas corporales entre los artistas mayas sólo tuvo lugar durante el Clásico tardío, con el advenimiento de las escenas narrativas. Su motivación y función principal parece haber tenido que ver con señalar interrelaciones humanas que sirvieran para establecer la jerarquía relativa de los personajes y, con ello, enaltecer la imagen del gobernante. No obstante, el lenguaje gestual era sólo uno de los recursos para alcanzar este fin, pues en todas las escenas podemos apreciar un sistema de estrategias que incluía la representación de atuendos y parafernalia específica, el uso de títulos escritos de cargo y rango, el juego de volúmenes y escalas corporales, el principio de diferenciación de una figura dentro del grupo, el uso del hueco jerárquico, el escalonamiento vertical de los personajes y, muy especialmente, el lugar que ocupa cada individuo dentro de la composición, ya que el espacio pictórico no era para los artistas un campo indiferenciado, sino

que estaba parcelado en áreas de mayor y de menor importancia. Se trata de una visión codificada y jerarquizada del espacio.

A este respecto, conviene remarcar mi postura en el sentido de que todos estos elementos en conjunto, así como la relación que establecen los personajes entre sí, contribuyen a otorgarle un valor semántico a los ademanes y posturas corporales, mismas que carecen de un significado intrínseco o inherente. Por otra parte, el repertorio de gestos que está representado en el arte maya clásico constituye un puñado de fórmulas que los artistas aprendían en los talleres, pues eran medios eficaces para transmitir información pictórica. Por tales motivos, su estudio no equivale a investigar la conducta corporal (no verbal) de los mayas clásicos, sino simplemente a desentrañar el sistema de convenciones plásticas que era utilizado por los pintores, escultores y grabadores. También es preciso advertir que no todas las posturas y ademanes deben tener algún tipo de significado. Algunos sólo desempeñaban funciones formales, pues servían para equilibrar cierta figura o composición; otros simplemente sugerían movimiento, introducían variación, atraían la mirada de los espectadores hacia cierto personaje o elemento de la escena, señalaban condiciones generales de relajamiento, diálogo y relación entre individuos o ayudaban en la representación de estereotipos sociales. Finalmente, era el afán de claridad visual y no el de representar fielmente la realidad, la pauta que determinaba si determinado ademán se ejecutaba con el brazo izquierdo o con el derecho.

Conviene notar que una parte no despreciable del repertorio gestual empleado por los artistas mayas del Clásico parece haber sido utilizada también por los amanuenses del Posclásico tardío. Algunos gestos pudieron transformar su función, como es el caso del ademán del nacimiento, que posteriormente se

transformó en una indicación general de alegría, mientras que otros puede que hayan conservado su aplicabilidad a los mismos contextos generales. Este es un problema que debe investigarse con mayor detenimiento en el futuro, pues parece constituir uno de los ingredientes estéticos que con el devenir de los siglos contribuyó a la cristalización del estilo conceptual e internacional llamado Mixteca-Puebla (ver Robertson, 1963; Nicholson, 1977; 1982).

CUARTA PARTE:

**LAS DANZAS DE PERSONIFICACIÓN
COMO ATRIBUTO PLÁSTICO DE LA
TRADICIÓN 'IK'**

CAPÍTULO 6 LA MÁSCARA DE “RAYOS X” EN LAS VASIJAS ‘IK’ Y EN LA ESCULTURA MAYA CLÁSICA

6.1 La máscara de “rayos X”

La escena plasmada en el vaso K533 (fig. 2.13) representa cuatro personajes disfrazados como animales fantásticos, mismos que participan en lo que ha sido llamada “una danza de transformación”, pues se cree que cada uno entraba en un estado de trance y adquiría las cualidades sobrenaturales del ser que representaba (Freidel, Schele y Parker, 1993: 260-265; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 177; García Vierna, 2004: 615, 622; Houston, Stuart y Taube, 2006: 270). Como parte de su atuendo, los ejecutantes portan máscaras complejas que incluyen su propio tocado, representadas en este vaso de perfil y con un formato de corte transversal que deja un espacio estrecho entre la máscara y el rostro verdadero de su usuario. Este artificio visual, que servía para mostrar al mismo tiempo la identidad histórica y sobrenatural de los danzantes (Schele, 1988: 298), fue denominado por Coe como la máscara de “rayos X”, aunque cabe señalar que quizá sólo se trataba de una convención artística, puesto que en la vida real el rostro del figurante quedaba completamente cubierto por la máscara y ésta formaba parte del atuendo completo.

Basado en las deducciones de Marcus (1973: 912; 1976: 17-19) sobre la ubicación geográfica del glifo emblema de ‘Ik’, Coe (1978: 130) sugirió que las visiones de “rayos X” formaban parte de un estilo cerámico elaborado en el área de Motul de San José, cuyo emblema suele aparecer en estos vasos.

Como han señalado Houston y Stuart (1996: 299; 1998: 81; Stuart, Houston y Robertson, 1999: II-54-II-55; Stuart, 2005c: 118; Houston, Stuart y Taube, 2006: 270), esta concurrencia simultánea entre lo humano y lo sobrenatural encuentra un paralelo epigráfico en la frase *'ub'aahil 'a'n*, 'es la personificación de', seguida por el nombre del un dios, y posteriormente también por el del noble o gobernante que lo encarna en el momento especial del rito o de la danza (ver figs. 7.1, 7.2).¹ En el caso del vaso K533 (fig. 2.13), el texto nombra al señor Yajawte' K'ihnich como la personificación de la entidad solar llamada Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich (ver Grube y Nahm, 1994: 702; Martin, 2001c: 38, 41; 2005a: 6; Taube, 2003: 409-413), cuya máscara y disfraz es una combinación de miriópodo y jaguar (ver Boot, 2005a: 255.).²

6.2. Los orígenes

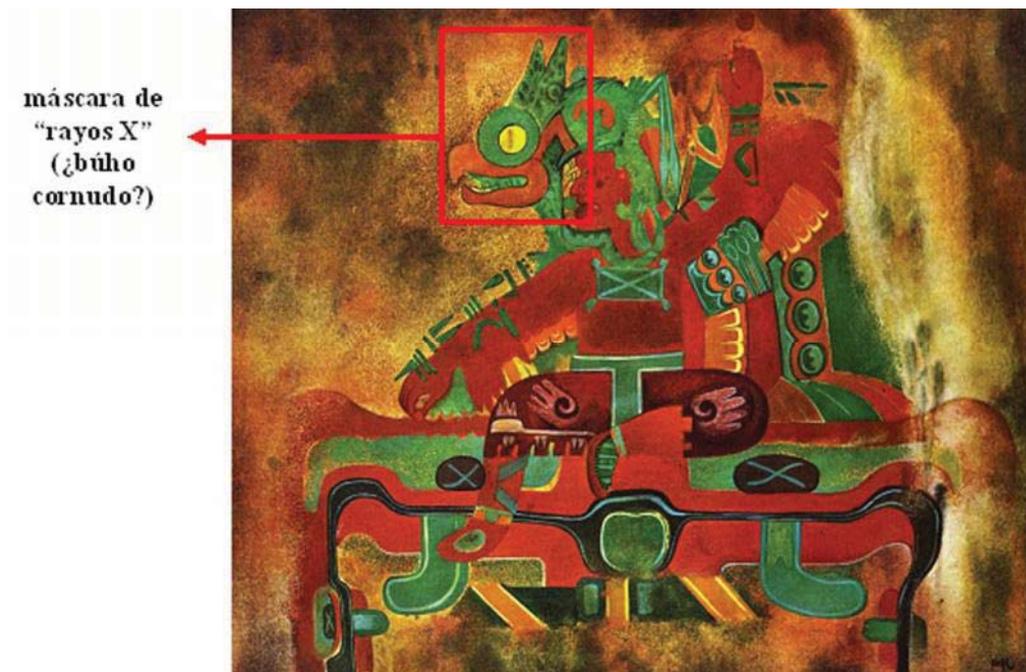
Aunque la mayor parte de las máscaras de "rayos X" aparecen en monumentos y vasos mayas del siglo VIII, un enigmático antecedente se encuentra en el llamado Mural 1 de la cueva de Oxtotitlan (fig. 6.1) (Houston, Stuart y Taube, 2006: 271), fechado por David C. Grove (2000: 528-529) entre 800 y 500 a.C. El propio Grove (1970a: 23-34; 1970b: 8-11) describió la imagen como una figura humana sentada sobre un trono o altar con forma de monstruo-jaguar, cuya máscara aviaria, que podría representar un búho cornudo,³ incluye tanto el tocado como un manto emplumado que se extiende sobre la espalda del

¹ Volveremos a este tema en el Capítulo 7.

² En el caso de Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich, el número 'siete' (*huk*) personifica al llamado dios Jaguar del Inframundo (ver Thompson, 1960: 134), mientras que el sustantivo *chapaht* significa 'ciempiés'. Martha Iliá Nájera Coronado (2007: 40), al referirse a la entidad maya yukateka Wuk Chapat, opina que el número 'siete' (*wuk*) se relaciona con presagios negativos y con periodos de sequía y hambre, una idea que considero complementaria.

³ Sonia Lombardo de Ruiz (1996: 10) opina que la máscara combina elementos de loro y aves de rapiña.

personaje, a lo largo y debajo de sus brazos. Grove también se percató de que la pose sedente de este individuo, con la pierna izquierda flexionada contra el cuerpo y la derecha colgando libre y relajadamente, aparece de vez en cuando en figurillas olmecas de piedra y barro, pero es relativamente común entre lo s mayas del Clásico tardío, particularmente en monumentos y vasos de Copán, Chichén Itzá, Jaina, Lacanhá, Palenque, Piedras Negras, Tikal, Xcalumkin y la entidad política de 'Ik', que en su mayoría datan del siglo VIII, aunque algunos son del IX (ver Schaffer, 1991).⁴ El ejemplo más sugerente se encuentra en el ahora destruido “Bello Relieve” de Palenque (fig. 6.2), cuyo protagonista se sienta con esa postura sobre un trono con forma de jaguar bicéfalo y flexiona el brazo izquierdo levantando la mano, mientras que extiende el derecho libre y relajado, produciendo un equilibrio dinámico semejante al de la pintura de Oxtotitlan (ver Lombardo de Ruiz, 1996: 10).



⁴ Sobre la postura de relajamiento real en los vasos de la tradición 'Ik', ver el apartado 5.3 de esta tesis.

Figura 6.1. Mural 1 de la cueva de Oxtotitlan, Guerrero. Imagen elaborada por Felipe Dávalos (tomada de Grove, 1970b: 2).

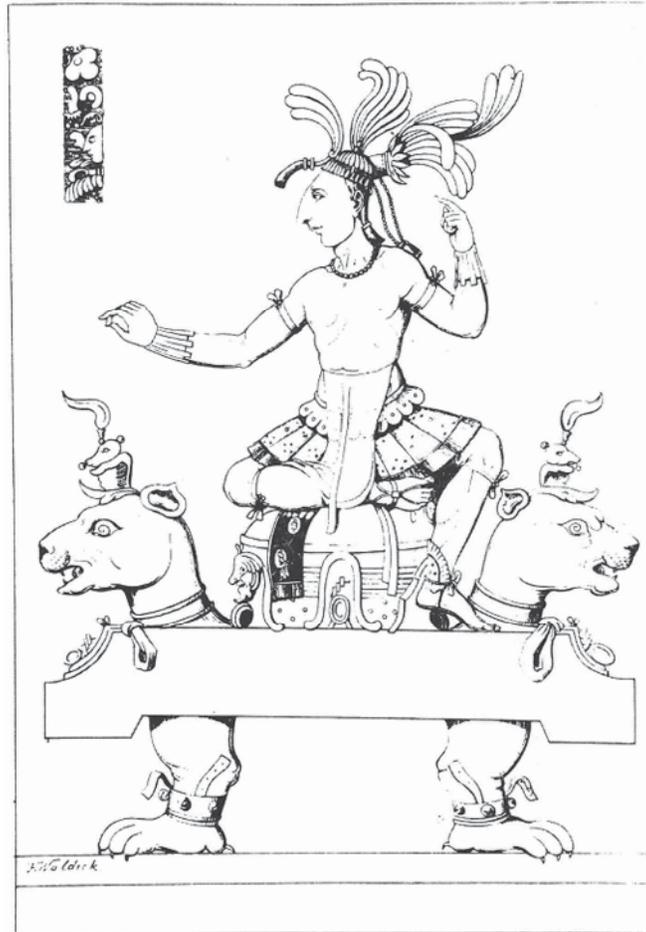


Figura 6.2. “Bello Relieve” del Templo del Jaguar de Palenque, Chiapas. Dibujo elaborado por Frédéric Waldeck en 1797 (tomado de Schaffer, 1991: 205).

Otro probable ejemplo de máscara recortada de perfil se encuentra en el mural 1 de la cueva de Juxtlahuaca (fig. 6.3), sitio guerrerense que también formó parte de la esfera cultural olmeca (ver Gay, 1966). Un rostro antropomorfo de ojos almendrados con turbante rojo y cinco plumas negruzcas se superpone al de un personaje con barbiquejo y cabellera negra. No obstante, conviene decir que aunque ambos caras comparten el mismo cuerpo, no es seguro que la figura sobrepuesta haya sido concebida como una máscara, puesto que está

casi borrada (Lombardo de Ruiz, 1996: 6) y resultan notorios dos estilos diferentes en la elaboración de ambas cabezas, lo que sugiere que estos rostros fueron pintados en tiempos diferentes. No obstante, la relativa cercanía geográfica y temporal de la cueva de Oxtotitlan no permite descartar la posibilidad de que se trate de otra máscara temprana con formato de “rayos X”.⁵



Figura 6.3. Personaje A del mural 1 de la cueva de Juxtlahuaca , Guerrero; dibujo de José Francisco Villaseñor (toma do de Lombardo de Ruiz, 1996: 48, lám. 2).

⁵ Agradezco a Marie Areti Hers (comunicación personal, 18 de enero de 2008) por haber llamado mi atención hacia este ejemplo.

¿Revitalizaron los mayas poses y elementos iconográficos de la antigüedad olmeca, o fueron el resultado de un feliz accidente? Quizá nunca lo sabremos, pues no existen datos suficientes. Pudo ser que los mayas, al igual que otros pueblos de Mesoamérica, rescataron objetos artísticos de culturas más antiguas (ver Umberger, 1987; López Luján, 1989; 2001; Saturno, Taube y Stuart, 2005: 25), que los propios mayas hayan conocido la pintura de Oxtotitlan en su búsqueda del jade de Guerrero (Schaffer, 1991: 216), o que simplemente heredaron fórmulas o modelos fijados por la tradición o derivados de la vida cotidiana,⁶ cuyos ejemplares arqueológicos no se conservaron hasta hoy. Lo cierto es que el auge que alcanzaron durante el siglo VIII la máscara de “rayos X” y la posición sedente de relajamiento real, guarda cierta semejanza con lo que el gran historiador del arte Aby Warburg (1866-1929) denominó *pathosformel* o “fórmula emotiva”, esto es, la recuperación de elementos, posturas y gestos extraídos del repertorio de la antigüedad, a fin de representar condiciones específicas de acción, excitación o tensión psicológica (ver Warburg, 2005: 23).

Conviene señalar que durante el Preclásico tardío los escultores del Valle de Salamá, en el altiplano de Guatemala, grabaron escenas de figuras humanas con poses elaboradas en monumentos públicos de piedra (Sharer y Traxler, 2006: 245). Una de ellas, conocida como Monumento 16 (fig. 6.4), contiene un posible ejemplo de máscara de “rayos X”, mismo que atenúa la enorme laguna

⁶ Ver, por ejemplo, el caso del pintor florentino Giotto (1266-1337), cuya afinidad con el lenguaje gestual del mundo clásico derivó de la tradición artística y vida cotidiana de su tiempo, más que de fuentes antiguas (Barash, 1999: 47). Independientemente de cuál haya sido el medio de transmisión, F. Kent Reilly III (1991: 151, 116) sugirió que existen fuertes analogías entre el arte olmeca y el maya, mismas que reflejan la supervivencia de ciertas creencias antiguas, incorporadas en el sistema político y religioso del periodo Clásico; más específicamente señala que los gobernantes mayas del Clásico tardío manipularon complejos simbólicos de poder con el mismo propósito y con similar canon que sus predecesores del Formativo medio.

de información que existe entre los ejemplos preclásicos de Guerreo y los del Clásico tardío maya. Se trata de un personaje semi-arrodillado, cuya postura corporal se asemeja a la pose de genuflexión estudiada por Escalante Gonzalbo (1996: 319-321) en los códices posclásicos y coloniales. Dicha postura consiste en hacer descender el cuerpo mediante el recurso de flexionar una pierna a fin de que la rodilla de la otra toque el piso. En los códices aludidos esta pose se asocia tanto con contextos rituales que implican adoración, ofrenda o reverencia, como con otros que requieren de un salto con audacia, por ejemplo en los jugadores de pelota o en los guerreros que atacan. Este último sentido tiene la postura en las páginas de Venus del *Códice de Dresde* (pp. 46-50), donde los dioses agresores de la estrella matutina adoptan la pose de genuflexión al tiempo que amenazan con lanzas, escudos, dardos y lanzadardos.

En el caso concreto del Monumento 16 del Valle de Salamá (fig. 6.4), no se aprecia ningún elemento iconográfico que sugiera algún tipo de relación con la guerra, antes bien, una banda de esteras entrelazadas (*póop*) –símbolo de poder– se ubica justo sobre la cabeza del personaje, lo que sugiere que se encuentra ejecutando algún tipo de ofrenda o reverencia en honor de alguna figura señorial ya perdida. Desde luego, esta interpretación sólo sería válida en caso de que las connotaciones semánticas de la postura no hayan cambiado radicalmente del Preclásico superior al Posclásico tardío. Su máscara se encuentra recortada de perfil, aunque podría decirse que se trata de un elemento de dos piezas, pues la parte superior representa una segunda frente con ojos, mientras que la inferior parece contener el aliento de la nariz y una mandíbula superior que quizá esté inspirada en la de una serpiente. Conviene reflexionar en que el Valle de Salamá es una comarca fértil que se ubica justo al

norte del Río Motagua y es atravesada por un tributario del Chixoy, gozando de buenas conexiones tanto con las tierras altas del sur como con las bajas del norte (Sharer, 1998: 87). Esta ubicación geográfica debió haberlo convertido en un área de intenso flujo comercial y por lo tanto de conceptos artísticos, probable razón por la que el Monumento 16 (fig. 6.4) constituye el único paso intermedio conocido entre los ejemplos olmecas y los mayas clásicos.



Figura 6.4. Monumento 16 del Valle de Salamá, Guatemala. Dibujo tomado de Sharer y Traxler (2006: 246).

No obstante, fue hasta finales del siglo VII cuando tuvo lugar en el arte maya una situación de *pathosformel* semejante a la anteriormente descrita: el Gobernante A de Tikal, o Jasaw Chan K'awiil I (682-743 d. C.), conmemoró su victoria bélica en 695 d.C. contra el poderoso Yuhkno'm Yihch'aak K'ahk' (686-695? d.C.) de Calakmul, en un par de dinteles grabados de madera que proceden del Templo I de Tikal (Martin y Grube, 1995: 45-46). Como Stuart (2000b: 490; ver también Montgomery, 2001: 149-152; Guenter, 2002b: 226-227; Nielsen, 2003: 244-245; Martin y Grube, 2008: 45) ha señalado, el registro escrito de la batalla tiene lugar en el Dintel 3 (fig. 6.5b), enlazándola con el decimotercer aniversario de *k'atuun* (256 años) de la muerte de Búho Lanzadardos (Jatz'o'm Kuy), un aparente señor teotihuacano que fue el padre del gobernante de Tikal Yax Nu'n Ahiin I (379-404? d.C.). Por su parte un personaje, complejamente ataviado como guerrero teotihuacano, aparece entronizado en el Dintel 2 (fig. 6.5a) con escudo, dardos, máscara de "rayos X" y un yelmo acorazado con placas de valva (*ko'haw*), rodeado por ocho efigies de la Serpiente de la Guerra, un ofidio ígneo con atributos de jaguar y oruga, conocido entre los mayas como *Waxaklaju'n 'Ub'aah Chan*, 'Dieciocho son las Cabezas de Serpiente'.⁷ Dado que el personaje se sienta sobre lo que parece un registro toponímico, marcado por biznagas (Kubler, 1976: 173; Taube, 1992: 69; Stuart, 2000b: 490), propias del clima semiárido de la cuenca de México, como por juncos (Taube, 1992: 72), Stuart (2000b: 490) especula que puede tratarse de un retrato póstumo de Búho Lanzadardos,⁸ aunque el breve y dañado texto

⁷ Ver la nota 14 del Capítulo 4 de esta tesis.

⁸ Taube (1992: 74) sugiere que el personaje representado en el Dintel 2 (fig. 6.5a) está sentado en Teotihuacan, y más específicamente en el Templo de la Serpiente Emplumada.

que se encuentra frente a él menciona el nombre de Jasaw Chan K'awiil I.⁹ Es evidente en esta escena un intento por revitalizar elementos del pasado, puesto que el poder teotihuacano pudo haber colapsado al menos cien años antes, mientras que la máscara de “rayos X” parece recuperar, por caminos no muy claros, una estrategia iconográfica de la antigüedad olmeca.

Jasaw Chan K'awiil también se encuentra representado en el Dintel 3 (fig. 6.5b), en esta ocasión protegido por una efigie monumental del Jaguar Ninfea, dios de la guerra y patrono de la dinastía de Tikal (ver Velásquez García y Pallán Gayol, 2006: 342). Usa un tocado de plumas flamboyantes con una máscara del dios solar, al tiempo que sostiene un cetro maniquí y se sienta sobre un trono forrado con esteras y piel de jaguar; el texto jeroglífico asocia este momento con la derrota de su enemigo, el rey de Calakmul (*ibid.*). Su pectoral consta de un medallón redondo¹⁰ del que surgen dos extremos con tres lazadas cada uno. Ese tipo de accesorio es empleado por los gobernantes mayas cuando se visten en la guisa de algunos de sus dioses principales (Schele y Miller, 1986: 76), lo mismo que una boquera de placas de piritita,¹¹ que en este caso se encuentra representada en perspectiva de “rayos X”.

⁹ Jones (1977: 45) y Taube (1992: 68-74, 82) piensan que efectivamente puede tratarse del Gobernante A de Tikal.

¹⁰ Donde se incrusta la imagen del llamado dios bufón (Sak Hu'nal), símbolo de la autoridad política.

¹¹ La piezas de una de estas boqueras cuadrangulares de piritita y discos de concha en las esquinas fueron encontradas, cubiertas con estuco pintado de rojo, cerca del cráneo de K'ihnich Janaab' Pakal I (615-683 d.C.), en la tumba del Templo de las Inscripciones de Palenque (Ruz Lhuillier, 1973: 198; Schele y Miller, 1986: 76).

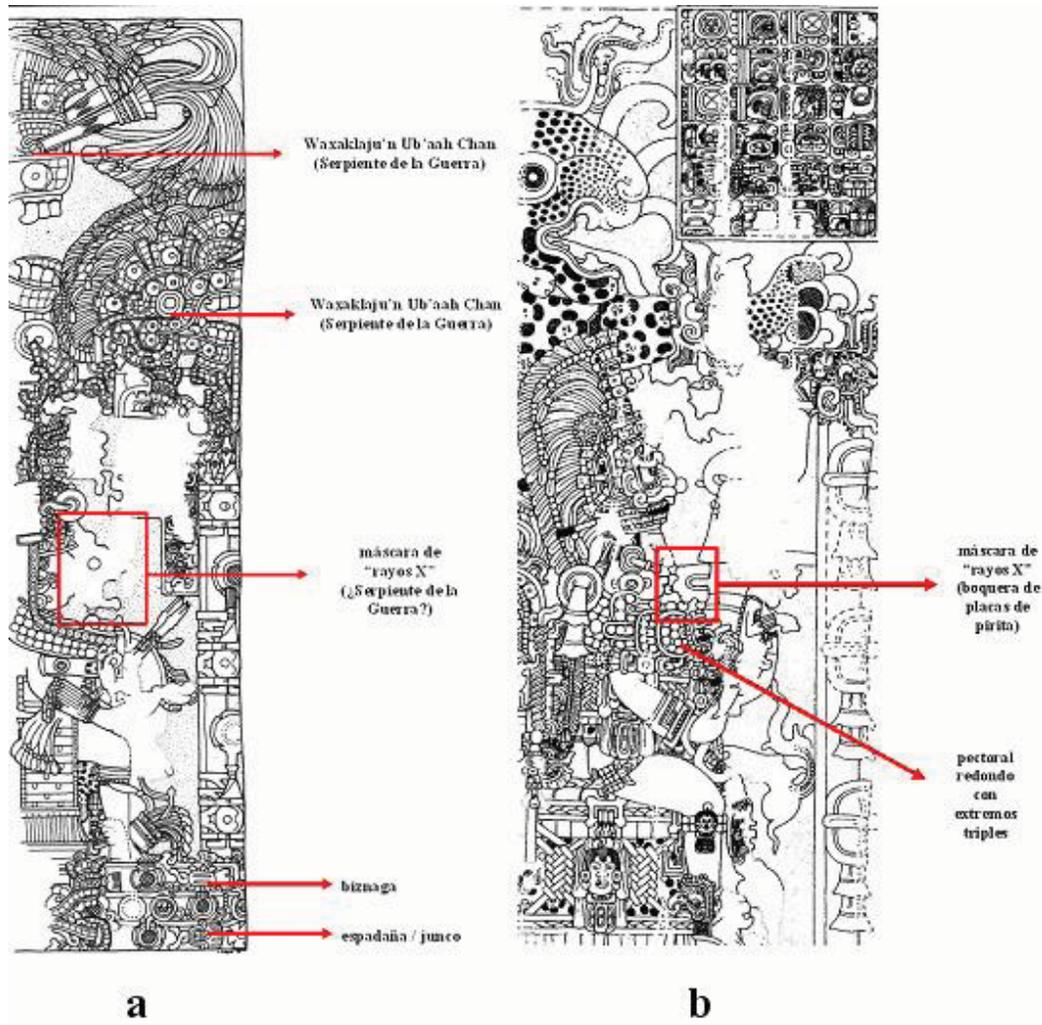


Figura 6.5. Máscaras con formato de “rayos X” usadas por Jasaw Chan K’awiil I de Tikal: (a) Dintel 2 del Templo 1 de Tikal, Guatemala; dibujo de Linda Schele (tomado de Freidel, Schele y Parker, 1993: 311); (b) Dintel 3 del Templo 1 de Tikal, Guatemala (tomado de Jones y Satterthwaite, 1983: figura 70).



Figura 6.6. Máscaras recortadas de Tikal y máscaras de “rayos X” de Motul de San José. (a) Estela 16 de Tikal (711 d. C.), dibujo de Montgomery (2001: 157); (b) Altar 5 de Tikal (711 d. C.), dibujo de Montgomery (2001: 156); (c) Estela 22 de Tikal (771 d. C.), dibujo tomado de Jones y Satterthwaite (1983: fig. 33); (d) detalle del vaso K1439 (MS1121), fotografía tomada de Reents-Budet, *et. al.* (1994: 166); (e) Estela 2 de Motul de San José (lado oeste), dibujo tomado de Morley (1937: lám. 45f); (f) detalle del vaso K2795, fotografía tomada de Schele y Miller (1986: 239).

Estos parecen ser los ejemplos más tempranos de máscara de “rayos X” entre los mayas,¹² así como los más claros que se preservan en Tikal, aunque cabe advertir que de 711 a 790 d.C. los escultores locales representaron máscaras o narigueras recortadas (Miller, 1999: 130) diferentes al formato innovado por los dinteles del Templo 1 (fig. 6.6a-c). No considero, sin embargo, que estas sean verdaderas máscaras de “rayos X”, ya que no cubren todo el rostro y/o se encuentran unidas a él por medio de un tubo con forma de serpiente que baja del tocado, pasa por la orejera y por la zona inferior de la nariz, representando probablemente el aliento del dios solar (ver Stuart, 2005c: 22-23). Este tipo de máscara o nariguera recortada tiene antecedentes muy

¹² Taube (1992: 69) identifica la máscara de “rayos X” que aparece en el Dintel 2 del Templo 1 de Tikal (fig. 6.5a) como el rostro de la Serpiente de la Guerra.

antiguos en Tikal, ya que probablemente se encuentra en las estelas 29 (292 d.C.), 31 (445 d.C.) y 40 (468 d.C.), y más seguramente en la número 30 (692 d.C.).

6.3. Difusión de la estrategia durante el siglo VIII

El modelo instaurado en los dinteles del Templo I (fig. 6.5) no parece haber tenido imitadores en el arte monumental de Tikal, pero fue seguido de cerca por los artistas de la entidad política de 'Ik' (fig. 6.6d-f), quizás porque durante los primeros años del siglo VIII los reyes de Motul de San José parecen haber estado bajo la autoridad de Jasaw Chan K'awiil I (Schele y Grube, 1994: 145; Martin y Grube, 1995: 44; 2008: 45). Según parece, algunos pintores y escultores de 'Ik', sobretodo durante el reino de Yajawte' K'ihnich, emplearon esta máscara con frecuencia (Coe, 1978: 130-134; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 175), misma que se encuentra en la Estela 2 de Motul de San José (fig. 6.6e) y en al menos nueve vasos de cerámica pintados.¹³

Uno de los más interesantes es el vaso K5418 (fig. 4.3), firmado por Tub'al 'Ajaw. La escena representa a un soberano sedente, aparentemente vestido con traje de guerrero teotihuacano,¹⁴ aunque los detalles de la imagen

¹³ Esos vasos son el K1439 o MS1121, del Museum of Fine Arts de Boston (fig. 2.14), el K2795, de The Art Institute de Chicago (fig. 4b), el K3054 o LC -cb2-462, del San Antonio Museum of Art (fig. 4.2), y el K4606 o MS1442, del Mint Museum of Art de Charlotte (fig. 5.10), en los Estados Unidos, así como los vasos K533 o MS1403 (fig. 2.13), K1896 (fig. 7.6), K2025, K6888 (fig. 5.4a) y K5418 (fig. 4.3), de colecciones privadas, sin olvidar al vaso A 886 de Ixkun (fig. 6.7). Christina T. Halperin (2006: 32) ha notado que entre las figurillas de terracota encontradas en Motul de San José hay varias con máscaras desmontables que fueron hechas por separado. En su opinión, estas pueden representar seres humanos enmascarados, un tema que es paralelo al de los figurantes y danzantes representados en los vasos 'Ik'. Por otra parte, el análisis de activación de neutrones practicado sobre estas figurillas revela que corresponden a los mismos grupos químicos (y probablemente a los mismos talleres) de las vasijas 'Ik' y de algunas piezas policromadas encontradas en Motul de San José (Halperin, 2006: 12, 47; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1145).

¹⁴ Ver en Taube (1992: 59) una excelente descripción de este traje.

están un tanto desgastados y sólo se aprecia un yelmo grisáceo de placas de valva,¹⁵ un cetro que simboliza a la Serpiente de la Guerra,¹⁶ y una máscara de “rayos X” con probóscide de lepidóptero y sin mandíbula inferior, en lugar de la cual emite un flujo de sangre. Esta máscara parece remitir a una entidad llamada Mariposa Jaguar, que en ocasiones puede coronar el rostro de la Serpiente de la Guerra y presentar colmillos de felino (ver Taube, 1992: 74).¹⁷ El gobernante, quien parece llevar el glifo emblema de La Florida (Maan) (Lopes, 2001), se encuentra recibiendo un gran espejo de obsidiana en la fecha 11 Caban 5 Pax,¹⁸ al tiempo que realiza el ademán de hablar con autoridad.¹⁹ Muchos de los caracteres están perdidos o borrosos,²⁰ pero si la identificación del glifo emblema es correcta, ello podría implicar que, por algún motivo, Tub'al 'Ajaw desarrolló este tema en un vaso que pertenecía a K'ihnich Lamaw 'Ek',

¹⁵ Tanto el color del yelmo como el de las plumas debió haber sido verde o azul, pero las bajas temperaturas con las que fueron horneadas estas vasijas (ca. 800°-900° C) lo transformaron en gris.

¹⁶ Puede verse la substitución entre este cetro y la Serpiente de la Guerra en el plato estilo códice número 107 de *The Maya Book of the Dead* (Robicsek y Hales, 1981: 75), así como en el lanzadardos que porta Yajaw Chan Muwaan en la Estela 3 de Bonampak (Mathews, 1980: 65, fig. 4). Ver también Taube (1992: 61, fig. 6d y 64, fig. 8d) y Martin (2001b: 105).

¹⁷ En un artículo publicado en el año 2000, Taube modificó ligeramente sus ideas al afirmar que los atributos anatómicos del lepidóptero formaban parte de la Serpiente de la Guerra (Taube, 2000a: 282-285). Bajo tal premisa, la entidad denominada Mariposa Jaguar no constituye más que una parte o aspecto de la Serpiente de la Guerra (ver la nota 14 del Capítulo 2 de esta tesis). Cabe mencionar que aunque en las seis estelas dañadas de Motul de San José no se encuentran rasgos de la Serpiente de la Guerra, 17 figurillas moldeadas que representan dignatarios usando yelmos de ese ofidio han sido recobradas en diversos conjuntos residenciales del sitio (fig. 1.9) (ver Halperin, 2004), lo que confirma que el tema a bordado en el vaso K5418 (fig. 4.3) era familiar para los habitantes de esa ciudad.

¹⁸ La dos posibilidades para enlazar esta Rueda de Calendario con la Cuenta Larga son 9.13.12.16.17 (18 de diciembre de 704 d.C.) y 9.16.5.11.17 (1 de diciembre de 756 d.C.). Dado que la mayor parte del *corpus* de vasos 'Ik' fue producido entre 740 y 800 d.C. (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1143), suena más confiable la segunda de estas opciones. No obstante, en el vaso K2784 (producido en las cercanías del moderno sitio arqueológico de La Florida, fig. 5.3a) se atestigua la existencia de buenas relaciones entre la entidad política de 'Ik' y la de Maan durante el tiempo del gobernante Sak Muwaan (ca. ¿701-726? d.C.) de Motul de San José (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144), por lo que la escena representada en el vaso K5418 (fig. 4.3) pudo ser también un evento retrospectivo ocurrido en 704 d.C.

¹⁹ Ver el apartado 5.9.

²⁰ En algunos vasos también hay repintes modernos, aunque salvo por el K533 (fig. 2.13) y el K680 (fig. 4.6a) no he encontrado evidencia de esa práctica sobre otras vasijas de la entidad política de 'Ik' (ver Houston, 1984: 135, nota 3; Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 225, nota 23).

gobernante de 'Ik' que sucedió a Yajawte' K'ihnich y cuyo nombre aparece en la banda escrituraria que decora el vaso en la parte superior.

En el sureste del Petén han sido encontrados algunas vasijas producidas en la entidad política de 'Ik', como por ejemplo el vaso A 886 de Ixkun (fig. 6.7), atribuido al taller de Tub'al 'Ajaw. Aunque la mitad de la escena pintada en la superficie de esta vasija está erosionada, podemos apreciar a una mujer danzando con máscara de una "rayos X", aparentemente para personificar a una variedad del dios Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich.²¹ Su atuendo se complementa con orejeras y guantes de jaguar, así como con una falda decorada con flores y huesos cruzados (ver Tokovinine, 2006b: 367 -372). Alexandre Tokovinine (*ibid*: 370) observa que la mujer porta en su brazo izquierdo el cuerpo desnudo de un bebé muerto o inconsciente, y que el tratamiento de este tema es semejante al que encontramos en el vaso K1439 (fig. 2.14), atribuido a la mano de Tub'al 'Ajaw. Por otra parte, y aunque la imagen del vaso A 886 está muy deteriorada, parece consistir de un par de procesiones que avanzan de perfil hacia la figura

²¹ El atuendo de Huk Chapat Tz'ikiin K'ihnich (ver figs. 2.13, 2.14, 6.7, 7.6) consta de una cabeza de ciempiés con globos oculares desorbitados y mechones de cabello, además de un traje de piel de jaguar con bufanda roja de extremos blancos. La cabeza del antrópodo tiene dos pinzas o colmillos curvos y alargados en la punta (forcípulas), especiales para inyectar veneno, más otros incisivos cortos que usan las escalopendras para sujetar a sus víctimas (ver Taube, 2003: 408, 416). Todas estas características iconográficas recuerdan a las de los seres *wahyis* descritos por Grube y Nahm (1994), aunque ninguna inscripción afirma que Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich haya sido uno de ellos. En esta tesis considero que Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich era una deidad (Tokovinine, 2006b: 370) o epíteto del dios solar cuando emerge del inframundo al cielo (Taube, 2003: 409-413), aunque no descarto que haya sido uno de los nagueles del Astro Rey, ya que la aves carnívoras (*tz'ikiin*) y los antrópodos (*chapaht*), cuya mordedura ponzoñosa se parece al fuego, eran animales asociados con los hechiceros más poderosos (ver Garza, 1984: 117). Cabe la pena mencionar que en las fuentes del periodo colonial se menciona el nombre de otros ciempiés sobrenaturales: 'Ajwuk Chapat o Wuk Chapat en el *Códice Pérez* (Solís Alcalá, 1949: 198-199; Craine y Reindorp, 1979: 101, nota 114), ser vinculado con las desgracias terrestres (Bastarrachea Manzano, 1970: 39-40); 'Ajchapat o X 'Ajchapat en el *Los cantares de Dzitbalché* (Barrera Vásquez, 1965: 62-62; Nájera Coronado, 2007: 165-167), dios o ente sobrenatural asociado con la destrucción del mundo y la muerte de los hombres de las creaciones fallidas (*ibid.*: 35, 39); así como la pareja de K'áak' Neh Chapat y Wuk Neh Chapat, identificados en el *Ritual de los Bacabes* (Roys, 1965: 37-38, 154, 160; Arzápalo Marín, 1987: 346-347) con una enfermedad de fuego, viruela (*k'áak'*), erupción o úlceras, creada por el dios solar (ver Wisdom, 1961: 368). Ninguno de estos ciempiés peninsulares parece ser un *wáay* (yukateko). No obstante, en el Capítulo 10 de esta tesis exploraré nuevamente el caso de dioses que adquieren atributos de espíritus familiares (*wahyis*).

enaltecida de un señor entronizado, composición semejante a la del vaso K5418 (fig. 4.3), firmado por Tub'al 'Ajaw. Tokovinine sugiere que se trata de un infanticidio ritual (ver Grube, 1992: 215), tema que se encuentra asociado en el arte maya con rituales de incienso (*ch'aaaj*), y especula que constituye una ceremonia calendárica, aunque Martin (2002: 53-55) lo asocia con la propiciación de lluvias. Debemos destacar, a propósito, que la mayoría de los pocos ejemplos conocidos de la máscara de "rayos X" que se encuentran arqueológicamente fuera de la entidad política de 'Ik' proceden de sitios que tuvieron distintos tipos de relación con los señores de Motul de San José (Reents-Budet, *et. al*, 2007: 1144).

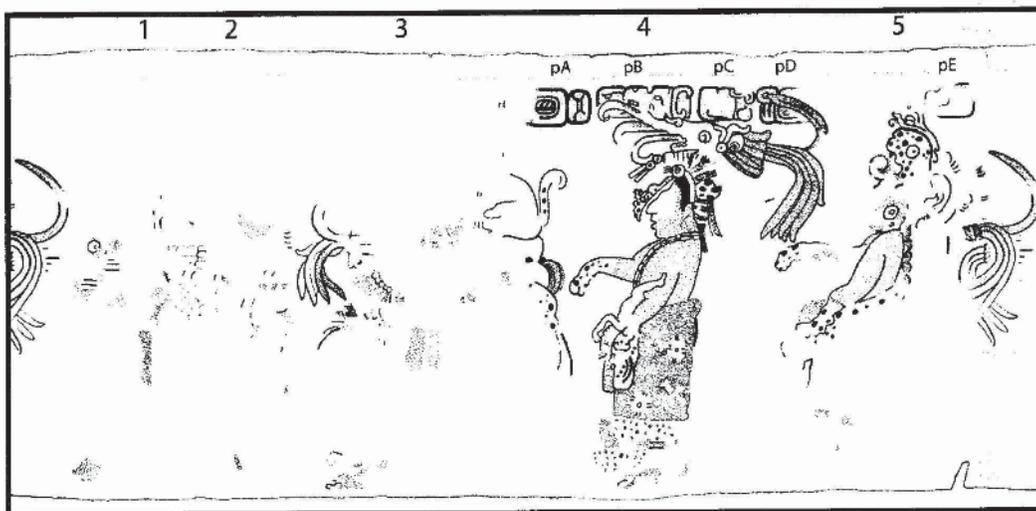


Figura 6.7. Vaso A 886 de Ixkun, Guatemala, que se encuentra en el Museo Regional del Sureste del Petén; dibujo desplegado de Alexandre Tokovinine (tomado de Tokovinine, 2006b: 367).

Tal es el caso de Yaxchilán, que a mediados del siglo VIII mantenía una alianza sólida con los señores de 'Ik', firmemente establecida a través del matrimonio de dos mujeres con el gobernante Yaxuun B'ahlam IV (752 -768 d.C.). Podríamos suponer que la relación entre Motul de San José y Yaxchilán

venía de tiempo atrás, pues el Dintel 25 de la Estructura 23 (fig. 6.8), consagrado en 723 d.C., contiene un ejemplo claro de máscara de “rayos X”.²² La imagen representada en el dintel, sin embargo, conmemora en retrospectiva la entronización de 'Itzamnaah B'ahlam II, ocurrida 42 años antes: la señora K'ab'al Xook se encuentra conjurando una serpiente bicéfala y semidesollada de la que sale un guerrero vestido con insignias teotihuacanas²³ y una máscara de “rayos X” que incluye anteojeras, probóscide, mandíbula descarnada y flujos de sangre, muy semejante a la máscara que aparece en el vaso K5418 (fig. 4.3). En el caso del Dintel 25 la máscara identifica al guerrero conjurado como el “pedernal y el escudo²⁴ de 'Ajk'ahk' 'O' Chaahk”, una probable personificación de 'Itzamnaah B'ahlam como ancestro del linaje y dios protector de la ciudad.²⁵ En la esquina inferior izquierda del dintel podemos encontrar otro conjunto de turbante de globo, signo de rayo y trapecio, anteojeras de Tlālok, fosas nasales y mandíbula descarnada, así como volutas de sangre. Normalmente se dice que este compuesto es emitido de las fauces de la serpiente que se encuentra tras él (Schele y Miller, 1986: 187), pero una forma complementaria de verlo es como una máscara de “rayos X” que lleva puesta la serpiente, lo que sugiere que el ofidio de la visión se identifica con el propio guerrero 'Ajk'ahk' 'O' Chaahk en guisa teotihuacana.

²² Si los ejemplos conocidos de la máscara de “rayos X” en vasos de la entidad política de 'Ik' no anteceden al año 740 d. C. (ver la nota 18 de este capítulo), debemos dejar abierta la posibilidad de que este tipo de máscara fuera representada antes en Yaxchilán (ca. 723 d. C.), aunque en Motul de San José logró más arraigo y llegó a ser más frecuente.

²³ Éstas incluyen un turbante con forma de globo, hecho de piel venado y decorado con plumas de búho de punta negra (Martin, 2001b: 104), sobre el cual se montaba el símbolo ígneo del rayo y trapecio que, según Taube (1992: 65), probablemente era una variante geométrica de la Serpiente de la Guerra.

²⁴ Difrasis que equivale a la ‘guerra, armas’ o ‘ejército’ (Lacadena García-Gallo, 2007: 9).

²⁵ Proskouriakoff (1999: 101), Schele y Freidel (1990: 268) identifican al guerrero teotihuacano como un ancestro o antepasado de la dinastía de Yaxchilán; Tate (1992: 89), Taube (1992: 61-63) y Mathews (1997: 155, 159) sugieren que se trata del propio 'Itzamnaah B'ahlam, mientras que Martin y Grube (2008: 125) opinan que es el rey mismo como dios defensor de la ciudad.

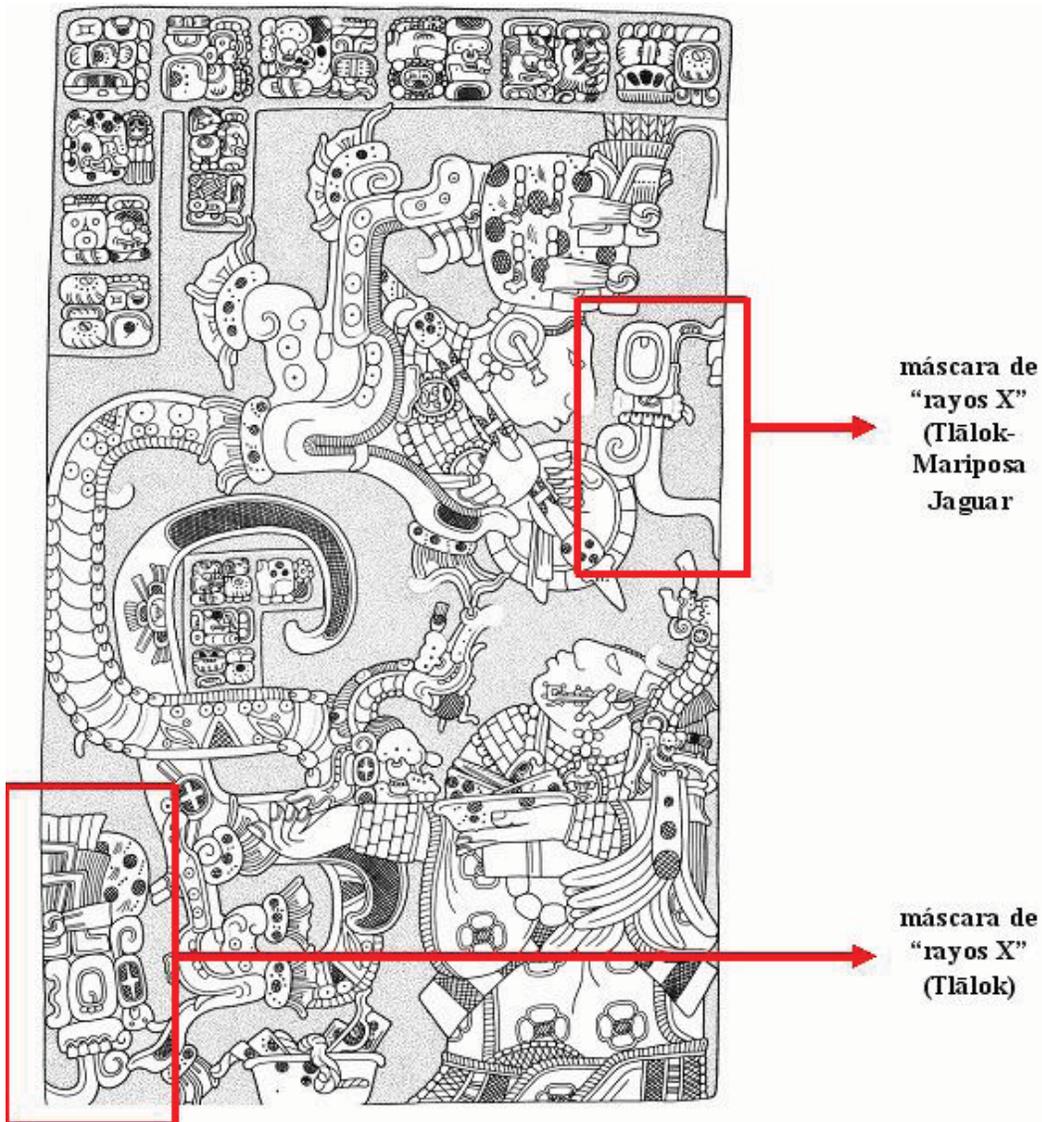


Figura 6.8. Dintel 25 de Yaxchilán, Chiapas. Dibujo de Ian Graham y Eric von Euw (1977: 53).

Semejantes a los ejemplos anteriores son las máscaras que utiliza el Gobernante 3 de Dos Pilas en la Estela 16 de su ciudad, así como en la Estela 2 de Aguateca (fig. 6.9), consagradas en 736 d.C. Sus escenas y pasajes sinópticos representan la victoria que obtuvo el señor de Dos Pilas en 735 sobre el desventurado rey de Ceibal, Yihch'aak B'ahlam, quien se encuentra desnudo, atado y pisoteado. Aunque la máscara se reduce a las anteojeras de Tlālok con

sus fosas nasales descarnadas, otros elementos tales como el turbante de globo con signo de rayo y trapecio, las plumas de *āstaxēlli* (ver Taube, 2000a: 270), el rostro de la deidad plasmado en el delantal del gobernante y demás elementos del atuendo, confirman que se trata del mismo traje de guerreo teotihuacano representado en el vaso K5418 (fig. 4.3) y en el Dintel 25 de Yaxchilán (fig. 6.8).

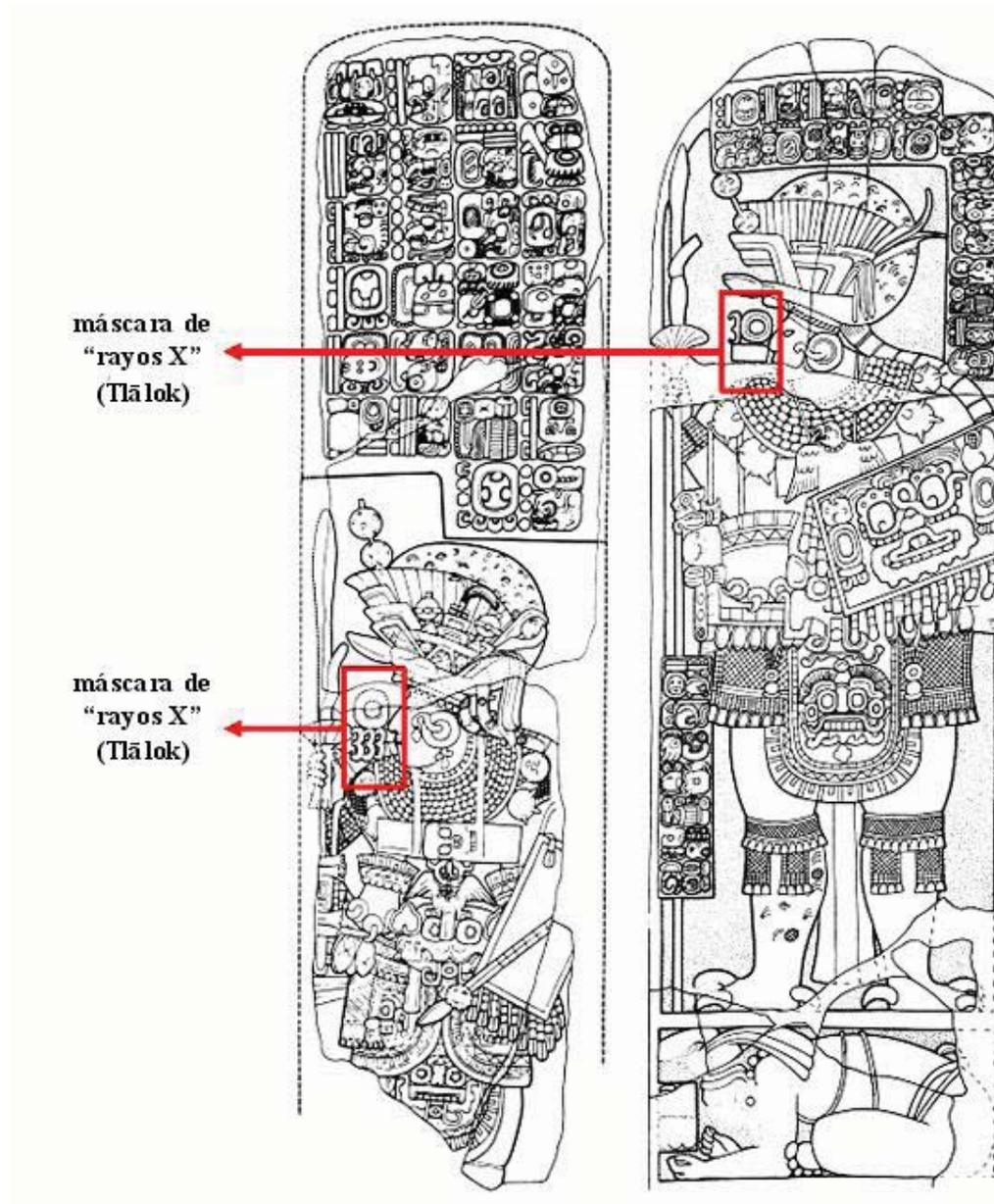


Figura 6.9. Estelas 16 de Dos Pilas y 2 de Aguateca (736 d. C.) (tomadas de Graham, 1967: 10, 12).

Como hemos visto, durante el siglo VIII los señores de Motul de San José mantenían intensas relaciones políticas con sitios del Petexbatun, pues diversos tiestos de 'Ik' han sido encontrados en Arrollo de Piedra, Ceibal y la propia Dos Pilas (fig. 2.31), así como vasijas completas en Aguateca (fig. 3.10), Altar de Sacrificios (fig. 2.19a), Cueva de Sangre (fig. 2.16), Dos Pilas (figs. 2.6, 2.9) y Tamarindito (fig. 2.25).²⁶ La naturaleza de estas relaciones políticas probablemente osciló con el tiempo, pues iba desde la diplomacia hasta la guerra. Es probable que entre 726 y 741 d.C. Motul de San José o Yaxchilán hayan tenido un acercamiento estratégico con Dos Pilas, obsequiándole bienes de prestigio (entre ellos vasijas) o pagándole con trabajo, de tal suerte que algún escultor de esas primeras ciudades haya diseñado las estelas 2 de Aguateca y 16 de Dos Pilas (fig. 6.9).²⁷ Sea como fuere, parece haber sido propio del siglo VIII entre los mayas el representarse con atuendo local en ceremonias de investidura y con traje teotihuacano en ocasión de guerra (Taube, 1992: 74; 2000a: 270), sugiriendo así la idea de lo extranjero y lo hostil (Miller, 1999: 105), al mismo tiempo que la evocación de un pasado primordial (Stuart, 2000b: 501). En este sentido, la utilización de ropajes e iconografía teotihuacanos no representaría un producto de invasión extranjero, sino una adopción y manipulación consciente por parte de los artistas mayas (Taube, 1992: 74).

De cualquier forma, y probablemente como un rasgo de la época, la máscara de "rayos X" con los símbolos de Tlālok y del guerrero teotihuacano, originada quizás en Tikal y arraigada en Motul de San José, llegó mucho más

²⁶ Ver el Capítulo 2.

²⁷ Miller (1999: 119, 124, 134-135; 2000) ha sugerido que los escultores mayas de algunas ciudades vencidas pudieron haber grabado, en calidad de tributo, los monumentos triunfales de las vencedoras.

allá de Yaxchilán, Dos Pilas o Aguateca, pues la encontramos en el famoso Mural de la Batalla del Gran Basamento de Cacaxtla (fig. 6.10). El individuo que la porta no es otro que 3 Asta de Venado, quien al parecer era el capitán de los triunfantes combatientes jaguares, que derrotan a los guerreros aves (Stuart, 1992: 130). La máscara de 3 Asta de Venado, denominada por Marta Foncerrada de Molina (1993: 130) como “boquera de Tláloc” (*sic.*), consta solamente de la fosa nasal descarnada, los colmillos y la caída de sangre que es propia del vaso K5418 (fig. 4.3) y del Dintel 25 de Yaxchilán (fig. 6.8), aunque en la máscara que se encuentra en el cinturón del combatiente representado en el Talud Oriente podemos encontrar también las anteojeras.²⁸ Por lo demás, resulta admirable la semejanza que existe entre este guerrero y el que se representa saliendo de las fauces de la serpiente en el Dintel 25 (fig. 6.8), que presenta semejante indumentaria, dardo, escudo y postura corporal. Mientras que el concepto iconográfico de la máscara de “rayos X” asociada con el atuendo bélico teotihuacano parece ser propio de la época, el repertorio gestual vinculado con la guerra pudo responder a fórmulas heredadas desde tiempo atrás en el arte mesoamericano. La aparición de esta máscara en el Mural de la Batalla tiende a confirmar la sospecha de Miller (1999: 179, 232), en el sentido de que fue pintado a finales –si no es que a mediados- del siglo VIII.

²⁸ No debe extrañarnos encontrar esta máscara de “rayos X” en el cinturón de 3 Asta de Venado, pues en algunas tumbas mayas se han encontrado máscaras faciales, pectorales, de cinturón y de tocado (García Vierna, 2004: 616).

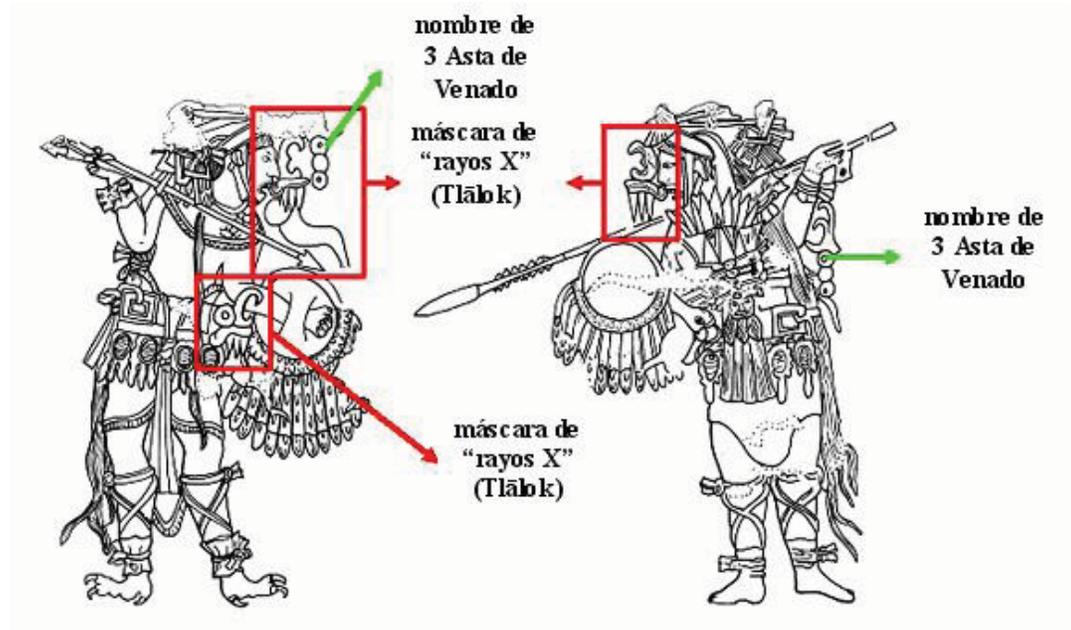


Figura 6.10. Guerrero 3 Asta de Venado en el Talud Oriente y Poniente del Mural de la Batalla del Gran Basamento de Cacaxtla, Tlaxcala; dibujos modificados a partir de Piña Chan (1998a: 66, 74).

Pero la máscara de “rayos X” no solamente fue utilizada en la indumentaria del guerrero teotihuacano, sino también en el disfraz de Chaahk, tal como aparece en la Estela 11 de Yaxchilán (fig. 6.11).²⁹ Este monumento fue consagrado por Yaxuun B’ahlam IV en 752 d.C., gobernante que, como dijimos, estaba casado con dos mujeres de la casa real de Motul de San José.³⁰ En su bien conocida escena (ver Tate, 1992: 237; Mathews, 1997: 186), el señor se encuentra vestido con un complejo atuendo que incluye los atributos del dios maya de la lluvia: diadema y orejeras de concha cortada, cabello largo y anudado sobre la frente, pectoral con extremos lobulados triples y, por supuesto, la máscara recortada de la deidad (García Barrios, 2008: 25-103). Yaxuun

²⁹ Es probable que la máscara de “rayos X” con los atributos de Chaahk, que aparece en la Estela 11 de Yaxchilán (fig. 6.11), tuvo su antecedente en la máscara de Tlālok que porta el guerrero representado en el Dintel 25 (fig. 6.8), pues el texto glífico lo identifica como Chaahk (García Barrios, 2008: 125-126; s.f.: 14), más específicamente ‘Ajk’ahk’ ‘O’ Chaahk. Morley (1938: 418) parece haber sido el primer investigador que se percató de que la máscara grabada en la Estela 11 de Yaxchilán (fig. 6.11) presentaba el mismo formato que la de la Estela 2 de Motul de San José (fig. 6.6e).

³⁰ Ver el Capítulo 2 de esta tesis.

B'ahlam, quien aquí se muestra como la personificación de Chaahk, sostiene con autoridad su cetro maniquí y se yergue indiferente ante sus tres cautivos arrodillados,³¹ quienes cruzan sus brazos sobre el pecho en un ademán de acatamiento o reverencia.³² Al igual que el báculo portado por el señor de Maan en el vaso K5418 (fig. 4.3), el signo de rayo y trapecio y la Serpiente de la Guerra que aparecen en los monumentos aborados antes de Aguateca (fig. 6.9b), Cacaxtla (fig. 6.10), Dos Pilas (fig. 6.9a), Tikal (fig. 6.5 a) y Yaxchilán (fig. 6.8), el cetro maniquí es un símbolo ígneo, pues representa al dios K'awiil personificando el hacha con la que Chaahk producía el relámpago (Garza, 1984: 293-294; Coggins, 1988: 126-129; Taube, 1997: 73-78; Velásquez García, 2005a: 36-38). Como ha mostrado Taube (1992: 64-65), un bloque jeroglífico misceláneo en variante de cuerpo completo que procede del Templo 26 de Copán (ver Proskouriakoff, 1950: 101, fig. 35 /'), amalgama la imagen de K'awiil con los atributos de Tlālok y el signo de rayo y trapecio. En este caso, el pie de ofidio de K'awiil se torna en la Serpiente de la Guerra.

³¹ Ana García Barrios (s.f.: 13) sugiere que la iconografía de Chaahk en contextos castrenses es un fenómeno que comenzó durante el Clásico tardío.

³² Ver el apartado 5.8 de esta tesis. La actitud inexpresiva de Yaxuun B'ahlam IV, que contrasta con la gesticulación de sus cautivos, parece responder a un *ethos* de conducta restringida, decorosa y altamente regulada, que era propio de las prácticas corporales atribuidas por los artistas mayas a sus propios gobernantes (ver el Capítulo 5 de esta tesis).

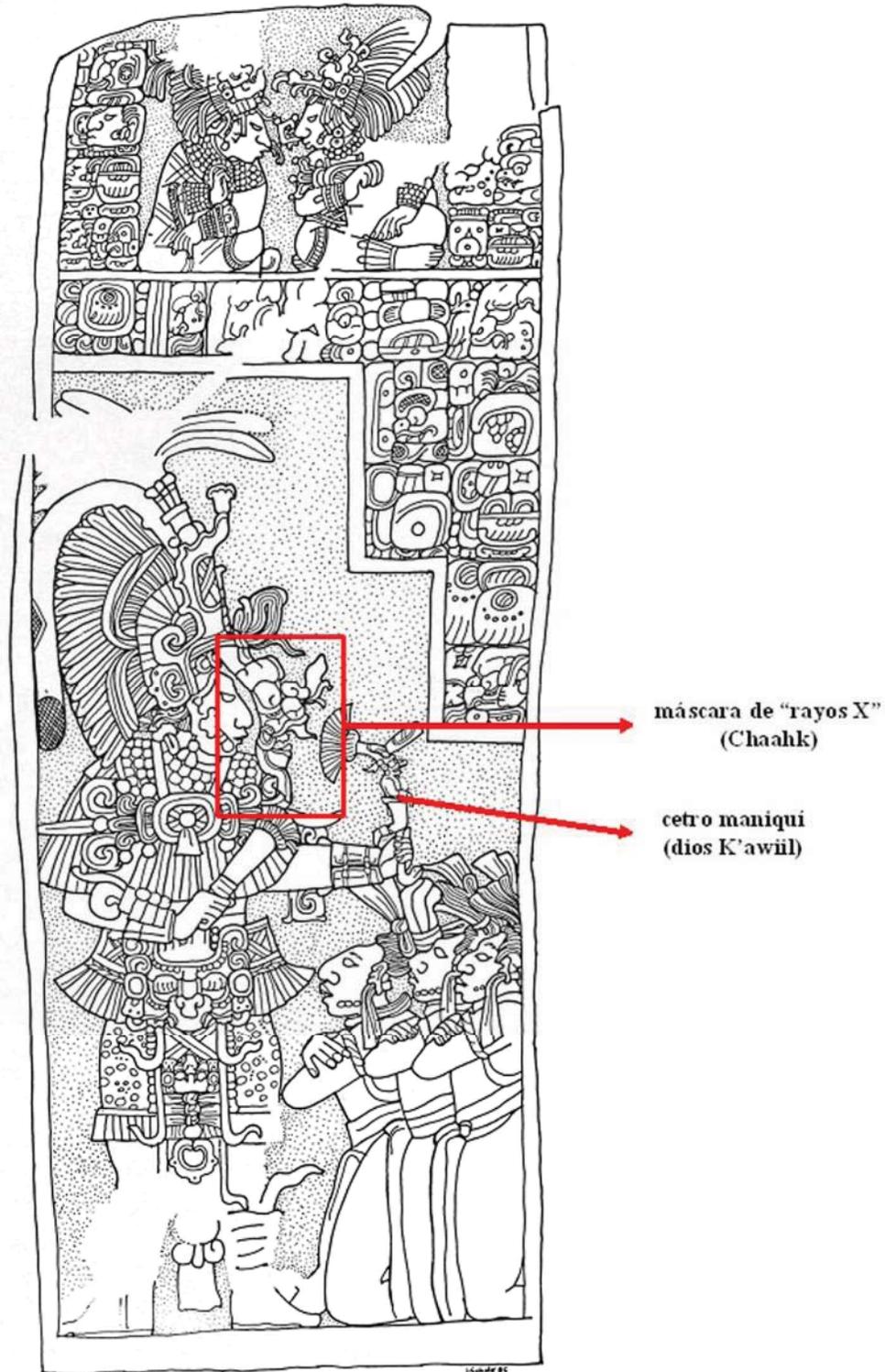


Figura 6.11. Estela 11 de Yaxchilán, Chiapas (752 d. C.); dibujo de Linda Schele (tomado de Tate, 1992: 237).

Dos ejemplos poco conocidos de máscaras de “rayos X” se encuentran en el Panel 2 del Sitio R (fig. 6.12), lugar desconocido de la cuenca del Usumacinta, aunque posiblemente identificado con El Kinel, diez kilómetros al sureste de Yaxchilán (Morales y Ramos, 2002: 157). El personaje de la izquierda es Yaxuun B’ahlam IV, quien no utiliza su nombre de ascensión, sino el antropónimo Chan T1013 (B3-B4), más sus acostumbrados títulos militares de ‘guardián de ‘Ajuk’ (D1-D2) y ‘el de los veinte cautivos’ (D3) (ver Martin y Grube, 2008: 130). No obstante, la inscripción contiene la fecha 9.14.13.10.8, 6 Lamat 11 Zodz, 19 de abril de 725 d.C., cuando Yaxuun B’ahlam tenía apenas 15 años de edad y aun no era gobernante de Yaxchilán, hecho que se confirma en los dos últimos cartuchos jeroglíficos (D7-D8), que lo nombran como ‘joven señor de Pa’chan’. Sospecho, sin embargo, que se trata de una imagen retrospectiva y que este monumento fue labrado durante el reinado de Yaxuun B’ahlam, puesto que su nombre ya incorpora la mención de sus cautivos principales,³³ a pesar de su corta edad en el momento fijado en la escena, mientras que el recurso de la máscara de “rayos X” ya tiene el tratamiento que vemos, por ejemplo, en la Estela 11 de Yaxchilán (fig. 6.11), de 752 d.C.

En este panel del Sitio R Yaxuun B’ahlam parece personificar a una variante senil del dios patrono del mes Pax (Sib’ik Te’), veintena que los mayas yucatecos de la época de Landa (2003: 159-162) asociaban con el señor de la guerra Kit Chak Koj (yucateko). El simbolismo castrense del patrono de Pax tal vez viene desde el periodo Clásico, puesto que Yaxuun B’ahlam sostiene con su mano derecha un aparente cetro con tres navajas, mientras que en la izquierda lleva un escudo flexible, al tiempo que su máscara incluye orejeras de tela o de

³³ Entre los nombres de sus cautivos se encuentra uno pocas veces mencionado, el de Jib’a’ Kooj: D4-D6: ‘u-CHAN-nu ji-b’a-’a KOJ, ‘*ucha’n Jib’a[’] Kooj*, ‘[es] el guardián de Jib’a’ Kooj’.

papel, asociadas con los cautivos de guerra (ver Baudez y Mathews, 1979: 33), y usa un cinturón con dos nudos, elemento vinculado con el sacrificio (ver Schele y Miller, 1986: 176). El individuo de la derecha es probablemente el señor del Sitio R y, por lo tanto, el personaje principal de la escena, aunque no la figura de mayor rango. Él personifica a una entidad sobrenatural no identificada, cuya máscara tiene pupilas rizadas, probablemente de serpiente (ver Garza, 1984: 207). En su mano derecha sostiene un cetro con la cabeza del Jaguar Nin fea, mientras que en la izquierda lleva una barra con extremos de tiras de tela. La acción descrita en el texto es probablemente **CH'AM-ma-ja 'u-k'o-jo**, *ch'a[h]maj 'uk'oj*, 'la máscara de [Yaxuun B'ahlam] fue recibida'.

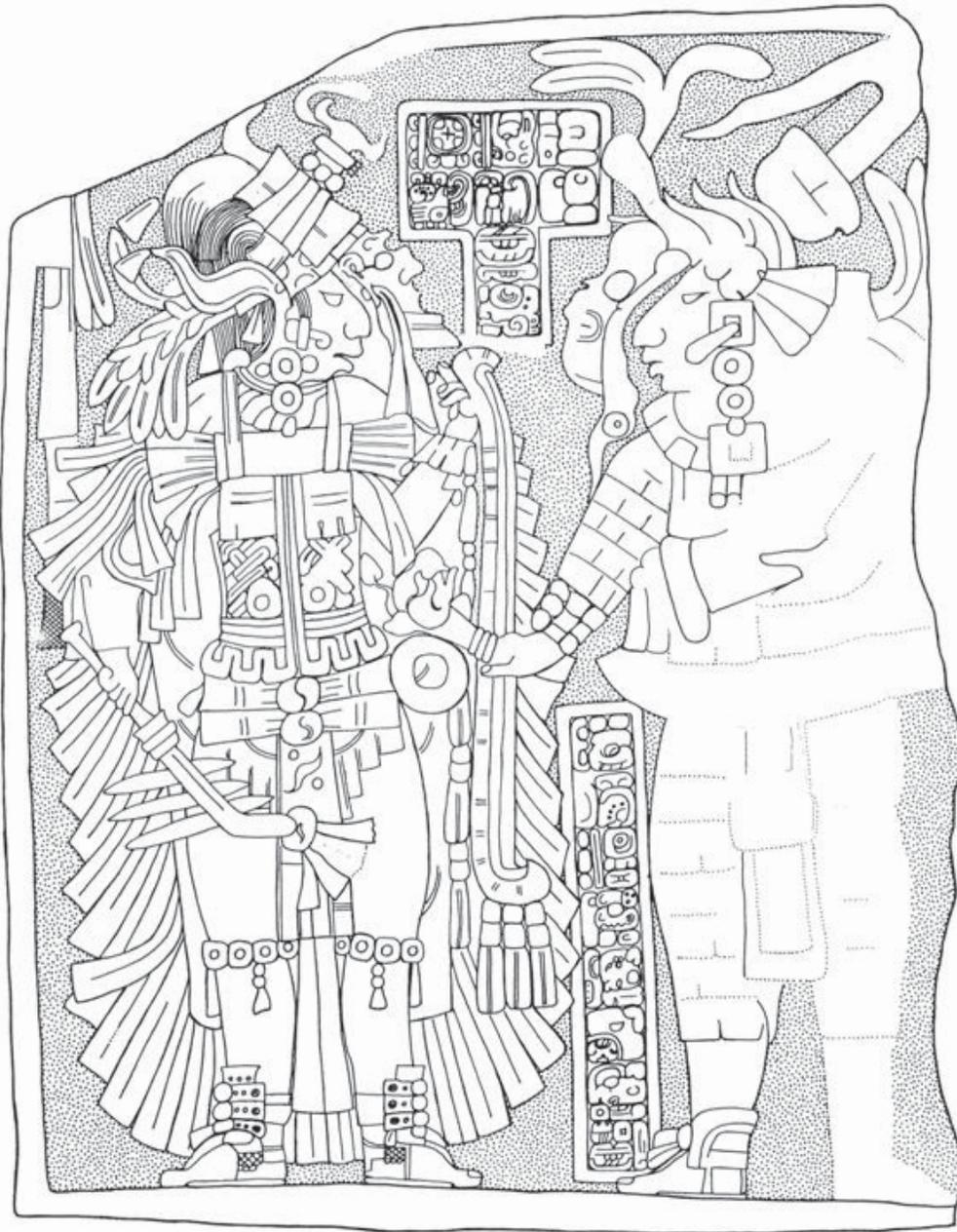


Figura 6.12. Dintel 2 del Sitio R; dibujo de Peter L. Mathews (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama).

Hasta este momento hemos encontrado la máscara de “rayos X” en estrecha relación con un aspecto telúrico del dios solar (Huk Chapat Tz’ikiin K’ihnich), con los atributos ígneos y castrenses del dios de la lluvia maya

(Chaahk) o mexicano (Tiälök), así como probablemente con el dios de la guerra (Waxaklaju'n 'Ub'aah Chan), la tinta y el hollín (Sib'ik Te'),³⁴ pero podríamos añadir un contexto más que seguramente es una extensión ritual y simbólica de la guerra o cacería: el juego de pelota. Este se encuentra atestiguado en cuatro peldaños de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán (figs. 6.13-6.16), que conduce al acceso del Templo 33. La opinión más aceptada es que Yaxuun B'ahlam IV colocó estos bloques en 9.16.6.0.0, 4 Ahau 3 Zodz, 7 de abril de 757 d.C., cuando fue consagrado el edificio (Tate, 1992: 97), aunque Mathews (1997: 205) observa que los trece bloques de esta escalera fueron labrados en distintos estilos, mientras que Martin y Grube (2008: 132) sospechan que el programa del Templo 33 pudo haber sido completado por su hijo, 'Itzamnaah B'ahlam III (769-800 d.C.). El peldaño principal es el número VII (ver Graham, 1982: 160), que muestra a Yaxuun B'ahlam jugando a la pelota en guisa del dios del maíz, aparentemente para santificar la dedicación de un juego de pelota en 9.15.13.6.9, 3 Muluc 17 Mac, 17 de octubre de 744 d.C. (Schele, Freidel y Parker, 1993: 357, 360). Este rito se inserta en una importante narración sagrada, conocida como el mito de la 'escalera de las tres victorias' ('uhx 'ahaal 'ehb'), que parece constituir parte del soporte ideológico del juego de pelota entre los mayas del periodo Clásico (ver Colas y Voss, 2001; Martin y Grube, 2008: 130; Tokovinine, 2002; Stuart, 2003a). Yaxuun B'ahlam se encuentra flanqueado por escenas retrospectivas de su padre (escalón VI) y de su abuelo (escalón VIII) que, como él, también jugaron a la pelota (ver Graham, 1982: 159,

³⁴ El nombre de Sib'ik Te' (el patrono de Pax) efectivamente significa 'Hollín' o 'Tizne de Árbol' –una especie de la que se elaboraba la tinta para escribir-, y probablemente, como ahora, no se trataba de un concepto desligado del fenómeno de la lluvia, ya que los lakandones tienen una deidad llamada Men Säb'äk, 'Hacedor de Hollín', que creen arroja tizne sobre las nubes para provocar la caída del agua, y ese polvo negro constituye "la semilla" de la lluvia, los rayos y los truenos (Bastarrachea Manzano, 1970: 30; Thompson, 1975: 323-324).

162), mientras que en los escalones IV, V, X y XII (figs. 6.13-6.16) podemos observar a sus lugartenientes jugando en atavío de dioses y usando máscaras de “rayos X”.

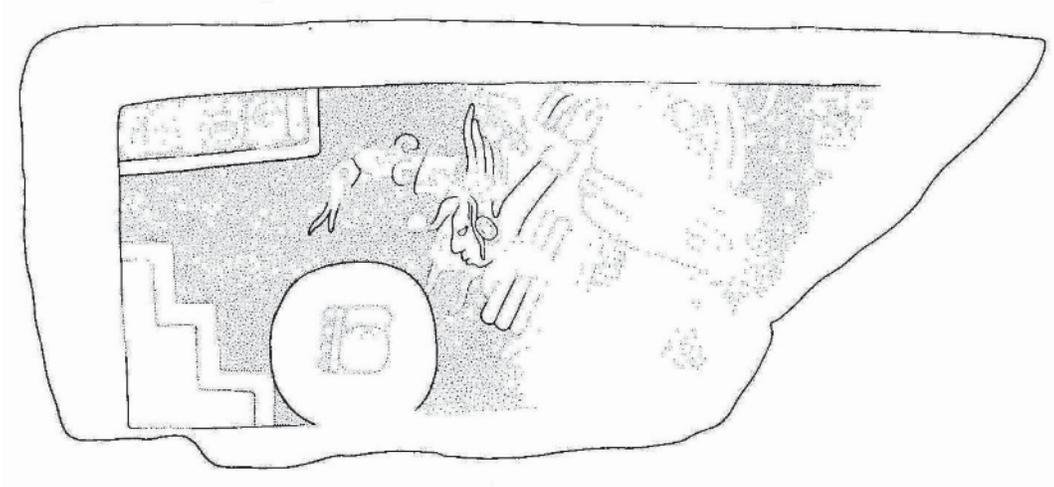


Figura 6.13. Escalón IV de la Escalera Jeroglífica 2 del Templo 33 de Yaxchilán, Chiapas (tomado de Graham, 1982: 157).

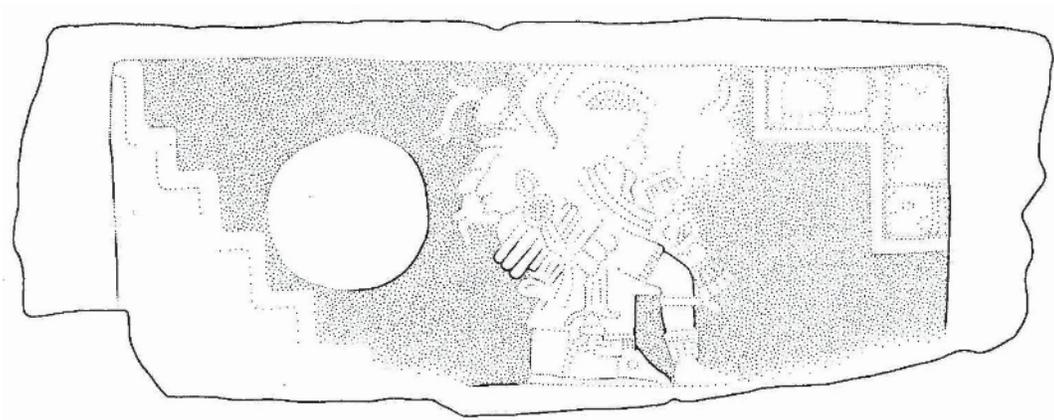


Figura 6.14. Escalón V de la Escalera Jeroglífica 2 del Templo 33 de Yaxchilán, Chiapas (tomado de Graham, 1982: 158).

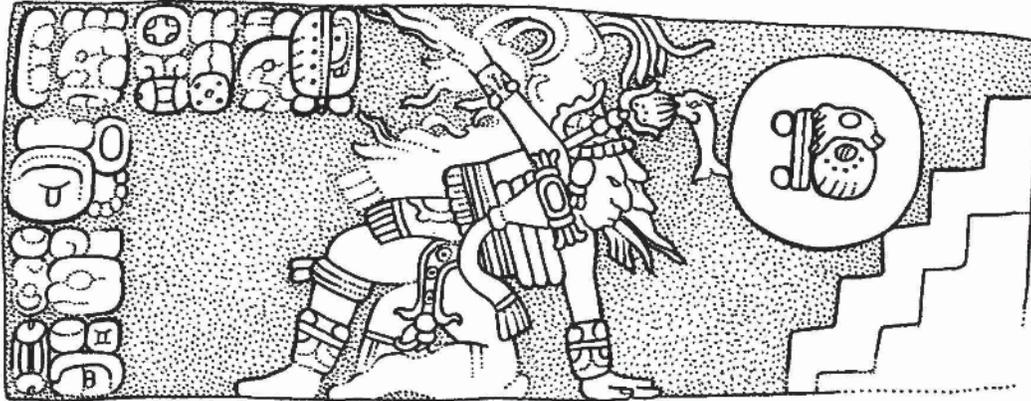


Figura 6.15. Escalón X de la Escalera Jeroglífica 2 del Templo 33 de Yaxchilán, Chiapas. Dibujo de Marc U. Zender (tomado de Zender, 2004b: 2).

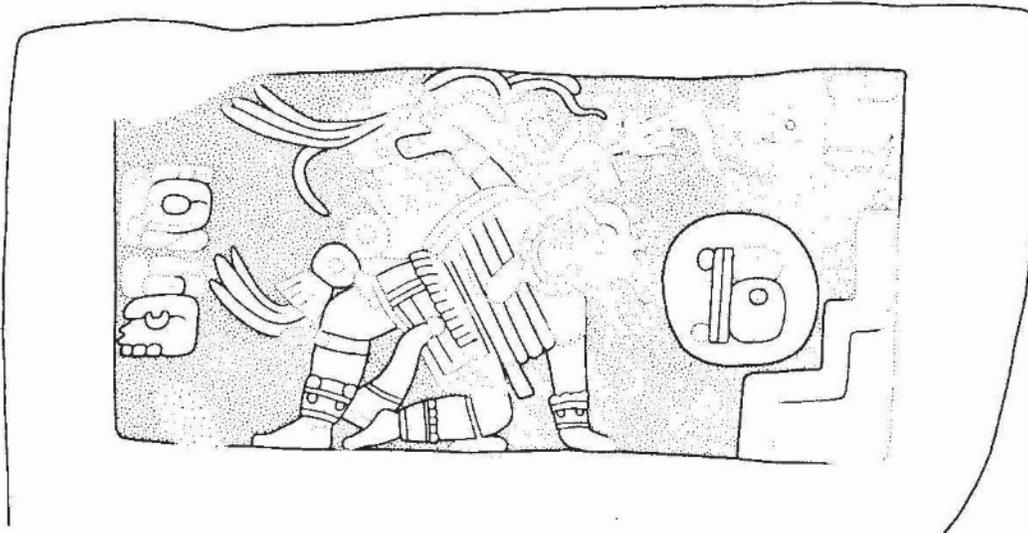


Figura 6.16. Escalón XII de la Escalera Jeroglífica 2 del Templo 33 de Yaxchilán, Chiapas (tomado de Graham, 1982: 164).

Cada uno de estos jugadores adopta la postura estereotipada que los artistas mayas empleaban para ambientar el tema del juego de pelota, es to es, una rodilla y una palma de la mano descansando sobre el piso, mientras que el brazo opuesto se encuentra extendido para darle balance a la figura (ver Tate, 1992: 96). El traje de cada contendiente consta de un gran yugo de cuero, rodilleras y complejos tocados que, en estos casos, forman parte de las máscaras de personificación. La pelotas que se encuentran a punto de golpear

(*jaatz'*) llevan en su interior la palabra *nahb'*, 'cuarta, medida' o 'palmo', acompañada por un numeral que indica la longitud de la tira de hule con que se construyó el balón (Eberl y Bricker, 2004: 36-43). El jugador representado en los escalones IV (fig. 6.13) y X (fig. 6.15) es Kote' 'Ajaw K'an Tok Wayib', quien también aparece en el Dintel 8 de Yaxchilán (Graham y von Euw, 1977: 27) y es descrito como el *b'aaah sajal* o 'primer sajal' de Yaxuun B'ahlam IV. El jugador del escalón V (fig. 6.14) no está identificado, mientras que la inscripción del escalón XII (fig. 6.16) sólo indica que se trata del 'guardián de Joloom' (ver Mathews, 1997: 201, 205).

En cuanto a la caracterización de las máscaras, los jugadores representados en los escalones V (fig. 6.14) y X (fig. 6.15) claramente personifican al dios del viento ('Ik' K'uh), quien usa una máscara bucal con hocico o pico largo y despuntado, semejante a la de E'ëkatl, así como un tocado con hojas, tallos y flor de ninfea,³⁵ que se encuentra mordida por un pez. Este último elemento también se encuentra en el tocado de los jugadores grabados en los escalones IV (fig. 6.13) y XII (fig. 6.16), aunque la identidad de sus máscaras es incierta. Tokovinine (2002: 3-4) especula que puede tratarse de caretas de K'ahk' 'O' Chaahk, deidad asociada estrechamente con Yaxchilán (ver fig. 6.8) y, en su opinión, este dios e 'Ik' K'uh fungían como patronos del juego de pelota entre los mayas. Carolyn E. Tate (1992: 97) nota que los atuendos, máscaras y tocados de estos jugadores esconden referencias al inframundo y el proceso agrícola, lo que concuerda con las creencias de otros

³⁵ Esta flor de ninfea es el elemento que ha sido descrito como un "disco bordeado por círculos el cual es puesto en el tocado", en el caso del dios del viento que personifica al número 3 en las Series Iniciales mayas (ver Thompson, 1960: 132-133). En su estudio sobre el dios H de los códices, Taube (1997:59) se percató de que en realidad se trataba de una flor. Vale la pena mencionar que, como dios del número 3, la deidad del viento presidía sobre el día Cauac (Kawak o Chahuk), que equivale al día Quiahuitl (Kiyawitl) de los nahuas.

grupos mesoamericanos, donde el viento juega un papel importante en el crecimiento del maíz, la caída de las lluvias y el ciclo de cultivo (McKeever Furst, 1995: 140, 144). Por su parte, Miller (1986: 86-87; 2001: 215) observó que las máscaras y ninfeas que usan estos jugadores son semejantes a las de los personajes 45 a 50 del Cuarto 1 de Bonampak (fig. 6.17), quienes forman parte de una procesión de músicos y parecen personificar a deidades de la tierra involucradas en un rito agrícola. Esto lo condujo a suponer que un rito de juego de pelota pudo haber acompañado a la danza representada en Bonampak, asociación reiterada por otros autores (Tate, 1992: 97; Schele, Freidel y Parker, 1993: 358) y que probablemente se puede argumentar en el sentido opuesto: una danza de personificación pudo haber precedido o sucedido al juego de pelota representado en Yaxchilán (figs. 6.13-6.16).

De los individuos pintados en la danza del Cuarto 1 de Bonampak (fig. 6.17), Miller (1986: 88) sólo pudo identificar al número 47 como un personificador del dios del maíz, aunque observa que los individuos 45 y 46 son más semejantes entre sí que el resto de los figurantes. No obstante, a la luz de los escalones IV (fig. 6.13) y X (fig. 6.15) de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán, puede asegurarse que los individuos 45 y 46 de Bonampak son encarnaciones del dios del viento, cuyo atuendo consta de una capucha con follaje y ninfea atada en la frente, pico largo y truncado, así como un logograma 'IK', 'viento', en el ojo del danzante 45. También debemos observar que el personaje 50 sostiene un tambor horizontal portátil³⁶ y una matraca o sonaja de

³⁶ La identidad de este instrumento musical es incierta, y no creo que se trate de un *tunk'ul* (yukateko), como sugiere Miller (1986: 84), puesto que las ranuras de ese tipo de tambor tienen forma de <H> (Barrera Vásquez, 1965: 12). Más bien recuerda a los "atabales pequeños que tañen con la mano", mencionados en la obra de Landa (2003: 117).

lluvia (*b'ojol che'* [yukateko]),³⁷ instrumento usado por los especialistas rituales mesoamericanos para provocar precipitaciones pluviales (ver Acuña Sandoval, 1978: 39; Garza, 1990: 40). Considerando que Yaxuun B'ahlam IV personifica al dios del maíz en el escalón principal de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán (ver Graham, 1982: 160), es posible que el programa escultórico de estos peldaños (figs. 6.13-6.16), así como la danza del Cuarto 1 de Bonampak (fig. 6.17), gire en torno a la saga mítica del maíz, sus lides de pelota en el inframundo, sus decapitaciones (ver Taube, 1993: 63-67),³⁸ y su relación con el viento y con la lluvia.



³⁷

Miller (1986: 84) identifica ese instrumento simplemente como un palo.

³⁸

Una versión colonial de las aventuras y juego de pelota del dios del maíz en el inframundo puede encontrarse en el *Popol Vuh* de los k'iche's (ver Christenson, 2003b: 119-127).

Figura 6.17. Personajes 45-50 del muro norte del Cuarto 1 del Edificio de las Pinturas de Bonampak, Chiapas; fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez (tomada de Staines Cicero, 1998: 105, lám. 96).

La estrecha relación entre la danza, el juego de pelota y las máscaras de personificación con perspectiva de “rayos X” se encuentra más claramente atestiguada en el vaso de alabastro K3296 (fig. 6.18),³⁹ que tiene una fecha escrita correspondiente al 18 de noviembre de 767 d.C.⁴⁰ El vaso menciona al gobernante de Copán Yax Pasaj Chan Yopaat (763-810 d.C.) quien, de acuerdo con el texto jeroglífico, se encuentra danzando en el juego de pelota Xu’ y es la personificación de un dios de nombre Hukte’ ’Ajaw (Zender, 2004b: 4-5), cuya máscara de “rayos X” porta. Según Tokovinine (2002: 4), este dios era uno de los patronos principales del juego de pelota y de la cacería, así como la probable versión clásica de la deidad Huk Si’p, que aparece en los códices mayas.⁴¹ Sus características iconográficas, que podemos notar tanto en su cartucho nominal (VII-TE’-’AJAW-wa) como en la máscara usada por el rey de Copán, apuntan a que se trataba de un anciano barbado y con perfil simiesco, mismo que ostenta obturadores nasales que probablemente representan su aliento.⁴² El atuendo de Yax Pasaj incluye, además de la máscara, un pectoral elaborado con dos barras horizontales, entre las cuales podemos encontrar las anteojeras de Tlālok, así

³⁹ Grube (1992: 203, fig. 4d) fue el primer investigador que se interesó por este vaso, aunque sólo lo abordó de forma pasajera y tangencial.

⁴⁰ La inscripción grabada en el vaso dice que la fecha es 11 Imix 15 Muan, pero como la combinación aritmética de Imix con 15 es imposible en el calendario maya, la fecha corregida debe ser 11 Imix 14 Muan y, dado que el texto menciona al gobernante de Copán Yax Pasaj Chan Yopaat (763-810 d.C.), su posición en Cuenta Larga es 9.16.16.14.1.

⁴¹ La versión colonial de Huk Si’p, tal como aparece en los libros de Chilam Balam, era un dios conocido como Wuk Yóol Si’ip, ‘Siete Corazón de Pecar’ u ‘Ofender’. En los códices mayas es el dios Y (ver Sotelo Santos, 2002: 189-194).

⁴² De acuerdo con Taube (2000a: 282), algunos ejemplos de la Serpiente de la Guerra emiten sobre el hocico esos mismos elementos largos (¿obturadores?), pero borlados. Él los interpreta como las antenas de un lepidóptero. Si en lugar de obturadores el dios Hukte’ ’Ajaw tuviera las antenas de ese insecto, ello lo asociaría también con la Serpiente de la Guerra y con la entidad Mariposa Jaguar, al tiempo que podría ayudar a explicar porqué Yax Pasaj está utilizando una máscara de “rayos X” en este vaso.

como una sonaja de calabaza empleada también en algunos vasos de la tradición 'Ik' donde se representan danzas y "máscaras de rayos X".⁴³ Cabe mencionar que los aros y bigotera de Tlālok se encuentran también en las taloneras de los dos ejecutantes grabados en este vaso. El artista quiso destacar la jerarquía social de Yax Pasaj al proyectarlo frontalmente, mientras que el otro danzante, que utiliza una máscara de caimán (*'ahiin*) y no está mencionado en el texto, es presentado de perfil para indicar su carácter subsidiario (ver Benson, 1974: 110).

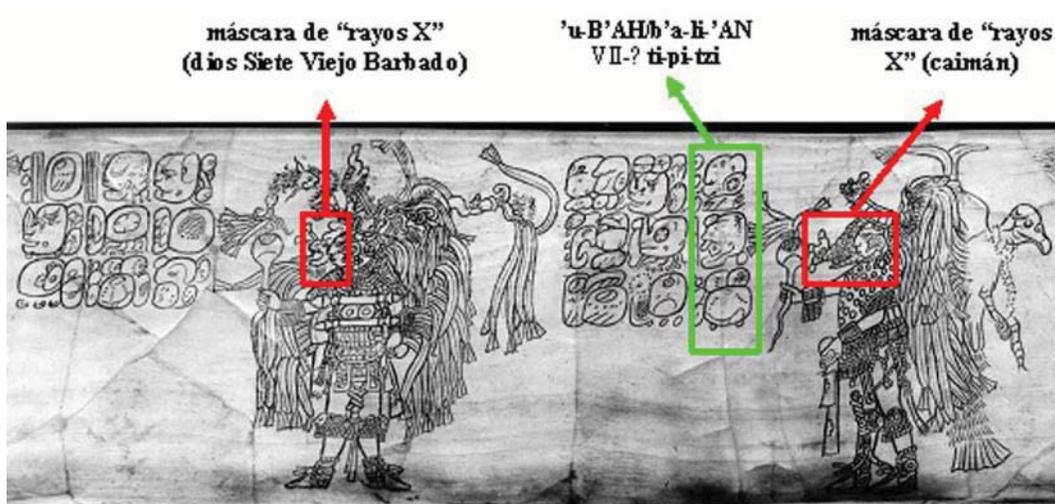


Figura 6.18. Vaso de alabastro K3296. La sección resaltada del texto dice que el señor de Copán '*ub'a[ah]il 'a'n Hukte' Ajaw ti pitz*, 'es la personificación de[los dios] Hukte' Ajaw en el juego de pelota'; fotografía de Justin Kerr (tomada de Kerr, 1992: 403).

¿Cómo pudo llegar el concepto estético de la máscara de "rayos X" hasta Copán? Es difícil dar una respuesta concluyente, aunque cabe advertir que para el siglo VIII la dinastía local parece haberse inclinado hacia la esfera política de Tikal, ya que en la batalla que sostuvo Waxaklaju'n 'Ub'aah K'awiil (695 -738 d.C.) en 738 d.C., su enemigo, el rey de Quiriguá K'ahk' Tiliw Chan Yopaat (724 -

⁴³ Particularmente K3054 o LC-cb2-462 (fig. 4.2), K4606 o MS1442 (fig. 5.10) y K6888.

785 d.C.), parece haber recibido algún apoyo de Calakmul (ver Schele y Grube, 1995: 94; Martin y Grube, 2008: 219; Looper, 2003: 79; Martin, 2005b: 10).⁴⁴ Por otra parte, es muy conocido el hecho de que la madre de Yax Pasaj era una mujer de la casa real de Palenque y que recibió mucha importancia en las inscripciones de Copán (Schele y Freidel, 1990: 330-331). Por medio de este lazo familiar, Copán pudo mantener una estrecha relación con los sitios de las tierras bajas occidentales. Indicios más directos pueden extraerse de la presencia en Copán de diversos tios de cerámica elaborados en Motul de San José (Reents-Budet y Bishop, 2003: 27; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1144).

Aproximadamente durante esta época, el recurso visual de la máscara de “rayos X” alcanzó cierta demanda también en el sureste del Petén, como puede apreciarse en la Estela 3 de Ixtutz (fig. 6.19). En su desgastada superficie aun puede apreciarse la silueta de un dignatario vestido probablemente como Chaahk, quien porta con la mano derecha una efigie del dios K’awiil (cetro maniquí), al tiempo que con la izquierda sostiene un tridente excéntrico de piedra. El tema, desde luego, recuerda inmediatamente al de la Estela 11 de Yaxchilán (fig. 6.11). Ninguna fecha ha sobrevivido en este monumento erosionado de Ixtutz, aunque lo más probable es que se trate de una escultura de la segunda mitad del siglo VIII, ya que la contigua Estela 4 registra una Rueda de Calendario 12 Ahau 8 Pax (9.17.10 .0.0), de 780 d.C. (ver Escobedo, 1993: 15). Cabe recordar que en el relativamente cercano sitio de Ixkun aparecieron vasos de la tradición ‘Ik’ con imágenes pintadas de este tipo de

⁴⁴ Martin (2005b: 10) nos incita a pensar en la cronología de estos sucesos, ya que en 736 d.C. K’ahk’ Tiliw Chan Yopaat erigió una estela enlazándose con el rey de Chi’ik Naahb’ (suceso mencionado en la Estela I de Quiriguá), pero un poco antes de esa fecha, quizás hacia 731 d.C., Yuhkno’m Too’k’ K’awiil de Calakmul fue capturado por el señor de Tikal (evento atestiguado en el Altar 9 de Tikal). Aparentemente este hecho debilitó sensiblemente el poderío de la dinastía Kan[u’], ya que Wamaw K’awiil (ca. 736 d.C.) pudo ser el último soberano de Calakmul que portó el glifo emblema de la Cabeza de Serpiente (Kan[u’]l), tal como fue observado recientemente por Tunesi (2007) en una inscripción de procedencia desconocida.

máscaras (fig. 6.7), medio que pudo propagar esta estrategia visual hasta los confines sudorientales del Petén.

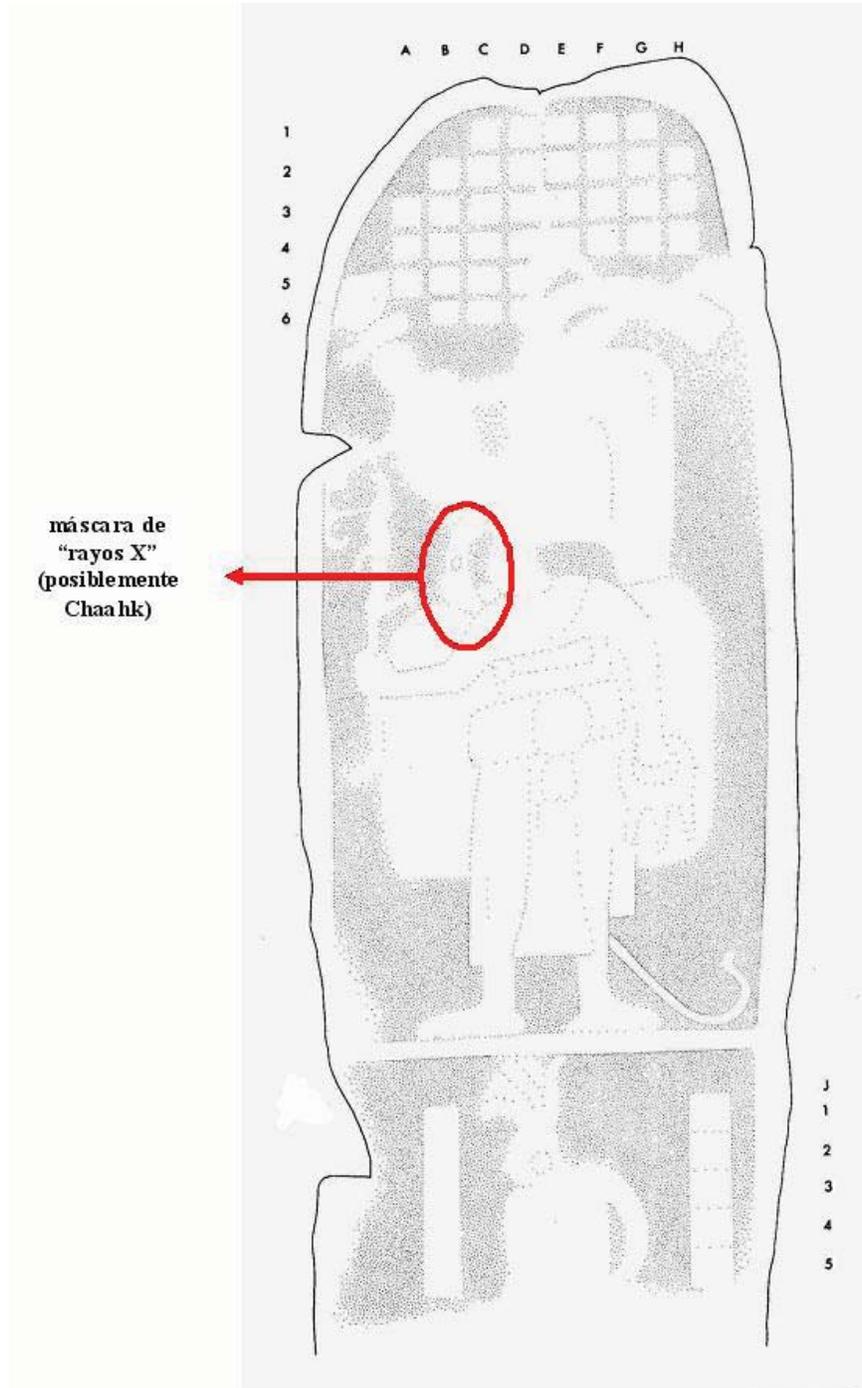


Figura 6.19. Estela 3 de Ixtutz, Guatemala (tomada de Graham, 1980: 179).

6.4. El fin de la tradición

Los últimos ejemplos conocidos de la máscara de “rayos X” proceden de monumentos del siglo IX. El más claro de ellos se encuentra probablemente en la Estela 2 de Machaquilá (fig. 6.20), que registra un final de periodo acaecido en el año 800 d.C., pero que fue erigida en enero de 801 (Graham, 1967: 62; Schele y Grube, 1995: 171). Representa a un señor local mencionado como ‘*kalo’mte*’ del oeste, el de los cinco cautivos, deñor divino de Machaquilá, veintiocho cabeza de la tierra’,⁴⁵ mismo que se encuentra vestido como Chaahk y se impone con autoridad a un cautivo mostrándole su cetro maniquí (K’awiiil) que, como sabemos, era un símbolo del rayo. El relámpago se encuentra también aludido por la mano que sale de un medallón⁴⁶ en su tocado y porta el hacha pulida del dios de la lluvia.⁴⁷ En este caso, la máscara de “rayos X” constituye el rostro de una serpiente⁴⁸ con obturadores nasales que probablemente representan su aliento vital o las antenas de una mariposa.⁴⁹ Aunque de estilo muy diferente, desde el punto de vista conceptual es virtualmente idéntica a la ya mencionada Estela 11 de Yaxchilán (fig. 6.11), donde Yaxuun B’ahlam IV se viste como Chaahk y les presenta el cetro maniquí a sus cautivos arrodillados. También guarda analogía con la imagen de la Estela 3 de Ixtutz (fig. 6.19), aunque ésta carece de prisioneros de guerra. En el caso

⁴⁵ El título ‘veintiocho’ (*waxak winik*) fue utilizado por al menos dos señores tardíos de Machaquilá (Iglesias Ponce de León y Lacadena García-Gallo, 2003: 68).

⁴⁶ Se trata del mismo tipo de medallón con bordes apetalados que Taube (1992: 53 -59, 72) identifica como espejos teotihuacanos asociados con la guerra. La mano alzada que sale de la rodela emplumada aparentemente se asocia con una postura de danza (Herring, 2005: 80), lo que evoca una relación entre los trajes de personificación y los bailes rituales, misma que analizaré en el Capítulo 7.

⁴⁷ García Barrios (s.f.: 13) opina que el personaje representado en la Estela 2 de Machaquilá porta insignias militares en su tocado.

⁴⁸ Boot (2005a: 402) identifica este ofidio con el llamado Monstruo o Serpiente Lirio Acuático.

⁴⁹ Ver la nota 42 de este capítulo.

de la Estela 2 de Machaquilá (fig. 6.20), el prisionero gira para mostrar su espalda, una perspectiva no bien lograda en el arte maya (Miller, 1999: 157), pero con importantes antecedentes en los vasos 'Ik' (ver fig. 5.17).⁵⁰

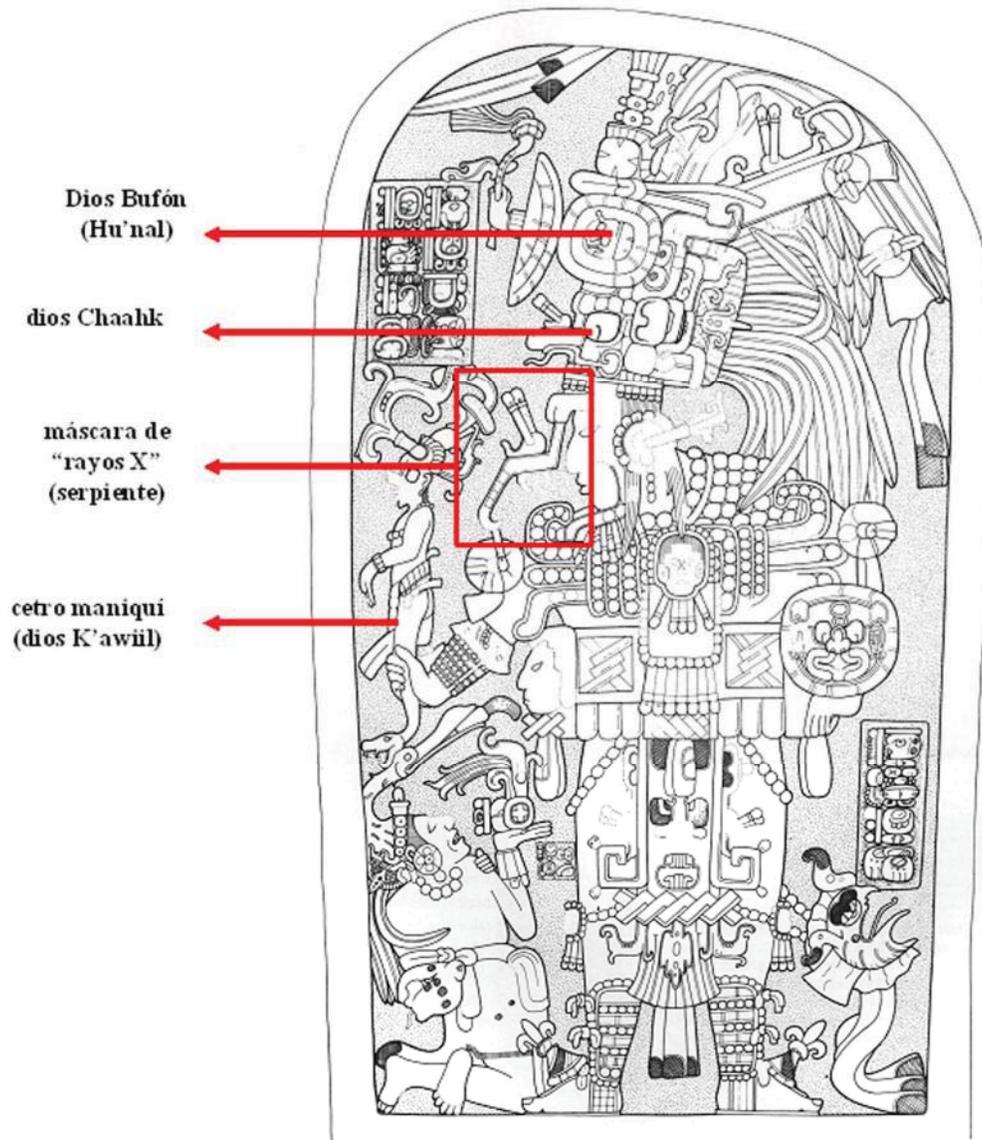


Figura 6.20. Estela 2 de Machaquilá, Guatemala (801 d.C.). Dibujo de Ian Graham (1967: 63).

⁵⁰

Ver, por ejemplo, los vasos K1728 o MS1373 (fig. 4.11) y K1452 (fig. 4a).

Esta fue una época de fragmentación política y tensión bélica en el Petexbatun, a causa de que en 761 d.C. fue destruida violentamente la hegemonía que sostuvo Dos Pilas en la región (Demarest, 1993: 103; Houston, 1993: 117; Martin y Grube, 2008: 63). Los señores de Motul de San José parecen haber aprovechado esta circunstancia, puesto que un vaso de 'Ik' fue encontrado en el entierro de Chanal B'ahlam (fig. 2.25) (Foias, 1996: 1140-1142, 1149; Valdez Gómez, 1997: 327-329; 2001: 152-153), gobernante de Tamarindito que parece haber sido el principal responsable de la derrota de Dos Pilas. En los años que siguieron, los reyes de la entidad política de 'Ik' cuidaron sus relaciones con los señoríos independientes de la zona, pues un vaso con glifos rosas fue recuperado en un contexto arqueológico de Aguateca que data aproximadamente del año 800 d.C. (fig. 3.10) (Eberl, 2003), mientras que Chan 'Ek', señor de Motul de San José, y K'awil Enjoyado, rey de Tikal, fueron invitados por el gobernante de Ceibal a presenciar el final de periodo de 849 d.C (fig. 2.36) (Marcus, 1973: 912; 1976: 17-18; Schele y Freidel, 1990: 388; Proskouriakoff, 1999: 177; Martin y Grube, 2008: 53). Aunque una clara máscara de "rayos X" se encuentra en la Estela 2 de Machaquilá (fig. 6.20), y otra probablemente también en la número 3 (fig. 6.21), que fue erigida en 815 d.C., los escultores de esta ciudad también elaboraron otro tipo de máscaras o narigueras recortadas⁵¹ que recuerdan a las de Tikal (fig. 6.6 a, c).

⁵¹ Como puede advertirse en las estelas 4, 7 y 8 (ver Graham, 1967: 71, 78, 80). Boot (2005a: 402-403) ha sugerido que muy factiblemente estas máscaras o narigueras recortadas evolucionaron en Machaquilá a partir de la máscara de "rayos X".



Figura 6.21. Detalle de la Estela 3 de Machaquilá, Guatemala (815 d. C.), que muestra la máscara de “rayos X” con guisa de serpiente usada por el gobernante Si hyaj K’in Chaahk; dibujo de Erik Boot (tomado de Boot, 2005a: 403).

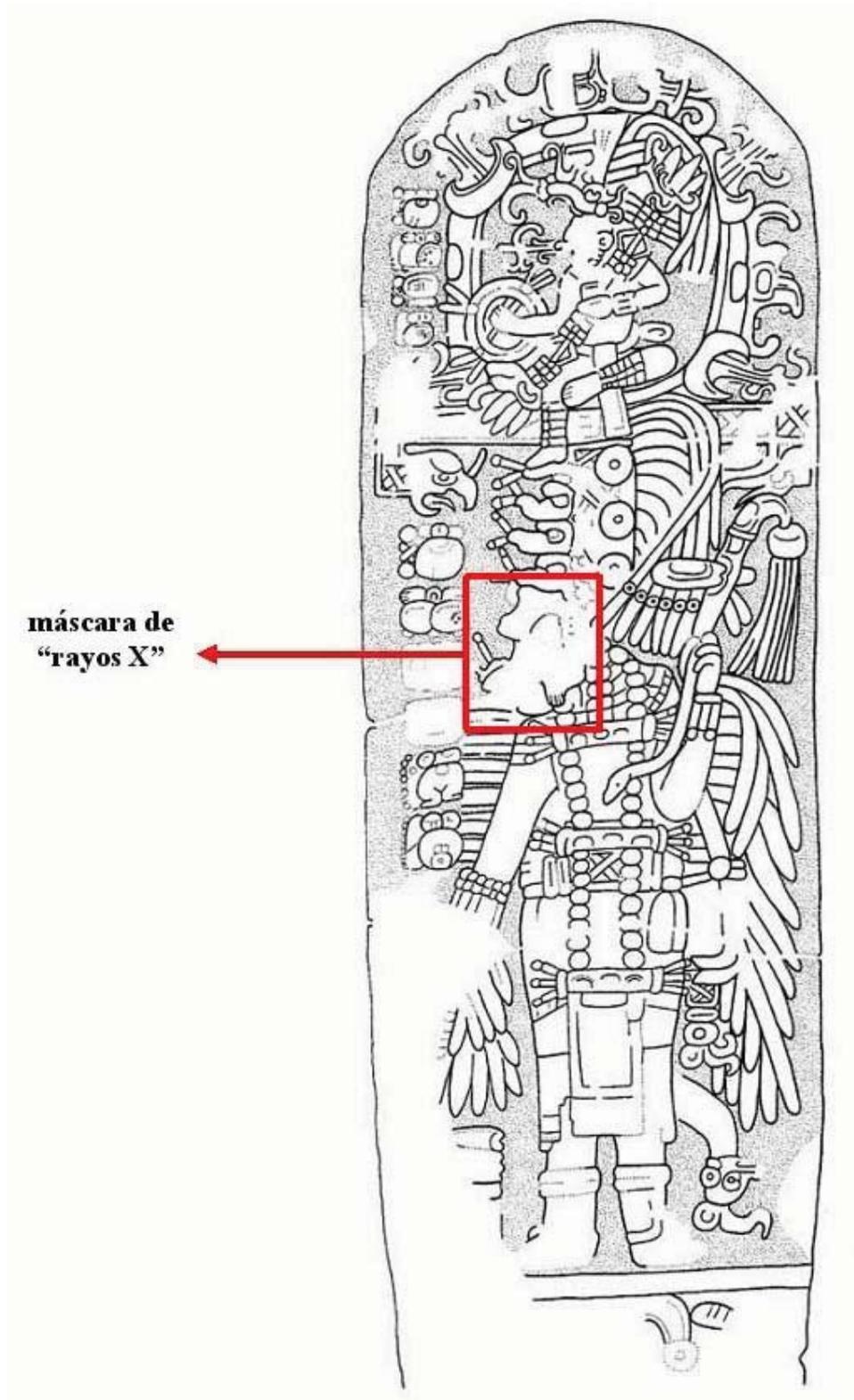
Las relaciones de Motul de San José –si es que las hubo- con los señoríos del norte de Yucatán, no parecen ser igual de claras. Lacadena García-Gallo ha notado la presencia de una máscara de “rayos X” en la Estela 1 de Ek Balam (fig. 6.22), “que claramente emula tradiciones escultóricas y simbólicas del sur”.⁵² En la antigüedad clásica este erosionado monumento recibió el nombre de *'Ajjchan Naah*, ‘el de la Casa del Cielo’, en posible alusión al finado fundador de la dinastía local, *'Ukit Kan Le’k Tok’*, quien se encuentra retratado en la parte superior de la estela, portando una lanza ceremonial y un escudo, sentado sobre un trono y una banda celeste, así como enmarcado por un anillo o “cartucho de ancestros” de connotación solar (Grube, Lacadena García-Gallo y Martin, 2003a: II-36; 2003b: 67; Lacadena García-Gallo, 2003a: 7). El monolito fue consagrado el 18 de enero de 840 d.C. (10.0.10.0.0) y en su escena principal contiene un retrato posiblemente de [K’ihnich Junpik Tok’] K’uh ...nal, último gobernante conocido de Ek Balam, quien sostiene un cetro del dios K’awil como

⁵² Comunicación personal, 26 de noviembre de 2008.

símbolo de su investidura señorial (Lacadena García-Gallo, 2005: 65), mientras que con su mano derecha parece ejecutar una ceremonia de esparcir incienso sobre un altar (Grube, Lacadena García-Gallo y Martin, 2003a: II-36; 2003b: 67). Es posible que esta escena aluda a la Secuencia de Fuego que se encuentra escrita en la cara posterior de la estela (A8-A9), misma que se refiere a una ceremonia de carácter ígneo (Lacadena García-Gallo, 2003a: 6; Grube, Lacadena García-Gallo y Martin, 2003b: 67) efectuada en misma fecha 10.0.10.0.0. Como afirma Grube (2000: 102, 104-105) las Secuencias de Fuego que se asocian con las Series Iniciales forman parte de un conjunto de actividades rituales que tienen que ver con fuego sagrado y quema de incienso, y algunas veces se encuentran representadas en el arte, como en las estelas 2, 3 y 15 de Nim Li Punit (ver fig. 8.20b), que muestran individuos esparciendo ofrendas de resina de copal sobre incensarios. Si tal fuera el caso de la imagen grabada en la Estela 1 de Ek Balam (fig. 6.22), quizá debemos observar que el cetro maniquí y el pectoral de barra o collar de nudo con tres apéndices a cada lado son atributos compatibles con el atuendo del dios Chaahk (Schele y Miller, 1986: 76-77; Taube, 1997: 17-27; García-Barrios, 2008: 69-80, 96-98); por otra parte, aunque la máscara no se ha preservado completamente, su identidad con el rostro de Chaahk no se puede descartar, en virtud de los obturadores nasales que probablemente representan el aliento de una serpiente. Otros ejemplos de Chaahk con obturadores nasales se encuentran, por ejemplo, en el vaso K2068, en la Estela 2 de Machaquilá (fig. 6.20) y probablemente en la banqueta sur del Templo de Chac Mool de Chichen Itzá. Conviene señalar que uno de los sujetos mencionados en las Secuencias de Fuego de las inscripciones clásicas es justamente el dios de la lluvia en su advocación de Chak Xib' Chaahk o de Yax

Xib' Chaahk, especialmente cuando el predicado de la ceremonia es *til*, 'quemar' o 'encender fuego' (Grube, 2000: 101-102). Aunque tanto el verbo como el sujeto de la Secuencia de Fuego de esta estela están erosionados, se preserva un fonograma *-li* (Lacadena García-Gallo, 2003a: 49) que hace pensar que el predicado de la oración puede ser *til*.⁵³ Por lo tanto, es posible que una vez más, como ocurrió en Yaxchilán (fig. 6.11), en Ixtutz (fig. 6.19) y en Machaquilá (6.20), estemos ante una máscara de "rayos X" asociada con Chaahk.

⁵³ No se puede descartar que ese fonograma *-li* constituya la marca de un participio *-V₁l* (ver Grube, 2000: 94).



máscara de
"rayos X"

Figura 6.22. Cara frontal de la Estela 1 de Ek Balam, Yucatán (840 d.C.). Dibujo de Alfonso Lacadena García-Gallo (tomado de Grube, Lacadena García-Gallo y Martín, 2003a: II-36).

Sesenta años después, en el oeste de la península, encontramos la Estela 14 de Uxmal (fig. 6.23), que data alrededor del año 900 d.C. Aunque la interpretación más corriente es que trata de una representación del famoso gobernante Chan Chaahk K'ahk'nal 'Ajaw, o Señor Chaahk (ver Schele y Grube, 1995: 205; Kowalski, 2000: 112, 114-115; Robertson, 2006: 11), Ana García Barrios (2008: 479-481) ha observado que la glosa jeroglífica que se encuentra en esta imagen dice: 'u-b'a-hi P'UL?⁵⁴ cha-na-cha ki-TZ'EH?-K'AB' ?, 'ub'aa*h* P'ul[aj](?) Chan Chaa[h]k Tz'eh K'ab' ..., 'es la imagen de P'ulaj(?) Chan Chaahk Tz'eh K'ab' ...'. De momento parece aventurado asegurar si se trata de un nombre alternativo del Señor Chaahk (P'ulaj[?] Chan Chaahk Tz'eh K'ab' significaría 'Chaahk de Mano Izquierda... Humea en el Cielo'), o estamos ante un gobernante de Uxmal que no había sido identificado con anterioridad.⁵⁵

Sea como fuere, el personaje se encuentra parado altivamente sobre un trono de jaguar bicéfalo que a su vez descansa sobre una cavidad subterránea con cautivos desnudos. De acuerdo con la descripción de Miller (1999: 138-139; ver también Robertson, 2006: 11), sostiene con su mano derecha una bolsa de incienso y con la izquierda blande un arma, mientras conjura a un ancestro y a los Dioses Remeros en una advocación marcial, mismos que aparecen flotando sobre su gran sombrero de ala ancha con plumas apiladas.⁵⁶ De éste pende una

⁵⁴ La lectura P'UL?, 'sahumar' o 'sahumerio, para el logograma de la vasija invertida con flamas y cruz de San Andrés, fue propuesta en 1999 por Guillermo Bernal Romero (ver Cuevas García y Bernal Romero, 2002: 379, 384-392).

⁵⁵ Otra posibilidad es que la frase simplemente signifique: 'es la imagen de sahumerio de Chan Chaahk Tz'eh K'ab'...').

⁵⁶ Durante el Clásico terminal, y especialmente en monumentos del *b'aak'tuun* 10 (830-910 d.C.), son relativamente comunes las figuras flotantes de los Dioses Remeros en estelas de Ixlú, Jimbal, Tikal y Ucanal. Algunas veces están acompañadas por otro par de entidades guerreras que portan dardos y lanzadardos. Aunque estas últimas figuras han sido interpretadas como ancestros con atuendo bélico de Tlālōk (Schele y Freidel, 1990: 387), recientemente Lacadena García-Gallo (comunicación personal, 16 de octubre de 2006; 2008 a) ha propuesto que se trata de deidades venusinas asociadas con la introducción del culto a Tlāwiskalpantēk^wtli. La función de los Remeros en este contexto iconográfico aparentemente tiene que ver con el hecho de que son dioses del amanecer y el anochecer (Velásquez García, 2005b), momentos liminares entre

máscara recortada con forma de serpiente que, igual que en las estelas 2 de Machaquilá (fig. 6.20) y 1 de Ek Balam (fig. 6.22), puede servir para personificar al dios maya de la lluvia. Por su parte, García Barrios (2008: 481) observa que el arma que porta el gobernante con la mano izquierda no es otra que el hacha tradicional de Chaahk, misma que está incrustada en una caracola. Finalmente, es obvio que el incensario que sostiene con la mano derecha alude al mencionado logograma de **P'UL?**. Jeff Karl Kowalski (2000: 115, 124-125) observa que el trono híbrido de pájaro y jaguar bicéfalo sobre el cual se para el señor es muy semejante al que se encuentra en la plataforma que está frente al Palacio del Gobernador, lo que insinúa que la escena tiene una conexión con ese edificio, asociado a su vez con el complejo Venus -lluvia-maíz (Sprajc, 1996: 75-79; Velásquez García, 2000: 410-417).

el día y la noche donde Venus puede ser visible. Ello refuerza la temática castrense de la Estela 14 de Uxmal (fig. 6.23).

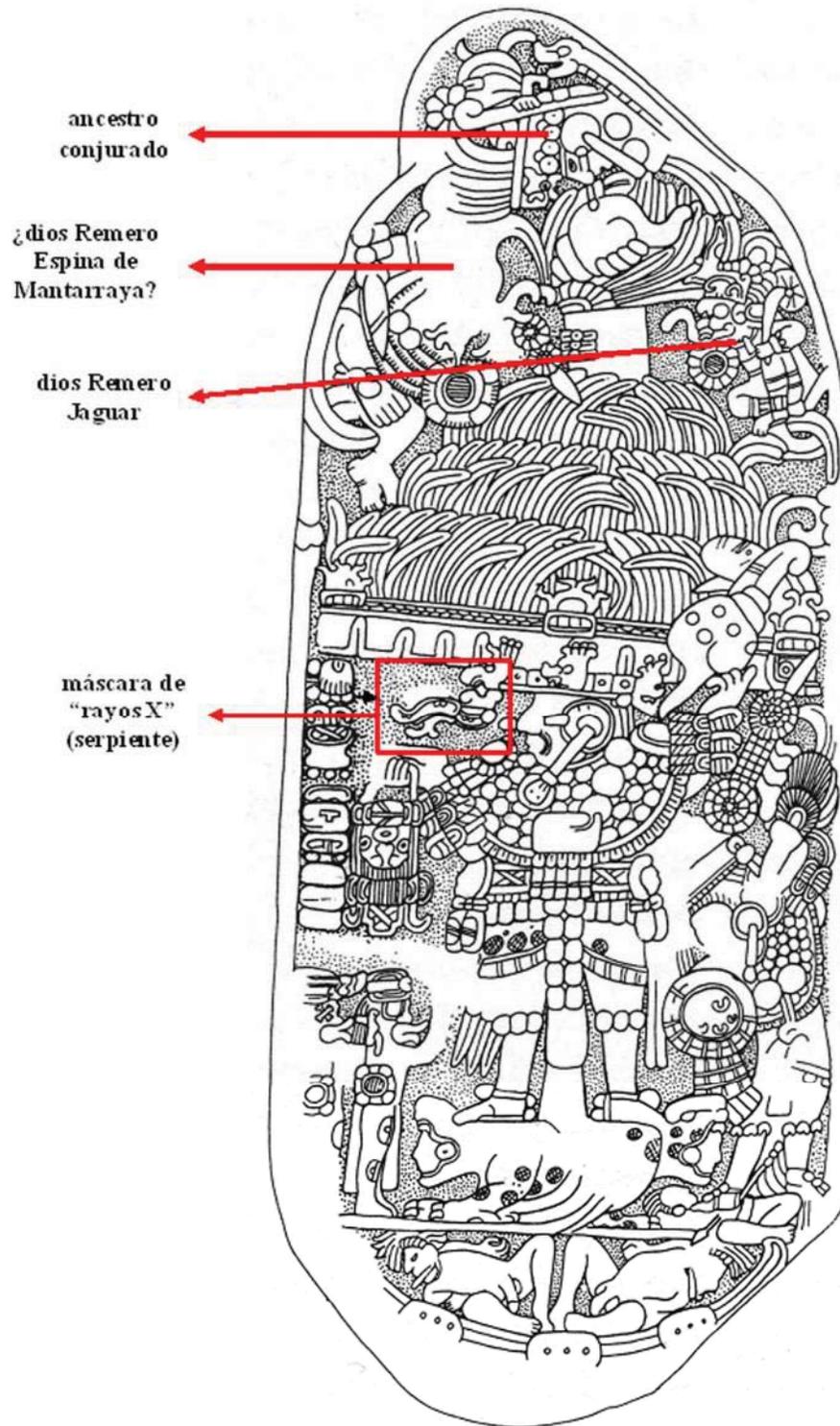


Figura 6.23. Estela 14 de Uxmal, Yucatán (ca. 900 d. C.) (tomada de Taube, 1997: 18).

Robert J. Sharer y Loa P. Traxler (2006: 524) sugieren que, durante el siglo IX, Ceibal tuvo acceso a una importante ruta comercial alrededor de la península de Yucatán, a la que ingresaban a través de los ríos de la Pasión y Usumacinta. Este pudo ser, con mucha probabilidad, el camino de difusión de la máscara de “rayos X”, tal como se encuentra en Ek Balam y en Uxmal. Conviene recordar que el propio antropónimo Chan 'Ek' primero se encuentra atestiguado en los textos de Edzná en el caso de una mujer que procedía de Itzan (Pallán Gayol. 2009: 70-71), luego en los de Xultun (ver Boot, 2005a: 40-41; Zender, s.f.), Ek Balam (770 y 814 d.C.) (Grube, Lacadena García-Gallo y Martin, 2003a: II-11, II-27; 2003b: 12, 57-58; Lacadena García-Gallo, 2003a: 60-61)⁵⁷ y finalmente en los de la entidad política de 'Ik' (849 y 869 d.C.),⁵⁸ lo que podría reforzar la hipótesis de la difusión de elementos culturales entre las tierras bajas del sur y las del norte durante el siglo IX d.C., si bien dicho fenómeno venía dándose por lo menos desde el siglo VII d.C.

Pero pudo ser que el registro de la máscara de “rayos X” no terminó aquí, con los últimos monumentos oficiales, sino probablemente en la misma Tikal, ciudad donde se elaboraron los primeros ejemplos mayas conocidos del Clásico tardío hacia 695 d.C (fig. 6.5). Un graffito que se encuentra inciso en el muro norte del Cuarto 2 de la Estructura 5C-13 (fig. 6.24a), representa a un individuo con deformación craneal maya (tabular oblicua), mismo que parece personificar a un ancestro histórico a través de su máscara antropomorfa. Aunque resulta muy difícil fechar este tipo de imágenes, existe una tendencia a pensar que la

⁵⁷ Es bien conocido que el nombre completo del personaje que llegó a Ek Balam ('Ek' B'ahlam) es Chak Jutuuw Chan 'Ek', que el nombre de su reino no está descifrado y que probablemente arribó del norte, ya que portaba el título de *xaman kalo'mte'*, 'kalo'mte' del norte' (Grube, Lacadena-García-Gallo y Martin, 2003a: II-11; 2003b: 12; Lacadena García-Gallo, 2003a; 2005: 67). Ello sugiere que procedía de algún lugar cercano a las playas de Yucatán, zona que recibía directamente el influjo del comercio costero que procedía de las tierras bajas del sur.

⁵⁸ Ver el apartado 2.1 de esta tesis.

mayoría de los graffiti mayas fueron hechos cuando las ciudades del periodo Clásico experimentaban sus últimos esfuerzos constructivos o ya se encontraban en proceso de abandono, en algún momento del Clásico terminal (Hermes, Olko y Žraška, 2001: 61). No obstante, debemos tener cuidado sobre esto, pues a pesar de su apariencia cruda y simplificada, la máscara de “rayos X” y la deformación craneal presente en este graffiti de Tikal, se apegan todavía a los cánones del arte maya del Clásico tardío.

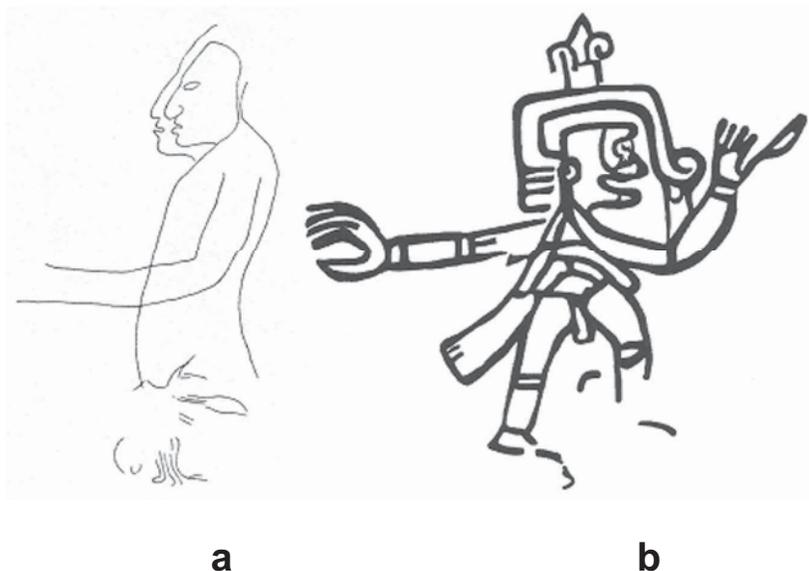


Figura 6.24. (a) Graffito del muro norte del Cuarto 2 de la Estructura 5C-13 de Tikal, Guatemala (tomado de Hermes, Olko y Žraška, 2001: 43); (b) dibujo pintado en la pared posterior de la cámara longitudinal norte-sur del Edificio E de Nakum, Guatemala (tomado de Trik y Kampen, 1983: fig. 20c).

Es posible, sin embargo, que el recurso plástico de la máscara de “rayos X” haya sobrevivido en alguna escuela de artistas mayas del Posclásico, pues en las ruinas clásicas de Nakum podemos encontrar un dibujo muy tardío (fig. 6.24b), pintado apresuradamente en la pared posterior de la cámara longitudinal norte-sur del Edificio E. La figura representa, al parecer, una imagen del dios de la muerte (dios A) en el estilo conceptual que es propio de los murales de Tulum

o Santa Rita Corozal (ver Escalante Gonzalbo y Yanagisawa, 2008). Sus atributos formales, descritos ya por Bernard Hermes, Justyna Olko y Jarosław Żrałka (2001: 49), incluyen “un tocado que al parecer forma también un tipo de máscara que termina en la frente en forma de voluta”, dejando un espacio estrecho entre sí y el rostro de la deidad. ¿Nos encontramos ante un ejemplo más de máscara de “rayos X”? De ser así, podríamos afirmar que este artilugio visual permaneció latente en el repertorio iconográfico mesoamericano por casi dos mil años, aunque parece haber experimentado su clímax en el siglo VIII d.C., impulsado por los artistas y señores de 'Ik'.

Recapitulación

La llamada máscara de “rayos X” era una estrategia iconográfica eficaz en la representación de estados de concurrencia, donde los atributos ontológicos de un ser humano coexisten con los de un ser sobrenatural. Para representar esa esotérica condición ritual, los artistas mesoamericanos se valieron sistemáticamente del ángulo simultáneo de visión, pues al poder observar simultáneamente el rostro del figurante y del ser figurado, los espectadores de la escena pueden captar visualmente la esencia del estado de concurrencia. Una forma de reforzar ese mensaje visual es mediante las llamadas frases jeroglíficas de personificación, que al estar seguidas por un teónimo y por un antropónimo transmiten un mensaje análogo al de las escenas no verbales.

El caso de esta máscara, así como el de la postura de soldadura real (ver Schaffer, 1991) sugieren que en el arte mesoamericano existieron ejemplos lo que Warburg llamó *pathosformel*, es decir, la revitalización de elementos

visuales de una cultura más antigua y prestigiosa, a fin de representar condiciones específicas de acción, excitación o tensión psicológica.

Los artistas de la entidad política de 'Ik' no inventaron las estrategias visuales de "rayos X", pero es indudable que este elemento, así como la postura que adoptan las figuras que están de espalda (ver fig. 5.17) , fueron adoptadas y desarrolladas a sus máximas capacidades expresivas en la corte asociada con Motul de San José. Aunque la máscara de "rayos X" es un elemento que permaneció latente en el arte mesoamericano por cerca de 2000 años, su clímax tuvo lugar sólo durante el siglo VIII d.C., coincidiendo con el auge de la ciudad de 'Ik'a[']. Por algún motivo poco claro, la entidad más representada en los disfraces de "rayos X" fue el dios de la lluvia Cha ahk, operando en su advocación guerrera.

Finalmente, el estudio histórico de un elemento específico de la imaginería maya permite rastrear la existencia de posibles relaciones políticas entre los señoríos del Clásico, que no siempre se encuentran atestig uadas en los textos escritos. De particular interés son los casos de Copán, Ek Balam y Uxmal, pero especialmente de Cacaxtla. En el caso de este último asentamiento, la presencia de la misma máscara y postura corporal que aparece en el Dintel 25 de Yaxchilán (fig. 6.8.) constituye un dato externo pero muy confiable para fechar la manufactura del Mural de la Batalla.

CAPÍTULO 7 LAS DANZAS DE PERSONIFICACIÓN O CONCURRENCIA EN EL ARTE MAYA

7.1. Representante, teniente o su bstituto

Algunas escenas que contienen personajes con máscara de “rayos X” se encuentran acompañadas por glosas explicativas que califican a los figurantes como ‘la personificación de’ (*'ub'aahil 'a'n*) una entidad sobrenatural (ver figs. 2.13, 6.15, 6.18). Houston y Stuart (1996: 299; 1998: 81; Stuart, Houston y Robertson, 1999: II-54-II-55; Stuart, 2005c: 118; Houston, Stuart y Taube, 2006: 270) fueron los primeros estudiosos que identificaron las frases *b'aahil 'a'n*, y mostraron que estructuralmente se encontraban seguidas por el nombre de un dios, finalizando con el antropónimo del individuo disfrazado (fig. 7.1). También observaron que estas secuencias jeroglíficas se relacionaban constantemente con imágenes de los gobernantes vestidos en guisa de seres sobrenaturales, involucrados en actividades rituales propias de deidades, tales como taladrar fuego, danzar (fig. 2.13, 6.18) o jugar a la pelota (fig. 6.15).

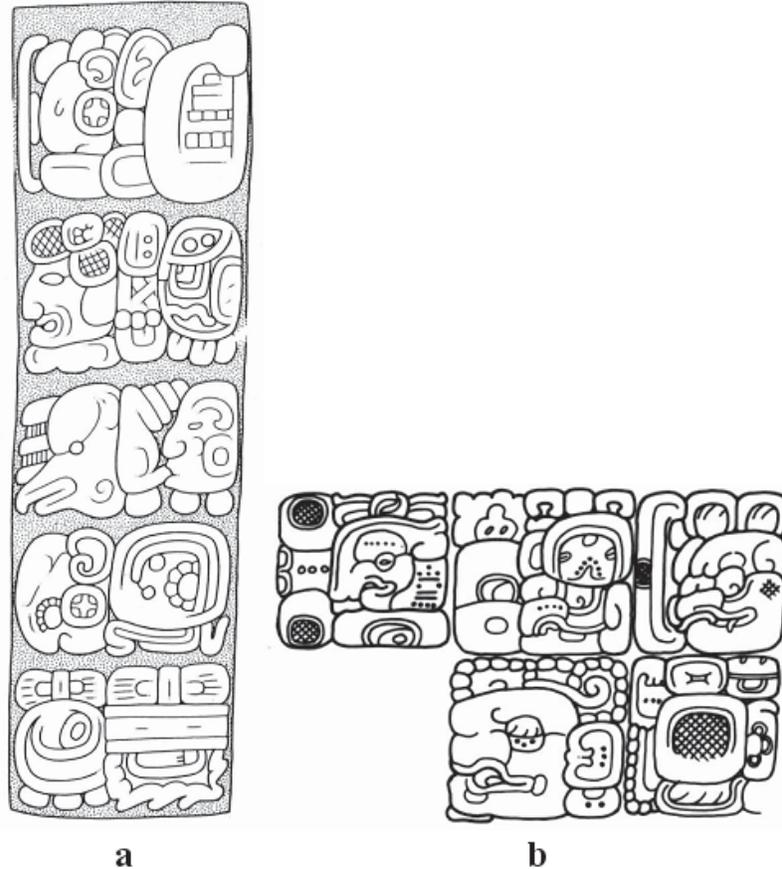


Figura 7.1. Ejemplos de frases de personificación: (a) Columna 5 de Xcalumkin, Campeche (A1-A5) (tomado de Graham y von Euw, 1992: 177); (b) Panel 1 de Pomoná, Tabasco (M5-O2); dibujo de Peter L. Mathews (tomado de Stuart, 2007 a: 63).

La Columna 5 de Xcalumkin (fig. 7.1a), por ejemplo, menciona que el joven B'ahtuun es la personificación del dios 'Itzamna[ah] Kokaaj(?) Ch'e'n, mientras que en el Panel 1 de Pomoná (fig. 7.1b) el dignatario Hix Chaahk Tokal(?) es el personificador de la Serpiente Lirio Acuático (Yax Chiit Ju'n... Naah Kan):

Columna 5 de Xcalumkin

**'u-B'AH-hi-li 'a-'AN 'ITZAM-na KOKAJ(?)-ji CH'EN ke-KELEM-ma B'AH TUN-
ni ma-tza**

'ub'aahil 'a'n 'Itzamna[ah] Kokaaj(?) Ch'e'n kelem B'ahtuun, matz

[el] joven B'aahtuun, sabio, es la personificación de 'Itzamnaah Kokaaj(?)
Ch'e'n'

Panel 1 de Pomoná

'u-B'AH-hi-li-'AN YAX-CHIT 1-? NAH-ka-KAN HIX-CHAK-TOKAL(?) K'UH-pa-
ka-b'u-[la]-'AJAW

'ub'aahil 'a'n Yax Chiit Ju'n... Naah Kan Hix Chaahk Tokal(?), k'uh[ul] Pakab'u'l
'ajaw

'Hix Chaahk Tokal(?), señor divino de Pomoná, es la personificación de Yax Chiit
Ju'n... Naah Kan'

La construcción *b'aahil 'a'n* parece operar en estos pasajes como una frase estativa (ver Grube, 2002: 27-28), al portar el sufijo de existencia *-a'n*, que la convierte en una sentencia completa: 'él es la personificación'. Conviene aclarar, sin embargo, que la traducción de *b'aahil 'a'n* como 'personificación' es sólo semánticamente aproximada, puesto que como tal no ha sido encontrada en algún diccionario de lenguas mayances.¹ Tal como señalaron Houston y Stuart (1996: 299), el vocablo *b'aahil 'a'n* procede del morfema *b'aah*, 'cuerpo' o 'imagen',² aunque para la discusión del presente capítulo no hay que olvidar que en distintas lenguas mayances tiene el significado alternativo de 'cabeza, cara, frente' o 'rostro'.³

La función del gramema *-il* es difícil de explicar (Houston y Stuart, 1998: 76, nota 4; Stuart, 2005c: 118),⁴ aunque me inclino a pensar que se trata de un morfema abstractivizador, que servía para derivar una cualidad a partir de un sustantivo concreto y generalizado (ver Houston, Robertson y Stuart, 2001: 25-26), tal como ocurría en maya yukateko colonial, donde el concepto abstracto de

¹ Más adelante proporcionaré algunas opciones lexicográficas para traducir la frase *b'aahil 'a'n*.

² En el Capítulo 9 de esta tesis profundizaré en las implicaciones ontológicas del lexema *b'aah*.

³ Ver el Capítulo 9 de esta tesis.

⁴ En el trabajo pionero de Houston y Stuart (1996: 299) *'ub'aahil* fue traducido como "*his body or image*", sugiriendo que *-il* puede tratarse de una marca posesiva (ver Houston, Robertson y Stuart, 2001: 26-32).

kukutil, ‘cosa corporal’, derivaba del lexema *kukut*, ‘cuerpo’ (Barrera Vásquez, 1980: 347-348). Luego entonces, la palabra *b’ahil* podría significar una ‘cosa’ o ‘presencia corporal’ (de *b’ah*, ‘cuerpo’), una ‘imagería’ (de *b’ah*, ‘imagen’) o un ‘semblante, cosa’ o ‘aspecto facial’ (de *b’ah*, ‘cara, cabeza, frente’ o ‘rostro’).

Este sustantivo abstracto antecede normalmente al morfema *’a’n*, escrito mediante la secuencia silábica *’a-nu* (fig. 7.2a) o con el logograma *’AN*, conocido entre los epigrafistas como el “árbol-número” (fig. 7.2b).⁵

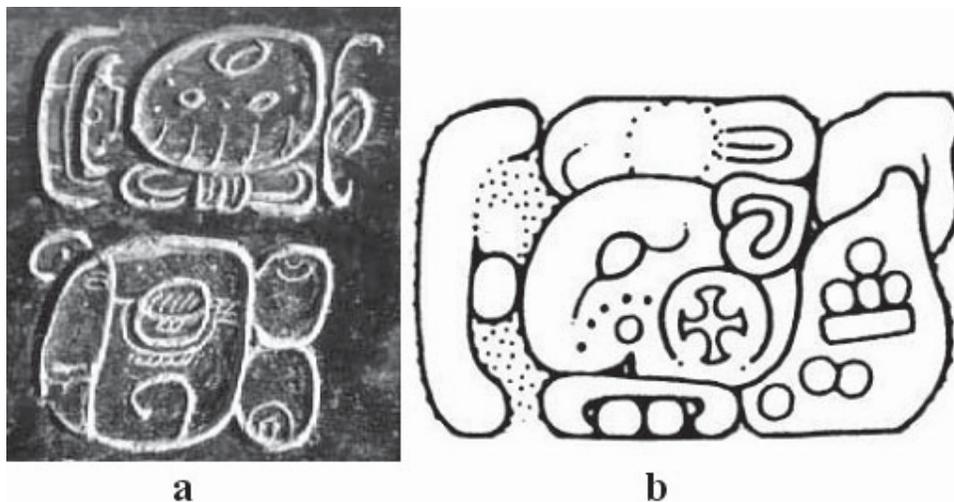


Figura 7.2. Dos ejemplos de frases *’ub’ahil ’a’n*: (a) vaso K954; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Justin Kerr): *’u-b’a-hi-li ’a-nu*; (b) Cornisa 1 de Xcalumkin, Campeche, bloque III (B) (tomada de Graham y von Euw, 1992: 194): *’u-B’AH-hi-li-’AN*.

Como afirma Stuart (2005c: 118), el sentido del morfema *’a’n* es oscuro todavía, aunque la interpretación más probable por ahora es que se trata de una

⁵ Se trata de un elemento vegetal con numerales pintados de barras y puntos, colocados posicionalmente (ver Coe y Kerr, 1997: 92, 105, 108). El origen de este signo probablemente alude a alguna especie de árbol, tal vez a aquel de donde se sustraían las cortezas para obtener papel, cuyo nombre todavía se advierte en la palabra yukateca colonial *’anahte* o *’analte*, definida como ‘cortezas, pergaminos que servían a los indios para escribir o pintar sus historias con jeroglíficos’ (Barrera Vásquez, 1980: 16); otra posibilidad es que provenga de la palabra *a’n*, ‘maíz joven’ o ‘recién brotado’ (ver Wisdom 1950: 456; Schumann Gálvez s.f.: 5), que además de responder al aspecto vegetal del signo, puede confirmar la glotal de la secuencia silábica *’a-nu* (Alfonso Lacadena García-Gallo, comunicación personal, 26 de noviembre de 2008). El logograma del “árbol-número” (*’AN*), tal como lo conocemos en las inscripciones, parece derivar otro concepto homófono –o casi homófono– mediante el principio de *rebus*.

especie de adverbio de existencia, muy parecido a la partícula *ani* que aun se preserva en ch'orti': *uwirna'r e Juana b'an ani kocha utu'*, 'el carácter de Juana era igual al de su mamá' (Pérez Martínez, *et. al.*, 1996: 12). En algunas lenguas, como lakandon, yukateko y q'eqchi', se puede encontrar como un sufijo estativo que se agrega a los sustantivos o adjetivos para indicar la condición de ser, lo que me inclina a darle la interpretación de adverbio de existencia al morfema 'a'n que aparece en las inscripciones:⁶

lakandon	-a'an	'sufijo estativo de existencia' (Boot, basado en Bruce, 1997: 4).
	yan	part. 'hay, es, está' (Boot, basado en Bruce, 1997 b: 30).
yukateko	an	'ser, existir, estar' (Barrera Vásquez, 1980: 16).
	-ya'n	'elemento que indica adquirir la condición, calidad o característica como <i>x-lo'baya'n</i> , <i>x-lo'baye'n</i> : llegar a la condición de doncella o muchacha casadera' (Barrera Vásquez, 1980: 968).
ch'orti'	ani	PAdv 'era' (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 12).
q'eqchi'	-an	'sufijo que se agrega a algunas palabras y significa: es' (Haeserijn, 1979: 38).

Siguiendo el ejemplo del vaso K954 (fig. 7.2a), el vocablo *b'aahil 'a'n* podría analizarse como sigue:

'u-b'a-hi-li 'a-nu

'ub'aahil 'a'n

'u-b'aah-il 'a'n

3ERGs-cuerpo/imagen-ABST(?) ADV(?)

'es la presencia corporal de', 'es la imaginería de' o 'es el semblante de' [un dios]

⁶ En el diccionario maya jeroglífico de Boot (2008 b: 23) se considera que el logograma 'AN o la secuencia silábica 'a-nu forma parte de un sustantivo 'an[ul], que significa '[el] encarnado' o '[el] corpóreo'. Este epigrafista prefiere interpretar las frases de personificación como sigue: *'ub'aahil 'anul*, 'es su imagen' o 'ser encarnado', otra opción que me parece interesante.

Cuando reflexionamos en estas frases conjuntamente con las imágenes que las acompañan caemos en la cuenta de que *b'aahil 'a'n* alude a un término ritual-representacional, donde los figurantes se apropiaban de las insignias y atuendos de los dioses, y de hecho tomaban su lugar. En el escalón X de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán (fig. 6.15), por ejemplo, el *b'aah sajal* de Yaxuun B'ahlam IV se encuentra jugando a la pelota en atuendo del dios del viento ('Ik' K'uh), hecho que se corrobora por el texto que dice: *'ub'aahil ['a'n] 'Ik' K'uh*, 'es la presencia corporal de 'Ik' K'uh.

Un caso temprano es de la Estela 9 de Tikal (fig. 7.3), que contiene una imagen del gobernante K'an Chitam (458-486 d.C.) celebrando el final de periodo 9.2.0.0.0, 4 Ahau 13 Uo (14 de mayo de 475 d.C.), siendo 'la presencia corporal de' (*'ub'aahil 'a'n*) una advocación del Jaguar del Inframundo. Los cartuchos nominales de esta deidad encuentran su correlato figurativo en el tocado que porta K'an Chitam, que incluye la misma diadema de poder con estilo centromexicano, hallada en el cartucho nominal de este dios.

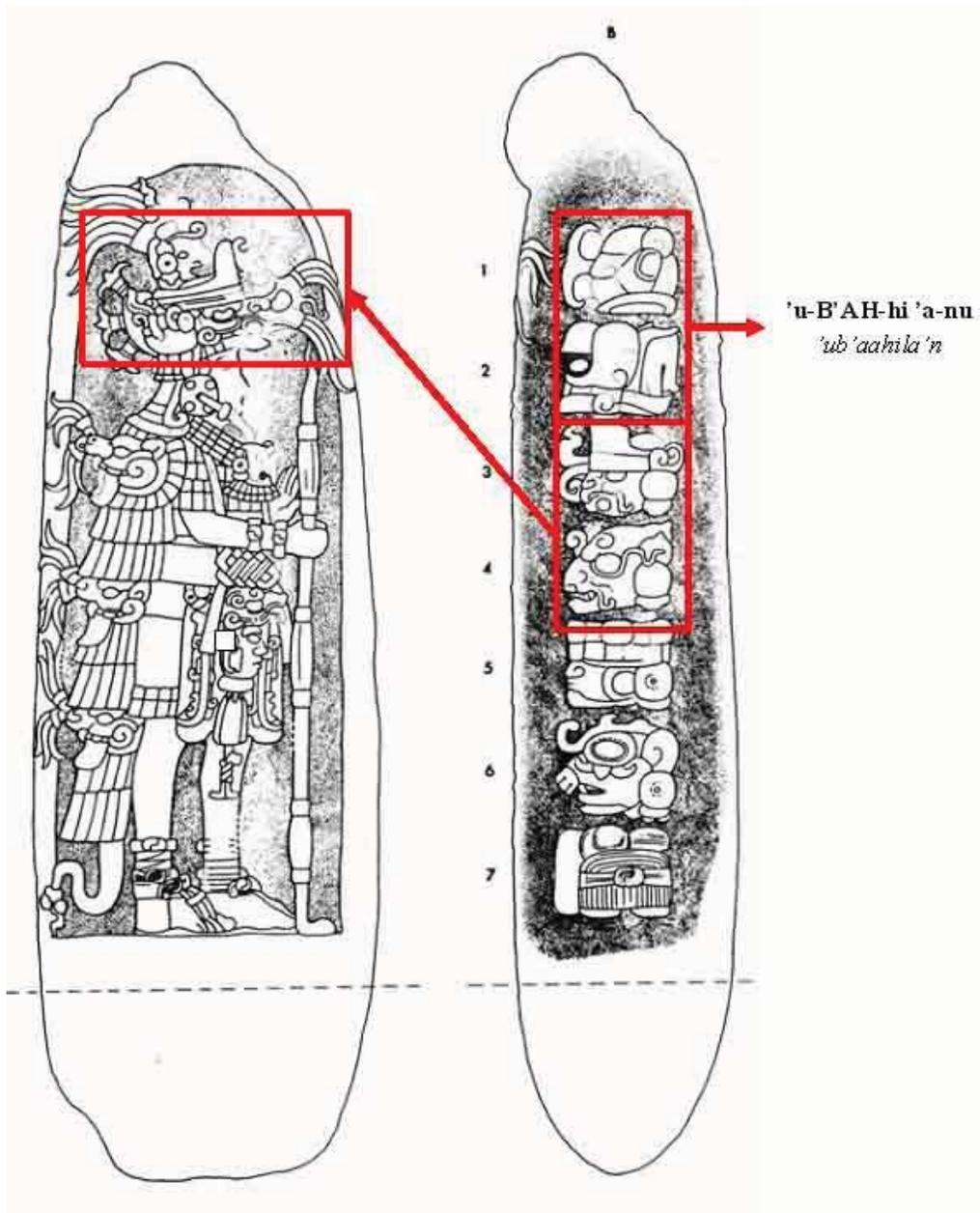
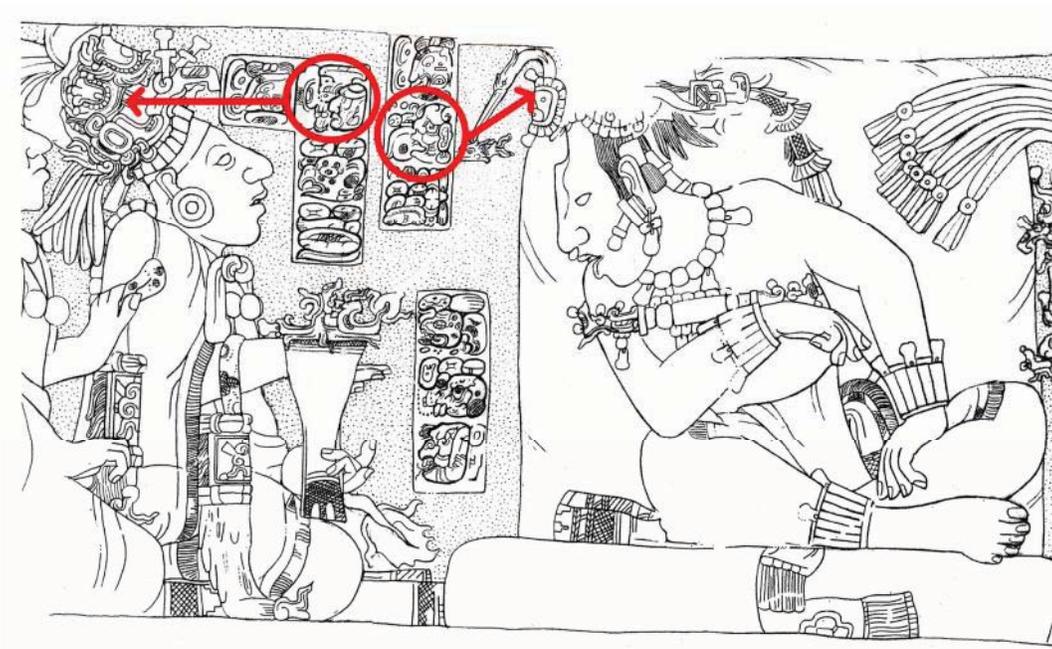


Figura 7.3. Estela 9 de Tikal, Guatemala (tomada de Jones y Satterthwaite, 1983: fig. 13).

Una circunstancia análoga ocurrió dos siglos y medio después, en la plataforma jeroglífica del Templo XIX de Palenque (fig. 7.4), donde K'ihnich 'Ahku'l Mo' Naahb' III (721-736 d.C.) afirma ser 'la presencia corporal del' (*'ub'aahil'a'n*) dios GI de la Triada. En esta imagen, el señor de Palenque porta el tocado de cormorán o garza pescadora que caracteriza los programas

iconográficos de GI en las tierras bajas mayas (ver Stuart, 2005c: 120-121). 'Ahku'l Mo' Naahb' se encuentra a punto de recibir la banda de poder real, sostenida por el funcionario Janaab' 'Ajaw, quien porta un tocado de la Deidad Pájaro Principal (Yax Kokaaj[?] Muut), avatar ornitológico del viejo dios 'Itzamnaah; su glosa jeroglífica aclara que él es 'la presencia corporal de ('ub'aahil 'a'n) 'Itzamnaah Yax Kokaaj(?) [Muut]' (Boot, 2008a: 12). Como atinadamente observó Stuart (2000a: 32; 2005c: 121), en esta escena 'Ahku'l Mo' Naahb' y su asistente de alto rango renuevan el mito cosmogónico de la coronación de GI en el cielo, bajo los auspicios de 'Itzamnaah Yax Kokaaj(?) Muut (Boot, 2008a: 20), acto político de los dioses que tuvo lugar el 10 de marzo de 3309 a.C. En estas escenas, los tocados cumplen la misma función identificadora que las máscaras, y en el caso específico de Palenque los atuendos de los figurantes sólo aluden de forma discreta a las deidades (Stuart, 2005c: 118).⁷



⁷ También es posible que en las danzas o actos políticos de personificación, cada figurante asumiera un papel dentro del mito que reflejara de algún modo su jerarquía social terrenal (Houston y Stuart, 1996: 300).

Figura 7.4. Plataforma del Templo XIX de Palenque, Chiapas (lado sur); dibujo de David S. Stuart (tomado de Stuart, 2006: 176-177).

Es probable que los mitos cosmogónicos y las hazañas de los antepasados fueran también reproducidos en danzas rituales dramatizadas (ver Freidel, Schele y Parker, 1993: 257-292; Houston, Stuart y Taube, 2006: 252-276), tal como sabemos ocurría en el Posclásico tardío y aun durante la época colonial (ver Acuña Sandoval, 1975; 1978; Akkeren, 1999; Breton, 1999; Tedlock, 2003), sin contar los ejemplos reportados en el siglo XIX (Barrera Vásquez, 1965: 12) y la vasta etnografía que existe sobre danzas históricas en las fiestas mayas del siglo XX (ver Bricker, 1993: 249-503).⁸

En su visita al Departamento del Petén, efectuada en 1895, Maler (1910: 133-135) fue el primer investigador que identificó la convención básica de danza en el arte maya clásico, misma que consistía en flexionar levemente la rodilla y tocar el piso con la punta del pie, tal como se apreciaba en la superficie este de la Estela 2 de Motul de San José (fig. 3).⁹ Proskouriakoff (1950: 142) encontró que la postura de danza sería frecuente en la escultura maya a partir de 9.16.0.0.0 (751 d.C.), mientras que Coe y Benson (1966: 16) la volverían a identificar como tema principal en el Panel 2 de Dumba rton Oaks, comparando su escena con la del Pilar D de la Casa D del Palacio de Palenque. Tres años después, Kubler (1969: 13, 17, 25) notó diversos ejemplos de “danzantes y personificadores de espíritus” o “deidades” en los monumentos de Palenque y

⁸ Cabe la pena recordar que el más famoso de estos bailes dramatizados es el *Rabinal Achí* o *Xajoj Tun*, que aun se sigue representando en el pueblo k'iche' -achi' de Rabinal, tomando como base de los parlamentos el llamado *Manuscrito Pérez*, copia realizada a principios del siglo XX (Akkeren, 2000: 2).

⁹ Tal como Proskouriakoff (1999: 150-151) observaría años más tarde, este monumento de Motul de San José (fig. 3) es excepcional, pues ambos pies de los danzantes se elevan y tocan el piso con las puntas. Es una pena que esta escultura se encuentre ahora muy erosionada y fragmentada, pues la propia Proskouriakoff la calificó como probablemente “la talla más ambiciosa que conocemos de toda el área maya”.

Quiriguá, así como en los murales de Bonampak, interpretando su significado a la luz de la supuesta ceremonia funeraria pintada en el Vaso de Altar de Sacrificios (ver fig. 2.19a).

Una vez identificado el tema de la danza en el arte maya, y relacionando los textos epigráficos con las imágenes acompañantes, Houston (1984: 132, 134) encontró que la composición T516b:53 de las inscripciones (fig. 7.5a) operaba como verbo de baile, mismo que normalmente era seguido por la mención de los objetos manipulados durante el movimiento rítmico. El desciframiento completo de la expresión de danza sería alcanzado por Grube (1992: 204), quien usando los complementos fonéticos que acompañan al logograma principal ('a-T516b-ta), pudo leerla como *'ahk'ot* o *'ahk'ut*, 'baile' (fig. 7.5b).¹⁰ La presencia ocasional del fonograma **ja** servía para representar el sufijo verbalizador *-aj* (ver Lacadena García-Gallo, 2003b), que convierte este sustantivo en un verbo intransitivo derivado *'ahk'taj*, 'bailar' (fig. 7.5c).

¹⁰ Basado en la etimología de la palabra yukateka *'óok'ot*, tal como aparece atestiguada en las fuentes lexicográficas coloniales (*okot*), René Acuña Sandoval (1978: 19) concluye que su contexto semántico "parece indicar que estos bailes o ritos escénicos tenían un carácter penitencial o decididamente suplicatorio; de ahí que pueda sugerirse que su función era provocar, o bien el perdón de ciertos pecados, o bien la fertilidad, la lluvia, y aquellas cosas que constituían el bienestar y seguridad de los hombres mayas."

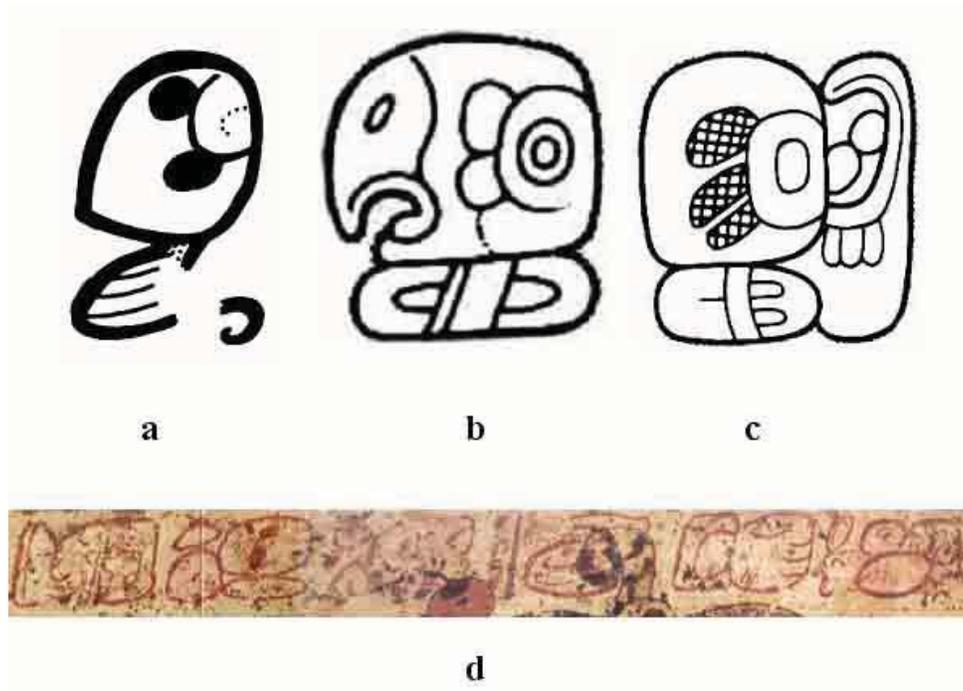


Figura 7.5. Ejemplos de la expresión de 'danza': (a) sustantivo *'ahk'ut*, 'baile'; encabezamiento 42 del cuarto 1 del Edificio de las Pinturas (A2) de Bonampak, Chiapas; dibujo de Stephen D. Houston (tomado de Houston, 1984: 130); (b) sustantivo *'ahk'ut*, 'baile'; Dintel 2 de la Estructura 33 (G1) de Yaxchilán, Chiapas (tomado de Graham y von Euw, 1977: 15); (c) verbo *'ahk'taj*, 'bailar'; Dintel 54 de la Estructura 54 (A2) de Yaxchilán, Chiapas (tomado de Graham, 1979: 117); (c) frase *'ub'aahil 'a'n Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich Yajawte' K'ihnich*, 'Yajawte' K'ihnich es la presencia corporal de Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich'; vaso K533, fotografía de Justin Kerr (tomada de Coe, 1978: 133-134).

Un caso interesante de la expresión *'ahk'ut* aparece en el vaso K1439 (fig. 2.14), donde Yajawte' K'ihnich baila con máscara de 'rayos X' sobre un jaguar contorsionista, mientras el texto explica que *'ub'aah ti 'ahk'[ut] ti t'olo[] b'ahlam 'Uchan 'Ik' B'ul Yajawte' K'ihnich*, 'es el cuerpo en danza de 'Uchan 'Ik' B'ul Yajawte' K'ihnich con el jaguar en ringlera' (ver Houston, Stuart y Taube, 2006: 64). Diversos elementos de esa escena apuntan a que se trataba de un baile con carácter ritual, sacrificial y extático, entre ellas los trajes de jaguar (ver Garza, 1987b; Valverde Valdés, 2004: 264-280), las máscaras fantásticas (una de ellas de antrópodo), el feto o bebé inerte que pende del pecho de uno de los danzantes, el sacerdote arrodillado que porta una canasta con tiras de papel

ensangrentado (ver Grube, 1992: 215) y las bufandas rojas con extremos blancos que usan los felinos,¹¹ pero sobretodo la contorsión del *t'olo[] b'ahlam*, postura empleada entre diversos grupos amerindios para conseguir el trance chamánico (ver Pérez Suárez, 2005).¹²

Tan interesante como la anterior es la escena del vaso K 533 (fig. 2.13), donde Yajawte' K'ihnich interviene en otra danza, usando el traje del poderoso ciempiés-águila-jaguar del inframundo Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich.¹³ El texto explicativo combina los conceptos de *'ahk'ut* y *b'aahil 'a'n* (fig. 7.5d): *'ub'aah ti 'ahk'[u]t 'ub'aahil 'a'n Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich Yajawte' K'ihnich...*, 'el cuerpo en danza de Yajawte' K'ihnich es la presencia corporal de Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich.' Un caso análogo al anterior pudo haber estado escrito en el desgastado vaso K 1896 (fig. 7.6), que contiene otra imagen en danza del mismo soberano en guisa de jaguar sacrificial.

¹¹ Coe (1978: 28) fue uno de los primeros estudiosos en asociar esta bufanda con escenas de sacrificio, principalmente por decapitación. En las representaciones modernas del *Rabinal Achí* existe un funcionario que acompaña a los ejecutantes para orar y quemar ofrendas en los santuarios y cimas de las montañas, mismo que utiliza una bufanda roja con extremos blancos (Tedlock, 2003: 14).

¹² Debo aclarar que en esta tesis utilizo el término chamanismo, de origen siberiano (ver Eliade, 1996: 22), para referirme a las prácticas rituales de los mayas que involucraban el externamiento voluntario del espíritu (éxtasis), la personificación dancística de deidades, antepasados o espíritus familiares, así como la transformación nagualística en animales o fuerzas naturales. De acuerdo con María del Carmen Valverde Valdés (2004: 256), esta capacidad de transmutación es una de las características más importantes de los chamanes mesoamericanos.

¹³ Ver la nota 21 del Capítulo 6. La naturaleza chamánica de esta danza puede ser conjeturada a la luz del baile del ciempiés (*'ixtzo'*) que practicaban los antiguos k'iche's. De acuerdo con Acuña Sandoval (1978: 26), esta danza era muy violenta y estrepitosa, se relacionaba con el ritual del fuego e iba acompañada de autosacrificio y mortificaciones. Los figurantes iban enmascarados y llevaban plumas de guacamaya en el tocado, animal que en la religión maya se encuentra asociado con el Sol (Garza, 1995: 50-58). Ello confirma el simbolismo solar de la escalopendra que fue señalado por Taube (2003: 409-413), particularmente en la danza del periodo Clásico donde se representaba a Huk Chapat Tz'ikiin K'ihnich (fig. 2.13), un epíteto del Astro Rey. Por otra parte, la violencia descrita en el baile k'iche' del ciempiés y el infanticidio sugerido por los vasos K533 (fig. 2.13) y A 886 de Ixkun (fig. 6.7), puede obedecer a que este antrópodo carnívoro se asociaba con la guerra y la muerte (ver Nájera Coronado, 2007: 40-41). Taube (2003: 413) especula que los miriápodos se vinculaban con los músicos y cantantes debido a la capacidad que tienen estas artes para conjurar y comunicarse con los muertos. Para otro ejemplo de la relación entre el nagualismo y las águilas (*tz'ikiin*), véase De la Garza (1987c: 92-93).



Figura 7.6. Vaso K1896 de colección privada; fotografía de Justin Kerr (tomada de Kerr, 1989: 123).

Conviene aclarar que el tema de las danzas de personificación no se restringe a los vasos de cerámica, puesto que lo encontramos, por ejemplo, en la Jamba 6 de Xcalumkin (fig. 7.7), donde el *sajal* Kit Pa' adopta la postura de baile, al tiempo que utiliza el yelmo bélico de la Serpiente de la Guerra (Waxaklaju'n 'Ub'aah Chan): *'alay 'uwo'jool 'itz'aat Kit Pa' 'l[h]kaatz, 'ub'aahilla'n Waxaklaju'n 'Ub'aah Chan*, 'así dice, son los glifos del sabio Kit Pa' 'lhkaatz, quien es la presencia corporal de Waxaklaju'n 'Ub'aah Chan'. La subversión del orden sintáctico en este ejemplo, al producirse una secuencia de antropónimo - *b'aahil 'a'n*-teónimo, aparentemente tiene la función de enfatizar que el dignatario es la personificación del dios.¹⁴

¹⁴ Este inusual orden sintáctico es semejante al que utilizaban los escribas mayas cuando usaban sus pronombres independientes o enfáticos (ver Hull, Carrasco y Wald, 2009: 40, nota 1).

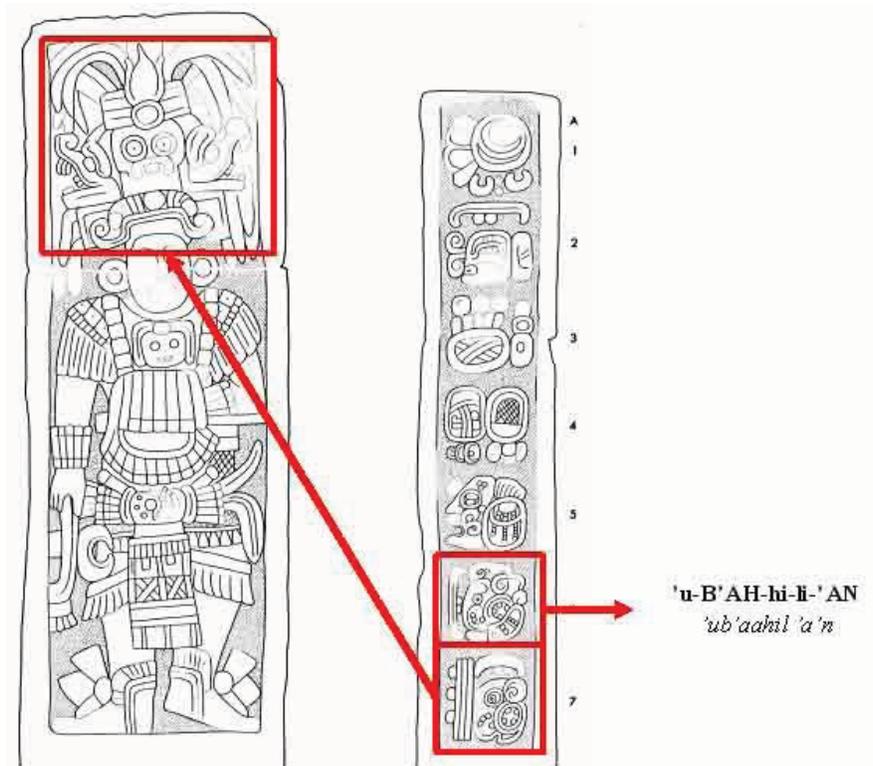


Figura 7.7. Jamba 6 de Xcalumkin, Campeche (tomada de Graham y von E uw, 1992: 168).

Los diccionarios de yukateko colonial proporcionan interesantes términos análogos al de *b'aahil 'a'n*, que pueden ayudar a comprender mejor el sentido de la personificación entre los mayas. Tal como se aprecia en diversos pasajes de la obra de Landa (2003: 117-118, 194, etc.), Ciudad Real (1993: 130-131), Sánchez de Aguilar (1937: 149-150) y otros cronistas, los antiguos hablantes de yukateko contaron con una compleja estructura ritual que les permitió desarrollar el teatro ceremonial, mismo que integraba la danza, la música y el canto.¹⁵ Esta circunstancia se vio favorecida, además, por haber sido el idioma mayance

¹⁵ En su estudio sobre la literatura dramática de los nāwas, Ángel María Garibay (1987-I: 341) identificó dos grandes géneros o estilos: uno grave y solemne, que servía para abordar asuntos divinos o heroicos, y otro más humano, riente y ligero, con ribetes de chocarrería y aire truhanesco. Me parece que estas mismas dos categorías pueden hallarse en el caso de los k'iche's y los mayas yukatekos (Acuña Sandoval, 1978). Entre éstos últimos, el género ritual podría haberse designado mediante la palabra *'óok'ot* (ver, *supra*, nota 10 de este capítulo), mientras que *b'altz'amil* se refería las farsas con tintes de comedia. Distintas fuentes definen las palabras *b'altz'am* o *chiik* como 'bufón, gracioso, decidor' o 'chocarrero' (ver Sánchez de Aguilar, 1937: 150; Álvarez Lomelí, 1997: 634).

mejor documentado durante la época virreinal, razón por la que contamos con abundantes términos dramáticos, que en el caso de los actores rituales son los siguientes:

yukateko	<i>bacab</i>	‘representante, juglar’ (Arzápalo Marín, 1995: 64). ‘representante, juglar’ (Álvarez Lomelí, 1997: 634).
	<i>bacab-yaah</i>	‘representante’ (Álvarez Lomelí, 1997: 634).
	<i>cucutilan</i>	‘sustituto o teniente de otro’ (Arzápalo Marín, 1995: 140).
	<i>kukutila’n</i>	‘sustituto o teniente de otro’ / ‘sustituto’ / ‘sustituto o selecto’ (Barrera Vásquez, 1980: 348).
	<i>kukutil’an k’oh</i>	‘substituto de otro, como lo es el virrey del rey, el teniente del gobernador, el papa de Cristo’ (Barrera Vásquez, 1980: 348).
	<i>hol ahau</i>	‘representante, farsante’ (Arzápalo Marín, 1995: 320).
	<i>ho’l ahau</i>	‘representante’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 54).
	<i>ho’l-han</i>	‘representante’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 127).
	<i>ichilan</i>	‘delegado, presidente y teniente; que está en lugar de otro’ (Arzápalo Marín, 1995: 383).
	<i>ichilan</i>	‘delegado, presidente, teniente que está en lugar de otro’ / ‘puesto con las veces de otro; suplente’ (Barrera Vásquez, 1980: 263).
	<i>koh</i>	‘el que está en lugar de otro, que es su teniente y representa su persona’ (Arzápalo Marín, 1995: 430).
	<i>koh</i>	‘representante’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 127).
	<i>k’oh</i>	‘[representante, sustituto, el que representa la figura, imagen o persona de otro, teniente, lugarteniente de otro, vicario, virrey]; el que está en lugar de otro, que es su teniente y representa su persona’ / ‘lugarteniente de otro’ /

	‘sustituto’ / ‘suplente, representante’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
<i>k’ohbalam</i>	‘sustituto así’ / ‘vicario, sustituto’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
<i>kohbalan / kohbilan</i>	‘el que representa la figura o persona de otro o está en su lugar o es su sustituto’ (Arzápalo Marín, 1995: 430).
<i>k’ohbalan</i>	‘el que representa la figura o persona de otro, está en su lugar o es su sustituto’ / ‘presidente que preside por otro’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
<i>k’ohbaltal</i>	‘imagen, representante o lugarteniente de otro’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
<i>k’ohban</i>	‘sustituto, vice o imagen’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
<i>kohbezah ba</i>	‘enmascararse o disfrazarse’ (Arzápalo Marín, 1995: 430).
<i>k’ohbilan</i>	‘el que representa la figura o persona de otro, está en su lugar o es su sustituto’ / ‘presidente que preside por otro’ / ‘sustituto, vicario’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
<i>u k’oh balan</i>	‘teniente de otro en oficio’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
<i>u k’ohbilan</i>	‘teniente de otro en oficio’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
<i>yichilan</i>	‘[delegado, sustituto]’ / ‘suplente’ / ‘delegado’ (Barrera Vásquez, 1980: 976).
<i>y-ich-il-a’n</i>	‘suplente’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 56).

De esta lista vale la pena destacar aquellos que contienen el sufijo estativo de existencia *-a’n*, como por ejemplo *kukutila’n* (*cucutilan* [sic.]), que procede del sustantivo *kukutil*, ‘cosa corporal’ o ‘piel humana’, y fue traducido en el *Calepino de Motul* como ‘sustituto o teniente de otro’ (Arzápalo Marín, 1995: 140). Esta misma fuente proporciona el siguiente ejemplo: *u cucutilan Cristo* [sic.], ‘vicario de Cristo, que es el papa’. Un segundo término de interés es el de *’ichila’n*, que procede del vocablo *’ichil*, probablemente ‘cosa’ o ‘expresión facial’. En el mismo *Calepino de Motul* *’ichila’n* (*ichilan* [sic.]) significa ‘delegado,

presidente y teniente; que está en lugar de otro' (Arzápalo Marín, 1995: 383), término que ilustra con los siguientes ejemplos: *yichilan ahau* [sic.], 'virrey', y *yichilan yahau caan* [sic.], 'provisor del obispo o vicario así'. Cabe decir que aunque estos términos parecen tener un uso político más que teatral, es probable que hayan tenido su origen en las danzas dramatizadas, como lo sugiere otro término atestiguado en el *Calepino de Motul: k'ojb'ila'n* (*kohbilan* [sic.]), 'el que representa la figura o persona de otro o está en su lugar o es su sustituto' (Arzápalo Marín, 1995: 430), entrada que incluye los siguientes ejemplos: *u kohbalan ahau* [sic.], 'virrey', y *u kohbilan obispo* [sic.], 'provisor'. El interés de este término reside en que incluye el sustantivo 'máscara', *k'oj* (fig. 7.8), raíz que se encuentra distribuida en distintas lenguas mayances. Algunos ejemplos escogidos son:

yukateko	<i>koh</i>	'carátula o máscara' (Arzápalo Marín, 1995: 430).
	<i>kohbox / kohob</i>	'carátula o máscara hecha de casco de jícara o calabaza' (Arzápalo Marín, 1995: 430).
ch'orti'	<i>k'oj</i>	'máscara' (Hull, 2005: 75).
	<i>poch' uut</i> <i>[po'ch' uut]</i>	'a ceremonial mask' (Wisdom, 1950: 571).
chontal	<i>k'ojob</i>	'máscara de la danza del "Bailaviejo"' (Pérez González y Cruz, 1998: 104).
tzeltal	<i>ghtancatib</i>	'máscaras de las q/ue/ usaban en los sacrifici/ci/os' (Ara, 1986: 296).
kaqchikel	<i>qoh</i>	'máscara o carátula de q[ue] vsan en los bailes' (Coto, 1983: 336).
q'eqchi'	<i>c'oj</i>	'contorsión del rostro (burlesco), máscara' (Haeserijn, 1979: 118 -119, 453).

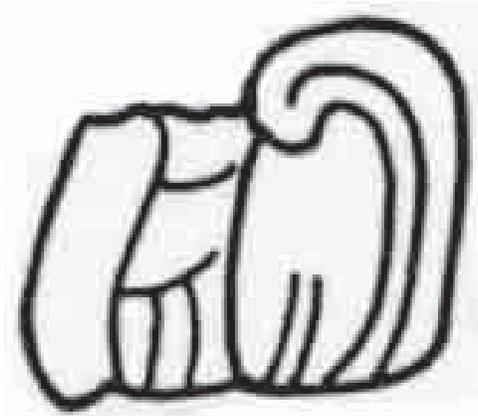


Figura 7.8. Sustantivo **k'o-jo**, *k'oj*, 'máscara'; Dintel 2 del Sitio R; dibujo de Stefanie Teufel (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama).

Como puede apreciarse en las entradas lexicográficas yukatekas, el sustantivo *k'oj*, 'máscara', podía equivaler por sí solo a 'representante, sustituto' o 'teniente', término aplicable tanto en el ámbito político como en el dramático. Conviene destacar, por último, el ilustrativo sintagma que recogió Alfredo Barrera Vásquez (1980: 409) del *Diccionario de Ticul: u kohbalan ahau virrey* [*sic.*]: 'el representante o sustituto del rey es el virrey'. La importancia de esta frase radica en que conserva la misma estructura sintáctica que las expresiones *b'aahil 'a'n* del periodo Clásico: *b'aahil 'an*-teónimo-antropónimo *versus k'obj'ala'n*-rey-virrey (ver el cuadro 2). Baste recordar el ejemplo aducido ya del vaso K533 (figs. 2.13, 7.5d): *'ub'aahil 'a'n Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich Yajawte' K'ihnich*, 'Yajawte' K'ihnich es la presencia corporal de Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich'. Siguiendo el espíritu de la traducción recogida en el *Ticul*, la misma frase podría traducirse como: 'el representante' o 'sustituto de Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich es Yajawte' K'ihnich.' El único problema que encuentro en esta interesante traducción es que se apega estrictamente a la sintaxis maya, sin intentar convertirla a la castellana, lo que podría mejorar de la siguiente forma: 'Yajawte' K'ihnich es el representante de Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich'. A la luz

de lo anterior, es posible que la traducción de ‘personificación’, aplicada a la palabra *b’aahil ’a’n*, sea demasiado libre, mientras que la de ‘es la presencia corporal’ sea en muy literal. Propongo adoptar en adelante la de ‘representante’ o ‘sustituto’, sugerida por las fuentes lexicográficas.

término usado en contextos de personificación	entidad o ser representado	antropónimo o nombre del figurante	Traducción del sintagma	Fuente
<i>ub’aahil a’n</i>	<i>Huk Chapaht Tz’ikiin K’ihnich</i>	<i>Yajawte’ K’ihnich</i>	‘Yajawte’ K’ihnich es la presencia corporal de Huk Chapaht Tz’ikiin K’ihnich’	vaso K533
<i>u kohbalan</i>	<i>Ahau</i>	<i>Virrey</i>	‘el representante o sustituto del rey es el virrey’	<i>Diccionario de Ticul</i> (citado por Barrera Vásquez 1980: 409)
<i>u cucutilan</i>	<i>Cristo</i>		‘vicario de Cristo, que es el papa’	<i>Calepino de Motul</i> (Arzápalo Marín 1995: 140)
<i>Yichilan</i>	<i>Yahau caan</i>		‘provisor del obispo o vicario así’	<i>Calepino de Motul</i> (Arzápalo Marín 1995: 383)

Cuadro 2. Comparación sintáctica entre los sintagmas de personificación ch’olano clásico y yukatecos coloniales.

7.2. Naturaleza de la representación entre los mayas

Como han observado Houston, Stuart y Taube (2006: 12), el concepto yukateco colonial de *kukutila’n*, derivado de *kukutil*, ‘cosa corporal’ o ‘piel humana’, implicaba que un representante adoptaba la superficie de otro ser, permitiendo con ello la transferencia o delegación de autoridad. Ello cuadra de forma literal en el caso de ciertas figurillas de Jaina y Motul de San José (ver Halperin, 2006: fig. 7a), que parecen estar recubiertas por la piel seca y picada de víctimas de sacrificio (*ibid.*: 20-21) o acompañadas por rostros despellejados, así como en representaciones peninsulares de un dios desollado (Nájera Coronado, 2003:

214), sin contar algunas danzas descritas en los títulos k'iche's (Carmack y Mondloch, 1983: 196), donde los personificadores bailaban envueltos en las pieles de cautivos de guerra (Akkeren, 1999: 285). Datos como éstos podrían ayudar a explicar la finalidad de los ornamentos, pintura y/o marcas corporales con que eran investidos los prisioneros de guerra en el arte maya clásico (ver Baudez y Mathews, 1979), convertidos quizá en sustitutos de algunos dioses (Houston, Stuart y Taube, 2006: 17, 20).¹⁶ Baste recordar que el término empleado en los textos epigráficos para denotar esa transformación de los cautivos era *naw*, que en ch'olti' significaba 'afeitar, adornar' o 'hermosear alguna cosa' (Morán 1695: 5, 7),¹⁷ pero que en tzeltal colonial aludía de forma directa a la piel humana, ya que tenía la acepción de 'embijarse' (Ara, 1986: 344).¹⁸ Ello acaso permite vislumbrar mejor el sentido de la pintura corporal que se encuentra en muchas escenas de personificación (figs. 2.13-2.14, 5.10, etc.), misma que era parte de las estrategias de transmutación (ver Garza, 1990: 40). Si durante los ritos de personificación los hombres se transubstanciaban en dioses, entrando en un momento de concurrencia (Houston, Stuart y Taube, 2006: 275), podría conjeturarse que la sacralidad de las deidades emanaba del cuerpo (*b'aah*) de sus representantes *b'aahil 'a'n*.

¹⁶ En su trabajo de 1996, Houston y Stuart (p. 298) señalaron que el término *b'aahil 'a'n* sólo se aplica en las inscripciones a los gobernantes y sus parientes cercanos. Ello pudo obedecer a que se trataba de una frase que solía acompañar al género de los retratos oficiales, pues buscaban enaltecer la figura de los dignatarios, enfatizando su concurrencia con el poder divino. Es posible que la personificación del dios Ju'n 'Ajaw, en el caso de los cautivos de guerra representados en el Monumento 33 de Toniná y en el escalón I de la Escalera Jeroglífica 3 de Yaxchilán (ver Graham y Mathews, 1996: 80; Graham, 1982: 166), haya sido designada por el mismo término, cuya ausencia en las cláusulas nominales de estas víctimas pudiera obedecer a que su redacción se restringía a los retratos señoriales.

¹⁷ Alfonso Lacadena García-Gallo, comunicación personal (26 de noviembre de 2008).

¹⁸ Baudez y Mathews (1979: 36) probablemente fueron los primeros estudiosos que asociaron este verbo con cautivos de guerra y notaron su relación con el sacrificio y la conquista. Los contextos donde aparece permiten apreciar que no era privativo de temas castrenses (ver, por ejemplo, la Estela 3 de Piedras Negras [D2b]), y normalmente aparece en voz pasiva: **na-wa-ja, na[h]waj**, que los epigrafistas traducen como 'él' o 'ella' fue adornado(a).'

La traducción literal de *b'aahil 'a'n* como 'es su presencia corporal', implica que los dioses se materializaban de algún modo y participaban visiblemente en las ceremonias de los gobernantes. No sólo se trataba de una ilusión teatral, sino de una epifanía o la manifestación física de las fuerzas sagradas (ver Houston y Stuart, 1996: 290, 299), tal como la que se encuentra mencionada en los textos de Copán, Palenque y Quiriguá, donde cuatro jóvenes (los *chante' ch'oktaak* o *chantikil ch'oktaak*) destinados al sacrificio fungían como sustitutos del dios K'awiil, mientras que los cuatro Mako'm (*chante' Mako'm*) eran tenientes del dios del rayo (ver Bernal Romero, 2008): "hacían de delegados suyos a los ojos de los hombres" (Garibay, 1987 -I: 338-339).

La información colonial y etnográfica que existe sobre las danzas dramatizadas mayas podría arrojarnos una perspectiva aproximada sobre algunos aspectos del teatro de personificación difíciles de captar en la imaginería y escritura del periodo Clásico.¹⁹ Los espectáculos escénicos que se pueden apreciar en los murales de Bonampak y las vasijas mayas, así como en menor medida también en los bajorrelieves y graffiti de los edificios, sugieren que eran auspiciados por las cortes reales (Houston, 2002: 54), ya que en ellos predominan los gobernantes, nobles y sacerdotes. Es por ello que algunos autores, como Adam Herring (2005: 164), opinan que en los bailes pintados en las vasijas sólo intervenían los dignatarios, supuestamente una prueba de que eran danzas con finalidades diplomáticas. No obstante, esto parece contradecir la información de los cronistas del XVI, en el sentido de que tanto en el área maya como en el resto de Mesoamérica estas ceremonias escénicas eran colectivas, y los espectadores también participaban (Barrera Vásquez, 1965: 11;

¹⁹ Jennifer K. Browder (2005: 135) conjetura que en las pinturas preclásicas de San Bartolomé (ca. 150 a.C.) pueden hallarse indicios de que ya durante esa época los mayas contaban con espacios destinados al canto y los juegos escénicos.

Garibay, 1987-I: 332-333, 341). Houston (2002: 55) opina que durante el periodo Clásico el número de figurantes debió ser mucho menor. Es probable que, como parte de las convenciones pictóricas de los vasos, sólo estén representados los actores principales. La variedad y versatilidad de las danzas del periodo Clásico pudo ser otro factor en juego, como puede conjeturarse si contamos el número de participantes pintados en los murales de Bonampak, aunque en otras ocasiones el reparto pudo ser tan poco numeroso como el elenco necesario para montar el *Rabinal Achí* (ver Breton, 1999: 42-49). Refiriéndonos de nuevo a la danza donde Yajawte' K'ihnich personifica al miriópodo solar Huk C hapaht Tz'ikiin K'ihnich (fig. 2.13), observamos que en ella sólo aparecen cuatro ejecutantes; ello nos permite recordar que en el baile del ciempiés de los k'iche's (*'ixtzol*) sólo intervenían dos o tres figurantes (Acuña Sandoval, 1978: 25-27).

Entre los mayas yucatecos, las danzas de personificación requerían de un director escénico, farsantes, bailarines, contorsionistas, saltarines, corcovados y músicos (Barrera Vásquez, 1965: 13). Por lo tanto, los ingredientes de los bailes - drama incluían parlamentos cantados con género lírico,²⁰ música, instrumentos, máscaras, disfraces, objetos ceremoniales, danza, actuación y coreografía (Acuña Sandoval, 1975: 82; Miller, 1986: 81; Garibay, 1987 -I: 332). La mayoría de estos elementos no existían como un arte o actividad independiente, sino que eran parte de la fábrica ritual (Miller, 1986: 89), u na forma de culto dentro de un contexto netamente religioso. Ello se confirma por el hecho de que todo montaje escénico era acompañado por alguna forma de sacrificio (Acuña Sandoval, 1978: 12).

²⁰ La letra de las farsas eran poemas bailables (Garibay, 1987 -I: 339) y los parlamentos se cantaban danzando (Barrera Vásquez, 1965: 13; Akkeren, 2000: 19). Un ejemplo poco conocido de baile con parlamentos es la 'Danza del Venado' o *Xajoj Kej*, que hasta el siglo XX era ejecutada todavía entre los k'iche'-achi's, junto con el *Rabinal Achí* (*ibid.*: 19, 38).

Como se puede desprender de las escenas pintadas (figs. 6.17, 7.9), los músicos iban de pie y se alineaban en procesión, por lo que conformaban bandas y no orquestas (Miller, 1986: 82). En el *Rabinal Achí*, por ejemplo, el acompañamiento musical se reducía a un tambor horizontal y dos trompetas largas de madera (Acuña Sandoval, 1975: 83; Breton, 1999: 15, nota 3; Tedlock, 2003: 2, 14). El nombre del tambor y las trompetas era *tun* (k'iche'), vocablo de donde procedía la voz *xajoj tun* o 'danzas del *tun*', término que designaba durante la época colonial a una pléyade de representaciones escénicas de carácter sacrificial y calendárico (ver fig. 7.9a), que tenían lugar entre los kaqchikeles y k'iche'-achi's (Acuña Sandoval, 1975: 160; Akkeren, 1999: 291).²¹ El ritmo lo llevaba el tambor, que era capaz de producir tres tonos diferentes: uno grave, uno medio y uno agudo (Acuña Sandoval, 1975: 83; Tedlock, 2003: 14), capacidad que le permitía su estructura, pues constaba de un tronco hueco de hormigón cortado en su cara superior en forma de H, provisto de un par de laminillas vibrátiles y golpeado con dos palillos de madera con una esfera de goma en el extremo. De acuerdo con Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán (1932-I: 18), las trompetas largas estaban hechas de maderas negras, lo que coincide con algunas representaciones de ellas en los vasos (fig. 7.9b). Por su parte, las bandas yucatecas incluían dos clases de tambor: uno vertical, hueco, cubierto por la membrana de una piel de animal (Nájera Coronado, 2007: 75),²² y el otro horizontal (*tunk'ul*),²³ semejante al de los k'iche's, además de conchas de

²¹ Acuña Sandoval (1978: 55) supone que los *tunk'ul* o "mitotes" de los mayas yucatecos eran el equivalente peninsular de las *xajoj tun* k'iche's y kaqchikeles.

²² El nombre maya de éste es desconocido, aunque Alfredo Barrera Vásquez (1965: 10, 13, 71; Nájera Coronado, 2007: 74-75) especula que pudo ser *zacatán* [*sic.*], sustantivo que aparece en el cantar 12 de *Los cantares de Dzitbalche*. Se trata del mismo tipo de instrumento que entre los nāwas era conocido con el nombre de *wēwētł*.

²³ Que los nāwas llamaban *teponāstli*.

tortuga (*b'óoxel 'áak*), silbatos (*xóoxob'*), sonajas (*so'ot*), flautas (*chul*),²⁴ trompetas (*hóom*), cascabeles (*che'ej 'ook*) y caracoles marinos (*juub'*) (Barrera Vásquez, 1965: 11-12; Miller, 1986: 82).²⁵ En una brillante observación, Miller (1986: 85) notó que las bandas musicales del periodo Clásico seguían un orden predecible: primero van los que tañen sonajas de calabaza (fig. 5.2c), después el que toca el tambor vertical, luego las conchas de tortuga y al final las trompetas. De haber flautas, éstas se intercalaban entre las sonajas y el tambor (fig. 7.9a). También es posible que haya existido un guardatiempo, quien tañía algún tipo de tambor portátil de cerámica (*ibid.*: 84). Por último, observa que las trompetas pueden aparecer solas o separadas (fig. 7.9b), poseyendo mayor movilidad que los otros instrumentos. El sonido de la música se podía escuchar a varios kilómetros de distancia (Houston, 2002: 54), pero su ritmo era monótono y sencillo, al grado de que diversos reportes lo describen como un son de tristeza (Acuña Sandoval, 1975: 141; Garibay, 1987-I: 340). Esta característica aparentemente era intencional pues, como veremos, estaba relacionada con su función religiosa.

²⁴ Duración vocálica incierta.

²⁵ Acuña Sandoval (1978: 11, 41) ha encontrado mención en las fuentes coloniales de otros instrumentos menos conocidos, tales como las tubas de barro y asta de venado, así como bocinas de hueso, jícara o cuerno.

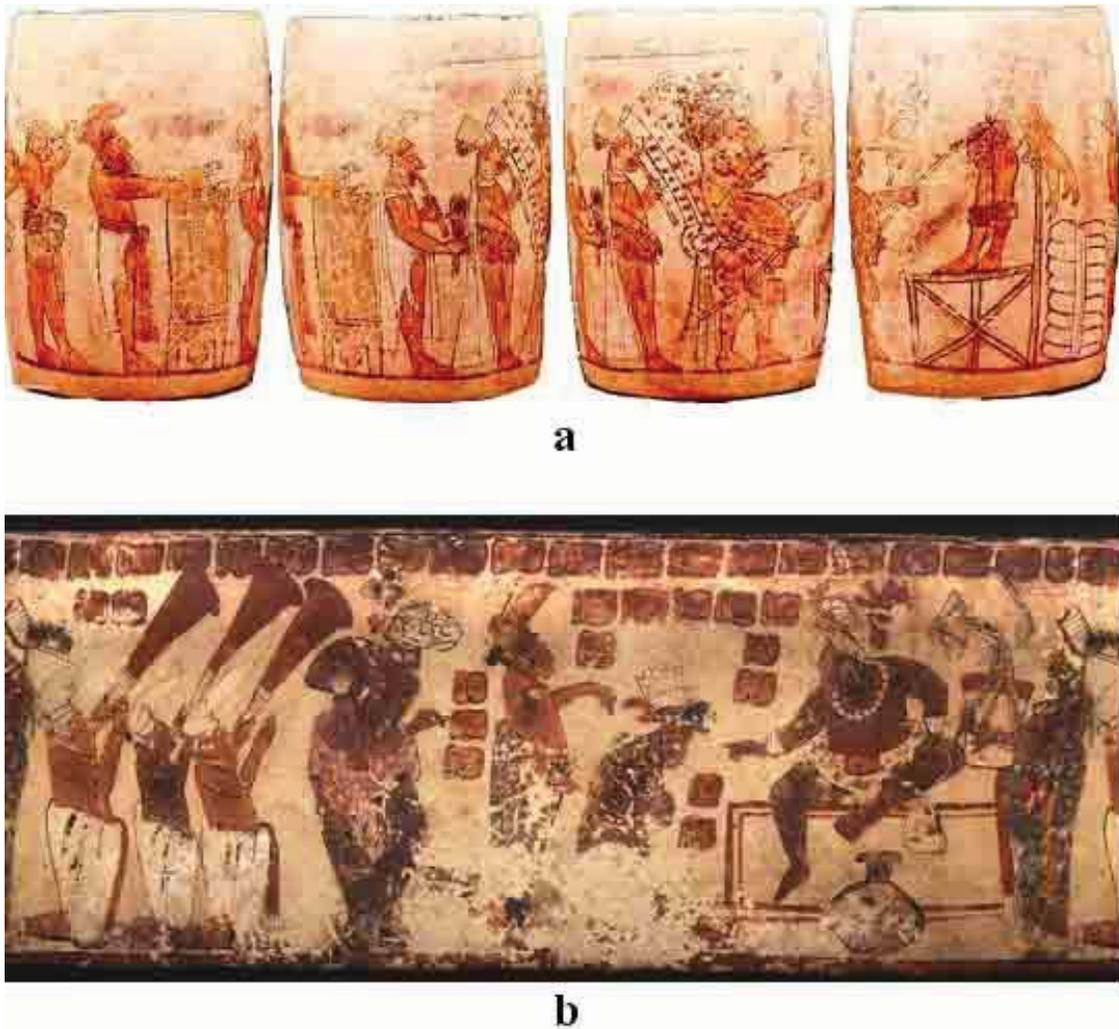


Figura 7.9. Escenas donde aparecen músicos: (a) sacrificio por flechamiento representado en el vaso K206, del The Art Institute de Chicago; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Justin Kerr); (b) recepción y danza cortesana representada en el vaso K6984, del Hudson Museum Orono; fotografía de Justin Kerr (tomado del archivo fotográfico de Justin Kerr).

Obras como el *Rabinal Achí* poseían un formato dialogado (Breton, 1999: 17). Los discursos expresados en esos dramas pudieron haber sido entonados en canto, y es posible que ciertos papeles necesitaran imitar sonidos de pájaros y otros animales (Sánchez de Aguilar, 1937: 150), lo que justificaba las “plumas verdes y largas con que bailan” (figs. 2.11-2.14, 4.6a, 5.10, 7.6),²⁶ como también

²⁶ En ocasiones usaban penachos de hasta 60 plumas iridiscentes de distintos colores (Acuña Sandoval, 1975: 150, nota 33).

las que usaban en las manos (ver el vaso K534 y las figs. 2.25, 5.2b), con las que casi tocaban el piso (Acuña Sandoval, 1975: 91, 146, 150, nota 33). Muy ilustrativo resulta el baile del *tz'unu'un* (*zonó* [sic.]) o 'colibrí', que fue presenciado por fray Antonio de Ciudad Real (1993 -II: 331) en Kantunil, puesto que un indio daba meneos y silbaba al son del *tunk'ul*, mientras que otro agitaba con una mano un mosqueador de pluma, al tiempo que con la otra batía una sonaja. Houston (2002: 55) notó que en los murales de Bonampak los portadores de sonajas de bule llevan el título *k'ayo'm*, 'cantante', lo que sugiere que, al igual que entre los mayas yukatekos del siglo XVI, podían tocar sus instrumentos al tiempo que participaban en la representación. Algunas obras pudieron haber contenido discursos que se cantaban en coro, mientras que los actores danzaban en silencio (Tedlock, 2003: 2).

Los parlamentos eran posiblemente concebidos como la manifestación de una posesión divina, donde los figurantes podían transformar su voz y comportarse como *mediums* (Freidel, Schele y Parker, 1993: 459, nota 10; Houston y Stuart, 1996: 290, 298). Tedlock (2003: 16) observa que en los dramas históricos k'iche's los actores no tienen la intención de representar a personajes humanos, sino a sus fantasmas; ello ocasiona que los danzantes hablen como si su espíritu viajara a lugares distantes, mientras que sus cuerpos permanecían entre la audiencia para servir de sede a la voz del espectro invocado. Esto recuerda las prácticas taumátúrgicas de los sacerdotes yukatekos *chiilan*, 'intérpretes', quienes de acuerdo con los textos coloniales profetizaban el mensaje de los dioses en estado de conciencia alterada, acostados en el piso (Barrera Vásquez y Rendón, 1984: 95; ver Garza, 1990: 145; Zender 2004a: 88-90). Ello es medular para comprender la naturaleza del

teatro y otras manifestaciones de personificación entre los mayas, pues como bien ha señalado Mercedes de la Garza (1990: 114), se trataba de una forma de vínculo con lo sagrado donde el espíritu humano se alejaba del cuerpo. Dicha circunstancia podría darse durante el sueño, la enfermedad o la embriaguez, pero también de forma voluntaria: durante el trance extático (Garza, 1987a: 247 - 248; 1987b: 198-199; 1987c: 89).²⁷ Para alcanzar ese estado era fundamental la música monocorde y triste de las percusiones, la propia dinámica de las danzas orgiásticas y cantos rítmicos, así como el incienso, los ayunos, abstinencias, insomnios y meditación que precedían a estas celebraciones (Garza, 1987a: 248, 256-257, nota 1; 1987b: 198; 1987c: 93-94; 1990: 15, nota 1, 16-17, 29, 57, 72, 136, 140, 214, 220; Grube, 2001b: 295).²⁸ Las danzas de personificación eran, pues, momentos liminares donde los ejecutantes entraban en otro nivel de percepción, semejante al del sueño, donde el tiempo y el espacio parecían tan o más reales que durante el estado de vigilia (ver Hermitte, 1970: 130). Desde un punto de vista *ético*, los figurantes *b'aahil 'a'n* atravesaban un periodo de irracionalidad o alteración de conciencia, pero bajo una perspectiva *émica* ellos

²⁷ En los capítulos 8, 9 y 10 deslindaré dos formas distintas de trance extático (el sueño controlado [donde se externaba una fuerza anímica aludida mediante el logograma T533] y el sueño nagualístico [donde se externaba la entidad anímica *wahyis* o 'familiar']), que en algunas ocasiones podían conjugarse. Diré también a cuál de estas variedades de trance corresponden las danzas de personificación.

²⁸ Diversos autores insisten en que el autosacrificio era otro medio para alcanzar el trance extático. No obstante, Jill Leslie McKeever Furst (1995: 135) ha presentado fuertes argumentos en el sentido de que la cantidad de sangre derramada durante esos rituales no era suficiente para producir estados alterados de conciencia, que incluyan visiones o alucinaciones (ver también Baudez, 2004: 67-68, nota 8). De este modo, aunque las escenas de los vasos 'Ik' (figs. 4a, 2.13, 2.14; 4.6a) no dejan lugar a dudas de que las danzas de personificación eran acompañadas por sangrías ceremoniales, podemos considerar a este último ingrediente como una parte del ritual, más que como una estrategia para alcanzar el éxtasis. El nombre yukateko para ese género de danzas parece haber sido *'e'es yaj*, 'mostrar daño' o 'dolor', frase que designaba a los juegos de encantamiento, hechicería o ilusionismo de los que representaban a los dioses (Acuña Sandoval, 1978: 23-24). Markus Eberl (2005: 49), basado en la escena del vaso K1004, sugiere que durante los trances extáticos los gobernantes mayas cruzaban momentáneamente el umbral de la muerte (*'OCH-HA'-'a*, *'ochha'*, 'entrada al agua [del inframundo]'), aunque para él ese externamiento del espíritu dependía n –según él– del autosacrificio; asimismo, y basado en un pasaje de la Estela 12 de Yaxchilán (E1 -H5), homologa las experiencias oníricas (*way*, 'dormir', 'soñar') con el fallecimiento, pues la muerte para él era concebida como una forma permanente de sueño (Eberl, 2005: 50, 61).

se encontraban por encima de las limitaciones humanas y eran capaces de verlo todo (*'ila[']*), ya que gozaban de un nivel de supraconciencia que les permitía acceder al ámbito sagrado (Garza, 1990: 22, 25, 194, 196, 214, 217).

A este respecto, es preciso mencionar que en las inscripciones mayas los dioses, gobernantes y sacerdotes suelen participar de unos ritos de naturaleza desconocida mencionados como *'ila[']*, 'ver' o 'presenciar' (fig. 7.10). Dichos verbos se asocian normalmente con la luna nueva (glifo D de la Serie Suplementaria), finales de periodo, ceremonias de transmisión de poder (Eberl, 2005: 38) y otros ritos dinásticos, así como veneración y visita a los ancestros, pues en algunas ocasiones eran ejecutados frente a tumbas (ver Guenter, 2002a: 18; Eberl, 2005: 145-146). Estos ritos del periodo Clásico pudieron haber implicado la simple presencia de testigos, pero es posible que su finalidad última haya sido penetrar en la verdadera naturaleza de los seres (ver Valverde Valdés, 2004: 274), guardando analogías interesantes con la práctica tzotzil contemporánea de *'il*, 'ver', basada en el fundamento mítico de que los dioses nublaron la visión de los primeros hombres, pues su percepción era semejante a la divina (ver Christenson, 2003b: 197-201). Evon Z. Vogt (1979: 292; ver también Holland, 1989: 137) dice que los tzotziles creen que los primeros hombres "eran capaces de 'ver' dentro de las montañas donde viven los dioses ancestrales", pero que esa capacidad sólo está reservada ahora para los videntes (*h'ílol*). Se trata de una visión más allá de lo físico, pues les permitía a los chamanes mayas alcanzar el conocimiento y la plena conciencia a través del trance iniciático, en muchas ocasiones con finalidades médicas (Garza, 1987a: 249, 257; 1987b: 197-198, 201-202, 205-206; 1990: 172; ver también Houston, Stuart y Taube, 2006: 167, 173). A la luz de lo anterior, es factible suponer que

los personificadores *b'aahil 'a'n* contaban con este poder de clarividencia, mismo que les permitía acceder a los tiempos y espacios sagrados.²⁹

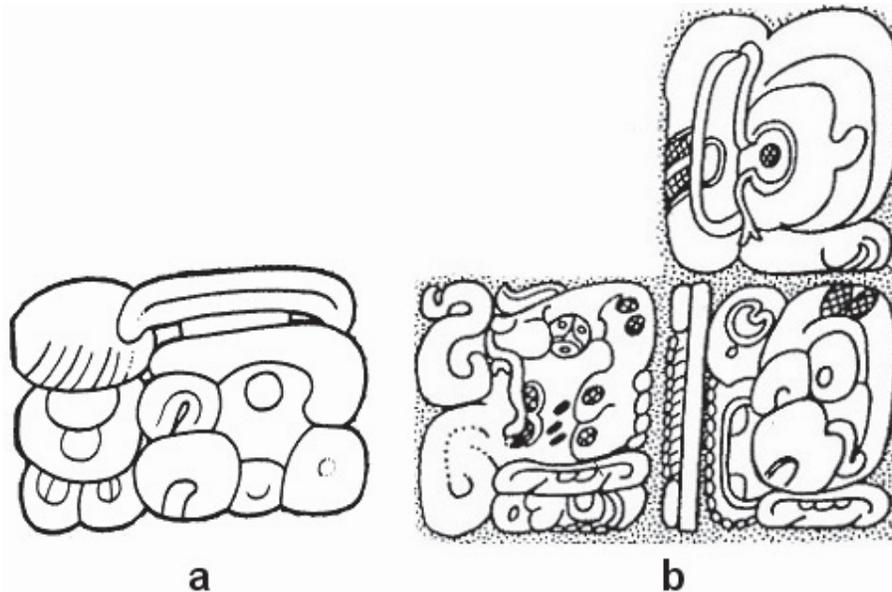


Figura 7.10. Ejemplos de verbos transitivos *'ila[']*, 'ver', en las inscripciones mayas: (a) Estela 13 de Uxul, Campeche (B8); dibujo de Nikolai Grube (cortesía de Nikolai Grube): *'IL-la NAH-K'UH*, *'ila['] naah k'uh*, 'el primer dios lo vio'; (b) panel no numerado de La Corona, Guatemala (B1-B2); ¿dibujo de Berthold Riese? (cortesía Lucero Meléndez Guadarrama): *yi-'IL-ji K'AK'-WAY-na-'a 'a-K'UH-na*, *yil[aa]j K'ahk' Wayna['] 'a[j]k'uh[u]n*, 'el sacerdote K'ahk' Wayna' lo ha visto'.

Un aspecto fundamental que hay que comprender en el sistema de representación maya es que, a pesar de que los figurantes estaban de algún modo poseídos por los dioses y mantenían una parte de su espíritu externado,

²⁹ Un ejemplo elocuente de este poder de trascendencia se encuentra en la escena grabada en la Plataforma del Templo XXI de Palenque (Bernal Romero, 2003b; Stuart, 2006: 184-190). La imagen ilustra una ceremonia ocurrida el 22 de julio de 736 d.C., pero el protagonista de la misma es el rey K'ihnich Janaab' Pakal I (615-683 d.C.), quien ya llevaba casi 53 años de muerto. Por si fuera poco, las glosas dicen que 'el señor de cinco *k'atuunes*, señor del árbol, K'ihnich Janaab' Pakal, señor divino de Palenque, es el representante [*b'aahil 'a'n*] de Ch'a... 'Ukokan Kan', un ancestro legendario que gobernó Palenque en 252 a.C. Finalmente, Janaab' Pakal se hace acompañar por dos de sus descendientes en el mando: K'ihnich 'Ahku'l Mo' Naahb' III (721-736 d.C.) y el príncipe 'Upakal K'ihnich Janaab' Pakal, que gobernaría hacia 742 d.C. Otro ejemplo famoso podría ser el de Jasaw Chan K'awiil I (682-734 d.C.), señor de Tikal, quien usa una máscara de "rayos X" en la escena del Dintel 2 del Templo 1 de Tikal (fig. 6.5a), ambientando la representación con vegetación del centro de México y confundiendo su identidad con la del presunto señor teotihuacano Jaatz'o'm Kuy (374-439 d.C.) o Búho Lanzadardos (ver el apartado 6.2 de esta tesis).

asumían la responsabilidad moral de sus acciones dramáticas, mismas que, al igual que los sueños, eran concebidas como experiencias intensas y reales que tenían repercusiones fuera de la obra (ver Acuña Sandoval, 1975: 124, 147-148; Garza, 1990: 194, 196, 217).³⁰ Esto obedece a que durante el trance extático los personificadores *b'aahil 'a'n* se encontraban en perfecto dominio de sus actos, pues a pesar de tener una parte de su espíritu proyectado, nunca perdían la conciencia, sólo la alteraban; en otras palabras, podían controlar lo que hacía su espíritu cuando abandonaba el cuerpo (Garza, 1987a: 257; 1990: 220).

El éxtasis de los actores podía acentuarse mediante la ingestión de algunas bebidas o sustancias alucinógenas, como la que en el *Rabinal Achí* ingiere el varón de los kaweq antes de ser sacrificado (Breton, 1999: 265-269; Tedlock, 2003: 18). Giraldo Díaz de Alpuche, quien en 1579 era encomendero de Dzonot, afirmaba: “y en sus danzas y ceremonias ellos dieron a todos los participantes copas pequeñas de este [*b'áalche*] para beber y en muy corto tiempo ellos se embriagaban” (Garza, *et. al.*, 1983-II: 84-85; ver también Acuña Sandoval, 1975: 150, nota 34). June C. Nash (1975: 154) observa que entre los tzeltales de Amatenango todo baile se encuentra acompañado por oraciones e ingestión de alcohol. Durante el periodo Clásico tenemos noticia del consumo de ‘tabaco’ (*mahy*) fumado, inhalado o masticado, así como de *chih*, una bebida presuntamente semejante al pulque, elaborada de alguna especie de agave (ver Grube, 2001b). Guillermo Bernal Romero (2008: 20) ha notado que una frase de personificación y embriaguez registrada en el Altar U de Copán (K5-M2) (ver

³⁰ Basta recordar el caso de las danzas kaqchikeles que menciona Thomas Gage, donde se representaba la decapitación de San Juan Bautista o la crucifixión de San Pedro. “La acciones que ejecutaban en estos bailes tenían para los indios un sentido tal de autenticidad, que —según atestigua Gage— tanto el que hacía de santo, como los que hacían de sus perseguidores, se creían obligados a confesarse. El que iba a representar al santo se confesaba antes del baile para estar puro y prepararse a la muerte, mientras que los que habían hecho de sus perseguidores se confesaban después, acusándose de haber muerto al santo” (Acuña Sandoval, 1975: 147).

Grube, 2004a: 62-63), constituye una ceremonia de año nuevo, donde el gobernante local toma la personificación del dios de la embriaguez ('Ahkan) en ingestión de *chih*: 'u-B'AH-'AN-nu III-PIK 'AKAN-na ti-'u-'UCH' CHIH-hi, 'ub'aah[il] 'a'n 'Uhx Pik 'Ahkan ti 'uch' chih, '[el señor Yax Pasaj Chan Yopaat] es el sustituto del [dios] 'Uhx Pik 'Ahkan en ingesta de *chih*'. Como el mismo Bernal Romero (*ibid.*: 18-19) observa, ese dato guarda fuertes analogías con un documento de 1695, donde los cuatro caciques ch'olti's de Sac Bahlán celebraban embriagados su fiesta de año nuevo, estado que les permitía representar a su dios del rayo Mako'm (ver De Vos, 1990: 151).³¹ Los líquidos embriagantes estaban integrados de tal forma a las ceremonias y ritos religiosos indígenas del pasado y del presente, que se les consideraba sagrados (ver Holland, 1989: 38). Los datos coloniales y etnográficos sugieren que los mayas pensaban que dentro de tales sustancias residían deidades,³² que al ser consumidas se integraban al cuerpo de los hombres, sacralizándolo y dotándolo de poderes sobrehumanos. De este modo, las experiencias extáticas se interpretaban como una manifestación de los dioses de las plantas, quienes se materializaban corporalmente y hablaban por boca de los humanos (Garza, 1990: 18, 55, 72, 100, 105; ver López Austin, 1989a -I: 409).

Esta circunstancia no contradice el hecho de que los danzantes podían aprender su papel a partir de un manuscrito establecido o tradición oral antigua

³¹ El trabajo de Guillermo Bernal Romero (2008) es rico en referencias sobre la participación de cuatro personificadores jóvenes en diversas ceremonias de año nuevo. A este respecto, es preciso observar que en el mencionado el vaso K4120 (fig. 2.11) Yajawte' K'ihnich se encuentra celebrando una ceremonia de año nuevo (9 Ik 0 Pop), a la que asisten cuatro jóvenes con turbantes blancos, pintados en la esquina inferior izquierda de la escena.

³² Algunos frascos veneneros de estilo códice o Chocholá recibían el nombre jeroglífico de *yotoot mahy*, 'casa del tabaco de' (ver Stuart, 2005b: 132; Grube y Gaida, 2006: 188-191). Houston (1998: 349) nota que este rasgo cultural es semejante al de los lakandones modernos, quienes llaman a sus recipientes rituales *nahk'uh* o 'casa del dios'.

(Bricker, 1993: 249).³³ Prueba de ello son las variadas referencias coloniales sobre el hecho de que los discursos eran crípticos u oscuros, ya que su lenguaje era conservador y contenía una gran cantidad de arcaísmos, términos rituales o topónimos ya olvidados, que “ni aun los más inteligentes hablantes de su lengua comprenden” (Acuña Sandoval, 1975: 98, 144; Garibay, 1987-I: 340; Breton, 1999: 13; Akkeren, 2000: 19; Chuchiak, 2000: 86; Tedlock, 2003: 11). Hacia 1690 Fuentes y Guzmán (1933-II: 388) afirmaba que el lenguaje de esos bailes se tornaba “confuso por el tono corrido y por el idioma primitivo de que usan en semejantes cantares.” Los actores más experimentados podían añadir o substraer frases en consistencia con el estilo y materia del discurso aprendido de memoria (Tedlock, 2003: 16). El aprendizaje incluía un complejo conocimiento sobre las pausas y entonación del discurso, que era proferido en líneas cortas, convirtiéndolo a poesía lírica. En el *Rabinal Achí* cada verso incluye una entonación alta seguida de una corta, finalizando de nuevo en una alta, lo que se combinaba con los sistemáticos paralelismos del discurso (Breton, 1999: 13; Tedlock, 2003: 8),³⁴ creando una tensión entre recursos fónicos y figuras sintácticas, que acentuaban el formalismo de la lengua.

Además de ayudar a la transformación física de los representantes (Houston y Stuart, 1996: 291), las máscaras servían para mejorar la

³³ Tedlock (2003: 16) observa que los actores k'iche's memorizan sus diálogos durante los ensayos, repitiéndolos después del director escénico, quien ya se los sabe de memoria o se los lee en voz alta. Como es bien conocido, el director escénico entre los mayas y katekos se llamaba *jo'ol póop* (Sánchez de Aguilar, 1937: 149). A su cargo estaba la preparación de los actores-bailarines, era el depositario de las tradiciones histórico-escénicas de la comunidad, arreglaba la coreografía, dirigía el canto y la música en las representaciones y custodiaba los instrumentos musicales (Acuña Sandoval, 1975: 35-36; Garza, 1975: 75-76; Landa, 1975: 10, nota 44, 62-63, nota 292).

³⁴ El paralelismo es una figura literaria de naturaleza sintáctica, donde el mensaje lingüístico se compone de dos constituyentes, que a su vez constan de un par de elementos, los primeros en relación anafórica y los segundos en relación semántica (ver Lacadena García-Gallo, 2002: 5-6; 2007: 3; Hull, 2003: 91, 384-410), por ejemplo *'ik' chan*, *'ik' kab'*, 'cielo negro, tierra negra' (el adjetivo *'ik'* está en relación anafórica, mientras que los sustantivos *chan* y *kab'* se encuentran en relación semántica).

inteligibilidad de las palabras -especialmente debido al lenguaje arcaizante de los diálogos-, pues el espacio que se forma entre el rostro y la carátula produce un efecto de resonancia (Tedlock, 2003: 11). La aparición conjunta de un teónimo y un antropónimo en las frases de personificación (*b'aahil 'a'n-dios-figurante*), así como la simultaneidad del rostro divino y del humano en los disfraces de "rayos X", podía implicar que la conciencia e identidad de los hombres coexistía con la de los dioses, intercambiando atributos con ellos (Houston y Stuart, 1998: 81, 93), ya que eran sus delegados o substitutos.

Algunos grupos mayances de la actualidad, como los q'eqchi's, creen que las máscaras reviven durante la danza, motivo por el cual las alimentan con cacao y otras bebidas.³⁵ Según parece, cada obra requería de una serie de ritos propiciatorios o purificadores, ejecutados antes de la puesta en escena, mismos que incluyen ayunos, oraciones y quema de incienso (Tedlock, 2003: 17). El propósito principal de tales ceremonias era evitar que los espíritus invocados durante la ejecución causen daño o produzcan la muerte de sus representantes, especialmente los que habitan en las máscaras, que al poseer al danzante eran capaces de matarlo.³⁶

Fundado en documentos de archivo, John F. Chuchiak (2000: 323 -324, 333-334) notó que los mayas yukatekos coloniales consideraron a sus máscaras de personificación bajo la misma categoría que sus "ídolos" de arcilla o piedra. Su elaboración era un proceso ritual muy peligroso (ver Landa, 2003: 181 -182),

³⁵ Comunicación personal de Héctor Xol Choc, 8 de diciembre de 2007.

³⁶ Comunicación personal de Héctor Xol Choc, 8 de diciembre de 2007. El obispo Pedro Cortés y Larraz reporta, con relación a su visita a San Antonio Suchitepéquez (1768 -1770), que los bailarines ayunaban y observaban abstinencia sexual durante los días en que ensayaban (Acuña Sandoval, 1975: 130, 143). Por otra parte, los ch'orti's contemporáneos creen que las prendas de color rojo son capaces de proteger a las personas del *hijillo*, un "aigre" malo que produce enfermedades de mal de ojo (Wisdom, 1961: 378). Ello hace sospechar que los atuendos o pintura corporal roja que se observan en muchas danzas de personificación de los vasos (figs. 2.11-2.14, 4.6a, 4.29, 5.10, 7.6) tienen semejante función ante el peligro que representa relacionarse con fuerzas sobrehumanas.

efectuado por artistas que se encontraban en estado de trance y personificaban a los dioses de la creación, ofreciendo su sangre como fuerza vital para traer a vida a los númenes. De hecho, esas máscaras se fabricaban con jícaras de calabaza o madera de cedro, que en yukateco recibe el nombre de *k'u'che'*, 'dios de árbol'. Su carácter divino puede apreciarse en los almanaques del *Códice de Madrid* (fig. 7.11), donde los dioses tallan algunas carátulas o rostros de deidades con la efigie del logograma T1016, cuya lectura es **K'UH**, *k'uh*, 'dios'.³⁷ Durante el virreinato, sólo los sacerdotes *'ajk'iines* y sus ayudantes podían usar esas máscaras durante las ceremonias, con el fin de personificar deidades (Chuchiak, 2000: 323-324, 395).



Figura 7.11. Imagen de los dioses B (Chaahk), D ('Itzam na') y E ('Ajan[?]) tallando máscaras o rostros de deidades de madera: **ch'a-ka-ja TE'-e**, *ch'a[h]kaj te'*, 'la madera fue cortada'; página 97b del *Códice de Madrid* (tomada de Lee, 1985: 133).

³⁷ En algunas vasijas mayas del Clásico existen escenas semejantes que en ocasiones han sido interpretadas como la manufactura de máscaras por parte de dioses (por ejemplo K717, K1185, K1522, K5348, K5373, K5597, K6061, K7447 y K8457). No obstante, Guillermo Bernal Romero (comunicación personal, 28 de octubre de 2008) ha notado que el pasaje alude en realidad a la creación de los primeros hombres, llamados **'u-pa-k'a-wa VI-YAX-WINIK**, *'upak'aw wak yax winik*, 'él formó a los seis primeras personas'. Por tal motivo, no debe descartarse la idea que los dioses en el *Códice de Madrid* (pp. 95-96d, 97a, 97-98b, 97-98d y 99d) no estén labrando máscaras, sino las cabezas de madera de otros dioses o seres vivientes.

La identificación de las caretas ceremoniales con las efigies de los dioses puede apreciarse en diversas lenguas mayances, donde la raíz de ‘imagen, cabeza, cara, frente’ o ‘rostro’ (*b’aaah*, *b’a*, *b’al* o *wach*) se combina con vocablos para máscara (*k’oj*, *k’ob’*, *k’och* o *wäch*), dando lugar al concepto de ‘retrato, figura, representación, estampa’ o ‘escultura’, tal como ocurre con el término *k’ojb’aaah*, usado para ‘imagería’ o ‘representación’ (Stuart, 1996: 162):

yukateko	<i>ba</i>	‘cosa semejante a otra’ (Arzápalo Marín, 1995: 61).
	<i>cux-ul uim-bal</i>	‘/vida-de figura’ / ‘figura o retrato al vivo’ (Álvarez Lomelí, 1980: 338).
	<i>kuxum wimbal</i>	‘figura o retratado al vivo’ (Barrera Vásquez, 1980: 357).
	<i>kohbal / kohobal</i>	‘forma, imagen o figura de rostro y retrato de alguna persona’ (Arzápalo Marín, 1995: 430).
	<i>k’ohbal</i>	‘forma, o figura de rostro y retrato de alguna persona’ / ‘figura o imagen’ (Barrera Vásquez, 1980: 409)
	<i>k’ohbail</i>	‘imagen’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
	<i>k’ohbalí</i>	‘imagen o figura’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
	<i>u k’ohbal u wich</i>	‘imagen, estampa, retrato’ / ‘facha, retrato’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
	<i>u k’ohbal winik</i>	‘forma o imagen de hombre’ (Barrera Vásquez, 1980: 409).
	<i>uin ba</i>	‘ymagen, figura y retrato en general’ (Acuña Sandoval, 1993: 424).
	<i>uinba</i>	‘imagen, figura y retrato en general’ (Arzápalo Marín, 1995: 760).
	<i>uin-ba</i>	‘imagen’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 117).
	<i>uay-azba</i>	‘figura o imagen’ (Álvarez Lomelí, 1980: 348).
	<i>wayasba</i>	‘figura o parábola’ / ‘opinión imagen que uno se tiene’ (Barrera Vásquez, 1980: 917).
	<i>winba</i>	‘imagen, figura y retrato en general’ (Barrera Vásquez, 1980: 923).
	<i>winbail</i>	‘facha, retrato’ / ‘imagen’ / ‘figura’ / ‘imagen pintada, retrato, semejanza’ / ‘efigie, imagen pintada, estampa’ (Barrera Vásquez, 1980: 409, 923).
ch’orti’	<i>koch</i>	‘portrait, image, reflection, likeness,

proto-tzeltalano tzotzil	<i>*lok'.ambah</i> <i>lok'ob'-bail</i>	mask' (Wisdom, 1950: 496). 'imagen, retrato' (Kaufman, 1998: 108). 'figura con rostro' / 'imagen' / 'retablo' (Laughlin, 1988: 249, 709).
kaqchikel k'iche'	<i>slok'ob ba</i> <i>vachibal</i> <i>uachibal</i> <i>wächibal</i>	'imagen' (Laughlin, 1988: 709). 'imagen, retrato' (Coto, 1983: 291). 'imagen' (Basseta, 2005: 192). 'appearance; mirror; representation; statue; picture; photo' (Christenson, 2003a: 137).
	<i>wächibal abäj</i>	'stone sculpture' (Christenson, 2003a: 137). ³⁸

Aunque todas estas entradas están conceptualmente relacionadas, una de las más interesantes es la de *winb'a* (*uinba* [sic.]), definida en el *Calepino de Motul* como 'imagen, figura y retrato en general.' Houston y Stuart (1996: 302) notaron que esta palabra se encuentra escrita en uno de los estucos caídos del Templo XVIII de Palenque (fig. 7.12a): **'u-wi-ni-B'AH**, *'uwinb'aah*, 'es su efigie' o 'representación'. De acuerdo con Stuart (1996: 162), esta palabra proviene de los términos *winik*, 'hombre' o 'persona', y *b'aah*, 'ser, cuerpo, rostro' o 'persona'. Los mismos autores (Houston y Stuart, 1996: 302; 1998: 82) notaron otro ejemplo en la Estela 15 de Dos Pilas (fig. 7.12b), que dice **na-wa-ja 'u-WIN?-B'AH-li K'AWIL-CHAK**, *na[h]waj 'uwinb'aah[i]l(?) K'awiil Chaahk*, 'la efigie de K'awiil Chaahk fue embijada', lo que sugiere que las esculturas de los dioses podían ser sometidas a los mismos procesos de transformación que los personificadores vivientes *b'aahil 'a'n*. Luego entonces, las máscaras también se encontraban incluidas dentro de este fenómeno cultural, puesto que al ser consideradas bajo la misma categoría que las efigies o tallas de los dioses, son por ello 'substitutos, tenientes' o 'representantes' (*b'aahil 'a'n*) de los mismos.

³⁸ De acuerdo con el diccionario de Allen J. Christenson (2003a: 136), la palabra k'iche' *wächibal* parece derivarse del lexema *wäch*, 'máscara', por lo que sería semejante al vocablo yukateko *k'ojb'al*, que procede del sustantivo *k'oj*, 'máscara'. No obstante, Houston, Stuart y Robertson (2006: 58) traducen *wach* por 'rostro, imagen, cara' y 'ser', mismas connotaciones que tiene la palabra *b'aah* o *ba'*, de las tierras bajas, lo que homologaría la palabra *wächibal* con la de *winba* o *winbail*.

Cabe recordar que el sólo sustantivo de ‘máscara’, *k’oj*, es definido en el *Calepino de Motul* como ‘el que está en lugar de otro, que es su teniente y representa su persona’ (Arzápalo Marín, 1995: 430), lo que lo coloca en el mismo nivel semántico que *kukutila’n*, *’ichila’n*, *k’obj’ila’n* y, desde luego, *b’aahil’ a’n*.

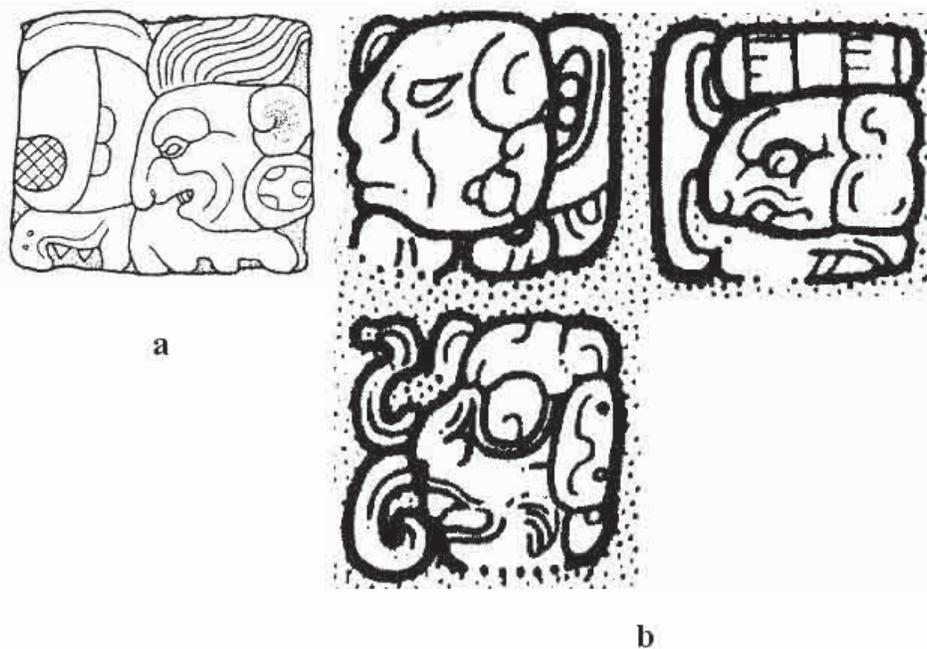


Figura 7.12. Sustantivos *winb’aah*, ‘imagen, efigie, escultura’ o ‘talla’: (a) estuco caído del Templo XVIII de Palenque, Chiapas (tomado de Schele y Mathews, 1979: fig. 431); (b) Estela 15 de Dos Pilas, Guatemala (C2-C3), dibujo de Stephen D. Houston (tomado de Houston, 1993: fig. 4-15).

Como Chuchiak (2000: 46-47) notó al analizar diversas fuentes y documentos de archivo, las efigies de piedra, madera o arcilla eran consideradas por los mayas como los receptáculos materiales de las fuerzas divinas. No existía para ellos separación alguna entre las deidades y sus imágenes, sino una identidad plena, por lo que los “ídolos” eran llamados *’uwich k’uh* (yukateko), ‘el

rostro de dios', y a través de ellos se manifestaba el poder sagrado. Tal como veremos después,³⁹ las imágenes eran una extensión de las fuerzas anímicas de los seres representados en ellas.

Algunas máscaras de "rayos X" tenían aspecto antropomorfo (fig s. 6.3, .6.6d, f, 6.24a), lo que hizo suponer a Houston, Stuart y Taube (2006: 272) que existía algún tipo de drama histórico, donde los figurantes representaban antepasados.⁴⁰ No obstante, la información colonial y etnográfica que poseemos sobre danzas mayas con tema histórico no permite suponer que durante el periodo Clásico este género de escenificaciones transmitiera una concepción del tiempo semejante a la de las inscripciones. En el *Rabinal Achí*, por ejemplo, los nombres de los personajes son enteramente genéricos y ahistóricos (Acuña Sandoval, 1975: 101). Los diálogos se desarrollan en un presente continuo, mientras que el tiempo se mueve más lentamente que en la vida real y no hay intento de realismo (Acuña Sandoval, 1975: 99; Tedlock, 2003: 16-17). Esto coincide con las danzas que analizó Victoria R. Bricker (1993: 250 -268), quien luego de darse cuenta que los trajes y papeles mezclaban una gran cantidad de épocas, concluyó que la historia en esos bailes se transmitía mediante símbolos, agrupando una serie de momentos estructuralmente semejantes. El lenguaje connotativo de los mensajes emitidos en las danzas es posiblemente el más adecuado para transmitir las imágenes oníricas experimentadas durante la personificación, cuando se tiene el espíritu externado. Es posible que los propios acontecimientos históricos hayan sido y sean considerados como el eco de arquetipos que tuvieron lugar durante el tiempo mítico, por lo que en las danzas sólo se evoca un momento original, donde la realidad puramente cronológica se

³⁹ Ver el Capítulo 9 de esta tesis.

⁴⁰ "Tenian, y tienen farsantes, que representan fábulas, e historias antiguas" (Sánchez de Aguilar, 1937: 149).

desdibuja, pues no tiene importancia alguna (ver López Austin, 1989b: 100). En consecuencia, durante las danzas históricas los figurantes se volvían y vuelven contemporáneos de las hazañas prefiguradas por los dioses.

Ello no contradice el hecho de que la función principal de esas danzas históricas probablemente tenía que ver con la preservación de la identidad colectiva y la transmisión de valores morales, razón por la que expresaban puntos de vista locales y etnocéntricos (Acuña Sandoval, 1975: 101; Garza, 1975: 75-77; Breton, 1999: 16). Finalidades mediáticas pudieron incluir la conmemoración de campañas militares y la exaltación de los gobernantes cuando asumían el cargo, incluyendo el flechamiento de cautivos (ver el vaso K2025 y la fig. 7.9a) que, vestidos como un dios, bailaban con sus ejecutantes (ver Nájera Coronado, 2007: 85-114), todo en el marco de complejas danzas que aludían a las historias de fundación (ver Akkeren, 1999: 287-289, 294; 2000: 20).

Además de personificar a los espíritus de los dioses y ancestros, existen pruebas documentales de que algunos bailarines invocaban e interpretaban a sus nagueles o espíritus familiares (Acuña Sandoval, 1975: 141; Akkeren, 1999: 282-283), como lo ejemplifica un pasaje de la obra de fray Francisco Ximénez (1977: 85): “y juntándose los señores se formó un baile para celebrar la presa de aquel brujo y transformándose en águilas, leones y tigres, bailaban to dos arañando al pobre indio” (ver fig. 7.9a). Por otra parte, entre los mayas yukatekos de Chan Kom existen testimonios de *jaranas* a media noche, donde los danzantes y músicos toman forma de animal o se convierten en ellos cuando rompe el alba (Redfield y Villa Rojas, 1934: 179). Ello les otorgaría cierta razón a Freidel, Schele y Parker (1993: 260), quienes vieron en las danzas de los vasos

mayas rituales de transformación en espíritus compañeros *wayo'ob'*.⁴¹ Al respecto, y regresando al ejemplo del vaso K1439 (fig. 2.14), es interesante considerar que la postura contorsionista del *t'olo[l] b'ahlam*, 'jaguar en ringlera', parece haber sido parte de una serie de actos acrobáticos que tenían por finalidad la transmutación nagualística (ver Valverde Valdés, 2004: 271-272; Pérez Suárez, 2005).⁴²

La coreografía de las danzas era también un medio para reproducir los espacios del pasado, reforzando con ello los momentos liminares de concurrencia y propiciando el retorno de tiempos míticos o históricos (Houston, Stuart y Taube, 2006: 276). Aunque es imposible reconstruir este aspecto a partir de las imágenes que existen sobre el teatro maya clásico, podemos obtener una pálida idea tomando como fuente indirecta la observación etnográfica. Por ejemplo, Dennis Tedlock (2003: 15-16) afirma que en el *Rabinal Achí* la audiencia se ubica en los cuatro lados del escenario; los actores danzan, pasean o gesticulan mientras el coro canta y los músicos tocan. Al danzar se mueven en un perímetro cuadrado, pero mientras pasean lo hacen en círculo. La música cesa para dar lugar a los diálogos, y cada vez que éstos cambian de interlocutor, suenan las trompetas. De este modo, el espacio se construye, se actúa y se deshace en la medida en que avanzan los danzantes, cuya dinámica tiende a imitar el universo circular (Akkeren, 1999: 284, 289-290; Russo, 2005: 79). Cuando cambian a formación cuadrada, el escenario se torna en un cosmograma que reproduce las esquinas del mundo (Tedlock, 2003: 19). A propósito de esto, vale la pena recordar la famosa afirmación de Landa (2003: 194), en el sentido de que las estructuras radiales que hoy conocemos como

⁴¹ Abordaré con amplitud el tema de los *wahyis* en el Capítulo 10 de esta tesis.

⁴² Volveré sobre este tema en el apartado 10.4 de esta tesis.

Plataforma de Venus y Plataforma de los Jaguares y Águilas, en Chichén Itzá, eran “teatros de cantería[...] en que dicen representaban las farsas y comedias para solaz del pueblo”. Es bien sabido que este tipo de edificios eran cosmogramas que evocaban la creación del tiempo y el espacio (Schele y Mathews, 1998: 179-182; Bernal Romero, 2008: 22-23), semejante simbolismo que tenían las danzas con tema histórico y calendárico estudiadas por Ruud van Akkeren (2000: 19; ver también Nájera Coronado, 2007: 61 -85).

Es preciso agregar que, a semejanza de las representaciones griegas antiguas, en el *Rabinal Achí* no existen cambios de escena ni de vestuario, pues la acción se desarrolla linealmente, en un flujo continuo (Acuña Sandoval, 1975: 102). Me parece que ello acentúa el carácter esencialmente comunitario, cosmológico y simbólico del arte teatral entre los mayas.

7.3. Analogías entre los conceptos de *b'aahil 'a'n* e *ixiptlatl*

Es su trabajo pionero sobre las frases *b'aahil 'a'n*, Houston y Stuart (1996: 297-300, 304, 306, 308; 1998: 86-87) señalaron que la palabra náwatl *tēixīptla* era de potencial importancia para entender las sutilezas de la representación física de los dioses en Mesoamérica, ya que se trataba de un concepto rico y complejo, estrechamente vinculado con los atuendos, máscaras, efigies y otros receptáculos de las fuerzas sagradas. De hecho, sugirieron que la categoría de *tēixīptla* podría proporcionar la estructura teológica obligada para la comprensión de ese tipo de cuestiones entre los mayas. Ese mismo año, Stuart (1996: 162,

164; 2000a: 32) notó que un vocablo cercano, *txīptla*,⁴³ era de vital interés para aclarar las relaciones indígenas entre cuerpo e imagen, tanto en el ámbito ritual como en el arte.

Fue probablemente Ángel María Garibay (1958: 177) el primer estudioso que sugirió una etimología para *txīptla*, al asociarlo con la deidad *Xīpē* y con el verbo *xīpēwa*, ‘desollar’ o ‘descortezar’. Esta relación con la piel fue desarrollada años más tarde por Johanna Broda (1970: 243 -244), quien notó que durante la fiesta de *Tlākaxīpēwalistli* los que vestían con los cueros de las víctimas eran llamados con el nombre de un dios, lo que implica que fuer on considerados como personificadotes vivientes de la deidad.

No obstante, un estudio todavía más ambicioso sobre este concepto fue publicado por el investigador danés Arild Hvidtfeldt (1958), quien interpretó la etimología de *txīptla* como un sustantivo poseído derivado de la raíz *xīptla*, que supuestamente hacía referencia a una energía corporal semejante al concepto de *mana* (*ibid.*: 80). Una de las virtudes del trabajo de Hvidtfeldt fue el haberse percatado del valor de la palabra *txīptla* para aclarar la relación entre los dioses y las personas y objetos rituales; de hecho, demostró que tanto los seres humanos, como las figuras de masa y las estructuras de madera con máscaras, eran susceptibles de operar como *txīptla* (*ibid.*: 98). Para este autor (*ibid.*: 99), los *txīptla* eran imágenes de personificación construidas mediante atuendos, adornos y pintura corporal; su función era fungir como representantes, encarnaciones o substitutos de los dioses (*ibid.*: 77, 81, 90, 96, 98). También notó que el papel ritual de los cautivos de guerra *txīptla* era intervenir en danzas que terminaban en el sacrificio humano (*ibid.*: 82, 89, 95-96), pero antes de la

⁴³ El morfema *tē-*, que aparece en la palabra *tētxīptla*, es un prefijo que sirve para designar un objeto humano no específico (ver Karttunen, 1983: 325).

fiesta eran convertidos en dioses, adorados y entrenados en materias cortesanias; incluso los mismos reyes consideraban que esos prisioneros eran sus dioses (*ibid.*: 86-87, 89). Finalmente, señaló que en las procesiones de danza un *txiptla* era el cautivo que se dirigía al sacrificio, mientras el otro era un sacerdote que bailarían con la cabeza cortada del primer *txiptla* (ver fig. 4.6a). La máscaras ayudaban a caracterizar a esos *txiptla*, víctima y victimario (*ibid.*: 96-97).

La interpretación más profunda y completa que existe sobre el concepto de *txiptla* se debe, sin embargo, a Alfredo López Austin (1989b: 115-183), quien en 1973 enfocó este concepto a la luz de la perspectiva amplia de los hombres - dioses. De acuerdo con este autor, los *tētxiptla* eran imágenes de los númenes, capaces de interpretar la voluntad divina dialogando con los dioses, escuchando los mensajes sagrados y repitiéndolos al pueblo (*ibid.*: 115-116, 118). El vocablo *txiptla* serviría, entonces, para expresar la relación entre dos personas, una humana y otra divina, de la que la primera sería portavoz y representante; por ejemplo, eran *tētxiptla* los sacerdotes de los dioses, que serían llamados con el mismo teónimo, portarían sus atributos y adquirirían mágicamente su poder. Se trataba de una forma de posesión simpatética, pues era alcanzada mediante la semejanza física e indumentaria (López Austin, 1989a-I: 409). El dios bajo cuestión tomaría la iniciativa de elegir a su imagen terrenal, revelando su voluntad en sueños, aunque en muchas ocasiones los escogidos presentaban ciertas marcas corporales o psíquicas, además de requerir de un entrenamiento (López Austin, 1989a-I: 413-414; 1989b: 118, 132-133). La pintura corporal, las máscaras, la mutilación dentaria y la deformación craneal eran medios

artificiales para alcanzar el mimetismo con algún dios y adquirir su fuerza (López Austin, 1989a-I: 414).

Una de las aportaciones centrales del trabajo de López Austin fue el encontrar que el morfema *xīp*, ‘piel, cáscara’ o ‘cobertura’, formaba parte del vocablo *īxīptla*. Esto lo condujo a formular la idea de que los hombres-dioses *tēīxīptla* eran imágenes y representantes de los númenes, en virtud de que éstos penetraban al cuerpo humano y lo hacían participar de la naturaleza sagrada. Por tal motivo, los personificadores eran pieles, cáscaras o coberturas de los dioses, pero además eran sus naguales⁴⁴ ya que, desde la perspectiva de López Austin, el sustantivo de ‘mago’, ‘nigromántico’ o *nāwalli* debe traducirse como ‘lo que tengo en mi superficie, en mi piel o a mi alrededor’ (*ibid.*: 118-121, 127). Esta concepción se llevaba transitoriamente al terreno material durante el rito de *Tlākaxīpēwalistli*, donde los sacerdotes se vestían con las pieles de los personificadores *īxīptla* para danzar y ejecutar milagros (López Austin, 1989a-I: 409, 435), aunque en otras ocasiones se ataviaban con las reliquias de los dioses (López Austin, 1989b: 123, 125, 183). Las danzas duraban todo el día y su propósito era revivir el ciclo épico en el que un dios nacía, crecía y menguaba, ligando la representación dramática con el tiempo primigenio de las deidades (López Austin, 1989a-I: 434). Algunas fuentes sugieren que las transmutaciones *īxīptla* podían incluso alterar la apariencia o condición física de los personificadores, embelleciéndolos o fortaleciéndolos (López Austin, 1989a -I: 408-409). En otras ocasiones, portar la piel, cola, uñas y colmillos de un jaguar

⁴⁴ Esta idea podría ayudar a comprender porqué el traje del dios solar Huk Ch apaht Tz’ikiin K’ihnich (figs. 2.13, 6.7) y de otros personificadores rituales (figs. 2.14, 7.6) tiene la apariencia de un ser *wahyis* (ver *supra*, la nota 21 del Capítulo 6). Es probable que esos jaguares y aves de rapiña con cabezas fantásticas y bufandas rojas sean en realidad naguales de los dioses, por lo que los danzantes humanos se convertían en los espíritus familiares de las deidades. Al menos sabemos que otro ciempiés famoso, el Sak B’aak Naah Chapaht, era *wahyis* del dios K’awiil (Houston y Stuart, 1989: 7-9), a la vez que aparece como nagual de un señor de Palenque en el vaso K1256 (Grube y Nahm, 1994: 702).

convertía a los representantes en receptáculos de la fuerza anímica de una bestia (ver figs. 2.13, 2.14, 6.7, 7.6), otorgándoles una fuerza y valor sobrehumanos (*ibid.*: 410).

Estrechamente vinculada con lo anterior se encuentra una de las interpretaciones más profundas de López Austin, a saber, que durante el proceso de personificación los dioses se alojaban en los corazones o pechos de los hombres, lugar desde donde sostenían un diálogo con la entidad anímica *tēyōliā*, que sólo podía abandonar el cuerpo humano tras la muerte (*ibid.*: 122, 126, 134). Se consideraba que la fuerza divina alojada dentro del pecho era un fuego que habitaba en el corazón (*ibid.*: 134, 167), mismo que permanecía encendido durante las danzas de personificación, las occisiones rituales, los actos de adivinación o la creación artística (López Austin, 1989a-l: 256, 410). Los que poseían esa fuerza ígnea conservaban su voluntad y conciencia, pues a pesar de estar poseídos por un dios,⁴⁵ necesitaban preservar su personalidad para entablar el diálogo con el protector que se encontraban representando (López Austin, 1989b: 122, 127). Cabe mencionar que este diálogo entre el dios y el *tēyōliā* sólo era posible bajo la influencia del trance extático alcanzado mediante la abstinencia, meditación y penitencia. En un trabajo posterior, López Austin (1989a-l: 409) sugirió que la entidad anímica externada durante las posesiones era la 'sombra' o *tōnalli*, una idea de enorme potencialidad para comprender las personificaciones *ixīptla* y del resto de Mesoamérica.

Años después, al editar la obra de Cristóbal del Castillo (1599), Federico Navarrete Linares destacaría la importancia de esa fuente para comprender ciertas formas de relación y comunicación entre los dioses y los hombres,

⁴⁵ La posesión divina también podía producirse temporalmente mediante la ingestión de drogas o bebidas embriagantes (López Austin, 1989 a-l: 407-409).

especialmente aquellas que se refieren a los mecanismos de personificación (Castillo, 1991: 51, 56, 60, 100, 103). De acuerdo con la traducción de Navarrete Linares, en la historia de Del Castillo (1991: 48, 54 -55, 59, 153, 155, 157) *ixiptla* frecuentemente tiene la acepción de ‘imagen’, y es empleada tanto para expresar la función de un representante -que es el reflejo de un dios- como de un envoltorio sagrado, que contiene las reliquias y fuerza anímica de un numen. Esas reliquias no eran otra cosa que los huesos de personificadores del pasado, en cuyos corazones se había albergado la deidad (*ibid.*: 58). El “alma localizada en el corazón que controlaba la interioridad y el pensamiento” –dice Navarrete Linares- “era también el sitio en que los hombres-dioses recibían la fuerza divina” (Castillo, 1991: 125, nota 35). Una novedad de esta edición de Del Castillo consistió en el rescate de un término poco mencionado: *okimixiptlati*, que de acuerdo con Navarrete Linares procede del verbo *okimasew*,⁴⁶ ‘danzar, merecer, hacer penitencia’, y alude a un representante, delegado o personaje teatral (Castillo, 1991: 119, nota 24). De hecho, cuando analizamos las entradas lexicográficas que contienen el concepto *ixiptla*, resulta claro que su espectro de aplicabilidad remite primero a las danzas dramatizadas, con la posibilidad de ser usado en los oficios públicos o en otros aspectos de la vida cotidiana:

nāwatl	<i>ixiptlati</i>	‘asistir en lugar de otro, o representar persona en farza’ (Molina, 1992: 45).
	<i>ixiptlati</i>	‘sustituir a alguien, representar un papel, a un personaje’ (Siméon, 1992: 218).
	<i>ixiptlatia</i>	‘entregar su cargo a alguien[...] sustituir a alguien’ (Siméon, 1992: 218).
	<i>ixiptlatl</i>	‘representante, delegado’ (Siméon, 1992: 218).
	<i>ixiptlatl</i>	‘representative’ (Karttunen, 1983: 115).

⁴⁶ Duración vocálica incierta.

<i>ixiptlayoua</i>	‘representarse o satisfacerse algo’ (Molina, 1992: 45).
<i>ixiptlayoua</i>	‘ser sustituto, hablando de un objeto’ (Siméon, 1992: 218).
<i>ixiptlayotia</i>	‘delegar[...] o sustituir a otro en su lugar’ (Molina, 1992: 45).
<i>ixiptlayotia</i>	‘delegar a alguien, hacerse remplazar’ (Siméon, 1992: 218).
<i>teixiptla</i>	‘imagē de alguno, sustituto, o delegado’ (Molina, 1992: 95).
<i>teixiptlatiliztli</i>	‘representación de aqueste’ (Molina, 1992: 95).
<i>teixiptlatiliztli</i>	‘representación, papel de actor’ (Siméon, 1992: 462).
<i>teixiptlatini</i>	‘representador de persona en farza’ (Molina, 1992: 95).
<i>teixiptlatini</i>	‘comediente, personaje de teatro’ (Siméon, 1992: 462).

Nuestra comprensión sobre el concepto de *ixiptla* se ha visto mejorada con el estudio de Salvador Reyes Equiguas (2006),⁴⁷ quien después de aceptar que este vocablo tiene el sentido general de ‘imagen’, complementó las observaciones etimológicas de López Austin, al observar que el primer morfema de la palabra era *ixtli*, ‘ojo’ o ‘rostro’ (*ibid.*: 88).⁴⁸ Reyes Equiguas sostiene que, mientras que los ojos permiten conocer la realidad, el rostro faculta al individuo para enfrentarla; por ello *ixtli* es lo que define al hombre (*ibid.*: 89). En este lugar vale la pena detenernos para formular la siguiente reflexión: puesto que el ojo o rostro (*ixtli*) es el órgano de sensación, percepción y comprensión por excelencia (López Austin, 1989a-I: 212-213), podríamos deducir que al estar enmascarado con la carátula de un dios, un ejecutante *ixiptla* alcanzaba el estado de supraconciencia extática, ya que no mira con sus ojos, sino con los de una entidad sobrenatural. Este numen, como vimos, se alojaba en el corazón de

⁴⁷ Agradezco a Diana I. Magaloni Kerpel por haber llamado mi atención hacia la valiosa investigación de Reyes Equiguas.

⁴⁸ Esta idea sobre la etimología de *ixiptla* ya había sido sugerida en 1953 por Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble en su traducción del *Códice Florentino* (ver Hvidtfeldt, 1958: 81).

cada figurante, lo que recuerda el conocido difrasis mo *in īxtli in yōllōtl* (ver Garza, 1978: 71-75)⁴⁹ que de acuerdo con Reyes Equiguas (*ibid.*: 88) denota la idea de persona y de conocimiento.⁵⁰ Sin negar la relación de la palabra *īxīptla* con la piel (lexema *xīp*), Reyes Equiguas sostiene que las imágenes *īxīptla* se activaban a través de un rostro y un corazón (*ibid.*: 88, 92, 97, 100, 113-114). Desde su punto de vista, un *īxīptla* (*īx-xīp-tla*, donde ambas consonantes <x> se convertían en una sola por asimilación) era una cobertura que permitía conocer y enfrentarse a la realidad (*ibid.*: 89), y esa palabra podía aplicarse a sacerdotes (*tēīxīptla*), víctimas de sacrificio (*tēīxīptla*), estatuas de piedra (*teīxīptla*), madera (*k^wawtēīxīptla*) o figuras de masa de *tzoalli*⁵¹ (*ibid.*: 80, 85-101), que eran pintadas y vestidas como dioses, además de provistas de un rostro y un corazón. Las entradas lexicográficas nāwas confirman esta función de las pinturas y esculturas como *īxīptlas*:

nāwatl	<i>ixiptlaxima</i>	‘hacer la estatua, el busto de agui en’ (Siméon, 1992: 219).
	<i>ixiptlayotia</i>	‘hazer algo a si imagen y semejanza’ (Molina, 1992: 45).
	<i>īxīptlayō-tl</i>	‘image, likeness, representation’ / ‘imagen, retrato’ (Karttunen, 1983: 115).
	<i>teixiptla copinaloni</i>	‘molde de imagen de vaziadizo’ (Molina, 1992: 95).
	<i>teixiptlaxinqui</i>	‘estatuario’ (Siméon, 1992: 463).

El argumento final de Reyes Equiguas (*ibid.*: 92-101) es que los seres humanos y las efigies de madera, masa y piedra fungían como representantes o

⁴⁹ En realidad, se trata de un paralelismo combinado con un difrasis (*īxtli-yōllōtl*), donde el pronombre *in-* se encuentra en relación anafórica, mientras que *īxtli* y *yōllōtl* se vinculan de forma semántica.

⁵⁰ Este autor también sugiere que *īxtli*, ‘rostro’, definía la individualidad del figurante, mientras que *yōllōtl*, corazón, aludía a su relación con la colectividad, ya que el músculo cardíaco contenía la esencia del dios patrono (Reyes Equiguas, 2005: 10, 41).

⁵¹ Duración vocálica incierta.

substitutos de los dioses, puesto que éstos son inaccesibles para los hombres. Es decir, es lo inefable hecho asequible.

Al rescatar la historia del análisis del concepto *ixiptla*, podemos encontrar varias analogías con el mecanismo de personificación de los mayas, así como formular nuevas preguntas que guíen la investigación. En primer lugar, *b'aahil 'a'n* e *ixiptla* son conceptos que pueden ser traducidos como 'delegado, imagen, representante' y 'substituto',⁵² términos que en principio se restringían a las danzas dramatizadas y a las funciones sacerdotales, pero que podían ser extendidos a ciertos cargos oficiales o circunstancias de la vida cotidiana, específicamente la creación artística.

La abundante información que existe entre los nāwas, en el sentido de que los dioses predeterminaban a sus delegados usando ciertas marcas físicas o psicológicas, permite preguntarnos si entre los mayas no ocurría algo semejante, especialmente en el caso de los señores y nobles de la entidad política de 'Ik', quienes usualmente se auto-representaban con una obesidad inusual.

El morfema *ix*, 'ojo' o 'rostro', que contiene la palabra *ixiptla*, tiene equivalencias obvias con la palabra *'ich*, 'ojo' o 'rostro', que aparece incluida en el término yukateko *'ichila'n*, así como con el sustantivo *b'aah*, 'cabeza, cara, frente' o 'rostro', que forma parte de la construcción ch'olana clásica *b'aahil 'a'n*. Estas voces nāwas y mayas poseen implicaciones profundas que remiten a una capacidad cognitiva supraconciente (clarividencia), así como a una realidad

⁵² Adam Herring (2005: 75) opina que el concepto mayance más próximo a *ixiptla* es el sustantivo tzeltalano *k'ex*, que significa 'substituto'. No obstante, aunque pienso que se trata de un concepto semánticamente conectado, especialmente en contextos de sacrificio (ve r Vogt, 1969: 372-373; Taube, 1994: 671-674), considero por todo lo expuesto en esta capítulo que la relación con la palabra clásica *b'aahil 'a'n* y yukatekas *'ichila'n*, *kukutila'n* y *k'ojb'ila'n* es mucho más obvia y directa. Cabe agregar que, mientras que e stos términos yukatekos son equivalentes del *b'aahil 'a'n* que aparece en las inscripciones, no existe en los registros epigráficos alguna cognada directa identificada hasta ahora del vocablo *k'ex*.

ontológica superior alcanzada mediante el trance extático. Hay que recordar, al respecto, que mientras *b'aah* también significa 'cuerpo' o 'persona', todo *ixiptla* requiere de un rostro y corazón que conlleve la identidad personal.

En tanto que *b'aahil 'a'n* e *ixiptla* eran 'imagen' y 'persona', ambos conceptos ayudaban en sus respectivas sociedades a convertir en aprehensible y manejable la realidad etérea e inalcanzable de los dioses.

Por lo que se refiere al morfema *xīp*, 'piel, cáscara' o 'cobertura', presente en el concepto de *ixiptla*, resulta admirable su semejanza con el sustantivo *kukutil*, 'piel humana', que forma parte del vocablo yukateco *kukutila'n*. Ambas expresiones manifiestan la necesidad de adoptar la superficie de otro ser, permitiendo la delegación de autoridad.

ixiptla también puede traducirse como 'imagen', lo mismo que la palabra maya clásica de *b'aah*. Bajo esta acepción, *ixiptla* alude con frecuencia a estatuas de madera o piedra, figuras de masa de *tzoalli* y estructuras que contienen máscaras. Semejante cosa ocurre con los sustantivos ch'olanos clásicos de *k'oj*, 'máscara', y *winb'aah*, 'efigie, figura' o 'retrato' que, como vimos, pudieron haber entrado en la categoría ritual de *b'aahil 'a'n*.

En ambas tradiciones culturales, las máscaras ayudaban a caracterizar a los personificadores (*b'aahil 'a'n* o *ixiptla*). Mientras que los q'eqchi's opinan que sus máscaras están vivas, los nāwas probablemente las creyeron investidas de rostro y corazón.

Durante el proceso de personificación *ixiptla* era importante la pintura corporal. Lo mismo pudo haber ocurrido con el fenómeno *b'aahil 'a'n*, cuya conexión con el verbo *naw*, 'embijar', no ha sido explorada con profundidad por los epigrafistas. La escenas pictóricas de personificadores embadurnados de

rojo (figs. 2.11-2.14, 4.6a, 2.29, 5.10, 7.6), así como la práctica maya de embetunarse el cuerpo de negro (sacerdotes) o azul (víctimas del sacrificio), obligan a investigar mejor esos asuntos.

En ambos casos, el fenómeno de la personificación se asocia con un género de danza ritual muy específico: las *'ahk'ut* (danzas suplicatorias) y las *okimasew* (danzar o hacer penitencia), tal como respectivamente lo notaron Acuña Sandoval y Navarrete Linares. Estas danzas congelaban el tiempo histórico y convertían a sus participantes en contemporáneos y coterráneos de los mitos.

Tanto los mayas como los nāwas concebían el fenómeno de las personificaciones como una especie de posesión divina. Mientras que los representantes mayas hablaban como *mediums*, los nāwas dialogaban con los dioses en su corazón y repetían sus mensajes al pueblo. En ambas tradiciones los númenes sagrados se expresaban por boca de sus delegados.

Una analogía sorprendente entre ambas tradiciones reside en el hecho de que los personificadores eran plenamente conscientes y responsables de sus acciones dramáticas. Esto a pesar de que se encontraban poseídos por un dios y tenían una parte del espíritu externado. Las fuentes nāwas proporcionan una explicación interesante que podría ayudar a explicar el caso de los mayas: los delegados de los dioses necesitaban preservar su voluntad a fin de entablar un diálogo con el numen que estaban albergando.

La información que poseemos sobre el concepto de *ixiptla* sugiere que ese diálogo tenía lugar en el corazón, órgano donde la entidad anímica *tēyōlia* coexistía con un dios. Se decía que el hombre que atravesaba por semejante condición poseía un fuego albergado en el corazón. Este dato es importante,

pues algunos antropónimos que aparecen en los textos epigráficos del periodo Clásico incluyen el sintagma *k'ahk' 'o'hl*, 'fuego del corazón' (fig. 7.13), lo que sugiere que los hombres-dioses mayas, en tanto delegados de los númenes, también poseían un corazón endiosado. Como dato interesante debe mencionarse que entre los tzotziles de San Juan Chamula "se afirma que el estilo poético, repetitivo en las oraciones, cánticos y fórmulas rituales, refleja el 'calor del corazón'" (Gossen, 1989: 60-61). Por otra parte, Markus Eberl (2005: 61) ha sugerido que bajo estado de trance, cuando los gobernantes mayas experimentaban una situación semejante al sueño y eran capaces de comunicarse con los dioses y ancestros, sus cuerpos se convertían en *wayib'* o 'dormitorios', término que también era aplicado a los templos y santuarios de las deidades (ver fig. 10.1b). Ello refuerza la idea de que los númenes habitaban temporalmente en el interior de sus personificadotes rituales.

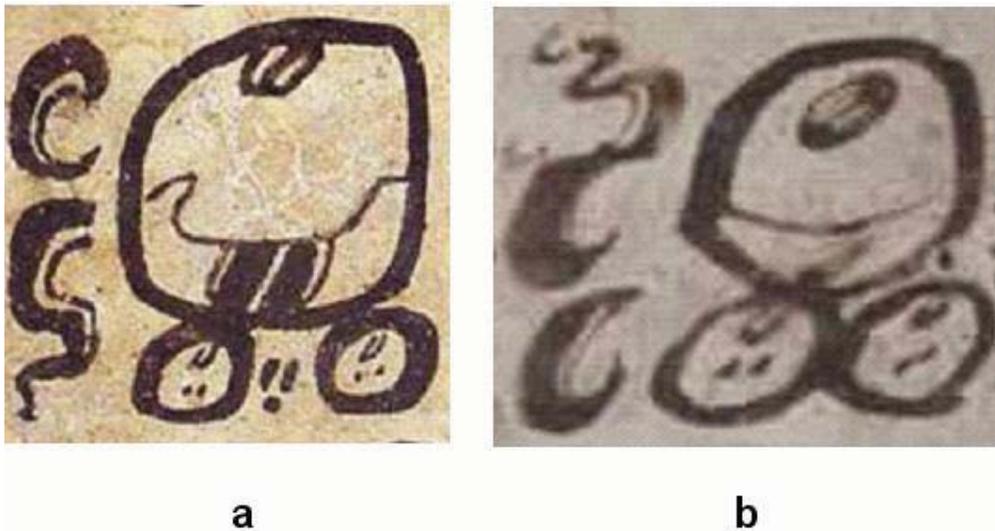


Figura 7.13. Frase *k'ahk' 'o'hl* (**K'AK'-'OL-la**) en la cláusula nominal de 'Unlaj Chan Yopaat K'ahk' 'O'hl K'ihnich, señor divino de Yomootz: (a) plato K4669; fotografía de Justin Kerr (tomada de Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 83); (b) escudilla K7786 (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

Finalmente, si durante las personificaciones *ixiptla* la divinidad habitaba o coexistía con el *tēyōlia* del figurante, mientras éste tenía proyectada su sombra - *tōnalli* ¿cuál era la entidad anímica que se externaba durante las personificaciones *b'aahil 'a'n* de los mayas clásicos? Para tratar de responder a esta y otras preguntas, he dedicado los últimos tres capítulos de esta tesis.

Recapitulación

Los datos presentados en este texto sugieren que el fenómeno de la personificación ritual entre los mayas afectaba diversos ámbitos de la vida pública y privada, tales como danzas, sacrificios, la creación artística y posiblemente la adivinación. La conocida expresión *b'aahil 'a'n*, que designa este mecanismo cultural en las inscripciones del periodo Clásico, tuvo su contraparte colonial en los términos yukatecos *ichila'n*, *kukutila'n* y *k'obj'ila'n*. En un nivel sintáctico, todas estas palabras preceden al nombre de la entidad representada, seguida por el antropónimo del figurante.

En las fuentes lexicográficas del siglo XVI, estos términos suelen traducirse como 'teniente, representante' o 'substituto', misma interpretación que recibió el concepto nāwatl de *ixiptla*, el cual fue sin duda un equivalente preciso del término maya. En su conjunto, tanto en yukateco como en nāwatl el fenómeno de la personificación atañe a las nociones de rostro (*ich / ixtli*) y piel (*kukutil / xīpintli*), como probablemente también a las de cuerpo (*kukut / b'aah*) o persona (*in ixtli in yōllōtl*), así como de máscara (*k'oj*).

Entidades intangibles, tales como dioses, ancestros, nagueles (familiares) y otros seres sobrenaturales, se tornaban visibles a través del cuerpo humano de sus representantes rituales. Estos últimos experimentaban una especie de

posesión, al tiempo que externaban algún tipo de fuerza anímica que en el arte maya clásico pudo estar representada por medio del signo T533 con volutas de aliento.⁵³ Los figurantes rituales pudieron haberse comportado como *mediums* de seres sobrenaturales, adquirirían poderes de clarividencia, trascendían las fronteras del tiempo y del espacio y se volvían contemporáneos de las acciones míticas de los dioses. No obstante, pudieron haber mantenido cierto grado de control y voluntad, ya que asumían la responsabilidad moral de los actos que emprendían durante la personificación ritual. Finalmente, debemos agregar que se trataba de momentos liminares semejantes al sueño y probablemente cercanos al umbral de muerte, que eran concebidos como experiencias tan, o más reales aún, que aquellas que uno vive en el estado cotidiano de vigilia.

⁵³ Ver el apartado 8.2 de esta tesis.

QUINTA PARTE:

LOS ESPÍRITUS *WAHYIS* DE LAS VASIJAS MAYAS COMO PARTE DE UN ANTIGUO SISTEMA DE CREENCIAS ANÍMICAS

CAPÍTULO 8 LA ENTIDAD ANÍMICA 'O'HILIS Y SUS FUERZAS ANÍMICAS

8.1 La entidad anímica 'o'hilis

Diversos etnólogos e historiadores han notado que entre las comunidades mayas coloniales y contemporáneas el ser humano (*winik*) se encuentra conformado por una parte sólida, básicamente formada por huesos (*b'aak*) y carne (*b'ak'*), así como diversos constituyentes de materia ligera o gaseosa (Holland, 1961: 168; 1989: 99; Garza, 1990: 16; Ruz Sosa, 1992: 154, nota 31; Pittarch Ramón, 2006: 32), conocidas como entidades y fuerzas anímicas,¹ que se concentran en el corazón y fluyen por la sangre. Los signos vitales y las diversas funciones psíquicas son responsabilidad conjunta y compartida de los distintos componentes anímicos, que en su mayor parte se ubican en el interior del cuerpo, aunque pueden salir de él de forma temporal o definitiva. Las almas –como vagamente se les llama en una perífrasis necesaria (Eberl, 2005: 43)- no son entidades singulares e indivisibles, sino un *continium* de fenómenos internos y externos cuya asociación se disuelve tras la muerte (McKeever Furst, 1995: 182).

¹ Alfredo López Austin (1989a-I: 197-198) define el concepto de *entidad anímica* como “una unidad estructurada con capacidad de independencia, en ciertas condiciones, del sitio orgánico en el que se le ubica”. Sus características son muy variadas: “singulares o plurales, divisibles o indivisibles, con funciones específicas, jerarquizables, materiales o inmateriales, separables o inseparables del organismo humano, perecederas o inmortales, trascendentes a la vida del ser humano o finitas en la medida de éste, y aun poseedoras de una conciencia distinta e independiente del ser humano al que pertenecen”. Por su parte, Roberto Martínez González (2007: 154) propone una distinción entre *entidades* y *fuerzas anímicas*. Estas últimas podrían definirse como “aquellos elementos que, no siendo cuantificables ni individualizables, dotan de vida a la persona sin estar, por ello, directamente ligados a las funciones intelectuales[... están] vinculadas con fuentes externas que les permiten regenerarse y renovarse durante los ciclos ordinarios de la vida humana”, como por ejemplo la respiración y el calor.

Los datos etnográficos son extremadamente consistentes, en el sentido de que el músculo cardíaco constituye el centro anímico² más importante en que creían los mayas (ver Martínez González, 2007). En él se concentraba una entidad que en el sistema de escritura se representa por medio de la secuencia silábica **'o-la** (fig. 8.1c) o del signo T506 (fig. 8.1a, b), una grafía polivalente que tiene los valores logográficos de **'OL**, *'o'hl*, 'corazón, centro' o 'ánimo',³ y de **WAJ**, *waaj*, 'tamal' o 'tortilla', dependiendo de su contexto y de los complementos fonéticos con los que interactúe. Karl A. Taube (1989) sugirió que el origen icónico de ese signo procede de la representación pictórica de un tamal (*waaj*), alimento que probablemente constituía la modalidad principal en que los mayas del periodo Clásico consumían el maíz (ver Grube, 2001c: 81). Marc U. Zender (2000: 1042-1044) encontró sustento adicional para esa interpretación de Taube, al descifrar un logograma con el valor de **WE'**, *we'*, 'comer', en el vaso K6080 (fig. 3.15c); el aspecto icónico de ese signo no es otro que el de un rostro humano con un tamal en la boca. Houston, Stuart y Taube (2006: 123) opinan que el corazón entre los mayas clásicos fue representado por medio de un tamal simbólico, a causa de que constituía el alimento principal de los númenes, especialmente del dios solar. Otra razón pudiera residir en que sólo los alimentos hechos de maíz son capaces de generar tejidos y líquidos vitales, opinión que sostienen los tojolab'ales modernos (Ruz Sosa, 1992: 159, nota 34).

² Los *centros anímicos* son "la parte del organismo humano en la que se supone existe una concentración de fuerzas anímicas, de sustancias vitales, y en la que se generan los impulsos básicos de dirección de los procesos que dan vida y movimiento al organismo y permiten la realización de las funciones psíquicas. De acuerdo con las diversas tradiciones culturales, estos centros son concebidos de diferentes maneras: pueden corresponder o no a un órgano particular; pueden ser singulares o plurales dentro de cada organismo; en este último caso, pueden estar diferenciados por funciones, y aun jerarquizados" (López Austin, 1989a-1: 197).

³ De acuerdo con David Freidel, Linda Schele y Joy Parker (1993: 441, nota 23) fue Nikolai Grube el epigrafista que descifró el signo T506 como un logograma **'OL**, *'o'hl*.

El propio Zender (2004c) encontró que el logograma de **'OL** pertenece a una categoría de sustantivos que se refieren a partes inalienables del cuerpo, mismas que sólo pueden aparecer en estado poseído, por ejemplo *yo'hl*, 'su corazón, su centro' o 'su ánimo' (fig. 8.1a). Para poder presentarse s in pronombres posesivos necesitan de un sufijo absoluto *-is*, que indica que se trata de un objeto de propiedad íntima, y más específicamente de una parte del cuerpo, en este caso *'o'hlis*, 'corazón, centro' o 'ánimo' (fig. 8.1b, c). Este sufijo todavía existe en *poqomam* y *poqomchi'* y, como el propio Zender (2004c: 202) observa, su utilización sistemática con el morfema *'o'hl* sugiere que los mayas clásicos concibieron al alma y las emociones como partes reales del organismo. Cabe advertir que por alguna razón desconocida, no todos los sustantivos que se refieren a partes del cuerpo llevan este gramema absoluto *-is* (ver Meléndez Guadarrama, 2007: 88), pero ello sí ocurre con las tres entidades o centros anímicos principales que serán abordados en estos tres últimos capítulos: *'o'hlis*, *b'aahis* y *wahyis*.

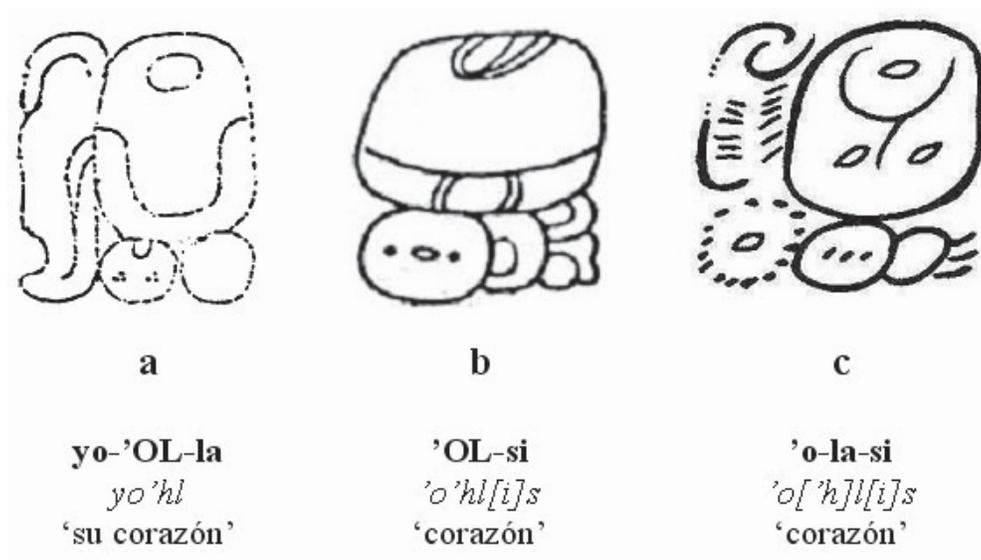


Figura 8.1. Formas poseídas y absolutas del morfema *'o'hl*, 'corazón, centro' o 'ánimo': (a) Altar no numerado de El Perú (5), Guatemala; dibujo de ¿Linda Schele? (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama); (b) Tablero del Palacio de Palenque (E14), Chiapas (tomado de Robertson, 1985b: lám. 258); (c) ornamento de concha de la Galería de Arte de la Universidad de Yale; dibujo de David S. Stuart (tomado de Zender, 2004c: 201).

Existe también una discusión lingüística, en el sentido de que el morfema *'o'hl* pudo ser un préstamo uto-asteka incorporado en algunas lenguas mayances. Los principales promotores de esta tesis son Martha J. Macri y Matthew G.Looper (2003: 288-289; Boot, 2006: 15, nota 29), quienes sostienen que *'o'hl* sólo tiene cognadas en las lenguas yukatecanas y posiblemente en las tzeltalanas, donde denota la idea de 'vida, energía' o 'espíritu', mientras que en *nāwatl* el sustantivo *yōllōtl* (*yo:l-yo-tl*)⁴ se refiere al órgano físico y su significado se extiende a la 'vitalidad, espíritu, conciencia' y 'sentimiento'. Macri y Looper (2003: 289) sostienen que este préstamo uto-asteka fue introducido a las lenguas mayances a mediados del siglo VI o del VII, aunque ello implicaría que la *y-* inicial de *yōllōtl* fue reanalizada por los mayas, quienes la interpretaron como un pronombre ergativo de tercera persona en singular: *y-'o'hl* (ch'olano clásico) o *y-'óol* (yukateko). No obstante, otros autores han considerado que debemos tener más prudencia sobre esto, ya que el parecido morfológico entre los morfemas mayances *'o'hl*, *'óol* y *'ool* y el *nāwatl* *yōllō* puede ser simplemente un caso de homofonía (Pallán Gayol y Meléndez Guadarrama, 2005: 11). Extrañamente, la única cognada de *'o'hl* que los investigadores citan con relación a este asunto, fuera de las lenguas yukatecanas, es el adverbio ch'ol *'ojlil*, 'la mitad', aunque reconocen que los términos proto-tzeltalano **'o'ntʌnil* y tzotzil colonial *'olontʌnil* pueden estar relacionados semánticamente. En

⁴ Macri y Looper (2003: 289) proponen la siguiente historia evolutiva para este término *nāwatl*: **yo* (proto-uto-asteka) □ **yoli* (proto-uto-asteka meridional) □ **yo:lʃ* (proto-*nāwatl*) □ *yōllōtl* (*nāwatl*).

realidad, la misma raíz de 'ol u 'ool puede encontrarse en otras lenguas como tojolab'al (*k'ujol*), q'eqchi' (*ch'ool*) y uspaneko (*yol*), lo que sugiere que tiene un origen muy remoto en la familia mayance, debilitando en mi opinión la hipótesis del préstamo uto-asteka.

lakandon	'ol	'corazón' / 'ánimo' (Boot, basado en Bruce, 1997 b: 20-21).
yukateko	ol	'/interior(?)' / 'corazón formal y no el material. Voluntad y gana, condición, intención' (Álvarez Lomelí, 1980: 366).
	ol	'[corazón del animal...] si es racional capaz' (Acuña Sandoval, 1993: 203).
	ol	'espíritu, esencia, lo medular o lo central de algo' / 'corazón formal, y no el material' (Barrera Vásquez, 1980: 603, 659).
	ol	'condición o propiedad, voluntad y gana, intento, intención' / 'condición natural' / 'voluntad' / 'condición' / 'intención' / 'intento' / 'deseo' / 'corazón por voluntad' / propósito' / 'gana' / 'ánimo' / 'conato, resolución' / 'albedrío, gusto' (Barrera Vásquez, 1980: 604).
	ol	'corazón inmaterial' (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 107).
	olah	'voluntad, gana, propósito y querer que uno tiene' / 'propósito' / 'voluntad' / 'querer' / 'gana o deseo' (Barrera Vásquez, 1980: 604).
	ool	'corazón formal y no el material' / 'voluntad y gana' / 'intento o intención' / 'condición o propiedad' (Arzápalo Marín, 1995: 595-596).
	óol	'voluntad, estado de ánimo, intención, ganas, intento, energía moral' / 'alma' / 'ánima' / 'espíritu' / 'vigor' (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 10-11, 33, 72, 109).
	ub-ah ol-al	'/sentir corazón' / 'sentimientos del corazón' (Álvarez Lomelí, 1980: 347).
	wolah	'voluntad, albedrío o libertad; tener voluntad o albedrío' (Barrera Vásquez, 1980: 926).
	wolilio	'asentimiento; voluntad, espíritu' (Barrera Vásquez, 1980: 926).

mopán	<i>ool</i>	‘alma’ (Xoj y Cowoj, 1976: 147).
	<i>'ool</i>	‘spirit’ (Dienhart, 1989: 602).
itzáj	<i>-’ol / #ol</i>	‘formal heart, intention’ (Boot, basado en Hofling, 1995: 18).
	<i>ool</i>	‘sensación del cuerpo, esp íritu, fe, actitud, sal ud, aliento, saber’ (Hofling y Tesucun, 1997: 492).
	<i>ool</i>	‘spirit, breath, mind, sense’ (Boot, basado en Hofling, 1995: 18).
ch’ol	<i>ojlil</i>	adv. ‘la mitad’ (Aulie y Aulie, 1978: 90).
	<i>olmal</i>	‘hígado’ (Aulie y Aulie, 1978: 90).
proto-tzeltalano	<i>*’o’ntʌn-il</i>	‘corazón’ (Kaufman, 1998: 113).
tzotzil	<i>olondonil</i>	‘corazón’ (Hidalgo, 1989: 101, 191).
	<i>o’on(il) / o’on</i>	‘heart’ (Dienhart, 1989: 324).
	<i>’o’on-il</i>	‘corazón’ (Boot, basado en Haviland, 1997a: 24).
	<i>o’onil</i>	‘corazón’ / ‘corazón, estómago’ (Delgaty, 1964: 37, 65).
	<i>kolonton / ’olal / ’olil / olontonil</i>	‘corazón’ (Laughlin, 1988: 679).
tzeltal	<i>otanil</i>	‘mente’ / ‘corazón’ / ‘tener secreto’ (Ara, 1986: 353 -354).
tojolab’al	<i>altzil / k’ujol / k’ujul</i>	‘orazón’ (Lenkersdorf, 1979 -2: 183).
	<i>k’ujol</i>	‘ánima’ (Lenkersdorf, 1979 -2: 52).
	<i>k’ujol</i>	‘corazón, juicio’ (Lenkersdorf, 1994: 267).
	<i>kaltziltik / jk’ujoltik</i>	‘alma’ (Lenfersdorf, 1979-2: 41).
q’eqchi’	<i>ch’ol</i>	‘corazón’ (Sedat, 1955: 70, 199).
	<i>ch’olej</i>	‘corazón’ (Sedat, 1955: 70, 199).
	<i>ch’ool</i>	‘corazón’ (Haeserijn, 1979: 148-149, 418).
uspaneko	<i>yol</i>	‘live’ (Dienhart, 1989: 391).

Diversos diccionarios de lenguas ch’olanas y yukatekanas distinguen entre *’ool*, ‘corazón anímico’, y *puksi’ik’al*, el músculo cardiaco. No obstante, la palabra *puksi’ik’al* algunas veces significa ‘voluntad, corazón, ánimo para obrar, espíritu’ y ‘alma’, desdibujando la frontera entre la entidad anímica y el centro anatómico que la contiene. Por otra parte, es preciso señalar que el vocablo *puksi’ik’al* no se encuentra atestiguado en las inscripciones, y que Terreny S. Kaufman y William M. Norman (1984: 129) piensan que es un préstamo de origen tōtōnako.

Un logograma con el valor de **TAN** (fig. 8.2a), ‘en, en el centro de’ o ‘pecho’, pudiera aludir el centro anímico donde se creía que residía la entidad anímica *’o’hlis* durante el periodo Clásico. El signo representa el plexo solar con los dos pezones y el ombligo (Houston, Stuart y Taube, 2006: 36), circunstancia que coincide con las ideas de los ch’orti’s (Wisdom, 1961: 352) y tojolab’ales (Ruz Sosa, 1982: 54, nota 10; 1992: 160) contemporáneos, quienes creen que el corazón se ubica en algún lugar impreciso de la parte media del cuerpo, la zona donde realmente se encuentra el estómago. Por su parte, los maya yukatekos llaman a la región del epigastrio *’uwich puksi’ik’al*, ‘frente al corazón’ (Villa Rojas, 1995c: 192), por lo que posiblemente creen que en esa zona se concentra su entidad anímica principal.

No obstante, otra posibilidad es que el centro anímico donde residía la entidad *’o’hlis* haya recibido el nombre de *tum* (fig. 8.2b), vocablo que en ch’olti’ colonial significaba ‘corazón’ y que era sinónimo de *puczical* [sic.] (Morán, 1695: 13). Durante el periodo Clásico, la palabra *tum* se encuentra en el nombre de los gobernantes Tum ’O’hl K’ihnich I (531-534 d.C.), Tum ’O’hl K’ihnich II (618-658 d.C.), Tum ’O’hl K’ihnich III (ca. 793 d.C.) y Tum ’Oh’l K’ihnich IV (835-849 d.C.) de Caracol, no casualmente asociado con el morfema *’o’hl*, ‘corazón, centro’ o ‘ánimo’. Por otra parte, *tum* también se encuentra en las expresiones *noho’l tum*, *xaman tum*, ‘corazón del sur, corazón del norte’, que se encuentran en el Altar 2 (A5-B6) y en la Estela 23 (H4-G6) de Naranja.⁵ En los manuscritos del Posclásico tardío *tum* funcionaba como un verbo transitivo que tenía el significado de ‘considerar’ o ‘contemplar’ (Boot, 2008 b: 166), como en la página 4c del *Códice de Dresde*, donde aparece la expresión *’utumuf’w]*, ‘él/ella (lo)

⁵ Stephen D. Houston, comunicación personal, 19 de diciembre de 2007.

consideró' o 'él/ella (lo) contempló'. Esta última acepción de *tum* sin duda remite a las funciones cognitivas atribuidas al corazón entre los pueblos mesoamericanos.

yukateko	<i>pucçikal</i>	'corazón del animal' (Acuña Sandoval, 1993: 203).
	<i>puczikal</i>	'/corazón/' / 'el corazón material de cualquier animal racional o irracional. Se toma por el formal. Corazón de animal, voluntad, corazón, ánimo para obrar' (Álvarez Lomelí, 1980: 366).
	<i>puczikal</i>	'el corazón material de cualquier animal racional o irracional' (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 652).
	<i>puc-z-ik-al</i>	'corazón material' (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 107).
	<i>puksik'al</i>	'el corazón material de cualquier animal racional o irracional' / '[el corazón del hombre, pájaro, cerdo, etc.]' / 'el b río que uno tiene; ídem: se toma por el formal [juicio, memoria]' (Barrera Vásquez, 1980: 673).
	<i>puksi'ik'al</i>	'corazón' (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 24, 113).
mopán	<i>püsüc'al</i>	'corazón, espíritu' / 'alma' / 'corazón' (Xoj y Cowoj, 1976: 166, 281, 305).
itzáj	<i>pucsic'al</i> <i>pus-ik'al</i>	'heart' (Dienhart, 1989: 324). 'corazón, estómago, órganos internos' (Hofling y Tesucun, 1997: 526).
proto-ch'olano	* <i>puksik'al</i>	'corazón' / 'heart' (Kaufman y Norman, 1984: 129).
ch'olti'	<i>tuum. puczical.</i> <i>tum</i>	'corazón' (Morán, 1695: 13).
ch'ol	<i>pusical</i> / <i>lac'-pu-si-c'al</i> / <i>pusic-al</i> <i>pusic'al</i>	'heart' (Dienhart, 1989: 324). 'corazón' (Aulie y Aulie, 1978: 96, 157). ⁶
	<i>pusk'al</i>	'corazón' (Schumann Gálvez, 1973: 51).
chontal	<i>pusica</i>	'heart' (Dienhart, 1989: 324).

⁶ Diversas entradas en el diccionario de H. Wilbur Aulie y Evelyn W. de Aulie (1978:96) asocian la palabra *pusic'al* con comprensión, valentía, hipocresía, tristeza, fidelidad, rectitud, intenciones, preocupación, felicidad, carácter y amabilidad.

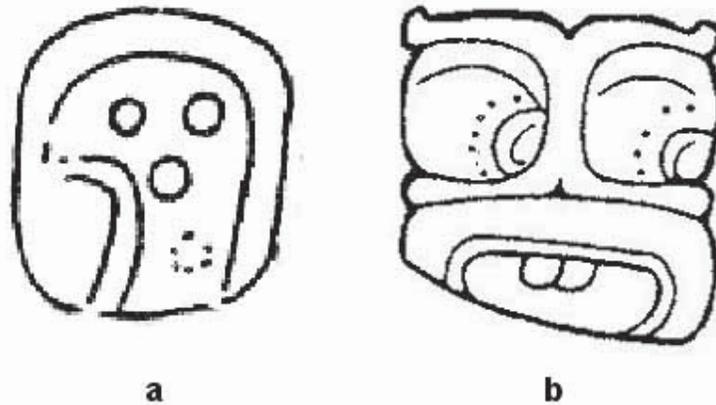


Figura 8.2. Logogramas que designan los posibles centros donde reside la entidad anímica 'o'hliis. (a) **TAN**, *tahn*, 'en, en el centro de'; Estela 1 de La Rejoya (C9a), Belice; dibujo preliminar de Ian Graham (tomado de Grube y Martin, 2004: II -37); (b) **TUM**, *tum*, 'corazón'; Altar 2 de Naranjo (B6), Guatemala; dibujo de Nikolai Grube (tomado de Grube, 2004d: 208).

Los diccionarios de las diversas lenguas mayances se encuentran llenos de entradas lexicográficas que contienen morfemas para 'corazón' y hacen referencia a conceptos tan variados como la vida, el pensamiento impulsivo que impele a la acción, el carácter, la memoria, la fe, la confianza, el juicio, la amabilidad, los sentimientos, el interés, el enamoramiento, la duda, la iniciativa, la envidia, la preocupación, la dedicación, la aceptación, la estupefacción, el genio, la felicidad, la tristeza, la voz interior, la pasión, la pereza, la satisfacción, el consuelo, el engaño, la hipocresía, la prudencia, la resolución, el ánimo, los deseos, los apetitos, la sabiduría y el conocimiento, entre otros (ver Sedat, 1955: 70; Guiteras Holmes, 1965: 246-247; Aulie y Aulie, 1978: 96; Haeserijn, 1979: 149; Barrera Vásquez, 1980: 604; Guzmán, 1984: 62, 65; Ara, 1986: 280 -281, 340, 342-344; Ruz Sosa, 1992: 164-168). En su conjunto, el "corazón formal"

'o'hlis parece haber concentrado la individualidad y personalidad de cada hombre (Garza, 1978: 90), si bien no parece haber tenido la facultad del libre albedrío ni alojado el sentimiento de culpa, al estilo cristiano (Chuchiak, 2000: 452).⁷ Por su parte, como centro de origen, de dispersión y de llegada de la sangre,⁸ el músculo cardíaco constituía el núcleo del microcosmos anatómico, analogía que se extendió al terreno espiritual, ya que los mayas lo consideraron como la sede del movimiento y de las motivaciones humanas, encerrando funciones cognitivas, racionales y emotivas, como también las fuerzas esenciales para mantener la vida (ver López Austin, 1989b: 124; Nájera Coronado, 2003: 144-146).⁹ Esta última propiedad puede advertirse en el morfema k'iche'ano *ku'x*, 'corazón', cuyas cognadas en las otras lenguas mayances son 'vida, vivo, vivir, alma' y 'existencia', mientras que en yukateko *kuxa'an* vale por 'experiencia' (Álvarez Lomelí, 1997: 37). Tanto en kaqchikel como en k'iche', el corazón *ku'x* tiene propiedades análogas al 'o'hlis y al 'óol de las tierras bajas, pues se le atribuye la facultad de la memoria, el entendimiento, el intelecto y la voluntad.¹⁰ No obstante, debemos advertir que el 'óol colonial y etnográfico tiene aun mayores semejanzas con el 'altz'il tojolab'al, pues como él es una entidad

⁷ De acuerdo con John F. Chuchiak (2000: 452) los mayas atribuían las trasgresiones de los individuos a agentes externos sobrenaturales, tales como dioses y espíritus.

⁸ Los tzotziles de San Pedro Chenalhó consideran que el corazón es "fuego y 'madre de la sangre'" (Guiteras Holmes, 1965: 246).

⁹ A este respecto, conviene recordar que la etimología del término nāwatl *yōllotl* parece haber sido 'su movimiento' o 'la razón de su movimiento' (McKeever Furst, 1995: 17). Cabe señalar que las cognadas mopán, itzáj, ch'ol y chontal del término yukateko *puksi'ik'al* tienen la forma *pusik'al*, dejando abierta la posibilidad de que esta palabra no sea un préstamo tōtōnako, como se ha sugerido (Kaufman y Norman, 1984: 129), sino una elaboración maya donde intervienen los morfemas *puus* ('sacudir, limpiar') e *'ik'aal* ('respiración'). Si esto fuera así, una posible etimología para *pusik'al* (*puusik'aal*) sería 'sacudidor de respiración'.

¹⁰ En el diccionario de tzeltal colonial de fray Domingo de Ara (1986 [1571]: 280-281) pueden encontrarse diversas entradas lexicográficas que contienen la raíz *cux* (*ku'x*) y se relacionan con amar, arrepentimiento, dolor, benignidad, misericordia, tener duelo, compadecerse, cuitar y resurrección, lo que sugiere que el morfema *ku'x* es de algún modo semejante al de 'o'hl ('ool u 'óol). En el diccionario de kaqchikel colonial de fray Pantaleón de Guzmán (1984 [1704]: 61-65) aparecen diversos términos que incluyen el morfema *4ux* (*ku'x*) y se relacionan con la discreción, la memoria, la benignidad y la envidia.

exclusivamente humana (Nájera Coronado, 2003: 146) que también puede atribuírsele a los dioses (Ruz Sosa, 1982: 54), en tanto que el *ku'x* parece aplicarse al 'corazón de todo viviente' o al 'espíritu de cualquier cosa':

proto-maya	<i>*qux</i> (o <i>*kux</i>)	'vivo' / 'alive' (Kaufman y Norman, 1984 : 123).
lakandon	<i>kux</i>	'vivo' (Boot, basado en Bruce, 1997 a: 15).
yukateko	<i>ah cux-tal</i>	'/viviente/' / 'cosa animada que tiene alma vegetativa o sensitiva' (Álvarez Lomelí , 1980: 347).
	<i>cux</i>	'/vida/' / 'cosa viva' (Álvarez Lomelí, 1980: 347).
	<i>cuxtal</i>	'vida' (Acuña Sandoval, 1993: 633).
	<i>cux-tal</i>	'/vivir/' / 'vida, viviente, vivo, vivir' (Álvarez Lomelí, 1980: 347).
	<i>cux-ul cucut</i>	'/vida-de cuerpo/' / 'cuerpo vivo' (Álvarez Lomelí, 1980: 338).
	<i>cux-ul uim-bal</i>	'/vida-de figura/' / 'figura o retrato al vivo' (Álvarez Lomelí, 1980: 338).
	<i>kux</i>	'vida' (Barrera Vásquez, 1980: 357).
	<i>kuxtal</i>	'alma y cosa dichosa' / 'alma' / 'ánima, alma' (Barrera Vásquez, 1980: 357, 659).
	<i>kuxtal</i>	'vida, existencia' (Bastarrachea Manzano , Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 72, 97).
	<i>ub-ahil cux-tal</i>	'/sentir vida/' / 'vida sensitiva' (Álvarez Lomelí , 1980: 347).
	<i>yikal cuxtal</i>	'espíritus vitales' (Acuña Sandoval, 1993: 336).
mopán	<i>cuxtal</i>	'vida' (Xoj y Cowoj, 1976: 52, 390).
itzáj	<i>cuštal</i>	'spirit' (Dienhart, 1989: 603).
	<i>kux</i>	'vivir' (Hofling y Tesucun, 1997: 368).
	<i>kux</i>	'(re)live' (Boot, basado en Hofling, 1995: 13).
	<i>kuxa'an</i>	'vivo' (Hofling y Tesucun, 1997: 368).
	<i>kuxtal</i>	'vida' / 'vivir, existir, estar vivo' (Hofling y Tesucun, 1997: 368).
	<i>kuxtalil</i>	'existencia' (Hofling y Tesucun, 1997: 368).
proto-ch'olano	<i>*kux</i>	'vivo' / 'alive' (Kaufman y Norman, 1984: 123).
ch'olti'	<i>cuxpez</i>	'dar vida' (Morán, 1695: 23).
	<i>cuxtal</i>	'vida' (Morán, 1695: 68).
	<i>cuxul</i>	'vivo' (Morán, 1695: 68).

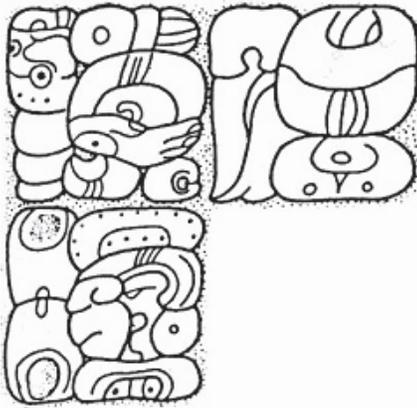
ch'orti'	<i>kuxu</i>	'dar a luz' (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 106).
chontal	<i>kuxle</i>	'vivir' (Pérez González y Cruz, 1998: 120).
ch'ol	<i>cuxtʌlɛl</i>	'vida' (Aulie y Aulie, 1978: 39, 182).
proto-tzeltalano	<i>*kuš.lex</i>	'vida' (Kaufman, 1998: 106).
tzotzil	<i>cuxel / cuxelal</i>	'vida' (Hidalgo, 1989: 222).
	<i>cušul</i>	'live' (Dienhart, 1989: 391).
	<i>cuxul</i>	'está vivo, viviente' (Delgaty, 1964: 8).
	<i>kuxul</i>	'vivo, sobrio' (Boot, basado en Haviland, 1997a: 17).
	<i>cuxlejal</i>	'vida' (Delgaty, 1964: 8).
tzeltal	<i>cuxayon</i>	'vivir' (Ara, 1986: 281).
	<i>cuxul</i>	'cosa viva' (Ara: 1986: 281).
kaqchikel	<i>4ux</i>	'el corazón' (Guzmán, 1984: 60).
	<i>qux</i>	'corazón de todo viviente' / 'atribúyenle todos los efectos de las potencias: memoria, entendim[iento] y voluntad' (Coto, 1983: 113).
	<i>qux / qazlibal / qazbay kichin</i>	'alma o ánima' (Coto, 1983: 25).
tz'utujil	<i>akush / ak'u'x</i>	'alma' / 'espíritu de cualquier cosa' / 'la sangre contiene <i>ak'u'x</i> ' (Martínez González, 2007: 155-156).
k'iche'	<i>cux</i>	'corazón' (Basseta, 2005: 110).
	<i>k'u'x<aj></i>	'soul; being; heart; chest; womb; bottom (<i>u-k'ux ja'</i>); intellect' (Christenson, 2003a: 57).
	<i>k'u'xilal</i>	'intelligence' (Christenson, 2003a: 57).
	<i>uxlanibal k'uxaj</i>	'preace of the soul; peace of mind' (Christenson, 2003a: 135).

La facultades cognitivas, racionales y emotivas del *'o'hlis* se encuentran atestiguadas en las inscripciones clásicas, como por ejemplo en el Tablero Oeste del Templo de las Inscripciones de Palenque (figs. 8.3, 8.4a), donde el gobernante K'ihnich Janaab' Pakal (615-683 d.C.) intenta granjearse la voluntad de los dioses durante las complejas ceremonias de los finales de *k'atuun*. El verbo que se utiliza en estos textos es *tim*, 'apaciguar' o 'satisfacer', lo que nos habla con elocuencia del mudable corazón de las deidades.

El largo pasaje correspondiente al *k'atuun* 10 'Ajaw (9.12.0.0.0, 10 Ahau 8 Yaxkin, 28 de junio de 672 d.C.), cuya narración comienza en el Tablero Central

(G1-N10), está lleno de referencias sobre diversos objetos (*haach?*, 'mesas?', *hu'n*, 'diademas', *ko'haw*, 'yelmos', *pixo'm*, 'sombreros', *tup*, 'orejeras', *uh*, 'collares', etc.) que Pakal entregó (*yahk'aw*) a los dioses, probablemente como ofrendas propiciatorias, puesto que el pronóstico para este periodo es de muerte y de sequía (ver Lacadena García-Gallo, 2006a: 210-211; Bernal Romero y Velásquez García, 2007: 7). La narración de estas ceremonias concluye en el Tablero Oeste (A7-B12), expresando que a través de sus dones 'él satisfizo el corazón de sus dioses' (fig. 8.3a), aunque todavía expresa la incertidumbre del gobernante palencano, al manifestar su deseo de que 'ojalá haya bañado de satisfacción su corazón' (fig. 8.3b).¹¹ En estos pasajes la entidad anímica *'o'h'lis* claramente pertenece a los númenes sagrados.

¹¹ La figura retórica que se utiliza en este pasaje recibe el nombre de *optación*; ella cumple una función apelativa dentro del texto, expresando los sentimientos del autor (ver Lacadena García-Gallo, 2002: 11).

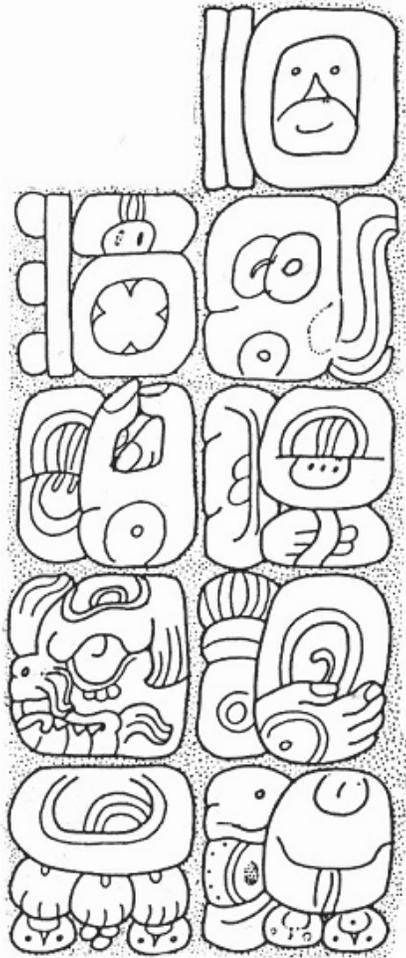


a

**'u-ti-mi-wa yo-'OL-la 'u-
K'UH-li**

'utimiw yo'hl k'uh[i]

'él satisfizo el corazón de sus
dioses'



b

**10-'AJAW 8-YAX-K'IN CHUM-
mu-TUN-ni 'i-chi na-'i-ki 'u ti-mi
je-la 'a-'OL-la**

*10 'Ajaw 8 Yaxk'in chumtuun;
'ich[kil] na'ik 'utimje'l 'a[w]o'hl*

'[en] 10 Ahau 8 Yaxkin [hubo]
asiento de piedra; ojalá haya
bañado de satisfacción su
corazón'

Figura 8.3. Pasajes glíficos que contienen el morfema *'o'hl* empleado en su contexto: (a) Panel Oeste del Templo de las Inscripciones de Palenque (A7-A8), Chiapas; dibujo de Linda Schele (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama); (b) Panel Oeste del Templo de las Inscripciones de Palenque (B8-B12), Chiapas; dibujo de Linda Schele (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama).

Los rituales del siguiente *k'atuun*, el 8 'Ajaw (9.13.0.0.0, 8 Ahau 8 Uo, 15 de marzo de 692 d.C.), se encuentran registrados en el Tablero Oeste (fig. 8.4a), y en ellos la entidad anímica *'o'hliis* parece referirse al corazón de Pakal, que 'se bañó de satisfacción' con el señor del lugar mitológico Matwiil y con otro señor de la muerte de nombre parcialmente descifrado ('Ahk'no'm 'A...l). Zender (2005: 7, nota 5) ha traído a colación otro opaco pasaje, contenido en el Monumento 6 de Tortuguero (fig. 8.4b), donde la entidad *'o'hliis* parece referirse al corazón de ocho Tortugas de Hueso(?) y de Cuatro Mapaches, al parecer considerados como deidades patronas de la ciudad. Si realmente es así, se confirmaría que durante el periodo Clásico, al igual que entre los mayas coloniales y modernos, la entidad anímica *'o'hliis* sólo era aplicable a los humanos y a los dioses. La raíz verbal utilizada en este pasaje de Tortuguero no es *tim*, sino *'aj*, 'despertarse' o 'levantarse', lo que nos habla de que el corazón estaba sometido al proceso de sueño y de vigilia.

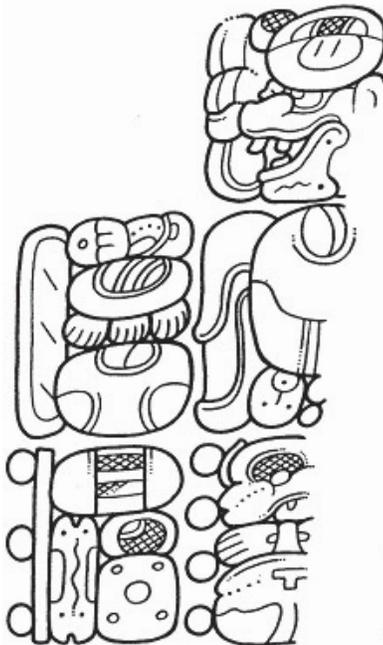


a

8-'AJAW 8-'IK'-'AT CHUM-mu-
TUN-ni 'i-chi-ki 'u-ti-mi 'u-'OL-
la ch'a-ho-ma

8 'Ajaw 8 'Ikat chumtuun 'ichki[l]
'u-ti-mi 'u[y]o'hl ch'aho'm

'[en] 8 Ahau 8 Uo [hubo]
asiento de piedra; [se] bañó de
satisfacción el corazón del
varón'



b

ha-'i xa-'a-je-se yo-'OL-la 8-
ko-B'AK-li?-b'i 4-'EM-ma-cha

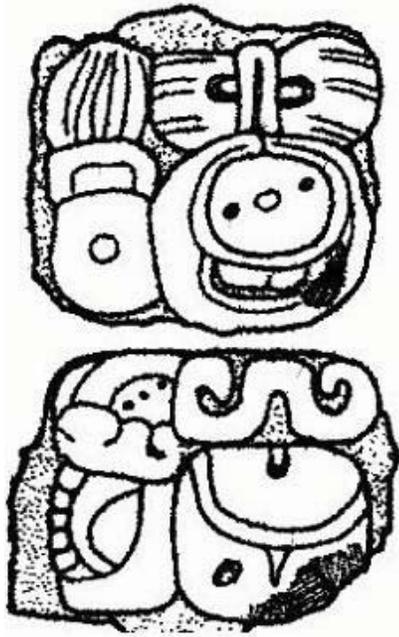
haa' xa'ajes yo'hl waxak
ko[hk]? b'aaklib'? chan
'ehmach

'él es quien también despertó
los corazones de las ocho
tortugas de hueso(?), de los
cuatro mapaches'

Figura 8.4. Pasajes glíficos que contienen el morfema 'o'hl empleado en su contexto: (a) Panel Oeste del Templo de las Inscripciones de Palenque (C1 -C4), Chiapas; dibujo de Linda Schele (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama); (b) Monumento 6 de Tortuguero (H8-H10), Tabasco; dibujo de Marc U. Zender (tomado de Zender, 2005: 7).

Otro ejemplo donde se emplea el verbo *tim* en relación con la entidad anímica 'o'hlis se encuentra en los estucos desarmados del Templo XVIII de

Palenque (fig. 8.5a), aunque lamentablemente la frase ‘tu corazón fue satisfecho’ se encuentra descontextualizada y no sabemos a quién se refiere (ver Zender, 2004c: 202, nota 134; Stuart, 2005c: 153). Caso contrario al de la escena pintada en el vaso K2784 (figs. 4.10, 8.5b), que muestra parte de la ceremonia de investidura de Tahntuun Chaahk como rey de La Florida. Un reverente funcionario se aproxima para decirle “tu corazón fue satisfecho” (ver *ibid.*).



a

ti-ma-ja 'a-wo-la
ti[h]maj 'awo'[h]l

'tu corazón fue satisfecho'



b

ti-mi-ja 'a-'OL-la che-he-na
ti[h]m[a]j 'a[w]o'hl, chehe'n

'tu corazón fue satisfecho, él
 dijo'

Figura 8.5. Pasajes glíficos que contienen el morfema 'o'hl empleado en su contexto: (a) estuco caído del Templo XVIII de Palenque (g1 -g3), Chiapas (tomado de Schele y Mathews, 1979: figura 539); (b) vaso de la entidad política de Maan K2784 o MS0445; fotografía de Justin Kerr (tomado de Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 177).

Por otra parte, y como veremos, el corazón fue para los mayas la sede de un complejo sistema de fuerzas vitales, entre las que posiblemente se encuentra la *'ora* ('hora') o el "reloj de la vida." Los grupos tzeltalanos (Guiteras Holmes, 1965: 248; Gossen, 1989: 36-37; Ruz Sosa, 1992: 160; Calvin, 1997: 869; Pittarch Ramón, 2006: 82-84) creen que el consumo de un candelero, candela o vela encendida, vagamente asociada con el corazón y prendida simultáneamente por el dios solar en el cielo en el preciso instante del nacimiento, determina la duración y destino de la vida. La más antigua referencia que tenemos sobre esta fuerza anímica data de 1571 y se encuentra en el diccionario tzeltal de fray Domingo de Ara (1986: 255): *caghtaghib i catzilen*, 'alma', cuya etimología aparentemente significa 'candelero de nuestro corazón' (ver Ruz Sosa, 1992: 160). Puesto que los mayas precolombinos no fabricaban velas ni candeleros, la analogía pudo haberse hecho con un cigarro (fig. 8.6). El logograma no descifrado de un hombre fumando lleva en ocasiones el sufijo *-is*, que lo clasifica como una parte del cuerpo. No obstante, por el momento no existen otros datos que ayuden a clarificar la naturaleza exacta de este componente anatómico y Zender (2004c: 204) opina que simplemente se refiere a que el cigarro que cualquier persona fuma es considerado metafóricamente como una extensión del cuerpo.

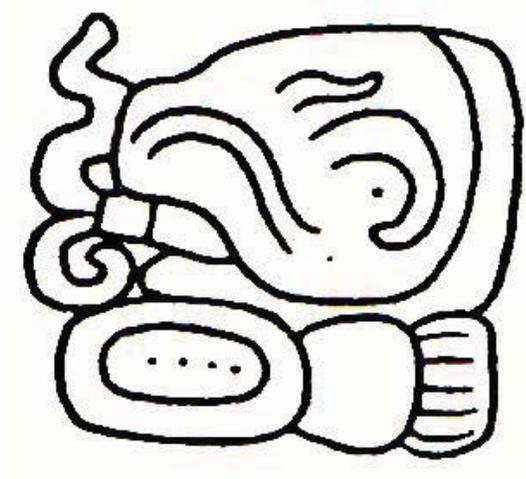


Figura 8.6. Posible alusión epigráfica a un cigarrillo que es concebido como parte del cuerpo humano, al llevar el sufijo de posesión íntima *-is*; Dintel 47 de Yaxchilán (C5), Chiapas (tomado de Graham, 1979: 103).

8.2 La fuerzas anímicas gaseosas

***K'a'*: 'perderse' o 'acabarse'**

Los textos epigráficos que registran la muerte de los gobernantes mayas algunas veces revelan conceptos importantes sobre las concepciones anímicas prehispánicas. Una de las expresiones funerarias más recurrentes (fig. 8.7) fue identificada en 1963 por Tatiana A. Proskouriakoff (1963: 163), quien desde entonces se percató que hacía “referencia a la partida del espíritu.” El verbo con el que inician estas sentencias de fallecimiento consta de un signo con forma de ala (T76) sobre otro con aspecto de concha (T575). Muchos años después Barbara MacLeod (en Schele yLooper, 1996: 41) encontraría la sustitución fonética para descifrar el jeroglífico del ala en un bloque de la Escalera Jeroglífica de Copán: **k'a'-a-yi**, *k'a'aay*, lo que sugería que cuenta con el valor logográfico de **K'A'**, palabra que adopta la estructura habitual de los lexemas mayances: CVC (consonante-vocal-consonante). El hallazgo de MacLeod sería

aprovechado por Stuart para conectar esta expresión con el sintagma tzotzil colonial *ch'ay 'ik'*, 'morir' (Laughlin, 1988: 197; ver Freidel, Schele y Parker, 1993: 440, nota 16; Kettunen, 2006: 285). No obstante, desde hace tiempo (Mora-Marín, 2000) se sabe que el glifo del ala (T76) es un signo polivalente, pues además de tener el valor logográfico de **K'A'**, puede comportarse como un silabograma **ch'i** o **k'i** (ver fig. 3.15b), cuyo origen acrofónico e icónico se encuentra en un ave desplegando sus alas para el vuelo: *k'iy*, 'desplegar, extender' (Stuart, 2002b). Esta idea es consistente con las nociones mesoamericanas sobre la partida del espíritu, que algunas veces era concebida como un pájaro que abandonaba el pecho humano en medio de un dolor intenso (McKeever Furst, 1995: 47), así que muy probablemente el logograma de **K'A'**, 'perdersé' o 'acabarse', se originó a finales del siglo IV (fig. 8.7a) como un reanálisis del ala extendida del ave, usada en el contexto especial de las expresiones de muerte.



Figura 8.7. Expresiones típicas de muerte en las inscripciones mayas: (a) Estela 5 de Balakbal (C3), Campeche; dibujo de Nikolai Grube (cortesía de Nikolai Grube); (b) Panel 5 de La Corona (C7-D7); dibujo de David S. Stuart (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama); (c) Dintel 27 de Yaxchilán (A2-B2), Chiapas (tomado de Graham y von Euw, 1977: 59).

Lacadena García-Gallo (2007: 20) ha mostrado que a finales del siglo VI estas expresiones de muerte incorporaron la novedad de un sujeto que acompaña al verbo *k'a'*, una fuerza anímica llamada *sak 'ik'aal*, 'aliento blanco' o

‘aliento puro’ (fig. 8.7b). En su conjunto, estos elementos forman una frase mediopasiva *k’a’aay*¹² *’usak ’ik’aal*, ‘el aliento puro se perdió’, que tiene cognadas interesantes en tzotzil colonial y en ch’orti’ moderno,¹³ donde *ch’ay ’ik’* (Laughlin, 1988: 197) y *k’a’pa musik’* (Hull, 2003: 512-513; 2005: 71) literalmente significan ‘el aliento se terminó’, ‘su respiración se acabó’ o ‘su espíritu se perdió’ (ver también Kettunen, 2006: 286). No obstante, el verbo *k’a’* o su cognada *ch’ay* se encuentra muy extendido en las lenguas mayances, llegando en raras ocasiones a adoptar sentidos como los de ‘asolarse, destruirse, marchitarse, menguarse’ o ‘perecer’:

yukateko	<i>k’ahmal</i>	‘marchitarse’ (Barrera Vásquez, 1980: 363).
ch’orti’	<i>k’a’</i>	‘finish, end’ (Wisdom, 1950: 612).
	<i>k’aba’ar</i>	‘finish, end, culmination, finished, ended’ (Wisdom, 1950: 612).
	<i>k’abes</i>	‘finish anything, bring to an end, complete’ (Wisdom, 1950: 612).
	<i>k’abes takar</i>	‘finish with, give up doing, cease with’ (Wisdom, 1950: 612).
	<i>k’abix</i>	‘finished, c????? [sic.], stopped, worn-out, used up’ (Wisdom, 1950: 612).
	<i>k’a’pa</i>	‘acabarse, terminarse’ (Hull, 2005: 71).
	<i>k’a’pa / k’api’x / k’apa</i>	‘terminarse, acabarse de’ (Schumann Gálvez, s.f.: 23).
	<i>k’a’pa musik’</i>	‘morirse’ (Hull, 2005: 71).
	<i>k’a’pa’r</i>	‘destino’ (Hull, 2005: 71).
	<i>k’a’pes</i>	‘terminar, acabar, arrasar’ (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 107).
	tzotzil	<i>chay / lagh</i>

¹² El verbo mediopasivo *k’a’aay* podría analizarse como sigue: *k’a’-aay-∅*, perderse-MPAS-3ABSs, ‘él se perdió’ (ver Houston, 1997: 296; Lacadena García-Gallo y Wichmann, s.f.: 39, tabla 3). No obstante, Marc U. Zender (citado en Kettunen, 2006: 286) opina que el fonograma *-yi* (la concha T575) que normalmente acompaña a estas construcciones fue rean alizado por los escribas mayas, quienes consideraron que la vocal *-i* se identificaba con su sufijo temático para verbos intransitivos de raíz. De esta forma, una opción alternativa para transcribir las secuencias **K’A’-yi** es *k’a’ayi*, *k’a’-ay-i-∅*, perderse-MPAS-TEM-3ABSs, ‘él se perdió’.

¹³ Markus Eberl (2005: 43) opina que la continuidad temporal que se observa en otras expresiones epigráficas de muerte, como *chami*, ‘él falleció’, desde el periodo Clásico hasta los inicios de la época colonial, no se observa en los verbos *k’a’aay*, ‘se perdió’. No obstante, los ejemplos aducidos arriba de tzotzil colonial y ch’orti’ moderno desmienten esta afirmación.

	<i>chayel</i>	'pérdida o perdimiento' (Hidalgo, 1989: 210).
	<i>ch'ay</i>	'perder, echar' (Boot, basado en Haviland, 1997 a: 11).
	<i>ch'ay</i> (vt)	'asolarse' / 'desperdiciar' / 'destruirse, disipar, menguar, perder algo' (Laughlin, 1988: 196).
	<i>ch'ay</i> (vi)	'acabarse o destruirse' / 'asolarse' / 'caer de alto' / 'despoblarse' / 'acabandose en guerra' / 'destruirse' / 'disfrazarse' / 'faltar el que había venido a trabajar' / 'perderse' / 'perecer' / 'rebotarse el color o tez' / 'disiparse' / 'perdida cosa' / 'perecido' / 'olvidar' (Laughlin, 1988: 196).
	<i>ch'ay 'ik'</i>	'morir' / 'muerto del todo' (Laughlin, 1988: 197).
	<i>ch'ayel</i>	'perder, perderse' (Delgaty, 1964: 16).
	<i>ch'ayem</i>	'inconsiente' (Boot, basado en Haviland, 1997a: 11).
tzeltal	<i>xichay / chayez</i>	'perderse' (Hidalgo, 1989: 210).
	<i>chay</i>	'perderse' (Ara, 1986: 263).
tojolab'al	<i>chabon</i>	'acabarse' (Ara, 1986: 263).
	<i>ch'aka</i>	'acabar, terminar, derrochar, despilfarrar' (Lenkersdorf, 1979-1: 105).
	<i>ch'aka</i>	'acabar, terminar' (Lenkersdorf, 1994: 263).
	<i>ch'aki</i>	'acabar, acabarse, terminar, consumarse' (Lenkersdorf, 1979-1: 106).
	<i>ch'aki</i>	'acabarse, terminarse' (Lenkersdorf, 1994: 263).
	<i>ch'aya</i>	'perder, disipar, destruir' (Lenkersdorf, 1979-1: 107).
	<i>ch'ayi</i>	'perderse, quemarse, quebrar, perdido, morir' (Lenkersdorf, 1979-1: 108).
jakalteko	<i>ch'ayi</i>	'perderse' (Lenkersdorf, 1994: 263).
	<i>lom ch'aya</i>	'disipar' (Lenkersdorf, 1979-2: 244).
	<i>k'ay</i>	'perder' (Hecht, 1998: 52).
	<i>k'ayni</i>	'perder, gastar' (Hecht, 1998: 53).
	<i>k'aynikanto</i>	'perderse' (Hecht, 1998: 196).
mam	<i>k'aytoj</i>	'perder algo' (Hecht, 1998: 53).
	<i>k'at</i>	'momento de terminarse algo' (Maldonado Andrés, Ordóñez Domingo y Ortiz Domingo, 1986: 140).
	<i>k'atpaj</i>	'acabarse, terminarse' (Maldonado Andrés, Ordóñez Domingo y Ortiz Domingo, 1986: 141).

q'eqchi' *camsiinc* 'extinguir (la vida)' (Haeserijn, 1979: 431).

Con el paso del tiempo, los escribas del periodo Clásico añadieron otro sujeto (fig. 8.7c), que consta del signo T533. Este glifo no está cabalmente descifrado, aunque han existido algunos intentos de lectura, todos ellos tomando en consideración su habitual complemento fonético **-ki**.¹⁴ En mi opinión, la propuesta más viable por ahora es la de Christian Parger (2006), quien sugiere que puede leerse **B'OK**, *b'ook*, 'aroma, fragancia, olor' o 'perfume.' Una frase yukateka atestiguada en el *Diccionario de Viena, u bok mus ik'*, 'el olor del aliento' (Barrera Vásquez, 1980: 61), sugiere que la propuesta de lectura para el logograma T533 como **B'OK** podría ser correcta. Como puede advertirse en la siguiente lista, el morfema *b'ook* se encuentra más o menos extendido en las

¹⁴ El primero de estos intentos fue el emprendido en 1990 por Nikolai Grube y Werner Nahm (citado en Freidel, Schele y Parker, 1993: 440, nota 16, y en Kettunen, 2006: 286), quienes además de tomar en cuenta el complemento fonético **-ki**, tuvieron en consideración que el signo T533 es la misma grafía que regularmente se utiliza para escribir el logograma del día **'AJAW**. Puesto que el equivalente de este día en los calendarios de varias sociedades mayas y mesoamericanas es 'flor' (por ejemplo *Xōchitl*), llegaron a la conclusión de que el T533 tenía el valor logográfico de **NIK**, 'flor'. Esta propuesta de desciframiento imperó varios años entre los epigrafistas, e inclusive llegó a determinar la manera en que los mayistas entendían las expresiones epigráficas de muerte: *k'a'aay 'unik*, 'la flor se marchitó', lo que los condujo a comparar al hálito vital con el brote de las plantas (ver, por ejemplo Eber, 2005: 43 -47). Pero en años recientes esta lectura ha producido un desencanto entre los epigrafistas, en virtud de que no hace sentido en todos los contextos. Ello generó nuevos intentos de desciframiento, como el de Barbara MacLeod y Luis Lopes (2006), basado en un presunto cartucho **mo**-T533 que se encuentra en la Fórmula Dedicatoria del vaso K6395 y que sugiere una lectura logográfica de **MOK**, *mook*, un supuesto término mije-sokeano prestado a las lenguas mayances con el sentido de 'marzorca' u 'ombligo' (ver Pallán Gayol y Meléndez Guadarrama, 2005: 6). Cabe advertir que las entradas lexicográficas vernáculas sólo producen significados como el de 'nudo' o 'anudar' (yukateko), 'enfermedad' (ch'orti'), 'coito' (ch'ol') o 'valla' (tzotzil), ninguno de los cuales satisface los contextos donde aparece el signo T533. Meses después Cristian Prager (2006) propuso la lectura logográfica de **B'OK**, *b'ook*, 'aroma, olor' o 'perfume', idea que principalmente se fundaba en una aparente colocación **b'o**-T533-**ki** atestiguada en la página 36a del *Códice de Madrid*. Más recientemente, Erik Boot (2007a) encontró un ejemplo transliterado como **ya**-T533 en un panel de la colección Maegli que se conserva en la ciudad de Guatemala; ello lo condujo a postular la lectura logográfica de **YAK**, *yaak*, 'fuerte' o 'fortaleza'. No obstante, las entradas lexicográficas de diversas lenguas mayances (yukateko, ch'olti', proto-tzeltalano y tojolab'al) claramente apuntan a que se trata de la fortaleza atribuida al olor picante del chile o del tabaco, por lo que en mi opinión este intento de desciframiento tampoco hace sentido dentro del contexto anímico de las expresiones de muerte.

diversas lenguas mayances, llegando incluso a significar ‘vaho’, un vapor que despiden los cuerpos en determinadas condiciones.

yukateko	<i>(ah) bok</i>	‘cosa olorosa, que da de sí olor; el que tiene olor como quiera’ (Barrera Vásquez, 1980: 61).
	<i>boc</i>	‘olor’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 37).
	<i>boc</i>	‘olor bueno o malo’ / ‘oler, dar de sí olor’ (Arzápalo Marín, 1995: 88).
	<i>boc ancil</i>	‘ol[o]r dar así [o] echar olor’ (Acuña Sandoval, 1993: 493).
	<i>boc.[ah ob]</i>	‘oler, recibiendo el olor’ / ‘oler comoquiera’ (Acuña Sandoval, 1993: 493-494).
	<i>bok</i>	‘olor bueno o malo’ / ‘oler, oler otra cosa’ (Barrera Vásquez, 1980: 61).
	<i>book</i>	‘olor’ (Barrera Vásquez, 1980: 61).
	<i>book</i>	‘olor, hedor, fetidez’ (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 80).
	<i>(h) bok</i>	‘de mal genio, valiente’ (Barrera Vásquez, 1980: 61).
	<i>u bok mus ik’</i>	‘el olor del aliento’ (Barrera Vásquez, 1980: 61).
mopán	<i>boc</i>	‘olor’ (Xoj y Cowoj, 1976: 28).
itzáj	<i>b’ok</i>	‘olor[...] aroma’ (Hofling y Tesucún, 1997: 181).
ch’olti’	<i>boc</i>	‘olor’ (Morán, 1695: 48).
	<i>za u boc</i>	‘oler bien’ (Morán, 1695: 48).
k’iche’	<i>boq ja’</i>	‘to sweat’ (Christenson, 2003a: 19).
q’eqchi’	<i>boc</i>	‘vaho, vapor, aroma’ (Sedat, 1955: 34).
	<i>booc</i>	‘vaho, aroma’ (Haeserijn, 1979: 69).

Para averiguar algo más sobre la naturaleza anímica del T533 es preciso analizar en qué contextos iconográficos suele aparecer. No obstante, antes de continuar con ello, es preciso señalar que Eberl (2005: 48, 58) localizó un par de instancias epigráficas que confirman que la frase *k’a’aay ’u... ’usak ’ik’aal* efectivamente alude a un momento específico dentro del proceso de muerte. La primera se encuentra en el Zoomorfo 7 de Quiriguá (K’2 -N’1), que se refiere a la

partida del espíritu de K'ahk' Tiliw Chan Yopaat (724 -785 d.C.): **'OCH-b'i-ya 'u-T533-SAK-'IK'-li ti-'a-ku-li TUN-ni-li**, *'ochb'ijjiy 'u... [u]sak 'ik'[aa]l ti 'akuul tuunil*, 'su..., su aliento puro ya entró en el camino, hacia la cueva.' En esta frase la célebre expresión mediopasiva *k'a'aay*, 'se perdió', es reemplazada por el sustantivo compuesto *'ochbih* ('entrada al camino') bajo una forma ya verbalizada (*'ochb'ijjiy*, *'och-b'ih-Vj-iiy-ø*, entrar-camino-VERB-CLIT-3ABSs). Aunque es bien conocido que Schele (en Freidel, Schele y Parker, 1993: 76 -78) interpretó el camino de la muerte como la Vía Láctea que corre de norte a sur, comparto más la opinión de Eberl (2005: 48-49), en el sentido de que ese camino es simplemente la senda que conduce al inframundo; incluso pudiera ser, como el propio Eberl (*ibid.*: 52) propone, que la entidad anímica inmortal de una persona emprendiera el recorrido de ese camino con anterioridad a la pérdida definitiva del aliento. La referencia a que el T533 y el aliento puro (*sak 'ik'aal*) se perfilaron hacia una cueva fue tomada por Eberl (*ibid.*: 73) como un indicio de que, durante el periodo Clásico, el inframundo no era un lugar en sí, sino un ámbito liminar o de paso simbolizado por medio cuevas, arco iris, superficie de las aguas, etc. No obstante, me parece que esta interesante interpretación merece mayores argumentos y por ahora sólo adoptaré la idea de que las cuevas eran un camino de entrada al mundo de los muertos.

El segundo ejemplo que descubrió Eberl (*ibid.*: 58) procede de uno de los escalones del edificio 9N-82 de Copán, apodado Las Sepulturas; en él se registra la muerte del 12° gobernante local (K'ahk' 'Uti' Witz' K'awiil: 628 -695 d.C.) de la siguiente manera: **K'A' 'u-SAK-T533 sa-ta-ja 'IK'**, *k'a'[aay] 'usak... sa[h]taj [usak] 'ik'aal*, 'el.... puro se acabó; el aliento blanco fue perdido.' Si aceptáramos que el signo T533 efectivamente se lee **B'OK** (Prager, 2006), la

traducción de este ejemplo al castellano quedaría más clara y fluida: ‘el aroma puro se acabó; el aliento blanco fue perdido’. La cadencia que se observa en esta frase obedece a que el escriba empleó la figura retórica del *isocolon*, que consiste en la repetición de estructuras gramaticalmente equivalentes (ver Lacadena García-Gallo, 2007: 6). En este caso se combina con el *paralelismo* de la frase *'usak T533, 'usak 'ik'aal*. Lo que a mí me parece relevante de este ejemplo de Copán es que equipara el verbo mediopasivo *k'a'[aay]* con el pasivo *sa[h]taj*, comprobando que son semánticamente parecidos, pues mientras que *k'a'* significa ‘perderse, acabarse’ o ‘terminarse’, *sa[h]taj* vale simplemente por ‘perder’.

El signo T533

Dejando por un momento la epigrafía y entrando al terreno de las imágenes, podemos apreciar que el logograma T533 suele aparecer sobre las cabezas (fig. 8.8) de varios gobernantes mayas cuando se encuentran personificando (*b'aahil 'a'n*) a dioses u otros seres sobrenaturales. En tales ocasiones se encuentra acompañado por dos volutas divergentes, que Karl A. Taube (2003: 419) ha identificado como exhalaciones de sustancias etéreas, tales como aire, aliento o aroma. Algunas veces una de las volutas se asemeja a una hoja tierna de maíz, elemento que suele incluir una fila de tres puntos encapsulados e infijos (Spinden, 1975: 89).

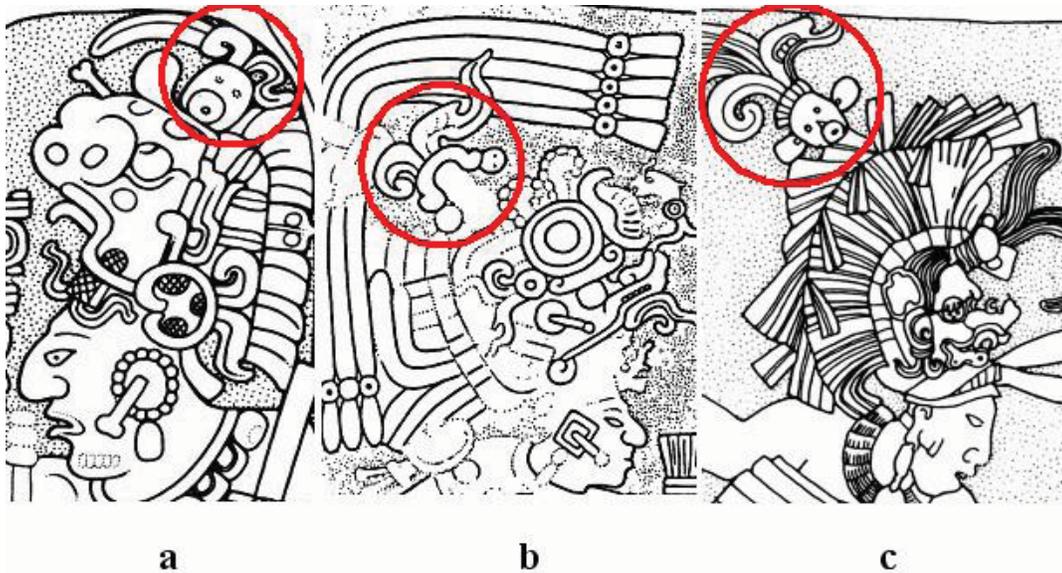


Figura 8.8. Signo T533 con volutas, emitido de las cabezas de personificadores: (a) Estela 33 de Naranjo, Guatemala (tomada de Graham, 1978: 87); (b) Estela 1 de Ixkun, Guatemala (tomada de Graham, 1980: 139); (c) Panel de Jugador de Pelota 2 de La Corona, Guatemala; dibujo de autor desconocido (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama).

Un ornamento de concha sin procedencia conocida (fig. 8.9) contiene la imagen de un cráneo zoomorfo –al parecer de perro- de cuya boca surge nuevamente el signo T533 con volutas (ver Houston, Stuart y Taube, 2006: 145), como si fuera humo o vapor de agua, lo que sugiere la misma relación con la muerte que se encuentra atestiguada en los textos epigráficos.

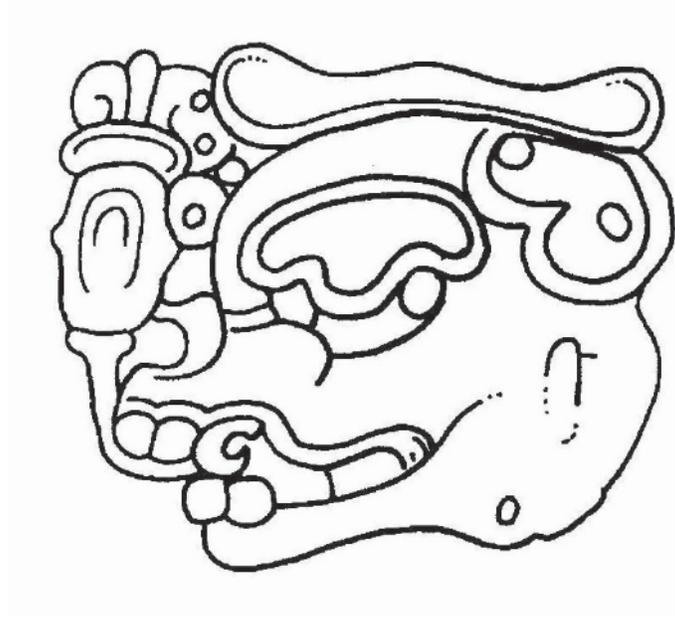


Figura 8.9. Ornamento de concha grabado con la imagen de un cráneo exhalando el signo T533 con volutas; dibujo basado en el catálogo de Sotheby's New York; sale 7321, "Pre-Columbian Art" Lot 384; 1999. 141 (tomado de Houston, Stuart y Taube, 2006: 146).

Otra interesante aunque mal comprendida frase de muerte aparece escrita en el vaso de ónix K4692 (fig. 8.10). Los sujetos de esta expresión de muerte son el T533 (**B'OK?**) y el hálito de la respiración *sak 'ik'aal*,¹⁵ pero también se encuentra un cartucho jeroglífico de transliteración **'u-ti-si**, que ha sido objeto de múltiples especulaciones. Por ejemplo, Eberl (2005: 54) sugiere que se refiere a una exhalación *tis*, 'flatulencia', misma que está poseída en tercera persona del singular: *'utis*, 'su flatulencia'. También sugiere que puede ser el equivalente maya clásico de la entidad anímica *i'ŷyōtl*, estudiada por Alfredo López Austin (1989a-I: 257-262; McKeever Furst, 1995: 139-183; Martínez González, 2006: 180-185). No obstante, considero que faltan más datos para sustentar esa conjetura, ya que este es el único ejemplo que conozco

¹⁵ En esta inscripción el signo T533 se encuentra combinado con el logograma T58 (**SAK**), dando como resultado dos glifos combinados que en catálogo de Thompson (1962) son considerados como uno solo: T179.

donde *tis* se encontraría en un contexto que sugiere su identificación con un componente anímico. Por su parte, Houston, Stuart y Taube (2006: 143) contemplan este pasaje como el contraste entre dos exhalaciones corporales, una enlazada con el cielo (de aroma dulce y origen oral) y otra con el inframundo (fétida y de procedencia anal). Una idea semejante sostiene Kettunen (2006: 292).

Más recientemente, Lacadena García-Gallo¹⁶ ha sugerido que el cartucho **'u-ti-si** debe ser interpretado como un lexema *'ut*, 'rostro', el cual requiere del sufijo de posesión íntima *-is*, puesto que se encuentra en estado absoluto (ver Zender, 2004c: 202). Si ello es así, la interpretación correcta de este pasaje no apoya la hipótesis de que las 'flatulencias' hayan sido concebidas como manifestaciones de una fuerza anímica, pero sí que las exhalaciones vitales T533 (*b'ook?*) y *sak 'ik'aal* se asociaban con la cara o que pudieron haberse liberado tras la muerte a través de una abertura que se encuentra en el rostro, posiblemente la boca. Ello las convertiría en dos vahos que pueden ser manifestaciones del aliento (McKeever Furst, 1995: 180). Debido a lo anterior, propongo el siguiente análisis epigráfico completo de este pasaje escrito en el vaso de ónix K4692:

K'A'-yi 'u-T179-'IK' 'u-ti-si CHAN-'AK HIX-WITZ-'AJAW-wa b'a-ka-b'a
k'a'[aa]y 'u...k ['u]sak 'ik'[aal] 'utis Chan 'Ahk, Hix Witz 'ajaw, b'a[ah] kab'
k'a'-aay-ø 'u-...k 'u-sak 'ik'-aal 'ut-is Chan 'Ahk, Hix Witz 'ajaw, b'aah kab'
 perderse-MPAS-3ABSs 3ERGs-... 3ERGs-blanco viento-DER rostro-ABS
 Chan 'Ahk, Hix Witz señor primero tierra

'el..., el aliento puro del rostro de Chan 'Ahk, señor de Hix Witz, príncipe de la tierra, se perdió'

¹⁶ Comunicación personal, 26 de noviembre de 2008.

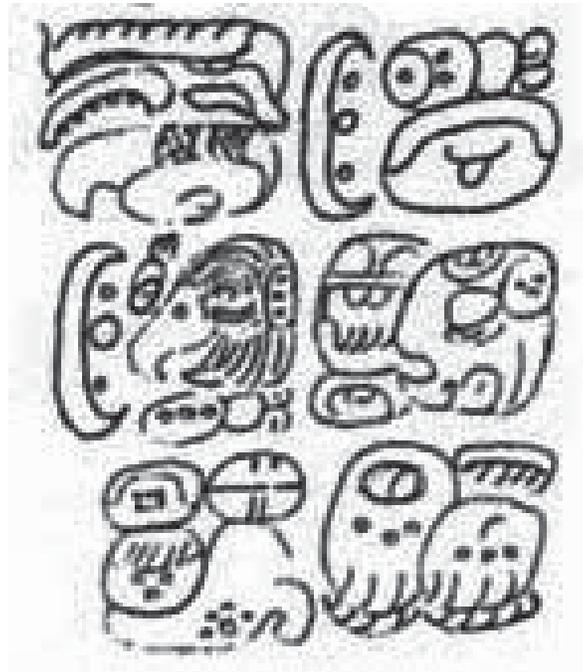


Figura 8.10. Expresión de muerte que se encuentra en el vaso de ónix K4692 . Dibujo de David Matsuda (tomado del archivo fotográfico de Kerr)

Como Taube (2005: 30-32) ha observado, el espíritu o aliento vital al que se refieren las inscripciones fúnebres del Clásico (el T533 y el *sak 'ik'aal*) era el alma que se esperaba capturar a través de cuentas o mosaicos de jadeíta, pues para los mayas ese mineral verdoso se identificaba con el viento y era capaz de inhalar o exhalar aliento o humedad. De hecho, ese autor considera que las máscaras mortuorias de mosaico de jadeíta encontradas en Calakmul, Dzibanché y Palenque eran un medio para retener, preservar o sujetar el alma del gobernante fallecido, idea que en otras épocas y lugares probablemente se encontraba simplificada en la costumbre de capturar en una cuenta de jadeíta el aliento que surgía por la boca del señor al momento de morir. Como Taube mismo señala, los datos arqueológicos sugieren que dicha práctica ya era ejecutada en los valles centrales de Oaxaca durante el Preclásico temprano,

pero el testimonio más elocuente probablemente fue recogido en el siglo XVI por el fray Bartolomé de las Casas entre los poqomames de Verapaz:

Como quiera, pues, que algún señor moría, tenían aparejada una piedra preciosa que le ponían a la boca cuando quería expirar, en la cual creían que le tomaban el ánima, y en expirando, con ella muy livianamente le refregaban el rostro. El tomalle aquel resuello, ánima o espíritu, y hacer aquella cerimonia y guardar la dicha piedra, era por sí un principal oficio, y no lo tenía sino una persona de las más principales del pueblo o de la casa del rey, al cual tenían todos en gran reverencia, porque la piedra era estimada por cosa divina, y así lo nombraban hombre de Dios, como si dijeran que aquel hombre se había trasladado a los dioses y hecho ya divino, y por esta errada consideración ofrecían a estar piedras en ciertos tiempos sacrificios (Las Casas, 1967, II, Cap. CCXL: 525-526).¹⁷

Pero además de ser emitido por la boca (*ti'is*) o por el rostro (*'utis*), el mismo jeroglífico T533 con volutas surge también de la coronilla de entidades sobrehumanas, en estos casos de los llamados Dioses Remeros (fig. 8.11a), de la deidad Yopaat (fig. 8.11b) y del Jaguar del Inframundo (fig. 8.11c). De la mano izquierda de éste último pende una combinación del signo del 'aliento puro' (*sak 'ik'aal*) con el T533, más las volutas divergentes que aluden al aire, aliento o aroma. Cabe advertir que muchos de los ejemplos del T533 asociados con la cabeza de los dioses tienen lugar en el contexto liminar de finales de periodo, donde los númenes son conjurados y nacen de las barras de serpientes bicéfalas (ver Spinden, 1975: 49-50; Garza, 1984: 294-301; Schele y Miller, 1986: 183-184; Clancy, 1994). En el caso de los Dioses Remeros ellos en sí mismos son señores de los crepúsculos y de otros momentos de paso (ver Velásquez García, 2005b).

¹⁷ Una practica semejante tal vez instrumentada por los mayas yukatekos, aunque la descripción que Landa (2003: 136) hace de ella no es tan nítida ni contundente como la de las Casas: "Muertos, los amortajaban, llenándoles la boca de maíz molido, que es su comida y bebida que llaman *koyem*, y con ello algunas piedras de las que tienen por moneda, para que en la otra vida no les faltase de comer", Como Taube (2005: 25 -30) ha mostrado, las piedras de jadeíta también simbolizaban el maíz.

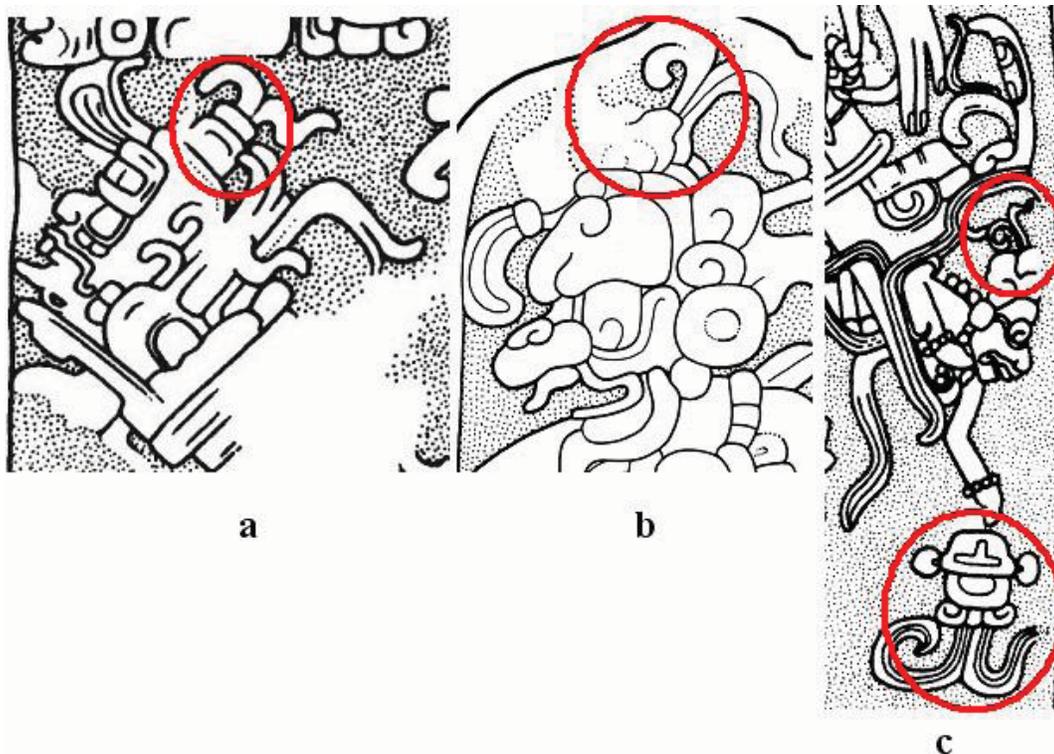


Figura 8.11. Signo T533 con volutas, emitido de las cabezas de deidades: (a) Estela 20 de Cobá, Quintana Roo (tomada de Graham y von Euw, 1997: 60); (b) Estela 9 de Oxpemul, Campeche; dibujo de Nikolai Grube (cortesía de Nikolai Grube); (c) Estela 1 de Caracol, Belice (tomada de Beetz y Satterthwaite, 1981: figura 1).

El signo T533 con volutas de aliento también puede ser emitido del extremo de la cola, en el caso de felinos (fig. 8.12a, b, c) y serpientes sobrenaturales (fig. 8.12d) que se encuentran representados en escenas del inframundo maya. Un caso extremo es el que se muestra en la vasija K4118 (fig. 8.12c), donde una advocación especial del Jaguar del Inframundo ('Uhxte' Ha') es arrollada por una piedra (ver Schele y Mathews, 1998: 148-149), al tiempo que externa tanto de la cabeza como de la cola el signo T533 con volutas, en probable señal de muerte inminente. Por lo que respecta a las escenas de serpientes o dragones (fig. 8.12d), es bastante común que se asocien con el nacimiento de ancestros o deidades (ver Schele y Miller, 1986: 177 -179; Quenon

y Le Fort, 1997: 885-891), quienes surgen de las fauces uterinas de esos reptiles.¹⁸

¹⁸ Mercedes de la Garza (1984: 302-304; 1998: 176) ha insistido, con base en documentos coloniales y fuentes etnográficas, que ese tipo de escenas también pueden asociarse con ciertos ritos de preparación chamánica, que requieren de una muerte y renacimiento ritual, expresados mediante el engullimiento y excreción del aprendiz por parte de una boa llamada *'ochkaan*, que funge como “maestra de iniciaciones”. En estos casos, resulta obvio que se trata de un viaje al inframundo con dos momentos liminares que pasan por las fauces o anos de los ofidios. El aprendiz renacido emerge de la serpiente dotado con todos los conocimientos del brujo y curandero. El carácter ctónico de este reptil puede vislumbrarse por el mismo hecho de que su nombre yukateko (*'ochkaan*, ‘entrada en la serpiente’) guarda analogías con dos de las expresiones de muerte que podemos encontrar en las inscripciones: *'ochb'ih*, ‘entrada en el camino’, y *'ochha*’, ‘entrada en el agua’. En este último caso, se trata del agua del inframundo (Eberl, 2005: 47).

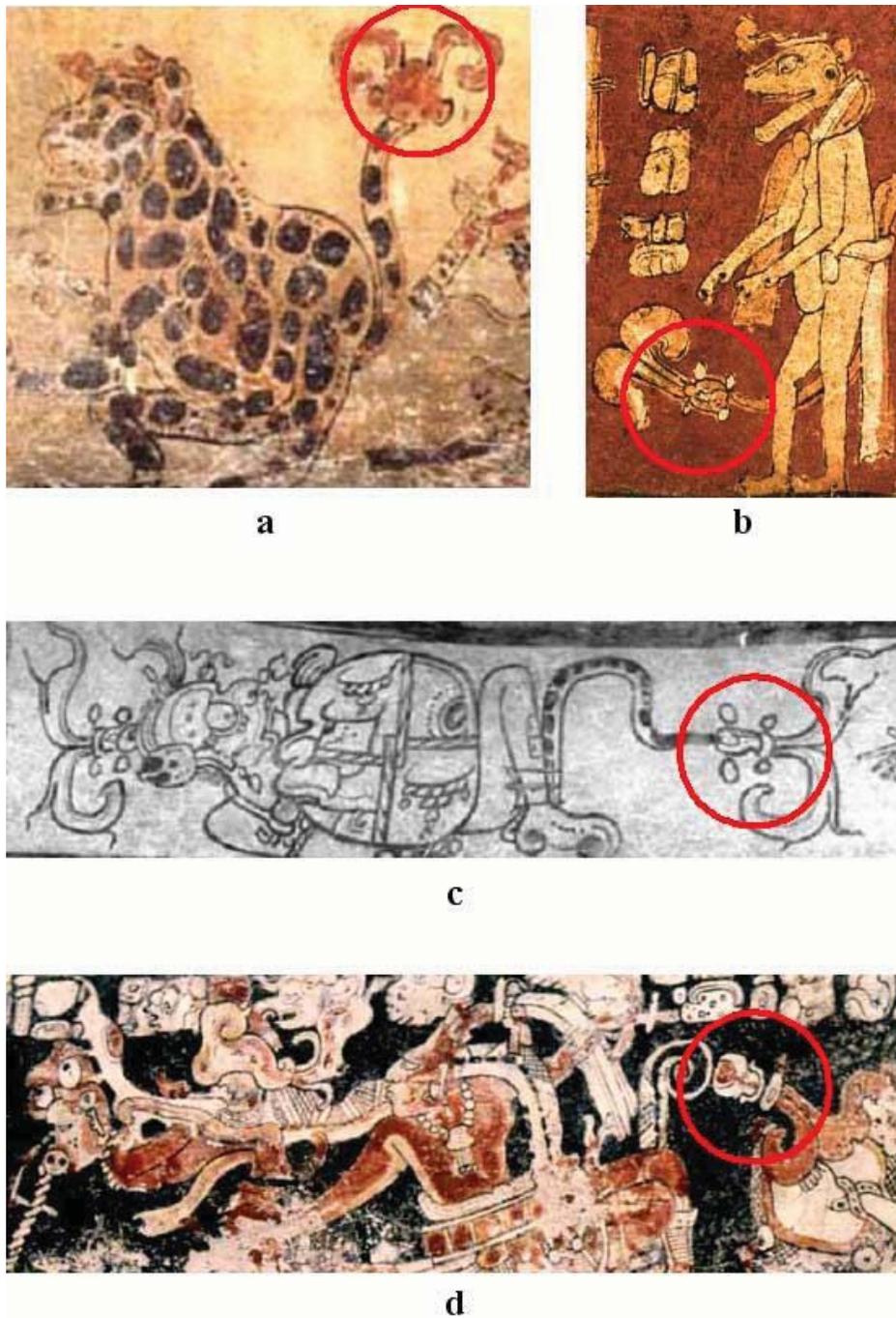


Figura 8.12. Signo T533 con volutas, en el extremo de la cola de dioses y espíritus familiares: (a) detalle del vaso K681; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (b) detalle del vaso K3831; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (c) detalle del vaso K4118; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Justin Kerr); (d) detalle del vaso K1873; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

Algunas veces, el T533 con volutas puede intercambiarse por la cabeza pequeña de un ave (fig. 8.13a) que reposa sobre la coronilla de seres humanos

que personifican deidades. Zender¹⁹ asegura haber observado ejemplos donde el tradicional T533 con volutas de aroma, se intercambia por un pájaro que eclosiona de su huevo, tal vez semejante al avecilla que surge de un T533 o T535 partido, en la Serie Inicial de la Estela 1 de Sacchaná (fig. 8.14). Erik Boot (2005b: 1-2, 21, nota 4) ha notado otros ejemplos de este logograma en la Estela 12 de Altar de Sacrificios (C4), en un bloque de estuco caído de Toniná y en la vasija 1 del entierro A-31 de Uaxactún (F). En el caso del Toniná, Stuart (citado por Boot, *ibid.*) señaló que se trata del ave de 'Itzamnaah (Yax Kokaaj? Muut). Todo parece indicar que el pájaro que surge del signo T533 partido tiene el valor logográfico de **WINIK** o **WINAK**, 'persona'.²⁰

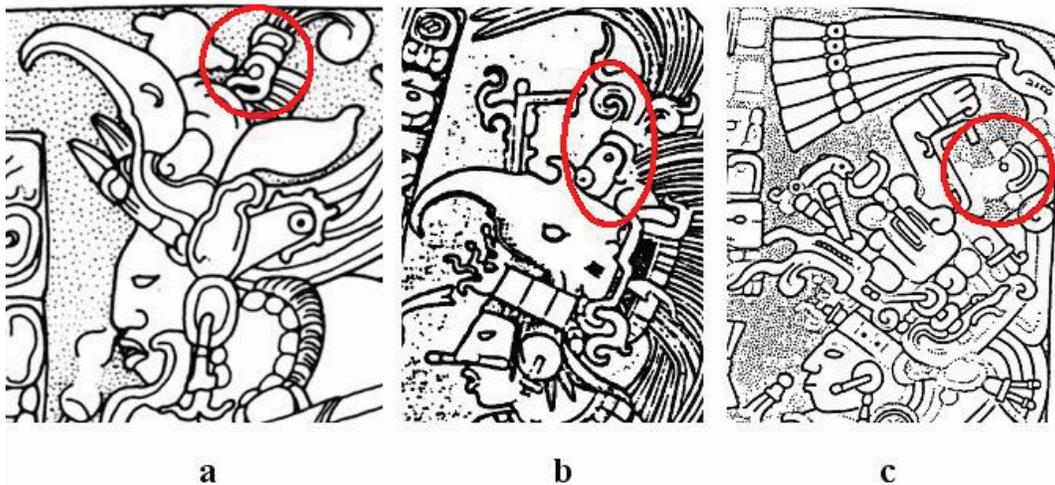


Figura 8.13. Signo T533 con volutas en variante de ave y de dios C, emitido de las cabezas de personificadores: (a) Panel de Jugador de Pelota 2 de La Corona, Guatemala; dibujo de autor desconocido (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama); (b) Estela 5 de Machaquilá, Guatemala (tomada de Graham, 1967: 73); (c) Estela 1 de Ixkun, Guatemala (tomada de Graham, 1980: 139).

¹⁹ Comunicación personal, 1 de marzo de 2008.

²⁰ Lo que curiosamente coincide con los ejemplos del T533 simple (fig. 8.17 a), que cuenta con un complemento fonético **-ki**.



Figura 8.14. Logograma de **WINIK** o **WINAK** que aparece en la Estela 1 de Sacchaná (B4), Chiapas; dibujo de Peter L. Mathews (tomado de Stuart, 2005a: 94)

Estos ejemplos se tornan mucho más interesantes si consideramos que una variante del signo T533, probablemente combinado con el logograma **SAK**, 'blanco', se posa sobre la cabeza de la diosa lunar joven (Sak 'Ixik) en el *Códice de Dresde* (fig. 8.15a); el texto aclara que 'Itzamna' Kokaaj? es el *muut*, 'pájaro, anuncio' o 'fama', de la diosa. El almanaque donde se inserta este ejemplo va de la página 17b a la 18b, y contiene otros nombres y escenas de pájaros que se paran sobre el cuerpo de la deidad lunar, como la cotinga (*yaxuun*) y el ave *muwaan* ('Uhxluju'n Muwaan). En otras páginas del manuscrito (fig. 8.15b), el T533 con volutas se encuentra sobre una carga de agua (*ha'*) y alimento (*waaj*), portada sobre la espalda de la misma diosa. Más reveladora todavía es una escena pintada en la página 42c del *Dresde* (fig. 8.15c), donde el dios de la lluvia (Chaahk) se encuentra asesinando al dios del maíz ('Ajan?) golpeándolo con su hacha; el augurio asociado con esta imagen es de sequía (*k'intuun haab'il*), pero lo más importante es que el signo T533 con volutas surge del pecho agonizante del dios del maíz y se eleva arrastrando una especie de cordón umbilical. El mismo cordón sale del pecho o epigastrio del dios del maíz en otra escena de su muerte (fig. 8.15d), plasmada en el *Códice de París* (ver Spinden, 1975: 89;

Taube, 1997: 44). En su conjunto, la información que procede de los códices sugiere que el T533 era concebido como el espíritu del maíz y el alimento, que habitaba en la región del pecho o del abdomen y que en algunas ocasiones se comportaba como pájaro, quizá preferentemente el ave de 'ltzamnaah o 'ltzamna'.

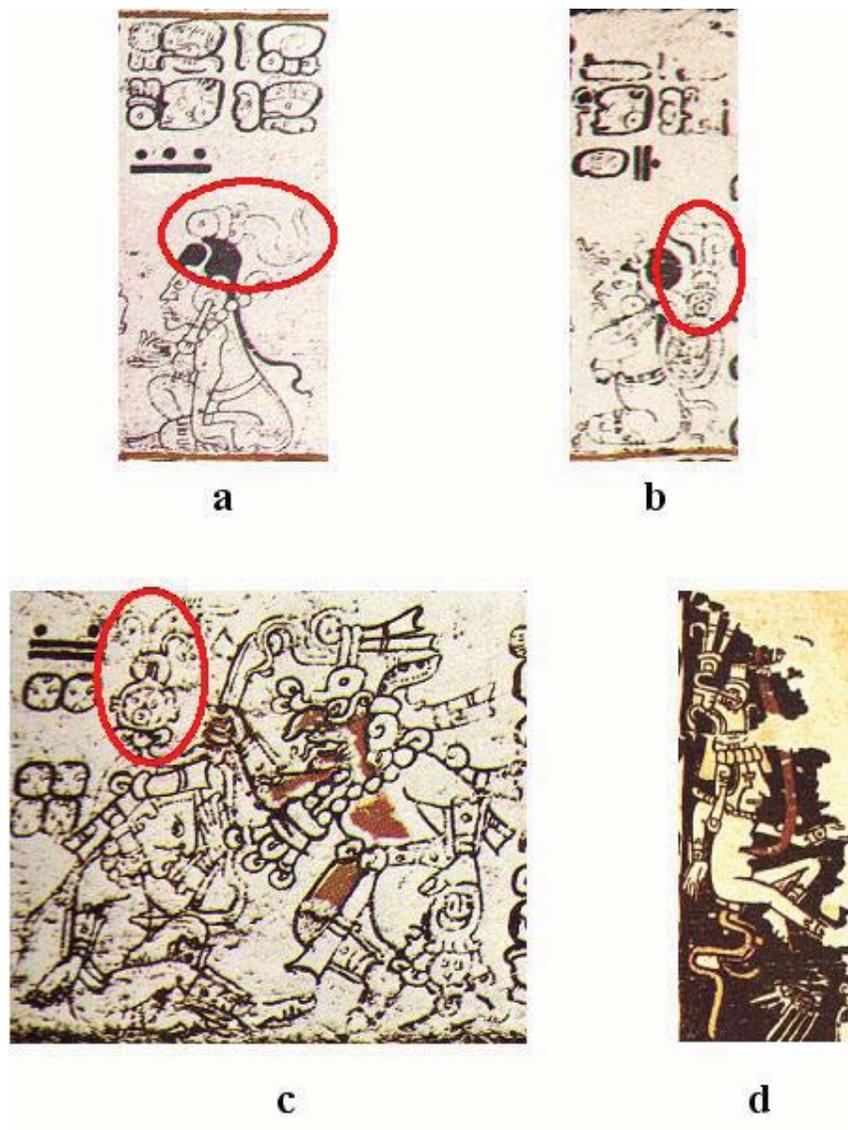


Figura 8.15. Signo T533 con volutas como ave de 'ltzamna' y espíritu del maíz: (a) página 18b del *Códice de Dresde* (tomada de Thompson, 1993); (b) página 16a del *Códice de Dresde* (tomada de Thompson, 1993); (c) página 42c del *Códice de Dresde* (tomada de Thompson, 1993); (d) página 19 del *Códice de París* (tomada de Lee, 1985: 155).

Otro aspecto del T533 es que substituye a la cabeza del dios C (fig. 8.13b, c), símbolo por excelencia de la energía sagrada (ver Ringle, 1988). Como ha mostrado Stuart (1988: 181-182, 194), el elemento punteado o grupo acuático que acompaña al logograma del dios C (fig. 8.16a) alude casi seguramente al líquido divino de la sangre, caracterizado en el arte maya como una sustancia provista de conchas, epítesis y una serie de signos como **YAX**, 'verde' o 'azul', o **LAM**, 'expirar', que son emitidos de las fauces del lagarto celeste (fig. 8.16b), de los sangradores ceremoniales (fig. 8.16c) y de las manos de los gobernantes mayas (fig. 8.16d), donde probablemente se combinan con gránulos de incienso (*ch'aaj*).

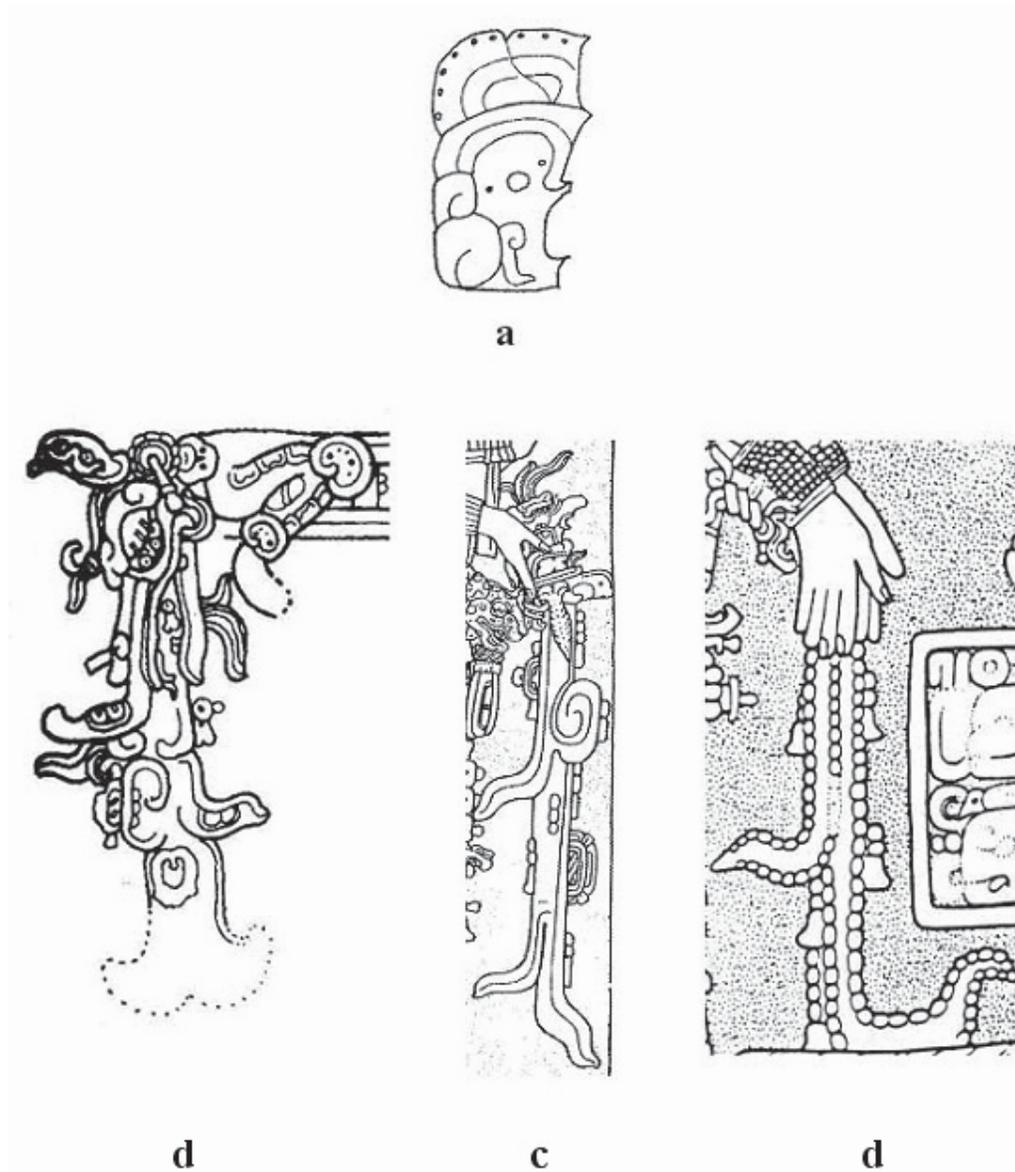


Figura 8.16. Logograma **K'UH**, *k'uh*, 'dios', y torrentes de sustancia sagrada emanan do del cosmos, así como del cuerpo de los gobernantes: (a) estuco caído del Templo XVIII de Palenque, Chiapas (tomado de Schele y Mathews, 1979: fragmento 52); (b) flujo que vomita el Lagarto Venado Estelar representado en el relieve de estuco de la Casa E del Palacio de Palenque, Chiapas; dibujo de Linda Schele (tomado de Schele y Miller, 1986: 45); (c) perforador personificado del tablero oeste del santuario del Templo de la Cruz de Palenque, Chiapas; dibujo de Linda Schele (tomado de Stuart, 2006: 112); (d) flujo que cae de las manos de Yaxuun B'ahlam IV en el Dintel 1 de La Pasadita, Guatemala; dibujo de Ian Graham (tomado de Mathews, 1997: 228).

Algo a destacar del logograma T533 es que su variante de cabeza adquiere la forma de un cráneo zoomorfo (fig. 8.17c). En imágenes pictóricas ese cráneo lleva una nariz larga, a manera de dragón, y se encuentra provisto

de volutas divergentes de aliento (figs. 5.40b, 8.17d, e, f). Algunos estudiosos consideran que ese dragón descarnado con espirales punteados es la personificación iconográfica de la sangre (Schele y Miller, 1986: 48; Stuart, 1988: 209), especialmente quizá por la presencia ocasional de la cabeza del dios C (fig. 8.17f), que simboliza la fuerza vital de origen divino y tenía el valor logográfico de **K'UH**, *k'uh*, 'entidad sagrada' (Houston y Stuart, 1996: 291). De acuerdo con Martha Iliá Nájera Coronado (2003: 47), la sangre era concebida como el elemento vital primordial, un líquido sagrado que a la vez constituía la esencia del ser humano, le otorgaba la razón y el entendimiento, tenía el poder de la creación y funcionaba como el alimento principal de los dioses. Por ello se trata del principio vital por excelencia, que vincula a los hombres con las deidades (Garza, 1984: 122). En las inscripciones del periodo Clásico el signo T543 es probablemente el logograma **CH'ICH'**, 'sangre' (Stuart, 2003b: 4), un sustantivo que suele portar el sufijo de posesión partitiva *-el*, para indicar que se trata del fragmento de un todo, o más específicamente de una parte del cuerpo (Houston, Robertson y Stuart, 2001: 30-32; Houston, Stuart y Taube, 2006: 12-13): *'uch'ich'el*, 'es la sangre de' determinada persona (fig. 8.18).

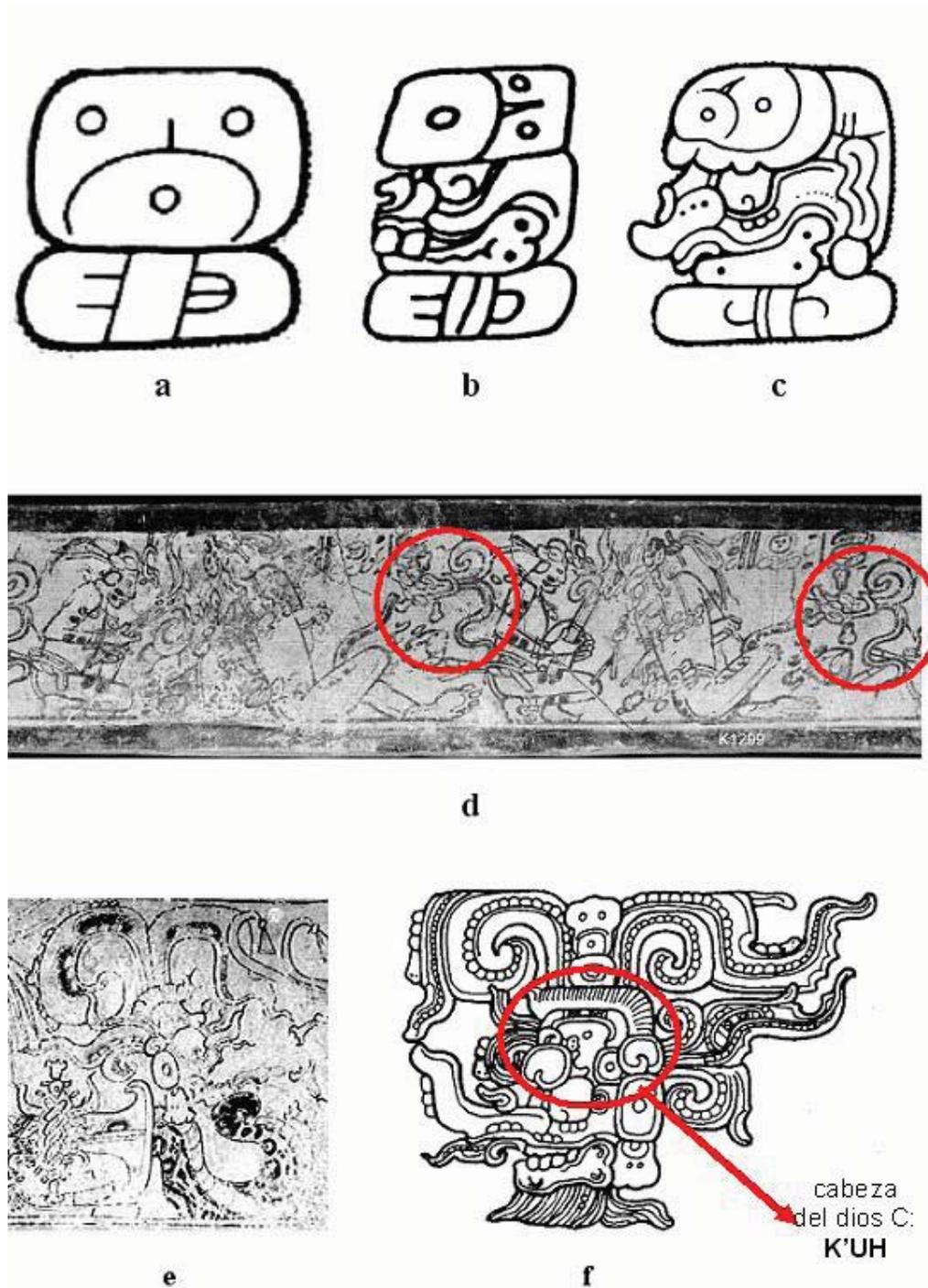


Figura 8.17. Substitución epigráfica del T533 por su variante de cráneo, e intercambio iconográfico de ese signo con el llamado dragón de nariz cuadrada, asociado con la sangre y con el dios C: (a) Dintel 27 de Yaxchilán (H1b), Chiapas (tomado de Graham y von Euw, 1977: 59); (b) Estela 12 de Yaxchilán (A5), Chiapas; dibujo de Linda Schele (tomado de Tate, 1992: 238); (c) Dintel 45 de Yaxchilán (C1), Chiapas (tomado de Graham, 1979: 99); (d) vaso K1299; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (e) vaso K3150; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (f) Dintel 3 del Templo IV de Tikal, Guatemala (tomado de Schele y Miller, 1986: 48).



Figura 8.18. Posible logograma de 'sangre', acompañado por el sufijo de posesión partitiva *-el*: 'u-CH'ICH'?'-le, 'uch'ch'[e]l. Plataforma del Templo XIX de Palenque (E5), Chiapas; dibujo de David S. Stuart (tomado de Stuart, 2006: 175).

Cabe mencionar que algunos grupos mayances contemporáneos consideran que la sangre se identifica con el espíritu, y que el pulso constituye su manifestación tangible (Holland, 1989: 100). Quizá por ello en ch'ol y las lenguas tzeltalanas la palabra para 'alma, espíritu' y 'pulso' recibe el nombre de *ch'ulel*, 'lo santo', 'lo sagrado' o aquello que es 'lo otro del cuerpo' (Pittach Ramón, 2006: 32), ya que el *ch'ulel* es el aspecto inmaterial del espíritu (Holland, 1989: 100) que circula por la sangre (Vogt, 1969: 369; 1979: 18). Aunque este término no se encuentra atestiguado como tal en las inscripciones mayas, Houston y Stuart (1996: 295) creen que el concepto de *ch'ulel* pudo haberse expresado con otra palabra durante el periodo Clásico. Cabe mencionar que *ch'ulel* deriva del adjetivo *ch'ul*, 'santo, sagrado', cuya cognada del periodo Clásico era el *k'uhul*. Este último término se escribía con la ayuda del mismo logograma del dios C (**K'UH**) (fig. 8.16a) o sólo de su grupo acuático (**K'UH** o **K'UHUL**), lo que sugiere que el signo T533 (**B'OK?**), con sus volutas airoas (figs. 8.13b, c, 8.17d) o espirales de sangre (fig. 8.17e, f), guardaba ciertas analogías con el *ch'ulel*. Es preciso mencionar que los ch'oles consideran que el

ch'ujjel es viento (Eberl, 2005: 37; Martínez González, 2007: 161), mientras que los tzotziles de San Pedro Chenalho opinan que el *ch'ulel* “es como aire” (Guiteras Holmes, 1965: 240); una idea semejante parecen haber tenido los tzeltales del siglo XVI que vivían en Copanaguastla, para quienes el *ch'ulel* hacía referencia al aliento vital (Ruz Sosa, 1992: 160), lo mismo que para los tzeltales de Pinola (Hermitte, 1970: 95). Por otra parte, era justamente el *ch'ulel* la fuerza anímica que se externaba del cuerpo voluntaria o involuntariamente a través de la boca o de la coronilla, en circunstancias tales como el sueño, el susto, la ebriedad, la inconciencia, el coito, el trance extático o la muerte (Guiteras Holmes, 1965: 241; Vogt, 1969: 370; 1976: 18; Hermitte, 1970: 96, 102; Garza, 1984: 106). Como hemos visto, el signo T533 también parece externarse por la boca a raíz del fallecimiento (fig. 8.9, 8.10), por la coronilla durante los ritos de persoinificación (*b'aahil 'a'n*) o finales de periodo (figs. 8.8, 8.11, 8.13), que implican una experiencia extática, o bien simultáneamente por la cabeza y cola de entidades zoomorfas, ante el nacimiento o muerte inminente (figs. 8.12, 8.17d) que conlleva un estado transitorio, liminar o de paso.

No obstante, es necesario aclarar que los datos epigráficos e iconográficos no permiten hacer una equiparación exacta entre el signo T533 y el *ch'ulel* colonial o etnográfico, puesto que aunque ambas entidades comparten algunas características como el ser un tipo de viento, manifestarse a través de la sangre (y por lo tanto del pulso), ser de origen divino, concentrarse mayormente en el corazón y externarse durante la muerte, éxtasis o momentos liminares, no existen datos directos para afirmar que el T533 tuviera algo que ver con el *alter ego* animal ni con la suerte, dicha o ventura del individuo, atributos que se encuentran mencionados en las fuentes etnográficas y lexicográficas:

ch'ol	<i>ch'ujlel</i>	'pulso' / 'espíritu' (Aulie y Aulie, 1978: 55, 162).
	<i>ch'ujlel</i>	'alma' / 'espíritu de muerto' / 'tona, animal compañero' (Schumann Gálvez, 1973: 46, 55, 71).
proto-tzeltalano tzotzil	<i>č'uh.l.el-al</i>	'alma, espíritu' (Kaufman, 1998: 101).
	<i>ch'ul</i>	'sagrado, santo' (Boot, basado en Haviland, 1997a: 11). ²¹
	<i>chulel</i>	'suerte' (Hidalgo, 1989: 218).
	<i>chulelil</i>	'alma' (Hidalgo, 1989: 185).
	<i>jch'ulel</i>	'mi alma' (Delgaty, 1964: 18).
tzeltal	<i>jch'ulelal</i>	'espíritu de una persona ya muerta' (Delgaty, 1964: 18).
	<i>č'ul / č'ulel</i>	'spirit' (Dienhart, 1989: 603).
	<i>č'ulelal</i>	'alma, suerte, dicha, vent/ur/a' (Ara, 1986: 271).
	<i>ch'ulelil</i>	'alma' (Laughlin, 1988: 665).

Los grupos mayances que cuentan con el concepto de *ch'ulel* opinan que es la fuerza vital por excelencia, de origen divino, que reside en los rincones del universo y habita en todas las cosas que son importantes desde la perspectiva indígena (Guiteras Holmes, 1965: 249; Vogt, 1969: 371; 1976: 18 -19). Es una energía animadora, indestructible y dinámica que se encuentra en la naturaleza y en cada lugar del cosmos (Guiteras Holmes, 1965: 240; Hermitte, 1970: 96; Nash, 1975: 12; Holland, 1989: 99; Ruz Sosa, 1992: 160; Eberl, 2005: 53). El corazón del ser humano constituye una fracción pequeña de *ch'ulel*, que se disemina por la sangre (Vogt, 1969: 369; Houston y Stu art, 1996: 292, 294-295; ver McKeever Furst, 1995: 182), se divide en trece partes²² y es de naturaleza inmortal (Vogt, 1969: 370; 1976: 18; Köhler, 1995: 21, 62, 67); en otras palabras, al alma humana reside dentro del cuerpo y simultáneamente fuera de él,

²¹ Observar que en tojolab'al *k'ujol* o *k'ujul* es 'corazón' (Lenkersdorf, 1979-2: 183), igual que *k'ul* en jakalteko (Hecht, 1998: 147).

²² Este número de partes coincide con el de las capas del cielo. Quizá por ello, Martha Iliá Nájera Coronado (2003: 145) consideró que el corazón era para los mayas un micro -cosmos del que brota un *axis mundi* y se asocia con el Sol, pues este astro era el 'Corazón del Cielo' ('Uk'u'x Kaj).

distribuida a lo largo del mundo (Pittarch Ramón, 2006: 9). Quizá por ello, el signo T533 con volutas puede encontrarse como uno de los alientos vitales de la cuerda viviente (*kuxa'an suum*) cielo (fig. 8.19a),²³ del lagarto terrestre bicéfalo (fig. 8.19b) y de las fauces descarnadas del inframundo (fig. 8.19c), en este caso expelido de las fosas nasales (ver Houston, Stuart y Taube, 2006: 145).²⁴ Dichos contextos iconográficos pueden caracterizarse como umbrales que comunican al hombre con los dioses o que unen los estratos verticales del cosmos. Los humanos sólo podían acceder a estas puertas liminares mediante la muerte definitiva o el estado transitorio del éxtasis, momentos donde parece haberse externado la fuerza anímica expresada mediante el signo T533.

Escenas como las que se aprecian en la Estela 11 de Copán (ver Schele y Freidel, 1990: 343; Martin y Grube, 2008: 212) y en la lápida del sarcófago del Templo de las Inscripciones de Palenque (Schele y Miller, 1986: 282; Martin y Grube, 2008: 167), sugieren que los finados Yax Pasaj Chan Yopaat (763-810 d.C.) y K'ihnich Janaab' Pakal (615-683 d.C.) se encuentran suspendidos en un estado intermedio entre la muerte y la vida, ya que ambos externan por la coronilla el signo T533 con volutas, se visten en guisa del dios del maíz²⁵ y se

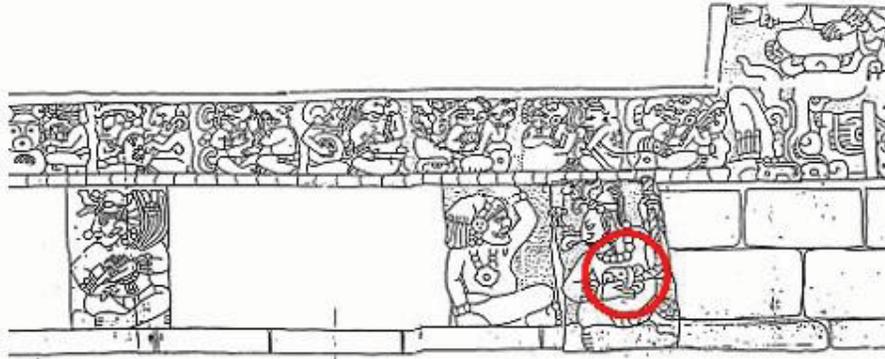
²³ En el Banco de la Estructura 9N-82 de Copán (fig. 8.19a) esa cuerda constituye el cuerpo del Monstruo Celeste, cuya decapitación mítica ocasionó un diluvio de sangre que puso fin a la creación anterior (ver Stuart, 2000a: 29; 2005c: 176-180; Velásquez García, 2002b: 445-448; 2006b). Ecos tardíos de este mito, atestiguado en Palenque durante el siglo VIII, fueron recogidos por Alfred M. Tozzer (1982: 179) en una aldea cercana a Valladolid, Yucatán: durante los primeros tiempos de la creación "había un camino suspendido en el cielo[...] el cual se llamaba *kusansum* [*kuxa'an suum*] o *sabke* [*sak b'eh*] (camino blanco). Estaba en la naturaleza de una cuerda larga (*sum*) que se suponía viva (*kusan*) y de cuyo centro manaba sangre. Por esta cuerda se enviaba alimento a los dirigentes, quienes vivían en las estructuras hoy en ruinas. Por alguna razón la cuerda se rompió, la sangre se derramó y desapareció para siempre [...] por una inundación." Estos mitos nos confirman la idea de que la sangre se identifica con el espíritu vital que habita en los diversos estratos del cosmos. Su pérdida implica la destrucción del universo.

²⁴ Harry Kettunen (2006: 296) nota que el signo T533 (al que denomina "flor blanca 'ajaw") casi nunca se encuentra en contextos nasales, a excepción de los ciempiés y dragones descarnados del inframundo que se encuentran en la escultura de Copán.

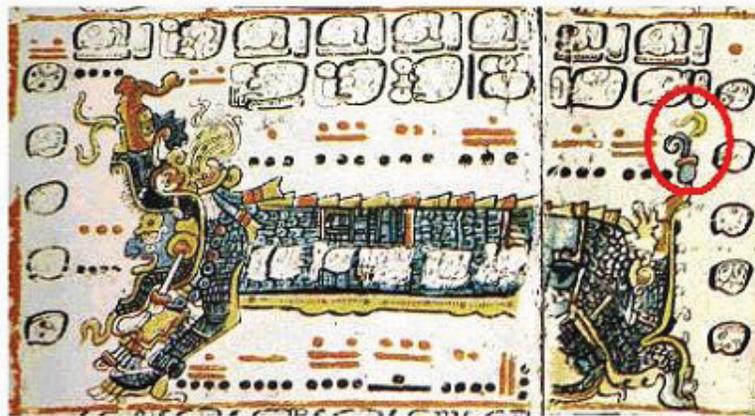
²⁵ Cuyo ciclo de muerte y renacimiento constituyó un modelo de apoteosis para los gobernantes mayas fallecidos del periodo Clásico (Martin y Grube, 2008: 16). De hecho, Houston

posan sobre símbolos del inframundo. Un caso análogo es el de los padres de Yaxuun B'ahlam IV (752-768 d.C.), quien después de fallecidos parecen observar las acciones de su hijo en el registro superior de la Estela 11 de Yaxchilán (fig. 9.13); ellos toman los atributos de la diosa lunar y del dios solar, al tiempo que parecen externar por la cabeza el signo T533 con volutas de aliento. Estas imágenes sugieren, además, que el T533 constituye una fuerza o aliento inmortal que quizás estaba íntimamente ligado con la entidad anímica *'o'hlis* (Garza, 1978: 91) y viajaba con ella al mundo de los muertos.

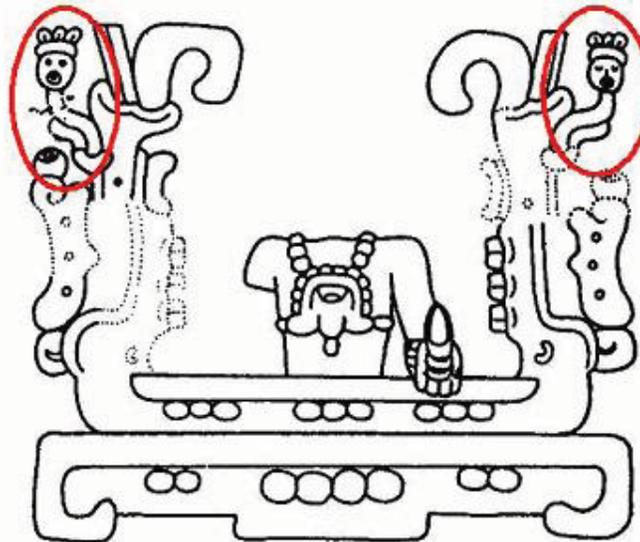
y Stuart (1996: 297) observan que una de las características de los retratos póstumos de los reyes reside en que son presentados en transformación o metamorfosis, adoptando los atributos del dios del maíz o de otras plantas.



a



b



c

Figura 8.19. Ejemplos del signo T533 con volutas, asociado con la cuerda viviente (*kuxa'an suum*) del cosmos, con el lagarto 'Itzam Kaab' 'Áayin y operando como aliento vital de las fauces del inframundo (Sak B'aak Naah Chapaht): (a) Banco de la Estructura 9N-82 de Copán, Honduras (dibujo de ¿Linda Schele?); (b) páginas 4b-5b del *Códice de*

Dresde (tomado de Thompson, 1993); (c) fachada norte de la Casa de los Bacabes de Copán, Honduras (tomada de Taube, 2003: 414).

Por otra parte, diversos grupos mesoamericanos creen que tras la muerte la entidad anímica “corazón” (*tēyōlia*) se torna en un ave, luciérnaga o mariposa que se separa del cuerpo en medio de un dolor intenso que se siente en la parte superior de la espalda (McKeever Furst, 1995: 23 -25, 47, 53). En algunos grupos mayances existe incluso la creencia en una entidad denominada “ave de nuestro corazón” o “alma-pájaro”, cuya función es otorgar vida al organismo, aunque no tiene ingerencia en la personalidad y la conciencia. Entre los tzeltales de Cancuc, por ejemplo, recibe el nombre de *mutil ko’tantik* o *motil o’tan*, es un aliento que habita en el miocardio y puede escaparse momentáneamente por la boca o por la coronilla de la cabeza, pero si permanece fuera del cuerpo por algunas horas su portador fallece; es preciso decir que se trata de una entidad que existe aparte del *ch’ulel* y del *alter ego* animal (Pittarch Ramón, 2006: 32-35). Como afirma Calixta Guiteras Holmes (1965: 244), una creencia semejante pudo haber estado presente también entre los tzotziles de San Pedro Chenalhó . Los wastekos también conciben la existencia de dos entidades aladas, una de las cuales se aloja en el corazón, mientras que la otra reside en la cabeza (Martínez González, 2007: 164). Por su parte, la palabra *ch’orti’ mut*, ‘espíritu’ (Hull, 2005: 83), sugiere algún tipo de relación con una ave, puesto que *mut* también significa ‘pájaro’ (Pérez Martínez, *et. al.*, 1996: 148).

A la luz de los argumentos expuestos anteriormente, puede sugerirse que el T533 con volutas era algún tipo de aliento, hálito, vaho o componente gaseoso que se concentraba en el corazón y que probablemente se llamaba *b’ook*, ‘aroma, fragancia, perfume’ u ‘olor’. No corresponde con exactitud a ninguna de

las entidades o componentes anímicos atestiguados en las fuentes etnohistóricas o etnográficas, aunque parece guardar más analogías con el *ch'uulel* y, en menor medida también, con el “ave del corazón” (fig. 8.13a, 8.15 a, c). No queda claro si se trata de una entidad independiente del *'o'hlis* o sólo de una fuerza anímica que formaba parte de éste. Lo que parece cierto es que se trataba de un componente inmortal que acompañaba a la entidad *'o'lis* tras el deceso (fig. 9.13). No se trata de un atributo exclusivamente humano, sino de una energía de origen divino que se encuentra también en los dioses (figs. 8.11, 8.12c),²⁶ en los habitantes del inframundo (fig. 8.12) y en cada región del universo (fig. 8.19). Parece haberse constituido de algún tipo de aliento que fluía o se identificaba con la sangre (figs. 8.13b, c, 8.17); tras el fallecimiento escapaba por la boca (figs. 8.9, 8.10), mientras que durante el trance extático – quizá también en el sueño- y momentos liminares se externaba a través de la coronilla de la cabeza (fig. 8.8). Algunos indicios (figs. 8.8b, c, 8.15b, c) apuntan a que este componente anímico se relacionaba de algún modo con el espíritu o esencia del maíz (*xch'uulel ixim*), quizá porque este cereal formaba parte del cuerpo y de la vida humana. No obstante, el T533 nunca lleva el sufijo absoluto –*is* de partes del cuerpo (ver Zender, 2004c: 200 -204), lo que se puede explicar por el hecho de que se encuentra distribuido por todo el universo y no solamente dentro del organismo humano.²⁷

Sak 'Ik'aal: el 'aliento puro'

²⁶ La interpretación de Karl A. Taube (2003: 422) sobre el signo T533 es que se trata de un tipo de aliento que denota muerte, así como una marca de condición sobrenatural asociada con barras ceremoniales bicéfalas.

²⁷ Otra posibilidad es que el T533 no requiera del sufijo absoluto –*is* por ser un componente de la entidad anímica *'o'hlis* y no una unidad independiente.

La segunda fuerza anímica que se perdía con la muerte (ver fig. 8.7) era el *sak ik'aal*, 'aliento puro'. Se trata de una energía vital de límites muy imprecisos, aunque parece fluir por todo el cuerpo y probablemente se concentra en el corazón, como lo sugieren una serie de pendientes de jadeíta con el jeroglífico de 'IK', 'viento', que eran usados siempre sobre el pecho (fig. 8.20). Estos ornamentos no sólo evocan el espíritu mediante el logograma de 'IK'²⁸ que

²⁸ Boot (2007b) ha sugerido que el logograma T503 posiblemente no tenía el valor de 'IK' durante el periodo Clásico, sino de **HUX**, debido a que hay pocos ejemplos de la composición T285:503, que podría leerse *hux* (**hu?**-**HUX?**), 'aliento' o 'vapor.' Efectivamente, la propuesta de **HUX** cuadra bien con la información de varias lenguas mayances, que cuentan con cognadas que tienen el sentido de 'espíritu, aliento, vaho, resuello, soplo, respirar', etc., e incluso 'corazón'. Pero aunque la evidencia lexicográfica es muy abundante, las pruebas epigráficas por el momento son escasas y dudosas. Bien puede ser, como señala Nikolai Grube (comunicación personal, 15 de noviembre de 2007), que la composición T285:503 sea simplemente un dígrafo del logograma 'IK' (ver la nota 5 del Capítulo 2 de esta tesis). Sin duda alguna, el indicio más confiable que las inscripciones brindan por el momento reside en el logograma dios H, que era patrono del viento (ver Thompson, 1960: 132-133; Taube, 1997: 56-64; Sotelo Santos, 2002: 140-142) y variante de cabeza del número 3: *'uhx* (Houston, Stuart y Taube, 2006: 151-152). A continuación presento una lista comparativa de ese morfema de 'espíritu' o 'viento', recabada de las fuentes lexicográficas:

yukateko	<i>ik / uz tah</i>	'espíritu, y soplar con soplo' (Acuña Sandoval, 1993: 335).	
	<i>ox</i>	'aire, aliento' (Barrera Vásquez, 1980: 611).	
	<i>ouox</i>	'/vaho/' / 'vapor o vaho humano, tierra, olla, agua de pozos' (Álvarez Lomelí, 1980: 355).	
	<i>owox ni'</i>	'avaha así echando el soplo caliente por las narices' (Barrera Vásquez, 1980: 610).	
	<i>wox yik'al chi'</i>	'el vapor del aliento' (Barrera Vásquez, 1980: 266).	
	<i>yooxol chi'</i>	'aliento' (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 10).	
	<i>yowox chi'</i>	'aliento, vaho y resuello que echa por la boca cualquier animal y vahear y resollar así' (Barrera Vásquez, 1980: 610).	
	<i>ustah</i>	'espíritu y vida' / 'soplar con soplo o con otra cosa' / 'espíritu y soplo' (Barrera Vásquez, 1980: 901).	
	<i>uztah</i>	'/soplar suave/' / 'espíritu y soplo' (Álvarez Lomelí, 1980: 348).	
	mopán ch'orti'	<i>oox</i>	'vapor, radiación' (Xoj y Cowoj, 1976: 148).
		<i>huht</i>	'exhalation, puff of breath, a blowing' (Wisdom, 1950: 472).
<i>huhta</i>		'blow the breath, blow on' (Wisdom, 1950: 472).	
<i>huhta umusik'</i>		'blow one's breath' (Wisdom, 1950: 472).	
<i>huhta uni'</i>		'blow one's nose' (Wisdom, 1950: 472).	
<i>jujtan</i>		'soplar con la boca' (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 88).	
<i>jujyi ~ ujyi</i>		'respirar con cansamiento' (Hull, 2005: 59).	
<i>jusreme'n</i>		'respirar' (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 89).	
<i>u-huy ~ uhui</i>		'sigh, snort' (Wisdom, 1950: 746).	
<i>uhuy yar</i>		'sigh, heavy breathing' (Wisdom, 1950: 746).	
<i>uhuy yih</i>	'expel the breath forcefully, sigh, snort' (Wisdom, 1950: 746).		

tienen horadado en el centro, sino por el material mismo del que están hechos, pues la jadeíta llegó a ser un símbolo precioso del aliento, del viento y de la esencia de la vida (Taube, 2003: 419; 2005: 30-32; Eberl, 2005: 55; Houston, Stuart y Taube, 2006: 141-142, 152; Kettunen, 2006: 295).

ch'ol	<i>uxner</i> <i>wujt-an / wujt-ö</i> <i>wujtan</i>	'corazón' (Schumann Gálvez, s.f.: 52). 'soplar' (Schumann Gálvez, 1973: 99). 'soplar' (Aulie y Aulie, 1978: 132).
tzotzil	<i>hobil / hob</i> <i>hubil</i>	'espíritu o huelgo' (Laughlin, 1988: 694). 'soplo' (Hidalgo, 1989: 217).
tzeltal	<i>j-'ub / j-Hupan</i> <i>hab</i> <i>uhi</i> <i>uuch</i>	'soplo así' (Laughlin, 1988: 755). 'huelgo' (Ara, 1986: 298). 'gemidor' (Ara, 1986: 407). 'soplo' (Ara, 1986: 414).
tojolab'al	<i>ju' panel</i> <i>s-huhoel</i>	'soplo' (Lenkersdorf, 1979-2: 707). 'heart' (Dienhart, 1989: 324).
mam	<i>uux</i>	'acción de aspirar el aire por cansancio' (Maldonado Andrés, Ordóñez Domingo y Ortiz Domingo, 1986: 416).
kaqchikel	<i>vxla</i>	'aliento, huelgo o resuello' / 'tómese también por el olor o baho q[ue] sale de alg[un]a cosa' / 'huelgo, aliento' (Coto, 1983: 24-25, 279).
tz'utujil	<i>ab, vxla de ab,</i> <i>ti u'abah</i> <i>u'x</i>	'espíritu' (Coto, 1983: 213). 'corazón de una persona' (Martínez González, 2007: 156).
k'iche'	<i>ušla</i> <i>uxlab</i>	'breathe' (Dienhart, 1989: 86). 'aliento, resuello' / 'respiración' (Bassetta, 2005: 60, 528).
	<i>ux</i> <i>uxlab<aj></i> <i>uxlab<al></i> <i>uxlabal</i> <i>uxlabik</i> <i>uxlabinik</i> <i>uxlanibal k'uxaj</i>	'breeze' (Christenson, 2003a: 135). 'breath' (Christenson, 2003a: 135). 'scent' (Christenson, 2003a: 135). 'spirit; soul; breath' (Christenson, 2003a: 135). 'to sigh' (Christenson, 2003a: 135). 'to breathe' (Christenson, 2003a: 135). 'peace of the soul; peace of mind' (Christenson, 2003a: 135).
poqomchi'	<i>uxlanik</i>	'to rest' (Christenson, 2003a: 135).
uspaneko	<i>uxla</i> <i>ušleb</i>	aliento, espíritu' (Martínez González, 2007: 160). 'breathe' (Dienhart, 1989: 86).

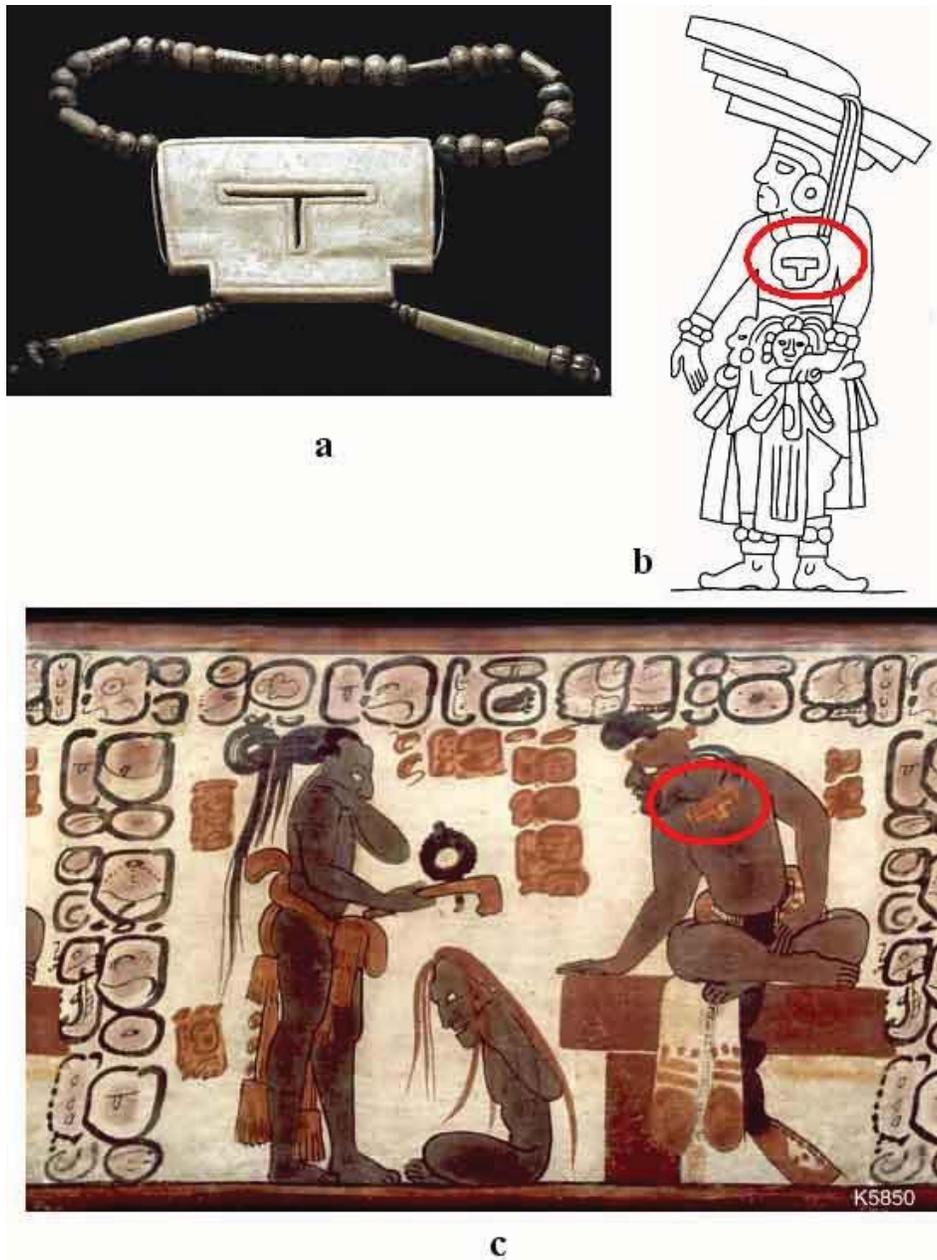


Figura 8.20. Pectorales de aliento *'ik'aal'*: (a) collar con pectoral de jadeíta encontrado en la Tumba I de Calakmul, Campeche (tomado de Schmidt, Garza y Nalda, 1998: 555); (b) personaje grabado en la Estela 15 de Nim Li Punit, Belice (tomado de Loooper, 2003: 17); (c) vaso K5850; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

De acuerdo con Mario Humberto Ruz Sosa (1992: 310), el sustantivo *'ik'* probablemente no constituye una entidad anímica, sino que alude al proceso respiratorio en sí mismo (Álvarez Lomelí, 1997: 37), como lo sugiere el hecho de que los diccionarios coloniales lo traducen como 'espíritu, viento, aire' y 'huelgo.'

En maya yukateko colonial, por ejemplo, *ben-el ik* (*ibid.*: 261) significa ‘irse el alma’, al que se le puede agregar la expresión tzeltal colonial *xbat quihc*, que literalmente se traduce como ‘írsele el aire, cesarle, acabársele el aire’ o ‘dejar de resollar’ (Ruz Sosa, 1992: 310). Entre los ch’orti’s contemporáneos, *ik’ar* es el aspecto benéfico del aire que hace vivir a los recién nacidos, permite respirar a la gente y mantiene la vida (Wisdom, 1961: 362). Estas ideas encuentran respaldo en diversas entradas lexicográficas, donde el morfema *’ik’* (*’iik’* en yukateko) y el sustantivo *’ik’aal* se relacionan directamente con la respiración y la vida:

yukateko	<i>ah ik’al</i>	‘espíritu’ / ‘hálito, resuello y soplo que uno echa por la boca’ (Barrera Vásquez, 1980: 266).
	<i>ch’a’ iik’</i>	‘respiración, respirar’ / ‘resuello’ (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 62, 85).
	<i>hahak’ ik’</i>	‘resollar y resuello’ (Barrera Vásquez, 1980: 170).
	<i>iik’</i>	‘aire, viento, aliento, respiración, hálito, espíritu’ (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 89).
	<i>ik</i>	‘/viento’ / ‘espíritu, vida y aliento. Anhelito, resuello y soplo que uno echa por la boca. Espíritu y soplo. Espíritu por viento y vida. Viento, aire, respiración, aliento, espíritu, vida’ (Álvarez Lomelí, 1980: 347-348).
	<i>ik</i>	‘aliento’ / ‘espíritu’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 100, 113).
	<i>ik</i>	‘anhélito, resuello y soplo que uno echa por la boca’ / ‘el espíritu, vida y aliento’ (Arzápalo Marín, 1995: 384).
	<i>ik</i>	‘espíritu, por viento y vida’ / ‘vida que uno vive [y] que le alienta’ (Acuña Sandoval, 1993: 336, 634).
	<i>ik [l.] muz ik</i>	‘aliento y resuello’ (Acuña Sandoval, 1993: 84).
	<i>ik / uz tah</i>	‘espíritu, y soplar con soplo’ (Acuña Sandoval, 1993: 335).

	<i>ik'</i>	'el espíritu, vida y aliento' / 'espíritu y aliento; aire y aliento, huelgo' / 'aliento y resuello; espíritu y soplo; espíritu por viento y vida; vida que le alimenta' / 'huelgo; aire y aliento; espíritu y aliento; viento y espíritu vital' / 'aliento; huelgo, aire; espíritu, vida, viento' / 'aliento, espíritu; aire, viento, espíritu, vida' / 'ánimo, fuerza y vida' / 'huelgo; espíritu; efluvio' / 'aliento, viento' (Barrera Vásquez, 1980: 266).
	<i>ik' ch'a ik'al</i>	'la respiración, aliento, el vapor del aliento' (Barrera Vásquez, 1980: 266).
	<i>ikal</i>	'espíritu' (Arzápalo Marín, 1995: 384).
	<i>manan ik'</i>	'aliento' / 'el vapor del aliento' (Barrera Vásquez, 1980: 266).
	<i>u yik'a chi'</i>	'huelgo' (Barrera Vásquez, 1980: 266).
	<i>u yik'al chi'</i>	'hálito' (Barrera Vásquez, 1980: 977).
	<i>yikal cuxtal</i>	'espíritus vitales' (Acuña Sandoval, 1993: 336).
	<i>y-ik-al cux-tal</i>	'/su-viento-de vida/' / 'espíritus vitales' (Álvarez Lomelí, 1980: 348).
	<i>yik'al</i>	'huelgo, anhelito, resuello' (Barrera Vásquez, 1980: 977).
	<i>yik'al chii'</i>	'huelgo, anhelito, resuello de la boca' (Barrera Vásquez, 1980: 977).
	<i>yik'al kuxtal</i>	'espíritus vitales, huelgo' (Barrera Vásquez, 1980: 977).
	<i>yik'al nii'</i>	'huelgo de las narices' (Barrera Vásquez, 1980: 977).
mopán	<i>ic'</i>	'respirar' (Xoj y Cowoj, 1976: 90).
	<i>ch'aa' ic'</i>	'aliento' (Xoj y Cowoj, 1976: 281).
chikomuselteko	<i>iq</i>	'breathe' (Dienhart, 1989: 86).
chontal	<i>ic</i>	'breathe' (Dienhart, 1989: 86).
	<i>sap'önik' / söp ik'</i>	'respiración' (Pérez González y Cruz, 1998: 113, 126).
ch'ol	<i>jap ic'</i>	'breathe' (Dienhart, 1989: 86).
	<i>jap ik' / japö ik'</i>	'respirar' (Schumann Gálvez, 1973: 67).
	<i>yik'al)ti'</i>	'aliento' (Schumann Gálvez, 1973: 46).
tzoztil	<i>'ik'al</i>	'huelgo aliento' (Laughlin, 1988: 708).
	<i>kik'</i>	'huelgo aliento' (Laughlin, 1988: 708).
	<i>ta šič ic'</i>	'breathe' (Dienhart, 1989: 86).
tzeltal	<i>yhc</i>	'huelgo' (Ara, 1986: 309).
tojolab'al	<i>ik' ason, altzil</i>	'espíritu' (Lenkersdorf, 1979-2: 288).
	<i>sab', tab', ik'</i>	'vaho' (Lenkersdorf, 1979-2: 777)

En algunas lenguas, *'ik'* o *'iik'* se encuentra acompañado por el verbo *muus* (itzáj) o *múus* (yukateko), que parece constituir la raíz de ‘sacudir’, tal como ocurre en itzáj: *mustik*, ‘sacudirlo’, y *muus*, ‘sacudida’ o ‘sacudir’ (Hofling y Tesucun, 1997: 457). Si este fuera el caso, el término *múus 'iik'* aludiría quizá a la dinámica asociada con la respiración, concepto que recuerda al de *yöllotl*, ‘su movimiento’ o ‘la razón de su movimiento’, y probablemente también al de *puksi'ik'al*, ‘¿sacudidor de respiración?’.²⁹ Otra posibilidad es que *múus 'iik'* describa a la respiración como ‘algo fino, casi imperceptible’, interpretación que se apoya en el vocablo q'eqchi' *mus* (Haeserijn, 1979: 231). No obstante, sea cual fuere la etimología de *muus 'ik'* o de *múus 'iik'*, se trata de un concepto bastante extendido en q'eqchi' y los subgrupos yukatekano y ch'olano, asociado estrechamente con el proceso de respiración:

yukateko	<i>mus ik'</i>	‘alentar, respirar por las narices’ / ‘resollar o respirar; espirar y echar el huelgo o anhélito; anhelar y echar el viento’ / ‘huelgo o aliento o resuello que uno echa por la boca’ / ‘resuello’ / ‘aliento’ / ‘huelgo’ / ‘el respiro, resuello, aliento o respiración’ (Barrera Vásquez, 1980: 541).
	<i>múus iik'</i>	‘huelgo, aliento o resuello que uno echa por la boca’ (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 10, 106).
	<i>muz ik</i>	‘huelgo o aliento o resuello q[ue] uno echa p[or la] boca o narices’ (Acuña Sandoval, 1993: 408).
	<i>muzik than</i>	‘lo que uno habla o responde’ (Arzápalo Marín, 1995: 530).
itzáj	<i>mus-'ik'</i>	‘suspirar, respirar, resollar’ / ‘respiración, suspiro, aliento’ (Hofling y Tesucun, 1997: 457).
	<i>mus-'iik'</i>	‘respiración, suspiro, aliento’ (Hofling y Tesucun, 1997: 457).
ch'olti'	<i>music</i>	‘alma’ (Morán, 1695: 1).

²⁹ Ver *supra*, la nota 9 de este capítulo.

ch'orti'	<i>ayan umusik'</i>	'have breath, be alive' (Wisdom, 1950: 455).
	<i>huhta umusik'</i>	'blow one's breath' (Wisdom, 1950: 472).
	<i>intran umusihk</i>	'his difficult breathing, his breathing is difficult' (Wisdom, 1950: 534).
	<i>music</i>	
	<i>[? mus-sihk]</i>	'one's breathing, breathing noise' (Wisdom, 1950: 534).
	<i>musihkah</i>	'breathe' (Wisdom, 1950: 534).
	<i>musijk'i</i>	'respirar, resollar' (Hull, 2005: 85).
	<i>musik [? mus-ik]</i>	'breath' (Wisdom, 1950: 534).
	<i>musik'</i>	'resuello, respiración, aliento' (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 148).
	<i>umusihk</i>	'his breathing' (Wisdom, 1950: 534).
chontal	<i>musik'</i>	'inhalar' (Pérez González y Cruz, 1998: 59).
q'eqchi'	<i>musik'</i>	'respiración, espíritu' (Sedat, 1955: 109).
	<i>musik'</i>	'respiración, espíritu' / 'aliento' (Haeserijn, 1979: 231, 402).
	<i>musik', mu</i>	'espíritu de las personas' (Haeserijn, 1979: 228, 430).
	<i>musik'ej</i>	'espíritu' (Sedat, 1955: 109).
	<i>/x/musik':</i> <i>musik'ej /</i> <i>musik'bej</i>	'espíritu, aliento de vida' (Sedat, 1955: 283).

Contrario a la frecuencia de este concepto en las fuentes epigráficas y lexicográficas, contamos con pocas representaciones de él en la imaginería del periodo Clásico (fig. 8.21). En algunas ocasiones el logograma de 'IK', 'viento' o 'aire', se aprecia en la nariz o boca de cabezas humanas o de dioses (ver Kettunen, 2006: 277). En tales circunstancias el signo puede estar enmarcado por epíffisis (fig. 8.21c) o acompañado por volutas divergentes (fig. 8.21a) que simbolizan aire o aliento, exhalaciones que también pueden representarse por medio de una cabeza de serpiente de cuyas fauces se origina el signo T533 con volutas bifurcadas (fig. 8.21b). De acuerdo con Taube (2003: 423), estos espirales divergentes o bifurcados aluden al movimiento del aire, en tanto que

los remolinos y ofidios denotan el espíritu o aliento vivificante (Houston, Stuart y Taube, 2006: 142), tal vez en parte porque la serpiente simboliza el principio vital del cielo (Garza, 1984: 194-195). Es posible, como sugiere Kettunen (2006: 297), que la presencia de estos logogramas de **'IK'** asociados con epifisis y cuentas de jadeíta no aludan al último suspiro de la muerte, sino a algún tipo de estatus o cualidad del individuo. Cabe advertir que, al igual que el elemento vaporoso expresado por el logograma T533 (**B'OK?**), el aliento *sak 'ik'aal* carece del sufijo absolutivo *-is* que denota partes del cuerpo (ver Zender, 2004c: 200 - 204). Ello obedece, en mi opinión, a que simplemente se trata de la fuerza respiratoria que se inhala y exhala por la nariz³⁰ y se esparce por el cuerpo a través de la sangre, fenómeno que probablemente no fue considerado por los mayas como una cualidad inalienable del organismo.

³⁰ Kettunen (2006: 299) opina que la nariz fue percibida por los mayas clásicos como el conducto de algún tipo de fuerza vital.

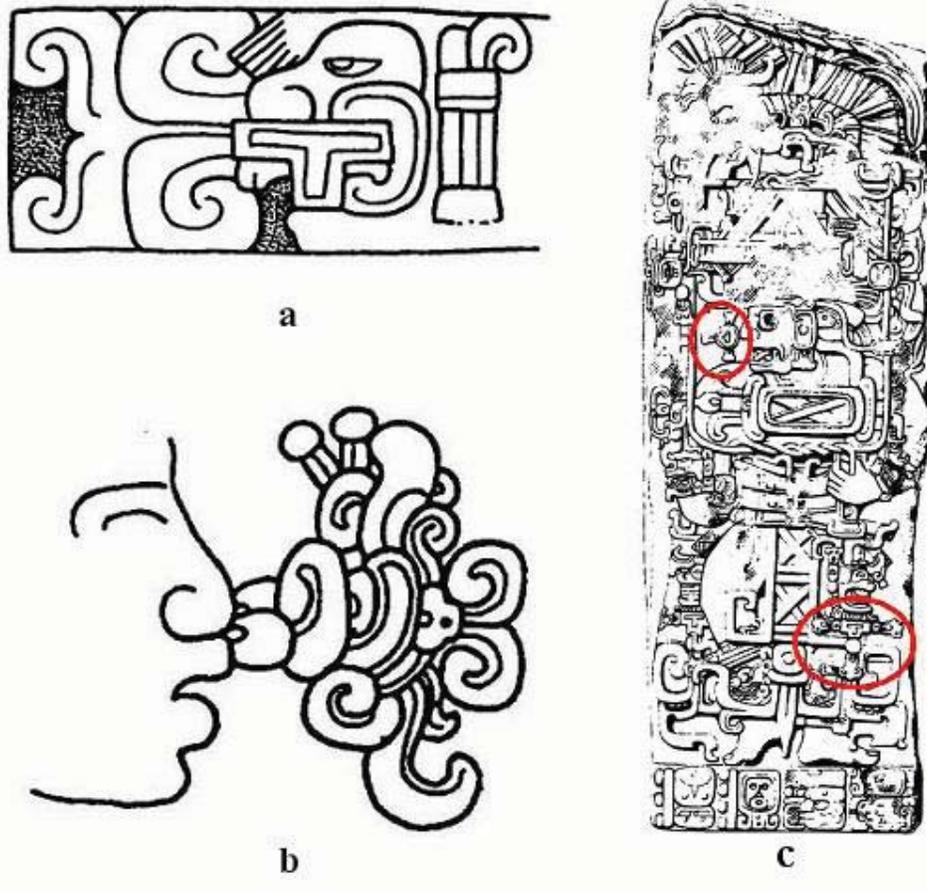


Figura 8.21. Hálito bucal y nasal, exhalados mediante volutas bifurcadas y el signo de 'IK', así como de las fauces de la serpiente del aliento: (a) detalle de un monumento de Kaminaljuyú, Guatemala (tomado de Taube, 2003: 420); (b) Estela 5 de El Zapote, Guatemala (tomada de Taube, 2003: 425); (c) Estela C de Quiriguá (lado norte), Guatemala; dibujo de Alfred P. Maudslay (tomado de Sharer, 1990: 32).

Otro contexto donde aparece la expresión *sak 'ik'aal*, 'aliento puro', es en las expresiones epigráficas que sirven para relacionar el nombre de un gobernante con el de su padre (fig. 8.22). Aunque muy poco frecuentes, la mera existencia de estos ejemplos sugiere que la descendencia patrilineal era concebida por los mayas como una línea de vida, donde los hijos perpetuaban la respiración de su padre (ver Kettunen, 2006: 285). En el Tablero del Palacio de Palenque (fig. 8.22a) encontramos un pasaje que menciona que K'ihnich K'an Joy Chitam II (702-711 d.C.) era hijo de K'ihnich Janaab' Pakal I (615-683 d.C.),

pero el relacionador de parentesco que se usa es 'u?-T533-SAK-'IK'-li YAX-CHIT, 'u... [u]sak 'ik'[aa]l yax chit, 'es el..., es el aliento puro del primer *chit*(?)'.³¹

Un caso análogo fue descubierto por Bernal Romero (2003b: 25-27) en la plataforma del Templo XXI de Palenque (fig. 8.22 b), donde la frase 'u-YAX-CHIT SAK-'IK'-li, 'uyax chit sak 'ik'[aa]l, 'es el primer *chit*(?) del aliento puro', conecta el nombre de K'ihnich 'Ahku'l Mo' Naahb' III (721 -736 d.C.) con el de su padre, Tiwol Chan Mat.

Estas expresiones recuerdan que entre los antiguos nāwas la entidad anímica *tōnalli* era concebida como un aliento vivificante, insuflado sobre la cabeza de los nonatos por los dioses patronos del linaje (McKeever Furst, 1995: 66). Es por ello que los niños eran descritos mediante el acto de soplar (Houston, Stuart y Taube, 2006: 143).

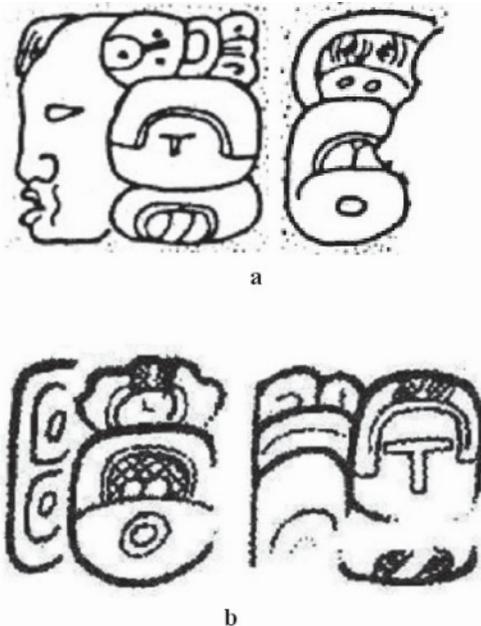


Figura 8.22. Relacionadores de parentesco que contienen el sintagma *sak 'ik'aa*: (a) Tablero del Palacio de Palenque (D9-C10a), Chiapas; dibujo de Linda Schele (cortesía a

³¹ *Chit* es un sustantivo de significado desconocido (Boot, 2008 b: 55), aunque se ha sugerido que es cognada de *kit* y puede significar 'padre' o 'patrón'. Su desciframiento logográfico fue dado a conocer en 1999 por Stuart, Houston y Robertson (1999: II -56).

de Lucero Meléndez Guadarrama); (b) Plataforma del Templo XXI de Palenque (B7 -A8), Chiapas; dibujo de David S. Stuart (tomado de Stuart, 2006: 188).

Recapitulación

Los datos presentados en este capítulo sugieren que los mayas del periodo Clásico creían en la existencia de una entidad anímica llamada *'o'hlis*, que probablemente se albergaba en el miocardio (*tum*), pecho o epigastrio (*tahn*). El *'o'hlis* controlaba la interioridad y el pensamiento, se identificaba con la vida, la energía, el espíritu, el centro y el ánimo; en él residía la individualidad y la personalidad, era la sede de movimiento y de las motivaciones humanas; desempeñaba funciones cognitivas, racionales y emotivas y en él se ubicaban las fuerzas esenciales para mantener la vida.

En nombre de una de estas fuerzas es aun desconocido, pero se encuentra escrito por medio del logograma no descifrado T533. Básicamente se trataba de un aire, humo o vapor que formaba parte de todo el universo animado, pero una porción pequeña de él podía residir en el corazón humano. Abandonaba el cuerpo momentánea o definitivamente por medio de la boca o la coronilla de la cabeza. La separación del T533 podía ser voluntaria (trance extático y/o personificación ritual) o involuntaria (sueño o muerte). Algunos bajorrelieves sugieren que, luego de separarse definitivamente del cuerpo, el T533 podía viajar al mundo de los muertos, mientras que otras escenas indican que en ocasiones también se identificaba con un hálito que tenía forma de ave o con el espíritu mismo del maíz.

El segundo componente anímico era el *sak 'ik'aal* o aliento puro. Se trata simplemente de la fuerza respiratoria misma, que se inhalaba y exhalaba a través de la nariz, al tiempo que se dispersaba por el cuerpo mediante la sangre.

En el momento de la muerte esta fuerza abandonaba definitivamente el cuerpo a través de la boca. Algunos relacionadores de parentesco que se encuentran en los textos de Palenque sugieren que la vida humana era concebida como una perpetuación de la respiración de los padres.

Los mayas trataban de capturar porciones de alguna de estas dos fuerzas –o quizá de ambas- usando cuentas de jadeíta o bolas de masa, que eran puestas en la boca de los recién muertos. Ello probablemente obedece a que las piedras de color verde simbolizaban y/o encarnaban al maíz, al viento, al aliento y a la humedad.

Finalmente es preciso resaltar que, al llevar el sufijo de posesión íntima –*is* cuando se encuentran en estado absoluto (no poseído), las entidades anímicas eran para los mayas partes importantes del cuerpo humano que estaban hechas de materia ligera: aires, alientos, resuellos, soplos, vahos, vapores o vientos.

CAPÍTULO 9 LA ENTIDAD ANÍMICA *B'AAHIS*

9.1 Cabeza, cuerpo y ser

Otro de los morfemas que en las inscripciones mayas porta el sufijo absoluto – *is* cuando no está poseído es *b'aah* (fig. 9.1b), lexema que se refiere a la frente, al rostro o al semblante y, por extensión, a toda la región frontal de la cabeza humana (Stuart, 1996: 162; Zender, 2004c: 202; Houston, Stuart y Taube, 2006: 60), un área del cuerpo que facilita el reconocimiento individual y donde se encuentran la mayor parte de los sentidos .

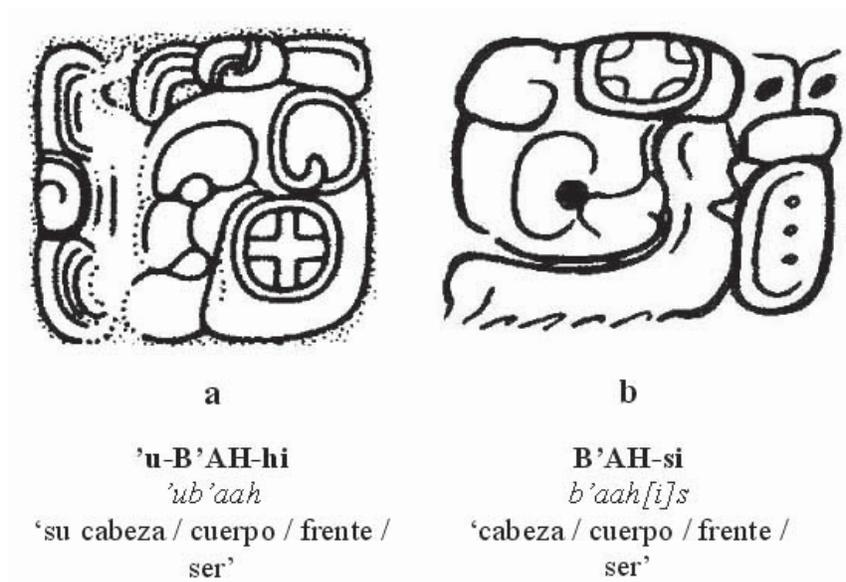


Figura 9.1. Formas poseídas y absolutas del morfema *b'aah*, 'cabeza, cuerpo, frente, rostro' o 'ser': (a) Estela 5 de Tikal (D4), Guatemala (tomada de Jones y Satterthwaite, 1982: figura 8); (b) vaso K1440; dibujo de Marc U. Zender (tomado de Zender, 2004c: 201).

proto-tzeltalano	<i>*ti(')b'ah-il</i>	'frente' (Kaufman, 1998: 118).
tzotzil	<i>ba</i>	'cara' (Boot, basado en Haviland, 1997a: 6).
	<i>ba-il</i>	'frente, cara, cima, superior' (Boot, basado en Haviland, 1997 a: 6).

	<i>jba</i>	‘mi frente’ (Boot, basado en Haviland, 1997 a: 6).
	<i>bail</i>	‘cara o rostro’ / ‘gesto, la cara’ / ‘haz, la cara’ / ‘presencia’ / ‘rostro o cara’ (Laughlin, 1988: 161).
	<i>ti’-ba</i>	‘frente’ (Delgaty, 1964: 47, 69).
tzeltal	<i>bahil çitil</i>	‘cara, el rostro’ (Ara, 1986: 445).
mam	<i>witzb’aj</i>	‘cara’ (Maldonado Andrés, Ordóñez Domínguez y Ortiz Domínguez, 1986: 426).
ixil	<i>ban</i>	‘head’ (Dienhart, 1989: 322).
q’eqchi’	<i>ba:</i>	‘cabeza’ (Haeserijn, 1979: 48).
uspaneko	<i>ba>>a /</i> <i>ba>a(h) / ba</i>	‘head’ (Dienhart, 1989: 321).

Dos de los contextos más comunes donde podemos observar el morfema *b’a* o *b’aah* con el sentido de ‘frente’ o ‘cabeza’ se encuentran en las frases de “coronación” (fig. 9.2a) y de decapitación (fig. 9.2 b) (ver Zender, 2004c: 200). En las primeras –muy frecuentes en los textos palencanos- la parte superior de la cabeza es el asiento donde se coloca el símbolo máximo de poder político, una diadema o banda blanca (*sak hu’n*) con la efigie del llamado Dios Bufón (ver Martin y Grube, 2008: 14). Por su parte, el sustantivo ‘decapitación’ parece conformarse por la asociación del vocablo ‘cortar con golpe’ (*ch’ak*) y el lexema *b’aah* o *b’a*, si bien es posible que *ch’akb’a* haya sido reanalizado como un verbo transitivo derivado que tenía el significado de ‘decapitar’. En otras ocasiones, *ch’ak* parece intervenir en la conformación de una frase intransitiva –tal vez un pasivo subrepresentado: *ch’ahkaj-*, donde *’ub’aah*, ‘su cabeza’, es el sujeto (fig. 9.2b).



Figura 9.2. Morfema *b'aa'h* funcionando en contextos de ascenso al mando y en frases de decapitación: (a) Tablero del Templo de la Cruz de Palenque (I16-J16), Chiapas; dibujo de Linda Schele (tomado de Stuart, 2006: 117); (b) Estela F de Quiriguá (C17b); dibujo de Matthew G. Loooper (tomado de Loooper, 2003: 125).

En diversos diccionarios de lenguas mayances, el significado de *b'aa'h* se extiende a todo el cuerpo, con el sentido opcional de 'ser' o de 'persona', lo que parece implicar que en la cabeza, rostro, frente o parte superior del cráneo reside la identidad esencial de un individuo (Stuart, 1996: 162; Houston y Stuart, 1998: 79, 83, 95; Houston, Stuart y Taube, 2006: 12, 60, 64):¹

yukateko	<i>bail</i>	'disposición, esencia y ser de cualquier cosa' (Barrera Vásquez, 1980: 26).
	<i>bail paskab</i>	'disposición que uno tiene de cuerpo y de vida' (Barrera Vásquez, 1980: 26).
ch'orti'	<i>bah / p'ah</i>	'body, self, a being, a spirit' (Wisdom, 1950: 577).
	<i>-b'a</i>	'cuerpo; se[r]' (Hull, 2005: 6).
	<i>baker</i>	'cuerpo' (Schumann Gálvez, s.f.: 6).
	<i>nibah</i>	'myself, my body' (Wisdom, 1950: 577).
	<i>ubah</i>	'himself, onese, one's body' (Wisdom, 1950: 577).
kaqchikel	<i>abah</i>	'ser; ya es ese su ser, su naturaleza o costumbre' (Coto, 1983: 519).

¹ En ch'orti' *eroj* significa 'imagen, rostro' o 'cara', mientras que *erojach* es el 'carácter personal' (Hull, 2005: 37).

En contextos de rango político, el morfema *b'aah* (fig. 9.3) adquiere también la acepción de 'primero', encarnando con ello una idea de autoridad jerárquica, donde la cabeza sirve como medio de exaltación. Así tenemos, por ejemplo, *b'aah 'ajaw*, 'primer noble', *b'aah 'al*, 'primer hijo', *b'aah kab'*, el 'primero del pueblo' o 'príncipe de la tierra' (fig. 9.3a), *b'aah ch'ok*, 'primer joven', *b'aah sajal*, 'primer sajal' (fig. 9.3b) o *b'aah 'uxul*, 'primer escultor' (ver Houston y Stuart, 1998: 79).

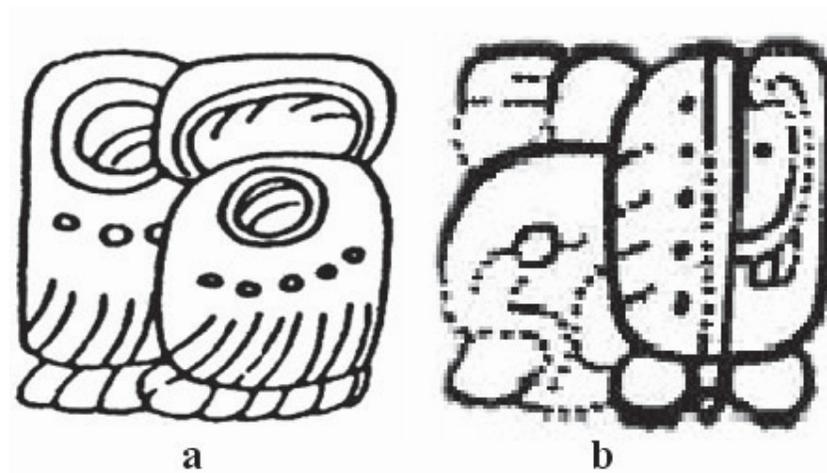


Figura 9.3. Morfema *b'aah* en contextos de títulos de autoridad política: (a) Estela 12 de Yaxchilán (D6), Chiapas; dibujo de Linda Schele (tomado de Tate, 1992: 238); (b) escalón X de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán (C1), Chiapas; dibujo de Marc U. Zender (tomado de Zender, 2004b: 2).

9.2 B'aahis y parentesco

Igual que ocurre con la fuerza anímica *sak 'ik'aal* (fig. 8.22), la entidad *b'aahis* es empleada algunas veces en el contexto de relacionadores de parentesco (ver Houston y Stuart, 1998: 82). Una de las expresiones más significativas es la de '*ub'aah 'uch'ahb'*, que puede traducirse como '[es] su ser, [es] su creación' o '[es] su imagen, [es] su generación' (fig. 9.4 a, b). En primera instancia, esta frase

constituye un paralelismo, donde el pronombre posesivo *'u-...* y *'u-...* opera de forma anafórica, mientras que *b'aah* y *ch'ahb'* se encuentran en relación semántica (ver Lacadena García-Gallo, 2007: 3). Como recientemente ha sostenido Stuart (2007b: 45), *ch'ahb'*, 'creación' o 'generación', constituye un rasgo esencial del estatus divino de los gobernantes mayas, mismo que empleaban particularmente en los ritos destinados a reproducir la renovación y renacimiento del cosmos. En este sentido, la mención de un individuo como hijo del rey supremo, implica que se trata de la encarnación o transferencia de los poderes creadores del padre, como también de un reflejo o extensión corporal de la esencia del progenitor. Es posible, sin embargo, que *b'aah-ch'ahb'*, 'ser-generación' ('hijo de varón'), constituya un difrasismo semejante a *ch'ahb'-'ahk'ab'*, 'generación-noche' ('poder de creación'),² en cuyo caso el sintagma *'ub'aah 'uch'ahb'* sería un ejemplo más de la combinación de paralelismo con difrasismo, la máxima expresión del repertorio poético mesoamericano (ver Lacadena García-Gallo, 2007: 26). No obstante, esta posibilidad requiere de un estudio literario pormenorizado que se aparta de la temática abordada en este capítulo.

El morfema *b'aah* se emplea también como relacionador de parentesco para indicar la idea del 'hijo de una mujer' (fig. 9.4c, d): *'ub'aah 'ujuntan*. De nueva cuenta, parece tratarse de un paralelismo donde *'u-...* y *'u-...* se relacionan anafóricamente, mientras que *b'aah*, 'imagen' o 'ser', y *juntan*, 'cosa querida', lo hacen de forma semántica. Aquí también podemos apreciar la idea

² La continuidad histórica de este difrasismo puede advertirse en el *Ritual de los Bacabes* (Roys, 1965; Arzápalo Marín, 1987), un compendio de conjuros médicos que data probablemente de principios del siglo XVII. En ellos advertimos muchos ejemplos pareados de las voces yucatecas *ch'ab* (*ch'áab'*) y *akab* (*'áak'ab'*), que Ralph L. Roys suele traducir como 'creation' y 'darkness', mientras que Ramón Arzápalo Marín lo hace como 'engendramiento' o 'coito' y 'tinieblas'.

de que el hijo de una madre es un reflejo o reproducción de su progenitora, aunque es posible que el sistema patrilocal de las dinastías mayas haya excluido parcial o totalmente a las mujeres del poder de creación o generación (*ch'ahb'*). Este último pudo haber sido prerrogativa de los varones, quienes simbolizaban la fuerza engendradora del cielo, mientras que las madres pudieron encarnar a la oscuridad ctónica (*'ahk'ab'*).³

Un ejemplo problemático que incluyo intencionalmente es el que se encuentra en la Escalera Jeroglífica 3 de Tamarindito (fig. 9.4d): *b'aahaj'ujuntan*. Zender (2004c: 200, 209) opina que el sufijo *-aj* que tiene en este caso el morfema *b'aah*, indica que los retratos (*b'aah* o *winb'aah*) pintados o esculpidos de los gobernantes eran importantes posesiones personales de ellos, más que sus reflejos o encarnaciones. Esta idea constituye un desarrollo del sufijo de abstracción cualitativa propuesto originalmente por John Robertson (en Houston, Robertson y Stuart, 2001: 42-46). De acuerdo con el punto de vista de Zender, este gramema cumple la función de señalar que un sustantivo es un artículo de posesión personal en estado absoluto (no poseído): *b'aah-aj*, 'imagen', *sih-aj*, 'ofrenda', *tu'p-aj*, 'orejera' y *'u'h-aj*, 'collar.' No obstante, Lacadena García-Gallo (2006a: 208)⁴ se ha percatado de que los contextos donde aparecen la mayoría de estos ejemplos exigen sintácticamente que se trate de una expresión predicativa, de tal suerte que una mejor forma de interpretar este sufijo es como un verbalizador *-aj* (ver Lacadena García-Gallo, 2003b): *b'aah-aj*, 'hacerse imagen', *sih-aj*, 'hacerse ofrenda', *tu'p-aj*, 'adornarse

³ Lo anterior halla cierto sustento en otras figuras retóricas que aparecen en el *Ritual de los Bacabes* (ver Roys, 1965; Arzáplao Marín, 1987), en estrecha relación con *chab* (*ch'áab'*) y *akab* (*'áak'ab'*). Por ejemplo 4 Ahau (4 'Ajaw) y 1 Ahau ('Ajaw), que simbolizan respectivamente la creación y la oscuridad terrestre o crepuscular (ver Thomason, 1975: 244), así como *u sacal kabalil* (*'usakal k'aab'alil*, 'la sustancia blanca') y *uchacal kabalil* (*'uchakal k'aab'alil*, 'la sustancia roja'), que parecen aludir al semen y a la sangre.

⁴ Comunicación personal, 4 de abril de 2008.

con orejeras', 'u'-aj, 'adornarse con collares.' El ejemplo ilustrado en la figura 9.4d podría traducirse literalmente como 'él se hizo imagen, la [cosa] querida de.'



Figura 9.4. Relacionadores de parentesco donde interviene el morfema *b'aah*, 'imagen': (a) Altar U de Copán (K3-L3), Honduras; dibujo de Linda Schele (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama); (b) Estela 7 de Yaxchilán (pC6), Chiapas (tomado de Tate, 1992: 194); (c) Estela 13 de Naranjo (G1-H1), Guatemala (tomado de Graham y von Euw, 1975: 38); (d) escalones III (5) y IV (1) de la Escalera Jeroglífica 3 de Tamarindito, Guatemala (tomado de Houston, 1993: figura 4-17).

9.3 B'aahis como retrato o extensión gráfica del cuerpo

La discusión lingüística anterior es fundamental para aclarar otro de los contextos más frecuentes en que aparece el morfema *b'aah*: como integrante de las cláusulas nominales de individuos retratados, en cuyo caso suele introducir al antropónimo del personaje figurado (figs. 9.5, 9.6).⁵ Este uso obedece, en parte, a que la raíz *b'a* o *b'aah* se encuentra en un buen número de entradas lexicográficas que significan 'cosa semejante a otra, efigie, escultura de piedra, estatua, figura, imagen, imagen pintada, reflejo' o 'retrato'.⁶ Houston y Stuart (1998: 77, 79; Houston y Stuart y Taube, 2006: 64) han sugerido que en dichos contextos la frase '*ub'aah* debe traducirse como 'es su cuerpo' o 'es su ser'. Así, por ejemplo, el texto que se encuentra en el costado derecho de la Estela 31 de Tikal (fig. 9.5) puede traducirse como 'es la imagen', 'es el cuerpo' o 'es el ser del antepasado... Chan K'ihnich, Yax Nu'n Ahiin, el hijo de Jaatz'o'm Kuy...'

⁵ Tatiana A. Proskouriakoff (1968: 247) fue la primera investigadora en asociar el logograma de la tuza (T757 / T788), que ahora leemos **B'AH**, *b'aah*, con las nociones de retrato o representación. Durante algún momento aun no determinado del Clásico tardío parece haber evolucionado por acrofonía en un fonograma **b'a**.

⁶ Ver el apartado 7.2 de esta tesis.

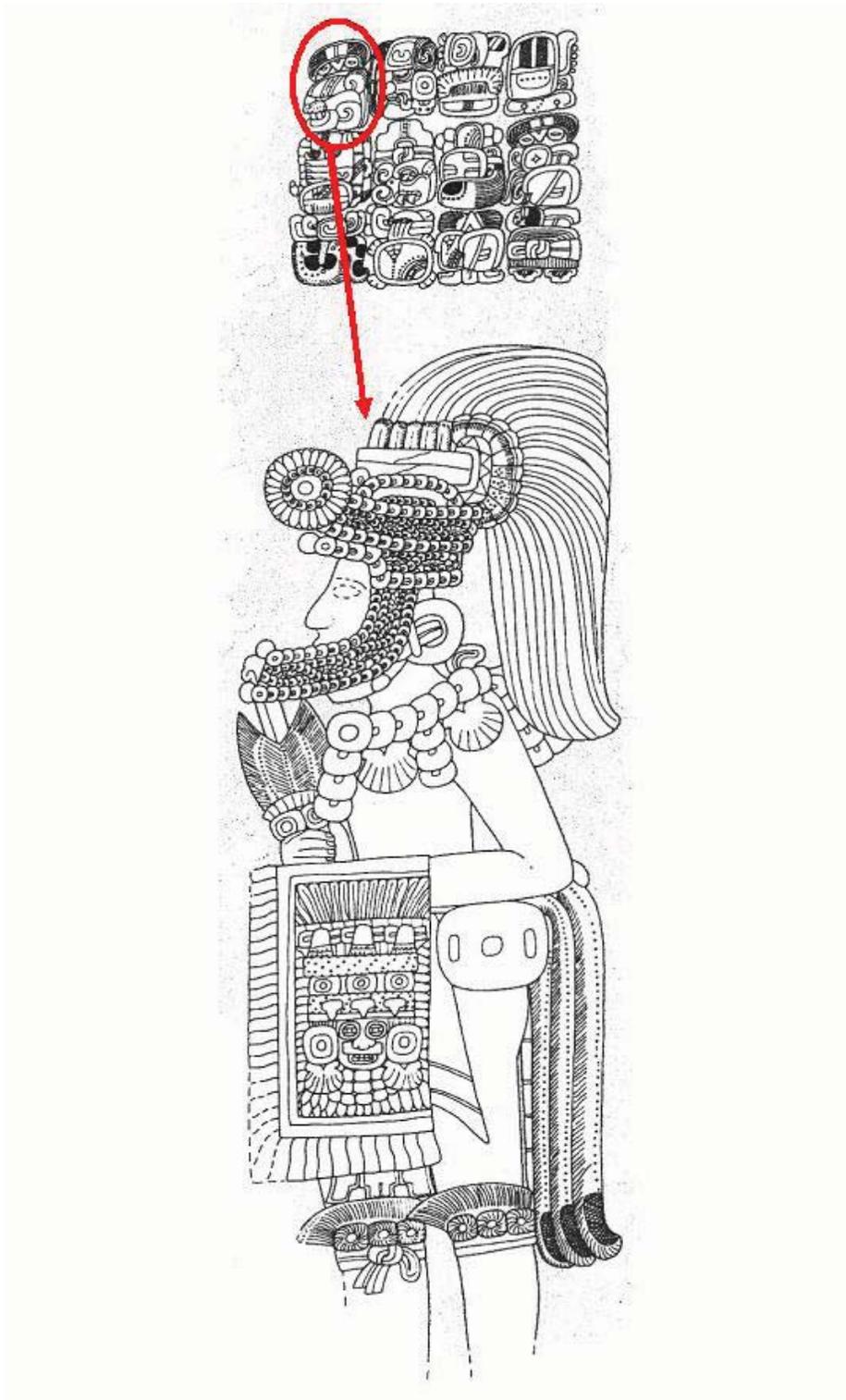


Figura 9.5. Estela 31 de Tikal (lado derecho), Guatemala (tomada de Jones y Satterthwaite, 1982: figura 52).

Otros de los muchos ejemplos que podrían citarse se encuentran grabados en el Panel 12 de Piedras Negras (fig. 9.6), donde tres cautivos arrodillados que procedían de Yaxchilán, Santa Elena y un sitio no identificado, se presentan delante del Gobernante C (514-518 d.C.) acompañados de sus nombres propios (ver Martin y Grube, 2008: 141). Los antropónimos -incluyendo el del propio soberano- son introducidos por el mismo cartucho jeroglífico: 'ub'aah, 'es la imagen', 'es el cuerpo' o 'es el ser de...'

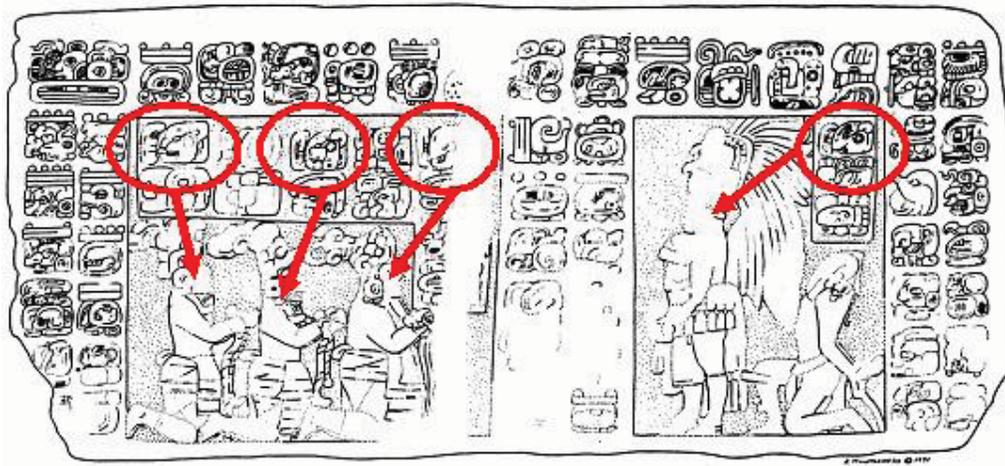


Figura 9.6. Panel 12 de Piedras Negras, Guatemala; dibujo de John Montgomery (tomado de Montgomery, 1998).

Esto mismo los impulsó a sugerir que las representaciones pictóricas o escultóricas constituyen una transferencia visual de la persona retratada, implicando que de algún modo funcionan como una extensión de l cuerpo que les sirve de modelo. De esta forma, el concepto de *b'aahis*, 'frente' o 'cabeza', como *locus* de la individualidad, fue ampliado al del 'cuerpo' completo, así como al de su 'imagen' tallada en piedra (Houston, Stuart y Taube, 2006: 60). En otras palabras, el ser de los personajes figurados se encuentra congelado en el tiempo a través de la escultura y la pintura, artes que constituían una extensión duradera de la identidad personal en espacios que trascienden las limitaciones

biológicas del cuerpo. Ello también implica que para los mayas las imágenes *no representan* un modelo, sino que *se identifican* con él (ver Stuart, 1996: 159-160, 164-165; Houston y Stuart, 1998: 87, 90-91, 95).⁷

A la luz de lo anterior, resulta obvio que si aceptamos la existencia del sufijo absoluto *-aj* que proponen Robertson (en Houston, Robertson y Stuart, 2001: 42-46) y Zender (2004c: 200, 209), se niega esta función ontológica de las imágenes artísticas como extensiones del ser, reduciéndolas a meros objetos de posesión personal.

Volviendo a esta cualidad animada de las representaciones, Houston, Stuart y Taube (2006: 61) observaron un detalle importante que subyace bajo el mecanismo maya de figuración: la esencia de algo se transfiere a través de su semejanza física.⁸ Pruebas de ello pueden encontrarse en las creencias mágicas de los mayas contemporáneos. Por ejemplo, Charles W isdom (1961: 388) afirma que en el proceso *ch'orti'* de elaboración de los fetiches que sirven para dañar o matar a un enemigo, rige el principio simpatético de que la imagen de la víctima (un muñeco) debe hacerse “tan semejante a ésta como sea posible, y por lo general evoca una o dos de sus características [físicas] sobresalientes”, además de recibir el mismo nombre. Prácticas idénticas han sido reportadas entre otros grupos mayances, como por ejemplo los mayas yukatekos de Chan Kom (Redfield y Villa Rojas , 1934: 178). De igual forma, las efigies de arcilla, madera o piedra que los extirpadores de idolatrías incautaron a los indios durante el periodo colonial, retrataban el rostro de los númenes,

⁷ Esta idea implica que los mayas concebían a las artes gráficas como una encarnación del poder, identidad y esencia de los temas figurados; una especie de transferencia ontológica que contrasta radicalmente con la noción objetiva de la tradición “occidental”, donde la imagen es sólo una representación de la realidad: “esto no es una pipa” (ver Foucault, 1981; Houston y Stuart, 1998: 86), en oposición a ‘es el cuerpo de...’

⁸ Este principio de pensamiento pudo haber impulsado con el tiempo la confección de verdaderos retratos en el arte maya, que extraían las singularidades físicas de sus modelos reales (ver el apartado 4.3 de esta tesis).

puesto que no había separación entre la imagen y la deidad: “ los ‘ídolos’ fueron sus dioses” (Chiuchiak, 2000: 46-47). Estos datos sugieren que la lógica imitativa tiene raíces profundas en el pensamiento indígena.

Por otra parte, y puesto que las estelas mayas eran monumentos conmemorativos de los *k’atuunes* y sus fracciones,⁹ también es posible que las representaciones de los gobernantes fueran de algún modo encarnaciones del tiempo (Stuart, 1996: 167-168). Los ejemplos donde el sustantivo *b’aa* aparece con el sufijo de posesión íntima *-is* no desmienten esta posibilidad con repercusiones ontológicas, y pueden ser un indicio de que las imágenes artísticas eran concebidas como seres dotados de vitalidad.¹⁰ Si ello es así, los escultores, grabadores y pintores precolombinos eran “creadores” en el sentido más amplio de la palabra, puesto que transferían a sus soportes una suerte de existencia animada e individualizada (ver Houston y Stuart, 1998: 86). Luego entonces, plasmar imágenes equivalía para los mayas a transmitirles un ‘ser’ prefigurado, tanto en la pintura como en la escultura (ver Houston, Stuart y Taube, 2006: 61, 64).

⁹ Durante mucho tiempo se ha creído que la etimología de la palabra *k’atuun* deriva de *k’al*, ‘veinte’, y *tuun*, ‘año’ (ver Thompson, 1960: 145). No obstante, el propio Stuart (1996: 149 - 150, 155-156) ha señalado que en los diversos diccionarios coloniales de lenguas mayances no existen entradas lexicográficas que apoyen la acepción de *tuun* como ‘año’; en lugar de ello, propone que la palabra *k’atuun* procede del sustantivo compuesto *k’altuun*, ‘atadura de piedra’, término que era muy empleado en las inscripciones del periodo Clásico para describir un rito asociado con la terminación de esos ciclos de veinte años (*winikhaab’[?]*).

¹⁰ Esta concepción de la escultura maya como un arte vital o animista ha sido resaltada también por Claude F. Baudez (2004: 60) en el caso de los cautivos de guerra grabados en los peraltes de algunas escaleras del periodo Clásico, cuya humillación se perpetuaba cada vez que alguien ascendía al edificio y los hollaba con los pies. Mientras estas imágenes perduren, los desventurados cautivos permanecerán por siempre en un estado infeliz (Houston y Stuart, 1998: 91).

9.4 El retrato y el nombre como extensión sensitiva de la entidad anímica b'aahis

Otro de los usos del morfema *b'a* o *b'aah* es como un pronombre 'reflexivo' (ver Bricker, 1986: 112-113), implicando posiblemente la idea de que los retratos mayas tuvieron un carácter autorreferencial (Stuart, 1996: 158). Este principio de autoafirmación adquiere mayor sentido en escenas de carácter narrativo (fig. 9.6), donde intervienen al menos dos personajes, ya que la idea de un ser individual sólo adquiere sentido dentro de un contexto social, donde cada persona se define con relación a las demás (Houston y Stuart, 1998: 92, 94). Por otra parte, siendo la cabeza (*b'aahis*) el centro de la individualidad, es ahí donde se concentran los actos reflexivos (Houston, Stuart y Taube, 2006: 60). Si bien ha caído en desuso interpretar como reflexivas las frases *'ub'aah* que introducen los nombres de los personajes representados en el arte maya (figs. 9.5, 9.6), subsiste la idea de que se trata de escenas autorreferenciales,¹¹ de tal suerte que este sentido pudo subyacer también bajo el concepto de 'imagen, cuerpo, ser' o 'persona'.

lakandon	<i>'a bäh</i>	'(a) ti mismo' (Boot, basado en Bruce, 1997 b: 6).
	<i>'a bäh-o'</i>	'tu(s) compañero(s)' (Boot, basado en Bruce, 1997 a: 6).
	<i>bäh</i>	refl. 'mismo, persona de uno (referencia reflexivo)' (Boot, basado en Bruce, 1997b: 6).
	<i>'im bäh</i>	'(a) mí mismo' (Boot, basado en Bruce, 1997 b: 6).
	<i>'im bäh-o'</i>	'mi(s) compañero(s)' (Boot, basado en

¹¹ Stuart y Houston (1994: 33, nota 10) observaron que la Estela 7 de Machaquilá contiene en la posición D1 una referencia a la colocación del monumento, pero 35 días después el gobernante que la erigió y se mandó a representar en ella dice que 'se vio así mismo' (**'IL-B'AH**). De estas referencias deducen que los 35 días mencionados en la estela corresponden al tiempo requerido para grabar la piedra.

		Bruce, 1997 b: 6).
	<i>-ub'äh</i>	'así mismo (sufijo reflexivo)' (Boot, basado en Bruce, 1997 b: 27).
	<i>'u bäh</i>	'(a) sí mismo' (Boot, basado en Bruce, 1997 b: 6).
	<i>'u bäh-o'</i>	'su(s) compañero(s), sus semejantes' (Boot, basado en Bruce, 1997 b: 6).
yukateko	<i>-ba</i>	'sufijo reflexivo' (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 35).
mopán	<i>bajil</i>	'sí mismo' (Xoj y Cowoj, 1976: 25).
itzáj	<i>b'ah</i>	refl. pron 'self' (Boot, basado en Hofling, 1995: 5).
	<i>b'aj</i>	'uno mismo, si mismo' (Hofling y Tesucun, 1997: 162).
	<i>b'ajil</i>	'uno mismo, uno a otro' (Hofling y Tesucun, 1997: 162).
	<i>ki-b'ah</i>	'ourselves' (Boot, basado en Hofling, 1995: 5).
	<i>u-b'ah-i'ih</i>	'itself' (Boot, basado en Hofling, 1995: 5).
proto-ch'olano	<i>*bä</i>	'reflexive pronoun base' (Kaufman y Norman, 1984: 138).
cho'rti'	<i>ba</i>	'marca reflexivo, de hecho es un sustantivo relacional que va siempre poseído, y se presenta después de verbo transitivo' (Schumann Gálvez, s.f.: 6).
	<i>b'a</i>	'a sí mismo' (reflexivo)' (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 15).
	<i>bahan</i>	'solitude, aloneness, alone, by itself' (Wisdom, 1950: 577).
	<i>bahaner</i>	'alone' (Wisdom, 1950: 577).
	<i>bajner</i>	'último, solo, solito; se trata de un sustantivo relacional' (Schumann Gálvez, s.f.: 6).
	<i>ubahaner</i>	'by himself, by oneself' (Wisdom, 1950: 577).
proto-tzeltalano	<i>*-b'ah</i>	'pronombre reflexivo' (Kaufman, 1998: 95).
tzotzil	<i>ba</i>	'sólo, único, primero, sí mismo' (Delgaty, 1964: 3).
	<i>-ba</i>	'pronombre reflexivo: sí mismo' (Boot, basado en Haviland, 1997: 6).
	<i>-bail</i>	'sufijo reflexivo con radical[es] verbales' (Boot, basado en Haviland, 1997 a: 6).
jakalteko	<i>b'a</i>	'mismo' (Hecht, 1998: 13).

El propio significado de *b'aa*, como 'cuerpo' o 'ser', derivado de su acepción primaria de 'cabeza' o 'frente', sugiere que la parte superior de la estructura cefálica era considerada como el *locus* de la individualidad o identidad personal (Houston y Stuart, 1998: 76-77, 83, 95). Así parece sugerirlo un número de indicios arqueológicos, epigráficos e iconográficos, como por ejemplo que la región de la cabeza o de los ojos era la que recibía mayor daño en el caso de esculturas o pinturas que fueron mutiladas intencionalmente, revertiendo el proceso de trascendencia que tales retratos tenían respecto al cuerpo biológico (Houston y Stuart, *ibid.*: 88, 91, 95). Eberl (2005: 56-57) interpreta este fenómeno cultural como una prueba de que las imágenes eran concebidas como entidades vivas, pues estaban sometidas a los mismos procesos de muerte y sacrificio que los seres humanos. Por su parte, Harry Kettunen (2006: 300 -302) nota que la agresión que sufrían estos retratos se concentraba especialmente sobre la nariz, de lo que deduce que los vándalos prehispánicos buscaban acabar con su aliento o hálito vital.¹² Si ello es así, puede conjeturarse que el proceso de creación artística no se reducía a plasmar la representación física de un modelo, sino que pretendía trasponer una extensión de su alma o al menos una porción de ella: un duplicado intangible de su forma material.¹³ Tal como afirma Guiteras Holmes (1965: 249), el éxito de las actividades humanas no obedecía tan sólo al dominio de ciertas técnicas de trabajo, sino a la capacidad ritual del artesano, que mediante conjuros, ayunos y oraciones trataba de granjearse la voluntad anímica de las cosas.

¹² Entre los *nāwas*, para quienes el *tōnalli* se manifestaba también como un aliento vital, las imágenes de los dioses y nobles contenían una porción de esa entidad anímica (McKeever Furst, 1995: 66, 95).

¹³ Entre los *nāwas* del periodo colonial, un curandero podía escudriñar la entidad anímica *tōnalli* (la suerte o destino) de un paciente, con sólo observar su imagen reflejada en el agua o en un espejo, probablemente porque esa alma era un reflejo o doble inmaterial del individuo (McKeever Furst, 1995: 88, 93-95).

Por otra parte, el tocado o zona superior de la cabeza (fig. 9.7) era el sitio predilecto para integrar los glifos antroponímicos en representaciones con estilo emblemático que entremezclan imágenes y textos en un mismo plano (ver Houston y Stuart, 1998: 83), hecho que refuerza de forma iconográfica esa asociación del nombre propio con el morfema *b'aah* (figs. 9.5 y 9.6). *'Ub'aah*, 'es su cuerpo' o 'ser', no es más que la extensión semántica de *b'aahis*: 'cabeza, frente, rostro, semblante' e 'imagen'.

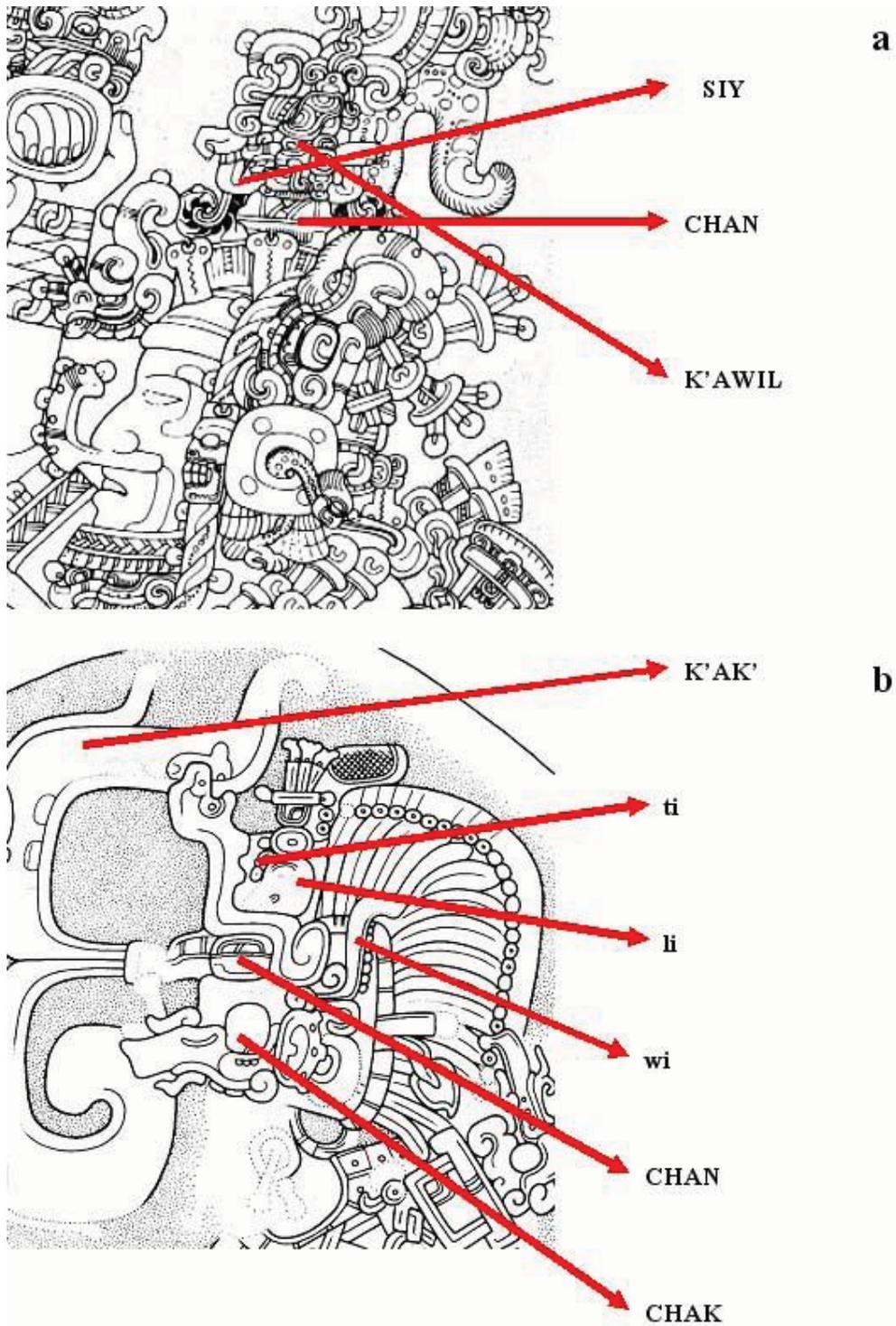


Figura 9.7. Antropónimos escritos en el tocado de algunos gobernantes mayas: (a) Estela 31 de Tikal (lado frontal), Guatemala (tomada de Jones y Satterthwaite, 1982: figura 51); (b) Estela 22 de Naranjo, Guatemala (tomada de Graham y von Euw, 1975: 55).

La asociación de la cabeza con el antropónimo hizo sospechar a Houston y Stuart (1998: 91-92, 95) en la existencia de un posible componente anímico maya semejante al *tōnalli*, que se alojaba en la cavidad cefálica y conllevaba el nombre y reputación del individuo.¹⁴ Algunas lenguas mayances parecen conservar restos de esta remota asociación, especialmente con relación al sobrenombre o apellido. Mientras que en q'eqchi', por ejemplo, existe una conexión directa con la palabra *ba:* (*b'aa*h), en otras lenguas se utiliza la expresión *jo'ol k'aab'a'*, 'cabeza del nombre.' Un caso interesante podría esconderse detrás del ejemplo lakandon, puesto que la frase *'u k'abah*, 'su nombre', parece tener algo que ver con la idea de efigie o imagen pintada (*winb'aa*h):

lakandon	<i>'u k'abah</i>	'su nombre (referencia a ciertas pinturas de los incensarios ceremoniales)' (Boot, basado en Bruce, 1997b: 15).
yukateko	<i>hool kaba</i>	'sobrenombre' (Arzápalo Marín, 1995: 321).
	<i>ho'l kab-a</i>	'sobrenombre' (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 54).
proto-tzeltalano	<i>*(s-)xol bih(il)-il</i>	'apellido' (Kaufman, 1998: 123).
tzotzil	<i>gholbil</i>	'sobrenombre' (Hidalgo, 1989: 217).
	<i>jol-bi</i>	'apellido' (Boot, basado en Haviland, 1997 a: 15).
	<i>sjol jbi</i>	'mi apellido' (Boot, basado en Haviland, 1997 a: 15).
q'eqchi'	<i>ba:</i>	'apellido' (Haeserijn, 1979: 49).

Por otra parte, es bien sabido que en las dinastías mayas del periodo Clásico existían ciertos patrones de repetición en los nombres de ascensión. En

¹⁴ No hay que olvidar que para los nāwas el *tōnalli* se concentraba en la cabeza, era una imagen o reflejo del individuo y se asociaba con el destino, el nombre calendárico y el de pila (López Austin, 1989-I: ; 228-243; McKeever Furst, 1995: 95). En una brillante observación, Halperin (2008: 114) ha señalado que muchas figuras representadas en el arte maya llevaban los instrumentos de sus oficios en el tocado, por ejemplo, pinceles y tinteros en el caso de los escribas, o husos con fibra enrollada en el caso de las tejedoras, pues dichos implementos colocados sobre la cabeza enfatizaban sus identidades personales.

el linaje de Mutu'l (Tikal), por ejemplo, existieron al menos tres gobernantes que portaron el nombre de Yax Nu'n Ahiin, dos que se llamaron Si hyaj Chan K'awiil, dos que recibieron el nombre de Chak Tok 'Ihch'aak y dos con el antropónimo de Jasaw Chan K'awiil. El caso se repite en la secuencia genealógica de Kanu'l (Dzibanché / Calakmul), donde al menos seis mandatarios portaron el nombre de Yuhkno'm, así como entre los señores de Popo' (Toniná), donde conocemos cuatro soberanos Chapaat. Casos como estos pueden hallarse en la mayor parte de las listas dinásticas de los reinos mayas (ver Martin y Grube, 2008).

Los datos etnográficos pueden arrojar una pista que ayuda a comprender mejor este fenómeno. Por ejemplo, entre los tz'utujiles de Santiago Atitlán existe la costumbre de que un nieto puede heredar el nombre de su abuelo, transmitiendo con ello una alma o esencia personal (ambos son considerados como equivalentes); esta fuerza que se transfiere con el antropónimo recibe el nombre de *jalol-k'exoj*, 'cambio-substituto', un difrasismo que evoca el poder de fertilidad dentro de la línea genealógica de una familia (ver McKeever Furst, 1995: 86-87). Una práctica semejante ha sido documentada entre los k'iche's, y su finalidad tiene que ver con perpetuar la existencia terrena de una parte de la persona (Mondloch, 1980: 9). Entre los tzotziles la entidad anímica asociada con el destino y con el animal compañero también se hereda de abuelos a nietos en el marco del linaje patrilineal; el medio de transmisión es precisamente el nombre de pila, y la razón por la que no se puede perpetuar directamente de los padres a los hijos tiene que ver con el hecho de que un muerto necesita permanecer en el inframundo durante determinado tiempo antes de renacer en un descendiente (ver Guiteras Holmes, 1965: 131, 133; Vogt, 1969: 372-373; Chuchiak, 2000: 294; Martínez González, 2007: 156). Semejantes prácticas han

sido reportadas entre los tzeltales de Cancuc (Pittarch Ramón, 2006: 77). Como observa Jill Leslie McKeever Furst (1995: 81 -84), estos datos coinciden con la práctica nāwatl prehispánica de transmitir la vitalidad del *tōnalli* de los abuelos a los nietos a través de un antropónimo, mejorando de este modo la suerte o destino del recién nacido; por otra parte, esa práctica contribuyó a enlazar a los miembros de una familia a través de las generaciones.

En el caso de los mayas del periodo Clásico la práctica parece haber variado de ciudad a ciudad. Como hemos visto en la lista dinástica de los gobernantes de 'Ik',¹⁵ no siempre contamos con información detallada sobre las relaciones familiares entre los mandatarios. Un ejemplo ilustrativo es el de Yax Nu'n Ahiin I (379-404 d.C.), quien es nombrado como *mam*, 'antepasado', en el texto de la Estela 31 de Tikal (fig. 9.5). En las inscripciones jeroglíficas *mam* tiene el sentido alternativo de 'abuelo' o 'nieto', lo que por sí mismo parece muy significativo. No obstante, el señor que comisionó la Estela 31 (Si hyaj Chan K'awiil II) no era nieto, sino hijo de Yax Nu'n Ahiin I, por lo que en algunas dinastías mayas pudo haber bastado con heredar el trono para adquirir el antropónimo o parte del nombre del antecesor en el mando, quien era considerado como un *mam* o 'antepasado'.

9.5 La entidad anímica b'aahis y la fuerza calorífica de origen solar

En otras tradiciones culturales de Mesoamérica, como entre los nāwas, la cabeza era el centro donde se concentraba una entidad anímica calorífica

¹⁵ Capítulo 2 de esta tesis.

(*tōnalli*)¹⁶ que era responsable del destino y la vitalidad humana (López Austin, 1989-I: 233, 236; McKeever Furst, 1995: 15, 75-81). A este respecto, es preciso mencionar que el adjetivo *k'ihnich*, 'airado' (fig. 9.8), forma parte de los nombres de muchos gobernantes mayas del periodo Clásico, y ese vocablo deriva a su vez del sustantivo *k'ihn*, que significa 'calor' o 'ira.'¹⁷ Søren Wichmann (2004: 80-81) ha observado que en varias comunidades mayas modernas el calor es una cualidad vital que deriva ultimadamente del Sol, pero que se acumula e intensifica con el avance de la edad, así como con los cargos públicos o rituales que una persona adquiere a lo largo de su vida (ver Guiteras Holmes, 1965: 248-249; Gossen, 1989: 60-67; Álvarez Lomelí, 1997: 35-36). Esa puede ser la razón que subyace al uso del adjetivo *k'ihnich* en los antropónimos de los gobernantes mayas.

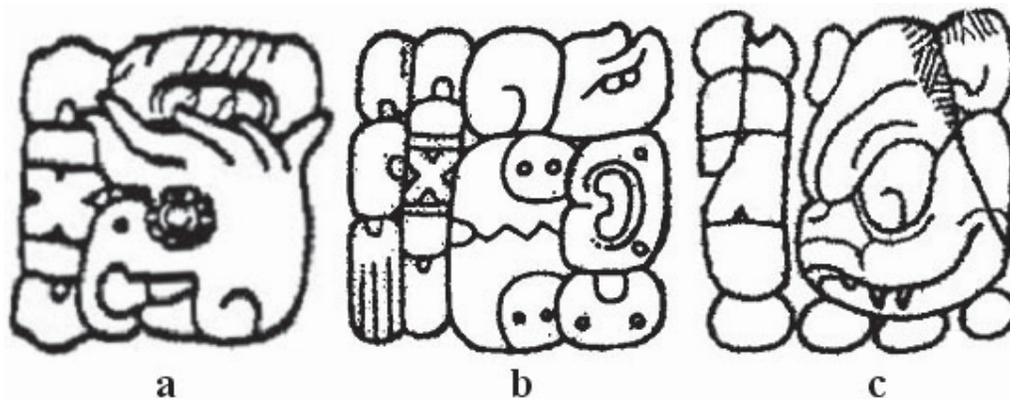


Figura 9.8. Ejemplos de antropónimos mayas que comienzan con el adjetivo *k'ihnich*, 'caliente, airado, bravo, colérico' o 'furioso': (a) *K'ihnich Yax K'uk' Mo'*; Altar Q de Copán (B5), Honduras; dibujo de Linda Schele (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama); (b) *K'ihnich B'aaknal Chaahk*; Panel 1 de Toniná (A3), Chiapas; dibujo de autor desconocido (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama); (c) *K'ihnich Kan B'ahlam II*;

¹⁶ *Tōnalli* se traduce como 'calor del sol, o tiempo de estío' (Molina, 1992: 149; Karttunen, 1983: 246), y 'ardor, calor del sol, verano' / 'alma, espíritu, signo de natividad' (Siméon, 1992: 716).

¹⁷ La partícula *-ich* es un adjetivizador o nominalizador que convierte el sustantivo *k'ih*, 'calor' o 'ira', en el adjetivo *k'ihnich*, 'caliente, colérico' o 'airado' (Alfonso Lacadena García-Gallo, comunicación personal, 4 de julio de 2007).

alfarda este del Templo de la Cruz de Palenque (I1), Chiapas (tomada de Schele y Mathews, 1979: figura 272).

Diversos datos epigráficos e iconográficos apoyan la idea de que la llamada serpiente *Si'p* (fig. 9.9), un ofidio con hocico enhiesto y angulado, constituye la representación del aliento caliente del dios solar (fig. 9.9b), una fuerza anímica que podemos apreciar externada por la nariz (figs. 6.6a, c, 9.9c) o coronilla de algunos soberanos mayas (fig. 9.9d). De acuerdo con Taube (2003: 428, 431; Houston, Stuart y Taube, 2006: 156), ese tipo de símbolos o narigueras podrían representar el aliento vital o solar -una fuerza ígnea, caliente y fuerte- más específicamente cuando adquieren la forma del llamado monstruo o serpiente *Si'p*. Un buen indicio de que así es fue encontrada por Stuart (2005c: 22-23) en el panel de piedra del Templo XIX de Palenque (fig. 9.9a); se trata del tocado glífico de K'ihnich 'Ahku'l Mo' Naahb' III quien, a semejanza de Si hyaj Chan K'awiil en la Estela 31 de Tikal (fig. 9.7a) y de K'ahk' Tiliw Chan Yopaat en la Estela 22 de Naranjo (fig. 9.7b), lleva su antropónimo sobre la cabeza, a manera de emblema. Aunque no todos los componentes glíficos de su nombre se han preservado, claramente se conserva la cabeza de una guacamaya (**MO'**), que emite el aliento caliente (**K'INICH**) de los orificios nasales del pico. En interpretaciones anteriores sobre la serpiente *Si'p*, Stuart (1988a: 198) había planteado la idea de que esos ofidios substituyen a las caídas de sangre, de lo que dedujo que se relacionaban conceptualmente con ese líquido precioso o lo representaban. A la luz de los datos etnográficos, pienso que existen buenas posibilidades de que ambas interpretaciones se complementen, ya que la sangre es el tejido responsable de conservar el calor corporal y difundir la fuerza, el

vigor y la salud a todas las partes del cuerpo (Wisdom, 1961: 352),¹⁸ si bien existen algunos individuos que por tener la sangre más fuerte son capaces de causar daño a los demás (*ibid.*: 353-354, 359, 368, nota 421).

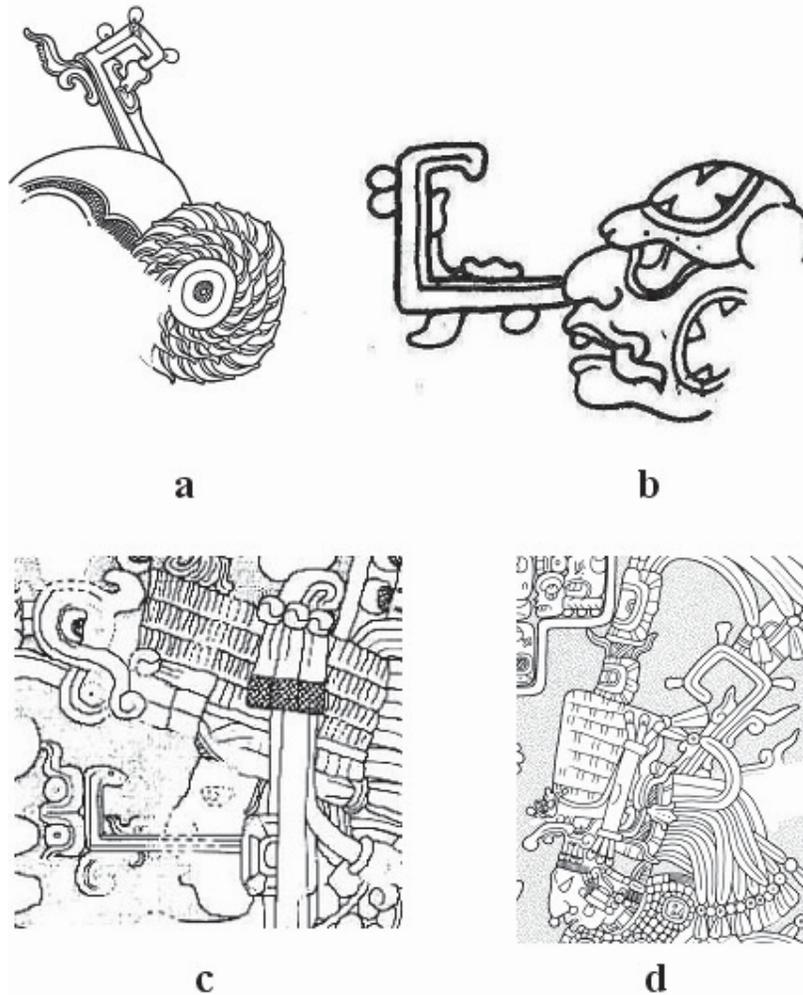
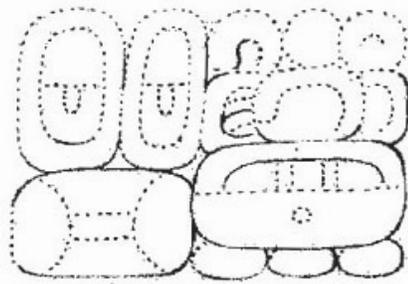


Figura 9.9. La serpiente de nariz cuadrada en probable alusión al aliento vital o calor solar: (a) tocado glífico de K'ihnich 'Ahku'l Mo' Naahb' III representado en el panel de piedra del Templo XIX de Palenque, Chiapas (tomado de Stuart, 2005c: 23); (b) dios solar con aliento vital (tomado de Taube, 2003: 432); (c) detalle de la Estela 22 de Tikal, Guatemala (tomado de Jones y Satterthwaite, 1982: figura 29); (d) detalle del Dintel 1 de Yaxchilán, Chiapas (tomado de Graham y von Euw, 1977: 13).

La concentración gradual de este poder solar en la medida que avanzan los años de la edad biológica, puede ser la causa que explique la obsesión de

¹⁸ Los nāwas pensaban que la fuerza calorífica *tōnalli* era portada en la sangre (McKeever Furst, 1995: 106).

los escribas mayas por integrar en los títulos de sus soberanos el número de *k'atuunes* vividos (fig. 9.10). Como Houston (2002: 55) ha notado, dichas anotaciones de edad sólo se asocian con los individuos de la más alta jerarquía, lo que habla con elocuencia de la relación entre la fuerza solar y el rango político.



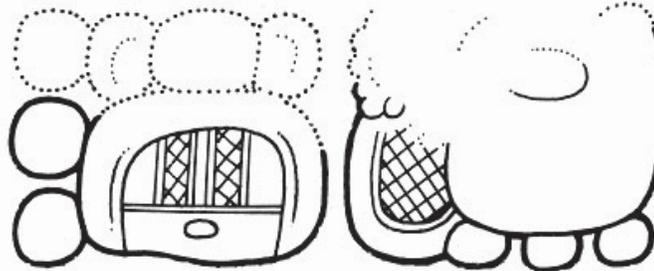
a

ch'o-ko 1-WINIKHAB'
ch'ok ju'n winikhaab'
 'joven de un *k'atuun*'



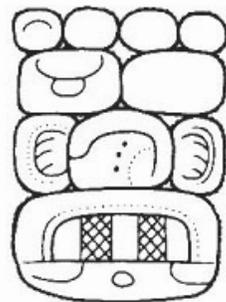
b

2-WINIKHAB' 'AJAW
cha' winikhaab' 'ajaw
 'señor de dos *k'atuunes*'



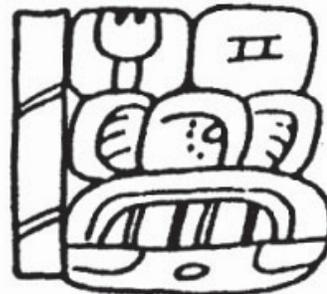
c

3-WINIKHAB' ch'a-ho-ma
'uhx winikhaab' ch'aho'm
 'varón de tres *k'atuunes*'



d

4-WINIKHAB'-'AJAW
chan winikhaab' 'ajaw
 'señor de cuatro *k'atuunes*'



e

5-WINIKHAB'-'AJAW
ho' winikhaab' 'ajaw
 'señor de cinco *k'atuunes*'

Figura 9.10. La cuenta de los *k'atuunes* en las cláusulas nominales de los nobles mayas: (a) Altar 1, fragmento C de Piedras Negras (X2), Guatemala; dibujo de John Montgomery (tomado de Montgomery, 1998); (b) Tableritos de los llamados subterráneos del Palacio de Palenque (E3-F3a), Chiapas (tomados de Schele y Mathews, 1979: fig. 36); (c) Estela 1 de Altar de los Reyes (A4-B4), Campeche; dibujo de Nikolai Grube (cortesía de Nikolai Grube); (d) escalón IV de la Escalera Jeroglífica 3 de Yaxchilán (A6b), Chiapas (tomado de Graham, 1982: 170); (e) Estela 12 de Yaxchilán (B3), Chiapas; dibujo de Linda Schele (tomado de Tate, 1992: 238).

Los antiguos nāwas pensaban que los dioses del linaje insuflaban el *tōnalli* por medio de un taladro de fuego sobre la cabeza de un niño el mismo día de su nacimiento (McKeever Furst, 1995: 64-66). A este respecto, Zender (2004c: 204) identificó en las inscripciones mayas la mención de una clase de fuego que (fig. 9.11), por llevar el sufijo de posesión íntima *-is*, era claramente concebido como una parte del organismo. En su opinión, esta expresión alude a que la capacidad para taladrar fuego era considerada como una extensión del cuerpo de los gobernantes. No obstante, debo aceptar que no comparto esta interpretación y que lamentablemente quedamos a la espera de un mayor número de datos que permitan aclarar la naturaleza precisa de este fuego orgánico.

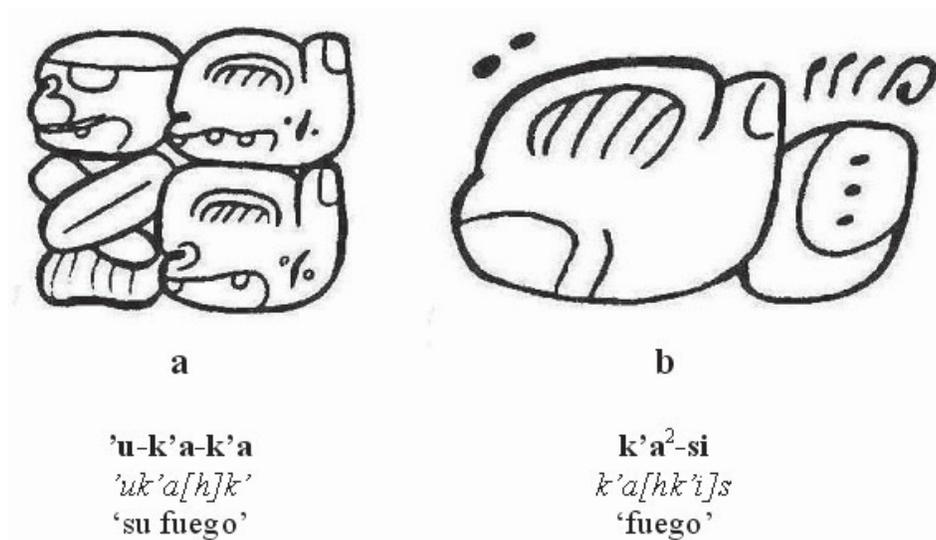


Figura 9.11. Formas poseídas y absolutas del morfema *k'ahk'*, 'fuego': (a) friso jeroglífico de la Casa Colorada de Chichén Itzá (6), Yucatán (tomado de Zender, 2004c: 203); (b) placa de concha de Río Azul, Guatemala (tomada de Zender, 2004c: 203).

En maya yukateko, tzeltal y jakalteko sobreviven algunas palabras que pudieran ser cognadas de la fuerza calorífica *k'ihn*, 'calor' o 'ira, aludida en las inscripciones del Clásico (fig. 9.8). Su vinculación con las ideas de 'vida, suerte,

fortaleza, vigor, fuerza, recietura' y 'braveza' casi no dejan duda de que tienen que ver con los conceptos manejados en los textos jeroglíficos. Al igual que los tzeltales de San Juan Chamula (Gossen, 1989: 60), los mayas yukatekos pensaban que la fuente última de esta energía calorífica se encuentra en el Sol. En términos generales, la acumulación de años trae como consecuencia natural un aumento de *k'iinam*, de tal suerte que los ancianos son las personas más calientes; cada persona absorbe la cantidad de esa fuerza que su cuerpo necesita en función de su edad, su prestigio ritual o sus cargos públicos (Álvarez Lomelí, 1997: 37), aunque debe aclararse que este calor es una cualidad y no necesariamente se manifiesta en el aumento de la temperatura corporal (Guiteras Holmes, 1965: 248). Cabe agregar que entre los tzeltales de Bachajón y Oxchuc, así como entre los poqomames, la idea de calor estaba siempre ligada con los señores y con el dios solar, además de tener la connotación de inaccesibilidad (Villa Rojas, 1995a: 550).

yukateko	<i>kinam</i>	'fuerza' / 'braveza, ferocidad que traen consigo los animales bravos y fieros y los hombres así con que ponen espanto. Temor, respeto que uno causa. Cosa venerable y respetable. Fuerza, recietura, vigor, fortaleza[...]' (Álvarez Lomelí, 1980: 348).
	<i>kinam</i>	'fuerza, recietura, rigor y fortaleza' (Arzápalo Marín, 1995: 425).
	<i>kin-am</i>	'vigor' (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 132).
	<i>k'inam</i>	'fuerza, rezura, reciedumbre, vigor y fortaleza' (Barrera Vásquez, 1980: 402).
	<i>k'inam</i>	'el temor y respeto que uno causa' / 'cosa venerable y respetable' (Barrera Vásquez, 1980: 402).
tzeltal	<i>quin</i>	'suerte' (Ara, 1986: 373).
jakalteko	<i>k'inal, q'inal</i>	'vida' (Hecht, 1998: 222).

De hecho, la mera costumbre de sujetar el cabello a los cautivos de guerra (fig. 9.12), que ha sido explicada entre los nāwas por el hecho de que en el cabello se concentra esa fuerza calorífica de bravía (López Austin, 1989-I: 225, 242; McKeever Furst, 1995: 105, 126-128), podría ser explicada de semejante forma entre los mayas, quienes se encuentran representados en los monumentos usando el cabello largo hasta media espalda -aunque recogido-, costumbre que siguieron practicando los manché ch'oles (ch'olti's) e itza'es rebeldes durante la época colonial (ver Vos, 1990: 134; Chuchiak, 2000: 301, 469). El mismo logograma de **MAM** (fig. 9.5: N1), 'abuelo', se caracteriza por un mechón de cabello sobre la frente, indicio cierto de la concentración de fuerza calorífica a través de los años. Un dato interesante es que entre los tzotziles de San Andrés Larráinzar se practica un tipo de magia simpática, que consiste en asfixiar a su enemigo sepultando bajo tierra un mechón de su cabello; William H. Holland (1989: 148) explica esta creencia por el hecho de que el pelo es algo muy apegado al espíritu y a la vida, pero sobre todo a la cabeza. Es por ello que los tzotziles de San Pedro Chenalhó piensan que el cabello, aun cortado del cuerpo, sigue formando parte del alma (Guiteras Holmes, 1965: 242). Mediante un cuidadoso análisis filológico del diccionario tzeltal de fray Domingo de Ar a (1986), Ruz Sosa (1992: 161) ha demostrado que la cabeza era considerada como el centro anímico donde se concentraba el coraje, el valor y la autoridad.

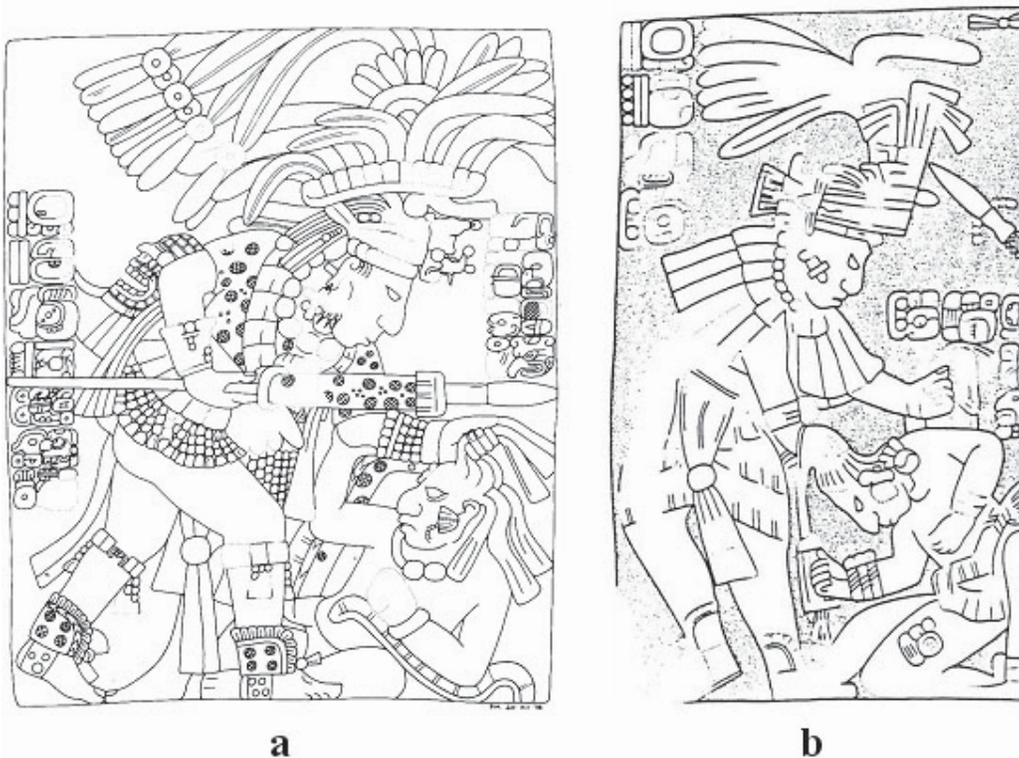


Figura 9.12. Escenas de combate en el acto de sujetar el cabello de un enemigo vencido: (a) Dintel 1 de Bonampak, Chiapas; dibujo de Peter L. Mathews (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama); (b) Dintel 8 de Yaxchilán, Chiapas (tomado de Graham y von Ew, 1977: 27).

9.6 La indumentaria y las uñas como portadores de *b'aahis*

Otro contexto interesante de la expresión *b'aah* se encuentra en el Vaso Regio del Conejo (K1398), que fue abordado en el Capítulo 5 (ver fig. 5.28). De acuerdo con la interpretación de Dmitri Beliaev y Albert Davletshin (2006: 25), el dios L ('Itzamaat) desnudo pregunta respetuosamente al conejo por sus pertenencias: 'i-li-ki ta ? ni-MAM b'a-ya ni-b'u-ku ?-ja ta-? ni-B'AH, 'ilik ta... niman b'ay nib'u[h]k ...j ta... nib'aah, '¿y si vea mi nieto..., dónde está mi traje y... mi imagen?' Efectivamente, *b'uhk* significa 'ropa', mientras que *b'aahis*, 'imagen', en este caso se encuentra poseído en primera persona del singular:

nib'aah. Podría pensarse que este pasaje simplemente se refiere a que el atuendo del dios L equivale a su propia impronta o personalidad. No obstante, la idea que se oculta detrás de este uso del morfema *b'aah* puede ser un poco más profunda. De acuerdo con López Austin (1989 -I: 237-238; McKeever Furst, 1995: 95, 137, 176), uno de los significados principales de la palabra *tōnalli* es el de “cosa que está destinada o es propiedad de determinada persona”, idea que marca un derecho de exclusividad sobre ciertos bienes de lujo (joyas, plumas, mantas ricas, pintura facial, etc.), que eran privilegio sólo de los nobles y los dioses. Una idea semejante nuevamente la podemos encontrar en las creencias mágicas de varios grupos mayances contemporáneos, que consideran necesario que los fetiches de brujería (expresiones modernas de *b'aahis* o *winb'aah*) sean elaborados con trozos de la ropa que usó la víctima (Redfield y Villa Rojas, 1934: 178; Wisdom, 1961: 386, 388; ver también Pittarch Ramón, 2006: 45), o bien, el daño puede ejecutarse sepultando bajo tierra una prenda de su vestido (Holland, 1989: 148). De este modo, puede pensarse que el dios L pregunta por su ropa, al mismo tiempo que por la fracción de una de sus entidades anímicas (*b'aahis*), que podría ser usada por el conejo para infligirle nigromancia.

No obstante, conviene advertir que entre los ch'orti's (Wisdom, 1961) y los mayas yukatecos (Redfield y Villa Rojas, 1934) se considera necesario que los muñecos usados en la hechicería contengan fragmentos de uñas de la víctima. Este dato nos recuerda que entre los tzotziles de San Pedro Chenalhó las uñas - aun separadas del cuerpo- están impregnadas de *ch'uulel* (Guiteras Holmes, 1965: 242), mientras que entre los antiguos nāwas las uñas tenían una elevada concentración de *tōnalli* (McKeever Furst, 1995: 127-128), al tiempo que los funcionarios del gobierno, sacerdotes y comerciantes necesitaban robustecer

esta entidad anímica para desempeñar su cargo sin peligro de padecer hechicerías (López Austin, 1989-I: 243). Traigo a colación esto último pensando en la escena del vaso K1453 (fig. 2.30), donde el soberano de 'Ik', Si hyaj K'awiil 'Ajuh x Haab', luce unas uñas muy largas y cuidadas. Sospecho que la explicación para el tamaño de estas uñas va más allá de la ausencia de labor manual por parte de los miembros de la elite (ver Houston, Stuart y Taube, 2006: 25).

9.7 Posibles funciones de la entidad anímica b'aahis

Los datos presentados hasta aquí, hacen preciso explorar un poco más el papel de la estructura cefálica como una de las posibles entidades o centros anímicos de los mayas. Aunque las publicaciones etnográficas repiten insistentemente que su *locus* espiritual reside en el corazón (ver Pittarch Ramón, 2006: 32; Martínez González, 2007), Calixta Guiteras Holmes (1965: 246-247), Ulrich Köhler (1995: 22) y Pedro Pittarch Ramón (2006: 123-126) han encontrado entre los tzotziles de San Pedro Chenalhó, los tzotziles de San Pablo Chalhuitán y los tzeltales de Cancuc, vestigios de un antiguo centro de conciencia que se concentraba en la cabeza (sobre la frente o sobre el occipucio). Entre los miembros de estos grupos étnicos se cree que en esa región del cuerpo se concentra la identidad cultural y social, pues matiza los pensamientos e impulsos que se originan en el corazón, transformándolos en acciones reflexionadas, decorosas y autocontenidas. Esto se puede comprender mejor si entendemos que en el corazón reside una fuerza pulsional, cuya acción se perfecciona por el “deber ser” que habita en la cabeza. Esta capta el conocimiento durante el

estado de vigilia y a través de los sentidos de percepción físicos (gusto, oído, olfato y vista), mientras que el corazón aprende la “realidad” por medio de los sueños.

Transpolando estos datos etnográficos al arte y escritura del periodo Clásico, resulta atractivo interpretar a la entidad anímica *'o'hlis* como el centro de la memoria, emociones, sabiduría, impulsos, conocimiento profundo, deseos y apetitos, así como del pensamiento interior e impulsivo que impele a la acción, mientras que la mente (*b'aahis*) posee el discernimiento del bien y del mal, de lo prudente y de lo adecuado.¹⁹ Un puente entre los datos precolombinos y contemporáneos puede explorarse en las nociones que al respecto tenían los mayas yucatecos coloniales, quienes concebían los procesos mentales como funciones coordinadas del corazón (*'óol*) y el *k'iinam*; en el primero residía la voluntad, mientras que el segundo era el centro de fuerza y autoridad lumínica que procede del Sol (Álvarez Lomelí, 1997: 36). Vale la pena destacar que entre los tzeltzles del siglo XVI la cabeza era el centro de la autoridad y la nobleza (Ruz Sosa, 1992: 160-161), y que esta función de dominio es otra de las propiedades que los tzeltales etnográficos le atribuyen a la región cefálica (Pittarch Ramón, 2006: 126), así como uno de los sentidos del morfema *b'aah*, ‘primero’, en contextos políticos de las inscripciones clásicas (fig. 9.3).

Conviene advertir que esta desarticulación o dispersión de la conciencia, cuya responsabilidad es compartida por más de una entidad anímica, es uno de

¹⁹ Esta función de la entidad anímica *b'aahis* puede explicar la conducta serena, inexpressiva y autocontenida que los artistas mayas del periodo Clásico les atribuían a sus gobernantes (ver Fuente, 1970: 17; Houston, 2001), tal como vimos en los capítulos 4 y 5 de esta tesis, mismo ethos de conducta que rige entre los adultos tzeltales de Cancuc (Pittarch Ramón, 2006: 124). Vale la pena mencionar que para los antiguos *nāwas*, el *tōnalli* tenía la facultad del pensamiento reflexivo regulado por la razón y el estado conciente de la vigilia (López Austin, 1989-I: 225, 235, 243); era la capacidad de volición, coherencia y juicio de los funcionarios, hecho que se verifica porque su pérdida (temporal o definitiva) produce un estado de inconciencia (McKeever Furst, 1995: 110-111).

los rasgos más extendidos de la cosmovisión mesoamericana; si los centros espirituales operan armónicamente, el individuo estará sano y mentalmente equilibrado, de lo contrario se ubicará en una posición de desventaja (ver López Austin, 1989-I: 234, 262). Quizá por ello, entre los tzotziles de San Pedro Chenalhó la mente y el corazón se relacionan por medio de la sangre (Guiteras Holmes, 1965: 247).

9.8 Diferencia entre las entidades y los centros anímicos

Pero aparte de estos importantes datos coloniales y etnográficos, existen en ch'orti' y kaqchikel algunos términos para *b'aah*, 'cuerpo, cabeza, ser', y *hut*, 'rostro', que conservan el significado alternativo de 'espíritu' o 'alma.' Como he mencionado, Houston y Stuart (1998: 91-92, 95) ya habían vislumbrado esta función anímica de la cabeza entre los mayas, al sugerir en 1998 que la palabra *b'aah* (realmente *b'aahis*) pudo ser el equivalente del *tōnalli* de los nāwas. Quizá por ello *bah* o *p'ah*, en ch'orti', también significa 'espíritu' (Houston, Stuart y Taube, 2006: 60).

ch'orti'	<i>bah / p'ah</i>	'body, self, a being, a spirit' (Wisdom, 1950: 577).
	<i>-b'a</i>	'vida' (Hull, 2005: 6). ²⁰
	<i>hut</i>	'face of person or animal, front side or surface; facial appearance, manner or expression, appearance; upper side or surface, exposed side or surface; outer side; person's soul, placenta, fetus, abdomen, womb [appears always with possessive <i>u-</i>]' (Wisdom, 1950: 474)
kaqchikel	<i>ab, vxla</i> de <i>ab</i> , <i>ti u'abah</i>	'espíritu' (Coto, 1983: 213).

²⁰ Se trata de un sustantivo que siempre va poseído (Hull, 2005: 6).

Es preciso señalar que en las inscripciones mayas existe otro término para ‘cabeza’, que puede estar escrito mediante un logograma **JOL** o por medio de la secuencia silábica **jo-lo** (Boot, 2008b: 86); algunas veces suele tener la acepción de ‘cráneo’ (ver Lacadena García-Gallo, 2007: 6) y sin duda procede del proto-maya **jo’l* (Kaufman y Norman, 1984: 122), cuyo descendiente yukateco es *jo’ol* (Bastarrachea, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 19). Por alguna razón esta palabra no admite el sufijo de posesión íntima *-is* descubierto por Zender (2004c: 200-204), y nunca invade los contextos donde aparece *b’aah* o *b’aahis*. Ello me hace suponer que *jol* o *jo’l* designaba tan sólo a la región anatómica de la cabeza, mientras que *b’aahis* tenía amplias connotaciones anímicas y ontológicas. Es posible que mientras que **TAN**, *tahn*, ‘pecho’ (fig. 8.2a) o **TUM**, *tum*, ‘corazón’ (fig. 8.2b), hayan operado como los centros físicos donde residía la entidad anímica *’o’hlis*, **JOL**, *jo’l*, ‘cabeza’, fungiera de forma semejante para albergar a la conciencia *b’aahis*. Al igual que *jo’l*, *tahn* y *tum* tampoco se encuentran atestiguados con el sufijo *-is*, lo que podría apuntar a una distinción lingüística entre las partes del cuerpo que sirven como entidades anímicas o donde se concentra una mayor intensidad de ellas.²¹ Un detalle que

²¹ Este es un aspecto que debe explorarse en el futuro. Además de *’o’hlis*, ‘corazón’, *b’aahis*, ‘cabeza’, y *wahyis*, ‘espíritu familiar’, Zender (2004c: 201-203) descubrió los casos de **CIGARRO-is** (fig. 8.6) y de *k’ahk’is* (fig. 9.11b), que ya fueron discutidos en este capítulo, así como *k’ab’is*, ‘brazo’ o ‘mano’, *ti’is*, ‘boca’, y *’utis*, ‘ojo’ o ‘rostro’. En la bibliografía existente sobre las entidades anímicas de los nāwas (López Austin, 1987-I: 234-235; McKeever Furst, 1995: 130) el *tōnalli* suele concentrarse, además de en la cabeza, la frente, el cabello, las uñas, la sangre, el nombre, la imagen y las pertenencias personales, también en el rostro, las manos, las muñecas, los brazos, la lengua, las sienes y las articulaciones; estas últimas debido a la creencia de que en el pulso se encuentran los “corazones del espíritu”, y por ello sirve para diagnosticar la salud de un individuo. Es posible que la clave para comprender porqué lo mayas del periodo Clásico diferenciaban entre partes del cuerpo que en estado absoluto (no poseído) no requieren el sufijo de posesión íntima *-is* y las que sí lo necesitan, radique en un hallazgo reciente hecho por Pedro Ramón Pitarch en el ámbito de la etnología; me refiero a la diferencia entre los conceptos de *cuerpo-carne* y *cuerpo-presencia*, el segundo de los cuales excede el ámbito de lo físico, pues al parecer contiene una dimensión anímica (Alfonso Lacadena García-Gallo, comunicación personal, 31 de marzo de 2009).

no quisiera pasar por alto, es que en ch'orti' el morfema *b'ah* parece intervenir en la conformación del verbo 'calentar', algo que es lógico si tomamos en cuenta lo que hemos discutido sobre la cabeza (*b'aahis*), el aliento solar (fig. 9.9), la fuerza calorífica (*k'ihn*) y su comparación con el *tōnalli nāwa*:

ch'orti'	<i>bahn / p'ahn</i>	'heat, warmth' (Wisdom, 1950: 578).
	<i>bahna</i>	'heat or warm up a thing' (Wisdom, 1950: 578).
	<i>b'ajna</i>	'calentar' (Hull, 2005: 7).
	<i>b'ajnan</i>	'calentarlo' (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 16).

9.9 La entidad anímica *b'aahis*, la sombra y el sueño

Por otra parte, también existe evidencia del uso del morfema *b'ah* (*b'aah*) en contextos que tienen que ver con fantasmas o el espíritu de los muertos.

itzáj	<i>b'ab'a'al</i>	'cadejo, fantasma, espanto, tentación, bulto' (Hofling y Tesucun, 1997: 161).
	<i>b'ab'a'alil</i>	'fantasma' (Hofling y Tesucun, 1997: 161).
proto-ch'olano	* <i>b'ahk'ut</i>	'susto' / 'frighth' / 'miedo' / 'fear' (Kaufman y Norman, 1984: 116).
ch'orti'	<i>b'ajk'ut</i>	'temor, miedo, espanto' (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 16).
	<i>b'ajk'ut</i>	'fantasma, espanto' (Schumann Gálvez, s.f.: 6).
	<i>b'ajk'use</i>	'asustar, espantar, amenazar' (Hull, 2005: 7).
	<i>b'ajk'usen</i>	'espantar, asustar, darle miedo o meterle temor' (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 16).
	<i>b'ajk'usyaj</i>	'susto, espanto, amenaza. possession by evil spirit, illness or "fright" caused by an evil spirit' (Hull, 2005: 7).
	<i>b'ajk'uti</i>	'tener miedo' (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 16).

Para tratar de comprender esta acepción del lexema *b'aaħ* me parece que necesitamos explorar el concepto maya de la 'sombra'. López Austin (1989 -I: 223-224, 237-238) afirma que se trata de un elemento inalienable que los *nāwas* antiguos identificaban con el *tōnalli*. Es como una imagen que adopta la figura del cuerpo. De acuerdo con McKeever Furst (1995: 74, 95, 101, 157), se trataba de un doble o duplicado sombroso del ser humano, un reflejo fugaz que abandonaba el organismo durante la noche para vivir experiencias oníricas y recibía el nombre de *e'ēkawilli*, 'viento de noche' (ver Garza, 1990: 47-48). Separado del cuerpo es semejante a una ráfaga de aire, un relámpago o un rayo pequeño de luz. No obstante, Martínez González (2006: 186-189) piensa que sólo se trataba de un componente anímico del *tōnalli*, que se concentraba en la cabeza, era de naturaleza fría y tenía limitadas funciones vitales (ver Pittarch Ramón, 2006: 52): caminar, moverse y ejecutar cosas. Mediante diversos datos etnográficos, este autor fue capaz de comprender que luego de la muerte existe el peligro de que la "sombra" se disipe, se pierda o vague por el mundo asustando a los vivos.

Aunque estas conclusiones derivan de creencias registradas en Oaxaca, conceptos semejantes han sido atestiguados entre los tzeltales de Cancuc, para quienes la 'sombra' (*nojke'tal*) se localiza directamente bajo la piel del ser humano y tras la muerte puede permanecer por un tiempo custodiando los restos óseos, hasta que desconsolada decide deambular por el mundo, dejándose avisorar a contraluz (Martínez González, 2006: 189; 2007: 163). Para evitar que este componente anímico vague por la tierra espantando y enfermando a los vivientes, es posible ejecutar rituales que tienen como fin reincorporarla a la sepultura. Ideas análogas pueden encontrarse en el siglo XVI

entre los tzeltales de Copanaguastla, así como entre los mopanes contemporáneos, quienes creen en una entidad anímica llamada *pixan*, identificada con el espíritu de los muertos, razón por la que deriva del verbo *pix*, ‘amortajar’ o ‘envolver’ (Wisdom, 1961: 453, nota 560; Xoj y Cowoj, 1976: 158; Ruz Sosa, 1992: 160, 310). Es preciso decir que entre los tzeltales de Pinola la sombra se identifica con el alma o espíritu que abandona el cuerpo dormido (Hermitte, 1970: 107), mientras que entre los jakaltekos *pixan* es el espíritu que sale del organismo durante el sueño (Garza, 1990: 195). Cabe mencionar que este vocablo se encuentra muy extendido en las lenguas mayances.²² Por otra

²² La siguiente lista ilustra bien el alcance geográfico del término *pixan*.

maya occidental y yukatekano	* <i>pixaan</i>	‘alma’ / ‘soul’ (Kaufman y Norman, 1984: 129).
lakandon	<i>pišan</i> / <i>pišán</i>	‘heart’ (Dienhart, 1989: 324).
yukateko	<i>cucut pixan cah</i>	‘cuerpo alma tener’ / ‘cuerpo y alma tener’ (Álvarez Lomelí, 1980: 338).
	<i>pixan</i>	‘/alma’ / ‘conciencia por el alma. Espíritu por alma. A lma, espíritu incorpóreo, bien aventurado. Alma que da vida al cuerpo del hombre’ (Álvarez Lomelí, 1980: 348).
	<i>pixan</i>	‘alma que da vida’ / ‘espíritu, por alma’ (Acuña Sandoval Sandoval, 1993: 87).
	<i>pixan</i>	‘alma que da vida al cuerpo del hombre’ / ‘cosa que está cubierta; y cosa devanada o enredada’ (Arzápalo Marín, 1995: 643).
	<i>pixan</i>	‘alma que da vida al cuerpo del hombre’ / ‘alma’ / ‘ánima’ / ‘espíritu por alma, conciencia por el alma; alma que da vida’ / ‘espíritu’ / ‘alma del ser humano, ánima por alma’ (Barrera Vásquez, 1980: 659).
	<i>pixan</i>	‘alma’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 100).
	<i>pixan</i> / <i>pixam</i>	‘ánima’ / ‘alma o espíritu que da vida al cuerpo del hombre’ (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 10, 112).
mopán	<i>pixan</i>	‘espíritu (de un muerto)’ (Xoj y Cowoj, 1976: 158).
	<i>pixan</i> / <i>pūsüc’al</i>	‘espíritu (del hombre)’ (Xoj y Cowoj, 1976: 322).
	<i>pixa’an</i>	‘despierto’ (Xoj y Cowoj, 1976: 159).
itzáj	<i>pišan</i>	‘spirit’ (Dienhart, 1989: 603).
	<i>pixan</i>	‘spirit’ (Boot, basado en Hofling, 1995: 18).
	<i>pixan</i>	‘alma, espíritu’ (Hofling y Tesucun, 1997: 515).
	<i>pixa’an</i>	‘tapado’ (Hofling y Tesucun, 1997: 515).
proto-ch’olano	* <i>pixan</i>	‘alma’ / ‘soul’ (Kaufman y Norman, 1984: 129).
ch’orti’	<i>bixan</i>	‘soul (aima), spirit’ (Wisdom, 1950: 586).
chontal	<i>pišan</i>	‘spirit’ (Dienhart, 1989: 603).
	<i>pixan</i>	‘alma’ / ‘corazón’ (Pérez González y Cruz, 1998: 83, 90).
	<i>cAyo-pišan</i>	‘heart’ (Dienhart, 1989: 324).
tzotzil	<i>pixanil</i>	‘alma’ (Laughlin, 1988: 665).

parte, varios idiomas de esta familia utilizan la misma raíz tanto para ‘sombra’ como para ‘dormir’:

lakandon	<i>wen</i> <i>wen-en</i>	‘sleep’ (Dienhart, 1989: 578). ‘dormir’ (Boot, basado en Bruce, 1997 b: 29).
yukateko	<i>wenel</i>	‘sleep’ (Dienhart, 1989: 578).
Itzáj	<i>wenel</i>	‘sleep’ (Dienhart, 1989: 578).
ch’olti’	<i>wanel</i>	‘dormir’ (Morán, 1695: 24). ‘sleep’ (Dienhart, 1989: 578).
chuj	<i>wéwen</i>	‘shade’ / ‘shadow’ (Dienhart, 1989: 559).
q’anjob’al	<i>ewán / w-enél / yenél</i>	‘shade’ / ‘shadow’ (Dienhart, 1989: 559).

La pervivencia de la imagen y de su sombra más allá de la muerte²³ podría conjeturarse de escenas póstumas de los gobernantes mayas clásicos, tal como la que aparece en el registro superior de la Estela 11 de Yaxchilán (fig. 9.13). En esa imagen los padres fallecidos de Yaxuun B’ahlam IV (752-768 d.C.) personifican a la diosa lunar y al dios solar en el cielo, al tiempo que atestiguan las acciones militares de su hijo (ver fig. 6.11). Esta figuración parece coincidir con las ideas de algunos pueblos etnográficos, quienes son de la opinión que las almas inmortales de los miembros de la elite no viajan al inframundo, sino que

	<i>jpixan</i>	‘alma’ (Laughlin, 1988: 665).
tzeltal	<i>pixan</i>	‘alma’ (Ara, 1986: 364).
tojolab’al	<i>pišán</i>	‘spirit’ (Dienhart, 1989: 603).
chuj	<i>pišán</i> <i>pišán / cu / pišán / col</i>	‘spirit’ (Dienhart, 1989: 603). ‘heart’ (Dienhart, 1989: 324).
q’anjob’al	<i>pišán / pišán</i>	‘heart’ / ‘spirit’ (Dienhart, 1989: 325, 603).
akateko	<i>pišán</i>	‘heart’ / ‘spirit’ (Dienhart, 1989: 324, 603).
jakalteko	<i>pišán</i> <i>pixan</i> <i>pixaːn(e)</i> <i>pixaːn anma</i>	‘spirit’ (Dienhart, 1989: 603). ‘aliento’ (Hecht, 1998: 131). ‘alma’ (Hecht, 1998: 80). ‘espíritu’ (Hecht, 1998: 160).

²³ Entre los tzeltales de Oxchuc, la sombra es el componente anímico que sigue al cuerpo y parece identificarse con el *mukul ch’ulel*, entidad indestructible que pasa al otro mundo a recibir el premio o castigo que le corresponde (Villa Rojas, 1995a: 546).

se elevan hacia el cielo, donde se colocan al lado de los dioses y con el tiempo se deifican (Holland, 1989: 115-116; Pittarch Ramón, 2006: 54).²⁴ Si bien la cláusula del padre de Yaxuun B'ahlam se encuentra incompleta (fig. 9.13), mientras que la de su madre parece comenzar con *'ub'aahil [a'n]*, 'es la representante de', conviene recordar que entre los nāwas era justamente el *tōnalli* aquella entidad que se externaba durante las posesiones rituales (López Austin, 1989a-I: 409, 430). Ya hemos visto que entre los mayas del periodo Clásico dicha función pudo haber sido cumplida por el signo T533 (*b'ook?*) con volutas de aliento, mismo que todavía se aprecia sobre la coronilla del padre de Yaxuun B'ahlam (fig. 9.13). Sus ornamentos nasales aluden posiblemente al aliento respiratorio de la diosa lunar y del dios solar pero, como señala Kettunen (2006: 307-308), no indican que sus portadores estén muertos, sino que de algún modo siguen estando vivos e investidos de cierta cualidad o estatus especial.



²⁴ Entre los tzotziles de San Pablo Chalhuitán todas las almas van al cielo, pues los ultramundos se encuentran ubicados por encima del plano terrestre (Köhler, 1995: 14, 16).

Figura 9.13. Retratos de los padres muertos de Yaxuun B'ahlam IV; Estela 11 de Yaxchilán, Chiapas; dibujo de Linda Schele (tomado de Tate, 1992: 237).

Me parece que los datos presentados hasta aquí pueden encuadrar en la siguiente interpretación: el signo T533 (probablemente **B'OK**) era un componente anímico que a través de la sangre se esparcía por todo el cuerpo (fig. 8.17), si bien parece haberse concentrado en el corazón (fig. 8.15). Se externaba por la coronilla de la cabeza durante los rituales de personificación (figs. 8.8, 8.13) y posiblemente también durante el sueño, así como por la boca durante la muerte (fig. 8.9). Fuera del cuerpo pudo vivir experiencias oníricas bajo la apariencia de un duplicado intangible del cuerpo (¿sombra de la imagen onírica?), mismo que posiblemente se relacionaba con la entidad *b'aahis*, debido a que la cabeza, frente o rostro (*b'aahis*) constituye una manifestación de la esencia individual y por extensión alude a todo el ser. De esta forma, la semántica de la cabeza (*b'aahis*), como *locus* de la personalidad, fue extendida al cuerpo entero (*b'aahis*), a su imagen (*b'aahis*) tallada en piedra (Houston, Stuart y Taube, 2006: 64) y a su reflejo o duplicado onírico (*b'aahis*), en su acepción de 'cosa semejante a otra'.

Entre los tzotziles de San Pedro Chenalhó el *ch'ulel* es la parte del espíritu que sale del cuerpo durante el sueño, y constituye un duplicado intangible de la forma corporal (Guiteras Holmes, 1965: 249). Entre los tzeltales de Cancuc, Pittarch Ramón (2006: 52) ha observado que la sombra que de día acompaña al cuerpo también persigue al duplicado intangible que sale momentáneamente de él durante la noche. De ello puede conjeturarse que el *b'aahis* del periodo Clásico quizá nunca tuvo la acepción de 'sombra', sino sólo

de ‘imagen’ o ‘reflejo’,²⁵ si bien es de suponer que este *b’aahtis* externado iba acompañado de algún tipo de sombra (¿T533?). En otras palabras, de haber existido en el periodo Clásico una idea semejante a la de la sombra etnohistórica, ésta operaría durante la noche como silueta de la imagen (*b’aahtis*) del cuerpo.

Ya dentro del terreno de la analogía etnográfica, hallamos que entre los tzotziles de San Pedro Chenalhó la entidad anímica inmortal (*ch’ulel*) puede abandonar el cuerpo por la coronilla y se encuentra en la imagen onírica del individuo, así como en cualquier otra imagen del cuerpo (Guiteras Holmes, 1965: 241), ya sea pintada o esculpida. Todos estos conceptos se encuentran presentes también en las fuentes lexicográficas, que identifican a las imágenes o retratos con el reflejo y con el alma humana, aunque también con la sombra que habita bajo la piel:

proto-maya	* <i>ehtaal</i>	‘semejanza, foto’ / ‘likeness’ (Kaufman y Norman, 1984: 120).
lakandon	<i>bo’oy</i> / <i>ič bó’oi c’in</i>	‘shade’ / ‘shadow’ (Dienhart, 1989: 559).
yukateko	<i>boy</i>	‘sombra’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 129).
	<i>bo[o]y</i>	‘sombra’ (Acuña Sandoval, 1993: 597).
	<i>booy</i>	‘sombra’ (Arzápalo Marín, 1995: 90).
	<i>bo’oy</i>	‘[protección, amparo, favor, sombra]’ / ‘amparo, favor, sombra’ / ‘sombra, quitasol’ / ‘favor’ / ‘sombra, amparo, protección’ / ‘umbrío’ / ‘pasma’ (Barrera Vásquez, 1980: 66).
	<i>bo’oy</i>	‘sombra’ (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 65, 81).
	<i>ochel</i>	‘sombra del cuerpo’ (Barrera Vásquez, 1980: 594).
	<i>och-el</i>	‘pellejo o cuero de hombre’ / ‘sombra

²⁵ Entre los tzotziles de San Pablo Chalchihuitán el alma que se asemeja al cuerpo humano y lo abandona en sueños recibe el nombre de *nak’obal*, ‘sombra’ (Köhler, 1995: 22, 72), asimilación que pudo ser el resultado de una simplificación lógica y evidentemente posterior al periodo Clásico.

	<i>oochel</i>	del cuerpo' (Álvarez Lomelí, 1980: 338). 'sombra de cualquier objeto o cuerpo' / 'imagen' (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 41, 65, 109).
	<i>yochel</i>	'sombra que da el cuerpo contrapuesto a la luz' / 'retrato, figura, imagen, sombra que tiene la imagen de alguien o algún objeto' (Barrera Vásquez, 1980: 409, 978).
mopán	<i>bo'oy</i>	'imagen' / 'sombra' (Xoj y Cowoj, 1976: 331, 375).
itzáj	<i>bo'oy</i>	'sombra, reflejo[...] <i>Jach k'as u-b'o'oy</i> . Tiene mala sombra, suerte, vista' (Hofling y Tesucun, 1997: 185).
wasteko	<i>ehat</i> <i>ehatal</i> <i>ehatalab</i>	'vivir' (Tapia Zenteno, 1985: 97, 105). 'alma' (Tapia Zenteno, 1985: 72, 105). 'vida' (Tapia Zenteno, 1985: 97, 105).
proto-ch'olano	* <i>ehatal</i>	' semejanza, foto' / 'likeness' (Kaufman y Norman, 1984: 120) .
ch'olti'	<i>boi</i>	'sombra' (Morán, 1695: 59).
ch'orti'	<i>mein</i> <i>mein</i> <i>me'yn / me'ynir</i> <i>me'yn katata</i> <i>u mein</i>	'sombra, espíritu del vivo' (Schumann Gálvez, s.f.: 28). 'spirit of plant or animal, shadow' (Wisdom, 1950: 525). 'sombra, espíritu' (Hull, 2005: 83). 'imagen de dios' (Hull, 2005: 83). 'one's spirit, one's shadow' (Wisdom, 1950: 525).
chontal	<i>bo'oy</i>	'sombra (de un árbol)' (Pérez Martínez y Cruz, 1998: 116).
ch'ol	<i>ejtal</i>	'semejanza' / 'foto' (Aulie y Aulie, 1978: 57).
tzotzil	<i>nequetal axinal</i>	'sombra del hombre o árbol' (Hidalgo, 1989: 217).
tzeltal	<i>na</i> <i>nacleg</i> <i>naoghibal</i> <i>natighon</i> <i>natzahighon</i> <i>naulay</i> <i>noquetal</i>	'acordar' / 'saber' / 'conocer, saber' (Ara, 1986: 340). 'vida' (Ara, 1986: 342). 'memoria' (Ara, 1986: 343). 'vivir mucho, durar' (Ara, 1986: 344). 'imaginar, pensar' (Ara, 1986: 344). 'pensar muchas veces' (Ara, 1986: 345). 'sombra de ho/mbr/e, de árbol u otra cosa a la [luz de la] luna' (Ara, 1986: 349).
awakateko	<i>muj / qa muj</i>	'shade' / 'shadow' (Dienhart, 1989: 559).
ixil	<i>mu</i>	'shade' / 'shadow' (Dienhart, 1989: 559).

kaqchikel	<i>muuj</i>	'shade' / 'shadow' (Dienhart, 1989: 559).
	<i>natub / ninoqh</i>	'sombra de persona' / 'estos nombres se toman, también, por "la phantasma", y, antiguamente, los tenían por el ánima' (Coto, 1983: 529).
tz'utujil	<i>muuj</i>	'shade' / 'shadow' (Dienhart, 1989: 560).
k'iche'	<i>muj</i>	'shadow (person); specter; ghost' (Christenson, 2003a: 76).
	<i>mu'j / muuj</i>	'shade' / 'shadow' (Dienhart, 1989: 560).
	<i>nanoch'</i>	'shadow (person)' (Christenson, 2003a: 80).
	<i>natub</i>	'sombra[...] antiguam<en>te, significaba el alma' / 'el v<enerabl>e Vico lo entiende por el alma' (Bassetta, 2005: 295, 455).
	<i>natup</i>	'a small fly believed to contain the souls of ancestors' (Christenson, 2003a: 80).
	<i>nenoch'</i>	'shadow' (Christenson, 2003a: 80).
	<i>noch'</i>	'shadow (of a man)' (Christenson, 2003a: 82).
	<i>nonoch</i>	'shadow (of person or animal)' (Christenson, 2003a: 83).
poqomam	<i>muuj</i>	'shade' / 'shadow' (Dienhart, 1989: 560).
poqomchi'	<i>muuj</i>	'shade' / 'shadow' (Dienhart, 1989: 560).
q'eqchi'	<i>mu</i>	'sombra' (Sedat, 1955: 108, 260).
	<i>mu</i>	'sombra, espíritu de las cosas' (Haeserijn, 1979: 228).
	<i>mu, muel</i>	'sombra' (Haeserijn, 1979: 480).
	<i>musik', mu</i>	'espíritu de las personas' (Haeserijn, 1979: 228, 430).
	<i>rech'ajat</i>	'retrato, imagen, semejanza' (Sedat, 1955: 165, 225).
uspaneko	<i>rechajat</i>	'retrato, semejanza' (Sedat, 1955: 269).
	<i>r/ech'ajaat</i>	'imagen' (Haeserijn, 1979: 441).
	<i>mu-uj / muj</i>	'shade' / 'shadow' (Dienhart, 1989: 560).

Como puede advertirse, el sustantivo proto-maya **ehataal* significa 'semejanza' o 'foto', pero en su descendiente wasteko tiene connotaciones de 'alma' y 'vida'. En yukateko *'oochel* significa 'imagen' o 'sombra', mismas

acepciones que tiene la voz *b'o'oy* en mopán e itzáj. Esto mismo pasa con *natub'* en kaqchikel y k'iche', pero el caso mejor documentado es el ch'orti' *mein*, que de acuerdo con Wisdom (1961: 442, 453, nota 559) es una sombra o imagen del cuerpo que suele abandonar al organismo en sueños para vivir experiencias reales. El vínculo entre las imágenes artísticas y las oníricas, tal vez puede explorarse entre wasteko y k'iche', dos lenguas muy alejadas geográficamente, pero que conservan raíces semejantes:

wasteko	<i>huachib</i>	'sueño que se sueña' (Tapia Zenteno, 1985: 95, 107).
k'iche'	<i>huachibil</i>	'soñar' (Tapia Zenteno, 1985: 95, 107).
	<i>uachibal</i>	'imagen' (Basseta, 2005: 192).
	<i>wächibal</i>	'appearance; mirror; representation; statue; picture; photo' (Christenson, 2003a: 137).
	<i>wächibal abäj</i>	'stone sculpture' (Christenson, 2003a: 137). ²⁶

Esta presunta proximidad conceptual entre la imagen del cuerpo (monumento o pintura) y la imagen onírica (sueño) fue vislumbrada por Guiteras Holmes (1965: 240) entre los tzotziles de San Pedro Chenalhó: el *ch'ulel* "está en la imagen del cuerpo 'al venir a este mundo', 'como un monumento', queriendo decir que tiene la forma del cuerpo. Es la esencia impalpable del individuo, de su forma física y de sus características mentales; en resumen, la imagen del sueño".²⁷

²⁶ Notar que, en el caso del wasteko, estas palabras parecen derivarse del lexema *huay*, 'dormir' (Tapia Zenteno, 1985: 106), mientras que entre los k'iche's proceden del morfema *wäch*, 'máscara' (Christenson, 2003a: 136). Esto abriría la posibilidad de una concepción profunda en el uso de las máscaras, que implica algún tipo de externamiento del espíritu semejante al sueño, idea que fue explorada en el Capítulo 7.

²⁷ He citado la traducción del texto de Guiteras Holmes que aparece en el libro de Hermitte (1970: 95), puesto que en ella queda más clara la relación entre la imagen-monumento y la imagen-sueño. El mismo pasaje, en la traducción de Carlo Antonio Castro (Guiteras Holmes, 1965: 240), versa como sigue: el *ch'ulel* "está en la imagen del cuerpo, 'como venimos al mundo',

Es precisamente el sueño una de las claves para comprender los conceptos mayas de *way* y de *wahyis*, cuyo interés originó la exploración de los problemas expuestos en este capítulo. En mi opinión, los temas que rodean la comprensión del morfema *way* o *wahy* y de su representación pictórica en las vasijas 'Ik' (fig. 2.19) tenían que contextualizarse en el marco de una discusión más amplia sobre el sistema de las entidades anímicas, propósito que creo haber cumplido en este momento, y que me permitirá exponer con mayor claridad mis ideas en torno al tonalismo y al nagualismo entre los mayas clásicos.

Recapitulación

Los datos reunidos en este capítulo muestran que los mayas del periodo Clásico creían en la existencia de una entidad anímica que se concentraba en la cabeza (*jol* o *jo'l*). Vestigios de esa antigua concepción aun pueden encontrarse entre algunos grupos mayances contemporáneos. El nombre de esa entidad anímica era *b'aahis*, 'cabeza, frente, rostro, cuerpo, ser, imagen' o 'retrato', vocablo que alude a la región cefálica como el área que facilita el reconocimiento individual y donde se ubican la mayoría de los sentidos. La entidad anímica *b'aahis* constituía el centro de la individualidad y de los actos reflexivos; en ella se concentraba el coraje, el valor y la autoridad; también era un importante centro de conciencia que regulaba la identidad cultural y social, al tiempo que matizaba los pensamientos impulsivos del corazón (*o'hilis*). En este sentido, conviene decir que el pensamiento y el aprendizaje eran para los mayas procesos complejos donde intervenían coordinadamente las entidades *o'hilis* y *b'aahis*. La

'como un monumento', es decir, en la forma corporal. Es la esencia impalpable del individuo, de su forma física y de sus características mentales; en breves palabras, es la imagen onírica del individuo."

primera era una fuerza pulsional que asimilaba información durante el sueño, mientras que la segunda regulaba el deber ser y usaba los sentidos para captar la información durante el día.

En este sentido, la entidad anímica *b'ahhis* se fortalecía por medio de la luz y el calor diurno, pues con el paso de los años y según la importancia de los cargos políticos o religiosos que su poseedor iba ocupando, acumulaba una fuerza vital denominada *k'ihn*, 'calor, fortaleza, ira, suerte' o 'vida'. Dicha fuerza era una cualidad y no necesariamente se manifestaba en temperatura. En el arte maya se representaba mediante la serpiente *Si'p*, que simbolizaba el aliento del dios solar, mientras que en el sistema de escritura se evidencia por el uso de títulos de edad (*k'atuunes*) vividos, así como del adjetivo *k'ihnich*, 'airado, caliente' o 'colérico'. Ambos elementos iban incorporados en el antropónimo.

A este respecto, uno de los contenedores más eficaces de la entidad anímica *b'aahis* era el nombre de pila, elemento que conllevaba la identidad y reputación del individuo, y que por ello era transmitido entre los señores mayas de una misma dinastía, al tiempo que generalmente se representaba sobre la cabeza de los gobernantes. Como Halperin (1998: 114) ha sugerido, los instrumentos del oficio también se podían portar sobre la cabeza, lo que en mi opinión los hace muy proclives a haber sido concebidos como soportes de la entidad anímica *b'aahis*. Otros recipientes importantes de esa entidad anímica pudieron haber sido la ropa (fig. 5.28), las uñas (fig. 2.30) y el cabello (9.12).

En su acepción de 'imagen' o 'retrato', el término *b'aahis* esconde tras de sí una profunda concepción ontológica de las escenas artísticas, pues estas no representaban a sus modelos, sino que se identificaban con ellos. Un retrato era para los mayas una parte o extensión del cuerpo humano, pues en él estaba

proyectada la entidad anímica *b'aahis* (*'ub'aah*, 'es su magen'). De esta forma, el proceso creativo de los escultores y pintores mayas procuraba transmitir a los soportes un duplicado viviente de los modelos humanos, actividad para la que seguramente necesitaban convertirse personificaciones o substitutos (*b'aahil 'a'n*) de los dioses.

En su acepción de 'imagen onírica', la entidad anímica *b'aahis* se proyectaba y actuaba en el mundo de los sueños como un duplicado del cuerpo, mientras que la fuerza aludida por el logograma T533 pudo haber operado como una sombra que abandonaba el organismo y pasaba a ser la sombra del *b'aahis* externado. No obstante, este es un asunto que requiere más investigación y que depende también del desciframiento correcto del signo T533.

Otro de los contextos donde se empleaba la palabra *b'aahis* era en los relacionadores de parentesco, sugiriendo que los hijos eran imágenes o encarnaciones del ser de sus progenitores. El sintagma *'ub'aah 'uch'ahb'*, 'es su ser, es su generación', posiblemente alude a los padres como la fuerza engendradora del cielo, mientras que la frase *'ub'aah 'ujuntan*, 'es su ser, es su [cosa] querida', probablemente se refiere a las madres como símbolo de la mitad ctónica del mundo, aunque esta última idea es sólo una hipótesis.

CAPÍTULO 10 LA ENTIDAD ANÍMICA *WAHYIS* Y EL PROBLEMA DEL TONALISMO Y NAGUALISMO

10.1. La historia de un problema

Tras el descubrimiento del famoso Vaso de Altar de Sacrificios (figs. 2b y 2.19a), hallado en 1961 en el entierro 96 de ese sitio arqueológico, se abrieron puertas insospechadas para comprender las concepciones espirituales de los mayas del periodo Clásico.

En un principio las opiniones en torno a la imagen pintada en esa vasija se vieron influidas por los propios comentarios de su descubridor, el arqueólogo Richard E. W. Adams (1963; 1971: 68-78), quien la interpretó como un ritual funerario celebrado en honor de la mujer sepultada en la tumba, al que asistieron diversos mandatarios históricos, tal vez parientes de la occisa, incluyendo el gobernante de Yaxchilán. Así lo hizo suponer la presencia de distintos glifos emblema en las glosas jeroglíficas que mencionan el nombre de cada personaje pintado. De acuerdo con esas opciones tempranas, esta ceremonia ritual incluía un suicidio por decapitación, y uno de los señores danzaba personificando al dios del inframundo (Stuart, 1975: 774-776; Foncerrada de Molina y Lombardo de Ruiz, 1979: 35).

No obstante, poco tiempo después comenzaría una nueva era en la interpretación de este vaso. Su detonante sería un signo semejante al del día 'Ajaw, cuya mitad está cubierta por la piel manchada de un jaguar (fig. 10.1a). Dicho glifo, conocido en el catálogo de Thompson (1962) como T539, aparece en las cláusulas nominales de todos los personajes del Vaso de Altar de Sacrificios.

Puesto que también se encuentra ocasionalmente en las inscripciones públicas de piedra, ya era conocido desde los tiempos de Herbert J. Spinden, quien lo interpretó como una expresión asociada con el cambio de las estaciones, mientras que David H. Kelley (1962: 13, 36, lám. XIV) lo contempló como una referencia al equinoccio. Años después, Adams (1977) vería en este enigmático jeroglífico una alusión a la existencia de un presunto sistema de gobierno basado en un linaje de jaguar, al que supuestamente pertenecerían todos los señores pintados en el Vaso de Altar de Sacrificios. Otra especulación fue la de Jacinto Quirarte (1979: 133), quien observó que el grafema también se encontraba escrito en otros vasos funerarios, lo que lo hizo pensar que hacía referencia a los muertos, quienes eran anunciados o personificados por los personajes pintados en las escenas. Durante la década de los ochenta, Linda Schele (1985; 1988: 294-299) contemplaría las escenas del Vaso de Altar de Sacrificios y de su hermano, el vaso K791 (figs. 2a, 2.19b), como imágenes de danzas *posmortem* ejecutadas por los gobernantes mayas, que a semejanza de Junajpu' e Xb'alämq'e en el *Popol Vuh* (Christenson, 2003b: 180-184), alcanzaban su apoteosis como dioses. De esta forma, estas escenas representarían un rito de paso en el inframundo, asociado con la derrota de las fuerzas necrológicas. Schele planteó que el jeroglífico T539 se leía *b'alan 'ajaw*, 'señor escondido', o *b'ahlam 'ajaw*, 'señor jaguar'; la primera de estas frases haría referencia al estatus de estas criaturas como habitantes del otro mundo, mientras que la segunda aludía a la vinculación simbólica entre los nobles y los grandes felinos. Es preciso aclarar que ambos intentos de lectura no son aceptados hoy por los epigrafistas.

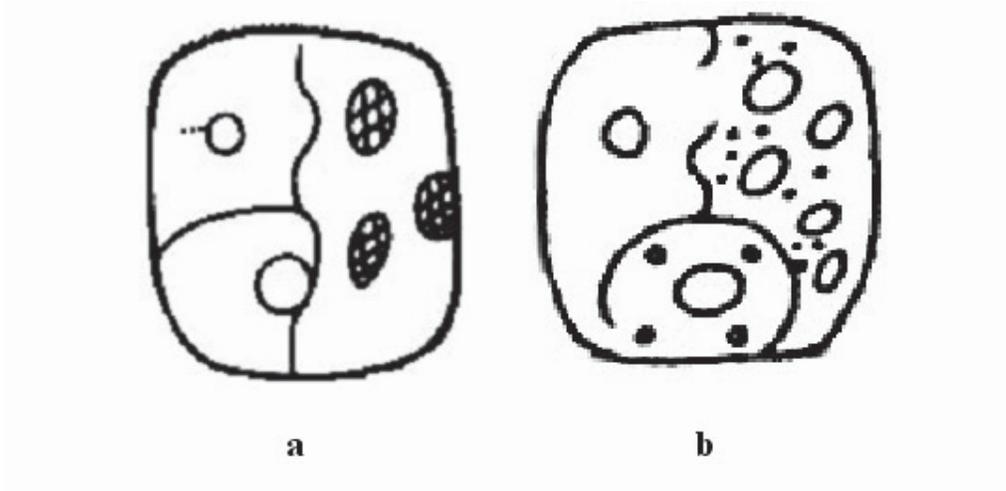


Figura 10.1. Logograma T539 o **WAY**, *way/wahy*: (a) Dintel 15 de Yaxchilán (F1), Chiapas (tomado de Graham y von Euw, 1977: 39); (b) Tablero del Sol de Palenque (F5), Chiapas; en este caso interviene en la formación de la palabra *way[i]b'*, 'dormitorio', o *way[aa]b'*, 'soñador' (**WAY-b'i**); dibujo de Merle Geene Robertson (cortesía de Lucero Meléndez Guadarrama).

Todas estas opiniones cambiarían radicalmente en 1989, cuando Nikolai Grube (citado por Freidel, Schele y Parker, 1993: 442, nota 33), Stephen D. Houston y David S. Stuart (1989) tomarían en consideración los complementos fonéticos que aparecen asociados con el enigmático T539 (**wa-T539-ya**), arribando de forma independiente al mismo desciframiento epigráfico: un logograma con el valor de **WAY**.¹ Houston y Stuart (1989) señalaron que el término *way* o *wahy* se asocia en distintos diccionarios de lenguas mayances con las ideas de 'animal compañero, brujería, dormir, nagual, soñar' y 'sueño', pero rechazaron traducirlo ya sea como *nāwalli* o como *tōna*, debido en parte que esos términos no son de origen maya. Para ellos, la mejor interpretación de

¹ Tres años antes, Victoria R. Bricker (1986: 90-91) había llegado a la conclusión de que el cartucho glífico T130:572.47, que aparece en las páginas de año nuevo del *Códice de Dresde* (pp. 25-28) se leía **wa-WAY-ya**, *way*, aunque nunca asoció ese término con ideas concernientes a las entidades anímicas, sino simplemente con los dioses Uayeyab mencionados por fray Diego de Landa (2003: 140-145).

way era la de coesencia,² definida como “un animal o fenómeno celeste (por ejemplo lluvia, rayo, viento) que se cree comparte la conciencia de la persona que ‘la posee’[...] El enlace es tan cercano que cuando la coesencia es herida o destruida, el propietario enferma o muere” (*ibid.*: 1-2). Aunque admitieron que las coesencias pueden adoptar comportamientos que Alfonso Villa Rojas (1995b) asoció con el nagualismo, terminaron por reconocer que se trata de un concepto “relativamente cercano al sentido de *tonal*, aunque es preferible evitar la trampa de usar términos nahuas para conceptos mayas.” En su publicación de 1989, Houston y Stuart reconocieron que en el arte y la escritura maya la presencia de coesencias *way* constituían una marca de estatus personal por parte de los gobernantes, pero que dichas entidades también podían ser portadas por los dioses.

Durante 16 años todos los mayistas parecen haber aceptado sin reparos que el término *way*, escrito mediante el logograma T539 (fig. 10.1a), significaba ‘coesencia, espíritu’ o ‘animal compañero’, un concepto semejante al del tonalismo. Freidel, Schele y Parker (1993: 190-192), por ejemplo, observaron que los antropónimos de los poseedores de *way* nunca son mencionados en las vasijas, tan sólo aparecen sus glifos emblema o los nombres de sus reinos; de ello dedujeron que todos los miembros del mismo linaje pudieron haber heredado de sus padres la misma coesencia *way*. También propusieron que la acepción de *wahy* como un acto de transformación mágica para causar desgracias (nagualismo) era una derivación tardía, producto de la condena de los evangelizadores españoles, quienes interpretaron la creencia en animales compañeros como superstición o hechicería.

² Según Houston y Stuart (1989: 1) fue John Monaghan quien en 1982 introdujo el término ‘coesencia’. Sin embargo, doce años antes M. Esther Hermitte (1970: 77) ya había manejado la idea de que los animales, el espíritu y el ser físico de los tzeltales de Pinola eran coesenciales.

El estudio iconográfico más exhaustivo y sistemático de los seres *way* o *wahy* fue publicado en 1994 por Nikolai Grube y Werner Nahm. Más de 50 espíritus sobrenaturales de ese tipo fueron reunidos, descritos y comentados pormenorizadamente a partir de diversas vasijas, incluyendo tres de la tradición 'Ik',³ con la lectura epigráfica y traducción de los nombres de cada *way* o *wahy*, así como la identidad política de los topónimos y glifos emblemas que se asociaban con cada uno. Constituye, por lo tanto, una herramienta necesaria e insustituible para comprender la imaginería y creencias religiosas de los mayas del periodo Clásico, aunque su enfoque no se apartó de la línea interpretativa inaugurada por Houston y Stuart.

Una voz de precaución provino del trabajo de Inga Calvin (1997), quien luego de una extensa discusión etnográfica sobre las concepciones anímicas de los mayas, encontró varios problemas para interpretar el logograma **WAY** (fig. 10.1a) como 'coesencia'. Entre ellas que la relación que se establece en los textos glíficos entre los *way* y sus poseedores no tiene lugar de uno a uno, sino del espíritu sobrehumano con entidades o locaciones políticas; por otra parte, el aspecto icónico de los *way* representados en las vasijas es claramente sobre-animal, sus actividades no parecen restringirse al mundo físico o real y sus atributos los asocian con víctimas de sacrificio, lo que no cuadra dentro del esquema de los animales compañeros concebidos por los mayas modernos (*ibid.*: 879). No obstante, Calvin se oponía a la idea de que las criaturas *way* de las vasijas tuvieran algo que ver con el fenómeno del nagualismo. Para ella

³ K791, K792 y K3120 (el Vaso de Altar de Sacrificios). Todos estos recipientes de cerámica son obra del pintor Mo...n B'uluch Laj y sólo faltaría en esta lista el K793. Algunos aspectos de esta última vasija han sido estudiados por Luís Lopes (2004: 5), Kerry Hull, Michael D. Carrasco y Robert Wald (2009: 39-41).

simplemente expresaban la unión entre seres sobrenaturales, linajes humanos e individuos muertos (*ibid.*: 868).

Las objeciones de Calvin no parecen haber tenido repercusiones importantes en la opinión académica de su tiempo, y durante los siguientes ocho años hubo pocas sugerencias novedosas sobre este tema. Entre ellas puede mencionarse la observación de Grube (2004a: 67-71, 75-76), en el sentido de que algunos seres *way* o *wahy*, como Mok Chih, Sitz' Winik y 'Ahkan con jeringas de enema se podían asociar con cuerpos hinchados, enfermedad y muerte, atributos que ciertamente se apartan de las nociones típicas sobre el tonalismo. En este mismo sentido, Marc U. Zender (2004c: 200-204) señaló que el morfema *way* formaba parte de un conjunto de sustantivos que servían para designar partes íntimas del cuerpo humano, ya que cuando no estaba asociado con pronombres posesivos siempre iba acompañado por el sufijo absolutivo *-is*, esto es: *wayis* o *wahyis*. Finalmente, Markus Eberl (2005: 62) señaló que las coesencias *way* designaban entidades anímicas inmortales que se transmitían de un gobernante a otro dentro de la misma línea dinástica. En mi opinión, estas observaciones hubieran sido suficientes para cuestionar la identidad de los seres *wayis* o *wahyis* como coesencias, compañeros o *alter egos* zoomorfos del espíritu humano, ya que de acuerdo con los datos etnográficos esta categoría de seres no reside en el cuerpo humano, no son inmortales y rara vez actúan como agentes que causan enfermedades (ver Garza, 1984: 93-112).

No obstante, el asunto dio un vuelco sustancial hasta marzo de 2005, cuando Stuart (Stuart, 2005b: 160-166) propuso un nuevo paradigma en la comprensión del logograma **WAY**, teniendo como marco la celebración del *29th Maya Hieroglyphic Forum* de la Universidad de Texas. La nueva interpretación

destacaba los atributos siniestros de la iconografía de los *wahyis*: esqueletos, murciélagos, serpientes, jaguares y seres antinaturales conectados con sangre, muerte y sacrificio, reevaluándolos a la luz de la información etnográfica mayista que documenta la práctica de la hechicería, particularmente bajo su modalidad de nagualismo. Stuart afirma que “la idea del ‘animal compañero’ es válida hasta cierto punto, pero no es suficiente para explicar el significado subyacente de tales criaturas y sus poderes en asociación con ciertos individuos. Una palabra ampliamente conocida en tzotzil para ‘coesencia animal’ es *vayihel*, que en la vecina lengua tojolab’al puede tener un significado mucho más siniestro”, aquel asociado con la brujería, la enfermedad y las desgracias enviadas mediante maleficios o maldiciones.

En las siguientes páginas trataré de aportar algunos datos nuevos que refuerzan las últimas ideas de Stuart, contemplando a los seres *wahyis* de las vasijas 'lk' (figs. 2, 2.19) como expresiones antiguas y regionales de nagualismo y no de tonalismo. Cabe adelantar que propongo traducir el logograma **WAY** (fig. 10.1a) como ‘espíritu familiar’ (*wahyis*) y no como ‘coesencia’ o ‘compañero animal’ (*way*).

10.2. Confusión entre tonalismo y nagualismo

La variante más frecuente del mencionado logograma **WAY** (figs. 10.1a, 10.2a, b), ‘dormir, soñar’ o ‘sueño’, descifrado independientemente por Grube (citado en Freidel, Schele y Parker, 1993: 442, nota 33), Houston y Stuart (1989), consta de un rostro humano geometrizado, cuya mitad está cubierta por la piel manchada de un jaguar. Su variante de cabeza es el propio felino con el signo

T533 a manera de ojo (fig. 10.2c). La asociación de este concepto con el animal parece obedecer a que el jaguar se desenvuelve en los ámbitos nocturnos, oscuros y fríos del mundo salvaje (Valverde Valdés, 2004: 264-265), que se asemejan a la experiencia misteriosa y desconocida de los sueños.

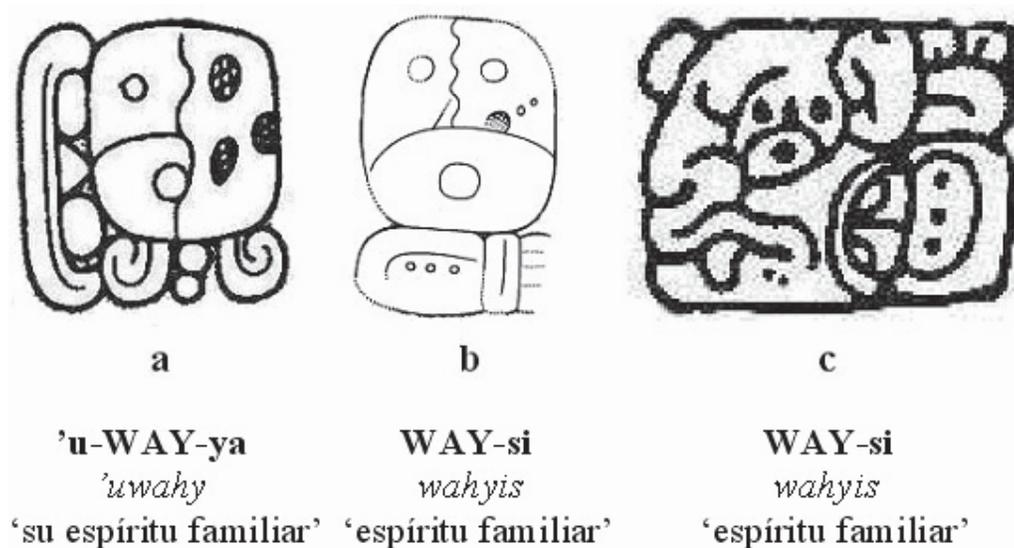


Figura 10.2. Formas poseídas y absolutas del morfema *wahy*, 'espíritu familiar': (a) Dintel 15 de Yaxchilán (F1), Chiapas (tomado de Graham y von Euw, 1977: 39); (b) Estela 16 de Uxul (A2), Campeche; dibujo de Nikolai Grube (cortesía de Nikolai Grube); (c) Altar 5 de Tikal (tomado de Freidel, Schele y Parker, 1993: 263).

Como mencioné, un problema básico derivado del desciframiento del logograma **WAY** reside en comprender si en el arte y la escritura maya del periodo Clásico se relaciona con el tonalismo o con el nagualismo. Aunque esta polémica es relativamente nueva en los estudios epigráficos, tiene tras de sí una larga historia en el ámbito de la antropología y la etnología, trinchera desde la que Holland (1961: 167) nos dice que se trata de un "difícil problema". No obstante, y contrario a las opiniones de algunos estudiosos (Holland, 1989: 105; Álvarez Lomelí, 1997: 34), quienes parecen ver este asunto como una cuestión de grado o variación dentro de una misma creencia, coincido por ahora con Villa

Rojas (1995a: 537), López Austin (1989a-I: 416-418) y De la Garza (1984: 93-126), en el sentido de que en la antigüedad se trataba de dos complejos distinguibles, aunque con varios puntos de contacto. Parte de la confusión obedece a que en algunas comunidades indígenas el nagualismo y el tonalismo son etiquetados bajo el mismo término, si bien ello no significa que los mayas los concibieran de igual forma y, por ende, es necesario distinguirlos por contexto (ver Guiteras Holmes, 1965: 242, 244; Hermitte, 1970: 80-81). Como afirma Mario Humberto Ruz Sosa (1982: 56), los etnólogos mayistas suelen sentir la experiencia de que los conceptos de tonalismo y nagualismo se entremezclan, confusión derivada del uso del mismo término para referirse a ambos fenómenos y de la polisemia que tiene en Mesoamérica el vocablo de 'nagual' (ver López Austin, 1989a-I: 416).⁴ De acuerdo con Dennis y Jean Stratmeyer (1977: 130), en esta última palabra puede predominar el componente de *tōna* o el de nagual, dependiendo de la comunidad indígena que estemos estudiando. En esta tesis concuerdo con George Foster (1944: 85) y con Gustavo Correa (1960: 42), en el sentido de que se trata de dos conceptos diferentes que en muchas áreas de Guatemala y el sur de México se han confundido con el mismo nombre, o bien, de un par de acepciones distintas para el mismo término.

Los tojab'ales y tzotziles, por ejemplo, llaman *wayjel* tanto al otro yo animal (Guiteras Holmes, 1965: 242, 244; Garza, 1984: 96) como al espíritu familiar, aunque esta palabra se intercambia indistintamente con la de nagual (Ruz Sosa, 1982: 55, nota 11; 1983: 427). Por su parte, los kaqchikeles, k'iche's y tz'utujiles llaman nagual (*nawal winak*) tanto al mago que se transforma en otro

⁴ Incluso no puede descartarse que algunos indígenas no tengan clara la diferencia, situación que difícilmente ocurre entre los especialistas rituales (ver Wisdom, 1961: 353-354; Garza, 1987b: 204; 1987c: 99).

ser, como a la coesencia zoomorfa que tiene todo humano (Garza, 1987a: 252; 1987c: 89, 99; 1990: 173; Valverde Valdés, 2004: 263).

Se ha planteado que esta confusión de los términos es producto de los autores coloniales, quienes consideraron a ambas creencias como un asunto de brujería (Garza, 1984: 105, 112; 1987b: 204; 1987c: 99) en el que intervenían por igual los animales (Valverde Valdés, 2004: 263).⁵ No obstante, aunque seguramente es verdad que los criollos y peninsulares condenaron por igual al tonalismo y al nagualismo, y que tal vez nunca llegaron a percibir la diferencia, en muchas ocasiones los indígenas tampoco hacen una distinción terminológica y les aplican el mismo vocablo de origen *nāwatl* (*nāwalli*) o maya (*wayjel*).

La confusión pudo deberse también a que los nigrománticos o nagueles tenían las *tōnas* más poderosas, por lo que el término se extendió a los *alter egos* de todos (Garza, 1984: 112). A lo que puede agregarse que algunos brujos adquirirían su vocación por el día su nacimiento, o bien, porque ambas creencias coinciden en que si le sucede algo al animal compañero o familiar, le ocurrirá lo mismo al ser humano que se asocia con él.

En las siguientes líneas expondré mi postura sobre la naturaleza de los seres *wahyís* que se encuentran plasmados en las vasijas mayas del periodo Clásico, como por ejemplo las del pintor Mo...n B'uluch Laj (fig. 2.19), quien trabajó para la corte de los señores de 'Ik'. Para lograr dicho propósito, creo que resulta indispensable retornar a las definiciones básicas de tonalismo y nagualismo, recogiendo una serie de datos históricos, lexicográficos y etnográficos a fin de destacar aquellos elementos culturales que encajan con la información epigráfica e iconográfica del periodo Clásico.

⁵ En 1692 el obispo de Chiapa, Francisco Nuñez de la Vega (1988: 752-760), ya les llamaba nagueles a las coesencias, *alter egos* o *tōnas*, y mezclaba las creencias relativas a estos con varios aspectos que hoy atribuimos estrictamente al nagualismo.

10.3. El tonalismo y la coesencia animal

El tonalismo constituye parte de la naturaleza humana (Garza, 1984: 112; 1987b: 191, 204; 1987c: 99), y por ello es un atributo que todos los hombres y mujeres poseen por igual. Esta creencia se basa en la proyección del alma inmortal humana (*altz'il, ch'ulel, 'óol, pixan, etc.*) sobre un animal que vive fuera del cuerpo (separado de él) y habita en la selva o en una montaña sagrada y distante, asociada con el linaje (Guiteras Holmes, 1965: 240; Hermitte, 1970: 81; Holland, 1989: 100, 105; Garza, 1987b: 204; 1987c: 99; 1990: 185; Ruz Sosa, 1992: 160; Álvarez Lomelí, 1997: 35). Al animal que comparte su espíritu con el humano se le denomina de diversas formas: alma animal, *alter ego* zoomorfo, animal compañero, coesencia, compañero del destino, espíritu guardián, *tōna* o yo animal. Un detalle importante es que los tzeltales de Pinola nunca emplean el verbo 'tener' en asociación con su animal compañero, lo que entre otras cosas denota su distancia respecto al cuerpo humano: "no hay proximidad física; el hombre es el animal" (Hermitte, 1970: 84, nota 53, 85).

Existen, empero, referencias etnográficas en el sentido de que puede ser cazado o comido accidentalmente (Holland, 1989: 101), de lo que se deduce que esa coesencia zoomorfa puede encontrarse simultáneamente en el plano de la realidad humana.⁶ No obstante, conviene aclarar que no todos los animales que habitan en el bosque son *alter egos* de los seres humanos (Pittarch Ramón, 2006: 57-58). Aquellos que fungen como compañeros del destino pueden

⁶ Los tzeltales de Cancuc parecen haber desarrollado una concepción todavía más compleja de esta creencia, pues suponen que en este lado de la realidad habita el hombre (*ch'ulel*) y un animal coesencial (*lab'*), mientras que en la montaña de los ancestros (*ch'i'ib'al*) simultáneamente también existen el hombre (*ch'ulel*) y su animal (*lab'*) (ver Pittarch Ramón, 2006: 79-80).

alcanzar la longevidad de un ser humano, ya que trascienden las limitaciones propias de su especie (Hermitte, 1970: 82).

Durante el periodo Clásico no debió tratarse de otra entidad anímica distinta del *'o'hlis* y del *b'aahis*, sino de la propia proyección externa de alguna de ellas (aparentemente del *'o'hlis*). Es la misma alma en un continente humano y otro animal (Vogt, 1969: 372; 1976: 19). Es por ello que los tzotziles de San Pedro Chenalhó dicen que el *ch'ulel* es el *wayjel* (Guiteras Holmes, 1965: 156, 246; Garza, 1984: 97, 106; Valverde Valdés, 2004: 258),⁷ idea que parecen compartir con los tzotziles de San Pablo Chalchihuitán (Köhler, 1995: 43, nota 55, 67, 71), mientras que para los tzeltales de Pinola el *ch'ulel* habita simultáneamente en el corazón, la garganta y en las cuevas, donde recibe la protección de los líderes sobrenaturales (Hermitte, 1970: 98). Ello revela que se trata de una sola alma fragmentada en dos, o de dos aspectos de la misma alma: uno conciente, inmortal y racional, y el otro impulsivo, mortal e irracional (Garza, 1990: 16).⁸ Al final del ciclo de la vida, la entidad anímica humana sobrevive, mientras que sus continentes corporales fallecen junto con su aspecto animal (Garza, 1984: 107; Holland, 1989: 115). E llo explica porqué los jakaltekos piensan que el *alter ego* custodia la entidad anímica inmortal (*pixan*), que es liberada tras el deceso (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 133), convirtiéndose en el espíritu de un muerto (ver Ruz Sosa, 1992: 160, 310).

Este animal externo comparte con el individuo su mismo signo calendárico, personalidad, habilidades, virtudes, temperamento y destino

⁷ Entre los tzotziles de San Pablo Chalchihuitán *ch'ulel* puede referirse al alma inmortal, al *alter ego* zoomorfo o, en contadas ocasiones, al espíritu familiar de los naguales; también puede aludir a estos tres conceptos anímicos en su conjunto (Köhler, 1995: 22, 27, nota 21, 29, nota 30, 43, nota 55, 62, 67, 71).

⁸ Esta opinión contrasta con la de algunos autores (Guiteras Holmes, 1965: 240; Freidel, Schele y Parker, 1993: 181-182), que ven en el *alter ego* zoomorfo (*wayjel*) una alma distinta a la entidad anímica inmortal (*ch'ulel*), interpretación de los datos que no comparto.

(Holland, 1961: 169; 1989: 100-101; Guiteras Holmes, 1965: 243; Garza, 1984: 95; 1987c: 99; Villa Rojas, 1995a: 537; Pittarch Ramón, 2006: 70), por lo cual se dice que es coesencial respecto al hombre (Hermitte, 1970: 77; Pittarch Ramón, 2006: 57). Como dice Hermitte (1970: 85), “el nahual [*tōna*] es el hombre mismo”. La identidad entre ambos llega hasta tal punto, que si el animal recibe un daño físico, el mismo malestar aquejará al humano asociado con él, hasta el grado de morir al mismo tiempo (Holland, 1961: 169; 1989: 100; Vogt, 1969: 372 ; 1976: 19; Hermitte, 1970: 84, 97; Ruz Sosa, 1982: 61; Garza, 1984: 104; Freidel, Schele y Parker, 1993: 182; Köhler, 1995: 21; Álvarez Lomelí, 1997: 35; Pittarch Ramón, 2006: 56, 59). En consecuencia, el calendario adivinatorio de 260 días determina el tipo de *alter ego* zoomorfo que tendrá un niño (Guiteras Holmes, 1965: 242; Garza, 1984: 101).

De acuerdo con Lucille H. Kaplan (citada por Holland, 1961: 168), el tonalismo es “la relación entre un individuo y un animal o fenómeno natural que es su compañero”. Esta definición, que probablemente es válida para los pueblos del área oaxaqueña, no parece cuadrar del todo entre las comunidades mayances, ya que los rayos, torbellinos o meteoros sobreviven a la muerte del ser físico y continúan su vida dentro de cuevas (Hermitte, 1970: 82-83). Los datos que conozco sugieren que en el área maya las coesencias sólo podían adoptar la forma de animales, mientras que los fenómenos meteorológicos son propios del nagualismo.

En adición al término *wly* de los ch’oles (Aulie y Aulie, 1978: 133) y al *wayjel* de los tzotziles o tojolab’ales (Garza, 1987c: 99; Valverde Valdés, 2004: 258), que remiten tanto al tonalismo como al nagualismo, varias comunidades mayances tienen términos propios para la coesencia zoomorfa. Por ejemplo, los

mames de Santiago Chimaltenango lo llaman *t'kelel*, y dicen que es el animal que Dios da a cada hombre cuando nace, y que nadie sabe nunca cuál es (Garza, 1984: 96), opinión con la que coincidirían con los tojolab'ales (Ruz Sosa, 1982: 61). Los mayas yukatekos de Quintana Roo parecen haberlo llamado *kanul*, término que significa 'protector' o 'guardián sobrenatural' (Freidel, Schele y Parker, 1993: 182), y sin duda es cognada del *chanul* de los tzotziles de Zinacantan (Villa Rojas, 1995a: 538; Freidel, Schele y Parker, 1993: 182), vocablo que procede de la palabra para 'animal' (*chon* o *achanul*). De acuerdo con Evon Z. Vogt (1969: 371), el *chanul* es el espíritu animal acompañante que todo zinacanteco tiene en adición al *ch'ulel* o alma personal. Los tzotziles de San Pablo Chalchihuitán lo llaman *chapomal* o *chajpomal* (Köhler, 1995: 21, 62, 71; Pittarch Ramón, 2006: 40-41, nota 5) y lo definen como un animal compañero, de naturaleza silvestre, vinculado estrechamente con la existencia de cada hombre. Los jakaltekos lo denominan *yixomal ispišan nax*, 'su portador' o 'cargador de alma', pues aparentemente piensan que la coesencia es la responsable de cuidar a la entidad anímica *pixan* durante el transcurso de la vida humana (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 132-133).

yukateko	<i>kanul</i>	' <i>ah kanul</i> : aparentemente significa protector, según los contextos en que es usado' (Barrera Vásquez, 1980: 298).
ch'ol	<i>ch'ujlel</i>	' <i>tona</i> , animal compañero' (Schumann Gálvez, 1973: 71).
	<i>wAy</i>	'compañero (un espíritu) [...] (Esta creencia es semejante a la creencia de la <i>tona</i> que se encuentra en Oaxaca)' (Aulie y Aulie, 1978: 133).
tzotzil	<i>chanul</i>	“compañero animal espíritu” o “ <i>alter ego</i> espiritual” (Vogt, 1969: 371).
	<i>wayjel</i>	'animal silvestre, que habita en la selva o en el monte' (Guiteras Holmes, 1965: 242).

tzeltal	<i>čapomal</i>	‘animales compañeros en el monte’ (Köhler, 1995 : 21, 62, 71).
tojolab’al	<i>wayjel</i>	‘nagual, animal compañero’ / ‘tona (animal compañero)’, (Lenkersdorf, 1979-1: 395; 2: 747).
jakalteko	<i>isnoq’al nax</i>	‘su animal’ / ‘tonal’ (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 133).
	<i>yixomal ispišān nax</i>	‘el portador’ o ‘cargador de su alma’ / ‘tonal’ (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 133).
mam	<i>t’kelel</i>	‘es el animal o fenómeno natural que Dios da a cada hombre cuando nace, y que nadie sabe nunca cuál es’ (Wagley, citado en Garza, 1984: 96).

El origen del término *wly* o *wayjel*, aplicado al tonalismo, pudo haber obedecido a que soñar (lexema *way*) es la única forma de encontrarse cara a cara o comunicarse con el animal compañero (ver Guiteras Holmes, 1965: 241, 243; Vogt, 1969: 372; Hermitte, 1970: 85; Garza, 1990: 49, 172). El que sabe cuál es su *tōna* (*wayjel*) es porque lo ha soñado (Vogt, 1976: 19; Garza, 1984: 98, 106; 1990: 209; Holland, 1989: 101; Freidel, Schele y Parker, 1993: 182).⁹ Ello constituye una prueba de que el *wayjel*, en su acepción de *tōna*, vive fuera del cuerpo. Cabe aclarar que aunque todos los hombres tienen un animal coesencial, muy pocos saben cuál es (Pittarch Ramón, 2006: 58). En este punto vale la pena recordar que *way* es la raíz morfé mica de ‘dormir, soñar’ y ‘sueño’ en diversas lenguas mayances:

proto-maya	* <i>war</i>	‘dormir’ / ‘sleep’ (Kaufman y Norman, 1984: 135).
lakandon	<i>wen-en</i>	‘dormir’ (Boot, basado en Bruce, 1997b: 29).
yukateko	<i>uay</i>	‘sueño’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 88).

⁹ En algunas comunidades existe la creencia de que el *alter ego* zoomorfo también puede revelarse por medio de las palabras del niño o con la ayuda de un curandero, quien lo averigua mediante el pulso, la fecha y hora de nacimiento del paciente (Guiteras Holmes, 1965: 243; Garza, 1984: 101).

	<i>uayak</i>	‘soñar y sueño’ (Arzápalo Marín, 1995: 746).
	<i>wayak’</i>	‘soñar, visión entre sueños, imaginar y creer cosas que no son reales’ (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 129).
	<i>wenel</i>	‘dormir’ (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 129).
mopán	<i>tan u wüyül</i>	‘dormir; duerme’ (Xoj y Cowoj, 1976: 316).
wasteko	<i>huayal</i>	‘dormir’ (Tapia Zenteno, 1985: 106).
	<i>huaytal</i>	‘sueño que se duerme’ (Tapia Zenteno, 1985: 107).
	<i>huachib</i>	‘sueño que se sueña’ (Tapia Zenteno, 1985: 107).
	<i>huachibil</i>	‘soñar’ (Tapia Zenteno, 1985: 107).
proto-ch’olano	* <i>way</i>	‘dormir’ / ‘sleep’ (Kaufman y Norman, 1984: 135).
ch’olti’	<i>vaiac / vanel</i>	‘sueño, soñar’ (Morán, 1695: 58).
ch’orti’	<i>wayka / waykix</i>	‘soñar’ (Schumann Gálvez, s.f.: 53).
	<i>wayk’a’r</i>	‘soñar’ (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 249).
	<i>wayk’e’n</i>	‘soñar’ (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 249).
	<i>waynen</i>	‘acción de dormir; sueño, dormir’ (Pérez Martínez, <i>et. al.</i> , 1996: 250).
	<i>waynij</i>	‘sueño, el sueño’ (Schumann Gálvez, s.f.: 53).
chontal	<i>wöye</i>	‘dormir’ (Pérez González y Cruz, 1998: 78).
ch’ol	<i>wAyel</i>	‘dormir’ (Aulie y Aulie, 1978: 133, 160).
	<i>wöyel / wöyö</i>	‘dormir’ (Schumann Gálvez, 1973: 54).
proto-tzeltalano	* <i>way</i>	‘dormir’ (Kaufman, 1998: 121).
tzotzil	<i>buay</i>	‘dormir’ (Hidalgo, 1989: 193).
	<i>vay</i>	‘dormir’ (Boot, basado en Haviland, 1997a: 33).
	<i>vayal</i>	‘dormido, durmiendo’ (Delgaty, 1964: 54).
	<i>vayel</i>	‘sueño’ (Laughlin, 1988: 327).
	<i>vayichin</i>	‘soñar’ (Laughlin, 1988: 327).
	<i>vaychin</i>	‘sueño’ (Delgaty, 1964: 54).
	<i>vuayel</i>	‘sueño’ (Hidalgo, 1989: 193, 218).
tzeltal	<i>uaych</i>	‘sueño’ (Ara, 1986: 402).
	<i>uaychighon</i>	‘soñar’ (Ara, 1986: 403).
	<i>uaychil</i>	‘sueño que soñamos’ (Ara, 1986: 403).
	<i>uayel</i>	‘dormidor’ / ‘sueño’ (Ara, 1986: 402 - 403).
	<i>uayich</i>	‘visión en sueños’ (Ara, 1986: 403).
	<i>uayon</i>	‘dormir’ (Ara, 1986: 402).
	<i>yoluayel</i>	‘sueño p/ro/fundo’ (Ara, 1986: 311).

tojolab'al	<i>wayel</i>	'sueño' (Lenkersdorf, 1994: 276).
	<i>wayi</i>	'dormir' (Lenkersdorf, 1979 -1: 395).
	<i>wayi</i>	'dormir' (Lenkersdorf, 1994: 276).
	<i>wayni</i>	'dormir' (Lenkersdorf, 1979 -1: 396).
jakalteko	<i>okway</i>	'dormido' (Hecht, 1998: 155).
	<i>ok wayoj</i>	'dormirse' (Hecht, 1998: 156).
	<i>waya'n</i>	'sueño' (Hecht, 1998: 110).
	<i>way(i) / wayoj</i>	'dormir' (Hecht, 1998: 110, 155).
	<i>wayyik</i>	'soñar' (Hecht, 1998: 111).
kaqchikel	<i>qui vachiq</i>	'soñar' (Coto, 1983: 530).
	<i>qui var</i>	'dormir' (Coto, 1983: 171).
k'iche'	<i>q<ui> uachic</i>	'soñar' (Basseta, 2005: 296).
	<i>q<ui> uaric</i>	'dormir' (Basseta, 2005: 137).

Entre los mayas contemporáneos se cree que las experiencias oníricas, donde los hombres entran en contacto con otros humanos, dioses o muertos, tienen lugar a través del animal compañero, pues es la parte inconsciente y pulsional de la psique (Guiteras Holmes, 1965: 245; Hermitte, 1970: 96; Garza, 1984: 97). Por lo general se piensa que durante el sueño uno de los aspectos del alma humana que habita en el cuerpo sale de él para vivir diversas situaciones oníricas (¿logograma T533?). Al mismo tiempo, el *alter ego* zoomorfo sale a vagar por los montes y es vulnerable a los accidentes, at aques o maleficios de sus enemigos. Es por ello que durante todo sueño intervine de algún modo la coesencia animal (Garza, 1990: 182 -183, 193, nota 73, 195-196). A este respecto, los tzeltales de Cancuc opinan que el *b'atz'il ch'ulel* o '*ch'ulel* genuino' es una sombra que deja el cuerpo durante el sueño y habita simultáneamente en el corazón y en alguna montaña sagrada; por lo mismo, es la única parte del espíritu que puede ver dentro del cerro sagrado de *ch'i'ib'al* (Pittarch Ramón, 2006: 35, 50-51).

La relación entre el *alter ego* zoomorfo y el sueño parece algo más complicada. Entre los nāwas, por ejemplo, el *tōnalli* era la entidad anímica que se liberaba en sueños, embriaguez, inconciencia, orgasmo, muerte y estados

alterados de la mente, pero también estaba ubicada en la *tōna* animal (Garza, 1984: 106; 1990: 119-120). Estas facultades de la psique corresponden entre los ch'oles, tzeltales y tzotziles al *ch'ulel* (Garza, 1984: 106; Freidel, Schele y Parker, 1993: 182; Pittarch Ramón, 2006: 45, 50), que ya vimos que se identifica con el *wayjel* (coesencia). Entre los jakaltekos es *pixan* la entidad anímica que sale del cuerpo durante el sueño (Garza, 1990: 195), mientras que el yo animal se denomina *yixomal ispixan nax*, 'su cargador de *pixan*' (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 132). Según hemos visto, durante el periodo Clásico la fuerza que se externaba parece haber sido designada mediante el logograma T533 (**B'OK?**); su imagen liberada era como un duplicado intangible del cuerpo, que pudo haber recibido el nombre de *b'aahis*, 'imagen' o, por lo menos, asociarse íntimamente con él. También hemos visto que la entidad anímica *b'aahis* se asociaba con una fuerza calorífica (*k'ihn*), lo que nos recuerda que entre los nāwas antiguos y distintos pueblos etnográficos el extravío del animal compañero trae consigo la disminución del calor, que se traduce en desánimo, pérdida de apetito y de energía (Garza, 1984: 110; Pittarch Ramón, 2006 : 45).¹⁰

Como señala Guiteras Holmes (1965: 240, 242), la coesencia zoomorfa era un elemento indispensable para la vida humana sobre la tierra, y mediante ella el hombre se asociaba con la naturaleza para facilitar su vida mundana. Por otra parte, el tonalismo denota un profundo conocimiento sobre la psique humana, ya que el yo animal simboliza la mitad nocturna y telúrica del espíritu, que es opuesta a la conciencia diurna y de la cual surge la tendencia salvaje o destructiva del hombre (Guiteras Holmes, 1965: 245). De acuerdo con la perspicaz interpretación de De la Garza (1984: 96, 111), esta antigua

¹⁰ Según McKeever Furst (1995), dentro de la terminología médica "occidental" estos síntomas corresponden a la hipoglucemia.

concepción indígena expresa con exactitud los dos aspectos básicos del espíritu humano que vinculan el mundo social con el salvaje (ver también Vogt, 1969: 374): la coesencia zoomorfa equivale al inconsciente pulsional, irracional e impulsivo del ello;¹¹ los dioses y ancestros que gobiernan la montaña sagrada y ayudan refrenar los deseos del inconsciente, simbolizan los ideales morales del super yo; mientras que el alma inmortal que reside dentro del cuerpo, corresponde al consciente diurno y sensorial del yo, que vive en la sociedad organizada y sirve de mediador entre las otras dos instancias. El carácter antropocéntrico del tonalismo queda manifiesto al considerar que todas las cosas poseen una alma inmortal, pero sólo los hombres tienen coesencias zoomorfas (Vogt, 1976: 18; ver también Hermitte, 1970: 85).

Parte de la confusión entre tonalismo y nagualismo deriva de que los magos más poderosos tenían coesencias también más fuertes (Hermitte, 1970: 86; Pittarch Ramón, 2006: 71), como es el caso del gobernante k'iche' Q'uq'kumätz (ca. 1400-1425 d.C.), cuyas facultades de transformación nagualística son ampliamente conocidas (Recinos, 1957: 81; Cristenson, 2003b : 275), además de contar con *alter egos* águilas, jaguares y serpientes (Garza, 1984: 100, 122). Entre los tojolab'ales contemporáneos, los individuos más poderosos de la comunidad tenían como coesencia al jaguar, seguido por el ocelote y el puma (Ruz Sosa, 1982: 58-59, 61). Quizá por la misma razón, los tzeltales de Pinola distinguen entre el nagual (coesencia) de la gente común y de los hombres poderosos (familiar) (Hermitte, 1970: 82).

Esto puede implicar que el animal compañero que todo hombre adquiere al nacer puede transformarse o evolucionar con el tiempo, de acuerdo con el

¹¹ Estos seres zoomorfos habitan en el interior de un cerro sobrenatural (*ch'i'ib'al*), y no hay que olvidar que las montañas y los animales eran dominio de los dioses del inframundo (Garza, 1987b: 193).

sitio que un individuo va escalando dentro de su sociedad (Holland, 1961: 170; Hermitte, 1970: 83; Garza, 1984: 100). Holland (1989: 103) dice que entre los tzotziles de San Andrés Larráinzar se cree que el hombre y su animal compañero van madurando física y mentalmente a través del tiempo, mientras que entre los tzeltales de Cancuc las almas de los niños van creciendo en el interior de la montaña sagrada del linaje (Pittarch Ramón, 2006: 39).

Otro punto de contacto entre tonalismo y nagualismo reside en que los nigrománticos que adquieren la tercera alma (*wahyis*, *wáay*, *wayjel*, etc.), también acumulan coesencias. Los curanderos suelen tener tres compañeros animales, mientras que los brujos más poderosos pueden poseer hasta trece *alter egos* zoomorfos, aunque por lo general opinan que sólo uno de ellos es el principal (Holland, 1961: 171; 1989: 113; Hermitte, 1970: 82, 86; Ruz Sosa, 1982: 58-59, 61; Garza, 1984: 100; Pittarch Ramón, 2006: 69, 71-73),¹² ya que con él establecen una relación permanente y definitiva desde los primeros momentos de la vida hasta la muerte (Holland, 1961: 169; 1989: 100; Hermitte, 1970: 82; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 134; Garza, 1987b: 204; 1987c: 99; López Austin, 1989-I: 431; Valverde Valdés, 2004: 257; Pittarch Ramón, 2006: 39). Por cada coesencia que se adquiriera durante el transcurso de la vida, también se añade un espíritu más (Holland, 1989: 104). Puesto que tienen poderes de clarividencia, ellos sí saben cuáles son sus *tōnas* (Garza, 1984: 118), a diferencia del resto de los hombres.

Uno de los puntos de conexión más cercanos entre tonalismo y nagualismo, consiste en que los hechiceros pueden enviar a voluntad a sus

¹² Los tzeltales de Pinola tienen ideas ligeramente distintas sobre este tema, pues opinan que los hombres comunes deben tener cuando menos dos o tres coesencias, ya que al ser vulnerables a los ataques de los magos, sería muy peligroso poseer solo un animal compañero (Hermitte, 1970: 82).

tōnas al inframundo para averiguar las causas de las enfermedades, o al cielo para elegir adecuadamente a los mayordomos de sus fiestas (Garza, 1990: 117), o bien como presagios en sueños, para advertirles a sus enemigos que serán víctimas de sus nagueles (Hermitte, 1970: 130; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 140). De acuerdo con Hermitte (1970: 86; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 134), el poder de controlar a la coesencia deriva de conocer su identidad. Durante el día, los dioses ancestrales protegen a las coesencias de los brujos, guardándolas dentro de cuevas o corrales sobrenaturales, pero las dejan salir de noche para devorar a otras *tōnas*, animales o seres humanos; los magos son los únicos que pueden controlar a voluntad a sus espíritus guardianes; incluso los pueden enviar para castigar a la gente, “mirar sus corazones” y provocarles enfermedades (Hermitte, 1970: 85; Garza, 1984: 118; 1990: 182; Holland, 1989: 114, 143), asumiendo funciones semejantes a las de los nagueles o espíritus familiares (López Austin, 1989a-I: 430-431).

Entre los *nāwas*, para poder entablar una relación conciente entre el ser humano y su *tōna* eran necesarias sólo prácticas rituales simples (López Austin, 1989-I: 431), y en esto residía una de las varias diferencias entre el tonalismo y el nagualismo. No dispongo de información exacta entre los mayas sobre cómo los magos controlaban sus coesencias, pero puedo asegurar que la práctica del nagualismo era un asunto igual de complejo que entre los *nāwas*.

Finalmente, existe la posibilidad de que algunas veces los nigrománticos pudieran asumir la forma de sus animales coesenciales (Garza, 1987b: 204 -205; 1990: 147), en cuyo caso tonalismo y nagualismo confluirían en un solo fenómeno, otra razón que pudo haber contribuido a reforzar la confusión entre ambos. No obstante, conviene decir que esta circunstancia es sólo de una

importancia subordinada (Köhler, 1995: 22), pues en la inmensa mayoría de las veces el animal en el que un brujo se transmuta no corresponde a su *alter ego* zoomorfo. Sin embargo, este último sí condiciona el carácter y personalidad del hechicero y éste, a su vez, suele determinar el animal en el que se convertirá (Garza, 1990: 175-176).

Según parece, el sueño es la única forma de comunicación entre los hombres y sus *alter egos* zoomorfos. Este hecho, y el ya mencionado respecto a la noche como periodo de acción de las coesencias (usadas a voluntad por los hechiceros), puede ligar también al tonalismo con los atributos simbólicos del jaguar (un animal nocturno), y por consecuencia con el logograma T539, **WAY**, ‘dormir’ o ‘soñar’ (fig. 10.1a).

Mercedes de la Garza (1984: 97) ha notado que la *tōna* también es un medio para relacionarse con lo sagrado, ya que reside en un cerro, al lado de los dioses y ancestros divinizados, quienes controlan y dirigen la montaña (Vogt, 1969: 371; 1976: 19; Holland, 1981: 169; 1989: 110). Los tzotziles de Zinacantan opinan que los *chanules* son cuidados en la montaña del linaje (*ch’i’ib’al*) por los dioses ancestrales y sus mayordomos (Villa Rojas, 1995a: 538), misma función que cumplen la gran madre y el gran padre entre los tzeltales de Cancuc (Pittarch Ramón, 2006: 41). Es justamente el *ch’ulel*, en su aspecto de coesencia, *chanul* o *wayjel*, la entidad anímica que puede salir del cuerpo durante el sueño y visitar a los ancestros (Freidel, Schele y Parker, 1993 : 182).

A este respecto, conviene mencionar que en las inscripciones mayas el logograma **WAY** puede derivarse al sustantivo *way[i]b’*, ‘dormitorio’, por medio de un sufijo instrumental *-ib’* (fig. 10.1b). En varios sitios mayas como Copán, La Corona, Palenque, Piedras Negras, Toniná y Yaxchilán, *way[i]b’* designaba a los

santuarios interiores donde residían los dioses asociados con el linaje (ver Stuart, 2006: 96; Velásquez García, 2007b: 10), normalmente ubicados en la cúspide de estructuras piramidales. De hecho, como ha notado Grube (2003b: 362-363), los ‘dormitorios’ (*way[i]b'*) eran en realidad santuarios para la veneración de los ancestros. Mucho tiempo antes de que fuera descifrado el sustantivo *way[i]b'* (fig. 10.1b), Holland (1989: 110-112, 299-300, nota 29) aventuró la sospecha de que las pirámides mayas precolombinas pudieran ser la materialización arquitectónica de montañas del linaje (*ch'i'ib'al*), de tal forma que cada cuerpo ascendente de esas estructuras corresponde a una generación de ancestros.¹³ En las comunidades mayas modernas pervive la creencia de que los ancianos y principales del pueblo, que poseen las *tōnas* más fuertes, podían comunicarse de vez en cuando con los dioses del linaje utilizando sus coesencias durante el sueño (Álvarez Lomelí, 1997: 35-36). Ello podría ayudar a imaginar porqué en las inscripciones clásicas el nombre para los santuarios –de acceso restringido para el pueblo- que se encuentran en la cúspide de las pirámides era *way[i]b'*, ‘dormitorio’. Del mismo modo, Dmitri Beliaev (2004) ha notado que en las inscripciones del Usumacinta y del área de Naranjo existe un título de elite que se lee *way[aa]b'*, ‘soñador’, mismo que alude a ciertas actividades rituales relacionadas con la veneración de los ancestros y comunicación con el inframundo. No gratuitamente, los sustantivos *way[i]b'*, ‘dormitorio’, y *way[aa]b'*, ‘soñador’, se encuentran escritos de la misma forma:

WAY-b'i (fig. 10.1b).

¹³ Esta posibilidad interpretativa funciona a maravilla en el caso del Templo 26 de Copán, cuya masiva escalera jeroglífica contiene una larga narración dinástica, en una secuencia cronológica que corre de los peldaños superiores a los inferiores, comenzando por K'ihnich Yax K'uk' Mo' (426-435 d.C.) y finalizando con K'ahk' Yipyaj Chan K'awiil (749-761 d.C.) (ver Fash, 2001: 139-151; Martin y Grube, 2008: 208). Resulta obvio que aquellos privilegiados que ascendían esa escalinata retrocedían simultáneamente en el tiempo, a la vez que recorrían la senda que separaba al mundo de los hombres (lo profano) del de los dioses y ancestros (lo sagrado).

La coesencia animal es también una proyección espiritual de las estructuras sociales, pues la montaña donde habitan cuenta con trece niveles piramidales y los *alter egos* zoomorfos de cada hombre están clasificados en corrales mágicos, que reflejan su edad y jerarquía dentro de la comunidad humana. Esa montaña constituye una sociedad dentro del mundo de los espíritus, regida por los dioses ancestrales. Cada fraternidad o grupo familiar cuenta con su propia montaña del linaje (*ch'i'ib'al*), y es por ello que los animales compañeros del mismo patrilineaje ocupan el mismo cerro; las desigualdades sociales se proyectan en las diferencias de fuerza de los animales que la habitan (ver Holland, 1961: 170; 1989: 103, 106, 108, 110; Hermitte, 1970: 84; Garza, 1984: 98-99; López Austin, 1989a-I: 430; Freidel, Schele y Parker, 1993: 182; Álvarez Lomelí, 1997: 35; Valverde Valdés, 2004: 259; Pittarch Ramón, 2006: 37). Los tzotziles de Zinacantan piensan que sus *chanules* están encerrados en un enorme corral que a su vez se encuentra en el interior de un cerro, junto con los *chanules* de los otros habitantes del pueblo (Villa Rojas, 1995a: 538).

Los dioses del linaje pueden actuar con negligencia o expulsar definitivamente del corral al *alter ego* zoomorfo de un individuo, si consideran que tiene una conducta antisocial (Vogt, 1969: 372; 1976: 19; Hermitte, 1970: 90; Villa Rojas, 1995a: 538; Pittarch Ramón, 2006: 42); ya sin protección, puede ser devorado, encarcelado o vendido por las *tōnas* o naguales de brujos poderosos, pues como el cuerpo humano, el *alter ego* zoomorfo se encuentra sujeto a constante peligro mortal (Vogt, 1976: 18; Garza, 1984: 108; Freidel, Schele y Parker, 1993: 182; Pittarch Ramón, 2006: 46; ver también Köhler, 1995). De esto se deduce una paradoja, puesto que por un lado el animal compañero es indispensable para la existencia del hombre sobre la tierra, pe ro

el mismo hecho de poseerlo también pone la vida en riesgo (Pittarch Ramón, 2006: 70).

De lo dicho anteriormente puede suponerse que la noción de coesencia (*chanul, čapomal, t'kelel, wayjel*, etc.) tiene raíces muy antiguas en el pensamiento maya. No obstante, ante la nueva interpretación del morfema *way* o *wahy* formulada por Stuart (2005: 160-161), así como el descubrimiento de que se trata de una parte del cuerpo que en estado absoluto porta el sufijo *-is* (ver Zender, 2004c: 201-202), creo que se desdibujan los intentos anteriores por comprender las ideas que los mayas del periodo Clásico tuvieron sobre el tonalismo.¹⁴

10.4. Nagualismo y el espíritu familiar

Una entidad anímica sobrenatural

Los espíritus *wahyis* del periodo Clásico (Zender, 2004c: 201-202), los *wáay* de los mayas yucatecos coloniales (Arzápalo Marín, 1995: 745-746) y modernos (Redfield y Villa Rojas, 1934: 178), los *swayojel* de los tzeltales de Amatenango (Nash, 1975: 150) o los *wayjel* tojolab'ales (Ruz Sosa, 1982; 1983) constituyen los nombres de una entidad anímica especial y sobrenatural (ver Valverde Valdés, 2004: 260), así como de un animal, ser, objeto, fenómeno meteorológico o astronómico en el que esa entidad se externaba a voluntad.

yucateco	<i>uaay</i>	'familiar que tienen los nigrománticos, brujos o hechiceros, que es algún animal, que por pacto que hacen con
----------	-------------	---

¹⁴ Una posibilidad para explorar el concepto de tonalismo entre los mayas del Clásico puede encontrarse en el Apéndice B de esta tesis.

		el demonio se convierten fantásticamente en él; y el mal que le sucede al tal animal, le sucede también al brujo, del cual es familiar' (Arzápalo Marín, 1995: 745-746).
	<i>uaay</i>	'familiar nahual' (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 89).
proto-tzeltalano	<i>*way.ix.el / *way.ox.el</i>	'nagual' (Kaufman, 1998: 121).
tojolab'al	<i>wayjel</i>	'nagual' / 'se dice que el <i>swayjel</i> es mandado por el brujo para enfermar a la gente' (Lenkersdorf, 1979-1: 395-396).
jakalteko	<i>ilom pixaˀn</i>	'nagual' (Hecht, 1998: 38, 188).

Entre los kaqchikeles y k'iche's se le conoce como nagual (ver Garza, 1990: 134-134), término que procede del vocablo nāwatl *nāwalli*, que significa 'brujo' o 'mago' (Garza, 1984: 112; Valverde Valdés, 2004: 260), y del que a su vez proviene el concepto de nagualismo.

nāwatl	<i>naualli</i>	'bruja' (Molina, 1992: 63).
	<i>naualli</i>	'brujo, bruja, mago, hechicero, nigromante' (Siméon, 1992: 304).
	<i>nāhual-li</i>	'sourcerer, one who uses spells and incantations' / 'brujo, nagual' (Karttunen, 1983: 157).

Se trata de una tercera entidad animica, distinta del *o'hlis* y del *b'aahis*, que puede ser innata (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 136), se puede adquirir al nacer¹⁵ o durante el transcurso de la vida, por medio de ritos de petición a los señores del inframundo, quienes suelen concederla en un sueño (Hermitte,

¹⁵ Condicionada por su día de nacimiento en el almanaque adivinatorio; entre los k'iche's, por ejemplo, se cree que todos los nigrománticos nacen en un día Tijax (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 138). López Austin (1989a-I: 430) nota que en este detalle vuelven a confluir las creencias del tonalismo y el nagualismo.

1970: 61; Nash, 1975: 150; Garza, 1987a: 250; 1990: 200; Holland, 1989: 132).¹⁶

En este punto reside otra de sus diferencias con el tonalismo, pues mientras que la coesencia o *tōna* es un aspecto inherente y básico para la sobrevivencia humana, el espíritu familiar o nagual es algo que se puede adquirir de forma sobrenatural en algún momento de la vida (Garza, 1987b: 191).¹⁷

Los tzeltales de Amatenengo llaman a esta tercera alma *swayojel*, y piensan que una forma de adquirirla es capturar el alma de un muerto dentro de los veinte días posteriores a su deceso (Nash, 1975: 150; Garza, 1984: 114; 1987a: 250; 1987b: 204; 1987c: 95, 100; 1990: 200). Por su parte, los tzeltales de Pinola opinan que se puede adquirir el poder de dañar a otros hombres exhalando el último suspiro de un hechicero o ingiriendo algo de su saliva (Hermitte, 1970: 61).

¹⁶ López Austin (1989a-I: 428) enumera los siguientes factores que intervienen en la determinación de quién era digno entre los *nāwas* de tener poderes nagualísticos: la predestinación, la influencia calendárica, los conocimientos rituales, los ejercicios penitenciales, los poderes adquiridos desde el nacimiento, la herencia paterna, el uso de drogas, las súplicas a los dioses celestes, el ayuno y la abstinencia sexual.

¹⁷ Es posible que en este aspecto resida también la diferencia más importante entre el nagualismo maya y el *nāwatl*, pues mientras que el espíritu familiar (*wahyis*) puede ser innato o adquirido, el *i'ŷōtl* forma parte de las entidades anímicas básicas del ser humano y la única prerrogativa de los magos es que pueden externarlo a voluntad (ver López Austin, 1989a -I: 431).

Los mayas yukatekos la denominan *wáay*,¹⁸ término definido en el *Calepino de Motul* como ‘familiar que tienen los nigrománticos, brujos o hechiceros, que es algún animal, que por pacto que hacen con el demonio se convierten fantásticamente en él; y el mal que le sucede al tal animal, le sucede también al brujo, del cual es familiar’ (Arzápalo Marín, 1995: 745-746). Quizá por ello, todavía en el siglo XX los habitantes de Chan Kom traducían la palabra *wáay* como ‘familiar’ y creían que era un poder de transformación vol untaria que se adquiriría mediante un pacto con el diablo (Redfield y Villa Rojas, 1934: 178; Garza, 1984: 114; 1987b: 199-200, 205; 1987c: 95, 100; Villa Rojas, 1990: 338, nota 57; 1995a: 536). En castellano esta acepción de ‘familiar’ parece estar en desuso, y posiblemente es de origen medieval, a juzgar por su utilización en el *Calepino de Motul*, compuesto durante la segunda mitad del siglo XVI. El diccionario de la Real Academia Española (2001: 703) aun la define del siguiente modo: ‘demonio que se supone tiene trato con una persona, y a la que acompaña y sirve’. Esta descripción corresponde al concepto de la magia negra europea y claramente denota su trasfondo religioso católico. No obstante, he decidido utilizarla en esta tesis como una traducción provis ionalmente válida

¹⁸ A juzgar por este término yukateko, que contiene una vocal larga con tono alto (*wáay*), su cognada ch’olana debería ser *wahy*. Por el momento, sin embargo, no existen pruebas a favor ni en contra de la presencia de esa *-h-* en el término atestiguado en las inscripciones clásicas, mientras que en los diccionarios tzeltalanos y ch’olanos, así como en tojolab’al, tampoco he podido encontrar evidencia de la aspirada glotal. Es por ello que en esta tesis transcribo el logograma **WAY** como *way* en aquellos contextos donde podría relacionarse con el sueño o con el tonalismo, mientras que reservo la transcripción de *wahy* o de *wahyis* para referirme al nagualismo o espíritu familiar. Cabe mencionar que las lenguas del tronco ch’olano-tzeltalano parecen haber perdido las vocales largas (VV), y que por otra parte *wayak’* es ‘soñar, visión entre sueños, imaginar y creer cosas que no son reales’ en maya yukateko (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 129). De ello puede deducirse la hipótesis de que en algún momento de la antigüedad, **way* era el morfema asociado con el tonalismo, mientras que **waay*, **waahy* o **wahy* era la raíz vinculada con el nagualismo. En ch’ol, por ejemplo, *wAy* significa ‘compañero (un espíritu) [...] (Esta creencia es semejante a la creencia de la *tona* que se encuentra en Oaxaca)’ (Aulie y Aulie, 1978: 133), es decir, con la sexta vocal o schwa (Λ o ä) de las lenguas ch’olanas occidentales. Algunos autores (Lacadena García -Gallo y Wichmann, 2004: 109, nota 74) han interpretado ese fonema como un vestigio de la vocal corta del proto -maya, lo que apoyaría la idea de que el término para coesencia haya carecido de longitud vocálica, y acaso también de la *-h-* preconsonántica.

para los términos *wahyis*, *wáay*, *swayojel* o *wayjel*, ya que guarda similitudes con la antigua concepción del nagualismo maya, entre ellas la transformación de un brujo en animal (ver Garza, 1987b: 200). Quizá por ello, el compilador del *Motul* creyó que se trataba de la mejor traducción de *wáay* a las categorías mentales de un europeo de su tiempo. Por otra parte, el término ‘familiar’ tiene la ventaja de que proporciona un equivalente castellano directo del morfema *wáay*, sin mediar el mexicanismo ‘nagual’ (*nāwalli*) o el siberianismo ‘chamán’.

A pesar de los variados matices que estas palabras pudieran tener, en esta tesis considero a *wahyis*, *wáay*, *swayojel* y *wayjel* como sinónimos aproximados de ‘familiar’ o ‘nagual’, mientras que al especialista ritual o *wahyaw* (ver fig. 10.3),¹⁹ que posee esa tercera entidad anímica, lo llamo ‘brujo, encantador, hechicero, mago, nigromántico’ o ‘chamán’ (ver Valverde Valdés, 2004: 262). Sobra decir que me parece que las palabras ‘coesencia’, ‘animal compañero’ y otras semejantes a ellas no hacen justicia a lo que vemos representado en las escenas de los vasos mayas (Stuart, 2005: 161), puesto que estos conceptos castellanos funcionan sólo bien dentro el ámbito del tonalismo. En consecuencia, he adoptado la definición del *Calepino de Motul* porque pienso que se trata de la mejor herramienta conceptual que tenemos en castellano para comprender el fenómeno del nagualismo entre los mayas, a pesar de que ‘familiar’ es un término acuñado desde la óptica cristiana.

¹⁹ La palabra *wahyaw* se compone de dos morfemas: *wahy* y *aw*. Como Erik Boot (2006: 14) ha argumentado, el lexema *'aw* es de gran antigüedad en los idiomas mayances y se encuentra muy difundido en las lenguas de esa familia, donde tiene los significados de ‘gritar, aullar’ o ‘llamar’. A pesar de ello, Boot (*ibid.*) opina que se trata de un préstamo muy antiguo que procede de los idiomas mije-sokeanos, puesto que en proto-mije-sokeano **'aw* significaba ‘boca’. Tiempo después, Carlos Pallán Gayol (2009: 248) propuso que el morfema *'aw* también se encuentra en la palabra *wahyaw*, *wahy-'aw*, lo que me sugiere que puede traducirse como ‘el que llama a los familiares’ o ‘el que llama a los naguales’, término muy apropiado para describir la conducta de los magos que poseían esa entidad anímica especial.



Figura 10.3. Sustantivo *wahy[a]w*, 'hechicero' o 'chamán', acompañado del sufijo *-al* (**wa-WAY-wa-la**): Tablero de los 96 Glifos de Palenque(12b), Chiapas; dibujo de Simon Martin (tomado de Miller y Martin, 2004: 124).

Los tzeltales de Pinola piensan que los hechiceros pueden poseer hasta tres espíritus familiares, aunque al menos uno de ellos debe tener la capacidad de volar alto para ver más claro y llegar más lejos (ver Hermitte, 1970: 86 -94; Villa Rojas, 1995a: 541). Este anhelo de cubrir un largo alcance obedece a que entre los objetivos de la experiencia nagualística se encuentra el de establecer contacto con los dioses y espíritus que habitan en otros niveles de realidad (Valverde Valdés, 2004: 262).

Villa Rojas (1995a: 538) aseguraba que otros grupos mayances, como los ch'oles y los tojolab'ales, tenían conceptos semejantes respecto al nagualismo que los mayas yucatecos, tzotziles y tzeltales, idea que se ha visto parcialmente confirmada por los estudios etnológicos de Mario Humberto Ruz Sosa (1982; 1983).

El sueño nagualístico

La mera posesión de esta tercera entidad anímica no implica necesariamente que un hechicero la utilice a favor o en contra de otra persona, ya que para ello

necesita haber pasado por un aleccionamiento sobrenatural. Algunos nigrománticos podían recibir su llamado (Garza, 1987c: 96; Pittarch Ramón, 2006: 18) o entrenamiento en sueños (Guiteras Holmes, 1965: 126; Garza, 1984: 113; 1987a: 249-251, 256; Holland, 1989: 133-134), pues el aprendizaje chamánico sólo se lograba con el espíritu separado del cuerpo (Garza, 1990: 113, 149).

Se pensaba que esa alma especial tenía hábitos nocturnos, ya que se alojaba durante el día en el interior del cuerpo, donde reposaba, mientras que de noche era enviada a voluntad de su dueño para vigilar la conducta de sus coterráneos o causarles daño; así que trabajaba mientras su propietario dormía (Hermitte, 1970: 78; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 137; Garza, 1984: 115; Villa Rojas, 1990: 337-338, 342; 1995a: 536, 541; 1995b: 530).²⁰ Los poseedores de esta entidad anímica especial entraban en un sueño profundo, de carácter extático, mientras externaban su espíritu familiar por medio de la boca, creencia que ha sido registrada entre varios grupos mayances, incluyendo los poqomames (Garza, 1987b: 205; 1987c: 100). Cabe remarcar que ello cuadra a perfección con el sufijo *-is* para partes íntimas del cuerpo, que en las inscripciones acompaña al morfema *wahy* en su estado absoluto y que tiene descendientes lingüísticos en poqomchi' y poqomam (Zender, 2004c: 201 -202). Como mencioné, las fuentes etnográficas claramente dicen que la *tōna* (*wayjel*) habita fuera o separadamente del cuerpo, y que un hombre nunca se encuentra con ella cara a cara (salvo en sueños), hecho que constituye un argumento fuerte a favor de la interpretación de *wahyis* como un 'espíritu familiar' y no como 'coesencia'. Bien afirman Stratmeyer y Stratmeyer (1977: 152) que el nagual o

²⁰ Según Holland (1961: 172), entre los tzotziles de San Andrés Larráinzar los brujos pueden atacar a sus víctimas también durante el estado de vigilia.

familiar vive dentro del cuerpo (ver Garza, 1987a: 253), mientras que la coesencia o animal compañero habita fuera del organismo humano. Houston, Stuart y Taube (2006: 35) claramente afirman que el *wahyis* era un aspecto del alma capaz de abandonar el cuerpo durante la noche, además de ser muy peligroso, pues estaba relacionado con las enfermedades.

Otra razón por que el espíritu familiar (*wahyis*) se asociaba con el sueño (*way*), es porque una de las entidades anímicas de las víctimas se externaba durante la noche, momento en el que estaba desprotegida del cuerpo y podía recibir el ataque de los naguales enviados por los brujos (Ruz Sosa, 1992: 47).

Cabe la pena observar que los hábitos nocturnos de la entidad *wahyis* se asemejan a la etología de los felinos, lo que pudo ser otro motivo que explica la iconografía del glifo (figs. 10.1a, 10.2). De la Garza (1987c: 102) ha notado que el jaguar simboliza *el otro* del ser humano: *el otro yo* en el bosque (coesencia) y *el otro yo* en el interior del hombre (familiar), por lo que se relaciona tanto con el tonalismo como con el nagualismo. En este último terreno era la epifanía zoomorfa del *poslom* (1987c: 101; 1990: 177), versión tzeltal colonial del nagualismo (ver Núñez de la Vega, 1988: 756), en virtud de que ese felino se asociaba con la fuerza destructiva e irracional de la oscuridad y el mal, el lado nocturno de la vida y el reino del misterio, además de ser un símbolo de las fuerzas del caos (ver Garza, 1987b: 192, 194, 199-200, 207; 1987c: 91, 102). Es por ello que María del Carmen Valverde Valdés (2004: 267, 275) nota que los chamanes mesoamericanos tenían la predilección de transformarse en jaguares y que esos animales se asociaban con los poderes de transformación y externamiento del espíritu a lo largo de toda la región de América que constituyó su hábitat natural. Quizá por ello, el morfema *way* o *wahy* se asocia con el

mundo salvaje y montarás en el diccionario de tzeltal colonial de fray Domingo de Ara (1571):

tzeltal	<i>uayumal</i>	‘cosa de montañas’ (Ara, 1986: 402).
	<i>uayumal uinic</i>	‘salvaje’ (Ara, 1986: 403).

El concepto de *lab’*

A este respecto, conviene advertir que los tzotziles llaman a los naguales *lab’*, “término que se refiere a los animales que deambulan por la noche” (Garza, 1984: 116); de acuerdo con Villa Rojas (1990: 337 -338, 342; 1995a: 540), *lab’* también significa nagual en tzeltal de Bachajón, mientras que entre los tzeltales de Oxchuc el *lab’il* es el animal sobrenatural que posee cada brujo. Los tzotziles de San Pedro Chenalhó llaman *labtawanej* a un poder espiritual que sirve para dañar el alma de otros hombres (Guiteras Holmes, 1965: 242). Entre los tzeltales de Cancuc, sin embargo, el concepto de *lab’* parece haberse entremezclado con el tonalismo, pues entre otras cosas se dice que esos animales son coesenciales con los hombres (ver Pittarch Ramón, 2006: 55 -82).²¹ No obstante, las fuentes lexicográficas revelan que originalmente sólo tenía que ver con el nagualismo, puesto que en proto-maya **laab’* tuvo la acepción de ‘hechizo’:

proto-maya	<i>*laab’</i>	‘hechizo’ / ‘witching’ (Kaufman y Norman, 1984: 124).
wasteko	<i>ejattalaab / labaš /</i> <i>çiçinlaab</i>	‘spirit’ (Dienhart, 1989: 602).
proto-ch’olano	<i>*lab’</i>	‘hechizo’ / ‘witching’ (Kaufman y Norman, 1984: 124).
ch’olti’	<i>alab</i>	‘hechisero’ (Morán, 1695: 34).

²¹ La complejidad y confusión que encontramos sobre el concepto de *lab’* entre los tzeltales de Cancuc, fue probablemente lo que motivó a Pittarch Ramón (2006: 117) a decir que las coesencias oponen una gran resistencia a ser agrupadas, formalizadas y divididas, pues sus límites son muy imprecisos y varían de una comunidad a otra.

	<i>lab</i>	'echisso' / 'hechiso' (Morán, 1695: 30, 34).
	<i>laba</i>	'hechisar' (Morán, 1695: 34).
proto-tzeltalano	* <i>lab'</i>	'nagual' (Kaufman, 1998: 108).
tzeltal	<i>lab</i>	'visión' / 'monstruo in nat/ur/a' (Ara, 1986: 315).

Aun dentro de la propia comunidad de Cancuc, donde encontramos ideas mezcladas sobre los *lab'*, pueden hallarse elementos que asocian este concepto con el nagualismo, excluyendo al tonalismo. Por ejemplo, Pittarch Ramón (2006: 55, nota 12, 58-59, 70) nos dice que “no pueden ser *lab* los animales que son propiedad de los señores de la montaña”, los cuales viven en corrales en el interior de los cerros y a veces son soltados. También afirma que algunos hombres pueden encontrarse físicamente con su *lab'*, estableciendo una relación de diálogo y amistad con él, en lo cual se nota que no tiene que ver con el tonalismo pues, como hemos visto, un humano no puede hallarse de frente con su coesencia, a menos de que sea durante el sueño. Finalmente, agrega que en las oraciones rituales el paralelo semántico de *lab'* es *way*, que constituye la raíz morfé mica de 'sueño'.

A este respecto, conviene recordar que uno de los espíritus familiares más interesantes del periodo Clásico es Lab'te' Hix (**la-b'a-TE' HIX-xi**), 'Jaguar de Hechizo de Árbol' (Stuart, 2005: 165), que se encuentra pintado en la vasija MS0739 y cuya glosa dice que es el *wahyis* del señor de 'Uhxte' (fig. 10.4a). Se trata del único ejemplo que conozco en el arte maya precolombino donde se relacionan juntos los morfemas *lab'* y *wahy*. El hecho de que se trate de un jaguar (*hix*) nos recuerda que entre los tzeltales de Cancuc la mayoría de los *lab'* son felinos (Pittarch Ramón, 2006: 56, 71).

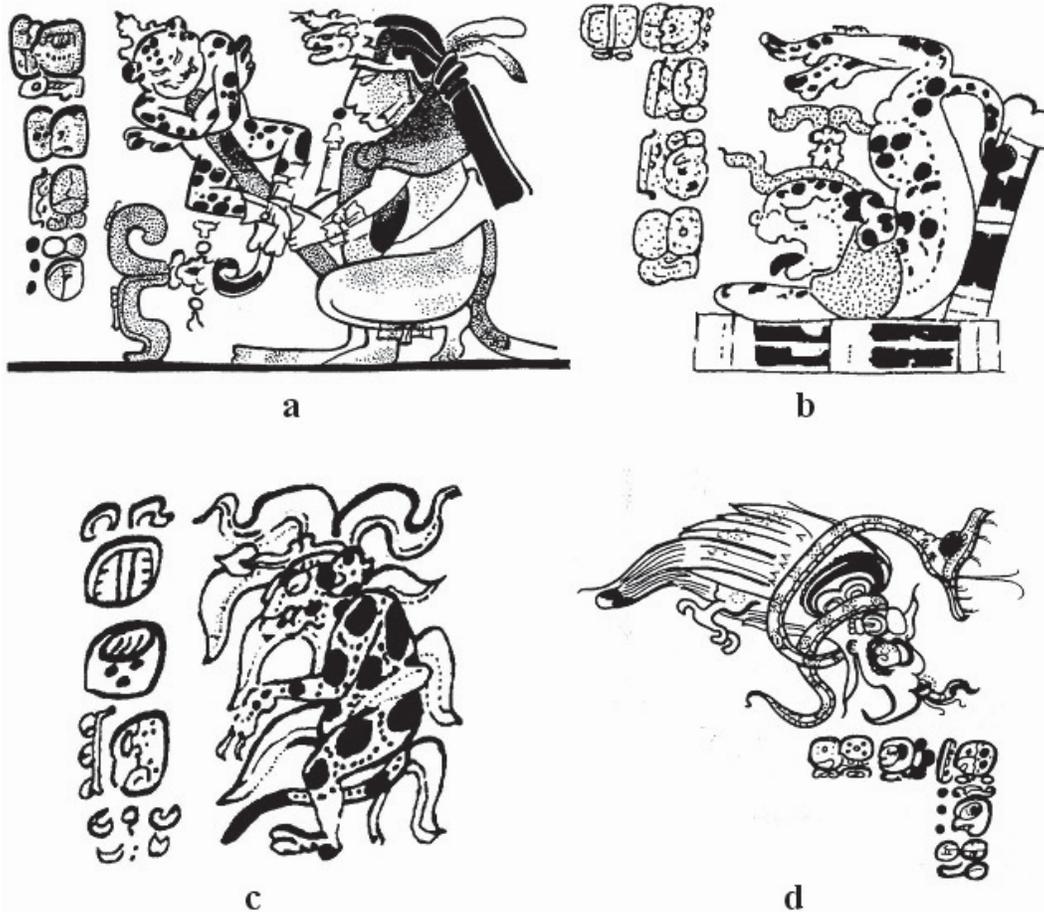


Figura 10.4. Algunos ejemplos de espíritus familiares (*wahyis*): (a) Lab'te' Hix, nagual o *wahyis* del señor de 'Uhxte'; vaso MS0739 (tomado de Stuart, 2005: 165); (b) Saw Hix, nagual o *wahyis* del señor de 'Ux; vaso K3395 (tomado de Grube y Nahm, 1994: 691); (c) K'ahk' Hix, nagual o *wahyis* de K'an Witz; vaso de Schele, 1985 (tomado de Stuart, 2005: 164); (d) Tahn B'ihil Chami, nagual o *wahyis* del señor de Caracol (tomado de Grube y Nahm, 1994: 704).

Centro anímico donde se concentraba el *wahyis*

Diversas referencias etnográficas sugieren que esta tercera alma o familiar entraba al cuerpo de un brujo por medio de la boca (Ruz Sosa, 1982: 59 -60). Una vez que el mago contaba con el “mal adentro”, era capaz de externarlo por la noche y reingerirlo al amanecer. El orificio de salida y llegada siempre era la boca. A este respecto, conviene recordar²² que Erik Boot (2006: 14) propuso que el origen del morfema 'aw, que forma parte de la palabra *wahyaw*, 'mago', se

²² Ver *supra*, la nota 19 de este capítulo.

encuentra en un préstamo muy remoto que las lenguas mayances recibieron de sus vecinas occidentales, puesto que en esos idiomas y en proto-mije-soque *'aw significa 'boca'.

No existen datos epigráficos o iconográficos que aclaren cuál es la región precisa del cuerpo donde los mayas clásicos creían que se albergaba esa alma. Es bastante conocido el hecho de que la entidad *i'ŷyōtl*, que López Austin (1989a-l: 424) ha asociado con el nagualismo, parece concentrarse en el estómago o en el hígado. No obstante, Martínez González (2006: 181 -182) argumenta que este tipo de aliento no se asocia con la región hepática entre todos los pueblos mesoamericanos. Los datos etnográficos sugieren que entre los mayas la entidad *wahyis* se alojaba en el corazón o el estómago (Hermitte, 1970: 78; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 131; Garza, 1984: 115; Villa Rojas, 1995b: 530; Pittarch Ramón, 2006: 74), si bien entre los tojolab'ales esta fuerza parece haberse mantenido vigorosa ingiriendo periódicamente hígado de muerto, comida ritual que fungía también como ceremonia de iniciación (Ruz Sosa, 1982: 57-58; 1983: 428).

Los *wahyaw*

Mercedes de la Garza (1990: 142-143) sugiere que en la época prehispánica *way* debió referirse al *alter ego* animal, y que fue sólo hasta la Colonia cuando se le confundió con el nagual o brujo; no obstante, debemos tomar en cuenta que nagual (*nāwalli*) no es un término de origen maya, por lo que faltaría explicar cuál era el vocablo vernáculo precolombino para 'hechicero'. En mi opinión, los textos de Palenque atestiguan el uso del sustantivo *wahyaw* (fig. 10.3), 'mago' o 'nigromántico' (Zender, 2004c: 207, nota 141), cuya etimología significa

posiblemente ‘el que llama a los familiares’ o ‘el que llama a los naguales’.²³ El vocablo *wahyaw* encuentra diversos descendientes en yukateko, itzáj, tzotzil, tzeltal y tojolab'al, lo que sugiere que su acepción de ‘brujo’ tiene una gran antigüedad.²⁴

yukateko	<i>(ah) way</i>	‘[brujo, nigromántico, encantador][...] brujo que toma figura de gato[...] brujo que toma figura de tigre[...] brujo, nagual’ (Barrera Vásquez, 1980: 916).
	<i>uaay ben</i>	‘brujo que toma figura de algún ani mal’ (Acuña Sandoval, 1993: 155).
	<i>uaay tan / ah uaay tan / dzu tan</i>	‘brujo’ (Acuña Sandoval, 1993: 155).
	<i>uaayben / uaaytan</i>	‘brujo, bruja o nigromántico que toma figura fantástica, por arte del demonio’ (Arzápalo Marín, 1995: 746).
	<i>uaayinabal / uayintabal</i>	‘ser hecho brujo en figura de animal’ (Arzápalo Marín, 1995: 747).
	<i>uaayinah</i>	‘hacerse brujo o tomar figura fantástica’ (Arzápalo Marín, 1995: 746).
	<i>uaaytan / uaayben</i>	‘brujo’ (Arzápalo Marín, 1995: 747).
	<i>uay-b-en</i>	‘brujo que toma la figura de otro’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 89).
	<i>way</i>	‘transfigurar por encantamiento’ (Barrera Vásquez, 1980: 916).
	<i>wáay</i>	‘brujo, nigromántico, espantador, espanto, fantasma’ / ‘adquirir la figura de algún animal por medios mágicos’ (Bastarrachea Manzano, Yah Pech y Briceño Chel, 1998: 129).
	itzáj	<i>ah waay</i>
<i>ajwaay</i>		‘nagual’ (Hofling y Tesucun, 1997: 776).
ch’ol	<i>ajxibal</i>	‘nahual’ (Schumann Gálvez, 1973: 62).
tzotzil	<i>buayaghel</i>	‘brujo’ (Hidalgo, 189, nota 156).
	<i>vayajel</i>	‘brujería’ (Laughlin, 1988: 326).

²³ Ver *supra*, la nota 19 del presente capítulo.

²⁴ Como afirma la propia De la Garza (1990: 151), del término *way* derivan, entre otras muchas palabras, los términos para ‘nigromancia, brujo’ o ‘brujería’.

	<i>vayajelal k'op</i>	'nigromancia' / 'nigromántica cosa' (Laughlin, 1988: 326).
	<i>vayajom</i>	'brujo o bruja' / 'nigromántico' (Laughlin, 1988: 326).
tzeltal	<i>uayaghelal</i> <i>uayaghelal</i> <i>pazoghel</i> <i>uaiaghom</i>	'brujería' (Ara, 1986: 402). 'nigromancia' (Ara, 1986: 402). 'brujo' / 'ser brujo' (Ara, 1986: 402).
tojolab'al	<i>wayjelan</i>	'hechizar' (Lenkersdorf, 1979 -1: 396).

La evasividad del término usado para tonalismo

Por otra parte, aunque acepto con De la Garza (*ibid.*) que *way* pudo ser desde el periodo Clásico uno de los nombres del *alter ego* zoomorfo, las características iconográficas de los *wahyis* ('*uwahy*) representados en las vasijas (figs. 2.19, 10.4 y 10.7) y su función como partes del cuerpo (Zender, 2004c: 201 -202), así como su aparente utilidad social como marcas de estatus jerárquico (Houston y Stuart, 1989: 13; Calvin, 1997: 868), apoyan la idea de que se trata de espíritus familiares y no de meras coesencias animales (ver Stuart, 2005: 160 -161). Otro indicio de que el *wayjel* tzotzil y tojolab'al pudo haber significado primero 'espíritu familiar' y luego fue extendido semánticamente para designar a la 'coesencia', es que entre los entre tzeltales de Amatenango la etimología de *swayojel* es 'transformación durante el sueño': de *way*, 'sueño', y *jel*, 'cambiar' o 'mutar' (Garza, 1990: 200).

No obstante, es preciso dejar abierta la posibilidad de que, al igual que ocurre entre diversos pueblos etnográficos, el morfema *way/wahy* se relacionaba durante el periodo Clásico tanto con el tonalismo (*way*) como con el nagualismo (*wahyis*), y que ambas categorías de pensamiento se expresaban mediante el logograma **WAY** o T539 (fig. 10.1a), con la única diferencia de que el lector introducía una ligera distinción de longitud vocálica o una aspirada glotal

preconsonántica.²⁵ En este punto conviene sugerir que, durante el periodo Clásico, *way* (un animal que habita fuera del cuerpo) pudo ser el nombre o una de las formas en que era conocida la coesencia animal, mientras que *wahyis*, *waayis* o *waahyis* (que habita de día en el interior del cuerpo) era el nombre del nagual o espíritu familiar. No obstante, es preciso aclarar que en las inscripciones el morfema *way* sólo aparece sin pronombres posesivos (*ni-*, *'a-*, *'u-*, etc.) o absolutivos (*-is*) cuando significa 'sueño' (ver Eberl, 2005: 50), por lo que por ahora no hay datos para confirmar cuál era el nombre de los *alter egos* zoomorfos durante el Clásico, o si a caso estos se identificaban con otra palabra, como por ejemplo *'oneen*.²⁶ Ante la nueva interpretación del morfema *wahy*, propuesta por Stuart (2005: 160-161), me parece que la presencia del tonalismo y las coesencias animales en el arte y la escritura maya se ha tornado un asunto evasivo que requiere de nuevos esfuerzos de investigación. Ello puede obedecer, en parte, a que se trata de un atributo espiritual de todos los seres humanos, por lo que poco servía para los discursos jerarquizantes de las elites mayas. No obstante, cabe notar que aun en algunas comunidades mayas modernas la *tōna* o animal compañero parece recibir menos importancia que el nagual o espíritu familiar (Villa Rojas, 1995a: 538), y a pesar de ello el fenómeno del tonalismo es mucho más conocido entre los grupos mayances actuales que entre los prehispánicos y coloniales (Garza, 1984: 94), circunstancia que pudo haber sido semejante o todavía más acentuada durante el Clásico.

²⁵ Ver la nota 18 de este capítulo.

²⁶ Ver el Apéndice B de esta tesis.

Los puntos de vista exotérico y esotérico

Los que cuentan con un espíritu familiar de forma innata, podían adquirir uno más poderoso mediante un pacto con el Niwan Pukuh o Niwan Winik, dios tzotzil del inframundo, o con el Mukul 'Ajaw o Ch'ul 'Ajaw, que es su equivalente tzeltal. La necesidad de contar con un nagual más potente parece obedecer a un deseo ferviente de dañar o vengarse del prójimo (ver Ruz Sosa, 1982: 57; 1983: 428; Garza, 1984: 114; 1987a: 250; Holland, 1989: 132).

Por otra parte, es preciso recordar que López Austin (1989a -I: 422; II: 294) ha formulado una útil distinción entre dos puntos de vista sobre el nagualismo que pueden encontrarse en las comunidades indígenas. Al primero lo llama *exotérico* y lo califica como de carácter simplista, ya que implica la aceptación ingenua de que un mago se transforma corporalmente, transmutando su materia física para, posteriormente, volver a la normalidad. Ello implica una conversión temporal en animal, fenómeno meteoro lógico, astronómico (Redfield y Villa Rojas, 1934: 179; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 133; Ximénez, 1977: 85; Garza, 1984: 113; 1987a: 254; 1987b: 204; Holland, 1989: 142; Köhler, 1995: 21, 72; Villa Rojas, 1995a: 536) o seres espantosos (Guiteras Holmes, 1965: 124), de los que hay diversas referencias en el área maya. Por ejemplo, los tzeltales de Amatenango piensan que la tercera alma, *swayojel*, puede *encarnar* en un animal que es diferente del *alter ego* zoomorfo que todo hombre posee (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 135, 138; Garza, 1987a: 250; 1990: 200). A este respecto, un indígena tzotzil de San Andrés Larráinzar tenía como animal compañero a un jaguar,²⁷ pero *se transformaba* en una oveja negra (Holland, 1989: 145).

²⁷ El jaguar era por excelencia el *alter ego* de los chamanes (Garza, 1987a: 255).

El segundo punto de vista es el *esotérico*, que implica que una persona puede externar o separarse de su entidad anímica *i'ŷyōtl* y cubrirla con otro cuerpo, o bien, alude a un ser que recibe dentro de sí el *i'ŷyōtl* de otro (López Austin, 1989a-I: 427; II: 294). De acuerdo con las fuentes mayas que detentan este punto de vista, el rito necesario para externar el espíritu familiar (*wahyis*) comienza con la ejecución de tres, cuatro o nueve saltos mortales en el suelo o sobre el cuerpo de otro nigromántico, acto que precede al externamiento de l nagonal (jaguar, puma, etc.), que sale del cuerpo del mago a través de su boca, dejándolo soñando y sin sentidos (Redfield y Villa Rojas, 1934: 179; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 138; Garza, 1984: 115; 1987b: 205; 1987c: 100; Valverde Valdés, 2004: 271; Pittarch Ramón, 2006: 74-76, 82).

Esta entidad anímica, ya externada, puede ubicarse a voluntad en el organismo de animales (ver Ruz Sosa, 1982: 61) o fenómenos meteorológicos (López Austin, 1989a-I: 425),²⁸ mientras que el cuerpo de su poseedor reposa dormido. Es durante el sueño cuando los nigrománticos provocan desgracias, enfermedades y males (Guiteras Holmes, 1965: 123; Garza, 1984: 115; 1990: 171, 174, 219), pero en este momento podemos encontrar otra confluencia con el tonalismo que pudo haber contribuido a confundirlos, ya que si el animal poseído es herido o asesinado, lo mismo le pasa al dueño del espíritu familiar (Guiteras Holmes, 1965: 242; Vogt, 1969: 411; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 144; López Austin, 1989a-I: 430; Villa Rojas, 1995b: 530; Pittarch Ramón, 2006: 56, 59). Para volver al estado de vigilia, los saltos y contorsiones tienen que darse en sentido inverso. Con ello se consigue que el alma (*wahyis*) regrese al cuerpo ingresando por la boca, concluyendo la experiencia onírica del mago. A

²⁸ De acuerdo con Federico Navarrete Linares (en Castillo, 1991: 57) nahualizarse es "hacer que una de sus fuerzas anímicas tome posesión y se manifieste a través de fuerzas naturales (la noche y el viento) o animales terribles.

este respecto, en maya yucateco colonial se conservaban interesantes vocablos para ‘enfermar, emponzoñar’ o ‘hechizar’, que derivan del mismo morfema para ‘dormir, soñar’ o ‘sueño’ (*way*):

yucateco	<i>uaayah, -ab</i>	‘emponzoñar y hacer llagas’ (Arzápalo Marín, 1995: 745).
	<i>uay-ah uay-ah</i>	‘emponzoñar, llagar, dañar’ (Swadesh, Álvarez Lomelí y Bastarrachea Manzano, 1991: 89).
	<i>way</i>	‘hacer llagar[...] emponzoñar, hechizar’ (Barrera Vásquez, 1980: 915).

Esta alma que se externa, sin embargo, es concebida como “puro aire”, ya que es incorpórea e invisible (Garza, 1984: 115; Villa Rojas, 1990: 355; 1995a: 536; 1995b: 530). Aunque las facultades nagualísticas parecen manifestarse en un espíritu familiar específico para cada brujo, en algunas tradiciones locales puede introducirse en el cuerpo de distintos seres (ver López Austin, 1989a-l: 430).

El papel de las contorsiones o piruetas

Otro punto de vital importancia para comprender las escenas de las vasijas mayas con imágenes de *wahyis* (figs. 2.19, 10.4, 10.5 y 10.7) radica en la información ya mencionada, en el sentido de que los chamanes mayas externaban sus naguales dando saltos o piruetas en el aire, mismas acrobacias que ejecutaban los espíritus familiares para retornar al interior del organismo de su dueño. Varios estudiosos han notado que los *wahyis* pintados en las vasijas mayas danzan, se contorsionan o flotan en el aire (ver F reidel, Schele y Parker, 1993: 191). Entre los sokes de Chiapas, vecinos de los mayas, las piruetas nagualísticas incluyen saltos mortales y contorsiones que ponen a los brujos de

cabeza, “convirtiéndose” en jaguares (Valverde Valdés, 2004: 271 -272; ver Pérez Suárez, 2005). Este dato recuerda ejemplos pintados en las vasijas, como el de Saw Hix (fig. 10.4b), un felino manchado que se contorsiona sobre fardos de fémures atados, al tiempo que externa el logograma T533 con volutas de aliento sobre la coronilla de su cabeza, en probable alusión al estado de sueño. Otro ejemplo famoso es el del jaguar contorsionista que interviene en la danza pintada en el vaso T1439 (fig. 2.14) y recibe el nombre de *t’olo[l] b’ahlam*. Entre los nāwas, el rito para externar el *i’tyōtl* incluye giros del cuerpo sobre cenizas (López Austin, 1989a-I: 428), lo que sugiere que se trata de una práctica de profunda antigüedad en Mesoamérica, pues ambas tradiciones nagualísticas parecen derivar de una fuente común, más antigua.

Una entidad anímica de elite

La entidad anímica nagual (*wahyis*) parece pertenecer al terreno de lo sobrenatural y está reservada para unos cuantos hombres, a diferencia del compañero zoomorfo (*¿way?*) que todo humano posee y constituye parte de su naturaleza; por lo tanto, el familiar se relaciona con la brujería, mientras que la coesencia no (Garza, 1984: 112; 1987b: 191, 204; 1987c: 99; Valverde Valdés, 2004: 260, 263). Es por ello que entre los tojolab’ales no todos tienen esa tercera alma, sino que se encuentra reservada para los “vivos”, un pequeño grupo de personas con poderes sobrenaturales o una gracia especial que han recibido de Dios (Ruz Sosa, 1982: 56, 58, nota 15; 1983: 427). Los tz’utujiles de Santiago Atitlán consideran que el nagual es “una cosa que separa a un hombre de los demás hombres; un espíritu puro de Dios” (Garza, 1987b: 203). Entre los tzeltales de Oxchuc, los hombres más viejos y de prestigio son los únicos que

poseen poderes nagualísticos, que los capacitan para afrontar las responsabilidades de su cargo público o ritual; sólo los hombres que han alcanzado cierta jerarquía en la estructura política o religiosa eran capaces de adquirir esta entidad anímica (Vogt, 1969: 412; Hermitte, 1970: 81; Villa Rojas, 1995a: 537, 539; 1995b: 526-527). La condición atípica (no natural) que se asocia con este poder, se refleja en las creencias de los tojolab'ales y mayas yukatecos, quienes creen que se encuentra reservado para individuos con anomalías físicas, enfermedades extrañas o hábitos excéntricos (Redfield y Villa Rojas, 1934: 178-179; Garza, 1984: 114). En ello reside otra de las diferencias importantes entre tonalismo y nagualismo, pues mientras que este último es de carácter elitista, el primero es parte de la naturaleza de todo hombre. A este respecto, conviene recordar que los *wahyis* pintados en las vasijas mayas del periodo Clásico operan como importantes marcadores de estatus (Houston y Stuart, 1989: 13; Calvin, 1997: 868, 876).

Es en este punto podemos encontrar una confluencia entre el nagualismo y la bravura, ya que en varias comunidades etnográficas existe la creencia de que entre más vieja se hace una persona, es más sospechosa de poseer un espíritu familiar (Villa Rojas, 1995a: 541), tanto más si tiene una personalidad imperiosa o enérgica (Villa Rojas, 1995b: 531). Por otra parte, la ancianidad que acompaña a la adquisición de una tercera entidad anímica, también se asocia con la acumulación de calor (Villa Rojas, 1995a: 543). No olvidemos que en las inscripciones mayas sólo los gobernantes poseían el adjetivo *k'ihnich*, 'airado' o 'caliente' (fig. 9.8), y los miembros de la más alta nobleza registraban en sus nombres el número de *k'atuunes* vividos (fig. 9.10).

Seres naturales en los que podía externarse el *wahyis*

Los datos etnográficos indican, en general, que mientras que las *tōnas*, animales compañeros o coesencias tienden a ser animales silvestres (Guiteras Holmes, 1965: 242; Vogt, 1969: 372; Köhler, 1995: 21, 72), los naguales o familiares se identifican con seres domésticos como el toro, la cabra, el caballo, el cerdo, el carnero, el perro, el burro, el gato, la vaca y las aves de corral (Redfield y Villa Rojas, 1934: 178; Vogt, 1969: 410; Sratmeyer y Stratmeyer, 1977: 138; Ruz Sosa, 1982: 59; Garza, 1987c: 99; Holland, 1989: 143; Köhler, 1995: 21, 72; Pittarch Ramón, 2006: 67). Este fenómeno parece obedecer a que los animales criados por el hombre son comestibles, mientras que los silvestres no. Sin embargo, esta tendencia no es una ley, pues hay varias excepciones. Por ejemplo, los tzotziles de Pinola aseguran que las coesencias pueden ser animales domésticos, mientras que los naguales tzeltales en ocasiones son monos y seres salvajes nocturnos (Garza, 1984: 100, 116), opinión que concordaría con la de los tzotziles de San Andrés Larráinzar (Holland, 1961: 172). Mientras que el colibrí es el nagual benigno por excelencia, el jaguar es el prototipo del familiar maligno (Garza, 1984: 117). También se dice que los seres cuya mordedura ponzoñosa se parece al fuego (ág uila, halcón, ciempiés, etc.),²⁹ son los familiares de los hechiceros (*ibid.*), y los más poderosos se asocian con aves nocturnas como el búho o la lechuza, debido a su capacidad de visión o a su poder de enviar un mal agüero (Garza, 1987c: 100; 1990: 45; Pittarch Ramón, 2006: 67). Otro ejemplo puede encontrarse entre los tzeltales de Oxchuc, cuyos familiares podían ser lagartijas y halcones, aunque también se menciona al perro

²⁹ Ver el traje de Huk Chapaht Tzi'ikiin K'ihnich que utilizan los señores de 'Ik' en los vasos K533 (fig. 2.13) y K1896 (fig. 7.6), así como la vasija A 886 de Ixkun (fig. 6.7). Ver también la discusión sobre Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich que desarrollo en varias partes de los capítulos 6 y 7.

(Villa Rojas, 1995a: 536; 1995b: 530), así como entre los jakaltekos, donde se enlistan jaguares, coyotes, zorros, venados, zorrillos, armadillos, serpientes y auras (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 135). En el censo de seres *wahyis* del periodo Clásico que publicaron Grube y Nahm (1994), podemos encontrar tanto animales silvestres (jaguares, venados, monos, coatís, murciélagos, etc.) como domésticos (pavos y perros), si bien ninguno es completamente natural, sino híbridos o quiméricos e incluso tienen nombres compuestos (ver Grube, 2004a: 75). Ello hace suponer que la clasificación que encontramos entre algunos grupos mayances contemporáneos es producto de un reanálisis reciente, posiblemente motivada por la introducción de la fauna doméstica del Viejo Mundo.³⁰

Los nigrománticos más poderosos o de naturaleza sagrada (dioses) tenían la facultad de externar su tercera alma en la imagen de un charco de sangre, líquido vital que liga a los hombres con los dioses (Garza, 1984: 122). En estado de peligro, eran capaces de externar su familiar en objetos de apariencia inanimada, tales como piedras y troncos secos (Ruz Sosa, 1982: 60).³¹ Son frecuentes las menciones de fenómenos meteorológicos o astronómicos, tales como rayos, viento, arco iris, relámpagos, remolinos, torbellinos o bolas de fuego, así como cometas (Holland, 1961: 172; 1989: 143; Hermitte, 1970: 89-90; Garza, 1984: 113; 1987c: 101; Núñez de la Vega, 1988: 754; Köhler, 1995: 21; Villa Rojas, 1995a: 536; 1995b: 530; Pittarch Ramón, 2006: 60-63).

³⁰ Dennis y Jean Stratmeyer (1977: 139) dicen que si los magos jakaltekos desean atacar a alguien dentro de su domicilio, eligen a un nagual doméstico, mientras que si la agresión tiene lugar al aire libre, mandan a un familiar de apariencia silvestre.

³¹ Los objetos de propiedad personal de los magos jakaltekos también podían transformarse en terrenos espinosos y charcas de lodo y fango (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 140).

Los *wahyis* como seres espantosos que causan enfermedad y muerte

No obstante, Robert Redfield y Alfonso Villa Rojas (1934: 178) mencionan que los mayas yucatecos de Chan Kom creían que los *wáay* podían adoptar la forma de animales sobrenaturales. El caso se encuentra perfectamente ilustrado entre los tojolab'ales, cuyos familiares tienen ojos rojos y brillantes, grandes colmillos y un tamaño mayor que el de su especie. Entre ellos se citan al Yaxal Chawuk ('Rayo Verde'), que atrae las lluvias, al K'intum ('Hombre Arco Iris'), que evita la acción devastadora de las aguas, al Ik' ('Viento'), y al Tzantzewal o Chantzewal ('Relámpago'), quien era el hermano menor del rayo; estos son considerados como *wayjeles* benéficos. Entre los malignos tenemos al B'itus ('Tornado' o 'Torbellino'), al Chaka Xib' ('Huracán'), que se trata de un viento magnificado, al Tak'in Chawuk ('Rayo Seco'), que puede matar gente y animales y con el que se identifican todos los brujos, al Monisco, que es un personaje femenino que se transforma en mono para robar objetos y alimentos, así como al K'ak' Choj ('Puma de Fuego'), que es un felino con una bola de fuego en la frente, aunque según otros informes lo que lleva es un brasero; este felino ígneo goza espantando o haciendo perder el rumbo a los caminantes rezagados (Ruz Sosa, 1982: 57; 1983: 428; Garza, 1984: 116). Cabe destacar que el nombre de este K'ak' Choj o 'Puma de Fuego' tiene interesantes analogías con el del *wahyis* denominado K'ahk' Hix, 'Jaguar de Fuego' (fig. 10.4c), pintado en los vasos K2942, K3924 y K5367, entre otros; se trata de un felino envuelto en flamas rojas, que lleva una ninfea sobre la cabeza y una bufanda roja, y parece haber operado como nagual del señor de Ucanal (Grube y Martin, 1994: 687; Stuart, 2005: 164).

Por extraños que parezcan, estos seres eran concebidos como aliados de los brujos, a cuyo servicio estaban para atacar a sus enemigos (Ruz Sosa, 1983: 427; Garza, 1990: 210). Houston, Stuart y Taube (2006: 35) observan que en el arte del periodo Clásico los *wahyis* tenían sexo masculino, una posible indicación del género que los mayas atribuían a las fuerzas portadoras de enfermedad o muerte. Cabe mencionar que este dato no contradice el del Monisco tojlab'al, pues el personaje femenino que se transforma es la bruja, no el espíritu albergado dentro de su cuerpo. De cualquier modo, Villa Rojas (1990: 337) asegura que entre los tzeltales de Oxchuc la profesión de brujo raramente es accesible a las mujeres.

Semejantes a ellos son los grotescos acompañantes de Jun Kame' y Wuqüb' Kame' en la corte del Xib'alb'a', cuya elocuente y escalofriante descripción se encuentra en el *Popol Vuh* (Recinos, 1984: 116-117; Christenson, 2003b: 115-117). Aunque nunca se menciona expresamente que estos terroríficos espíritus hayan operado como naguales o familiares de los magos k'iche's, su asociación con la mitad oscura del universo (el inframundo), la etimología misma de sus nombres,³² así como su oficio de causar enfermedades y muerte, los aproximan demasiado a la categoría clásica de *wahyis* y al concepto etnohistórico de nagualismo: Xik'iri' Pat ('Angarilla Voladora') y

³² Una ambigüedad semejante se encuentra en los personajes representados en panel de estuco de Toniná, conocido como Mural de las Cuatro Eras o Friso de los Señores del Sueño (ver Pescador Cantón, 2000: 264-265, 267). Los elementos iconográficos de los personajes, así como sus nombres (por ejemplo, 'a-ka-'OK CHAM-ya, 'A[h]k 'Ook Cham[i]ijy, 'Tortuga de Pies que ya Murió'), sugieren que se trata de seres *wahyis* (ver Grube y Nahm, 1994: 700; Martin y Grube, 2008: 185), aunque ninguna de sus cláusulas nominales dice expresamente que se trate del nagual de tal o cual gobernante ('*uwahy*). Por otra parte, ha sido sugerido que algunos de estos seres evocan mitos que siglos después se preservaron con cambios en el *Popol Vuh*, particularmente aquel donde Wuqüb' Kiaq'ix le arrancó el brazo a Junajpu' (Recinos, 1984: 102; Christenson, 2003b: 97), o donde los mellizos juegan a la pelota a pesar de que a uno de ellos le cortaron la cabeza (Recinos, 1984: 159-162; Christenson, 2003b: 172-176). De este modo, no está claro si los personajes del panel de estuco de Toniná son espíritus familiares o dioses y animales del tiempo mítico.

Kuchuma' Kik' ('Sangre Junta'), cuya función era causar los derrames de sangre. Ajal Puh ('El que Fabrica Pus') y Ajal Q'ana' ('El que Causa Hidropesía'), cuyo trabajo era hinchar a los hombres, hacerles brotar pus de las piernas y teñirles de amarillo la cara. Ch'ami'ab'aq ('El que Lleva una Vara Hecha de Hueso') y Ch'ami'ajolom ('El que Lleva una Vara con una Calavera'), cuyo encargo era enflaquecer a los hombres hasta que morían. Ajal Mes ('El que Hacía Basura') y Ajal Toq'ob' ('El que Causaba Miseria'), cuyo oficio era hacer que a los hombres les suceda alguna desgracia en el camino. Xik ('Gavilán') y Patan ('Mecapal'), cuya especialidad era oprimir la garganta y el pecho de los hombres, hasta que vomiten sangre y mueran en el camino.

William R. Holland (1989: 96-98, 124-130) ha recogido otra escalofriante lista de seres semejantes entre los tzotziles de San Andrés Larráinzar, quienes atribuyen todos sus males, accidentes, enfermedades y desgracias a los númenes del 'Olontik (inframundo), que tienen forma antropomorfa. Así, por ejemplo, Ik'al es un hombre negro del tamaño de un niño que mata en los caminos y se alimenta de carne humana cruda; el Mukta Pishol ('Sombrero Grande') o Walapatok ('Pies Invertidos'), tiene dos caras y dos pares de pies, uno al frente y otro atrás, con cuyo aspecto espanta a los caminantes; Shpakinte' es una hermosa mujer que pierde a los hombres por los senderos; Natikijol es un individuo de largo cabello, hasta los pies, que mata, molesta y roba mulas; Me'chamel vaga por los parajes, porta incensarios y guitarras, puede adoptar formas de animales y gusta enviar muerte y enfermedades por medio de su mirada fatal; Yalem B'ek'et ('El Descarnado') o Kistik B'ak ('Huesos Ruidosos') enferma con su mirada a los sanos y mata a los enfermos. Al igual que los espíritus familiares, estos extraños seres atacan de noche y durante el

día descansan en las profundidades de la tierra, de donde salen y entran a través de las aperturas de las cuevas. Todos ellos están al servicio del dios del inframundo,³³ llamado Pukuh. Cabe mencionar que *pukuh* significa 'brujo', pues los nigrománticos son considerados entre los tzotziles como contrapartes humanos de los dioses de la muerte (Holland, 1961: 171).

Como se puede apreciar en estas listas, varios espíritus malignos como Ajal Mes, Ajal Toq'ob', Xik, Patan, Ik'al y Walapatok se especializan en enviar la muerte en los caminos, circunstancia que coincide con los atributos de Tahn B'ihil Chami ('Muerte en Medio del Camino'), *wahyis* del rey de Caracol que aparece pintado en el vaso 'Ik' K791 (fig. 10.4d), y que tiene el aspecto de una ave de rapiña estrangulada por una serpiente feroz (Grube y Nahm, 1994: 704).

Relación entre los *wahyis*, los dioses y las coesencias

Aunque Houston y Stuart (1996: 291-292), lo mismo que Grube (2004a: 74), opinan que los seres *wahyis* están separados de la noción de *k'uh*, 'dios' o 'entidad sagrada', hasta el grado de que es preferible no mezclarlos, los ejemplos k'iche's y tzotziles arriba citados cabalgan con ambigüedad entre las categorías de 'dios' y 'espíritu familiar'. Dicha circunstancia parece darse también en las vasijas del Clásico en el caso de seres como 'Ahkan (Grube y Nahm, 1994: 708-709; Grube, 2004a), el llamado Jaguar del Inframundo (Grube y Nahm, 1994: 687-691) y diversos aspectos del dios de la muerte (*ibid.*: 705-707; Stuart, 2005: 163-164), si bien Grube (2004a: 75) ha observado que cada uno de estos *wahyis* porta un nombre compuesto, lo que sugiere que tenían una

³³ Los tzotziles de San Pablo Chalchihuitán, quienes creen que el inframundo se encuentra ubicado sobre el plano terrestre, piensan también que el cielo está poblado por seres maléficos que se esfuerzan por devorar las almas de los hombres vivos (Köhler, 1995: 14). En ello coincidirían con los k'iche's y los tzotziles de San Andrés Larráinzar, aunque estos últimos grupos mayances ubican la morada de esos seres nocivos bajo la superficie terrestre.

esfera de influencia más limitada o específica que la de los dioses en sí mismos. Por otra parte, si las categorías de *k'uh* y de *wahyis* fueran completamente excluyentes, un caso problemático sería en del vaso K8608 (fig. 10.5), donde junto a la imagen del dios de la lluvia hay una glosa jeroglífica que afirma: **ta-ta-b'a-ka CHAK-ki 'u-WAY-ya**, *Tat B'ak Chaahk 'uwahy*, 'Chaahk el de Huesos Gruesos es su *wahyis*' (García Barrios, 2008: 385-388).³⁴



Figura 10.5. El dios Chaahk operando como espíritu *wahyis*. Vaso estilo códice K8608; fotografía de Justin Ker (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

De igual forma, los acompañantes cortesanos de Jun Kame' y Wuküb' Kame' en el *Popul Vuh* (Recinos, 1984: 116-117; Christenson, 2003b: 115-117) parecen ocupar lugares reservados para dioses. Y qué decir de los *wayjeles* tojolab'ales, dos de los cuales llevan importantes apelativos del dios de la lluvia: Yaxal Chawuk y Tak'in Chawuk (Ruz Sosa, 1982: 57; 1983: 428; Garza, 1984: 116). Charles Wisdom (1961: 442) opina que las deidades pueden en ocasiones asumir las funciones de naguales, y quizá esta circunstancia explique el caso del dios solar Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich del periodo Clásico, que parece comportarse como nagual o *wahyis* en los disfraces pintados en las vasijas K533

³⁴

Ana García Barrios, comunicación personal, 15 de abril de 2008.

(fig. 2.13), K1439 (fig. 2.14), A 886 de Ixkun (fig. 6.7) y K1896 (fig. 7.6).³⁵ Ejemplos como estos, y el hecho de que los magos a veces pueden asumir la forma de sus compañeros animales, ha llevado a De la Garza (1987c: 100) a concluir que, si bien coesencia, dios y familiar no son sinónimos, tampoco se trata de categorías excluyentes entre sí. Por otra parte, se sabe que pueden ejercer el nagualismo los hombres y los dioses (ver Castillo, 1991: 151), e incluso algunos muertos y animales (Garza, 1984: 112-113, nota 182; López Austin, 1989a-I: 423, 429).

El dios del inframundo, el *wahyis* y los malos vientos

Como hemos visto, en el *Popol Vuh* los señores Jun Kame' y Wuküb' Kame' presiden la corte de los seres terroríficos responsables de causar enfermedades. Ello sugiere que como entre los tojolab'ales, el dios del inframundo³⁶ era el que concedía a los nigrománticos esa tercera alma o familiar, como también el que les ayuda para hacer daño (Ruz Sosa, 1982: 64; 1983: 428). Entre los mayas yukatekos coloniales se creía que el dios de la muerte era el culpable de enviar y expandir las enfermedades (Chuchiak, 2000: 291-293). Al morir el brujo, su nagual o espíritu familiar pasaba a residir en alguna cueva, a la espera de otro dueño (Hermitte, 1970: 83; Villa Rojas, 1995a: 545).

El aspecto grotesco de estos seres, citados en las fuentes, concuerda perfectamente con la iconografía de los seres *wahyis* pintados en las vasijas mayas (figs. 2.19, 10.4, 10.7): animales o humanoides híbridos y quiméricos (Freidel, Schele y Parker, 1993: 191). Muchos de ellos aparecen en autos de decapitación, autosacrificio y derramamiento de sangre, incluso portan cuchillos

³⁵ Ver la nota 21 del Capítulo 6.

³⁶ El Niwan Pukuh o Niwan Winik tojolab'al; Jun Kame' y Wuküb' Kame' en el caso de los k'iche's; Mukul 'Ajaw o Ch'ul 'Ajaw para los tzeltales, por mencionar a los más conocidos.

y tiras de papel o tela salpicadas de líquido rojo. Estas mortificaciones seguramente no eran actos de piedad religiosa, sino hechos maléficos para matar a los enemigos, práctica reportada entre los hechiceros indígenas posteriores a la Conquista, que pretendían derramar su energía vital y destructiva sobre las víctimas (ver Garza, 1990: 34).

Entre diversos grupos mayances contemporáneos se piensa que los brujos, al ser los únicos que tienen esa tercera entidad anímica, son también los responsables de enviar las enfermedades de origen sobrenatural (Ruz Sosa, 1982: 58; Villa Rojas, 1995b: 531, 543). Aquellos magos que se especializaban en enviar enfermedades llevaban títulos muy ilustrativos de su oficio, como los mayas yukatekos *'ajpuul ya'ah*, 'echador de brujería', *'ajpuul kíimil*, 'arrojador de muerte', y *'ajpuul 'ab'ich k'i'ik'*, 'arrojador de sangre en la orina' (Garza, 1990: 143; Chuchiak, 2000: 480). Estos individuos eran capaces de externar voluntariamente su aliento o su espíritu familiar, a fin de dañar, enfermar o incluso curar a otros hombres a través de la magia (Garza, 1990: 16, 31, 118 - 119, 172).

Quizá por ello, una de las prácticas más comunes de los magos en sus curaciones o hechicerías era soplar con la boca, enviando un aire que por lo general era maligno, aunque algunas veces tenía poderes curativos (Redfield y Villa Rojas, 1934: 179; Wisdom, 1961: 374, 379; Guiteras Holmes, 1965: 126 - 127; Hermitte, 1970: 61-62, 109-110; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 141-143; Núñez de la Vega, 1988: 755; Holland, 1989: 139).³⁷ Entre los ch'orti's, por ejemplo, se cree que los nigrománticos pueden enfermar con los "malos aires" que expelen de sus orificios naturales (Wisdom, 1961: 353; Garza, 1990: 187).

³⁷ Entre las formas que tenían los magos para enviar desgracias a los demás hombres también se citan las palabras, que son un vehículo poderoso de enfermedades (Pittarch Ramón, 2006: 67).

Estos “malos aires” son entidades poli mórficas de límites muy imprecisos (Ruz Sosa, 1992: 184), concebidas como vientos que penetran al organismo ocasionándole enfermedad, dolor y molestias (Wisdom, 1961: 362). Los ch’orti’s también opinan que durante una enfermedad de origen mágico la víctima es “agarrada por el *hijillo*” (Wisdom, 1961: 356, 372-378), emanación o aire malsano que era externado a voluntad por los brujos o peligrosamente expelido por los muertos.³⁸ A este respecto, advierten que el *hijillo* más peligroso es el que expulsan los cadáveres, particularmente por la boca, antes de la inhumación (Wisdom, 1961: 374). Entre los tzeltales de Pinola, el espíritu malo de los brujos es exhalado en su último aliento, y por ello es peligroso visitarlos durante su agonía; es un “mal aire” (Hermitte, 1970: 61-62, 109).³⁹

Esto nos recuerda una expresión jeroglífica que suele aparecer como verbo de consagración en la Fórmula Dedicatoria de algunas vasijas mayas (fig. 10.6b, c), especialmente en las de la región 'Ik' que fueron firmadas por Mo...n B'uluch Laj (figs. 2, 2.19 y 4.11). Su signo principal consta de un cráneo semejante al logograma de muerte (T736var), de cuya boca surge un rizo (T120) que termina en el signo de aire 'ik' (T503). El jeroglífico de este cráneo expeliendo aliento no está cabalmente descifrado, pero me parece factible la idea que propone Grube (1997: 81-82), en el sentido de que puede estar

³⁸ Este *hijillo* posiblemente es una pervivencia contemporánea de la entidad anímica *i'tyōt'* ('aliento, huelgo' o 'soplo') de los nāwas precolombinos (López Austin, 1989a-l: 369-370; McKeever Furst, 1995: 139-186; Martínez González, 2006: 179-185).

³⁹ A este respecto, no quisiera pasar por alto el hecho de que la entidad sobrenatural 'Ahkan (el dios A' de los códices) era un importante *wahyis* que en las vasijas del Clásico se relacionaba con la oscuridad, la muerte violenta, la enfermedad, el suicidio y los enemas acompañados de vómito (Grube y Nahm, 1994: 708-709). Como Grube (2004a: 76, nota 2) ha notado, la etimología de su nombre parece asociarse con 'quejarse o gemir con dolor o por enfermedad'. Estas asociaciones malignas que tenía 'Ahkan cuando funcionaba como espíritu familiar probablemente evocan los “malos aires” expelidos por los hechiceros en el momento de su muerte, ya que en q'eqchi' la palabra *'ahkan* alude al último lamento o gemido que es emitido por los moribundos en el instante preciso en el que exhalan el espíritu (Sebastián Si Pop, comunicación personal, 13 de marzo de 2007).

relacionado con la segunda < *u* > del alfabeto fray Diego de Landa (fig. 10.6a). Victoria R. Bricker (1987: 15-17) encontró algunos indicios epigráficos de que la segunda < *u* > de Landa pudo tener el valor silábico de **hu**, mientras que Grube (1997: 82; Grube y Gaida, 2006: 66) ha desarrollado la idea de que, en el caso de la Fórmula Dedicatoria, ese rizo forma parte de una expresión *'uh[uu]y*, 'se consagró'.⁴⁰ Esta interpretación requeriría que el grafema del cráneo expulsando aliento tuviera el valor logográfico de **'UH** más que el silábico de **hu**, idea que me parece factible por el hecho de que en ocasiones el cráneo tiene el signo de *'ik'* infijo en la región superior de la cabeza, como ocurre con la variante T1049 del catálogo de Thompson (1962: 458), que justamente expelle de su boca la segunda < *u* > de Landa. No hay duda de que ese cráneo con infijo *'ik'* en la cabeza tiene el valor logográfico de **'UH**, pues así funciona en los indicadores de fecha anterior que aparecen en las estelas C (lado norte: B5, A10, lado sur: B8) y J (lado oeste: A2) de Copán: **'UH-ti-ya**, *'uhtiiy*, 'ya aconteció' (ver Stuart, 1990). Regresando a la grafía del cráneo exhalando un soplo por la boca, debemos observar que también suele aparecer como augurio del dios de la muerte en los códices mayas (fig. 10.6d), adquiriendo la posible transliteración de **'UH-la**, a la que correspondería la transcripción de *'uh[u']l*. En algunas páginas del *Dresde* tales expresiones se encuentran acompañadas por una escena que muestra a la deidad del inframundo expulsando un aliento por la boca (fig. 10.6e). Grube (1997: 82) piensa que el vocablo *'uhu'* puede interpretarse como los 'malos vientos' que el dios de la muerte sopla por la boca, y trae a colación palabras como *wujt*, que en ch'ol significa 'soplo' y 'brujería'. De este modo, el texto que acompaña a la escena de la página 11a del *Códice de Dresde* (fig. 10.6e) podría

⁴⁰ Ver la nota 53 del Capítulo 2.

traducirse como ‘el dios A comenzó su palabra, malos vientos son su anuncio’. La presencia de un solabograma **mo** en el año de la deidad (ver fig. 10.6e) refuerza la sospecha de que los malos vientos de la enfermedad corresponden a algún concepto análogo al *hijillo ch’orti*, que expelen los cadáveres antes de la inhumación, ya que en este contexto **mo** parece ser acrofónico de *molo*, ‘esfinter’, atributo iconográfico que enfatiza el proceso de descomposición (Taube, 1997: 13).

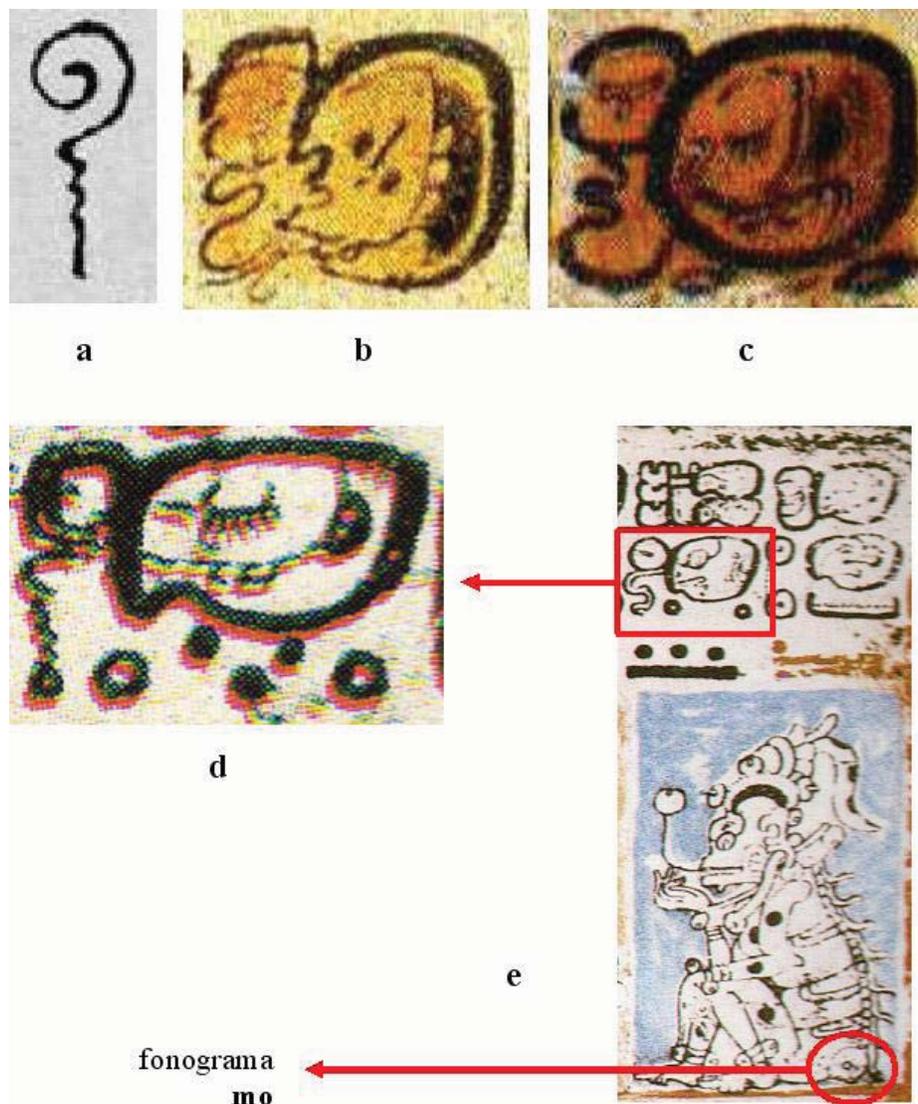


Figura 10.6. Representaciones del soplo del aliento en la escritura e iconografía maya: (a) segundo signo < u > de fray Diego de Landa (tomado de Landa, 2003: 187); (b) vaso

de la tradición 'Ik' K791 o MS1769; fotografía de Justin Kerr (tomada de Reents -Budet, *et. al.*, 1994: 174); (c) vaso de la tradición 'Ik' K1728 o MS1373; fotografía de Justin Kerr (tomada de Reents-Budet, *et. al.* 1994: 174); (d) página 5c del *Códice de Dresde* (tomada de Thompson, 1993); (e) página 11a del *Códice de Dresde* (tomada de Thompson, 1993).

El aliento de los dioses de la muerte pudo haber inducido enfermedades para aquellos que se encontraban con él (Houston, Stuart y Taube, 2006: 142). No hay que olvidar que este género de dioses tenían la facultad de conceder un nagual o espíritu familiar, por lo que eran patronos de los nigrománticos o encantadores. En algunos grupos mayances contemporáneos, la deidad de la muerte recibía el nombre de Niwan Pukuh o 'Gran Brujo' (Holland, 1989: 96), y cabe observar que la propia etimología de *pukuh* revela esta práctica mágica de soplar, ya que *puk* significa 'esparcirse, dividirse, regar' y 'repartir' en proto-tzeltalano (Kaufman, 1998: 15), tzeltal colonial (Ara, 1986: 368), tzotzil colonial (Hidalgo, 1989: 213), ch'ol (Aulie y Aulie, 1978: 95) y chontal (Pérez González y Cruz, 1998:65). De este modo, *pukuh* literalmente significa 'esparcimiento de espíritu' o 'regadío de viento',⁴¹ y constituye la sustancia misma de la enfermedad (Pittarch Ramón, 2006: 69). *Pukuh* es sinónimo de 'mal' (Hermitte, 1970: 61, nota 40). Por todo ello no debe extrañarnos que en varias lenguas mayas el verbo 'soplar' se encuentre detrás de diversos términos para hechicería.

ch'orti'	<i>jujta musik' ~ ujta musik'</i>	'tirar un hechicero con el humo de tabaco' (Hull, 2005: 59).
ch'ol	<i>wujtan</i>	'hechicería' / 'soplar' (Aulie y Aulie, 1978: 132).

⁴¹ Me parece que el morfema *'uh*, que interviene en las expresiones de consagración (fig. 10.6b, c) y 'malos vientos, soplo' o brujería' (fig. 10.6d, e), se vincula estrechamente con las múltiples entradas para 'espíritu' o 'viento' que existen en los diccionarios de las lenguas mayances (ver la nota 28 del Capítulo 8).

tzeltal	<i>uhul</i>	'hechicero de palabras' / 'hechizos de los que hace' (Ara, 1986: 407).
	<i>uhulil</i>	'hechizos' (Ara, 1986: 407).
	<i>uhultabil</i>	'hechizado' (Ara, 1986: 407).

El canibalismo espiritual

Pero la práctica más perversa de los magos era enviar a su nagual o espíritu familiar para comer lentamente⁴² el alma de algún enemigo, produciéndole la muerte (Hermitte, 1970: 60, 105; Holland, 1989: 115; López Austin, 1989a -I: 429; Ruz Sosa, 1992: 162; Villa Rojas, 1995a: 536, 548; 1995b: 531). Entre las partes del alma que ingieren los nagueles se cita al *alter ego* zoomorfo de algún coterráneo (Guiteras Holmes, 1965: 124, 128; Hermitte, 1970: 108; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 136; Garza, 1987b: 206; 1990: 173),⁴³ o algún fragmento de la entidad anímica inmortal (Köhler, 1995: 70), pero más frecuentemente a la ave del corazón, que en el caso de los hombres se imagina como un gallo y para las mujeres se concibe como una gallina, mientras que el de los niños se presenta como un pollito (Villa Rojas, 1990: 355, 613-614; 1995a: 546; Pittarch Ramón, 2006: 33, 64). Aparentemente los hechiceros dormidos experimentan este devoramiento de almas como un simple sueño donde saborean alimentos deliciosos (Guiteras Holmes, 1965: 125). Otro punto de reflexión es el que suscitó López Austin (1989a-I: 431), en el sentido de que tanto en el tonalismo como en el nagualismo existe la creencia en el devoramiento de almas, pero la diferencia radica en que en este último se ingiere sólo la cabeza y el corazón,

⁴² Entre los tzeltales de Pinola comer *ch'ulel* puede ser un asunto de semanas, meses o incluso años, dependiendo de la fortaleza y resistencia física de la víctima (Hermitte, 1970: 105).

⁴³ Entre los tzotziles de San Andrés Larráinzar se cree que el nagual de un hechicero puede expulsar del corral sobrenatural a la coesencia de su enemigo (Holland, 1989: 144), dejándola completamente vulnerable para ser comida.

pues la entidad hepática *i'ŷyōtl* tiene necesidad de complementarse. Ello anima a reconsiderar la información etnográfica tojolab'al (Ruz Sosa, 1982: 57 -58; 1983: 428), que puede sugerir que el *wayjel* se asociaba con la región hepática, o bien, que habita dentro del músculo cardíaco, pues tiene la necesidad de complementarse consumiendo el hígado de los muertos o enemigos.

En mi opinión, los festines de esos *wahyis* se encuentran aludidos en las escenas de los vasos mayas (fig. 2.19, 10.4, 10.7) mediante las escudillas o platos que portan en las manos, llenas de restos humanos. Las manos, huesos, cráneos y globos oculares que suelen aparecer en esos contenedores pudieron simbolizar el alma humana, debido tal vez a que esas partes del cuerpo eran centros de concentración de las fuerzas anímicas.⁴⁴ A este respecto, los tzeltales de Cancuc opinan que del ave del corazón que devoran los naguales (*pále*) se desechan huesos (Pittarch Ramón, 2006: 64, nota 15, 65), mientras que los jakaltekos piensan que los hechiceros acostumbran reunirse sobre la tumba de una de sus víctimas para ingerir su carne fresca (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 146); y los huesos desenterrados de los cadáveres son usados entre los poqomchi's para causar maleficios (Garza, 1987b: 202). Estas referencias tal vez evoquen la metáfora de morder carne, que se usa entre los tzeltales de Pinola para aludir al canibalismo espiritual; el desgarramiento no deja marcas físicas en el cuerpo, pero se evidencia en la súbita aparición de una dolencia (Hermitte, 1970: 106-107). Más que ofrendas, estas comidas repelentes del matadero (ver Houston, Stuart y Taube, 2006: 123) presentes en las manos de los *wahyis* (fig. 10.7), constituyen una prueba iconográfica más de que no se trata de coesencias, sino de espíritus familiares.

⁴⁴ Ver la nota 21 del Capítulo 9.



a



b

Figura 10.7. Escenas de seres *wahyis* con platos donde sostienen los huesos, cráneos, manos, pies y ojos de sus víctimas: (a) vaso K531; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr); (b) vaso K1080; fotografía de Justin Kerr (tomada del archivo fotográfico de Kerr).

Villa Rojas (1990: 355, 614; 1995a: 541) recogió entre los tzeltales de Oxchuc y de Pinola un dato etnográfico que me parece de potencial importancia para comprender mejor las escenas de festines de *wahyis* pintadas en los vasos del periodo Clásico (fig. 10.7). De acuerdo con sus datos, cuando el espíritu familiar de un brujo finalmente roba el alma de un enemigo, se la lleva a una montaña solitaria, donde celebra un banquete en compañía de los naguales de otros hechiceros de la comunidad, incluyendo algunos invitados. Esto tiene lugar

durante la noche, mientras los nigrománticos duermen en sus casas, por lo cual puede considerarse que se reúnen en sueños para festejar el triunfo de un aliado. Lo anterior me hace pensar que las escenas de los vasos, donde los espíritus *wahyis* vuelan, saltan y se contorsionan sosteniendo platos con restos humanos (figs. 2.19, 10.4, 10.7), son en realidad representaciones de festines macabros, y posiblemente la contraparte onírica de los banquetes cortesanos (figs. 2.25, 2.30, 4.11).

Otros usos de la entidad anímica *wahyis*

Aunque en las fuentes etnográficas predomina la creencia de que los funcionarios públicos o rituales podían utilizar esta tercera alma para castigar la conducta de sus gobernados, dañar, enfermar o matar a sus enemigos (Hermitte, 1970: 84; Garza, 1987a: 248; 1987c: 98, 101; Holland, 1989: 105; Villa Rojas, 1990: 342 y sig.; 1995a: 540; 1995b: 527, 530-532; Köhler, 1995: 22-23, 64; Pittarch Ramón, 2006: 67), también se piensa que la emplean para curar (Nash, 1975: 150; Garza, 1987b: 197, 203), proteger a los hombres de conducta recta (Garza, 1984: 118), expulsar a nagueles intrusos (Villa Rojas, 1995a: 540; 1995b: 532), enviar la lluvia o el buen tiempo (Nash, 1975: 154; Garza, 1987b: 197, 203). Ya hemos visto que entre los tojolab'ales, por ejemplo, existen *wayjeles* benéficos y maléficos. Entre los tzeltales de Amatenango se piensa que los magos benéficos poseen *swayojeles* herbívoros, mientras que los perjudiciales los tienen carnívoros o de fenómenos meteorológicos (Nash, 1975: 151; Garza, 1987a: 250; 1987b: 204; 1990: 32-33, 200). Esta circunstancia ambivalente quizá también era válida para los gobernantes del periodo Clásico,

pues por una parte eran jefes y protectores de sus comunidades, y por la otra eran hechiceros maléficos, poderosos y mortales (ver Garza, 1987c: 102).⁴⁵

Diversas referencias etnohistóricas y etnográficas sugieren que este poder sobrenatural también podía ser usado movido por el odio, la envidia o la venganza (Vogt. 1969: 407; Nash, 1975: 151; Garza, 1990: 177; Pittarch Ramón, 2006: 75); incluso alguien podía solicitar los servicios de un brujo en el contexto de una riña personal (Villa Rojas, 1990: 355; 1995b: 532; Chuchiak, 2000: 411).

El ocultamiento del nombre de pila

Por otra parte, ningún hechicero revela cuál es su espíritu familiar (Nash, 1975: 151; Garza, 1987a: 250; 1990: 200), pues como afirma López Austin (2000: 33), los brujos actuaban con rencor y eran hombres sin piedad que se escudaban en el anonimato. Tampoco gustan proporcionar su nombre de pila a fin de protegerse contra la brujería, llegando a ocultar su antropónimo o a ponerse uno falso (Köhler, 1995: 6). Finalmente, existe la precaución de no mencionar a un mago por su nombre, debido al temor de retribución, aunque todos los encantadores saben quién posee una alma nagual (Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 137)

Esto coincide con el hecho, descubierto por Freidel, Schele y Parker (1993: 191-192), de que los gobernantes nunca registraban su nombre en las glosas explicativas de los *wahyis* (figs. 2.19, 10.4, 10.7), simplemente eran

⁴⁵ El peso de la magia nagualística sobre la guerra y la política exterior de los mayas precolombinos está ampliamente registrado, aunque pobremente estudiado en el *Popul Vuh*, los *Anales de los Cakchiqueles* y los diversos títulos de tierras k'iche's, pero aun menos comprendido en las inscripciones del periodo Clásico. A este respecto, cabe mencionar una serie de huesos esgrafiados que fueron encontrados en la tumba 116 de Tikal (ver Trik, 1963: 16 -17), el famoso entierro de Jasaw Chan K'awiil I (682-734 d.C.). Sus textos jeroglíficos contienen una lista de fallecimientos cuidadosamente fechados. Todos los muertos mencionados pertenecen a entidades políticas que tenían rivalidad con Tikal, de lo que Stanley P. Guenter (comunicación personal, 14 de noviembre de 2007) deduce que se trata de una enumeración de triunfos nagualísticos (ver la nota 24 del Capítulo 2).

aludidos mediante sus títulos y topónimos. Aunque este dato se ha interpretado como una prueba de que los espíritus *wahyis* estaban asociados con reinos o linajes, más que con individuos históricos (*Ibid.*; Calvin, 1997: 868, 876; Eberl, 2005: 62), es más lógico suponer que los poseedores de almas *wahyis* buscaban ocultar su nombre personal, como una forma de protegerse contra la brujería de otros hechiceros. Esta interpretación cuadra bien con los datos etnográficos.

Las alianzas de los *wahyaw*

Por otra parte, no existe evidencia para suponer que los señores asociados con los topónimos y glifos emblemas mencionados en las vasijas 'Ik' K791 (fig. 2.19a), K792, K793 y K3120 (fig. 2.19b) hayan mantenido una rivalidad política entre abril de 754 y enero de 755 d.C., periodo en que fueron activados ritualmente los vasos K791 y K3120.⁴⁶ Me parece que ello refuerza mi interpretación de que las escenas pintadas en las vasijas representan reuniones

⁴⁶ Reuniendo la información epigráfica de estos vasos, y tomando en cuenta sólo los glifos emblemas o topónimos de ubicación conocida, se obtiene la siguiente información: el Vaso de Altar de Sacrificios o K3120 (fig. 2.19a) contiene la representación de un *wahyis* de 'Ik' (Motul de San José) (Grube y Nahm, 1994: 692), mientras que seres *wahyis* de Motu'l (Tikal) se encuentran pintados en ese mismo recipiente (*ibid.*), así como en el vaso K792 (*ibid.*: 694). Para el año 754 d.C. no contamos con datos sobre la relación entre las entidades políticas de Motu'l (Tikal) y de Kanu'l (Dzibanché / Calakmul). El último gobernante de la dinastía Kanu'l que estuvo asociado con Calakmul fue Wamaw K'awiil (736 d.C.) (Tunesi, 2007: 19; Martin y Grube, 2008: 114), y no podemos descartar que durante el tiempo del pintor Mo...n B'uluch Laj (ca. 754-755 d.C.) los descendientes de esta casa dinástica hayan reestablecido relaciones con sus antiguos rivales de Tikal o pasado a ser sus vasallos. Así lo sugiere la representación de un espíritu *wahyis* de Kanu'l en el vaso K791 (fig. 2.19b) (Grube y Nahm, 1994: 708-709; Zender, 2004b: 6-7). Otros sitios identificados son Ceibal, que aparece en la glosa de un *wahyis* pintado en la vasija K791 (Grube y Nahm, 1994: 690; Stuart, 2005: 162); Aguacatal o Naj Tunich (Grube y Nahm, 1994: 690-691), representado por un *wahyis* de Yoke' dibujado en el vaso K791 (cabe mencionar que Aguacatal es un sitio cercano a Motul de San José [ver Mayer, 2000b: 128]); 'Ochnal, sitio posiblemente cercano a Río Azul, presente en el nombre de otro *wahyis* pintado en la vasija K791 (Grube y Nahm, 1994: 697-698; recientemente Pallán Gauol [2009: 155-166] ha sugerido que 'Ochnal puede ser el topónimo de Edzná); y 'Uhx Witza' (Caracol), nuevamente aludido en la glosa de un *wahyis* del vaso K791 (*ibid.*: 704). También vale la pena mencionar que algunos seres *wahyis* de estos recipientes se asocian con locativos mitológicos, tales como Matwiil (*ibid.*: 708) y Nah Ho' Chan (*ibid.*: 694), interpretados por Calvin (1997: 872) como arquetipos reproducidos dentro de los espacios sagrados de algunas ciudades mayas.

de festín oníricas de los gobernantes y nobles mayas que eran aliados. Esto concuerda también con el hecho, conocido ya entre varios pueblos mayances etnográficos, de que los brujos o hechiceros no actúan solos, sino en equipos de nigrománticos que pueden estar bajo la autoridad de uno de ellos, reproduciendo la organización de su sistema de gobierno y celebrando reuniones periódicas donde asistían los miembros más poderosos de la alianza (Hermitte, 1970: 61, 117; Stratmeyer y Stratmeyer, 1977: 14 5). Por ende, otra de las funciones de las vasijas de elite durante el periodo Clásico pudo haber tenido que ver con la necesidad política de sellar pactos, que no únicamente se celebraban en las cortes mayas, sino en las montañas solitarias donde los señores se reunían en sueños.

Recapitulación

Los pintores mayas del periodo Clásico abordaron el tema del mundo mágico o sobrenatural en una serie de vasos de cerámica que representan conjuntos o procesiones oníricas de seres *wahyis*. Aunque durante varios años se creyó que dichas entidades eran coesencias o espíritus compañeros de los gobernantes, dioses o reinos mayas, los argumentos planteados en esta tesis los contemplan como parte de un conjunto más amplio de creencias anímicas, donde ocupan el lugar de una tercera alma concedida por los dioses del inframundo, asociada con la hechicería y regularmente empleada para hacer daño a los enemigos. Se trataba de una entidad anímica de elite que se puede considerar el antecedente maya clásico del nagualismo; su sede diurna era el mismo cuerpo de los nigrománticos, aunque no existen datos que ayuden a aclarar cuál era el centro anímico preciso donde residía. Se externaba durante la noche a voluntad por

medio de la boca, tras una serie de acrobacias que tenían como finalidad alcanzar el sueño extático. Cuando los brujos lograban enfermar y asesinar a sus víctimas, celebraban banquetes espirituales donde sus espíritus familiares o *wahyis* devoraban el alma de sus odiados enemigos. En las vasijas del Clásico tardío se encuentran representadas tanto las contorsiones como los festines macabros ejecutados por los nagueles o familiares de los soberanos mayas. También he revalorado el papel que durante el periodo Clásico tenía el soplo o aliento maligno de los magos, como un agente para causar daño, así como la necesidad que éstos tenían de permanecer en el anonimato, razón por la que sus antropónimos no se encuentran escritos en las glosas jeroglíficas de los vasos que contienen imágenes de los seres *wahyis*. Ello permite corregir el error que se tenía, al pensar que estos espíritus familiares podían ser los nagueles de los reinos, ciudades o colectividades mayas. Aunque estas interpretaciones implican que la identidad de las coesencias, compañeros, tōnas o *alter egos* del espíritu humano se desdibuja en el arte y la epigrafía maya, queda abierta la posibilidad de que durante el periodo Clásico el fenómeno del tonalismo se haya relacionado con el lexema *way*, mientras que el del nagualismo con el morfema *wahy*. Finalmente, debemos advertir que a pesar de que las entidades conocidas como dioses (*k'uh*), compañeros (*¿way?*) y familiares (*wahyis*) eran básicamente diferentes, a veces podían combinarse o yuxtaponerse parcialmente, pues no son totalmente excluyentes, como algunos autores han supuesto.

Conclusiones

La carencia de inscripciones jeroglíficas con fechas de Cuenta Larga, así como el saqueo de varias tumbas reales y lo prematuro de las investigaciones arqueológicas en la región de Motul de San José, no permiten llegar a conclusiones ciertas sobre su sistema de organización política: ¿hubo distintos reyes de 'Ik' al mismo tiempo? ¿el poder se heredaba de padre a hijo?, etcétera, así como sobre los vaivenes de su diplomacia exterior.

Todo parece indicar que los sitios de la región fueron fundados durante el Preclásico medio, con un periodo de baja ocupación durante el Clásico temprano, cuando la cabecera de la entidad política de 'Ik' pudo haber residido en Bejucal, para alcanzar un auge demográfico durante el Clásico tardío, con una ocupación importante durante el siglo IX y un declive hacia el Posclásico temprano.

Los diversos asentamientos asociados con Motul de San José se ubicaban en lugares estratégicos para la explotación de distintos recursos naturales, en un sistema de simbiosis económica donde todos los emplazamientos jugaban un papel complementario, destacando Trinidad de Nosotros como puerto comercial en el lago Petén Itzá, que por contener el único juego de pelota del señorío pudo haber jugado un papel estratégico en la promoción política de los gobernantes de 'Ik' mediante festejos que estaban al servicio de la diplomacia interna y exterior.

Los datos arqueológicos sugieren que en la ciudad de Motul hubo al menos un gran taller de alfarería policromada que estaba ubicado en la plaza

noroeste de la Acrópolis, más otros cuatro yacimientos sospechosos de haber operado como talleres en los costados de la corte. Esos datos no se alejan mucho de los que han podido obtenerse de los análisis mineralógico y estilístico de las vasijas 'Ik': cuatro grupos químicos más uno de composición heterogénea, y cuatro estilos más uno pobremente definido debido a su diversidad. Ello sugiere que si bien pudieron existir talleres de vasijas de elite que estaban ubicados en los sitios de menor tamaño, la mayor parte de la producción se asociaba con la corte de los nobles de 'Ik'a[']].

Los fragmentarios registros epigráficos sugieren que los señores de 'Ik' estuvieron sometidos regularmente bajo el poder de los gobernantes de Tikal, aunque hay un nebuloso periodo donde parecen haber mantenido una intensa relación con Dos Pilas y otros señoríos del río de la Pasión. Esta conexión con los sitios del Petexbatun perduró por muchos años después de la caída de Dos Pilas, y los reyes del señorío de 'Ik' parecen haber jugado un papel relevante en la política exterior de los tardíos soberanos de Ceibal.

Diversos aspectos sobre la fonología, sintaxis o morfología de los textos grabados o pintados de Motul de San José, sugieren que hablaban una lengua de filiación ch'olana oriental, acabando con especulaciones anteriores que suponían alguna forma de idioma yucatecano. (itzáj).

A pesar de no haber conocido el torno y contado con una tecnología de la edad de piedra, los mayas del periodo Clásico dominaron un sinnúmero de técnicas que les permitieron alcanzar un elevado desarrollo y un alto grado de refinamiento en la producción de la cerámica. La inmensa mayoría de las vasijas eran de carácter doméstico o utilitario, pero una pequeña porción estaba

compuesta por obras maestras de uso ritual o palaciego, donde practicaban el arte pictórico. Esta era la principal forma de decoración que los mayas utilizaron durante el periodo Clásico, llegando a dominar los métodos de la policromía precocción. Aunque desde el Clásico temprano los alfareros mayas comenzaron a desplegar escenas narrativas y figuras humanas sobre los cilindros trípodes, el auge de estos temas pictóricos tuvo lugar durante el Clásico tardío. Y justamente una de las tradiciones más destacadas de la época es la que auspiciaron los gobernantes y nobles de la entidad política de 'Ik' entre 726 y 800 d.C.

El poco número de monumentos esculpidos de que se tiene noticia en Motul de San José y sus sitios satélites parece reflejar el modesto papel que el señorío de 'Ik' jugó en los vaivenes políticos del siglo VIII, comprometido entre las fuerzas antagónicas de Tikal y Calakmul/Dos Pilas. Ello sugiere que los gobernantes de 'Ik' se vieron obligados a instrumentar una intensa diplomacia de festejo (tanto al interior como al exterior de sus dominios), cuyas fiestas o reuniones cortesanas fueron inmortalizadas en las escenas de los vasos. Esta circunstancia también explica la producción de vasijas con escenas de danza, así como las reuniones de *wahyis* o espíritus familiares, que parecen reflejar la versión onírica de los convites palaciegos (fig. 2.19). Es por ello que los vasos con tema de *wahyis* también reflejan el estado corriente de las alianzas políticas, no sólo selladas en las cortes de los soberanos mayas, sino probablemente en montañas solitarias donde los contrayentes de los pactos se reunían en sueños.

La proliferación de estilos pictóricos durante el Clásico tardío refleja un deseo ferviente de distinción socio-política, tanto entre diversas regiones o señoríos, como entre los distintos talleres que operaban dentro de una misma

ciudad. En este sentido, la principal función de un estilo consiste en comunicar una verdad colectiva y un sentimiento de identidad grupal. Mientras que las formas homogéneas de la cerámica de cocina común reforzaban la unidad cultural de los mayas, los diversos estilos de vasijas policromadas de elite tendían a remarcar la identidad regional de las distintas entidades políticas. Por otra parte, es en la cerámica donde podemos apreciar transformaciones más aceleradas y un mayor número de novedades compositivas o iconográficas que no siempre contaron con imitadores, pues se trata de una expresión artística que al parecer estuvo menos controlada que la escultura, sujeta a una supervisión institucional más rigurosa. El soporte material y la técnica aplicada parecen haber favorecido la representación de algunos temas, que pocas o ninguna vez se encuentran plasmados en la escultura. La gran destreza dibujística y el virtuosismo caligráfico presente en algunos vasos de la tradición 'Ik', pudo haberse beneficiado de la experiencia de los pintores del estilo códice (ca. 672-731 d.C.), que trabajaron una generación antes en el norte del Petén y sur de Campeche.

Las manifestaciones pictóricas que encontramos en los vasos del siglo VIII pueden ser calificadas como un arte naturalista, ya que aun nos transmiten un mensaje reconocible, que logra producir un efecto de tridimensionalidad. El sistema de perspectiva maya se diferenciaba del que tuvo lugar en Europa a partir del Renacimiento, en que no existía una perspectiva lineal, con un punto de fuga ni línea de horizonte, en que el tamaño de las figuras no implicaba proximidad o lejanía y en que no se representaban las sombras ni la caída directa de luz. En lugar de ello, los artistas mayas alcanzaron la figuración de

sus escenas a través del dibujo cuidadoso, la proporción de la figura humana, la yuxtaposición de personajes, el uso de gradas o distintos niveles que le conferían profundidad a las imágenes, la su gerencia del entorno y la aplicación diferenciada de pigmento (en algunas áreas saturado y en o tras diluido), que les otorgaban a los objetos un efecto de volumen y contraluz. La atención del arte narrativo maya descansaba en la representación de la figura humana, y esta a su vez resaltaba la individualidad del gobernante, llegando a representar algunos rasgos fisonómicos individuales que al parecer tenían por objetivo transferir a la piedra, muro o vasija una porción de sus entidades anímicas. Se trata de un arte vitalista, en el sentido literal y espiritual del término. No obstante, conviene resaltar que el naturalismo del arte maya no equivale a una representación fiel de la naturaleza, y que el uso de las escenas palaciegas como fuente de información etnológica tiene serias limitantes, ya que en muchas ocasiones los pintores sacrificaban la precisión de los hechos en aras de una mayor inteligibilidad del mensaje, incluyendo distintos ángulos simultáneos de visión, la simplificación del entorno, el sometimiento de las montañas, árboles o pirámides a la escala humana, la representación simbólica de las vajillas o del tributo por medio de unas cuantas vasijas o sacos de cacao, así como la expansión engañosa de los espacios interiores por medio de gradas, procesiones o escalones representados desde una perspectiva distinta a la del trono.

En cuanto a los temas cortesanos, los artistas mayas echaron mano del recurso de las composiciones cerradas, donde una pilastra, jamba o texto jeroglífico marcaba el principio y el fin de la composición. En escenas de carácter procesional u onírico, favorecieron arreglos continuos de personajes, que

avanzaban de derecha a izquierda en medio de un fondo neutro, vacío o inarticulado. Esta dirección es opuesta a la de la lectura de los glifos, lo que constituye una subversión del orden visual que acaso tuvo como fin enfatizar el carácter sagrado de una escena.

Conviene decir que, a pesar del desarrollo del arte narrativo, durante el Clásico tardío siguieron practicándose programas decorativos donde lo que imperaba era el sentido del orden, regularidad, estabilidad, simetría y organización rítmica del espacio.

Un aspecto importante de esta tesis consiste en explorar las principales convenciones gestuales y espaciales que rigen el lenguaje no verbal de las escenas pintadas en los vasos. La conclusión principal de este acercamiento es que los ademanes y posturas corporales no tienen sentido inherente o por sí mismos, sino que su valor semántico se encuentra en función de la relación que establecen los personajes de la escena, así como de otras estrategias de representación combinadas, tales como el lugar que ocupan dentro del espacio compositivo, el escalonamiento relativo de las figuras, el uso de determinados atuendos, títulos jeroglíficos o elementos de la parafernalia, los recursos de diferenciación y hueco jerárquico, etcétera. No obstante, es preciso aceptar que existen ciertas tendencias que pueden trasgredirse, tales como la primacía de las figuras sedentes sobre las que están de pie, o de estas sobre las arrodilladas, así como el privilegio de ocupar el lado derecho de la composición (desde la perspectiva del espectador). En las escenas donde estas pautas se trasgreden, el artista siempre encontró la forma de evitar un mensaje de lesa majestad, ya que nunca queda duda sobre el estatus relativo de cada personaje. Algunos recursos

que previamente se habían interpretado como posturas o ademanes de jerarquía, pueden ser comprendidos mejor como estrategias para enfatizar la atención en determinada figura o simplemente como un medio para equilibrar la anatomía de un individuo en movimiento, lo que sugiere que no todas las posturas o ademanes tuvieron un significado. Otra importante conclusión es que la función artística de los ademanes y posturas corporales en la pintura y bajorrelieve maya era aclarar la naturaleza de las interrelaciones sociales que tenían lugar dentro de una escena cortesana, a fin de fijar el estatus social relativo de cada personaje y con ello enaltecer la figura del soberano. Aunque no sabemos con precisión hasta qué grado el lenguaje gestual representado en el arte maya puede brindar información sobre la conducta no verbal verdadera de los mayas clásicos, es preciso aclarar que toda tradición artística es sólo un conjunto de convenciones que los pintores y escultores aprendían en los talleres según fórmulas bien comprobadas, y que por ello se trata de simplificaciones o abstracciones de la realidad. Por lo tanto, debemos tomar con muchas reservas la información gestual que está representada en el arte, pues no equivale de forma directa a la que de hecho tenía lugar en la vida real. Un resultado inesperado de esta investigación consiste en haber detectado un grupo de posturas o ademanes que siglos después serían rescatados por los pintores de los códices pictográficos del Posclásico tardío. El significado de este hallazgo resulta poco claro, aunque sospecho que se trata de uno de los ingredientes que el arte maya del Clásico involuntariamente aportó para la confección del lenguaje conceptual del llamado estilo “internacional” Mixteca - Puebla (ver Álvarez Icaza Longoria, 2009).

Pocos recursos iconográficos son tan distintivos de una entidad política maya como la llamada máscara de “rayos X”, cuya historia cultural revela conexiones políticas que no están atestiguadas en las inscripciones o puede ayudar a fechar de forma relativa ciertas obras artísticas como el famoso mural de la batalla de Cacaxtla. La concurrencia simultánea del rostro del figurante y del personaje figurado constituye la manifestación gráfica más elocuente del fenómeno de la personificación, que desde el punto de vista epigráfico reúne en un mismo plano de percepción al ser humano y a una entidad sobrenatural. De hecho, el usuario del disfraz se hace contemporáneo de las hazañas divinas y penetra a un nivel de percepción supraconciente, donde el tiempo y el espacio funcionan de forma semejante a la experiencia onírica. La máscara misma constituye la presencia viva de algún dios, nagual o antepasado, que pasaba a coexistir con la entidad anímica que se alberga en el corazón del ejecutante, quien a su vez mantenía otra de sus almas externada, hablaba al auditorio como médium y asumía la responsabilidad moral de sus acciones dramáticas, ya que nunca perdía la conciencia. La experiencia vivida durante la personificación era posiblemente considerada tan o más real que la que se vivenciaba en el estado de vigilia.

El término maya clásico de *b'aahil 'a'n* cuenta con equivalentes en maya yucateco colonial: *kukutila'n*, *'ichila'n* y *kojb'ila'n*, palabras que contienen la raíz de ‘piel, rostro, ojo’ y ‘máscara’. Tal como era de esperar, un análisis del concepto nāwatl de *ixiptla* aclara diversos detalles del sistema de personificación entre los mayas, aunque seguramente lo mismo puede decirse en el sentido inverso. Tanto *b'aahil 'a'n* como *ixiptla* admiten la traducción de ‘delegado,

imagen, representante' o 'substituto', sirviendo para materializar a las inasequibles fuerzas sagradas, haciéndolas aprehensibles para los sentidos humanos. Es probable que un estudio sobre estos conceptos en otras lenguas mesoamericanas revele la existencia de ideas afines, cuyo origen es muy antiguo y se remonta quizá hasta los tiempos olmecas, tal como podemos conjeturar de la concurrencia humana y divina plasmada en el mural 1 de la cueva de Oxtotitlan. Es preciso mencionar que aunque los conceptos de *b'aahil 'a'n* e *ixiptla* fueron acuñados inicialmente para las danzas dramatizadas, su aplicación es casi inmediata en el caso de las labores sacerdotales, las ocasiones rituales, los cargos públicos, la adivinación y la creación artística.

En este sentido es importante recordar que los pintores, escultores o grabadores de máscaras o imágenes divinas experimentaban un estado de trance, ya que durante el trabajo personificaban a los dioses de la creación, otorgándoles a sus obras una existencia animada e individualizada.

No obstante, para comprender cabalmente el fenómeno de la personificación ritual y de los seres *wahyis* representados en las vasijas, era necesario un estudio pormenorizado sobre el sistema de entidades anímicas del Clásico. En esta tesis propongo que los mayas creían en la existencia de tres clases de almas: dos naturales y una de origen sobrenatural, que contienen a su vez fuerzas anímicas. Desde mi punto de vista, los mayas de Clásico creían que la entidad anímica *'o'hlis* residía en el pecho o corazón del hombre, y sus funciones tenían que ver directamente con la vida, la actividad emocional, la sabiduría, el conocimiento profundo y la acción impulsiva. Traté de mostrar cómo las palabras *sak 'ik'aal* y *b'ook?* (T533) son fuerzas anímicas y no entidades,

recorrían todo el organismo por medio de la sangre, aunque se concentraban preferentemente en el corazón, y eran externadas momentáneamente a través de la coronilla y de la cola (en el caso de seres zoomorfos). El externamiento del *b'ook?* (T533) parece estar vinculado con el sueño, y se identificaba con la fuerza anímica que salía por la parte superior de la cabeza durante las danzas de concurrencia.

Por su parte, existen algunos vestigios etnográficos en el sentido de que en la cabeza habitaba una entidad anímica que era capaz de percibir la realidad durante el estado de vigilia, se asociaba con la identidad individual, contenía nociones de poder y autoridad y regulaba los impulsos instintivos del corazón. El nombre de esta entidad era *b'aahis*, palabra que remite al concepto de 'cabeza, frente' o 'rostro', pero que se extiende semánticamente el de 'ser' o 'persona', ya que se creía que en la región superior de la cabeza se concentraba la identidad individual. Pero *b'aahis* también tiene la acepción de 'imagen', remitiendo tanto a las representaciones pictóricas como escultóricas, así como a las imágenes oníricas nocturnas e incluso al nombre propio o de pila, al atuendo, a las uñas, al cabello o a los instrumentos del oficio, elementos todos que contenían para los mayas una extensión espiritual del alma humana. Finalmente, es preciso recordar que no todos los sustantivos para partes del cuerpo soportan el sufijo *-is* en estado absoluto; una breve reflexión sobre las palabras que portaban el gramema sugiere que se trataba de entidades anímicas o de partes del cuerpo donde existe una mayor concentración de ese tipo de fuerzas. Asociado con este mismo concepto de *b'aahis* se encuentra el del *k'ihn* (ch'olano clásico) o *k'iinam*

(yukateko), una cualidad calorífica que se pensaba provenía del Sol y se relacionaba directamente con la edad acumulada.

Algo digno de atención es que la entidad anímica *b'aahis* aprendía nuevas cosas durante el estado de vigilia y empleando los sentidos orgánicos, mientras que el *'o'hlis* lo hacía durante la noche y mediante el sueño. Esta dualidad cognitiva también la encontramos entre los grupos *nāwas*, cabalmente expresada en el difrasismo *in īxtli in yōllōtl*, pues los alcances sensoriales del *īxtli*, 'rostro', se asemejan a los del *b'aahis* maya, mientras que en el caso de *yōllōtl*, 'corazón', podemos hallar la misma facultad onírica que en *'o'hlis*. Por lo tanto, no existía ni entre los mayas ni entre los *nāwas* una entidad o centro anímico exclusivo donde se procesara el pensamiento y el aprendizaje, si no que estas funciones son producto de la acción coordinada de la cabeza y del corazón.

De este modo, me parece que se puede entender mejor el concepto de *wahyis* si lo ponemos en el contexto de las otras entidades anímicas. Mis ideas sobre el *wahyis* descansan en las interpretaciones de Villa Rojas, López Austin y De la Garza, quienes conciben el nagualismo como una facultad sobrenatural o mágica, distinta del tonalismo. También me baso en el descubrimiento de sufijo *-is* que publicó Zender, donde se pone de manifiesto que los seres *wahyis* de las vasijas mayas eran partes íntimas del cuerpo, si bien no existen datos claros para saber exactamente qué sección del organismo servía como centro anímico de esta tercera alma. Finalmente, estas ideas cuadran bien con las nuevas interpretaciones de Stuart (2005), en el sentido de que traducir *wahy* o *wahyis* como 'coesencia' no ayuda para explicar los seres macabros de las vasijas

mayas. Mi traducción de *wahyis* como ‘familiar’ está tomada tanto del *Calepino de Motul* (siglo XVI) como del trabajo de Redfield y Villa Rojas (siglo XX).

Bajo mi punto de vista, las entidades anímicas *wahyis* se reunían en convites canibalísticos sobre la cima de montañas solitarias, donde los hechiceros de cada comunidad compartían el alimento en sueños. Las imágenes de esas reuniones (fig. 2.19, 10.7) constan de varios espíritus *wahyis*, quienes sostenían escudillas o platos llenos de ojos, fémures y falanges humanas. Por otra parte, en varias escenas de *wahyis* (fig. 2.19) éstos se encuentran danzando, saltando, contorsionándose o dando piruetas, lo que coincide favorablemente con la información etnohistórica, en el sentido de que semejantes acrobacias eran el medio adecuado para externar voluntariamente al espíritu *wahyis* o, bien, hacerlos retornar al cuerpo.

Entre varios grupos etnográficos los conceptos de *way* o de *wahyis* soportan tanto la acepción de ‘nagual’ o ‘familiar’, como la de ‘*tōna*’ o ‘coesencia’. Es posible que ya durante el periodo Clásico ambas categorías de pensamiento tuvieran semejantes nombres (las dos parecen provenir del morfema *way*, ‘dormir’), aunque por ahora creo que el concepto de ‘*alter ego*’ o ‘coesencia’ se ha tornado en un asunto elusivo que requiere nuevas investigaciones. Algunos indicios fonológicos, como por ejemplo el hecho de que en yukateko *wayak*’ (con la vocal –a-; su reflejo ch’olano es –a-) signifique ‘soñar’, mientras que *wáay* (con la vocal –áa-; su reflejo ch’olano es –ah-) es el término asociado con nagualismo, sugieren que en la antigüedad clásica *way* pudo ser el término para ‘coesencia’ (tonalismo), mientras que *wahyis* lo era para el ‘espíritu familiar’ (nagualismo). No obstante, se trata sólo de una hipótesis.

Hace algunos años López Austin (1989-I: 361; McKeever Furst, 1995: 175-176) señalaba que la única representación mesoamericana conocida de las tres entidades anímicas se encuentra en la página 44 del *Códice Laud*, donde abandonan el cuerpo tras la muerte. Después de haber explorado ese tema entre los mayas del periodo Clásico, creo que nos encontramos ante información muy importante que los historiadores del arte e iconografistas habían estudiado sólo de forma esporádica, superficial o sesgada.

APÉNDICE A

Ejemplos de fechas y lecturas epigráficas de algunos vasos representativos del *corpus* 'Ik'

K533 / MS1403 (de un pintor anónimo, cercano al estilo de Tub'al "Ajaw)
 Museo de Arte de Princeton
 No tiene contexto arqueológico
 Altura: 19 cm.
 Diámetro: 14.3 cm.
 Grupo químico F1 (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1152).
 Tiene repintes extensos e ineptos (Houston, 1984: 135, nota 3).

Fechas posibles:

9.13.14.7.15, 3 Men 13 Xul, 9 de junio de 706.
 9.14.7.11.0, 3 Ahau 13 Xul, 6 de junio de 719.
 9.15.0.14.5, 3 Chicchan 13 Xul, 2 de junio de 732.
 9.15.13.17.10, 3 Oc 13 Xul, 26 de mayo de 745.*
 9.16.7.2.15, 3 Men 13 Xul, 27 de mayo de 758.

Texto principal:

(A1) III-'OK? (B2) XIII-TZIK?-ni (C1) 'u-B'AH (D1) ti-'AK'-ta (E1) 'u-B'AH-
 [AN?] (F1) VII-CHAPAT-TZ'IKIN (G1) K'INICH-chi (H1) ya-'AJAW-TE'-
 K'INICH (I1) 'u?-CHAN? (J1) 'IK'-b'u-lu (K1) K'UH-'IK'-'AJAW (L1) IV-TE'-
 CHAN-nu (M1) XIII-K'UH (N1) b'a-?

*'uhx 'ook(?) 'uhxlaju'n tzik[i]n(?) 'ub'aah ti 'ahk'[u]t 'ub'aah[i]l 'a'n Huk Chapaht
 Tz'ikiin K'ihnich, Yajawte' K'ihnich, 'uchan[ul] 'Ik' B'ul, k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw, Chan
 Te' Cha'n, 'Uhx-laju'n K'uh, b'a[ah kab']*

*'uhx 'ook 'uhx-laju'n tzikin 'u-b'aah-ø ti 'ahk'-u't 'u-b'aah-il 'a'n Huk Chapat
 Tz'ikiin K'ihnich, Yajawte' K'ihnich, 'u-chan-ul 'Ik' B'ul, k'uh-ul 'Ik' 'ajaw, Chan
 Te' Cha'n, 'Uhx-laju'n K'uh, b'aah kab'*

tres Oc tres-diez Xul, 3ERGs-imagen-3ABSs PREP baile-SUF 3ERGs-imagen-
 DER ADV Huk Chapaht Tz'ikiin K'ihnich, Yajawte' K'ihnich, 3ERGs-supervisión-
 DER? 'Ik' B'ul, dios-ADJ 'Ik' señor, cuatro CLAS cielo, tres-diez dios, cabeza
 tierra

* Representa la fecha más probable.

'[en] 3 Oc 13 *Xul* es la imagen en baile de Yajawte' K'ihnich, el supervisor de 'Ik' B'ul, señor divino de 'Ik', Cuatro Cielos, Trece Dios, cabeza de la tierra, el representante de Huk Chapah Tz'ikiin K'ihnich'

Textos secundarios:

(O1) **CHAK-'a-T42-'OL** (P1) **'a-K'UH**

Chak 'Aj... 'o'hl(?), 'a[j]k'uh[u'n]

Chak 'Aj... 'o'hl 'aj-k'uh-u'n

Chak 'Aj... 'o'hl AG-dios-VERB

'Chak 'Aj... 'o'hl, adorador'

(Q1) **'u-?-?** (Q2) **?-?-?** (Q3) **?-?-?**

(R1) **CHAK-?-?** (R2) **?-?**

K791 / MS1769 (firmado por el pintor Mo...n B'uluch Laj).
 Museo de Arte de Princeton
 No tiene contexto arqueológico
 Altura: 20 cm.
 Diámetro: 16 cm.
 Grupo químico A (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1151).

Fecha:

9.16.3.13.14, 4 lx 12 Cumku, 22 de enero de 755 (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 224, nota 18; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1153, tabla 2).

Fórmula Dedicatoria:

(A1) **CHAN-na-HIX** (B1) **XII-HUL-'OL** (C1) **'a-AL?** (D1) **'UH?** (E1) **'u-tz'i-b'i**
 (F1) **na-ha-la?** (G1) **yu-UCH'** (H1) **ta-yu-ta** (I1) **'i-'IXIM** (J1) **TE'-le** (K1) **ka-ka-**
wa (L1) **'u-B'AH-'AN** (M1) **mi-xi-NAL** (N1) **'IK'-WAY-NAL** (O1) **'a-'AJAW-wa**
 (P1) **ya-'AJAW-TE'** (Q1) **K'INICH** (R1) **K'UH-'IK'-'AJAW** (S1) **KAL-ma-TE'**
 (T1) **IV-TE'-CHAN-na** (U1) **b'a-ka-b'a** (V1) **'u-tz'i-b'a** (W1) **mo-?-na-XI-la-ja**

chan hix lahchan hul o'hl 'al[ay](?) 'uh 'utz'i[h]b'nahal yuch'[ib'] ta yuta[l] 'ixiim
te'l kakaw 'ub'aah[i] 'a'n Mixnal Ik' Waynal 'ajaw, Yajawte' K'ihnich, k'uh[ul] 'Ik'
'ajaw, kal[o]mte', Chan te' Chan, ba[ah] kab'; 'utz'i[h]b'a Mo[...]n B'uluch Laj

chan hix lah-chan hul 'o'hl 'al-ay 'uh-ø 'u-tz'ihb'-n-ah-al y-'uch-ib' ta y-'ut-al 'ixiim te'l kakaw 'u-b'aah-il 'a'n Mixnal 'Ik Waynal 'ajaw, Yajawte' K'ihnich, k'uh-ul 'Ik 'ajaw, kal-o'm-te', Chan Te' Chan, b'aah kab'; 'u-tz'ihb'a Mo...n B'uluch Laj

cuatro 1x diez(?)-cielo *Cumku* decir-SUF sagrado-3ABSs 3ERGs-pintar-PAS-TEM-NOM 3ERGs-beber-INST PREP 3ERGs-fruto-ADJ maíz árbol cacao 3ERGs-imagen-DER ADV Mixnal 'Ik' Waynal señor, Yajawte' K'ihnich, dios-ADJ 'Ik' señor, cortar?-AG-árbol, cuatro CLAS cielo, cabeza tierra, 3ERGs-pintar-ø Mo...n B'uluch Laj

[en] 4 1x 12 *Cumku* se dice, [fue] consagrada la pintura de la vasija de beber para cacao de árbol de maíz afrutado de Yajawte' K'ihnich', señor divino de 'Ik', cortador(?) de árboles, Cuatro Cielos, cabeza de la tierra, el representante del señor de Mixnal 'Ik' Waynal; Mo...n B'uluch Laj lo pintó'

Textos secundarios:

(X1) **HA'-hi-HIX** (X2) **'u-WAY** (X3) Tnn-'**AJAW**

Ha' Hix 'uwahy ... 'ajaw

Ha' Hix 'u-wahy-ø ... 'ajaw

Ha' Hix 3ERGs-familiar-3ABSs ... señor

'Ha' Hix es el familiar del señor [de Ceibal]'

(Y1) **'u-ku-li** (Y2) **chi-CHAM-ya** (Y3) **'u-WAY** (Y4) **K'UH-T709-'AJAW**

'Ukuul Chij Cham[iij]y 'uwahy k'uh[ul] ... 'ajaw

'Ukuul Chij Chamiiy 'u-wahy-ø k'uh-ul ... 'ajaw

'Ukuul Chij Chamiiy 3ERGs-familiar-3ABSs dios-ADJ ... señor'

'Ukuul Chij Chamiiy es el familiar del señor divino de...'

(Z1) **K'UH-ti-li** (Z2) **hi-HIX** (Z3) **'u-WAY** (A'4) **K'UH-yo-ke-'AJAW** (B'1) **b'a-TUN-ni**

K'uh[ul] Til Hix 'uwahy k'uh[ul] Yoke' ajaw, B'a[ah] Tuun

K'uhul Til Hix 'u-wahy-ø k'uh-ul Yoke' 'ajaw, B'aah Tuun

K'uhul Til Hix 3ERGs-familiar-3ABSs dios-ADJ Yoke' señor, Primero Piedra

'K'uhul Til Hix es el familiar del señor divino de Huacutal, Primero de la Piedra'

(C'1) **ma-b'i** (C'2) **'u-WAY** (C'3) **NAH-V-CHAN-na**

Maab' 'uwahy Nah Ho' Chan

Maab' 'u-wahy-∅ Nah Ho' Chan

Maab' 3ERGs-familiar-3ABSs Nah Ho' Chan

'Maab' es el familiar del Nah Ho' Chan'

(D'1) **TAN-na-b'i-hi-li** (E'1) **CHAM-mi-ya** (F'1) **'u-WAY** (F'2) **III-wi-WITZ** (F'3)
'AJAW-wa

Tahn B'ihil Chamiiy 'uwahy 'Uhx Witz[a'] 'a jaw

Tahn B'ihil Chamiiy 'u-wahy-∅ 'Uhx Witz'a' señor

Tahn B'ihil Chamiiy 3ERGs-familiar-3ABSs 'Uhx Witz'a' señor

'Tahn B'ihil Chamiiy es el familiar del señor de Caracol'

(G'1) **JATZ'-no-ni** (H'1) **'a-'AKAN-na** (I'1) **'u-WAY** (J'1) **K'UH** (J'2) **KAN-**
'AJAW-wa

Jaatz'noon 'Ahkan 'uwahy k'uh[ul] Kan[u'l] 'ajaw

Jaatz'noon 'Ahkan 'u-wahy-∅ k'uh-ul Kanu'l 'ajaw

Jaatz'noon 'Ahkan 3ERGs-familiar-3ABSs dios-ADJ Kanu'l señor

'Jaatz'oon 'Ahkan es el familiar del señor divino de Kanu'l'

(K'1) **CH'AK-TE'-le** (L'1) **HIX-NAL** (M'1) **'u-WAY** (N'1) **'a-sa-yu**

Ch'akte'l Hixnal 'uwahy 'Ajsa'y

Ch'akte'l Hixnal 'u-wahy-∅ 'aj-Sa'y

Ch'akte'l Hixnal 3ERGs-familiar-3ABSs AG-Sa'y

'Ch'akte'l Hixnal es el familiar del de Sa'y'

(O'1) **K'AK'** (P'1) **'u-WAY** (Q'1) **K'UH-cha** (R'1) **TAN-'AJAW-wa**

K'ahk' 'uwahy k'uh[ul] Chatan 'ajaw

K'ahk' 'u-wahy-ø k'uh-ul Chatan 'ajaw

K'ahk' 2ERGs-familiar-3ABSs dios-ADJ Chatan señor

'K'ahk' es el familiar del señor divino de Chatan'

(S'1) **SAK-III-'OK-ki** (S'2) **'u-WAY-ya** (S'3) **K'UH** (S'4) **'OCH-NAL-la**

Sak 'Uhx 'Ook 'uwahy k'uh[ul] 'Ochnal ['ajaw]

Sak 'Uhx 'Ook 'u-wahy-ø k'uh-ul 'Ochnal 'ajaw

Sak 'Uhx 'Ook 3ERGs-familiar-3ABSs dios-ADJ 'Ochnal señor

'Sak 'Uhx 'Ook es el familiar del señor divino de 'Ochnal'

K1399 / MS1419 (pintor anónimo)

Colección privada

No tiene contexto arqueológico

Altura: 22 cm.

Diámetro: 13.13 cm.

Circunferencia: 41 cm.

Grupo químico F1 (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1152).

Fecha:

9.15.13.7.19, 7 Kawak 7 Muwaan, 20 de noviembre de 744 d.C.

Texto principal:

(A1) VII-'AJAW (B1) VII-MUWAN (C1) 'u-B'AH-hi (D1) 'IK'-b'u-la (E1)
YAJAW?-TE' (F1) K'INICH (G1) K'UH-'IK'-AJAW (H1) b'a-ka-b'a (J1) KAL-
ma (K1) ?-?

*huk 'ajaw huk muwaan 'ub'aah ['uchanul] 'Ik' B'u'l, Yajawte' K'ihnich, k'uh[ul] 'Ik'
'ajaw, b'a[ah] kab', kal[o']m[te] ...*

*huk 'ajaw huk muwaan 'u-b'aah-ø 'u-chan-ul 'Ik' B'u'l, Yajawte' K'ihnich, k'uh-ul
'Ik' 'ajaw, b'aah kab', kal-o'm-te' ...*

siete *Ahau* siete *Muan* 3ERGs-imagen-3ABSs 3ERGs-supervisión-DER? 'Ik'
B'u'l, Yajawte' K'ihnich, dios-ADJ 'IK' señor, cabeza tierra, cortar? -AG-árbol ...

[en] 7 *Ahau 7 Muan* es la imagen del supervisor de 'Ik' B'u'l, Yajawte' K'ihnich, señor divino de 'Ik', cabeza de la tierra, cortador(?) de árboles ...'

Textos secundarios:

(L1) ? (M1) ?-?-K'UH-CHAK (N1) 'a-T42-'OL

... *k'uh[ul] Chak 'Aj... 'o'hl*

... *k'uh-ul Chak 'Aj... 'o'hl*

... dios-ADJ Chak 'Aj... 'o'hl

'... sagrado Chak 'Aj... 'o'hl'

(O1) **YAJAW?-TE'** (O2) **K'INICH** (O3) K'UH-'IK'-'AJAW

Yajawte' K'ihnich, k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw

Yajawte' K'ihnich, k'uh-ul 'Ik' 'ajaw

Yajawte' K'ihnich, dios-ADJ 'Ik' señor

'Yajawte' K'ihnich, señor divino de 'Ik''

(P1) T249:526 (P2) ta? -ta? (P3) **K'UH-'IK'-'AJAW**

... *Tat(?), k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw*

... *Tat(?), k'uh-ul 'Ik' 'ajaw*

... *Tat(?), dios-ADJ señor*

["Tierra Partida"] *Tat(?), señor divino de 'Ik''*

K1439 / MS1121 (atribuido a Tub'al 'Ajaw)

Museo de Artes Finas de Boston

No tiene contexto arqueológico

Altura: 23.5 cm.

Diámetro: 12.4 cm.

Circunferencia: 39 cm.

Grupo químico A (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1151).

Fecha:

9.15.18.0.10, 7 Oc 13 Xul, 25 de mayo de 749 (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 224, nota 18; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1153, tabla 2)

Texto principal:

(A1) VII-'OK (B1) XIII-TZIK?-ni (C1) 'u-B'AH-hi (D1) ti 'a-'AK' (E1) ti-t'o-lo
(F1) B'ALAM-ma (G1) 'u-CHAN-na (H1) 'IK'-b'u-lu (I1) ya-'AJAW-TE' (J1)
K'INICH (K1) K'UH-'IK'-'AJAW (L1) b'a-ka-b'a (M1) KAL-ma-TE'

*huk 'ook 'uhxlaju'n tzik[i]n(?) 'ub'aah ti 'ahk'[u't] ti t'olo[l] b'ahlam 'uchan[ul] 'Ik'
B'ul, Yajawte' K'ihnich, k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw, b'a[ah] kab', kall[o]mte'*

*huk 'ook 'uhx-laju'n tzik[i]n(?) 'u-b'aah-ø ti 'ahk'-u't ti t'olol b'ahlam 'u-CHAN-ul 'Ik'
B'ul, Yajawte' K'ihnich, k'uh-ul 'Ik' 'ajaw, b'aah kab', kal-o'm-te'*

siete Oc tres-diez Xul 3ERGs-imagen-3ABSs PREP baile-SUF PREP ringlera
jaguar 3ERGs-supervisión-DER? 'Ik' B'ul, Yajawte' K'ihnich, dios-ADJ 'Ik' señor,
cabeza tierra, cortar(?) -AG-árbol

[en] 7 Oc 13 Xul es la imagen en baile con el jaguar de ringlera del supervisor
de 'Ik' B'ul, Yajawte' K'ihnich, señor divino de 'Ik', cabeza de la tierra,
cortador(?) de árboles'

Textos secundarios:

(N1) CHAK-nu (O1) TE'?'-a-CHAN? (O2) K'UH?-?'-AJAW

Chak Nu[n] Te' (?) 'Aj[j]chan(?), k'uh[ul] ... 'ajaw

Chak Nun Te' (?) 'Ajchan(?), k'uh-ul ... 'ajaw

Chak Nun Te' (?) 'Ajchan(?), dios-ADJ ... señor

'Chak Nun Te' (?) 'Ajchan(?), señor divino de...'

(P1) ya-'AJAW-TE' (Q1) K'INICH (R1) K'UH-'IK'-'AJAW

Yajawte' K'ihnich, k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw

Yajawte' K'ihnich, k'uh-ul 'Ik' 'ajaw

Yajawte' K'ihnich, dios-ADJ señor

'Yajawte' K'ihnich, señor divino de 'Ik''

(S1) 'u-CHAN-na (S2) CHAK-Tnn-ma (T1) 'u-?-ni-'AJAW

'uchan[ul] Chak ...m, 'u...n 'ajaw

'u-chan-ul-ø Chak ...m, 'u... 'ajaw

3ERGs-supervisión-DER?-3ABSs Chak ...m, 3ERGs- señor

'es el supervisor de Chak ...m, el... del señor'

K1452 (atribuido al pintor Tub'al 'Ajaw)

Museo de Arte Kimbell de Fort Worth

No tiene contexto arqueológico

Altura: 22.3 cm.

Diámetro: 11.7 cm.

Fechas posibles:

9.14.6.3.16, 6 Cib 9 Kayab, 18 de enero de 718 d.C.

9.14.11.4.16, 6 Cib 14 Kayab, 12 de enero de 723 d.C.

9.14.16.5.16, 6 Cib 9 Kayab, 6 de enero de 728 d.C.*

Texto principal:

(A1) VI-T525 (B1) IX-K'AN-'a-si-ya (C1) 'u-B'AH-hi (D1) ti-'a-'AK' (E1) ya-
'AJAW-TE' (F1) K'INICH (G1) K'UH-'IK'-'AJAW (H1) b'a-ka-b'a (I1) KAL-ma
(J1) XIII-K'UH (K1) CHAK-K'AK'-'EL

*wak ... b'alun k'anasiy 'ub'aah ti 'ahk'u't Yajawte' K'ihnich, k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw ,
b'a[ah] kab', kal[o']m[te'], 'Uxh-laju'n K'uh, Chak K'ahk' 'El*

*wak ... b'alun k'anasiy 'u-b'aah-ø ti 'ahk'-u't Yajawte' K'ihnich, k'uh-ul 'Ik' 'ajaw,
b'aah kab', kal-o'm-te', 'Uxh-laju'n K'uh, Chak K'ahk' 'El*

seis Cib nueve Kayab 3ERGs-imagen-3ABSs PREP baile-SUF Yajawte'
K'ihnich, dios-ADJ 'Ik' señor cabeza tierra, cortar?-AG-árbol, tres-diez dios,
grande/rojo fuego quemar

'[en] 6 Cib 9 Kayab es la imagen en baile de Yajawte' K'ihnich, señor divino de
'Ik', cabeza de la tierra, cortador(?) de árboles, Trece Dioses, Fuego Rojo que
Quema'

Textos secundarios:

(L1) ?-? (M1) ?-? (M2) 'a-T42-'OL?

... 'A[jj]... 'o'hl

.... 'Aj... 'o'hl

.... 'Aj... 'o'hl

'... 'Aj... 'o'hl'

(N1) ?-? (O1) yo-TZ'IKIN? (O2) 'a-K'UH

... Yo[p] Tz'ikiin(?), 'a[jj]k'uh[u'n]

... Yop Tz'ikiin(?), 'aj-k'uh-u'n

... Yop Tz'ikiin(?), AG-dios-VERB

'... Yop Tz'ikiin(?), el adorador'

(P1) KAB'?-ji?-ya? (P2) 'AJAW

kab'jiiy(?) 'ajaw

kab'-aj-iiy 'ajaw

supervisar-PERF-CLIT señor

'el señor [ya] lo ha supervisado'

K1728 / MS1373 (atribuido al pintor Mo'...n B'uluch Laj).

Colección privada

No tiene contexto arqueológico

Altura: 17.1 cm.

Diámetro: 14.3 cm.

Circunferencia: 43.2 cm.

Fecha de la Fórmula Dedicatoria:

9.17.8.9.15, 7 Men 8 Mol, 26 de junio de 779 d.C. (Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1153, tabla 2).

Fórmula Dedicatoria:

(A1) VII-TZ'IKIN (B1) VIII-mo-lo-la (C1) ha-'i (D1) 'UH-la (E1) 'u-tz'i (F1) b'a-na (G1) ha-la (H1) yu-'UCH (I1) ti-tzi-hi (J1) TE'-le (K1) ka-ka-wa (L1) ch'o-ko (M1) 'u-Tnn-nu (N1) K'UH-CH'EN-na (O1) I-'IK' (P1) ti-ta-ji (Q1) K'INICH-LAM-'EK' (R1) K'UH-'IK'-'AJAW-wa (S1) KAL-ma-TE' (T1) 'u-MIHIN (U1) III-WINIKHAB'-'AJAW (V1) TOK'-ya-si-K'INICH (V2) K'UH-'IK'-['AJAW]-wa

huk tz'ikiin waxak molo'l ha'i 'uh[u']l 'utz'i[h]b'nahal yuch'[ib'] ti tzih te'l kakaw ch'ok 'U...n, k'uh[ul] ch'e'n Ju'n 'Ik', ti 'itaaj K'ihnich Lam[aw] Ek', k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw, kal[o']mte', 'umihiiin 'uhx winikhaab' Too'k' Yaas K'inich, k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw

huk tz'ikiin waxak molo'l ha'i 'uh-u'l 'u-tz'ihb'-n-ah-al y-uch'-ib' ti tzih te'l kakaw ch'ok 'U...n, k'uh-ul ch'e'n Ju'n 'Ik', ti 'itaaj K'ihnich Lamaw Ek', k'uh-ul 'Ik' 'ajaw, kal-o'm-te', 'u-mihiiin 'uhx winik.-haab' Too'k' Yaas K'ihnich, k'uh-ul 'Ik' 'ajaw

siete Men ocho Mol 3INDs sagrado-PART 3ERGs-pintar-PAS-TEM-NOM 3ERGs-beber-INST PREP nuevo árbol cacao joven 'U... n, dios-ADJ cueva Uno Viento, PREP PREP? K'ihnich Lamaw 'Ek', dios-ADJ 'Ik' señor, cortar?-AG-árbol, 3ERGs-hijo tres veinte año Too'k' Yaas K'ihnich, dios -ADJ 'Ik' señor

'[en] 7 Men 8 Mol [ella] es la pintura consagrada de la vasija de beber para cacao de árbol nuevo del joven 'U...n, Uno Viento de la cueva sagrada , en compañía de K'ihnich Lamaw 'Ek', señor sagrado de 'Ik', cortador(?) de árboles, el hijo del señor de tres k'atuunes Too'k' Yaas K'ihnich, señor divino de 'Ik''

Fecha del texto secundario:

9.17.8.0.7, 1 Manik 5 Kayab, 20 de diciembre de 778 d.C. (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 224, nota 18; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1153, tabla 2).

(W1) I-chi (W2) V-[*KAN]-'a-si-ya (W3) na-T506 (W4) na-ja (W5) yu-b'u (W6) TE' (X1) k'e (Y1) b'i-la-ja (Z1) mu-tu (A'1) 'u-to-jo-li (B'1) ti-ja-NAL (B'2) mu-ti (B'3) sa (B'4) ja-la

ju'n chijj ho' k'anasiy na...naj yub'te'; k'eeb'laj mut; 'utojool Tijnal, 'umut sajal

ju'n chijj ho' k'anasiy na...n-aj-ø y-'ub'te'; k'eeb'laj mut; 'utojool Tijnal, 'umut sajal

uno Manik cinco Kayab ?-PAS-TEM-3ABSs 3ERGs-manta-de-tributo; ladearse-POS-3ABSs mensajero; 3ERGs-tributo Tijnal, 3ERGs-mensajero sajal

[en] 1 *Manik 5 Kayab* sus mantas fueron..., el mensajero se ladeó, es el tributo de Tiijnal, el mensajero del *saja'*

(C'1) **chi-ji** (C'2) **la-ma**

chijlam

chijlam

intérprete

'intérprete'

(D'1) **ka-ja** (E'1) ?-?-**yi?** (E'2) **wa-?** (E'3) **tzi-li**

kaj ...y wa... tzil

kaj ...y wa... tzil

kaj ...y wa... tzil

'?'

(F'1) '**a-u** (G'1) '**u-b'u** (H'1) *ch'o-ko*

'a[j]ub[te'] ch'ok

'aj-'ub'te' ch'ok-ø

AG-manta-de-tributo joven-3ABSs

'[el] joven es el de las mantas de tributo'

(I'1) '**u?-b'a-hi** (J'1) **ha-?**

'ub'aah(?) Ha...

'u-b'aah-ø Ha...

3ERGs-imagen-3ABSs Ha...

'es la imagen de Ha...'

(K'1) '**a-K'UH** (K'2) **HUN-na**

'aj]k'uhu'n

'aj-k'uh-u'n-ø

AG-dios-VERB-3ABSs

'es el adorador'

K3120 o **Vaso de Altar de Sacrificios** (atribuido al pintor Mo...n B'uluch Laj).
Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala
Entierro 96 de Altar de Sacrificios

Fecha:

9.16.3.0.0, 3 Ahau 18 Zodz, 23 de abril de 754 d.C. (Reents-Budet, *et. al.*, 1994: 224, nota 18; Reents-Budet, *et. al.*, 2007: 1153, tabla 2).

(A1) III-'AJAW (B1) XVIII-SOTZ' (C1) 'a-'AL-ya (D1) tz'i-b'a (E1) na-ja (F1)
T'AB'-yi (G1) 'u-tz'i-[*b'i] (H1) na-ja-la (I1) yu-'UCH' (J1) ta-yu-TAL (K1) 'i-
'IXIM (L1) TE'-le (M1) ka-ka (N1) CHAK-K'AK'-EL¹ (O1) ?-? (P1) K'UH-mu?
(Q1) ?-TZUK-mu-ta

'uhx 'ajaw waxaklaju'n sootz' 'al[a]y tz'i[h]b'naj t'ab'[aa]y 'utz'i[h]b'najal yuch'[ib']
ta yutal 'ixiim te'l kaka[w] Chak K'ahk' 'El... K'uhmu[ul](?) ... tzuk Mu't

'uhx 'ajaw waxak-laju'n sootz' 'al-ay tz'ihb'-n-aj-ø t'ab'-aay-ø 'u-tz'ihb'-n-aj-al y-
uch'-ib' ta y-ut-al 'ixiim te'l kakaw Chak K'ahk' 'El... K'uhmu[ul](?) ... tzuk Mu't

tres Ahau ocho-diez Zodz decir-SUF pintar-PAS-TEM-3ABSs ascender-MOV-
3ABSs 3ERGs-pintar-PAS-TEM-NOM 3ERGs-beber-INST PREP 3ERGs-fruto-
ADJ maíz árbol cacao Grande/Rojo Fuego Quemar... Masa-de-Maíz(?), ...
provincia Mu't

'[en] 3 Ahau 18 Zodz así dice, [el vaso] fue pintado; la pintura de la vasija de
beber para cacao de árbol de maíz afrutado del Fuego Rojo que Quema...
Masa-de-Maíz... de la provincia de Mu't ascendió'

Textos secundarios:

(R1) nu-pu-la (R2) B'ALAM-ma (R3) 'u-WAY-ya (R4) K'UH-MUT-la-'AJAW

Nupu'l B'ahlam 'uwahy k'uh[ul] Mut[u']l 'ajaw

¹ Este mismo título es usado por Yajawte' K'ihnich en el vaso K1452 (ver *supra*).

Nupu'l B'ahlam 'u-wahy-ø k'uh-ul Mutu'l 'ajaw

Nupu'l B'ahlam 3ERGs-familiar-3ABSs dios-ADJ Mutu'l señor

'Nupu'l B'ahlam es el familiar del señor divino de Tikal'

(S1) **b'u-chu-TE'** (T1) **CHAN-na** (U1) **'u-WAY-ya** (U2) **KAB'-TE'** (U3) **b'a-b'a-ni**

B'uch te' Chan 'uwahy K'ab'te' B'ab'aan ['ajaw]

B'uch te' Chan 'u-wahy-ø K'ab'te' B'ab'aan 'ajaw

B'uch te' Chan 3ERGs-familiar-3ABSs K'ab'te' B'ab'aan señor

'B'uch te' Chan es el familiar del señor de K'ab'te' B'ab'aan'

(W1) **CHAK-B'ALAM** (V2) **K'UH-'IK'-AJAW** (W2) **'u-WAY-ya** (W3) **IV-TE'-CHAN** (W4) **XIII-K'UH** (X3) **b'a-b'a-ni**

Chak B'ahlam, k'uh[ul] 'Ik' 'ajaw, 'uwahy Chan te Chan, 'Uhx-laju'n K'uh, B'ab'aan

Chak B'ahlam, k'uh-ul 'Ik' 'ajaw, 'u-wahy-ø Chan te Chan, 'Uhx-laju'n K'uh, B'ab'aan

Chak B'ahlam, dios-ADJ señor, 3ERGs-familiar-3ABSs Cuatro CLAS Cielo, Tres-diez Dios, B'ab'aan

'Chak B'ahlam, señor divino de 'Ik', es el familiar de Cuatro Cielos, Trece Dios, B'ab'aan'

(Y1) **CH'AK-B'AJ-AKAN-na** (Z1) **'u-WAY-ya** (A'1) **K'UH-cha-wi**

Ch'akb'aaj 'Ahkan 'uwahy k'uh[ul] Cha[tan] wi[nik]

Ch'akb'aaj 'Ahkan 'u-wahy-ø k'uh-ul Chatan winik

Ch'akb'aaj 'Ahkan 3ERGs-familiar-3ABSs dios-ADJ Chatan persona

'Ch'akb'aaj 'Ahkan es el familiar de la persona divina de Chatan'

(B'1) **JATZ'-ni** (C'1) **'AKAN-na** (C'2) **'u-WAY-ya** (C'3) **K'UH-'ICH?-NAL**

Jaatz'[oo]n 'Ahkan 'uwahy k'uh[ul] 'Ichnal(?) ['ajaw]

Jaatz'oon 'Ahkan 'u-wahy-∅ k'uh-ul 'lchnal(?) 'ajaw

Jaatz'oon 'Ahkan 3ERGs-familiar-3ERGs dios-ADJ 'lchnal(?) señor

Jaatz'oon 'Ahkan es el familiar del señor divino de 'lchnal(?)'

(D'1) **CHAK-ma-b'o** (E'1) 'u-**CHIJ-la** (E'2) 'u-**WAY-ya** (E'3) **K'UH-TAN-'AJAW**
(E'4) **b'a-?-?**

Chak Ma'b' 'Uchij[V]l 'uwahy k'uh[ul] Tahn 'ajaw, b'a...

Chak Ma'b' 'Uchij[V]l 'u-wahy-∅ k'uh-ul Tahn 'ajaw, b'a...

Chak Ma'b' 'Uchij[V]l 3ERGs-familiar-3ABSs dios-ADJ Tahn señor, b'a...

'Chak Ma'b' 'Uchij[V]l es el familiar del señor divino de Tahn, b'a...'

APÉNDICE B

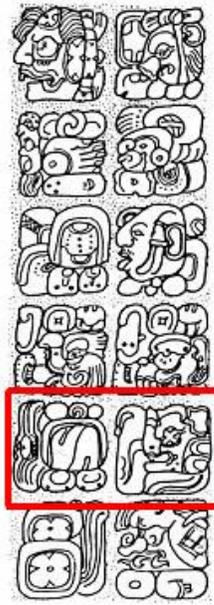
El patronímico *'oneen*

Una alternativa para explorar el concepto de tonalismo entre los mayas clásico pudiera encontrarse en un jeroglífico no descifrado, para el que Grube (1997: 86-87) sugirió la lectura de **'ON** o **YON** (fig. I).¹ Este signo parece ser un dígrafo que se compone de la cabeza de un perro (T765c) o de un murciélago (T765a) con el glifo del Sol (T544) infijo, a manera de ojo. Cabe aclarar que el signo solar pudo carecer de lectura independiente en este caso, pues aparentemente formaba parte de un grafema compuesto, con lectura diferente (*ibid.*: 86). Aunque su valor logográfico es desconocido, existen ciertas pistas sobre la lectura que tuvo antiguamente, ya que se encuentra precedido por el silabograma **yo** (T115), que puede funcionar como complemento fonético para una palabra que comienza con *yo-* o indicar la presencia de un pronombre ergativo prevocálico *y-*, sugiriendo que la expresión comienza con la consonante débil *'* (alto glotal), seguida de la vocal *o* (esto es, *y-'o...*). Pero mucho más constante es la presencia de un complemento fonético **-ni** (T116), que ha hecho pensar a varios epigrafistas (Boot, 2005a: 353; Tokovinine, 2006a: 13) que esta expresión tiene la lectura de *yook'in*. Sin embargo, esta opción, que aparentemente se encuentra relacionada con títulos para el poniente y la estrella vespertina (ver Velásquez García, 2000: 77 -79, 167-168; 2007: 115-116, nota 398), no hace sentido en todos los contextos donde aparece el compuesto glífico en cuestión (**yo-T765c-ni**), por lo que es necesario contemplar otra posible lectura.

¹ Ver la nota 59 del Capítulo 2 de esta tesis.



a



b



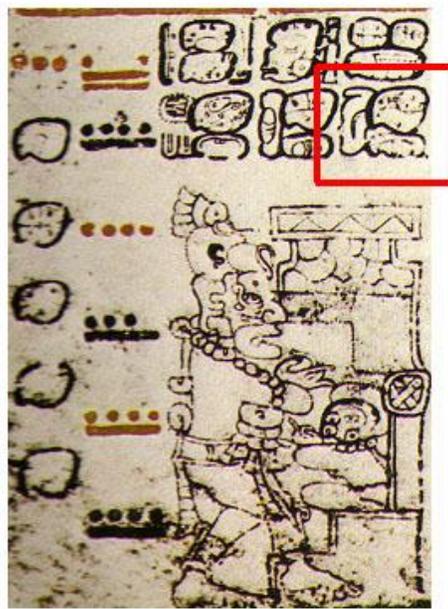
c



d



e



f

Figura I. Ejemplos contextualizados de la expresión T101.756a[544]:116, T101.765c:116 o T101.735:166, que según Grube (1997: 86-87) podría leerse *yoon* (**yo-'ON?-ni**) o *yoneen* (**yo-'ONEN?-ni**), 'su pariente', 'su corazón', 'su apellido patrilineal animal' o 'su pronóstico': (a) vaso 5 del entierro 6 de Tamarindito (C1-D5), Guatemala (tomado de Valdés Gómez, 1997: 328); (b) Tablero del Palacio de Palenque (O9-P14), Chiapas (tomado de Robertson, 1985: lám. 258); (c) Estela 20 de Naranjo (B1-B4), Guatemala (tomada de Graham y von Euw, 1975: 51); (d) vaso K1453 (A3-G1); fotografía de Justin Kerr (tomada de Martin y Grube, 2008: 15); (e) página 6c del *Códice de Dresde* (tomada de Thompson, 1993); (f) página 8c del *Códice de Dresde* (tomada de Thompson, 1993).

Algunos de los pasajes donde aparece esta enigmática expresión tienen que ver con parentesco (fig. 1b), frases titulares o de secuencia dinástica (fig. 1a, c, d) y augurios en los almanaques adivinatorios de los códices (fig. 1e, f). Si exploramos más a fondo la propuesta de Grube (1997: 86-87), inevitablemente encontraremos la palabra *'onen*, que en lakandon hace referencia a un patronímico con nombre de animal, que se hereda por todos los miembros del linaje (Freidel, Schele y Parker, 1993: 443). Robert Bruce (1975: 20) nota que el concepto lakandon de *'onen* es completamente distinto al de un tótem o al de un nagual, pero tampoco puede homologarse exactamente con el de la *t na* o animal compañero, debido a que la relación que se establece entre el animal y los hombres no tiene lugar a nivel del individuo, sino de una familia que porta el mismo apellido. No obstante, un tipo de relación entre el *alter ego* zoomorfo y el patronímico animal fue notado por Calixta Guiteras Holmes (1965: 245) entre los tzotziles de San Pedro Chenalhó.

Por otra parte, Bruce (1975: 23) nota que entre los lakandones toda persona tiene un animal *'onen*, y argumenta (Bruce, 1971: 110-113) que el carácter zoomorfo de los apellidos entre los hablantes de esa lengua tuvo sus orígenes en el almanaque adivinatorio, donde cada día estaba asociado con un

animal y un pronóstico.² En este detalle, el concepto de *'onen* podría aproximarse al de la coesencia o *t na*, ya que como opina De la Garza (1984: 102), el animal asociado con el día del *tzok'iin* podría determinar también la identidad del *alter ego* zoomorfo.³ Quizá por ello, los k'iche's coloniales lo llamaban "animal del destino". Ello también sugiere que si la expresión jeroglífica **yo-T765c-ni** tuvo la lectura de *yoon* o *yoneen*, cuando opera como pronóstico en los códices pudo haber llegado a implicar la acepción de 'destino, hado' o 'pronóstico'. Si ello es así, seguramente se trata de un arcaísmo que ya estaba en desuso durante el siglo XVI o que sólo era patrimonio del lenguaje ritual de los adivinos, ya que en ningún diccionario mayance he podido confirmar esa acepción del vocablo *'onen*.

lakandon	<i>'onen</i>	'el animal que simbólicamente representa a una persona' / 'apellido animal (hereditario por parte de padre)' (Boot, basado en Bruce, 1997: 21).
yukateko	<i>onel</i>	'pariente en consanguinidad[...] pariente transversal' / 'consanguíneo o pariente' / 'pariente denotando cuyo' / 'pariente señalado de quien' / 'pariente' / 'allegado, pariente' / 'emparentar' (Barrera Vásquez, 1980: 606).
proto-tzeltalano tzotzil	<i>*'o'nt n-il</i> <i>olondonil</i> <i>o'on(il) / o'on</i> <i>'o'on-il</i>	'corazón' (Kaufman, 1998: 113). 'corazón' (Hidalgo, 1989: 101). 'heart' (Dienhart, 1989: 324). 'corazón' (Boot, basado en Haviland, 1997: 24).
	<i>o'onil</i>	'corazón' / 'corazón, est ómago' (Delgaty, 1964: 37, 65).
	<i>olontonil</i>	'corazón' (Laughlin, 1988: 679).
tzeltal	<i>otanil</i>	'mente' / 'corazón' / 'tener secreto'

² Una lista colonial incompleta de estos animales se conserva en los libros de Chilam Balam (ver Barrera Vásquez y Rendón, 1984: 121-125): Imix (?), Ik (?), Akbal (cervatillo), Kan (pájaro mérua), Chicchan (serpiente de cascabel), Cimi (tecolote agorero), Manik (loro y pájaro verde), Lamat (perro), Muluc (tiburón y jaguar), Oc (lorito conorus), Chuen (?), Eb (serrano tordillo de ojos colorados), Ix (jaguar), Men (?), Cib (venado), Caban (pájaro carpintero), Edznab (pájaro momoto), Cauac (quetzal), Ahau (águila).

³ López Austin (1989-I: 399-402) y McKeever Furst (1995: 130) han explorado entre los *n was* otra forma de relación entre el almanaque adivinatorio de 260 días y el *t nalli*, ya que cada uno de los veinte signos días tiene una porción de esa entidad a nímica, al tiempo que rige sobre cada parte del cuerpo.

(Ara, 1986: 353 -354).

Otro detalle que es muy importante para comprender este concepto reside en que el *'onen* de una persona puede ser revelado durante la experiencia onírica del sueño; inclusive, es durante ese estado cuando una persona puede encontrarse con el *'onen* de otra, indicio profético de que durante la vigilia tendrá un encuentro físico con el dueño del *'onen* o con un animal de la misma especie (Bruce, 1975: 24-26). Bruce (1971: 107) dice que durante los sueños el animal *'onen* representa a la persona, así como ésta simboliza al animal. Este parece ser una segunda pista que refuerza la sospecha de que el *'onen* de los lakandones se originó de la misma concepción que la coesencia zoomorfa (tonalismo) de otros grupos mayances. Pero aun hay más, ya que los propios lakandones no tienen reparo en identificar al *chanul* de sus vecinos tzotziles con el *'onen* propio (Bruce, 1975: 21, nota 9), tal vez porque las almas -con sus aspectos *ch'ulel* y *chanul*- son transmitidas entre ellos dentro del mismo patrilineaje, siguiendo la mecánica en que se heredan los apellidos (Vogt. 1969: 372).

Por otra parte, los lakandones piensan que cada *'onen* tiene sus dioses ancestrales (Bruce, 1975: 22), idea que se conecta con la de la montaña *ch'i'ib'al* del tonalismo, donde existe un cerro para cada patrilineaje, gobernando por las deidades familiares. De hecho, en yukateko *'on* u *'onel* significan 'pariente', mientras que en las lenguas tzeltalanas *'o'on* u *'o'onil* vale por 'corazón', haciendo probablemente referencia a la esencia inmortal y hereditaria del dios patrono del linaje. Por otra parte, en toda experiencia onírica intervenía la coesencia zoomorfa, y el corazón sólo es capaz de aprender nuevas cosas durante el sueño.

Indagando un poco más, resulta admirable hallar que el concepto lakandon de *'onen* también encierra implicaciones ontológicas, pues los indígenas piensan

que, a semejanza de la *t na*, posee un aspecto humano y otro animal. La mitad humana del *'onen* fue creada por el señor de la vida Hachäkyum, mientras que su lado animal pertenece a Kisin, el dios de la muerte (Bruce, 1971: 107; 1975: 23). Al igual que el tonalismo, estas ideas encierran tras de sí un profundo conocimiento de la psique humana, ya que en ellas puede encontrarse la versión lakandona del consciente social y del inconsciente salvaje (ver Garza, 1984: 96, 111). Quizá por ello, la palabra *'onen* deriva de la raíz *'oh-el*, 'conocer', y puede traducirse como 'aquello por lo cual uno es conocido' (Bruce, 1975: 20, nota 6).

En consecuencia, creo que el concepto lakandon de *'onen* se originó de la misma concepción del tonalismo, y probablemente constituye una manifestación local de él.⁴ Si nuevos datos epigráficos confirman la propuesta de desciframiento de Grube (1997: 86-87), se abriría una nueva veta de información para indagar en las concepciones anímicas de los mayas clásicos, y posiblemente para comprender las ideas referentes al tonalismo. La presencia recurrente de un complemento fonético disarmónico *-ni*, sugiere que si de verdad se leía **'ON** u **'ONEN**, su transcripción requeriría una vocal larga: *'oon* u *'oneen* (ver Houston, Stuart y Robertson, 1998: 279-281; Lacadena García-Gallo y Wichmann, 2004: 108-109).

Por otra parte, reitero que la propuesta reciente de Stuart (2005: 160 -161), en el sentido de que el logograma **WAY** (T539) se relaciona con las enfermedades, desgracias, magia o hechicería, así como el descubrimiento de Zender (2004: 200-204) en el sentido de que los seres wahyis eran parte del cuerpo humano, diluyen los intentos previos por identificar en el periodo Clásico a las coesencias o *alter egos* zomoorfos.

⁴ Así parecía entenderlo Inga Calvin desde 1997 (p. 870).

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA SANDOVAL, René
 1975 *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Cuaderno, 12).
- 1978 *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Cuaderno, 15).
- 1993 *Bocabulario de Maya Than. Codex Vindononensis n.s. 3833*. Editado por René Acuña Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 10).
- ADAMS, Richard E. W.
 1963 "A Polychrome Vessel from Altar de Sacrificios, Peten, Guatemala", en *Archaeology*, vol. 16, núm. 2. Nueva York; pp. 90-92.
- 1971 *The Ceramics of Altar de Sacrificios*. Cambridge, The Peabody Museum, Harvard University (Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, vol. 63, núm. 1).
- 1977 "Comments on the Glyphs Texts of the 'Altar Vase'", en *Social Process in Maya Prehistory*; pp.
- AKKEREN, Ruud van
 1999 "Sacrifice at the Maize Tree. *Rab'inal Achi* in its Historical and Symbolic Context", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 10, núm. 2. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 281-295.
- 2000 "El baile-drama *Rab'inal Achi*. Sus cusodios y linajes de poder", en *Mesoamérica*, núm. 40. Antigua, Plumsock Mesoamerican Studies, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica ; pp. 1-39.
- ÁLVAREZ ASOMOZA, Carlos D. y Luis CASASOLA
 1985 *Las figurillas de Jonuta, Tabasco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- ÁLVAREZ ICAZA LONGORIA, María Isabel
 2009 "La cerámica policroma de Cholula. Sus antecedentes mayas y el estilo Mixteca-Pueba." Tesis de Maestría en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- ÁLVAREZ LOMELÍ, María Cristina

- 1980 *Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial. Volumen I: mundo físico*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- 1997 *Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial. Volumen III: aprovechamiento de los recursos naturales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- ANCONA-HA, Patricia, Jorge PÉREZ DE LARA y Mark VAN STONE
2000 "Some Observations on Hand Gestures in Maya Art", en *The Maya Vase Book, vol. 6*. Editado por J. Kerr. Nueva York, Kerr Associates; pp. 1072-1089.
- ANÓNIMO
2009 "Motul de San José", en *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. En: http://en.wikipedia.org/wiki/Motul_de_San_José.
- ARA, fray Domingo de
1986 *Vocabulario en lengua tzeltal según el orden de Copanabastla*. Editado por Mario Humberto Ruz Sosa. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 4).
- ARDREN, Tracy
1996 "The Chocholá Ceramic Style of Northern Yucatan: An Iconographic and Archaeological Study", en *Eight Palenque Round Table, 1993*. Editado por Martha J. Macri y Jan McHargue. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 237-245.
- ARZÁPALO MARÍN, H. Ramón
1987 *El ritual de los Bacabes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el estudio de la cultura maya, 5).
- 1995 *Calepino de Motul. Diccionario maya-español*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- AULIE, H. Wilbur y Evelyn W. de Aulie
1978 *Diccionario ch'ol*. México, Instituto Lingüístico de Verano, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Servicios Educativos (Vocabularios indígenas, 21).
- AVENDAÑO Y LOYOLA, fray Andrés de
1997 *Relación de las dos entradas que hice a la conversión de los gentiles ytzáex, y cehaches*. Editora Temis Vayhinger-Scheer. Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein (Fuentes Mesoamericanistas, 1).

- BAGOT, Françoise
1997 *El Dibujo Arqueológico: La Cerámica. Normas para la Representación de las Formas y Decoraciones de las Vasijas*. México, Centre D'Études Mexicaines et Centroameicaines (CEMCA).
- BALFET, Hélène, Marie-France FAUVET-BERTHELOT y Susana MONZÓN
1992 *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*. México, Centre D'Études Mexicaines et Centroamericaines (CEMCA).
- BARASH, Moshe
1999 *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid, Ediciones Akal.
- BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo
1965 *El libro de los cantares de Dzitbalché*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Investigaciones, 9).
- 1980 *Diccionario maya Cordemex. Maya-español. Español-maya*. Redactores Juan Ramón Bastarrachea Manzano y William Brito Sansores; colaboradores Refugio Vermont Salas, David Dzul Góngora y Domingo Dzul Poot. Mérida, Ediciones Cordemex.
- BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo y Silvia RENDÓN
1984 *El libro de los libros de Chilam Balam*. México, Fondo de Cultura Económica (Lecturas Mexicanas, 38).
- BARTHEL, Thomas
1968 "El complejo emblema", en *Estudios de Cultura Maya*, vol. 7. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; pp. 159-193.
- BASSETA, Domingo de
2005 *Diccionario en lengua quiché*. Ed. por R. Acuña. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 18).
- BASTARRACHEA MANZANO, Juan Ramón
1970 *Catálogo de deidades encontradas entre los mayas peninsulares desde la época prehispánica hasta nuestros días*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Seminario para el Estudio de la Escritura Maya (mecanoescrito).
- BASTARRACHEA MANZANO, Juan Ramón, Ermilo YAH PECH y Fidencio BRICEÑO CHEL
1998 *Diccionario básico español-maya-español*. 4ª. ed. Mérida, Maldonado Editores.
- BAUDEZ, Claude F.
2004 "Los cautivos mayas y su destino", en *Los cautivos de Dzibanché*.

Editado por Enrique Nalda. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 57-77.

BAUDEZ, Claude F. y Peter L. MATTHEWS

1979 "Capture and Sacrifice at Palenque", en *Tercera Mesa Redonda de Palenque, 1978*. Editado por M. G. Robertson y D. C. Jeffers. Monterrey, Pre-Columbian Art Research Center; pp. 31-40.

BEETZ, Carl P. y Linton SATTERTHWAITE

1981 *The Monuments and Inscriptions of Caracol, Belize*. Filadelfia, University of Pennsylvania, The University Museum (University Museum Monograph, 45).

BELIAEV, Dmitri

2004 "Wayaab' Title in Maya Hieroglyphic Inscriptions: On the Problem of Religious Specialization in Classic Maya Society", en *Acta Mesoamericana, Volume 14. Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective. 5th European Maya Conference. University of Bonn, December 2000*. Editado por Daniel Graña-Behrens, et. al. Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein; pp. 121-130.

BELIAEV, Dmitri y Albert DAVLETSKIN

2006 "Los sujetos novelísticos y las palabras obscenas: los mitos, los cuentos y las anécdotas en los textos mayas sobre cerámica del periodo Clásico", *Acta Mesoamericana. Volume 18. Sacred Books, Sacred Languages. Two Thousand Years of Ritual and Religious Maya Literature. Proceedings of the 8th European Maya Conference. Madrid, November 25-30, 2003*. Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein; pp. 21-44.

BENSON, Elizabeth P.

1974 "Gestures and Offerings", en *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part I. A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque*. Editada por M. G. Robertson. Pebble Beach, The Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 109-120.

BERLIN, Heinrich

1958 "El glifo emblema en las inscripciones mayas", en *Journal de la Société des Americanistes*, Vol. 47, 1958; pp. 111-119.

BERNAL ROMERO, Guillermo

2003a "El Tablero de K'an Tok: una inscripción glífica maya del Grupo XVI de Palenque, Chiapas. Tesis de Licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia.

2003b *El trono de Ahkal Mo' Nahb' III. Un hallazgo trascendental en Palenque, Chiapas*. México, Consejo Nacional Para la Cultura y las

Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nestlé México, Secretaría de Desarrollo Social.

- 2008 “Dignatarios cuatripartitas y cultos direccionales en las inscripciones de Palenque, Copán y Quiriguá”. Manuscrito no publicado presentado en el *Advanced Glyphs and Grammar Workshop* que tuvo lugar en el marco de los *XXXIIndn Maya Meetings 2008* de la Universidad de Texas, Austin.

BERNAL ROMERO, Guillermo y Erik VELÁSQUEZ GARCÍA

- 2007 “El antiguo futuro del *k’atun*: imagen, texto y contexto de las profecías mayas”, ponencia presentada en el *XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte: el Futuro*. 13-16 de octubre de 2007. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.

BLOOM, Frans

- 1950 “A Polychrome Plate from Quintana Roo”, en *Notes of Middle American Archaeology and Ethnology*, núm. 98. Washington, Carnegie Institution of Washington.

BOOT, Erik

- 2003 “The Humiliations of God L. Some Observations on Kerr No. 1398, 5166, and Related Vessels”. Manuscrito.
- 2005a *Continuity and Change in Text and Image at Chichen Itzá, Yucatán, Mexico. A Study of the Inscriptions, Iconography, and Architecture at a Late Classic to Early Postclassic Maya Site*. Leiden, CNWS Publications.
- 2005b “Portraits of Four Kings of the Early Classic? An Inscribed Bowl Excavated at Uaxactún and Seven Vessels of Unknown Provenance”, en *Mesoweb*:
<http://www.mesoweb.com/articles/boot/UaxactunBowl.pdf>.
- 2006 “Loanwords, ‘Foreign Words,’ and Foreign Signs in Maya Writing”, ponencia presentada en el simposio *The Idea of Writing III: Loanwords in Writing Systems*, 7 al 9 de junio de 2006. Leiden, Research School CNWS, Leiden University.
- 2007a “T533, Once Again... Yet another Proposal.” Correspondencia distribuida el 18 de julio de 2007 entre diversos epigrafistas.
- 2007b “T503 as ‘Wind, Breath, Air’, but *not* **IK**’.” Correspondencia distribuida el 20 de julio de 2007 entre diversos epigrafistas.
- 2008a “At the Court of Itzamnah Yax Kokaj Mut: Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel”, en *Maya Vase*:
www.mayavase.com/God-D-Court-Vessel.pdf.

- 2008b *The Updated Preliminary. Classic Maya -English, English-Classic Maya. Vocabulary of Hieroglyphic Writing* . Mesoweb Resources: <http://mesoweb.com/resources/updated-vocabulary/index.html>.
- BOOT, Erik (compilador)
 1995 *A Short Itza Maya Vocabulary*. Reporte entregado a FAMSI: http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/dictionary/boot/itza_based-on_hofling1991.pdf.
- 1997a *Vocabulario del Sk'op Sotz'leb. El tsot sil de San Lorenzo Zinacantán* . Reporte entregado a FAMSI: http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/dictionary/boot/tzotzil_basedon_haviland1981.pdf.
- 1997b *Vocabulario lacandón maya-español (dialecto de Naja)* . Reporte entregado a FAMSI: http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/dictionary/boot/lacandon-de-naja_based-on_bruce1968.pdf.
- BRETON, Alain
 1999 *Rabinal Achi. Un drama dinástico maya del siglo XV*. México, Guatemala, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- BREUIL-MARTÍNEZ, Véronique, Laura GÁMEZ, James FITZSIMMONS, Jean Paul MÉTAILIÉ, Edy BARRIOS y Edwin ROMÁN
 2004 "Primeras noticias de Zapote Bobal, una ciudad maya clásica del noroccidente de Petén, Guatemala", en *Mayab*, núm. 17. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas; pp. 61 -83.
- BRICKER, Victoria R.
 1986 *A Grammar of Mayan Hieroglyphs* . Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute (Publication, 56).
- 1987 "Landa's Second Grapheme for *u*", en *Research Reports on Ancient Maya Writing 8-10*. Washington, Center for Maya Research; pp. 15 -18.
- 1993 *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas* . 1ª. reimp. México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Antropología).
- BRILLIANT, Richard
 1963 *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage* . New Haven, Connecticut Academy of Arts and Sciences (Momoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, XIV).
- BRODA, Johanna
 1970 "Tlacaxipehualiztli: A Reconstruction of an Aztec Calendar Festival

from 16th Century Sources”, en *Revista española de antropología americana*, vol. 5. Madrid, Universidad de Madrid, Departamento de Antropología y Etnología de América, Facultad de Filosofía y Letras; pp. 197-273.

BROWDER, Jennifer Kathleen

2005 “Place of the High Painted Walls: The Tepantitla Murals and the Teotihuacan Writing System.” Tesis de Doctorado. Riverside, University of California.

BRUCE, Robert D.

1971 *Los lacandones: cosmovisión maya*. México, Insituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigacion es Antropológicas (Proyecto de Estudios Antropológicos del Sureste, 2).

1975 *Lacandon Dream Symbolism: Dream Symbolism and Interpretation Among the Lacandon Mayas of Chiapas, Mexico*. México, Ediciones Euroamericanas.

BURGESS, Dora M. de y Patricio XEC

1955 *El Popol Wuj*. Guatemala, Talleres Tipográficos el Noticiero Evangélico.

CALVIN, Inga E.

1997 “Where the Wayob Live?: A Further Examination of Classic Maya Supernaturals”, en *The Maya Vase Book*, vol. 5. Editado por Justin Kerr. Nueva York, Kerr Associates; pp. 868 -883.

CARMACK, Robert M.

1973 *Quichean Civilization: The Ethnohistoric, Ethnographic, and Archaeological Sources*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

CARMACK, Robert M. y James L. MONDLOCH

1983 *El título de Totoncapán*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el estudio de la cultura maya, 3).

CAROCHI, Horacio

1983 *Arte de la lengua mexicana: con la declaración de los adverbios della*. Estudio introductorio de Miguel León Portilla. México, Unive rsidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas (Facsímiles de lingüística y fonología nahuas, 2).

CASTELLANOS CABRERA, Jeannette

2007 “Buenavista-Nuevo San José, Peten, Guatemala. Otra aldea del Preclásico Medio (800 -400 a.C.)”, en *FAMSI*: <http://www.famsi.org/reports/05039es/05039esCastellanos1.pdf>.

CASTILLO, Cristóbal de

- 1991 *Historia de la venida de los mexicanos y otros pueblos e historia de la conquista*. Traducción y estudio introductorio de Federico Navarrete Linares. México, García y Valadés Editores, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Asociación de Amigos del Templo Mayor (Colección Divulgación).
- CASTILLO TEJERO, Noemí
 1973 "Cerámica pintada en Mesoamérica como marcador de horizontes", en *Acta del XL Congreso Internacional de Americanistas*. Roma y Génova, 3 al 10 de septiembre de 1972. Vol. I, pp. 117-122.
- CHASE, Arlen
 1985 "Contextual Implications of Pictorial Vases from Tayasal, Peten", en *Fourth Palenque Round Table, 1980*. Editores M. G. Robertson y E. P. Benson. San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 193-201.
- CHRISTENSON, Allen J.
 2003a *K'iche'-English Dictionary and Guide to Pronunciation of the K'iche' - Maya Alphabet*. Sometido a FAMSI.
- 2003b *Popol Vuh. The Sacred Book of the Maya. The Great Classic of Central American Spirituality, Translated from the Original Maya Text*. Winchester y Nueva York, O Books.
- CHUCHIAK, John F.
 2000 "The Indian Inquisition and the Extirpation of Idolatry: The Process of Punishment in the Provisorato de Indios in Colonial Yucatan, 1563 -1821." Tesis de Doctorado. Nueva Orleáns, Tulane University.
- CIUDAD REAL, Antonio de
 1993 *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*. Ed. Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farreras. 3a. ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas (Serie Historiadores y Cronistas de Indias, 6). 2 vols.
- CLANCY, Flora S.
 1994 "The Classic Maya Ceremonial Bar", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas; pp. 7 -45.
- COE, Michael D.
 1973 *The Maya Scribe and his World*. Nueva York, Club Grolier.
- 1975 *Maya Vases at Dumbarton Oaks*. Washington, Dumbarton Oaks.

- 1978 *Lords of the Underworld. Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. Princeton, Princeton University, The Art Museum.
- 1982 *Old Gods and Young Heroes: The Pearlman Collection of Maya Ceramics*. Jerusalem, The Israel Museum, 1982.
- 1995 *El desciframiento de los glifos mayas*. 1ª. ed. en español. México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Antropología).
- 1999a *Breaking the Maya Code. Revised*. Nueva York, Thames and Hudson.
- 1999b *The Maya*. 6ª. ed. Londres, Thames and Hudson.
- COE, Michael y Elizabeth P. BENSON
 1966 *Three Maya Relief Panels at Dumbarton Oaks*. Washington, Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 2).
- COE, Michael D. y Justin KERR
 1997 *The Art of the Maya Scribe*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc.
- COGGINS, Clemency C.
 1988 "The Manikin Scepter: Emblem of Lineage", en *Estudios de Cultura Maya 17*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas; pp. 123-158.
- COLAS, Perre Robert y Alexander W. VOSS
 2001 "Un juego a vida o muerte: el juego de pelota maya", en *Los mayas: una civilización milenaria*. Editado por Nikolai Grube. Colonia, Editorial Könemann; pp. 186-191.
- CORREA, Gustavo
 1960 "El espíritu del mal en Guatemala", en *Nativism and Sycretism*. Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute (Publication, 19).
- CORTÉS, Hernán
 1963 *Cartas y documentos*. Introducción de Mario Hernández Sánchez-Barba. México, Editorial Porrúa, S. A. (Biblioteca Porrúa, 2).
- COTO, Thomas de
 1983 *[Thesavrus verborū] Vocabulario de la lengua cakchiquel v[el] guatemalteca, nuevamente hecho y recopilado con summo estudio, trauajo y erudición*. Editado por René Acuña Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- COWGILL, George L.
 1963 "Posclassic Period Culture in the Vacinity of Flores, Peten,

Guatemala”, Tesis de Doctorado. Cambridge, Harvard University, Department of Anthropology. 2 vols.

CRAINE, Eugene R. y Reginald C. REINDORP

1979 *The Codex Pérez and the Book of Chilam of Maní*. Norman, University of Oklahoma Press.

CUEVAS GARCÍA, Martha y Guillermo BERNAL ROMERO

2000 “Palenque: una ciudad maya del periodo Clásico”, en *Las culturas de Chiapas en el periodo prehispánico*. Coordinado por Dúrdica Ségota. México y Tuxtla Gutiérrez, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas; pp. 205-243.

2002 “P’uluut K’uh: ‘dios incensario’. Aspectos arqueológicos y epigráficos de los incensarios palencanos”, en *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos: Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque, vol. II*. Editores Vera Tiesler, Rafael Cobos Palma y Merle Greene Robertson. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de Yucatán; pp. 375-400.

CULBERT, T. Patrick

1993 *The Ceramics of Tikal: Vessels from the Burilas, Caches, and Problematical Deposits*. Tikal Report No. 25, Part A. Pensilvania, University of Pennsylvania, The University Museum.

DANIEN, Elin C.

s.f. “A Reinterpretation of the Chamá Vase”, en *FAMSI*: <http://www.mayavase.com/com593.htm>.

DE VOS, Jan

1990 *No queremos ser cristianos. Historia de la resistencia de los lacandones, 1530-1695, a través de los testimonios españoles e indígenas*. México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista (Colección Presencias, 37).

DELGATY, Colin C.

1964 *Vocabulario tzotzil de San Andrés, Chiapas*. México, Instituto Lingüístico de Verano, Dirección General de Asuntos Indígenas de la Secretaría de Educación Pública (Serie de vocabularios indígenas, 10).

DEMAREST, Arthur A.

1993 “The Violent Saga of a Maya Kingdom”, en *National Geographic Magazine*, vol. 183, núm. 2, febrero de 1993. Washington, The National Geographic Society; pp. 95-111.

DEMAREST, Arthur A., Juan Antonio VALDÉS GÓMEZ, Héctor L. ESCOBEDO y Stephen D. HOUSTON

1992 "Una tumba real en el centro ceremonial de Dos Pilas, Petén: Exvacaciones e implicaciones", en *V Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1991*. Editado por Juan P. Laporte, Héctor L. Escobedo y Sandra Villagrán de Brady. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp. 283-296.

DIENHART, John M.

1989 *The Mayan Languages a Comparative Vocabulary*. Copenague, Odense University. 3 vols.

DURÁN, fray Diego

1984 *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*. Edición preparada por Ángel María Garibay K. 2ª. ed. México, Editorial Porrúa (Biblioteca Porrúa, 37). 2 vols.

DÜTTING, Dieter y Richard JOHANSON

1993 "The Regal Rabbit, the Night Sun and God L: An Analysis of Iconography and Texts on a Classic Maya Vase", en *Baessler-Archiv, Neue Folge* XLI: 167-205.

EBERL, Markus

2001 "La muerte y las concepciones del alma", en *Los mayas: una civilización milenaria*. Editado por Nikolai Grube. Colonia, Editorial Könemann; pp. 310-319.

2003 "An Ik Site Vessel from Aguateca", en *Mexicon. Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika. News and Studies on Mesoamerica. Noticias y contribuciones sobre Mesoamérica*, Vol. XXV, Nr. 2, April 2003; p. 38-39.

2005 *Muerte, entierro y ascension. Ritos funerarios entre los antiguos mayas*. Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán.

EBERL, Markus y Victoria R. BRICKER

2004 "Unwinding the Rubber Ball: The Glyphic Expresión nahb' as a Numeral Classifier for 'Handspan'", *Research Reports on Ancient Maya Writing*, No. 55. Washington, Center for Maya Research; pp. 19-56.

EDMONSON, Munro S.,

1986 *Heaven Born Merida and its Destiny: The Book of Chilam Balam of Chumayel*. Austin, University of Texas Press.

ELIADE, Mircea

1996 *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Traducción de Ernestina de Champourgin. 6ª. reimp. México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Antropología).

EMERY, Kitty F.

2003 "Natural Resource Use and Classic Maya Economics: Environmental Archaeology at Motul de San José, Guatemala", en *Mayab*, núm. 16. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas; pp. 33 -48.

EPPICH, Evan Keith

2006 "WK-09: Excavaciones en el Grupo Tolok", en *Mesoweb*:
<http://www.mesoweb.com/resources/informes/EIPeru2006.pff> .

2007 "Death and Veneration at Eñ Perú -Waka': Structure M14-15 as Ancestor Shrine", en *The PARI Journal*, Vol. VIII, No. 1, Summer 2007. San Francisco, The Pre -Columbian Art Research Institute; pp. 1-16.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo

1996 "El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI. Un análisis del cambio histórico en el arte de la pictografía, con especial dedicación al problema de la representación del cuerpo humano, sus formas, sus posturas y sus ademanes". Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

s.f. "Notas para una definición del término estilo". Manuscrito no publicado.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo y Saeko YANAGISAWA

2008 "Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura mural", en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 93. México, Editorial Raíces; pp. 60-65.

ESCOBEDO, Héctor L.

1993 "Entidades políticas del noroeste de las Montañas Mayas durante el periodo Clásico Tardío", en *VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1992* . Editado por Juan P. Laporte, Héctor L. Escobedo y Sandra Villagrán de Brady. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp. 1 -21.

FASH, William L.

2001 *Scribes, Warriors and Kings. The City of Copán and the Ancient Maya* . Edición revisada. Londres, Thames and Hudson.

FIELDS, Virginia y Dorie J. REENTS -BUDET (editoras)

2005 *Lords of Creation. The Origins of Sacred Maya Kingship* . Los Ángeles, Los Angeles Country Museum of Art, Scala Publishers Ltd.

FOIAS, Antonia E.

1996 *Changing Ceramic Production and Exchange Systems and the Classic Maya Collapse in the Petexbatun Region* . Tesis para optar por el grado de Doctor en Filosofía, presentada en la Universidad de

Vanderbilt. Ann Arbor, University Microfilms International.

- 1999 “Entre la política y la economía: resultados preliminares de las primeras temporadas del proyecto arqueológico Motul de San José”, en *XIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp. 945 -974.
- 2003a “Perspectivas teóricas en las dinámicas del estado Clásico maya: resultados preliminares del Proyecto Eco -Arqueológico Motul de San José, 1998-2003”, en *Mayab*, núm. 16. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas; pp. 15-32.
- 2003b “Politics and Economics: Motul de San José, Petén”, en *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.:* <http://famsi.org/reports/02049/index.html>.

FOIAS, Antonia E. y Ronald L. BISHOP

- 1994 “El colapso Clásico Maya y las vajillas de Pasta Fina en la región de Petexbatun”, en *VII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1993*. Editado por Juan P. Laporte y Héctor L. Escobedo. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp. 469 -489.

FONCERRADA DE MOLINA, Marta

- 1993 *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*. Editado por E. Carreón Blaine. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

FONCERRADA DE MOLINA, Marta y Amalia CARDÓS DE MÉNDEZ

- 1988 *Corpus Antiquitatum Americanensium. México IX. Las figurillas de Jaina, Campeche, en el Museo Nacional de Antropología*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

FONCERRADA DE MOLINA, Marta y Sonia LOMBARDO DE RUIZ

- 1979 *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios y fuentes del arte en México, XXXIX).

FORSYTH, Donald W.

- 2003 “La cerámica del Clásico Tardío de la Cuenca Mirador”, en *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002*. Editado por Juan P. Laporte, Bárbara Arroyo, Héctor L. Escobedo y Héctor E. Mejía. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp. 657-671.

FOSTER, George M.

- 1944 “Nagualism in Mexico and Guatemala”, en *Acta Americana*, vol. 2, núms. 1 y 2, enero-junio; pp. 85-103.

FOUCAULT, Michel

1981 *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción de Francisco Monge. Barcelona, Editorial Anagrama.

FREIDEL, David

2005 “Encrucijada de conquistadores: investigaciones recientes en El Perú -Waka”, en *Conferencias del Museo Popol Vuh, 2005-2*. Guatemala, Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín; pp. 1-5.

FREIDEL, David y Stoney GUENTER

2003 “Bearers of War and Creation”, en *Archaeology*: <http://www.archaeology.org/online/features/siteq2/>.

FREIDEL, David, Linda SCHELE y Joy PARKER

1993 *Maya Cosmos. Three Thousand Years on the Shaman's Path*. Nueva York, Quill William Morrow.

FUENTE, Beatriz de la

1970 “El arte del retrato entre los mayas”, en *Artes de México. Reseña del retrato mexicano*, núm. 132, año XVII; 1970: 7-22.

2003a “Reflexiones en torno al concepto de estilo”, en *Obras. Tomo I. El arte, la historia y el hombre. Arte prehispánico de México: estudios y ensayos*. Editado por Verónica Hernández Díaz. México, El Colegio Nacional; pp. 33-47.

2003b *Bonampak. Voces pintadas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

2004a “El cuerpo humano: gozo y transformación”, en *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Barcelona, Lunwerg Editores; pp. 31-43.

2004b “Espacio y tiempo en el arte”, en *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*. Coordinadora Virginia Guedea. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas; pp. 53-69.

FUENTES Y GUZMÁN, Antonio de

1932-33 *Recordación florida. Discurso historial y demostración material, militar y política del Reyno de Guatemala*. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala (Biblioteca “Goathemala”, VI -VIII).

GARCÍA BARRIOS, Ana

2008 “Chaahk, el dios de la lluvia, en el periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos”, Tesis de Doctorado. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.

Departamento de Historia de América II (Antropología de América).

s.f. "Confrontation Scenes on Codex-Style Pottery: An Iconographic Review", en *Latin American Indian Literature Journal* (en prensa).

GARCÍA BARRIOS, Ana y Ramón CARRASCO VARGAS

2006 "Nuevos hallazgos de cerámica estilo códice en Calakmul", en *Los investigadores de la cultura maya 14, tomo I*. Campeche, Universidad Autónoma de Campeche; pp. 125-136.

GARCÍA VIERNA, Valeria A.

2004 "¿Máscaras para la vida o para la muerte? Una reflexión sobre la función de las máscaras de mosaico de jadeíta en el área maya", en *Culto funerario en la sociedad maya. Memoria de la Cuarta Mesa Redonda de Palenque*. Coordinador R. Cobos. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

GARIBAY, Ángel María

1958 *Veinte himnos sacros de los nahuas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Historia, Seminario de Cultura Náhuatl (Fuentes indígenas de la cultura náhuatl, Informantes de Sahagún, 2).

1987 *Historia de la literatura náhuatl*. 3ª. ed. México, Editorial Porrúa (Biblioteca Porrúa, 1). 2 vols.

GARRISON, Thomas G. y David S. STUART

2004 "Un análisis preliminar de las inscripciones que se relacionan con Kuiltun, Petén, Guatemala", en *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003*. Editado por Juan P. Laporte, Bárbara Arroyo, Héctor L. Escobedo y Héctor E. Mejía. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp. 829-842.

GARZA, Mercedes de la

1975 *La conciencia histórica de los antiguos mayas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mayas (Cuadernos, 11).

1978 *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Cuaderno, 14).

1984 *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.

1987a "Éxtasis de sueño y muerte en iniciaciones mayas", en *Memorias del Primer Coloquio Internacional de Mayistas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones

Filológicas, Centro de Estudios Mayas; pp. 247 -259.

- 1987b “Jaguar y nagual en el mundo maya”, en *Studia Humanitatis. Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas; pp. 191 - 207.
- 1987c “Naguales mayas de ayer y de hoy”, en *Revista española de antropología americana*, XVII. Madrid, Departamento de Historia de América II (Antropología de América); pp. 89-105.
- 1990 *Sueño y alucinación en el mundo maya y náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- 1995 *Aves sagradas de los mayas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- 1998 *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*. México, Paidós, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras (Biblioteca Iberoamericana de Ensayo, 4) .

GARZA, Mercedes, Ana Luisa IZQUIERDO DE LA CUEVA, María del Carmen LEÓN CÁZARES y Tolita FIGUEROA (editoras)

- 1983 *Relaciones histórico-geográficas de la Gobernación de Yucatán (Mérida, Valladolid y Tabasco)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 1). 2 vols.

GAY, Carlo T. E.

- 1966 “The Oldest Paintings of the New World”, en *Natural History*, vol. 76, núm. 4. Nueva York; pp. 28-36.

GELB, Ignace J.

- 1963 *Historia de la escritura*. Madrid, Alianza Editorial.

GOMBRICH, Ernest H.

- 1987a “El descubrimiento visual por el arte”, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Versión española de A. López Lago y R. Gómez Díaz. Madrid, Alianza Editorial; pp. 13-38.
- 1987b “La máscara y el rostro: la percepción del parecido fiso nómico en la vida y el arte”, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Versión española de A. López Lago y R. Gómez Díaz. Madrid, Alianza Editorial; pp. 99 -127.
- 1999 “Orden y propósito en la naturaleza”, en *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid, Editorial Debate;

pp. 1-16.

GOSSEN, Gary H.

- 1989 *Los chamulas en el mundo del sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*. 1ª. reimp. en español. México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista (Colección Presencias, 17).

GRAHAM, Ian

- 1967 *Archaeology Explorations in El Peten, Guatemala*. Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute (Publication, 33).
- 1978 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, vol. 2, part. 2. Naranjo, Chunhuitz, Xunantunich. Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- 1979 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, vol. 3, part. 2. Yaxchilán. Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- 1980 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, vol. 2, part. 3. Ixkun, Ucanal, Ixtutz, Naranjo. Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- 1982 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Vol. 3, Part 3: Yaxchilán*. Cambridge, Harvard University, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.

GRAHAM, Ian y Eric von EUW

- 1975 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, vol. 2, part. 1. Naranjo. Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- 1977 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, vol. 3, part. 1. Yaxhilán. Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- 1992 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, vol. 4, part. 3. Uxmal, Xcalumkin. Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- 1997 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, vol. 8, part. 1. Cobá. Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.

GRAHAM, Ian y Peter L. MATHEWS

- 1996 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, vol. 6, part. 2. Toniná. Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.

GROVE, David C.

- 1970a *Los murales de la cueva de Oxtotitlan, Acatlán, Guerrero*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 1970b *The Olmec Paintings of Oxtotitlan Cave, Guerrero, Mexico*. Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 6).
- 2000 "La zona del Altiplano Central en el Preclásico", en *Historia antigua de México, volumen I: el México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*. Coordinadores L. Manzanilla y L. López Luján. 2ª ed. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa; pp. 511-540.

GRUBE, Nikolai

- 1990 "The Primary Standard Sequence in Chocholá Style Ceramics", en *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 2. Editado por J. Kerr. Nueva York, Kerr Associates; pp. 320-330.
- 1991 "An Investigation of the Primary Standard Sequence on Classic Maya Ceramics", en *Sixth Palenque Round Table, 1986*. Editado por M. G. Robertson y V. M. Fields. Norman, University of Oklahoma Press; pp. 223-232.
- 1992 "Classic Maya Dance. Evidence from Hieroglyphs and Iconography", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 3, núm. 2, fall 1992. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 201 -218.
- 1997 "The Auguries", en *Notebook for the XXIst Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Austin, The University of Texas at Austin; pp. 79-88.
- 1998 "Speaking through Stones: A Quotative Particle in Maya Hieroglyphic Inscriptions", en *50 Years of Americanist Studies at the University of Bonn*. Editado por Sabine Dedenbach-Salzár, et. al. Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein; pp. 543 -558 (Bonner Amerikanistische Studien).
- 2000 "Fire Rituals in the Context of Classic Maya Initial Series", en *Acta Mesoamericana, Volume 10. The Sacred and the Profane. Architecture and Identity in the Maya Lowlands. 3rd European Maya Conference, University of Hamburg, November 1998*. Editado por Pierre Robert Colas, Kai Delvendahl, Marcus Kuhnert y Annette Schubart. Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein; pp. 93 -109.
- 2001a "El cacao: la bebida de los dioses", en *Los mayas. Una civilización*

- milenaria*. Editado por N. Grube. Colonia, Könemann; pp. 32-33.
- 2001b “Embriaguez y éxtasis”, en *Los mayas. Una civilización milenaria*. Editado por N. Grube. Colonia, Könemann; pp. 294-295.
- 2001c “Tortillas y tamales: el alimento de los hombres de maíz y de sus dioses”, en *Los mayas. Una civilización milenaria*. Editado por N. Grube. Colonia, Könemann; pp. 80-83.
- 2002 “A Short Grammar of Classic Mayan”, en *Notebook for the XXVIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Austin, University of Texas at Austin, Maya Workshop Fundation; pp. 22-38.
- 2003a “Appendix 2: Epigraphic Analysis of Altar 3 of Altar de los Reyes”, en *Archaeological Reconnaissance in Southeastern Campeche, Mexico: 2002 Field Season Report*. Fundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.
<http://www.famsi.org/reports/01014/section14.htm> .
- 2003b “Hieroglyphic Inscriptions from Northwest Yucatán. An Update of Recent Research”, en *Escondido en la selva. Arqueología en el norte de Yucatán. Segundo Simposio Teoberto Maler, Bonn 2000*. Editor Hanns J. Prem. México, Universidad de Bonn, Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 339-366.
- 2004a “Akan-The God of Drinking, Disease and Death”, en *Acta Mesoamericana, Volume 14. Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective. 5th European Maya Conference. University of Bonn, December 2000*. Editado por Daniel Graña-Behrens, et. al. Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein; pp. 59-76.
- 2004b “Ciudades perdidas mayas”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XII, núm. 67. México, Editorial Raíces; pp. 32-37.
- 2004c “El origen de la dinastía Kaan”, en *Los cautivos de Dzibanché*. Editor E. Nalda Hernández. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 117-131.
- 2004d “La historia dinástica de Naranjo, Petén”, en *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, band 24*. Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern; pp. 195-213.
- 2004e “The Orthographic Distinction between Velar and Glottal Spirants in Maya Hieroglyphic Writing”, en *The Linguistics of Maya Writing*. Editado por S. Wichmann. Salt Lake City, The University of Utah Press; pp. 61-81.
- 2005 “Toponyms, Emblem Glyphs, and the Political Geography of Southern Campeche”, en *Antropological Notebooks*, núm. 11. Eslovenia, Slovene Anthropological Society; pp. 89-102.

- GRUBE, Nikolai y Maria GAIDA
2006 *Die Maya. Schrift und Kunst*. Berlin, Köln, SMB-DuMont, Ethnologischen Museum.
- GRUBE, Nikolai, Alfonso LACADENA GARCÍA -GALLO y Simon MARTIN
2003a “Part II. Chichen Itza and Ek Balam: Terminal Classic Inscriptions from Yucatán”, en *Notebook for the XXVIIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Austin, The University of Texas at Austin, Maya Workshop Foundation.
- 2003b *The Proceedings of the Maya Hieroglyphic Workshop. Chichen Itzá and Ek’ Balam: Terminal Classic Inscriptions from Yucatan* . Transcrito y editado por Phil Wanyerka. Austin, The University of Texas at Austin.
- GRUBE, Nikolai y Simon MARTIN
2000 *The Proceedings of the Maya Hieroglyphic Workshop. Tikal and its Neighbors. March 11 -12, 2000*. Transcrito y editado por Phil Wanyerka. Austin, University of Texas at Austin.
- 2004 “Patronage, Betrayal, and Revenge: Diplomacy and Politics in the Eastern Maya Lowlands”, en *Notebook for the XXVIIIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas* . Austin, The University of Texas at Austin, Maya Workshop Foundation.
- GRUBE, Nikolai y Werner NAHM
1994 “A Census of Xibalba: A Complete Inventory of Way Characters on Maya Ceramics”, en *The Maya Vase Book*, vol. 4. Editado por J. Kerr. Nueva York, Kerr Associates; pp. 686 -715.
- GUENTER, Stanley P.
2002a “A Reading of rge Cancuén Looted Pa nel”, en *Mesoweb*: www.mesoweb.com/features/cancuen/Panel.pdf.
- 2002b “Under a Falling Star: the Hiatus at Tikal”. Tesis de Maestría. Bundoora, La Trobe University, Faculty of Social Sciences, School of Archaeology.
- GUI TERAS HOLMES, Calixta
1965 *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil* . México, Fondo de Cultura Económica.
- GUZMÁN, Pantaleón de
1984 *Compendio de nombres en lengua cakchiquel* . Editado por René Acuña Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas (Gramáticas y diccionarios, 1).
- HAESERIJN V., Esteban
1979 *Diccionario k’ekchi’ español* . Guatemala, Editorial Piedra Santa.

HALPERIN, Christina T.

- 2004 "Realeza maya y figurillas con tocados de la Serpiente de la Guerra de Motul de San José, Guatemala", en *Mayab*, núm. 17. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas; pp. 45 -60.
- 2005 "Las figurillas de Motul de San José: producción y representación", en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*. Editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, pp. 753-766.
- 2006 "Investigating Classic Maya Ritual Economies: Figurines from Motul de San José, Guatemala", en *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc*: [http: http://www.famsi.org/cgi-bin/print_friendly.pl?file=05045](http://www.famsi.org/cgi-bin/print_friendly.pl?file=05045).
- 2008 "Classic Maya Textile Production: Insights from Motul de San José, Peten, Guatemala", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 19, núm. 1. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 111 -125.

HALPERIN, Christina T. y Gerson MARTÍNEZ

- 2007 "Localizando evidencia de basureros y producción cerámica por medio de reconocimiento geofísico en Motul de San José, Pétén", en *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006* . Editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía. Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo; pp. 1073-1084.

HAMMOND, Norman

- 2001 "Los orígenes de la cultura maya y la formación de comunidades rurales", en *Los mayas: una civilización milenaria* . Editado por Nikolai Grube. Colonia, Editorial Könemann; pp. 34 -47.

HANSEN, Richard D., Ronald L. BISHOP y Federico FAHSEN ORTEGA

- 1991 "Notes on Maya Codex-Style Ceramics from Nakbe, Peten, Guatemala", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 2, núm. 2. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 225 -243.

HANSEN, Richard D., Federico FAHSEN ORTEGA y Ronald L. BISHOP

- 1992 "Escribas, codices y vasos: estudios de un vaso código de Nakbe", en *V Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 15-18 de julio de 1991. Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal; pp. 317-323.

HARRISON, Peter D.

- 1999 *The Lords of Tikal. Rulers of an Ancient Maya City* . Londres, Thames and Hudson.

- 2001 "Thrones and Throne Structures in the Central Aropolis of Tikal as an Expression of the Royal Court", en *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume Two: Data and Case Studies*. Editado por T. Inomata y S. D. Houston. Boulder, Westview Press; pp. 74-101.
- HECHT, Eleanor Franke
1998 *Diccionario hak'xub'al-kastiya, español-jacalteko: un diccionario de hablantes*. México, Porterillos.
- HELLMUTH, Nicholas M.
1987 *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*. Graz, Akademische Druck-und Verlagsanstalt.
- HERMES, Bernard, Justyna OLKO y Jarosław ŻRAŁKA
2001 "En los confines del arte. Los graffiti de Nakum (Petén, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 79. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas; pp. 29-69.
- HERMITTE, M. Esther
1970 *Poder sobrenatural y control social en un pueblo maya contemporáneo*. México, Instituto Indigenista Interamericano (Ediciones especiales, 57).
- HERRING, Adam
2005 *Art and Writing in the Maya Cities, A.D. 600-800. A Poetics of Line*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HEYDEN, Doris
1983 *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- HIDALGO, Manuel
1989 "Libro en que se trata de la lengua tzotzil. Se continúa con el vocabulario breve de algunos verbos y nombres, etc., la doctrina christiana, el formulario para administrar los santos sacramentos, el confesionario y sermones en la misma lengua tzotzil", en *Las lenguas del Chiapas colonial. Manuscritos en la Biblioteca Nacional de París*. Editado por Mario Humberto Ruz Sosa. México, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Indígenas, Universidad Autónoma de Chiapas, pp. 169-254 (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 7).
- HOFLING, Charles A. y Félix F. TESUCÚN
1997 *Itz'aj maya-Spanish-English / Diccionario maya itz'aj-español-inglés*. Salt Lake City, The University of Utah Press.

HOLLAND, William R.

- 1961 "El tonalismo y el nagualismo entre los tzotziles", en *Estudios de Cultura Maya, Vol. I*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Cultura Maya; pp. 167-178.
- 1989 *Medicina maya en los altos de Chiapas*. Traducción de Daniel Cazés. 2a. reimp. México, Instituto Nacional Indigenista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Presencias).

HOUSTON, Stephen D.

- 1984 "A Quetzal Feather Dance at Bonampak, Chiapas, México", en *Journal de la Société des Américanistes*, tomo LXX. Centre National de la Recherche Scientifique, Musée de l'Homme; pp. 127 -137.
- 1989 "Archaeology and Maya Writing", en *Journal of World Prehistory*, vol. 3, núm. 1; pp. 1-32.
- 1992 "Historia y arqueología en Dos Pilas, Petén", en *V Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1991*. Editado por Juan P. Laporte, Héctor Escobedo y Sandra Villagrán de Brady Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp. 273-282.
- 1993 *Hieroglyphs and History at Dos Pilas. Dynastic Politics of the Classical Maya*. Austin, University of Texas Press.
- 1997 "The Shifting Now: Aspect, Deixis, and Narrative in Classic Maya Texts", en *American Anthropologist*, vol. 99, Núm. 2, 1997; pp. 291 -305.
- 1998 "Classic Maya Depictions of the Built Environment", en *Function and Meaning in Classic Maya Architecture. A Symposium at Dumbarton Oaks, 7th and 8th October 1994*. Editado por S. D. Houston. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection; pp. 333-372.
- 2000 "Into the Minds of Ancients: Advances in Maya Glyph Studies", en *Journal of World Prehistory*, vol. 14, núm. 2; pp. 121-201.
- 2001 "Decorous Bodies and Disordered Passions: Representations of Emotion among the Classic Maya", en *World Archeology*, vol. 33, núm. 2. Londres, Taylor and Francis; pp. 206 -219.
- 2002 "Cantantes y danzantes en Bonampak", en *Arqueología Mexicana*, vol. X, núm. 55. México, Editorial Raíces; pp. 54-55.
- 2004 "Writing in Early Mesoamerica", en *The First Writing. Script Invention as History and Process*. Editado por Stephen D. Houston. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 274 -309.

- 2006 "Hurricane!", en *Mesoweb*:
www.mesoweb.com/articles/houston/Hurricane.pdf .
- HOUSTON, Stephen D., Zachary NELSON, Héctor L. ESCOBEDO, Juan Carlos MELÉNDEZ, Ana Lucía ARROYAVE, Fabiola QUIROA y Rafael CAMBRANES
- 2006 *Levantamiento preliminar y actividades de registro en El Zotz, Biotopo San Miguel la Palotada, Petén* . Informe entregado al Departamento de Monumentos Prehispánicos y Coloniales, Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala.
- HOUSTON, Stephen D., John ROBERTSON y David STUART
- 2000 "The Language of Classic Maya Inscriptions", en *Current Anthropology*, vol. 41, núm. 3, 2000; pp. 321-356.
- 2001 *Quality and Quantity in Glyphic Nouns and Adjectives (Calidad y cantidad en sustantivos y adjetivos glíficos)*. Washington, Center for Maya Research (Research Reports on Ancient Maya Writing, 47).
- HOUSTON, Stephen D. y DAVID S. Stuart
- 1989 *The Way Glyph: Evidence for "Co-Essence Among the Classic Maya* . Washington, Center for Maya Research (Research Reports on Ancient Maya Writing, 30).
- 1996 "Of Gods, Glyphs and Kings: Divinity and Rulership among the Classic Maya", en *Antiquity*, Vol. 70, Num. 268, June 1996; pp. 289-312.
- 1998 "The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period", en *Res 33. Anthropology and Aesthetics*. Nueva York, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Spring 1998; pp. 73-101.
- 2001 "Peopling the Classic Maya Court", en *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume One: Theory, Comparison, and Synthesis* . Editado por T. Inomata y S. D. Houston. Boulder, Westview Press; pp. 54-83.
- HOUSTON, Stephen D., David S. STUART, Héctor ESCOBEDO y Oswaldo CHINCHILLA
- 1992 "Resultados generales de los estudios epigráficos del Proyecto Petexbatun", en *IV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1990*. Editado por Juan P. Laporte, Héctor Escobedo y S. Brady. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp. 199-213.
- HOUSTON, Stephen D., David S. STUART y John ROBERTSON
- 1998 "Disharmony in Maya Hieroglyphic Writing: Linguistic Change and Continuity in Classic Society", en *Anatomía de una civilización* . Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas; pp. 275-296.

- 2004 "Disharmony in Maya Hieroglyphic Writing: Linguistic Change and Continuity in Classic Society", en *The Linguistics of Maya Writing*. Editado por S. Wichmann. Salt Lake City, The University of Utah Press; pp. 83-101.
- HOUSTON, Stephen D., David S. STUART y Karl A. TAUBE
1989 "Folk Classification of Classic Maya Pottery", en *American Anthropologist*, vol. 91, núm. 3. Washington; pp. 720-726.
- 2006 *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. Austin, University of Texas Press.
- HOUSTON, Stephen D. y Karl A. TAUBE
1987 "Name-Tagging in Classic Mayan Script", en *Mexicon. Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika. News and Studies on Mesoamerica. Noticias y contribuciones sobre Mesoamérica*, Vol. IX, Nr. 2; pp. 38-41.
- HRUBY, Zachary X. y Mark B. CHILD
2004 "Chontal Linguistic Influence in Ancient Maya Writing: Intransitive Positional Verbal Affixation", en *The Linguistics of Maya Writing*. Editado por Søren Wichmann. Salt Lake City, The University of Utah Press; pp. 13-26.
- HULL, Kerry M.
2003 *Verbal Art and Performance in Ch'orti' and Maya Hieroglyphic Writing*. Tesis de Doctorado. Austin, The University of Texas at Austin.
- 2005 *An Abbreviated Dictionary of Ch'orti' Maya*. Reporte entregado a FAMSI: <http://www.famsi.org/reports/03031/03031.pdf>.
- HULL, Kerry M., Michael D. CARRASCO y Robert WALD
2009 "The First-Person Singular Independent Pronoun in Classic Ch'olan", en *Mexicon. Zeitschrift für Mesoamerikaforschung*, vol. XXXI, núm. 2; pp. 36-43.
- HVIDTFELDT, Arild
1958 *Teotl and Ixiptlatl. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. With a General Introduction on Cult and Myth*. Copenhagen, Munksgaard.
- IGLESIAS PONCE DE LEÓN, María Josefa y Alfonso LACADENA GARCÍA-GALLO
2003 "Nuevos hallazgos glíficos en la Estructura 4 de Machaquilá, Petén, Guatemala", en *Mayab*, núm. 16. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas; pp. 65-71.
- INOMATA, Takeshi
2001 "The Classic Maya Palace as a Political Theater", en *Reconstruyendo la ciudad maya: el urbanismo en las sociedades antiguas*. Editores A.

Ciudad Ruiz, M. J. Iglesias Ponce de León y M. C. Martínez Martínez. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas (Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 6); pp. 341 -361.

JACKSON, Sarah E.

2005 "Deciphering Classic Maya Political Hierarchy: Epigraphic, Archaeological, and Ethnohistorical Perspectives on the Courtly Elite." Tesis de Doctorado. Cambridge, Harvard University, Department of Anthropology.

JACKSON, Sarah E. y David S. STUART

2001 "The *aj k'uhun* title. Deciphering a Classic Maya Term of Rank, en *Ancient Mesoamerica*, vol. 12, núm. 2, fall 1992. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 217-228.

JIMÉNEZ SALAS, Óscar H.

2005 "Materia prima y cerámica prehispánica", en *La producción alfarera en el México antiguo I*. Coordinado por Beatriz Leonor Merino Carrión y Ángel García Cook. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 484); pp. 23 -53.

JONES, Christopher

1977 "Inauguration Dates of Three Late Classic Rulers of Tikal, Guatemala", en *American Antiquity*, 42; pp. 28-60.

JONES, Christopher y Linton SATTERTHWAITE

1983 *Tikal Report, No. 33, Part A, The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monument*. Filadelfia, The University of Pennsylvania Museum.

JUSTESON, John S.

1989 "Ancient Maya Ethnoastronomy: An Overview of Hieroglyphic Sources", en *World Archaeoastronomy. Selected Papers from the 2nd Oxford International Conference on Archaeoastronomy*. Editado por A. F. Aveni. Cambridge, Harvard University Press; pp. 76 -129.

KARTTUNEN, Frances

1983 *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. Norman, University of Oklahoma Press.

KAUFMAN, Terrence S.

1998 *El proto-tzeltal-tzotzil. Fonología comparada y diccionario reconstruido*. 1^a. reimp. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Cuaderno, 5).

KAUFMAN, Terrence S. y John JUSTESON

2003 "Introduction", en *A Preliminary Mayan Etymological Dictionary*; pp. 29-34; en *FAMSI*, <http://www.famsi.org/reports/01051/pmed.pdf>.

- KAUFMAN, Terrence S. Y William M. NORMAN
 1984 "An Outline of Proto-Cholan Phonology, Morphology and Vocabulary", en *Phoneticism in Maya Hieroglyphic Writing*. Albany, Institute of Mesoamerican Studies; pp. 77-176.
- KELLEY, David H.
 1962 "A History of the Decipherment of Maya Script", en *Anthropological Linguistics*, vol. 4, núm. 8; pp. 1-48.
- KENNEDY THORNTON, Erin
 2008 "Zooarchaeological and Isotopic Perspectives on Ancient Maya Economy and Exchange", en *Famsi*:
<http://www.famsi.org/reports/06027/06027KennedyThornton01.pdf>.
- KENNEDY THORNTON, Erin y Ketty F. EMERY
 2007 "Uso e intercambio prehispánico de recursos de fauna en la entidad política de Motul, Petén" *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía. Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo; pp. 1181-1192.
- KERR, Justin
 1989 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 1. Con ensayos de M. D. Coe, M. E. Miller, L. Schele y D. Stuart. Nueva York, Kerr Associates.
- 1990 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 2. Con ensayos de N. Grube, B. MacLeod, B. Stross y J. Kerr. Nueva York, Kerr Associates.
- 1992 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 3. Con ensayos de J. T. Taschek, J. W. Ball, S. D. Houston, D. Stuart, Karl A. Taube y D. Taylor. Nueva York, Kerr Associates.
- 1994 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 4. Con ensayos de K. A. Taube, N. Grube y W. Nahm. Nueva York, Kerr Associates.
- 1997 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 5. Con ensayos de S. Martin, I. Calvin, M. Quenon y G. Le Fort. Nueva York, Kerr Associates.
- 2000a *The Maya Vase Book: A Copus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 6. Con ensayos de D. Reents-Budet, M. Zender, C. Tate, P. Ancona, J. Pérez y M. van Stone. Nueva York, Kerr Associates.
- 2000b "A Short History of Rollout Photography", en *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.:*

<http://www.famsi.org/research/kerr/articles/rollout/index.html>.

KERR, Justin, Lloyd ANDERSON y Luis LOPES

s.f. "Comments on Vase K8469", en *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.*:
<http://www.mayavase.com/8469/comments8469.html> .

KETTUNEN, Harri

2006 *Nasal Motifs in Maya Iconography. A Methodological Approach to the Study of Ancient Maya Art*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

KETTUNEN, Harri y Christophe HELMKE

2005 *Introduction to Maya Hieroglyphs. Workshop Handbook* . Leiden, Wayeb y Leiden University.

KÖHLER, Ulrich

1995 *Chonbilal ch'ulelal-alma vendida. Elementos fundamentales de la cosmología y religión mesoamericanas en una oración en maya -tzotzil*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

KOWALSK, Jeff Karl

2000 "Una interpretación histórica de las inscripciones de Uxmal", en *Mesas Redondas de Palenque. Antología* , vol. II. Editada por S. Trejo. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 103 -127.

KUBLER, George

1969 *Studies in Classic Maya Iconography* . New Haven, Connecticut Academy of Arts and Sciences (Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, vol. XVIII).

1975 *La configuración del tiempo* . Madrid, Editorial Comunicación.

1976 "The Double-portrait Lintels at Tikal", en *XXIII International Congress of the History of Art* 1. Granada; pp. 165-177.

1977 *Aspects of Classic Maya Rulership on two Inscribed Vessels*. Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 18).

1984 *Art and Architecture of Ancient America: The Mexican, Maya, and Andean Peoples*. 3ª. ed. Nueva York, Penguin.

LACADENA GARCÍA-GALLO, Alfonso

1995a "Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales". Tesis de Doctorado. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia de América II (Antropología de América), Facultad de Geografía e Historia.

- 1995b “Revitalización de las grafías escriturarias arcaicas en el Clásico Tardío maya”, *Religión y sociedad en el Área Maya*. Edición de C. Varela Torrecilla, J. L. Bonor Villarejo y Y. Fernández Marquínez. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Caja Madrid; pp. 29-41.
- 2000a “Antipasive Constructions in the Maya Glyphic Texts”, en *Written Language and Literacy*, vol. 3, núm. 1. Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 2000; pp. 155-180.
- 2000b “Los escribas del *Códice de Madrid*: metodología paleográfica”, en *Revista española de antropología americana*, vol. 30. Madrid, Universidad Complutense de Madrid; pp. 27 -85.
- 2000c “Nominal Syntax and the Linguistic Affiliation of Classic Mayan Texts”, en *Acta Mesoamericana, Vol. X, The Sacred and the Profane. Architecture and Identity in the Maya Lowlands*. Editores P. R. Colas, K. Delvendahl, M. Kuhnert y A. Schubart. Bonn, Verlag Antón Saurwein; pp. 111-128.
- 2001 *Reference Book for the Maya Hieroglyphic Workshop -The European Maya Conference Series*. Londres.
- 2002 “Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua”, para ser publicado en *Texto y contexto: perspectivas interculturales en el análisis de la literatura maya yucateca*. Editado por A. Gunsenheimer, Ts. Okoshi Harada y J. B. Chuchiak. Bonn, BAS (Estudios Americanistas de la Universidad de Bonn).
- 2003a “El corpus glífico de Ek’ Balam, Yucatán, México”, en *FAMSI*: <http://www.famsi.org/reports/01057es/index.html>.
- 2003b “El sufijo verbalizador –Vj (-aj ~ -ij) en la escritura jeroglífica maya”, en *De la tablilla a la inteligencia artificial*. Editado por A. González Blanco, J. P. Vita y J. Á. Zamora. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo; pp. 847 -865.
- 2004 “Passive Voice in Classic Mayan Texts: CV -h-C-aj and -n-aj Constructions”, en *The Linguistics of Maya Writing*. Editado por S. Wichmann. Salt Lake City, The University of Utah Press; pp. 165 -194.
- 2005 “Los jeroglíficos de Ek’ Balam”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XIII, núm. 76. México, Editorial Raíces; pp. 64 -69.
- 2006a “El origen prehispánico de las profecías katúnicas mayas coloniales: Antecedentes clásicos de las profecías de 12 Ajaw y 10 Ajaw”, en *Acta Mesoamericana, Volume 18. Sacred Books, Sacred Languages: Two Thousand Years of Ritual and Religious Maya Literature. Proceedings of the 8th European Maya Conference. Madrid, November 25-30, 2003*. Editores Rogelio Valencia Rivera y Geneviève

Le Fort. Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein, 2006; pp. 201 -225.

- 2006b “El título *lakam*: evidencia epigráfica sobre la organización tributaria y militar interna de los reinos mayas clásicos”, ponencia presentada en el *52 Congreso Internacional de Americanistas*, Sevilla, 17-21 de julio de 2006.
- 2007 “Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jero glífica maya”, ponencia presentada en el encuentro internacional *Variantes y variaciones entre los mayas* (Mesa: el paralelismo en Mesoamérica). París, 10-12 de diciembre de 2007.
- 2008a “Highland Mexican and Maya Intellectual Exchange in the Late Postclassic: Some Thoughts on the Origin of Shared Elements and Methods of Interaction”, ponencia presentada en el simposio *Astronomers, Scribes, and Priests: Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006.
- 2008b “Regional Scribal Traditions: Methodological Implications for Decipherment of Nahuatl Writing”, en *The PARI Journal*, vol. VIII, núm. 4, primavera de 2008. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 1-22.

LACADENA GARCÍA-GALLO, Alfonso y Søren WICHMANN

- 2000 “The Dynamics of Language in the Western Lowland Maya Region”, ponencia presentada en *The 2000 Chacmool Conference*. Calgary, November 9-11, 2000. 27 pp.
- 2002 “The Distribution of the Lowland Maya Languages in the Classic Period”, en *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos. Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque*. Coordinadores Vera Tiesler Blos, Rafael Cobos Palma y Merle G. Robertson. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de Yucatán, 2002; pp. 277 -319.
- 2004 “On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing”, en *The Linguistics of Maya Writing*. Editado por S. Wichmann. Salt Lake City, The University of Utah Press, 2004; 103 -162.
- s.f. *Harmony Rules and the Suffix Domain: A Study of Maya Scribal Conventions*, en <http://email.eva.mpg.de/%7Ewichmann/harm-rul-suf-dom7.pdf>.

LANDA, fray Diego de

- 1975 *Landa's Relación de las Cosas de Yucatán. A Translation*. Edición de Alfred M. Tozzer. Reimpresión de la edición de 1941. Millwood, Graus Reprint Co.

- 2003 *Relación de las cosas de Yucatán*. Estudio preliminar, cronología y revisión del texto de María del Carmen León Cázares. 1a. reimp. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México).
- LAS CASAS, fray Bartolomé de
1967 *Apologética historia sumaria quanto a las cualidades, disposiciones naturales, policía, repúblicas, manera de vivir e costumbres de las gentes destas Indias Occidentales y Meridionales cuyo imperio soberano pertenece a los reyes de Castilla*. Edición de Edmundo O'Gorman. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967. 2 vols.
- LAUGHLIN, Robert M. y John B. HAVILAND
1988 *The Great Tzotzil Dictionary of Santo Domingo Zinacantan. With Grammatical Analysis and Historical Commentary. Volume I: Tzotzil-English. Volume II: English-Tzotzil. Volume III: Spanish-Tzotzil*. Washington, Smithsonian Institution Press (Smithsonian Contributions to Anthropology, 31).
- LE FORT, Geneviève
2003 "A Classical Maya Vase: And What Do the Glyphs Have to Say?", en *Mexicon. Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika. News and Studies on Mesoamerica. Noticias y contribuciones sobre Mesoamérica*, Vol. XXV, Nr. 4, August 2003; p. 90-92.
- LEE, Thomas A.
1985 *Los códices mayas*. Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas.
- LENKERSDORF, Carlos
1979 *B'omak'umal : Tojol ab'al-kastiya = diccionario tojolabal-español: Idioma mayance de los altos de Chiapas*. México; 2 vols.
- 1994 *Tojolabal para principiantes. Lengua y cosmovisión maya en Chiapas*. México, Centro de Reflexión Teológica, A.C.
- LIZANA, fray Bernardo de
1995 *Devocionario de Nuestra Señora de Izamal y conquista espiritual de Yucatán*. Editado por René Acuña Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 12).
- LOMBARDO DE RUIZ, Sonia
1996 "El estilo teotihuacano en la pintura mural", en *La pintura mural prehispánica en México I. Teotihuacan, tomo II*. Estudios. Coordinado por Beatriz de la Fuente. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas; pp. 3 -64.

LOOPER, Mathew G.

2003 *Lightning Warrior: Maya Art and Kingship at Quiriguá*. Austin, University of Texas Press (The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies).

2009 *To Be Like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization*. Austin, University of Texas Press (The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies).

LOOPER, Mathew G., Dorie J. REENTS -BUDET y Ronald L. BISHOP

2009 "Case Study 2: The Ik'-Style Corpus of Pictorial", en *To Be Like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization*. Por Mathew G. Looper. Austin, University of Texas Press (The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies); pp. 132-149.

LOPES, Luis

2001 "'u-MAM' statment in Tikal stela 5?", carta redactada el 8 de enero de 2001 y publicada en <http://listerv.linguistlist.org/cgi-bin/wa?A2=ind0101b&L=aztlan&P=4>.

2002 "Hix Wits at Motul de San Jose", carta redactada el 20 de marzo de 2002 y publicada en <http://listerv.linguistlist.org/cgi-bin/wa?A2=ind00203c&L=aztlan&P=1>.

2004 "Some Notes on Fireflies", en *Mesoweb*: <http://www.mesoweb.com/features/lopes/Fireflies.html>.

LÓPEZ, Roberto F.

1992 "Excavaciones en el Grupo Coral y algunas relaciones internas con otros grupos tardíos en Nakbe, Petén", en *V Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1991*. Editado por Juan P. Laporte, Héctor L. Escobedo y Sandra Villagrán de Brady. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp. 104-110.

LÓPEZ, Roberto F. y Federico FAHSEN ORTEGA

1994 "Nuevas referencias sobre cerámica códice en contexto arqueológico en Nakbe", en *VII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1993*. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Editores J. P. Laporte y H. L. Escobedo Ayala. Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal; pp. 69-79.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo

1989a *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. 3ª. ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas (Serie Antropológica, 39). 2 vols.

1989b *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. 2ª. ed. México,

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas (Monografías, 15).

- 2000 *Textos de medicina náhuatl*. 5ª. ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías: 19).

LÓPEZ DE COGOLLUDO, fray Diego

- 1971 *Los tres siglos de la dominación española en Yucatán o sea historia de esta provincia*. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt. 2 vols.

LÓPEZ LUJÁN, Leonardo

- 1989 *La recuperación mexicana del pasado teotihuacano. Proyecto Templo Mayor*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- 2001 "Arqueología de la Arqueología: de la época prehispánica al siglo XVIII", en *Arqueología Mexicana*, vol. IX, núm. 52. México, Editorial Raíces; pp. 20-27.

LOVE, Bruce

- 1994 *The Paris Codex. Handbook for a Maya Priest*. Introducción de G. E. Stuart. Austin, University of Texas Press.

MACANANY, Patricia y Shannon PLANK

- 2001 "Perspectives on Actors, Gender Roles, and Architecture at Classic Maya Courts and Households", en *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume One: Theory, Comparison, and Synthesis*. Editado por T. Inomata y S. D. Houston. Boulder, Westview Press; pp. 84-129.

MACLEOD, Barbara

- 1990 "Deciphering the Primary Standard Sequence." Tesis de Doctorado. Austin, University of Texas at Austin.

MACLEOD, Barbara y Justin KERR

- 1994 *The Proceedings of the Maya Hieroglyphic Weekend*. November 19-20, 1994. Transcrito y editado por P. Wanyerka. Cleveland, Cleveland State University.

MACLEOD, Barbara y Luis LOPES

- 2006 "The Decipherment of T533." Manuscrito no publicado presentado en el *Advanced Glyphs and Grammar Workshop* que tuvo lugar en el marco de los *XXXth Maya Meetings* de la Universidad de Texas, en Austin.

MACRI, Martha J. y Matthew G. LOOPER

- 2003 "Nahua in Ancient Mesoamerica", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 14, núm. 2. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 285-297.

MAGALONI KERPEL, Diana I.

- 1998 "El arte en el hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de

Bonampak”, en *La pintura mural prehispánica en México II. Área Maya. Bonampak. Tomo II: estudios*. Coordinadora L. Staines Cicero. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas; pp. 49-80.

- 2004 “Technique, Color, and Art at Bonampak”, en *Courtly Art of the Ancient Maya*. Editado por M. E. Miller y S. Martin. Washington, San Francisco, National Gallery of Art, Fine Art Museums of San Francisco, Thames and Hudson.

MALER, Teobert

- 1910 *Explorations in the Department of Peten, Guatemala, and Adjacent Region. Motul de San José; Peten-Itza*. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Vol. IV, No. 3. Cambridge, Harvard University, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology.

MALDONADO ANDRÉS, Juan, Juan ORDÓÑEZ DOMÍNGUEZ y Juan ORTIZ DOMINGO

- 1986 *Diccionario mam. San Ildelfonso Ixtahuacán, Huehuetenango. Mam-español*. Con la asesoría de Nora C. England y Terrence Kaufman. Guatemala, Universidad Rafael Landívar.

MANN, Mary L.

- 1999 “Jaina Island Figurines and the Maya Culture”. Tesis de Maestría. Carson, California State University Dominguez Hill.

MARCUS, Joyce

- 1973 “Territorial Organization of the Lowland Classic Maya”, en *Science*, vol. 180, núm. 4089. American Association for the Advancement of Science; pp. 911-916.

- 1976 *Emblem and State in the Classic Maya Lowlands*. Washington, Dumbarton Oaks.

- 2006 “Identifying Elites and their Strategies”, en *Intermediate Elites in Pre-Columbian States and Empires*. Editado por Christina M. Elson y R. Alan Covey. Tucson, The University of Arizona Press; 212-246.

MARQUINA, Ignacio

- 1951 *Arquitectura Prehispánica*. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1).

MARTIN, Simon

- 1997 “The Painted King List: A Commentary on Codex-Style Dynastic Vases”, en *The Maya Vase Book*, vol. 5. Editado por Justin Kerr. Nueva York, Kerr Associates; pp. 846-867.

- 2001a “Court and Realm: Architectural Signatures in the Classic Maya

- Southern Lowlands”, en *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume One: Theory, Comparison, and Synthesis*. Editado por T. Inomata y S. D. Houston. Boulder, Westview Press; pp. 168 -194.
- 2001b “La gran potencia occidental: los mayas y Teotihuacan”, en *Los mayas: una civilización milenaria*. Editado por N. Grube. Colonia, Könemann; pp. 99-111.
- 2001c “Una ventana al pasado. Cómo las inscripciones mayas esclarecen la historia, la arqueología y el arte”, en *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 48. México, Editorial Raíces; pp. 38 -41.
- 2002 “The Baby Jaguar: An Exploration of its Identity and Origins in Maya Art and Writing”, en *La organización social entre los mayas. Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque*, vol. I. Editada por V. Tiesler Blos, R. Cobos, and M. G. Robertson. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de Yucatán; pp. 50 -78.
- 2004a “A Broken Sky: The Ancient Name of Yaxchilan as *Pa’ Chan*”, en *The PARI Journal*, vol. V, núm. 1, summer 2004. San Francisco, The Pre -Columbian Art Research Institute; pp. 1-7.
- 2004b “Preguntas epigráficas acerca de los escalones de Dzibanché”; en *Los cautivos de Dzibanché*. Editado por Enrique Nalda. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 105 -115.
- 2005a “Caracol Altar 21 Revisited: More Data on Double Bird and Tikal’s Wars of the Mid-Sixth Century”, en *The PARI Journal*, vol. VI, núm. 1, summer 2005. San Francisco, The Pre -Columbian Art Research Institute; pp. 1-9.
- 2005b “Of Snakes and Bats: Shifting Identities at Calakmul”, en *The PARI Journal*, vol. VI, núm. 2, fall 2005. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 5-13.
- 2005c “Part IV. Metamorphosis in the Underworld: The Maize God and the Mythology of Cacao”, en *Sourcebook for the 29th Maya Meetings at Texas, March 11-16, 2005*. Austin, The University of Texas at Austin, Department of Art and Art History; pp. 175 -189.
- 2006 “Cacao in Ancient Maya Religion: First Fruit from the Maize Tree and other Tales from the Underworld”, en *Chocolate in Mesoamerica: A Cultural History of Cacao*. Editado por Cameron McNeil. Gainesville, University Press of Florida; pp. 154 -183.
- MARTIN, Simon y Nikolai GRUBE
1994 “Evidence for Macro-Political Organization amongst Classic Maya Lowland States”, en *Mesoweb*:
[www.mesoweb.com/articles/martin/Macro -Politics.pdf](http://www.mesoweb.com/articles/martin/Macro-Politics.pdf).

- 1995 "Maya Superstates", en *Archaeology*, noviembre-diciembre; pp. 41-46.
- 2008 *Chronicle of the Maya Kings and Queens. Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. 2a. ed. Londres, Thames and Hudson.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto

- 2006 "El *ihiyotl*, la sombra y las almas-aliento en Mesoamérica", en *Cuicuilco*, vol. 13, núm. 38. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia; pp. 177 -199.
- 2007 "Las entidades anímicas en el pensamiento maya", en *Estudios de Cultura Maya*, núm. XXX. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas; pp. 153-174.

MATHEWS, Peter L.

- 1980 "Notes on the Dynastic Sequence of Bonampak, Part 1", en *Third Palenque Round Table, 1978*. Editada por M. G. Robertson. Austin y Londres, University of Texas Press; pp. 60-73.
- 1997 *La escultura de Yaxchilán*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 368).

MATHEWS, Peter L. y Gordon WILLEY

- 1991 "Prehistoric Polities of the Pasion Region", en *Classic Maya Political History: Hieroglyphic and Archaeological Evidence*. Editado por T. Patrick Culbert. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 30-71.

MAYER, Karl Herbert

- 1995 "Stela 1 from Balamtun, Petén, Guatemala", en *Mexicon. Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika. News and Studies on Mesoamerica. Noticias y contribuciones sobre Mesoamérica*, Vol. XVII, Nr. 4, August 1995; p. 62.
- 1998 "An Inscribed Maya Stela at La Montura (Kinin), Peten, Guatemala", en *Mexicon. Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika. News and Studies on Mesoamerica. Noticias y contribuciones sobre Mesoamérica*, Vol. XX, Nr. 1, Februar 1998; pp.
- 2000a "Stela 1 of Acte, Peten", en *Mexicon. Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika. News and Studies on Mesoamerica. Noticias y contribuciones sobre Mesoamérica*, Vol. XXII, Nr. 4, August 2000; pp. 72-74.
- 2000b "Stela 1 from Huacutal, Peten", en *Mexicon. Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika. News and Studies on Mesoamerica. Noticias y contribuciones sobre Mesoamérica*, Vol. XXII, Nr. 6, Dezember 2000; pp. 127-129.

- McKEEVER FURST, Jill Leslie
 1995 *The Natural History of the Soul in Ancient Mexico*. Londres, New Haven, Yale University Press.
- MÉDIZ BOLIO, Antonio
 1988 *Libro de Chilam Balam de Chumayel*. Prólogo, introducción y notas de Mercedes de la Garza. 1ª. reimp. México, Secretaría de Educación Pública, 1988 (Cien de México).
- MEJÍA, Héctor E.
 2003 “Los monumentos de Itzimte”, en *Reporte 17, Atlas Arqueológico de Guatemala*. Guatemala, Instituto de Antropología e Historia, Guatemala; pp. 52-77.
- MELÉNDEZ GUADARRAMA, Lucero
 2007 “La posesión lingüística en la lengua de las inscripciones mayas.” Tesis de Maestría. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Posgrado en Estudios Mesoamericanos.
- MILLER, Mary E.
 1975 *Jaina Figurines: A Study of Maya Iconography*. Princeton, Princeton University, Thye Art Museum.
- 1986 *The Murals of Bonampak*. Princeton, Princeton University Press.
- 1989 “The History of the Study of Maya Vase Painting”, en *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 1. Editado por J. Kerr. Nueva York, Kerr Associates; 128-145.
- 1999 *Maya Art and Architecture*. Londres, Thames and Hudson.
- 2000 “Guerra y escultura maya: un argumento en favor del tributo artístico”, en *La guerra entre los antiguos mayas. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Palenque*. Editora Silvia Trejo. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 175-187.
- 2001 “Life at Court: The View from Bonampak”, en *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume Two: Data and Case Studies*. Editado por T. Inomata y S. D. Houston. Boulder, Westview Press; pp. 201-222.
- MILLER, Mary E. y Simon MARTIN
 2004 *Courtly Art of the Ancient Maya*. Washington, San Francisco, National Gallery of Art, Fine Art Museums of San Francisco, Thames and Hudson.
- MILLER, Mary E. y Karl A. TAUBE
 1997 *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. 1a. ed. en rústico. Londres, Thames and Hudson.

MILLER, Virginia E.

1981 "Pose and Gesture in Classic Maya Monumental Sculpture". Tesis de Doctorado. Austin, The University of Texas of Austin.

1983 "A Reexamination of Maya Gestures of Submission", en *Journal of Latin American Lore*, vol. 9, núm. 1. Los Angeles, UCLA Latin American Center; pp. 17-38.

MOLINA, fray Alonso de

1992 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. Estudio preliminar de Miguel León -Portilla. México, Editorial Porrúa (Biblioteca Porrúa, 44).

MONDLOCH, James L.

1980 "K'eš: Quiche Naming," *Journal of Mayan Linguistics*, vol. 1, núm. 2; pp. 9-25.

MONTERDE, Francisco

1995 *Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades (Biblioteca del Estudiante Universitario, 71).

MONTGOMERY, John

1998 *The Monuments of Piedras Negras, Guatemala*. Albuquerque, University of New Mexico, Department of Art and History.

2001 *Tikal. An Illustrated History of the Ancient Maya Capital*. Nueva York, Hippocrene Books, Inc.

MORA-MARÍN, David

2000 *The Syllabic Value of Sign T77 as k'i*. Washington, Center for Maya Research (Research Reports on Ancient Maya Writing, 46).

MORALES, Paulino y Carmen E. RAMOS

2002 "Prospección arqueológica en El Kinel, La Libertad, Petén", en *XV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2001*. Editado por Juan P. Laporte, Héctor L. Escobedo y Bárbara Arroyo. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp. 154 -165.

MORÁN, fray Pedro

1695 *Arte de la lengua cholti que quiere decir lengua de milperos*. Compuesto en este pueblo de lacandones llamado de la Señora de los Dolores, el 24 de junio de 1695. Fotocopia del manuscrito original, perteneciente al Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

MORIARTY, Matthew D.

2003 "Investigando un puerto interior maya: la temporada de campo 2003 en Trinidad de Nosotros, Petén, Guatemala", en *Foundation for the*

Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. :
<http://www.famsi.org/reports/02061es/index.html> .

- 2004 "Settlement Archaeology at Motul de San José, Petén, Guatemala. Preliminary Results from the 1998 -2003 Seasons", en *Mayab*, núm. 17. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas; pp. 21 -44.
- 2005 "Entre el centro y la periferia. En la tierra de los señores Ik'": Investigaciones recientes en sitios satélites de Motul de San José, Petén", en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*. Editores Juan P. Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía, pp. 440-454; en:
<http://www.famsi.org/reports/03101es/39moriarty/39moriarty.pdf>.

MORIARTY, Matthew D. y Antonia E. FOIAS

- 2007 "El juego de pelota en el centro de Petén: evidencia cerámica sobre Festejos asociados al juego de pelota en la Trinidad de Nosotros, Petén", en *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía. Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo; pp. 1127 -1140.

MORLEY, Sylvanus G.

- 1937 *The Inscriptions of Peten, Vol. V, Part 1, Plates*. Washington, Carnegie Institution of Washington (Publication 437).
- 1938 *The Inscriptions of Peten, Vol. III*. Washington, Carnegie Institution of Washington (Publication 437).
- 1992 *La civilización maya*. 9ª. reimp. en español. México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Antropología).

MUÑOZ, Arturo René

- 2003 "The Ceramic Sequence of Piedras Negras, Guatemala: Type and Varieties", en *FAMSI*: <http://www.famsi.org/reports/02055/index.html>.

NÁJERA CORONADO, Martha Iliá

- 2003 *El don de la sangre en el equilibrio cósmico*. 2ª. ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- 2007 Los Cantares de Dzitbalché *en la tradición religiosa mesoamericana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Unidad Académica de Ciencias Sociales y Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.

NASH, June

- 1975 *Bajo la mirada de los antepasados*. México, Instituto Indigenista

Interamericano, Sección de Investigaciones Antropológicas (Ediciones especiales, 71).

NAVA ROMÁN, Rosario

2009 "El color negro en la piel y su poder político-religioso en el mundo mesoamericano: del Altiplano Central a la Mixteca." Tesis de Maestría en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Posgrado en Historia del Arte.

NICHOLSON, Henri B.

1977 "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination", reimpresión publicada en *Pre-Columbian Art History Selected Readings*. Editado por Alana Cordy-Collins y Jean Stern. Palo Alto, Peek Publications.

1982 "The Mixteca-Puebla Concept Revisited", en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*. Editado por Elizabeth H. Boone. Washington, Dumbarton Oaks; pp. 227-254.

NIELSEN, Jesper

2003 "Art of the Empire: Teotihuacan Iconography and Style in Early Classic Maya Society (A.D. 380-500)". Tesis de Doctorado. Copenhagen, University of Copenhagen, The Department of American Indian Languages and Cultures, The Institute of History of Religions. 2 vols.

NOGUERA AUZA, Eduardo

1975 *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*. 2ª. edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

NÚÑEZ DE LA VEGA, Francisco

1988 *Constituciones diocesanas del Obispado de Chiapa*. Edición preparada por María del Carmen León Cázares y Mario Humberto Ruz Sosa. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 6).

PALKA, Joel

2002 "Left/Right Symbolism and the Body in Ancient Maya Iconography and Culture", en *Latin American Antiquity*, vol. 13, núm. 4; pp. 419-443.

PALKA, Joel, Fernando MOSCOSO, Kitty EMERY, Joe BRANDON, Kelly POCHE, Antonia FOIAS y Lori WRIGHT

1993 "Resultados de excavaciones en unidades residenciales de Dos Pilas, Petén, en la Temporada 1992.", en *VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1992*. Editado por Juan Pedro Laporte, Héctor Escobedo y S. Villagrán de Brady. Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología; pp.136-153.

PALLÁN GAYOL, Carlos

- 2007 “La corte clásica de *Itzam K'an Ahk* en Piedras Negras: nuevos datos en un vaso de la fase Yaxché con fórmula dedicatoria jeroglífica” (manuscrito).
- 2009 “Secuencia dinástica, glifos -emblema y topónimos en las inscripciones jeroglíficas de Edzná, Campeche (600 -900 d.C.): implicaciones históricas”. Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- PALLÁN GAYOL, Carlos y Lucero MELÉNDEZ GUADARRAMA
2005 “Foreign Influences on the Maya Script”, en *Acta Mesoamericana. The Maya and their Neighbours. 10th European Maya Conference. December 2005*. Verlag, Anton Sauwrein (en prensa).
- PALLÁN GAYOL, Carlos y Erik VELÁSQUEZ GARCÍA
2005 “Vasos mayas con Secuencia Primaria Estándar en una colección mexicana. Análisis epigráfico e Implicaciones Históricas”, en *XIV Encuentro los Investigadores de la Cultura Maya, 13. Tomo II*. Campeche, Universidad Autónoma de Campeche, 2005; pp. 525 -536.
- PANOFSKY, Erwin
2000 *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona, Buenos Aires, México, Editorial Paidós (Paidós Estética, 28).
- PASCUAL SOTO, Arturo
2009 “El Tajín: arte y política en tiempos de cambio”. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 2 vols.
- PÉREZ DE LARA, Jorge
2004 “A Look at the Hand and Arm Gestures of the Characters on the Palenque Temple XIX Bench”, en *Mesoweb*: www.mesoweb.com/features/gestures/index.html.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Benjamín y Santiago de la CRUZ
1998 *Diccionario chontal. Chontal-español. Español-chontal*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tabasco (Colección Obra Diversa).
- PÉREZ MARTÍNEZ, Vitalino, Federico GARCÍA, Felipe MARTÍNEZ y Jeremías LÓPEZ
1996 *Diccionario ch'orti'*. Antigua, Proyecto Lingüístico Francisco Marroquín.
- PÉREZ SUÁREZ, Tomás
1998 “Los mayas y sus vecinos olmecas”, en *Los mayas*. Coordinado por Peter Schmidt, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda. Milán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Américo Arte Editores; pp. 73 -83.

- 2005 "Acróbatas y constorsionistas en la plástica olmeca", en *Los investigadores de la cultura maya, 13, tomo II*. Campeche, Universidad Autónoma de Campeche; pp. 537-544.
- PESCADOR CANTÓN, Laura
 2000 "Toniná, la montaña sagrada de los señores de las serpientes y los jaguares", en *Las culturas de Chiapas en el periodo prehispánico*. Coordinado por Dúrdica Ségota. Tuxtla Gutiérrez, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; pp. 245-279.
- PHILLIPS, Philip
 1958 "Application of the Wheat-Gifford-Wasley Taxonomy to Eastern Ceramics", en *American Antiquity*, vol. 24, núm. 2; pp. 117-125.
- PIÑA CHAN, Román
 1998a *Cacaxtla. Fuentes históricas y pinturas*. México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Antropología).
- 1998b "Jaina: su arte funerario", en *Los mayas*. Editado por Peter Schmidt, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda. Milán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Américo Arte Editores; pp. 387-399.
- PITARCH RAMÓN, Pedro
 2006 *Ch'ulel: una etnografía de las almas tzeltales*. 1ª. reimp. México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Antropología).
- POPE, Maurice W. M.
 1999 *The Story of Decipherment. From Egyptian Hieroglyphs to Maya Script*. Edición revisada. Londres y Nueva York, Thames and Hudson.
- PRAGER, Christian M.
 2006 "Is T533 a Logograph for **BO:K** 'Smell, Odour'?" Manuscrito no publicado, distribuido el 28 de agosto de 2006.
- 2008 "A New Variant of the Hieroglyph CHANUL 'guardian'?", en *Notes on Ancient Maya Writing*, 11 de julio de 2008: <http://www.mayavase.com/chanul.pdf>.
- PREUSS, Konrad T.
 1955 "El concepto estrella matutina según textos recogidos entre los mexicanos del estado de Durango", en *El México Antiguo*, tomo VIII; pp. 375-396.
- PROSKOURIAKOFF, Tatiana A.
 1950 *A Study of Classic Maya Sculpture*. Washington, Carnegie Institution of Washington (Publication 593).

- 1960 "Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala", en *American Antiquity*, No. 25; pp. 454-475.
- 1963 "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part I", en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. III. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; 149 -167.
- 1964 "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part II", en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. IV. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; 177 -201.
- 1968 "The Jog and the Jaguar Signs in Maya Writing", en *American Antiquity*, vol. 33, núm. 2; pp. 247-251.
- 1999 *Historia Maya*. 2ª. ed. en español. México, Siglo XXI Editores (Colección América Nuestra).

QUENON, Michel y Geneviève LE FORT

- 1997 "Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography", en *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 5. Editado por J. Kerr. Nueva York, Kerr Associates; pp. 884 -902.

QUIRARTE, Jacinto

- 1979 "The Representation of Underworld Processions in Maya Vase Painting: An Iconographic Study", en *Maya Archaeology and Ethnohistory*. Editado por N. Hammond and G. R. Willey. Austin, Londres, University of Texas Press; pp. 116 -148.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 2001 *Diccionario de la lengua española*. 22ª. edición. Madrid, Real Academia Española.

RECINOS, Adrián

- 1957 *Crónicas indígenas de Guatemala*. Guatemala, Editorial Universitaria.

REDFIELD, Robert y Alfonso VILLA ROJAS

- 1934 *Chan Kom. A Maya Village*. Washington, Carnegie Institution of Washington.

REENTS-BUDET, Dorie J.

- 1985 "The Late Classic Maya Holmul Style Polychrome Pottery." Tesis de Doctorado. Austin, The University of Texas at Austin.
- 1997 "Los maestros pintores de cerámica maya", en *Arqueología Mexicana*, vol. V, núm. 28. México, Editorial Raíces; pp. 20 -29.
- 1998 "La cerámica policroma del Clásico y las historias que cuenta", en *Los mayas*. Coordinado por Peter Schmidt, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda. Milán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Américo Arte Editores;

pp. 271-295.

- 2000 "Feasting among the Classic Maya: Evidence from the Pictorial Ceramics", en *The Maya Vase Book: A Copus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 6. Nueva York, Kerr Associates, 2000; pp. 1022-1037.
- 2001a "Classic Maya Concepts of the Royal Court. An Analysis of Renderings on Pictorial Ceramics", en *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume One: Theory, Comparison, and Synthesis*. Editado por Takeshi Inomata y Stephen D. Houston. Boulder, Westview Press; pp. 195-233.
- 2001b "El arte de la pintura clásica sobre cerámica", en *Los mayas: una civilización milenaria*. Editado por Nikolai Grube. Colonia, Könemann; pp. 246-259.
- REENTS-BUDET, Dorie J., Joseph W. BALL, Ronald L. BISHOP, Virginia M. FIELDS y Barbara MACLEOD
1994 *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham y Londres, Duke University Press.
- REENTS-BUDET, Dorie J. y Ronald L. BISHOP
1987 "The Late Classic Maya 'Codex Style' Pottery", en *Memorias del Primer Coloquio Internacional de Mayistas, 5-10 de agosto de 1985*. México, Universidad Nacional Autónoma de México; 775-789.
- 2003 "What Can We Learn from a Maya Vase?", en *Archaeology*, vol. 56, núm. 2, marzo/abril de 2003. Long Island City, Archaeological Institute of America; pp. 26-29.
- REENTS-BUDET, Dorie J., Antonia FOIAS, Ronald L. BISHOP, M. James BLACKMAN y Stanley P. GUENTER
2007 "Interacciones políticas y el Sitio Ik' (Motul de San José): datos de la cerámica", en *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía. Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo; pp. 1141-1159.
- REILLY, F. Kent, III
1991 "Olmec Iconographic Influences on the Symbols of Maya Rulership: An Examination of Possible Sources", en *Sixth Palenque Round Table, 1986*. Editado por V. M. Fields. Norman, University of Oklahoma Press; pp. 151-166.
- REYES EQUIGUAS, Salvador
2006 "El *huauhtli* en la cultura náhuatl". Tesis de Maestría. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Programa de Posgrado en Estudios Mesoamericanos.

RINGLE, William M.

- 1988 *Of Mice and Monkeys: The Value and Meaning of T1016, The God C Hieroglyph*. Washington, Center for Maya Research (Research Reports of Ancient Maya Writing, 18).

ROBERTSON, Donald

- 1963 "The Style of the Borgia Group of Mexican Pre-Conquest Manuscripts", en *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. III. Princeton, Princeton University Press; pp. 148-164.

ROBERTSON, Merle Greene

- 1985a *The Sculpture of Palenque, Vol. 2: The Early Buildings of the Palacio*. Princeton, Princeton University Press.

- 1985b *The Sculpture of Palenque, Vol. 3: The Late Buildings of the Palacio*. Princeton, Princeton University Press.

- 2006 "A Selection of Rubbings, Part Three", en *The PARI Journal*, vol. VII, núm. 1, summer 2006. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 11-14.

ROBERTSON, John, Stephen D. HOUSTON, Marc U. ZENDER y David S. STUART

- 2007 *Universals and the Logic of the Material Implication: A Case Study from Maya Hieroglyphic Writing*. Washington, Center for Maya Research (Research Reports on Ancient Maya Writing, 62).

ROBICSEK, Francis

- 1978 *The Smoking Gods. Tobacco in Maya Art, History, and Religion*. Norman, University of Oklahoma Press.

ROBICSEK, Francis y Donald M. HALES

- 1981 *The Maya Book of the Dead: The Ceramic Codex. The Corpus of Codex Style Ceramics of the Late Classic Period*. Charlottesville, University of Virginia Art Museum.

- 1982 *Maya Ceramic Vases from the Classic Period. The November Collection of Maya Ceramics*. Charlottesville, University Museum of Virginia Bayly Memorial Building.

ROBLES CASTELLANOS, Fernando

- 2006 "Las esferas cerámicas Cehpech y Sotuta del apogeo del Clásico tardío (730-900 d.C.) en el norte de la península de Yucatán", en *La producción alfarera en el México antiguo III*. Coordinado por Beatriz Leonor Merino Carrión y Ángel García Cook. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 502); pp. 281-343.

ROYS, Ralph L.

1965 *Ritual of the Bacabs*. Norman, University of Oklahoma Press.

1967 *The Book of Chilam Balam of Chumayel*. 2a. ed. Norman, University of Oklahoma Press.

RUSSO, Alexandra

2005 *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

RUZ LHUILLIER, Alberto

1973 *El Templo de las Inscripciones de Palenque*. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica 7).

RUZ SOSA, Mario Humberto

1982 "La cosmovisión indígena", en *Los legítimos hombres. Aproximación antropológica al grupo tojolabal*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1982; pp. 49-66.

1983 "Aproximación a la cosmología tojolabal", en *Antropología e historia de los mixe-zoques y mayas. Homenaje a Frans Blom*. Editado por Lorenzo Ochoa Salas y Thomas A. Lee. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, Brigham Young University; pp. 413-440.

1992 *Copanaguastla en un espejo: un pueblo tzeltal en el virreinato*. 2ª. ed. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Instituto Nacional Indigenista (Colección Presencias, 50).

1998 "Los afanes cotidianos mayas: una historia en minúsculas", en *Los mayas*. Coordinado por Peter Schmidt, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda. Milán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Américo Arte Editores; pp. 159-177.

SAN BUENAVENTURA, Gabriel de

1996 *Arte de la lengua maya*. Editado por René Acuña Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 13).

SÁNCHEZ DE AGUILAR, Pedro

1937 *Informe contra idolorum cultores del Obispado de Yucatán. Dirigido al Rey Nuestro Señor en su Real Consejo de las Indias*. Mérida, E. G. Triay e Hijos.

SANZ CASTRO, Luis

- 2000 "Los escribas del Códice de Madrid: metodología y análisis pre - iconográfico", en *Revista española de antropología americana*, vol. 30. Madrid, Universidad Complutense de Madrid; pp. 87-103.

SATURNO, William A.

- 2006 "La génesis de los dioses y los reyes mayas", en *National Geographic en español*, enero; pp. 68-77.

SATURNO, William A., Karl A. Taube y David Stuart

- 2005 *Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 1. El mural del norte. Ancient America 7*. Barnardsville, Center for Ancient American Studies.

SCHAFFER, Anne-Louise

- 1991 "The Maya 'Posture of Royal Ease'", en *Sixth Palenque Round Table, 1986*. Ed. por V. M. Fields. Norman y Londres, University of Oklahoma Press; pp. 203-216

SCHAPIRO, Meyer

- 1953 "Style", en *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*. Preparado bajo la presidencia de A. L. Kroeber. Chicago, The University of Chicago Press; pp. 287 -312.

SCHELE, Linda

- 1985 "Balan-Ahau: A Possible Reading of the Tikal Emblem Glyph and a Title at Palenque", en *Fourth Round Table of Palenque, 1980, Vol. 6*. Editora general Merle Greene Robertson; editora de volumen Elizabeth Benson. San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 59-65.

- 1988 "The Xibalba Shuffle: A Dance after Death", en *Maya Iconography*. Editado por E. P. Benson y G. G. Griffin. Nueva Jersey, Princeton University Press, pp. 294 -317.

- 1997 *Rostros ocultos de los mayas*. Singapur, Editorial Ímpetus Comunicación.

SCHELE, Linda y David FREIDEL

- 1990 *A Forest of Kings. The Untold Story of Ancient Maya*. New York, William Morrow and Company, Inc.

SCHELE, Linda y Nikolai GRUBE

- 1994 "Part II. Tlaloc-Venus Warfare: The Peten Wars 8.17.0.0.0 - 9.15.13.0.0.", en *Notebook for the XIXth Maya Hieroglyphic Workshop at Texas*. Austin, The University of Texas Press.

- 1995 "Part II. The Last Two Hundred Years of Classic Maya History. Transmission, Termination, Transformation", en *Notebook for the XXth*

Maya Hieroglyphic Workshop at Texas. Austin, The University of Texas Press.

SCHELE, Linda y Matthew G. LOOPER

1996 "Part 2. The Inscriptions of Quirigua and Copan", en *Notebook for the XXIth Maya Hieroglyphic Workshop at Texas*. Austin, The University of Texas Press.

SCHELE, Linda y Pether L. MATHEWS

1979 *The Bodega of Palenque, Chiapas, Mexico*. Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

1998 *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*. New York, Charles Scribner.

SCHELE, Linda y Mary E. MILLER

1986 *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*. Nueva York, Fort Worth, George Braziller, Inc. y Kimbell Art Museum.

SCHMIDT, Peter, Mercedes de la GARZA y Enrique NALDA

1998 *Los mayas*. Milán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Américo Arte Editores.

SCHUMANN GÁLVEZ, Otto

1973 *La lengua chol, de Tila (Chiapas)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Cuaderno, 8).

2000 *Introducción al Itzá*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

s/f *Vocabulario chorti-español (orden fonémico, a partir del alfabeto)*. Manuscrito no publicado.

SEDAT S., Guillermo

1955 *Nuevo diccionario de las lenguas k'ekchi' y española*. En dos partes. Chamelco, Instituto Lingüístico de Verano.

SELER, Eduard

1904 "The Vase of Chama", en *Bureau of American Ethnology Bulletin*, núm. 28; pp. 651-664.

SHARER, Robert J.

1990 *Centers of Civilization. Quirigua: A Classic Maya Center and its Sculptures*. Durham, Carolina Academic Press.

1998 *La civilización maya*. Tercera edición en español. México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Antropología).

SHARER, Robert J. Y Loa P. TRAXLER

2006 *The Ancient Maya*. Sexta edición. Stanford, Stanford University Press.

SHEPARD, Anna O.

1956 *Ceramics for the Archaeologist*. Washington, Carnegie Institution of Washington (Publication 609).

SIMÉON, Rémi

1992 *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. 9ª. ed. en español. México, Siglo XXI Editores (Colección América Nuestra, 1).

SMITH, Robert E.

1955 *Ceramic Sequence at Uaxactun, Guatemala*. Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, Carnegie Institution of Washington (Publication, 20). 2 vols.

1971 *The Pottery of Mayapán*. Cambridge, Harvard University Press (Papers of the Peabody Museum, 66).

SMITH, Robert E. Y James C. GIFFORD

1965 "Pottery of the Maya Lowlands", en *Handbook of Middle American Indians. Archaeology of Southern Mesoamerica, Part One*. Editado por Gordon R. Willey. Austin, University of Texas Press; pp. 498 -534.

SMITH, Robert E., Gordon E. WILLEY y James C. GIFFORD

1960 "The Type-Variety Concept as a Basis of the Analysis of Maya Pottery", en *American Antiquity*, vol. 25, núm. 3.

SOLÍS ALCALÁ, Ermilo

1949 *Códice Pérez*. Mérida, Imprenta Oriente.

SOTELO SANTOS, Laura Elena

2002 *Los dioses del Códice Madrid. Aproximación a las representaciones antropomorfas de un libro sagrado maya*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos.

SPENSLEY, Ellen

2005 "Resultados de estudios micro-morfológicos en sedimentos, estucos y suelos en La Trinidad, Petén", en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*. Editores J. P. Laporte, B. Arroyo y H. E. Mejía, en <http://www.famsi.org/reports/03101es/38spensley/38spensley.pdf> .

SPINDEN, Herbert J.

1975 *A Study of Maya Art. Its Subject Matter and Historical Development*. Con una nueva introducción y bibliografía por J. E. S. Thompson. Nueva York, Dover Publications, Inc.

SPRAJC, Ivan

- 1996 *Venus, lluvia y maíz*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 318).
- STAINES CICERO, Leticia (coordinadora)
- 1998 *La pintura mural prehispánica en México II. Área maya. Bonampak. Tomo I: catálogo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General de Asuntos del Personal Académico.
- STRATMEYER, Dennis y Jean STRATMEYER
- 1977 *The Jacaltec Nawal and the Soul Bearer*. Dallas, Sil Museum of Anthropology (Publication, 3).
- STUART, David S.
- 1986 "The 'Lu-Bat' Glyph and its Bearing on the Primary Standard Sequence", ponencia presentada en el *Primer Simposio Mundial sobre Epigrafía Maya*, celebrado en agosto de 1986 en Guatemala. Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, Asociación Tikal y National Geographic Society.
- 1987 *Ten Phonetic Syllables*. Washington, Center for Maya Research (Research Reports on Ancient Maya Writing, 14).
- 1988a "Blood Symbolism in Maya Iconography", en *Maya Iconography*. Editado por E. P. Benson y G. G. Griffin. Nueva Jersey, Princeton University Press; pp. 175-221.
- 1988b "The Rio Azul Cacao Pot: Epigraphic Observations on the Function of a Maya Ceramic Vessel", en *Antiquity*, vol. 62, núm. 234; pp. 153-157.
- 1989 "Hieroglyphs on Maya Vessels", en *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vessels, Vol. I*. Editado por Justin Kerr. New York, Kerr Associates; pp. 149-160.
- 1990 "The Dechipherment of 'Directional Count Glyphs' in Maya Inscriptions", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 1, núm. 2, fall 1990. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 213-224.
- 1992 "Hieroglyphs and Archaeology at Copan", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 3, núm 1, summer 1992. Canbridge, Cambridge University Press; pp. 169-184.
- 1993 "Una historia de conejos", en *Los reinos perdidos de los mayas*. Por Gene S. Stuart y George E. Stuart. Washington, National Geographic Society; pp. 170-171.
- 1996 "Kings of Stone: A Consideration of Selae in Ancient Maya Ritual and Representation", en *Res. Anthropology and Aesthetics*, 29/30, Spring/Autumn 1996; pp. 148-171.

- 2000a “Las nuevas inscripciones del Templo XIX, Palenque”, en *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 45. México, Editorial Raíces; pp. 28 -33.
- 2000b “‘The Arrival of Strangers’: Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History”, en *Mesoamerica’s Classic Heritage from Teotihuacan to the Aztecs*. Ed. por D. Carrasco, L. Jones y S. Sessions. Niwot, University Press of Colorado; pp. 465-512.
- 2001 “Lectura y escritura en la corte maya”, en *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 48. México, Editorial Raíces; pp. 48-53.
- 2002a “Glyphs for ‘Right’ and ‘Left’?”, en *Mesoweb*: www.mesoweb.com/stuart/notes/RightLeft.pdf .
- 2002b “Spreading Wings: A Possible Origin of the **k’i** Syllable”, en *Mesoweb*: www.mesoweb.com/stuart/notes/Wings.pdf .
- 2003a “La ideología del sacrificio entre los mayas”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XI, núm. 64. México, Editorial Raíces; pp. 24-29.
- 2003b “On the Paired Variants of **TZ’AK**”, en *Mesoweb*: www.mesoweb.com/stuart/notes/tzak.pdf .
- 2005a “A Brief Introduction to Maya Writing”, en *Sourcebook for the 29th Maya Hieroglyphic Forum*. Austin, The University of Texas at Austin, Department of Art and Art History, Maya Workshop Foundation; pp. 2 -109.
- 2005b “Glyphs on Pots. Decoding Classic Maya Ceramics”, en *Sourcebook for the 29th Maya Hieroglyphic Forum*. Austin, The University of Texas at Austin, Department of Art and Art History, Maya Workshop Foundation; pp. 110-197.
- 2005c *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque. A Commentary*. Fotografías de Jorge Pérez de Lara. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute.
- 2006 “The Palenque Mythology. Materials to accompany presentations by David Stuart, Peter Mathews, Alfonso Morales, Erik Velásquez García and Guillermo Bernal Romero”, en *Sourcebook for the 30th Maya Meetings*. Austin, The University of Texas at Austin, The Mesoamerican Center, Department of Art and Art History; pp. 85 -194.
- 2007a “Inscriptions of the River Cities: Yaxchilan, Piedras Negras and Pomona”, en *Sourcebook the XXXI Maya Meetings*. Austin, University of Texas at Austin, Mesoamerica Center, Department of Art and Art History; pp. 1-68.
- 2007b “Los antiguos mayas en guerra”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XIV,

núm. 84. México, Editorial Raíces; pp. 41 .

STUART, David S. y Stephen D. HOUSTON

1994 *Classic Maya Place Names*. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, No. 33).

STUART, David S., Stephen D. HOUSTON y John ROBERTSON

1999 *Recovering the Past: Classic Maya Language and Classic Maya Gods. Notebook for the XXIIIrd Maya Hieroglyphic Forum at Texas* . Austin, The University of Texas at Austin, Department of Art and Art History, the College of Fine Arts, and the Institute of Latin American Studies.

STUART, George E.

1975 "Riddle of the Glyphs", en *National Geographic Magazine*, vol. 148, núm. 6; pp. 768-791.

1988 "A Guide to the Style and Content of the *Research Reports on Ancient Maya Writing*", en *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 15. Washington, Center for Maya Research; pp. 7 -12.

1992 "Mural Masterpieces of Ancient Cacaxtla", en *National Geographic Magazine*, vol. 182, núm. 3; pp. 120-136.

SUGIURA YAMAMOTO, Yoko

1996 "Tecnología de lo cotidiano", en *Temas mesoamericanos*. Coordinado por Sonia Lombardo y Enrique Nalda. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Obra Diversa); pp. 51 -70.

SWADESH, Mauricio, María Cristina ÁLVAREZ LOMELÍ y Juan Ramón BASTARRACHEA MANZANO

1991 *Diccionario de elementos del maya yucateco colonial* . 1ª. reimp. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Cuaderno, 3).

TAPIA ZENTENO, Carlos de

1985 *Paradigma apologético y noticia de la lengua huasteca. Con vocabulario, catecismo y administración de sacramentos*. Edición de René Acuña Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas (Filología, Gramáticas y Diccionarios, 3).

TATE, Carolyn E.

1985 "The Carved Ceramics Called Chocholá", en *Fifth Palenque Round Table*, 1983. Editora general Merle G. Robertson; editora de volumen Virginia M. Fields. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 123-133.

- 1992 *Yaxchilan. The Design of a Maya Ceremony City*. Austin, University of Texas Press.
- TAUBE, Karl A.
- 1988 "Study of Classic Maya Scaffold Sacrifice", en *Maya Iconography*. Editado por E. P. Benson y G. G. Griffin. Nueva Jersey, Princeton University Press, pp. 331-351.
- 1989 "The Maize Tamale in Classic Maya Diet, Epigraphy, and Art", en *American Antiquity*, vol 54, núm. 1; pp. 31-51.
- 1992 "The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred War at Teotihuacan", en *Res 21. Anthropology and Aesthetics*. Nueva York, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Spring 1992; pp. 53-87.
- 1993 *The Legendary Past. Aztec and Maya Myths*. Londres, British Museum Press
- 1994 "The Birth Vase: Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual", en *The Maya Vase Book: A Corpus of Roll out Photographs of Maya Vases*, vol. 4. Editado por J. Kerr. Nueva York, Kerr Associated, pp. 652-685.
- 1997 *The Major Gods of Ancient Yucatan*. 2a. reimp. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 32).
- 2000a "The Turquoise Hearth: Fire, Self-Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War", en *Mesoamerica's Classic Heritage from Teotihuacan to the Aztecs*. Ed. por D. Carrasco, L. Jones y S. Sessions. Niwot, University Press of Colorado; pp. 269-340.
- 2000b *The Writing System of Ancient Teotihuacan*. Barnardsville y Washington, Center for Ancient American Studies, 2 000 (Ancient America, 1).
- 2001 "La escritura teotihuacana", en *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 48, marzo-abril de 2001; 58-63.
- 2002 "The Writing System of Ancient Teotihuacan", en María Elena Ruiz Gallut (ed.), *Ideología y política a través de materials, imágenes y símbolos. Memorias de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002; 331-370.
- 2003 "Maws of Heaven and Hell: the Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion", en *Antropología de la eternidad: la*

muerte en la cultura maya. Editado por A. Ciudad Ruiz, M. H. Ruz Sosa y M. J. Iglesias Ponce de León. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7); pp. 405-442.

- 2005 "The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 16, núm. 1. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 23-50.

TEDLOCK, Dennis

- 2003 *Rabinal Achi. A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Oxford, University Press.

THOMAS, Cyrus

- 1893 "Are the Maya Hieroglyphs Phonetic?", en *American Anthropologist*, vol. VI; pp. 241-270.

THOMPSON, J. Eric S.

- 1960 *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction*. Nueva edición. Norman, University of Oklahoma Press.

- 1961 "A Blood-Drawing Ceremony Painted on a Maya Vase", en *Estudios de Cultura Maya*, vol. I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; pp. 13-20.

- 1962 *A Catalog of Maya Glyphs*. Norman, University of Oklahoma Press.

- 1975 *Historia y religión de los mayas*. México, Siglo XXI Editores (Colección América Nuestra, 7).

- 1993 *Un comentario al códice de Dresde. Libro de jeroglifos mayas*. 1ª. reimp. en español. México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Antropología).

TOKOVININE, Alexander

- 2002 "Divine Patrons of the Maya Ballgame", en *Mesoweb*: www.mesoweb.com/features/tokovinine/Ballgame.pdf.

- 2006a "People from a Place: Re-Interpreting Classic Maya 'Emblem Glyphs'", ponencia presentada en la 11th *European Maya Conference. Ecology, Power, and Religion in Maya Landscapes. December 2006*. Verlag, Anton Sauwrein.

- 2006b "Reporte preliminar del análisis epigráfico e iconográfico de algunas vasijas del Proyecto Atlas Arqueológico de Guatemala, Dolores, Petén", en *Reporte 20, Atlas Arqueológico de Guatemala*, pp. 364-383. Guatemala, Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Ministerio de Cultura y Deportes.

- TOKOVININE, Alexandre y Vilma FIALKO
 2007 "Stela 45 of Naranjo and the Early Classic Lords of Sa'aal", en *The PARI Journal*, vol. VII, núm. 4, Spring 2007. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 1-14.
- TOZZER, Alfred M.
 1982 *Mayas y lacandones. Un estudio comparativo*. 1ª. ed. en español. México, Instituto Nacional Indigenista (Clásicos de la Antropología, Colección INI, 13).
- TRIK, Aubrey S.
 1963 "The Splendid Tomb of Temple I at Tikal, Guatemala", en *Expedition*, vol. 6, núm. 1, Fall 1963; pp. 3-18.
- TRIK, Helen y Michael E. KAMPEN
 1983 *Tikal Report No. 31. The Graffiti of Tikal*. Filadelfia, The University Museum, University of Pennsylvania (University Museum Monograph, 57).
- TUNESI, Raphael
 2007 "A New Monument Mentioning Wamaaw K'awiil of Calakmul", en *The PARI Journal*, vol. VIII, núm. 2, otoño de 2007. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 13-19.
- TUNESI, Raphael y Luis LOPES
 2004 "A New Plate Naming a K'uhul Mutu'l Ajaw", en *Mesoweb*, <http://www.mesoweb.com/features/tikal/TikalPlate.pdf>.
- UMBERGER, Emily
 1987 "Antiques, Revivals, and References to the Past in Aztec Art", en *Res 13. Anthropology and Aesthetics*. Nueva York, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University; pp. 62-105.
- VALDÉS GÓMEZ, Juan Antonio
 1997 "Tamarindito. Archaeology and Regional Politics in the Petexbatun Region", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 8, núm. 2, otoño de 1997. Cambridge, Cambridge University Press; pp. 321-335.
- 2001 "Palaces and Thrones Tied to the Destiny of the Royal Courts in the Maya Lowlands", en *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume Two: Data and Case Studies*. Editado por T. Inomata y S. D. Houston. Boulder, Westview Press; pp. 138-164.
- VALVERDE VALDÉS, María del Carmen
 2004 *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- VELÁSQUEZ GARCÍA, Erik

- 2000 “El planeta Venus entre los mayas”. Tesis de Licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- 2002a “Un nuevo glifo maya en Kohunlich, Quintana Roo”, en *Arqueología Mexicana*, vol. IX, núm. 54. México, Editorial Raíces; p. 16.
- 2002b “Una nueva interpretación del Monstruo Cósmico maya”, en *Arte y Ciencia: XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Editor Peter Krieger. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002; pp. 419 -457.
- 2004 “Los escalones jeroglíficos de Dzibanché”, en *Los cautivos de Dzibanché*. Editado por Enrique Nalda Hernández. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004; pp. 79 -103.
- 2005a “El pie de serpiente de K’awiil”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XII, núm. 71. México, Editorial Raíces; pp. 36 -39.
- 2005b “Los Dioses Remeros mayas y sus posibles contrapartes nahuas”, en *Acta Mesoamericana. The Maya and their Neighbours. 10th European Maya Conference. December 2005*. Verlag, Anton Sauwrein (en prensa).
- 2005c “The Cautives of Dzibanche”, en *The PARI Journal*, vol. VI, núm. 2, otoño de 2005. San Francisco, The Pre -Columbian Art Research Institute; pp. 1-4.
- 2006a “Iconografía real de K’ahk’ Tiliw Chan Yo’aat: política y fundación del mundo en Quiriguá, Guatemala”, en *La Imagen Política: XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Editor C. Medina González. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006; pp. 113-146.
- 2006b “The Maya Flood Myth and the Decapitation of the Cosmic Caiman”, en *The PARI Journal*, vol. VIII, núm. 1, verano de 2006. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 1 -10.
- 2007a “Contexto histórico y cultural de los vasos de la tradición ’Ik’: el caso del pintor Tub’al ’Ajaw.” Tesis para optar por el grado de Maestro en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- 2007b “La arquitectura en los textos jeroglíficos mayas y nahuas”, en *Arquitectura precolombina de Mesoamérica*. Editado por María Teresa Uriarte Castañeda. Milán, Editorial Jaca Book (en prensa).
- 2008a “El Vaso de Princeton: un ejemplo del estilo códice”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 93, septiembre-octubre. México, Editorial Raíces, 2008; pp. 51 -59.

- 2008b “Los posibles alcances territoriales de la influencia política de Dzibanché durante el Clásico temprano: nuevas alternativas para interpretar las primeras menciones epigráficas sobre la entidad política de Kanal”, en *El territorio maya: Memoria de la Quinta Mesa Redonda de Palenque*. Editores R. Liendo Stuardo y R. Cobos Palma. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia (en prensa).
- 2009 “Reflections on the Codex Style and the Princeton Vessel”, en *The PARI Journal*, vol. X, núm. 1, verano de 2009. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 1-16.

VELÁSQUEZ GARCÍA, Erik y Carlos PALLÁN GAYOL

- 2006 “La Estela 52 de Calakmul y el reinado de Yuhkno'm Too'k' K'awiił”, en *Los investigadores de la cultura maya 14, tomo II*. Campeche, Universidad Autónoma de Campeche; pp. 342-358.

VILLA ROJAS, Alfonso

- 1990 *Etnografía tzeltal de Chiapas. Modalidades de una cosmovisión prehispánica*. México, Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para el Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- 1995a “El nagualismo como recurso de control social entre los grupos mayances de Chiapas”, en *Estudios etnológicos. Los mayas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas (Serie Antropológica, 38); pp. 535-550.
- 1995b “Kinship and Nagualism in a Tzeltal Community Southeastern Mexico”, en *Estudios etnológicos. Los mayas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas (Serie Antropológica, 38); pp. 523-534.
- 1995c “La imagen del cuerpo humano según los mayas de Yucatán”, en *Estudios etnológicos. Los mayas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas (Serie Antropológica, 38); pp. 187-198.

VILLACORTA CALDERÓN, José Antonio

- 1928 “Arqueología guatemalteca, VIII. Motul de San José, Tayasal, Ixluk, Topoxté, Yaxhá, Yaxché e Ixkún”, en *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, año V, tomo V, núm. 2. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia; pp. 150-180.

VILLAGUTIERRE SOTO-MAYOR, Juan de

- 1984 *Historia de la conquista de la provincia de El Itza*. Facsimilar de la edición de 1701. México, Grupo Condumex, S.A. de C.V.

VOGT, Evon Z.

- 1969 *Zinacantan. A Maya Community in the Highlands of Chiapas* . Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.
- 1976 *Tortillas for the Gods. A Symbolic Análisis of Zinacanteco Rituals* . Cambridge y Londres, Harvard University Press.
- 1979 *Ofrendas para los dioses. Análisis simbólico de rituales zinacantecos* . México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Antropología).

WALD, Robert F.

- 2004 "The Languages of the *Dresden Codex*: Legacy of the Classic Maya", en *The Linguistics of Maya Writing* . Editado por S. Wichmann. Salt Lake City, University of Utah Press; pp. 27 -58.

WARBURG, Aby

- 2005 *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del Renacimiento europeo* . Madrid, Alianza Editorial.

WEBSTER, David y William T. SANDERS

- 2001 "La antigua ciudad mesoamericana: teoría y concepto", en *Reconstruyendo la ciudad maya: el urbanismo en las sociedades antiguas* . Editores A. Ciudad Ruiz, M. J. Iglesias Ponce de León y M. C. Martínez Martínez. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas (Publicaciones de la SEE M, 6); pp. 43-64.

WHEAT, Joe Ben, James C. GIFFORD y William W. WASLEY

- 1958 "Ceramic Variety, Type Cluster, and Ceramic System in Southwestern Pottery Analysis", en *American Antiquity*, vol 24, núm. 1; pp. 34-47.

WICHMANN, Søren

- 2004 "The Names of Some Major Classic Maya Gods", en *Continuity and Change-Mayan Religious Practices in Temporal Perspective. 5th European Maya Conference, University of Bonn, December 2000* . Editores Daniel Graña Behrens, Nikolai Grube, Christian M. Prager, Frauke Sachse, Stephanie Teufel y Elizabeth Wagner. Acta Americana, vol. 14. Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein; pp. 77 -86.

WINNING, Hasso von

- 1987 *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos* . México, Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios y Fuentes del Arte en México, XLVII). 2 tomos.

WISDOM, Charles

- 1950 *Chorti Dictionary* . Transliterado y transcrito por Brian Stross. Austin, University of Texas at Austin (versión digital).

- 1961 *Los chortis de Guatemala* . Guatemala, Ministerio de Educación

Pública, Seminario de Integración Social Guatemalteca.

XIMÉNEZ, Francisco

1977 *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala (Biblioteca "Goathemala", vol. XXVIII).

XOJ, Miguel y José María COWOJ

1976 *Diccionario bilingüe maya mopán y español; español y maya mopán*. Guatemala, Instituto Lingüístico de Verano.

ZENDER, Marc U.

- 2000 "A Study of two Uaxactun-Style Tamale-Serving Vessels", en *The Maya Vase Book: A Copus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 6. Nueva York, Kerr Associates, 2000; pp. 1038 -1055.
- 2004a "A Study of Classic Maya Priesthood". Tesis de Doctorado. Calgary, University of Calgary, Department of Archaeology.
- 2004b "Glyphs for 'Handspan' and 'Strike' in Classic Maya Ballgame Texts", en *The PARI Journal*, vol. IV, núm. 4, primavera de 2004. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 1 -9.
- 2004c "On the Morphology of Intimate Possession in Maya Languages and Classic Mayan Glyphic Nouns", en *The Linguistics of Maya Writing*. Editado por Søren Wichmann. Salt Lake City, The University of Utah Press; pp. 195-209.
- 2004d "Sport, Spectacle and Political Theater: New Views of the Classic Maya Ballgame", en *The PARI Journal*, vol. IV, núm. 4, primavera de 2004. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 10-12.
- 2005 "The Raccoon Glyph in Classic Maya Writing", en *The PARI Journal*, vol. V, núm. 4, primavera de 2005. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 6 -16.
- 2006 "Teasing the Turtle from its Shell: AHK and MAHK in Maya Writing", en *The PARI Journal*, vol. VI, núm. 3, invierno de 2006. San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute; pp. 1 -14.
- s.f. "Comments on Vase K8732", en <http://www.mayavase.com/8732/com8732.html>.