



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE: UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO
DE LAS EXPRESIONES DE LA MUERTE EN LA CERÁMICA
POLICROMA MAYA**

TESIS

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN HISTORIA

P R E S E N T A

MARIANA MEJÍA VILLAGARCIA

**DIRECTORA DE TESIS:
LETICIA STAINES CICERO**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2017



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

En primer lugar, gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme los mejores años de mi vida. A la Preparatoria número 5, a la Facultad de Filosofía y Letras y al Instituto de Investigaciones Estéticas por acogerme entre sus muros y brindarme todo tipo de conocimientos.

Mi gratitud a los proyectos de Toda la UNAM en línea, PAPROTUL_1400: Estabilización, digitalización y documentación de la colección de fotografías panorámicas “Vicente Cortés Sotelo” y PAPROTUL_C2015_28 “Sistema de gestión digital del archivo fotográfico Manuel Toussaint” por permitirme poner en práctica los conocimientos adquiridos durante la licenciatura y sobretodo por enriquecerlos. También gracias a Palabra de Clio por el estímulo para la elaboración de mi tesis.

Agradezco la lectura y comentarios a mi trabajo de mi directora de tesis Leticia Staines Cicero; así como de mis sinodales: María del Carmen Valverde Valdés, Emilie Ana Carreón Blaine, Verónica Hernández Díaz y María Isabel Álvarez Icaza Longoria. Un agradecimiento especial a Erik Velásquez García por sus comentarios y revisión del trabajo preliminar.

Mi eterno agradecimiento a mi directora de tesis, Leticia Staines Cicero, por sus enseñanzas desde que realicé mi servicio social, elaboración de tesis y proceso de titulación. Gracias infinitas a Ricardo Alvarado Tapia por el maravilloso proyecto de la colección de fotografías panorámicas Vicente Cortés Sotelo en el que participé, también por ayudarme con las figuras y diseño de mi tesis, y principalmente por sus consejos y amistad. Gracias a Teresa del Rocío González Melchor por todas las facilidades que me ha brindado durante mi estancia en el archivo fotográfico Manuel Toussaint. A Laura Guillermina de la Rosa González por instruirme en el campo de la conservación y por ayudarme con la identificación de distintas especies animales que estudié en mi tesis. A Ernesto Peñaloza Méndez por permitirme colaborar en la colección Luis Márquez Romay.

Dedico mi trabajo a mi familia: Salvador Mejía Villagarcia, Ana María Villagarcia Gallardo y Salvador Arturo Mejía Olivera, porque gracias a ellos soy. A mis papás por sus enseñanzas, amor, apoyo y sobretodo por brindarme una maravillosa familia. A Chava, mi hermano, por todas nuestras aventuras y por la increíble relación que hemos forjado juntos. Todo mi cariño a mis tíos y tías; a Juan Salvador Pérez Lomelí quien me abre las puertas de su casa para estudiar y encontrar un poco de tranquilidad; a Claudia Villagarcia Gallardo por sus consejos, amor, enseñanzas y apoyo desde que tengo memoria; y a Deborah Villagarcia Gallardo quien siempre me apapacha con sus regaños y complicidad. A mis abuelos, Ricardo Segura López, Moisés Villagarcia Tovar y Virginia Pérez Gallardo, quienes siempre me consienten y me hicieron pasar una infancia increíblemente feliz.

Gracias a mis amigos Aidee Segura y Perla García por estar siempre conmigo; a Héctor Acevedo, Ignacio Maldonado, Diego Hernández, Mario Montes y Gustavo Hernández por su amistad y compañía en la facultad; y a Reveriano Sierra, Ana Somohano, y Antonio Jaramillo por los viajes y risas interminables.

Índice

Introducción.....	3
1. Capítulo 1: Historiografía de la muerte en pueblos mayas	8
1.1. Investigaciones pioneras	8
1.2. La muerte desde la mirada histórica arqueológica.....	10
1.3. Etnografía y Antropología indígena	15
1.4. El <i>boom</i> epigráfico e iconográfico	18
2. Capítulo 2: La muerte en el pensamiento maya	24
2.1. Cosmología.....	27
2.2. Comunicación con dioses y muertos.....	28
2.3. Destinos después de la vida.....	33
2.4. Elementos asociados al Inframundo en el <i>corpus</i> de escenas.....	37
2.5. Algunos atributos presentes en las figuras antropomorfas en el <i>corpus</i> de escenas..	37
2.6. Figuras zoomorfas relacionadas con el Inframundo en el <i>corpus</i> de escenas.....	38
2.6.1. Felino.....	39
2.6.2. Cánidos.....	40
2.6.3. Reptiles.....	41
2.6.4. Aves.....	42
2.7. Rituales, sepulturas y ofrendas	44
2.8. Entidades, fuerzas anímicas y hábitos de vida.....	55
3. Capítulo 3: Consideraciones generales de la cerámica policroma del periodo Clásico tardío	67
3.1. La producción de cerámica policroma durante el Clásico maya	68
3.2. Talleres y estilos cerámicos.....	70
3.2.1. Estilo códice	73
3.2.2. Estilo <i>Ik'</i>	74
3.2.3. Estilo Homul.....	76
3.2.4. Estilo Chamá.....	77
3.2.5. Estilo Naranja	79
3.3. <i>Corpus</i> de cerámica policroma con elementos de muerte.....	79
3.3.1. Vaso K688	80
3.3.2. Vaso K1228.....	82
3.3.3. Vaso K521	84
3.3.4. Vaso K2802.....	87
3.3.5. Vaso K5166.....	89
3.3.6. Vaso K1256.....	92
3.3.7. Vaso K1183.....	95
3.3.8. Plato K1892	97

4. Capítulo 4: Representaciones de muerte en cerámica policroma	100
4.1. Análisis de representaciones de muerte en las vasijas del <i>corpus</i>	102
4.1.1. Grupo 1: Representación de la muerte sin elementos descarnados.....	102
4.1.2. Grupo 2: Personajes que presentan algunos elementos descarnados.....	105
4.1.3. Grupo 3: Personajes completamente descarnados.....	109
4.1.4. Grupo 4: Huesos y cráneos asociados a personajes.....	112
4.2. Elementos mortuorios presentes en el <i>corpus</i>	114
4.2.1. Elementos primarios	114
4.2.1.1. Glóbulos oculares	114
4.2.1.2. Signo <i>akbal</i>	115
4.2.1.3. Huesos.....	115
4.2.1.4. Ojos cerrados.....	115
4.2.1.5. Glifo lunar	115
4.2.1.6. Entidades, fuerzas anímicas y hálitos de vida	115
4.2.2. Elementos secundarios.....	116
4.2.2.1. Otros personajes.....	116
4.2.2.1.1. Deidades	116
4.2.2.1.2. <i>Wahyis</i>	117
4.2.2.2. Contexto de la escena relacionado con el Inframundo	117
4.2.2.3. Glóbulos oculares	118
4.2.2.4. Signo <i>akbal</i>	118
 Consideraciones finales	 119
 Bibliografía.....	 126

Introducción

Una de las grandes inquietudes de la humanidad ha sido lo relacionado con el proceso vida y muerte; estos cuestionamientos han tenido diferentes respuestas y soluciones según el momento histórico. Diversas civilizaciones crearon complejas creencias sobre la muerte, que impactaron y tuvieron un efecto inmediato en la vida cotidiana; por ejemplo, en sus producciones artísticas y objetos de uso común.

Entre las civilizaciones que crearon mitos y tradiciones relacionados con la defunción¹ se encuentran los pueblos con asentamientos en todas las áreas de Mesoamérica, entre ellos los mayas. En el presente trabajo, me dediqué al estudio de ocho representaciones de la muerte en cerámica policroma elaboradas por mayas del periodo Clásico. Establecí la selección con base en aquellas escenas que me permitieron analizar el proceso funerario,² gracias a la presencia de elementos mortuorios,³ destacan los esqueletos, cuerpos descarnados, signo *akbal*, glóbulos oculares, huesos y algunos animales nocturnos como el jaguar. En este sentido identifiqué diferentes convenciones pictóricas utilizadas por los artistas para referir a la muerte en un momento preciso, las etapas son: muerte inmediata, separación de fuerzas anímicas⁴, descomposición del cuerpo, reducción del organismo a huesos, uso de los huesos con distintos fines.

Es importante señalar que existe un enorme universo de obras plásticas mayas que involucran elementos mortuorios, sin embargo para ésta investigación solamente

¹ Uso la palabra defunción como sinónimo de muerte, entendido como “cesación o termino de la vida; con base en “muerte”, Real Academia Española, Asociación de academias de la lengua española, consultada el 6 de marzo de 2017, <http://dle.rae.es/?id=Q0MaZUb>

² Entiendo la palabra funerario como “perteneciente o relativo al entierro y a las exequias”; con base en “funerario”, Real Academia Española, Asociación de academias de la lengua española, consultada el 6 de marzo de 2017, <http://dle.rae.es/?id=Q0MaZUb>

³ Entiendo la palabra mortuorio como “perteneciente o relativo al muerto o a las honras fúnebres”; con base en “mortuorio”, Real Academia Española, Asociación de academias de la lengua española, consultada el 6 de marzo de 2017, <http://dle.rae.es/?id=Q0MaZUb>

⁴ A lo largo de la tesis utilizo los términos centros y entidades anímicas propuestos por Alfredo López Austin en el texto *Cuerpo humano e ideología*, 1980. Los centro anímicos son entendidos como los sitios (órganos) donde se encuentran las sustancias vitales: sangre, aire y la sustancia que produce el calor corporal. Mientras que las entidades son unidades anímicas diferentes a los órganos que las contienen: *tonalli*, *yolía* y *teyolía* que se encuentran en cabeza, corazón e hígado. Las fuerzas anímicas es un concepto propuesto por Roberto Martínez González en 2007 para referirse a aquello que da vida al cuerpo. Véase capítulo 2, p. 24-25 y 55-56.

recorro al análisis de ocho ejemplos de cerámica policroma porque fueron objetos que estuvieron estrechamente relacionados con el proceso mortuario debido a los usos que tenía en la sociedad maya del periodo Clásico. Debe considerarse que los platos y vasos pintados fueron parte de las ofrendas depositadas en las sepulturas⁵ reales. Sin embargo, la cerámica policroma no tenía solamente una función funeraria, sino que era un objeto utilitario para los señores y gobernantes en las cortes mayas.

En las paredes de los vasos y platos fueron pintadas distintas escenas que remiten a la vida palaciega y pasajes mitológicos. Entre los temas representados en la cerámica puede mencionarse también el de la muerte; es decir, algunas de las figuras plasmadas pueden estar asociadas con el proceso de defunción. En este sentido, la cerámica pintada puede ser considerada como una fuente primaria para el estudio del pensamiento maya antiguo sobre la conceptualización de la muerte.

El análisis que presento a continuación encuentra sustento metodológico en la propuesta elaborada por Erwin Panofsky en 1979.⁶ La tesis central del texto *El significado en las artes visuales* trata sobre los distintos niveles de aproximación a las obras de arte. Panofsky señala que existen tres niveles: significación primaria o pre-iconográfica, significación secundaria o iconografía y significación intrínseca o iconología. Son distintos niveles de interpretación que convergen en los objetos artísticos y que la aproximación a los mismos depende del espectador, sus conocimientos y lo cercano que sea al contexto donde la obra fue elaborada. Para este trabajo se han desarticulado las escenas de los vasos y platos policromos con base en el primer nivel de la propuesta iconográfica de Panofsky y en las principales propuestas de las disciplinas que se han dado a la tarea de estudiar el proceso funerario.

La aproximación a las escenas plasmadas en las paredes de la cerámica pintada se ha facilitado gracias al trabajo de Justin Kerr quien fotografió cerca de 1400 vasos mayas, pertenecientes a colecciones públicas y privadas, con la técnica de *rollouts*.

⁵ Entiendo la palabra sepultura como la intervención para enterrar un cuerpo que puede presentar variaciones: tumba (con intervención arquitectónica compleja), fosa, cista, cámaras, urnas o entierros directos; con base en Verónica Hernández Díaz, "Entre la vida y la muerte. Estudio estilístico del arte de la cultura de tumbas de tiro", Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras-División de Estudios de Posgrado, 2011, p. 323-329. Véase capítulo 2, p. 46-47.

⁶ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, España, Alianza Editorial, 1979, p. 45-71.

Dicha técnica consiste en la toma fotográfica periférica de un objeto, es decir, el registro exterior en 360º de la pieza cerámica en una sola imagen. Estas tomas resultan sumamente útiles porque ayudan en el análisis integral de las escenas y figuras pintadas.⁷

A partir de cuatro capítulos, me di a la tarea de estudiar los principales elementos que rigen el pensamiento maya del periodo Clásico relacionado con los procesos de vida, y sobretodo, con la muerte. En los tres primeros capítulos expongo la investigación que realicé en fuentes primarias y secundarias para adentrarme en el tema; hacia el último capítulo propongo cuatro grupos que permiten analizar distintos tipos de representaciones mortuorias según el proceso de descomposición del cuerpo.

A continuación señalo un breve resumen de los cuatro capítulos que componen el presente trabajo. En el *Capítulo I. Historiografía de la muerte en pueblos mayas*, presento un panorama general sobre la producción académica realizada desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. La idea que subyace en este apartado es establecer la manera en la que los estudios han ido avanzando y cómo las ideas respecto al proceso funerario han tomado un carácter cada vez más complejo. Es por ello que el texto inicia hablando sobre los trabajos pioneros realizados por Paul Schellhas, Alberto Ruz Lhuillier y Michael Coe. Posteriormente señalo las investigaciones realizadas por distintos especialistas en el tema desde la mirada histórica arqueológica, entre los que destacan Patricia McAnany, Elsa Malvido Grégory, Vera Tiesler, Alfredo López Austin, Mercedes de la Garza, Dorie Reents-Budet, Leonardo López Luján y Guilhem Olivier. Hacia finales del siglo XX y principios del siglo XXI la antropología indígena permitió el acercamiento con los pueblos de tradición mesoamericana, dando nuevas pistas respecto a las concepciones relacionadas con el cuerpo humano y por tanto con los conceptos de vida y muerte. En este acercamiento se menciona el trabajo de Alfonso Villa Rojas, Roberto Martínez González y Pedro Pitarch. Finalmente se apuntan las ideas principales, que tanto la epigrafía como la iconografía, han dado sobre el proceso mortuorio, para ello se

⁷ El catálogo digital de Justin Kerr se encuentra disponible en: <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>

retoman los estudios de Karl Andreas Taube, Nikolai Grube, Markus Eberl, Stephen Houston, David Stuart, James Fitzsimmons, Erik Velásquez y Andrew K. Scherer.

Para el *Capítulo II. La muerte en el pensamiento maya*, estudié la muerte desde una perspectiva general con base en fuentes arqueológicas, antropológicas, etnográficas, epigráficas e iconográficas. En un primer instante establezco las características generales del pensamiento de tradición mesoamericano, haciendo especial énfasis en la cosmología y en las diferentes propuestas sobre el Inframundo y sus principales figuraciones en las obras plásticas. En este apartado señalo los elementos principales de las representaciones ligadas con el proceso mortuario: los huesos, el signo *akbal* y los glóbulos oculares. Otro apartado importante en este capítulo son los medios a partir de los cuales los vivos establecieron comunicación con los muertos: rituales, entierros y ofrendas. El capítulo termina estableciendo la dicotomía presente en los cuerpos vivos compuesta por una sustancia dura y otra ligera, en este sentido se presentan los conceptos de entidades, fuerzas anímicas y hálitos de vida entendidos como los elementos que dotan del vida al cuerpo.

En el *Capítulo III. Consideraciones generales sobre la cerámica policroma del periodo Clásico tardío*, el propósito fue presentar el objeto de estudio desde su materialidad, forma y contenido. Para ello se presentan las distintas funciones que tuvo la cerámica pintada en las cortes mayas, después se retoma el proceso de producción en talleres especializados, así como algunos de los principales estilos artísticos que han sido analizados con base en el área donde fueron realizados. Posteriormente presento el *corpus* de cerámica seleccionado para el estudio pre-iconográfico, describo de derecha a izquierda en la imagen de *rollout*, las escenas en su totalidad, señalo el estilo artístico al que pertenecen y el posible lugar de procedencia.

En la última sección del trabajo, *Capítulo IV. Representaciones de muerte en cerámica policroma*, retomo las ideas de Beatriz de la Fuente respecto a la figura humana en las obras plásticas mayas. Después muestro el análisis formal de las figuraciones relacionadas con la cerámica policroma en los ejemplos del *corpus*. Para ello se propone que existen diferentes convenciones pictóricas y, por tanto, una gran

variedad en las representaciones de muerte. En este sentido, se clasifican las obras analizadas según los elementos formales que presentan en cuatro grupos:

1. *Grupo 1: Representación de la muerte sin elementos descarnados.*
2. *Grupo 2: Personajes que presentan algunos elementos descarnados.*
3. *Grupo 3: Personajes completamente descarnados.*
4. *Grupo 4: Huesos y cráneos asociados a personajes.*

A partir de los cuatro capítulos es posible vislumbrar de manera general la complejidad de las representaciones del concepto de muerte entre los mayas del periodo Clásico y cómo esto se permea en las obras plásticas, puntualmente en ocho ejemplos de cerámica policroma que componen el *corpus* del presente trabajo.

1. Capítulo 1: Historiografía de la muerte en pueblos mayas

Gracias a la fastuosidad del mundo maya, investigadores en todo el mundo se dieron a la tarea de estudiar el legado de dichos pueblos. Es posible situar el inicio de las investigaciones relacionadas con la muerte entre los mayas del periodo Clásico hacia la segunda mitad del siglo XX. A partir de ese momento y en adelante los estudios han avanzado a grandes pasos y se han diversificado gracias a las distintas disciplinas que abordan el tema, entre éstas se encuentran la arqueología, etnografía, epigrafía, antropología, historia e historia del arte y otras. En consecuencia las fuentes de estudio van desde sepulturas (el ejemplo más temprano fue hallado en el Cuello, Belice y corresponde al Preclásico⁸), obras plásticas elaboradas durante el Clásico, documentos prehispánicos y coloniales, además de trabajos de campo realizados en comunidades indígenas, entre otras.

Para los fines del presente trabajo se tomaron en cuenta aquellos textos académicos que estudian y proponen argumentos para el análisis de la muerte entre los mayas antiguos, así como aquellas investigaciones que consideran la cerámica como objeto funerario.

1.1. Investigaciones pioneras

Los primeros trabajos académicos relacionados con la muerte entre los mayas prehispánicos fueron elaborados hacia la segunda mitad del siglo XX, entre ellos se encuentran los autores Paul Schellhas, Alberto Ruz Lhuillier y Michael Coe. El primero de ellos señala la existencia de una deidad de la muerte, Schellhas realizó trabajos pioneros al compilar el primer estudio razonado de seres sobrenaturales entre los mayas precolombinos llamado *Representation of Deities of the Maya Manuscripts*, en 1967. Esto fue logrado gracias al reconocimiento de la repetición de figuras en tres códices, el *Dresde*, *Madrid* y *Paris*, clasificando las figuras como seres antropomorfos: dioses; y figuras zoomorfas: animales mitológicos. Muchos de los seres sobrenaturales

⁸ Andrew K. Scherer, *Mortuary Landscapes of the Classic Maya: Rituals of body and soul*, Austin, University of Texas Press, 2015, p. 171.

observados por Schellhas aparecen también en el imaginario del Clásico maya. Llama la atención para el tema en cuestión, Schellhas definió como dios A al dios de la muerte debido a que se caracteriza por ser descarnado y en su representación se recurre a un esqueleto, con vientre hinchado por la putrefacción del cuerpo y se rodea por ojos de muerte, no presenta dentadura, tiene puntos negros y es fácil distinguir la columna vertebral.⁹ Otra deidad importante señalada por el alemán es el dios L, el dios viejo o dios negro, una figuración que remite a un anciano desdentado con la boca hundida, también se le reconoce por tener la cara pintada de negro.¹⁰ Actualmente se piensa que esta representación es un importante señor del inframundo. Finalmente, el dios F, distinguido por Schellhas como el dios de la guerra y el sacrificio humano, involucra tres seres distintos. Karl Taube propone, con base en el análisis de fuentes literarias mayas, que uno de ellos es el dios A o Akan.¹¹

Posteriormente, en 1968 Alberto Ruz Lhuillier publicó el texto *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*. El autor buscó el conocimiento de las costumbres funerarias entre los mayas y compara sus resultados con otras civilizaciones americanas, principalmente mexicas y mixtecos, y en término generales con patrones universales. Las fuentes de estudio en las que se basó versan entre códices prehispánicos, documentos coloniales, trabajos etnográficos y sepulturas. Sin embargo destinó un apartado del libro a “Iconografía de la muerte entre los mayas antiguos” donde estudia de manera general la representación de la deidad de la muerte en los códices prehispánicos y en esculturas. Ruz Lhuillier indica que no existe gran variación en la representación del dios A: el cuerpo está descarnado mientras que las extremidades no lo están.¹² Además, apunta que la deidad de la muerte se encuentra en distintos contextos realizando actividades como tejer, sentarse, copulando, etc.¹³ Otra importante contribución del texto es la compilación de un anexo donde se establece en tablas los distintos tipos de enterramiento, los planos y dibujos

⁹ Paul Schellhas, *Representation of deities of the maya manuscripts*, Massachusetts, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, 1967, p. 4.

¹⁰ *Ibid*, p. 16.

¹¹ Karl Taube, “Los dioses de los mayas Clásicos” en Nikolai Grube, Eva Eggbrecht y Matthias Seidel (comps.), *Los Mayas: Una civilización milenaria*, 2005, p. 272.

¹² Alberto Ruz Lhuillier, *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968, p. 34.

¹³ *Ibidem*.

del Templo de las Inscripciones en Palenque, Chiapas, que le dieron fama mundial a Ruz Lhuillier en 1952 cuando descubrió la tumba de K'inich Janaab Pakal.

Poco a poco las investigaciones relacionadas con los mayas precolombinos fueron en aumento y se empezaron a realizar encuentros académicos con el objetivo de debatir las ideas propuestas. En 1973 tuvo lugar un congreso en Dumbarton Oaks con la inquietud de conocer a fondo lo relacionado con la muerte y la vida al más allá entre los pueblos precolombinos. Elizabeth P. Benson se dio a la tarea de publicar una pequeña versión con lo más sobresaliente de las conferencias en *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*, entre ellas destaca el texto de Michael Coe titulado "Death and the Ancient Maya". Dicho trabajo tomó como fuentes textos coloniales, entre ellos el Popol Vuh y el Chilam Balam de Chumayel, la relación escrita por Fuentes y Guzmán; y los estudios antropológicos realizados por Alfred M. Tozzer y J. Eric S. Thompson. El autor inicia mirando desde distintas perspectivas la importancia de la muerte para los mayas y abordó su conceptualización de la muerte y el inframundo, también destacó la importancia de la cerámica funeraria que posteriormente fue retomada por otros investigadores.¹⁴

1.2. La muerte desde la mirada histórica arqueológica

Ahora bien, hacia finales del siglo XX, los estudios que abordaron el entendimiento sobre la vida y la muerte dieron un giro gracias a los aportes de la disciplina arqueológica. Hacia 1979, Ignacio Bernal, se dio a la tarea de realizar una *Historia de la arqueología en México*.¹⁵ El autor señala la importancia del conocimiento arqueológico aplicado a la cerámica para establecer cronologías gracias a la metodología estratigráfica y cómo el dato arqueológico convive con los documentos escritos para corroborar sucesos y actividades prehispánicas. Entre los investigadores que se sumaron a ésta forma de abordar las tradiciones y prácticas funerarias se encuentran

¹⁴ Michael Coe, "Death and the Ancient Maya" en Elizabeth P. Benson (comp.), *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, 1973, p. 87-104.

¹⁵ Ignacio Bernal, *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa, 1979, 304 p.

Patricia McAnany, Elsa Malvido Grégory, Vera Tiesler, Alfredo López Austin, Mercedes de la Garza, Dorie Reents-Budet, Leonardo López Luján y Guilhem Olivier.

El primero de estos estudios se publicó hacia la última década del siglo XX, por Patricia McAnany bajo el título *Living with the Ancestors* con los avances epigráficos y arqueológicos del momento. Las fuentes en las que se basó la autora son de orden etnográfico, etnohistórico y arqueológico. La tesis central de la propuesta de McAnany es que la comunicación lineal y activa con los ancestros provee un vínculo ante la emergencia social y económica de inequidad; uno de los elementos destacados por la autora es el derecho a posesión de la tierra con base en el lugar de entierro de los difuntos. Para la autora el tema de la muerte se ve estrechamente ligado en primer término con asuntos de ancestros, linaje, tierra y herencia, lo que se vio reflejado en la desigualdad social y el poder político en las poblaciones. Para la autora, los mayas antiguos expresaron sus genealogías no sólo con la escritura sino con el uso físico y re uso de los lugares, una de las formas de llevar a cabo esto fue a partir de los enterramientos.¹⁶ El texto propone el término *Living with the Ancestors* y se señala que los muertos no son olvidados y se mantienen líneas activas de comunicación con ellos. También es importante destacar que los argumentos de MacAnany consideran la variabilidad de la organización de costumbres y creencias a través del espacio. Además, invita a iconógrafos y antropólogos a discutir conjuntamente los temas relacionados con ideología y economía entre las sociedades mayas precolombinas.

Hacia 1997 Elsa Malvido Grégory y Vera Tiesler publicaron el texto *El cuerpo humano y su tratamiento mortuorio* con aportaciones de Alfredo López Austin, y Mercedes de la Garza, reconocidos estudiosos de la religión mesoamericana, y otros investigadores. López Austin propuso en su breve capítulo “De la racionalidad, de la vida y de la muerte” la idea de que los pueblos mesoamericanos reflexionaron sobre el tema y esto se puede ver en dos ejemplos, el primero es la concepción del ciclo vida-muerte del ser humano y el segundo la comparación de la vida del hombre con el ciclo agrícola del maíz.¹⁷ Por su parte, Mercedes de la Garza retoma en su texto “Ideas

¹⁶ Patricia Macnany, *Living with the ancestors*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 8.

¹⁷ Alfredo López Austin, “De lo racionalidad, de la vida y de la muerte” en Elsa Malvido, Grégory Pereira y Vera Tiesler (comps.), *El cuerpo humano y su tratamiento mortuorio*, México, Serie Antropología

nahuas y mayas sobre la muerte” la propuesta de López Austin respecto a la dualidad de la que se compone el ser humano: cuerpo y espíritu. Esta idea fue renovada años después y actualmente existen diferentes debates al respecto, tal como se señalará líneas adelante. Finalmente, el texto de Vera Tiesler, “El esqueleto muerto y vivo. Algunas consideraciones para la evaluación de restos humano como parte del contexto arqueológico”, señala la importancia de los entierros arqueológicos debido a que el esqueleto figura como parte del sistema natural y como producto social; refleja las costumbres y condiciones de vida de una población en particular; y también es posible conocer la alteración cultural del contexto mortuario.¹⁸

Hacia principio del siglo XXI, Nikolai Grube con la colaboración de Eva Eggbrecht y Matthias Seidel se dieron a la tarea de compilar un texto bajo distintas temáticas, entre ellas, cosmovisión, política, urbanismo, arquitectura y arte, desde donde se habían estudiado hasta ese momento los pueblos mayas. Como parte de *Los mayas: una civilización milenaria* se encuentra el texto “El arte de la pintura clásica sobre cerámica” escrito por Dorie Reents-Budet. La autora destaca la importancia de la cerámica policroma dentro de los entierros funerarios e indica que se trata de un objeto de elite donde se depositaba alimento para el difunto, tal como lo había señalado Michael Coe en 1973. Reents-Budet también menciona que estos objetos eran matados ritualmente como parte del proceso mortuario del gobernante.¹⁹ Otro texto dentro de esta compilación que merece especial mención es la breve nota escrita por Grube que se titula “Saqueadores de tumbas en la selva”, donde el autor narra su experiencia al encontrar fragmentos de cerámica destruida debido a las incursiones dentro de las tumbas con el objetivo de vender las piezas en mercados ilegales. Grube indica que esto es reflejo de una problemática social en Guatemala que se ve apoyada

social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1997, p. 14-15.

¹⁸ Vera Tiesler, “El esqueleto muerto y vivo. Algunas consideraciones para la evaluación de restos humanos como parte del contexto arqueológico” en Elsa Malvido, Grégory Pereira y Vera Tiesler (comps.), *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, México, Serie Antropología social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Francés de estudios mexicanos y centroamericanos, 1997, p. 77-89.

¹⁹ Dorie Reents-Budet, “El arte de la pintura clásica sobre cerámica” en Nikolai Grube, Eva Eggbrecht y Matthias Seidel (comps.), *Los Mayas: una civilización milenaria*, Colonia, Konemann, 2001, p. 252.

por el narcotráfico y tala de madera, consecuencia de la pobreza y falta de oportunidades.²⁰

Por otra parte, Leonardo López Luján y Guilhem Olivier, coordinaron en 2010 el libro *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. El objetivo del trabajo fue dar a conocer las diferentes vertientes desde las cuales puede abordarse el estudio del sacrificio humano a lo largo de Mesoamérica. Entre los artículos concernientes al mundo maya se encuentra “El sacrificio humano en el suroeste de Mesoamérica” escrito por Javier Urcid, el autor considera que la consagración del cuerpo se logra a partir del sacrificio. Para ello el autor recurre a las nociones de distintos conceptos, entre ellos persona, cuerpo, comunidad, lugar y divinidad.²¹ Otro texto correspondiente al área maya fue escrito por Stephen Houston y Andrew Scherer, se titula “La ofrenda máxima: el sacrificio humano en la parte central del área maya”; los autores buscan detectar los principales temas en la imaginería y comparan con datos de patrones osteológicos en tierras bajas, principalmente en las ofrendas mortuorias del Petén. Finalmente, Vera Tiesler y Andrea Cucina presentan el texto “Sacrificio, tratamiento y ofrenda del cuerpo humano entre los mayas peninsulares”; la aportación de los autores destaca por señalar desde la mirada arqueológica la evidencia de muerte ritual, así como desde la iconografía y las fuentes coloniales. Como resultado de sus investigaciones fue posible definir la actividad que definió la muerte a partir de conductas secuenciales de diferentes prácticas de procesamiento humano y correlatos osteológicos: flechamiento, lapidación, degollamiento, desnucamiento, extracción cardiaca subdiafragmática, extracción cardiaca transtorácica, decapitación (amputación cefálica), incineración, destripamiento, desollamiento, descarnamiento, desarticulación, antropofagia, incineración de segmentos esqueléticos, reciclaje y manufactura.²²

²⁰ Nikolai Grube, “Saqueadores de tumbas en la selva” en Nikolai Grube, Eva Eggbrecht y Matthias Seidel (comps.), *Los Mayas: una civilización milenaria*, Colonia, Konemann, 2001, p. 244-245.

²¹ Javier Urcid, “El sacrificio humano en el suroeste de Mesoamérica” en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (comps.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, INAH, 2010, p. 115.

²² Vera Tiesler y Andrea Cucina, “Sacrificio, tratamiento y ofrenda del cuerpo humano entre los mayas peninsulares” en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (comps.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 200.

Nuevamente, desde el enfoque arqueológico, Vera Tiesler publicó el texto *Transformarse en maya, el modelado cefálico entre los maya prehispánicos y coloniales*, en 2012. El punto central de la obra es el estudio de la modificación cultural del cráneo, entendiendo ésta como una tradición arraigada, difundida y diversificada en las tierras mayas. Para la autora, los cráneos son testimonios “silentes pero tangibles” de las sociedades precolombinas y funcionan como indicadores cronológicos y geopolíticos. A lo largo del texto se destaca la importancia de realizar estudios cefálicos especializados debido a que se trató de una práctica de integración social, precedente a las ceremonias de transición infantil o como emblemas visibles de estatus e identidad social.²³

Entre los textos de difusión que abordan la muerte en culturas antiguas se encuentra una edición especial de la revista *Arqueología Mexicana*, con el número 58, titulado *Tumbas de la antigüedad, Mesoamérica y el mundo*, publicado en 2014.²⁴ En pocas páginas se dan a conocer las tumbas más importantes de Mesoamérica entre las que se encuentran: la Tumba A de La Venta, Tabasco, descubierta en 1942-1943 durante las excavaciones de Matthew Stirling, Waldo Wedel y Philip Drucker; la Tumba 1 de Chiapa de Corzo, Chiapas, el descubrimiento fue en 2008 durante el trabajo de campo en el montículo 11; otro caso es El Arenal, Jalisco, explorado por José Corona Núñez en 1955, un entierro propio de la cultura de las Tumbas de Tiro; la Tumba 4 de Calakmul, Campeche, hallado por Ramón Carrasco en 1997 con los restos de la tumba de Yuknoom Yich'aak K'ahk' en la estructura II; la Tumba del Templo del Búho de Dzibanché, Quintana Roo, las cámaras funerarias fueron descubiertas en los templos de los Cormoranes y del Búho en la Plaza de Xibalbá durante la temporada de 1994; la Cripta del Templo de las Inscripciones con los restos de la tumba de K'inich Janaab Pakal de Palenque, Chiapas, descubierta el 15 de junio de 1952 por Alberto Ruz después de varias temporadas de campo que iniciaron en 1949; la Tumba de la Reina

²³ Vera Tiesler, *Transformarse en maya, el modelado cefálico entre los mayas prehispánicos y coloniales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2012, p. 17-24.

²⁴ S/A, “Tumbas de la antigüedad”, en *Tumbas de la antigüedad. Mesoamérica y el mundo*, núm. 58, octubre 2014, p. 14-49.

Roja de Palenque, Chiapas, hallada en 1994 bajo la dirección de Arnoldo González; la Tumba 7 de Monte Albán, Oaxaca, en enero de 1932 Alfonso Caso descubrió el rico contenido de la tumba; las Tumbas 1 y 2 de Zaachila, Oaxaca, en 1962 Roberto Gallegos exploró la tumba 1 de un señor mixteco llamado 9 Flor, mientras que en la tumba 2 contenía los restos de 13 individuos.

1.3. Etnografía y Antropología indígena

Respecto a los trabajos de campo en comunidades indígenas del área maya, que tuvieron lugar hacia finales del siglo XX y principio del siglo XXI, se encuentran los de Alfonso Villa Rojas, Roberto Martínez González y Pedro Pitarch. Sus investigaciones se llevaron a cabo en diferentes regiones del área maya y, con un análisis exhaustivo de las obras, es posible encontrar una serie de semejanzas y diferencias entre las prácticas y creencias mortuorias, tal como se verá en el capítulo II.

Uno de los primeros trabajos etnológicos sobre las culturas precolombinas en América fue realizado por Alfonso Villa Rojas entre distintos grupos mayas. El texto titulado *Estudios etnológicos, Los mayas*, es un trabajo de consulta obligatoria entre los estudiosos del sur mesoamericano.²⁵ Entre los grupos que aborda el autor destacan los mayas de la península de Yucatán y Quintana Roo, además de lacandones, chontales, choles, kekchis, tzeltales, chontales, quejaches y zoques. En conjunto, se trata de un libro compuesto por veintiún artículos que en su mayoría se basan en el trabajo de campo realizado por Villa Rojas. Uno de los capítulos sobresalientes es aquel en donde el autor estudia el nagualismo entre los tzeltales. A grandes rasgos indica que se trató de un recurso de control social heredado de pueblos precolombinos que se mantenía vigente hasta el siglo XX.

Entre los encuentros académicos de gran importancia se encuentra la VI Mesa redonda de la Sociedad Española de Estudios Mayas llevada a cabo del 28 de octubre al 1 de noviembre de 2002, en Santiago de Compostela. Fue organizada por Andrés Ciudad Ruiz adscrito a la Universidad Complutense de Madrid, Mario Humberto Ruz

²⁵ Alfonso Villa Rojas, *Estudios etnológicos, Los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1985, p. 18.

Sosa miembro del Centro de Estudios Mayas de la Universidad Nacional Autónoma de México y Pilar Cagiao de la Universidad de Santiago de Compostela. Como resultado del congreso se publicó *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. En suma, los textos consideran la muerte como un hecho biológico y un fenómeno sociocultural. Una de las grandes aportaciones de este texto es que los autores consideran que la cultura maya no es uniforme, es decir, que es posible atribuir a la región geográfica las diferencias respecto a las prácticas, costumbres y creencias relacionadas con los procesos funerarios. En consecuencia, los textos que integran el libro resultan ser estudios muy puntuales respecto a las regiones geográficas, por ejemplo el de Andrés Ciudad Ruiz titulado “La tradición funeraria de las Tierras Altas de Guatemala” durante la etapa prehispánica²⁶ o “Classic Maya Death at Piedras Negras, Guatemala” escrito por Stephen D. Houston, Héctor L. Escobedo, Andrew Scherer, Mark Child y James L. Fitzsimmons²⁷.

Conforme a los estudios respecto al cuerpo humano fueron avanzando, también surgieron debates académicos relacionados a los términos adecuados para referirse a la dicotomía cuerpo-alma. Tal como es sabido, la palabra alma remite directamente a la religión católica-cristiana y muchos investigadores decidieron no emplear el término. En 2007 como parte de la XXX edición de *Estudios de Cultura Maya*, Roberto Martínez González publicó “Las entidades anímicas en el pensamiento maya”. El autor retoma de Alfredo López Austin el concepto entidad anímica y lo equipara con el de alma debido a que se trata de una unidad estructurada que anima al cuerpo;²⁸ además propone el uso del término fuerza anímica que define como “aquellos elementos que, no siendo cuantificables ni individualizables, dotan de vida a

²⁶ Andrés Ciudad Ruiz, “La tradición funeraria de las Tierras Altas de Guatemala” en Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y Ma. Josefa Iglesias Ponce de León (comps.), *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, México, Sociedad de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2002, p. 77-112.

²⁷ Stephen D. Houston, *et. al.*, “Classic Maya Death at Piedras Negras, Guatemala” en Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y Ma. Josefa Iglesias Ponce de León, *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, 2002, México, Sociedad de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, p. 113-144.

²⁸ Roberto Martínez González, “Las entidades anímicas en el pensamiento maya” en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XXX, 2007, p. 154.

la persona, sin estar por ello, directamente ligados a las funciones intelectuales.”²⁹ Una característica recurrente de las fuerzas anímicas es su vínculo con fuentes externas que les permiten regenerarse y renovarse durante los ciclos ordinarios de la vida humana.³⁰ Sin embargo, decide utilizar en su texto los términos alma, ánima, espíritu y sombra para aludir a las subjetividades extracorpóreas. Su propósito es conocer el pensamiento maya respecto a las fuerzas anímicas y para ello recurre a trabajos etnográficos. Una de las dificultades a las que se enfrenta es el no homogéneo registro de información a lo largo y ancho de las tierras mayas. Pese a que el autor señala la ubicación de las principales entidades y fuerzas anímicas entre los diferentes grupos indígenas mayas, no identifica formalmente su representación, solamente remite a que las entidades *ch’ulel* y *noj’etal* son imaginadas como figuras antropomorfas y etéreas.³¹ El autor señala que se trata de una tarea pendiente para futuras investigaciones.

Años más tarde, Pedro Pitarch publicó sus estudios de antropología indígena y etnografía entre las comunidades tzeltales. Se trata de un compendio de distintos textos que anteriormente habían sido presentados en congresos, como artículos y otros inéditos, a partir de 2013 componen *La cara oculta del pliegue*. Pitarch resalta la complejidad de las ideas indígenas relacionadas con el cuerpo y destaca la contraposición entre el cuerpo y alma: dos estados que coexisten en el cuerpo humano. Vale la pena destacar los capítulos “El pliegue del cuerpo”, “Los dos cuerpos mayas” y “El canon prehispánico y la etnografía”. En el primero de ellos, el autor señala que el cuerpo humano puede poseer entre 4 y 16 almas, éstas pueden ser de dos tipos: con forma de cuerpo, reside en el corazón y a la vez en la montaña donde junto con otras “almas” del mismo linaje se crea una sociedad paralela a la humana; la otra también se aloja en el corazón pero puede adoptar la identidad de animales o fenómenos atmosféricos.³² La propuesta del autor en este texto es que las almas provienen del “Otro Lado” conocido como *ch’ul* o *ch’ulel* que se opone a *jamalal*, el

²⁹ *Íbidem*.

³⁰ *Íbidem*.

³¹ *Íbid*, 163.

³² Pedro Pitarch, “El pliegue del cuerpo” en Pedro Pitarch, *La cara oculta del pliegue*, México, Artes de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 19.

mundo ordinario.³³ La relación de estos dos estados es un “intercambio entre el estado virtual – el dominio de los espíritus, las divinidades y la muerte – y estado visible, solar, en el que vivimos los seres humanos”³⁴, se trata de un doblez o envoltura que permite a los seres del Otro Lado plegarse sobre sí mismos para introducirse en éste. En palabras del autor: “Como un tejido, estos dos estados forman el anverso y reverso de la existencia. El pliegue de uno – su sentido – es el despliegue del otro.”³⁵ Por su parte, en “Los dos cuerpos mayas” propone un modelo cuaternario de la persona compuesto por cuatro aspectos: una forma sustancial (cuerpo-presencia), una sustancia sin forma (cuerpo-carne), una forma insustancial (alma-humana) y una insustancialidad sin forma (cuerpo-alma).³⁶ El autor retoma los estudios de Viveiros Castro sobre las culturas en Brasil y considera que en las culturas amerindias el alma es el elemento que integra a humanos, animales y otros seres en una misma categoría, mientras que el cuerpo es aquello que diferencia a los humanos de los demás seres de la naturaleza.³⁷ Finalmente en “El canon prehispánico y la etnografía” Pitarch llama la atención sobre la sombra de la historia prehispánica que impide el desarrollo y la autonomía de los estudios etnográficos. Se trata de un texto sumamente enriquecedor que debate sobre el canon prehispánico debido a que diferentes estudiosos han buscado más que una explicación en los pueblos indígenas, una constatación. Un estudio que cuestiona la forma en la que el historiador mira hacia el pasado.

1.4. El *boom* epigráfico e iconográfico

En los últimos años, la epigrafía entendida como aquella ciencia que busca conocer e interpretar las inscripciones revolucionó los estudios sobre los mayas. Habrá que precisar que esta disciplina empezó a desarrollarse desde los años setentas con Tatiana Proskuriakoff y distintos autores han ido renovando la propuesta con

³³ *Íbidem*.

³⁴ *Íbid*, p. 13.

³⁵ *Íbidem*.

³⁶ *Íbid*, p. 35.

³⁷ *Íbid*, p. 62.

distintas aportaciones. La lectura de los textos glíficos ha dado luz en temas que era difícil conocer o aproximarse, entre ellos se encuentra lo relacionado con la muerte. Otro método de análisis histórico artístico, que junto a la epigrafía ha cambiado la forma en la que se percibían las obras plásticas, es la iconografía: el estudio de las imágenes o representaciones. Tanto la epigrafía como la iconografía han marcado los ejes teóricos y metodológicos de diferentes investigaciones relacionadas con la muerte a finales del siglo XX. Entre los autores más sobresalientes que trabajan temas relacionados con vida y muerte se encuentran Karl Andreas Taube, Nikolai Grube, Markus Eberl, Stephen Houston, David Stuart, James Fitzsimmons, Erik Velásquez y Andrew K. Scherer.

En 1992 la publicación periódica de Dumbarton Oaks conocida como *Studies in Pre-columbian Art and Archaeology* destinó el número 32 de la serie a un trabajo realizado por Karl Andreas Taube titulado “The Major Gods of Ancient Yucatan”. El objetivo del autor fue hacer un estudio formal de las variadas representaciones de dioses, semidioses y “demonios”³⁸ del periodo Posclásico en Yucatán. Para ello usó la información recopilada a partir de los códices *Dresde, Paris, Madrid y Grolier*; además de la imaginería plasmada en vasijas cerámicas estilo códice, murales y esculturas. Taube continúa con las ideas expresadas por Schellhas, Seler y Thompson respecto a que los dioses pueden ser identificados por atributos visuales específicos. En lo que respecta al tema de la muerte, retoma del estudio realizado por Schellhas en 1967 donde el dios A se relaciona con la muerte. Una de las aportaciones del texto es que identificó un dios A’ que se distingue por algunas características del dios A; el dios A está representado a partir de un esqueleto con carne fresca en algunas partes del cuerpo, por glóbulos oculares alrededor del cuello o en un collar, con elementos que se asocian a la putrefacción e inmundicia; mientras que el dios A’ tiene como característica principal una banda negra que cruza sus ojos, además se le asocia con contextos de violencia y auto decapitación.³⁹

³⁸ Karl A. Taube usa la palabra *demon* para referirse a los seres sobrenaturales que estudia iconográficamente. En consecuencia he traducido dicha palabra como demonios y así respetar la idea inicial del autor.

³⁹ Karl A. Taube, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992, p. 11-17.

Dos años más tarde Nikolai Grube dio a conocer las investigaciones que realizó sobre Akan, una deidad asociada con la bebida, la muerte y la enfermedad. El texto titulado *Akan: the God of Drinking, Death and Disease* fue publicado en 1994. Para ello retomó los estudios de Schellhas y Coe. Destaca la propuesta de identificar dos tipos de seres sobrenaturales con Akan, unos llevan Akan como parte del nombre (Akan como dios del pulque; Akan y la autodecapitación; Akan como lanzador de piedras y otras formas de Akan), mientras que otros destacan por los elementos icnográficos (Mok Chih; figura femenina del complejo Akan; Hombre glotón "Sitz' Winik"; Akan como luciérnaga y otras figuras relacionadas con el complejo de Akan).⁴⁰ Es importante señalar la propuesta de Grube en 2004 al invitar a los estudiosos a repensar los atributos presentes en la figuraciones de Akan debido a que podrían no ser atributos sino objetos necesarios para realizar una acción.⁴¹

En 2005 Markus Eberl publicó el texto *Muerte, entierro y ascensión. Ritos funerarios entre los antiguos mayas*. El autor basa sus estudios en lecturas epigráficas y arqueológicas. Señala que las lecturas epigráficas han detectado tres frases mortuorias de gran importancia: *kim/cham* "el muere", *k'a'ay 'u sak nick nahl* "expira su 'alma'" *y'och b'ih* "el entra en el camino (de la muerte)".⁴² Otra aportación valiosa realizada por Eberl en este texto es la propuesta de estudiar lo relacionado con la muerte desde tres perspectivas distintas: el alma y el difunto; el cadáver y el entierro; y los vivos y el duelo.⁴³

Posteriormente, Stephen Houston, David Stuart y Karl Taube dieron a conocer el libro *The Memory of Bones, Body, Being, and Experience Among the Classic Maya*. Se trató de una importante contribución al conocimiento del cuerpo humano entre los mayas antiguos debido a que los argumentos fueron contruidos entre la teoría y la información recabada. Las fuentes usadas son epigráficas en la mayoría de los casos pero también resultaron indispensables las imágenes del cuerpo debido a que permiten estudiar la experiencia humana a partir de ingestión, sentidos, emociones,

⁴⁰ Nikolai Grube "Akan: the god of drinking, death and disease" en Graña Behrens (comp.), *Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective*, Vol. 14, 2004, p. 59-76.

⁴¹ *Ibid*, p. 74.

⁴² Markus Eberl, *Muerte entierro y ascensión. Ritos funerarios entre los antiguos mayas*, México, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, 2005, p. 41.

⁴³ *Ibid*, p. 23.

deshonor, palabras y alas, danza música, y enmascaramiento. Llama la atención algunas de las inquietudes de los autores respecto a consideraciones de orden metodológico para la construcción de argumentos sobre el mundo del Clásico maya: usar evidencia de grupos mayas históricos o etnográficos; usar como verdad lo que las élites mayas dicen en textos o imagería; usar información del pasado o presente de otras partes que no sean México o el norte de América Central; usar antropología comparativa; usar datos recabados en un sitio maya para explicar otro, no debe asumirse que los íconos en diferentes sitios mayas refieren a lo mismo; usar glifos e imagería para todo.⁴⁴ El texto se constituye bajo la convicción de los autores con relación a que las representaciones expresan ideas convencionalizadas a través del Clásico maya; es decir, que las imágenes y los textos existen culturalmente codificados en las representaciones más no como una ventana abierta del cerebro.⁴⁵

Siguiendo dichas propuestas James Fitzsimmons publicó *Death and The Classic Maya Kings*, producto de su trabajo de campo en Piedras Negras y Zapote Bobal, en 2009. El objetivo del trabajo de Fitzsimmons es acercarse a la representación de rituales, entender cómo los mayas concebían la muerte, pero sobre todo, reconstruir los ritos mortuorios de inicio a fin a partir de la arqueología. Para el autor existe evidencia clara que indica que muchos sitios compartieron creencias en común sobre la vida después de la muerte y el proceso de defunción, a diferencia de lo planteado en el texto *The Memory of Bones*. Otro aspecto importante a destacar es que el autor entiende la muerte como un proceso a partir de las lecturas epigráficas; para él existen tres verbos que definen etapas: 1) cambios en el cuerpo físico al momento de la muerte; éstas ilustran el escape del aliento de la vida de un individuo: *cham-i* 'muerte' y *k'a'ay u sak* "flor" *ik'il*; 2) colocación del cuerpo en la tierra que da inicio a un viaje del alma al inframundo: *ochb' ih* 'entrar al camino' y *och ha'*; y 3) verbos que describen el proceso físico *muhkaj* 'fue enterrado' o 'fue sepultado' mientras que el proceso espiritual se puede establecer a partir del glifo de la canoa;⁴⁶ éste no ha sido descifrado pero debido al contexto iconográfico se supone que es algo que le ocurre al

⁴⁴ Stephen Houston, David Stuart y Karl Taube, *The Memory of Bones, Body, Being, and Experience among the Classic Maya*, Austin, University of Texas Press, 2006, p. 1-10.

⁴⁵ *Ibid*, p. 2.

⁴⁶ James Fitzsimmons, *Death and The Classic Maya Kings*, Austin, University of Texas Press, 2009, p. 38.

dios del maíz.⁴⁷

En el libro *Los mayas, Voces de piedra* reeditado en 2015, Erik Velásquez replanteó la propuesta de la edición de 2010 con una serie de modificaciones en “Las entidades y fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica”.⁴⁸ El autor retoma las ideas de López Austin, Martínez González y Pitarch y apunta que el ser humano es un conglomerado heterogéneo de sustancias sólidas y sustancias gaseosas también conocidas como fuerzas y entidades anímicas. El hombre *maahk* o *wihnik* tiene sustancias básicas que forman las partes del cuerpo, cuerpo-carne⁴⁹, como los huesos y la sangre; mientras que otras son partes del cuerpo alienables como nariz, pecho y pies e inalienables, cuerpo-presencia, como el rostro, mano y alma-corazón. Ahora bien, las fuerzas anímicas destacadas por Velásquez García son *o’hlis*: espíritu del dios solar; *sik(?)*: las pepitas del monte sagrado; *sak iik’aal*: espíritu del dios del viento; *k’ihn*: espíritu del dios solar; y *wahyis*: espíritus del inframundo. El autor elabora un detallado estudio sobre la función de dichas fuerzas anímicas en el cuerpo, sin embargo no las identifica formalmente.

En el último año, Andrew K. Scherer ha escrito lo más reciente sobre las prácticas funerarias entre los mayas del periodo Clásico. El texto fue publicado por la Universidad de Texas en 2015, se titula *Mortuary Landscapes of the Classic Maya: Rituals of Body and Soul*. Resulta sumamente enriquecedor debido a que cruza datos arqueológicos, iconográficos y epigráficos además de considerar fuentes etnohistóricas y etnográficas. El propósito de Scherer es entender cómo los mayas del Clásico entendían los cuerpos y cómo éstos se relacionaron con las almas en vida y muerte. Para ejemplificar sus propuestas retoma el trabajo arqueológico que realizó en la zona del Usumacinta, en los sitios de Piedras Negras y Yaxchilán, y lo compara con casos en Palenque y Toniná, así como en el Petén Central, con los sitios Zotz, Yaxha y Tikal. Un concepto propuesto por el autor es el de “polisemia en el espacio

⁴⁷ Erik Velásquez García, comunicación personal, 11 de julio de 2016.

⁴⁸ Velásquez García, Erik, “Las entidades y fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica” en Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega (comps.), *Voces de piedra*, México, Ámbar Diseño, 2015, pp. 177-198.

⁴⁹ El autor retoma las ideas relacionadas con el cuerpo-carne y cuerpo-presencia presentadas en 2013 por Pedro Pitarch en “Los dos cuerpos mayas”.

mortuorio” que usa para referirse a la complejidad y variedad de costumbres y creencias en las tierras mayas; justamente señala que en ello se basa la riqueza de las prácticas funerarias.⁵⁰

⁵⁰ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 171-229.

2. Capítulo 2: La muerte en el pensamiento maya

El destino del hombre después de la vida ha sido una interrogante para la humanidad desde tiempos inmemoriales. Los pueblos mesoamericanos, incluidos los mayas, realizaron cuestionamientos de esta naturaleza y formularon una base ideológica que les permitiera pensar y reflexionar sobre el proceso de la muerte. Algunos investigadores, entre ellos Markus Eberl, se dieron a la tarea de estudiar lo anterior. Eberl se basa en la teoría de Robert Hertz respecto a los ritos funerarios de los dayak de Borneo que señala tres parejas de elementos indisociables relacionados con el proceso de muerte: lo relacionado con el alma y el difunto; el cadáver y el entierro; y los vivos y el duelo.⁵¹

En el presente capítulo se considera el proceso de la muerte como una construcción cultural con una serie de características que permiten especular sobre la existencia de rituales y costumbres funerarias basándose en obras de arte, inscripciones glíficas, trabajos etnográficos y antropológicos.⁵² En este sentido Sanja Savkic apunta: “Sobre el tema de la presencia, Westheim ya argumentó que una obra (de arte) se consideraba tan real como cualquier otro fenómeno de la realidad provisto con eficacia mágica; su finalidad era transmitir un concepto –en forma plástica–, y no una simple representación de escenas o pensamientos.”⁵³

Para el pensamiento maya del periodo Clásico, el cuerpo humano se componía por dos tipos de sustancias, las sólidas y las gaseosas. Las partes sólidas del cuerpo eran la carne y hueso, mientras que las gaseosas eran fuerzas anímicas y hálitos de vida.⁵⁴ Éstas últimas han sido interpretadas como alientos vitales, conciencias independientes, cuerpo espirituosos y dioses envueltos por el cuerpo de tejidos o

⁵¹ Eberl, *op. cit.*, 2005, p. 23.

⁵² Mercedes de la Garza, “Ideas nahuas y mayas sobre la muerte” en Elsa Malvido, Grégory Pereira y Vera Tiesler (comps.), *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, México, Serie Antropología Social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1997, p. 25.

⁵³ Sanja Savkic, “Valores plástico-formales del arte maya del Preclásico tardío a partir de las configuraciones visuales de San Bartolo, Petén, Guatemala”, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras-División de Estudios de Posgrado, 2012, p. 220; Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Ediciones Era (Serie Mayor), 1972, p. 51. □

⁵⁴ Erik Velásquez, “Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya Clásica”, en Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega (comps.), *Los mayas Voces de Piedra*, México, Ámbar-Diseño, 2011, p. 235.

materia dura.⁵⁵ Tal como se señalará en las siguientes líneas, la separación de estos hálitos de vida del cuerpo humano propiciaba la muerte, tanto de personas como de animales. Resulta sumamente importante entender el concepto de “alma”, fuerza anímica o hálito de vida, debido a que se trata del núcleo de las filosofías indígenas relacionadas con la vida, muerte, enfermedad y relaciones interpersonales.⁵⁶ A partir del entendimiento del pensamiento maya sobre el cuerpo humano es posible entender su visión del mundo y sus prácticas funerarias.

Las escenas plasmadas en cerámica policroma pueden relacionarse con el tema de la muerte debido a los elementos que involucran; también es posible distinguir diferentes etapas del proceso mortuorio que van desde la muerte inmediata, la separación de los hálitos vitales del cuerpo, la descomposición del cuerpo, la reducción del organismo a huesos y finalmente el uso de huesos con diferentes fines (ver capítulo 4). En tanto al aspecto cultural del proceso mortuorio, Eberl indica que existen tres fases, la primera se llama preliminar o de separación y ocurre cuando el ser muere y se separa del mundo de los vivos. La segunda fase se conoce como liminal o de transición, no se trata de un muerto ni de un vivo, el cuerpo es enterrado y el “alma” vaga, lo cual podía resultar peligroso para los vivos. Y la última fase es la posliminar o de agregación donde el muerto llega a un estado final y definitivo.⁵⁷ Habrá que tener presente la concepción que la comunidad tiene de los muertos ya que determina la forma, el momento y el lugar de la sepultura.

Por otra parte, gracias a los avances en epigrafía ha sido posible adentrarse a ideas y conceptos que antes resultaban imposibles de conocer o bien, que sólo se tenía la fuente colonial para remitirse al tema. Si bien lo relacionado con la muerte y los procesos inmersos en ella aún no han sido abordados en su totalidad, es posible acercarse cada vez más. Ejemplo de los avances epigráficos son las frases mortuorias escritas en diferentes soportes del arte maya que permiten conocer como los mayas del Clásico se referían a la muerte.

⁵⁵ *Íbidem.*; Véase la Introducción de este trabajo, p. 2-7.

⁵⁶ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 5.

⁵⁷ Markus Eberl, “Su aliento se separó. La muerte en el periodo Clásico” en Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega (comps.), *Los mayas Voces de Piedra*, México, Ámbar-Diseño, 2011, p. 255-257.

Entre las palabras más recurrentes en los textos se pueden mencionar *kim/cham* "el muere"; *k'a'ay 'u sak nick nahl* "expira su 'alma'"; *'och b'ih* "el entra en el camino (de la muerte)".⁵⁸ El verbo más común para describir la muerte en muchas lenguas mayas es *cham-i o cham*. Además su interpretación se relaciona con los cambios físicos del cuerpo al momento de la muerte que ilustran el escape del aliento de un individuo representado en *cham-i y k'a'ay u sak* "flor" *ik'il*. Los verbos indican la colocación del cuerpo en la tierra con un viaje del alma al inframundo: *ochb' ih y och ha'*. Finalmente *muhkaj* describe el proceso físico y el glifo de la canoa (aún sin traducir) el proceso espiritual."⁵⁹ Todos estos verbos y palabras pueden sostener la idea de pensar en las diferentes etapas del proceso mortuorio que serán presentadas en el capítulo 4.

Recientemente, Eberl ha señalado que las imágenes de la cultura maya del Clásico deben considerarse como motivos plásticos estandarizados más no como expresiones personalizadas:

La escritura y las imágenes proporcionan sólo un fragmento de la personalidad de un gobernante maya. Inclusive en la muerte, las circunstancias personales permanecen en segundo plano. Las inscripciones le roban a los gobernantes su individualidad y destacan su inalienable lugar dentro de una dinastía "eterna".⁶⁰

En este sentido, es posible acercarnos aunque sea de manera escueta y general al pensamiento de los mayas antiguos sobre la muerte. Las interrogantes que guiarán lo anterior son: ¿dónde es enterrado el cadáver? ¿qué ritos y ofrendas acompañan al muerto? ¿cuál es el destino final del fallecido? ¿cuáles son los elementos relacionados con los muertos? ¿qué pasa con las fuerzas anímicas al momento de la muerte?

⁵⁸ Eberl, *op. cit.*, 2005, p. 41.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁰ Eberl, *op. cit.*, 2011, p. 263.

2.1. Cosmología

Los grupos mayas que vivieron durante el periodo Clásico se apegaron al entendimiento del cosmos; narraciones sobre el origen del cosmos y del hombre fueron preservadas de generación en generación a partir de diferentes medios como las obras plásticas y la tradición oral, lo que posteriormente dio origen a los textos coloniales, entre estos últimos puede mencionarse el Popol Vuh y los libros del Chilam Balam. A grandes rasgos, el pensamiento maya del periodo Clásico dividió el cosmos en tres planos: celeste, terrestre e inframundano. El plano celeste es el lugar donde se encuentran los dioses aunque ellos pueden manifestarse en cualquier nivel; el plano terrestre donde habita el hombre, era concebido como una plancha cuadrada con cuatro lados o rumbos y un centro y; finalmente el Inframundo o Xibalba es aquel sitio en el que se encuentran los muertos.⁶¹

Esta idea encontró en la ceiba, el árbol sagrado de los mayas, una forma de plasmar la distribución de los tres planos cósmicos. Además, otros elementos equiparables con la configuración del cosmos fueron los incensarios efigie de Palenque y el árbol cósmico Wakan-Chan identificado en el tablero de la Cruz en el mismo sitio: “Este árbol representa los tres niveles cósmicos: en la parte inferior se ve la cara del monstruo de la tierra que simboliza el Inframundo. La parte media corresponde a la superficie terrestre y la parte superior tiene por símbolo un pájaro celestial.”⁶² Por su parte, la ceiba permite la conexión de los tres planos cósmicos: “Por medio de este árbol [la ceiba gigante que se posa en el centro del mundo], los espíritus muertos ascienden de un mundo a otro hasta alcanzar el último, donde se quedan para siempre”⁶³

El hombre fue creado en la quinta era a partir del maíz: “Del interior de la montaña colmada de productos nutricios extrajeron el maíz amarillo y el maíz blanco que fueron molidos nueve veces y con esa harina preciosa hicieron la carne y el

⁶¹ de la Garza, *op. cit.*, 1997, p. 24.

⁶² Enrique Florescano, “Cosmogonía maya” en Peter Schmidt, Mercedes de la Garza, Enrique Nalda (comps.), *Los Mayas*, México, Milano, 1999, p. 224.

⁶³ *Ibidem*.

cuerpo de los primeros hombres, los progenitores del pueblo quiché.”⁶⁴ Los textos coloniales señalan que los hombres son creaciones divinas y que su carne fue hecha con granos de maíz.

2.2. Comunicación con dioses y muertos

Al ser los dioses creadores del cosmos, el hombre tuvo la necesidad de ofrendarlos constantemente y así propiciar sus favores. Es por ello que se estableció una relación directa entre hombres y dioses. En palabras de Mercedes de la Garza:

Para los mayas, los seres sobrenaturales crearon el Cosmos con una finalidad precisa: el mantenimiento de su propia existencia a cargo de un ser diferenciado de los demás por su conciencia, el hombre, que se convierte así en motor y eje del Cosmos. Basado en dicha concepción, el pueblo maya hizo de la actividad ritual el centro de su vida.⁶⁵

Sin embargo, queda la duda respecto a lo que se considera un dios. En su mayoría, las fuentes escritas no son precisas al referirse a los seres sobrenaturales. De manera general, Houston identificó que los dioses pueden ser personas, cosas y lugares con vida dentro, en algunos casos puede tratarse de la personificación de las fuerzas de la naturaleza.⁶⁶ En tanto a las formas de comunicación con los dioses, López Austin propone diferentes vías de propiciación y conciliación realizadas por el hombre: oración, obligación, ilustración, confesión y penitencia de expiación, ritos de paso, la comunicación y la entrega de místicas, participación en procesos cósmicos; y por supuesto los ritos mortuorios.⁶⁷ Tal como señaló anteriormente López Austin, la muerte daba la pauta para la creación de nuevos individuos, además los ritos

⁶⁴ *Íbid.*, p. 225.

⁶⁵ Mercedes de la Garza, “Los dioses mayas” en Peter Schmidt, Mercedes de la Garza, Enrique Nalda (comps.), *Los Mayas*, México, Milano, 1999, p. 235.

⁶⁶ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 16-17; Stephen D. Houston, *The Life Within: Classic Maya and the Matter of Impermanence*, New Haven, Yale University Press, 2014.

⁶⁷ Alfredo López Austin, “La cosmovisión mesoamericana” en Sonia Lombardo y Enrique Nalda (comps.), *Temas Mesoamericanos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996, p. 496.

mortuorios permitían un acercamiento y contacto con los dioses: “En buena parte eran semejantes a los actos de auxilio en los procesos cósmicos, pues con los ritos ayudaban a producir el cierre del ciclo vida-muerte que permitía el nacimiento de nuevos seres humanos.”⁶⁸

Investigaciones respecto a los rituales⁶⁹ han observado que las fuentes coloniales y clásicas registran que se realizaban sacrificios de quema de copal, resina o “sangre” del árbol del mismo nombre, además se solía quemar papel impregnado de sangre.⁷⁰ Según Karl Taube: “En la actualidad, los sacerdotes mayas quemaban resina de copal junto a otras sustancias aromáticas y valiosas (flores secas, alcohol, tabaco y sangre de animales sacrificados). Para los mayas antiguos no era la sangre lo que unía el mundo de los seres vivos con el sobrenatural, sino esa otra sustancia, el hálito del alma.”⁷¹

En tanto al concepto de dios y las atribuciones que éstos tenían, Alfredo López Austin clasifica a los dioses mesoamericanos de la siguiente manera:

Entendamos, de entrada, que son seres imperceptibles, dueños de voluntad y con poder para transformar la materia pesada, eran según las concepciones de los mesoamericanos, de muchas categorías. Quedarían englobados bajo el nombre “dioses” los seres invisibles protectores o “dueños” de fuentes, campos, montes, lagos, astros, meteoros. También lo serían los patronos de los pueblos, las fuerzas de los antepasados que eran guardianas de la honra familiar, las fuerzas de crecimiento, los muertos... Pero, además, los dioses estaban distribuidos en el interior de las imágenes y formaban el “alma” de las criaturas.⁷²

⁶⁸ *Íbidem*.

⁶⁹ Según Mercedes de la Garza “el rito es una acción simbólica tradicional que tiene como función introducir al hombre en el ámbito de lo sagrado”. Además, el ritual tiene “como finalidad no sólo vivenciar lo sagrado, sino también adquirir felicidad, poder, bienes materiales, alivio a los males, perdón por las faltas y, en un sentido más profundo, asegurar la pervivencia de la naturaleza y del hombre” con base en Mercedes de la Garza, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, México, Páidos, Facultad de Filosofía y Letras, 1988, p. 141.

⁷⁰ Véase apartado rituales, sepulturas y ofrendas del presente capítulo, p. 44-55.

⁷¹ Karl Taube, “Los dioses de los mayas Clásicos” en en Nikolai Grube, Eva Eggbrecht y Matthias Seidel (comps.), *Los mayas: una civilización milenaria*, Colonia, Konemann, 2001, p. 272.

⁷² López, *op. cit.*, 1996, p. 485.

La cita anterior permite señalar una equivalencia entre dioses y muertos, incluso se ha propuesto que los dioses fueron venerados como ancestros lejanos, se recurría a ellos mediante ritos especiales de invocación y súplica.⁷³ En distintas obras plásticas, los ancestros miran desde un plano superior las actividades de los vivos, la presencia de estas figuras confirma que las sociedades mayas veneraban a miembros de su familia.⁷⁴ Otra manera de indicar la relación de los vivos con los muertos se puede establecer a partir de la palabra *mam* que se refiere a ancestros como madres, padres y abuelos. Es posible que dicho término aluda al conjunto de cuerpos de un mismo linaje que se encuentran en un lugar en particular.⁷⁵

Erik Velásquez García señala que los dioses son entendidos como materias ligeras imperceptibles a los hombres y pueden estar en los tres planos cósmicos: celeste, terrestre e inframundano, y se pensaba que una parte de ellos residía en cada una de las estelas, monumentos o cualquier otra representación.⁷⁶ Los dioses no eran eternos ni inmutables, pasan por el ciclo vitalicio donde nacen, mueren y renacen. Tienen voluntad propia y en ocasiones son caprichosos, en palabras de Taube:

Es sabido que los mayas, como todos los humanos, crearon los dioses a su imagen y semejanza, lo que significa que éstos eran la expresión directa y muy arraigada de las relaciones y valores sociales. Según los mayas, las divinidades nacen como los hombres, y sus vidas están marcadas por los mismos plazos y conflictos, amistades e intrigas, alegrías y penas.⁷⁷

Existieron espacios destinados a dioses y ancestros en los complejos arquitectónicos llamados *waybil*, dormitorio, que según las inscripciones no eran sólo habitaciones, sino también sitios donde se les podía despertar y conjurar. Un ejemplo se ha localizado en la residencia de los familiares del gobernante 16 de Copán, Yax Pasaj, en el edificio 10L-29 de Copán, Honduras.⁷⁸

⁷³ Taube, *op. cit.*, 2001, p. 270.

⁷⁴ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 52.

⁷⁵ *Íbid.*, p. 42.

⁷⁶ Erik Velásquez, comunicación personal, jueves 5 de mayo 2016.

⁷⁷ Taube, *op. cit.*, 2001, p. 267.

⁷⁸ *Íbid.*, p. 270-271.

Ahora bien, el nombre del dios de la muerte se ha identificado como Akan⁷⁹ y según Nikolai Grube existen dos tipos de seres sobrenaturales que pueden relacionarse con él: unas representaciones lo llevan como parte del nombre; la primera parte señala el atributo y dominio específico del dios, por ejemplo: Akan como dios del pulque, Akan y la autodecapitación, y Akan como lanzador de piedras. El segundo grupo trata de figuras que establecen una relación directa a partir de la representación formal, por ejemplo: Mok Chih, Figura femenina del complejo Akan, Sitz' Winik y Akan como luciérnaga.

Para Grube las características que permiten identificar a un personaje en relación con el inframundo son las marcas de *akbal* y color negro alrededor de los ojos, así como cadáveres hinchados. Akan se asocia a la muerte y el sacrificio así como a la enfermedad. Se trata de un ser sobrenatural que tiene estrecha relación con la bebida, en ocasiones lleva un enema y vomita, esto ha sido interpretado como una combinación entre el placer excesivo, la enfermedad y la muerte.⁸⁰ Scherer propone entender a Akan como la encarnación ritual que se logra a partir de la intoxicación y mutilación, es por ello que en las escenas donde se ha detectado la presencia de este ser se caracterizan por tratarse de contextos de intoxicación y automutilación.⁸¹

Algunos de los nombres identificados gracias a la lectura epigráfica con relación a dichos seres son: Ahkan, Dios A de Zimmermann, "Señor del sacrificio violento"⁸²; Jun Ajaw, "Señor del inframundo"⁸³ y su esposa Ix Jun Ajaw; finalmente B'olon ti K'uh, "dios del inframundo"⁸⁴, aparece en la página 74 del código *Dresde*. Otro nombre asociado con un ser del inframundo es el dios O, posee dos contrapartes: la primera de ella es como partera y cuidadora de la salud mientras que la otra parte se relaciona con los huesos cruzados y glóbulos oculares, es por ello que este personaje asume un rol de intermediario entre el plano terrestre y el inframundo donde la

⁷⁹ Grube, *op. cit.*, 2004, p. 62.

⁸⁰ *Íbid.*, p. 74.

⁸¹ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 156.

⁸² Erik Velásquez, "El cosmos y la religión maya" en María Teresa Uriarte (comp.), *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 162.

⁸³ *Íbid.*, p. 163.

⁸⁴ *Íbid.*, p. 174.

muerte y las enfermedades se originan.⁸⁵ Por su parte, el dios L ha sido identificado como mensajero de la muerte y la enfermedad.⁸⁶ El Chilam Balam ofrece la descripción terrestre donde cada uno de los rumbos tiene un dios en el inframundo: oriente, Ajchak Muuken Kaab'; norte, Ajsak Muuken Kaab'; poniente, Aje'ek' Muuken Kaab'; y sur Aj K'an Muujen Kaab', rumbo asociado con lo frío, inframundano, muerte y por tanto es el rumbo de los muertos.⁸⁷

En otros textos coloniales se ha detectado el nombre de Ah Puch "el descarnado"; Kisin "el flatulento"; Hun Ahaw "Señor Uno"; y Yum Cimil "Señor de la muerte".⁸⁸ El Popol Vuh menciona algunas de las deidades quichés de la muerte y las enfermedades: Hum Camé "Uno muerte" y Vucub Camé "Siete muerte".⁸⁹ Los distintos nombres asociados a deidades y señores del inframundo afirman que la muerte y lo relacionado con ella es un concepto esparcido en el área maya con diferencias geográficas, lo que corrobora que se trata de un tema complejo, de gran importancia y con una inmensa riqueza cultural.

Por otra parte, el trabajo etnográfico ha identificado la presencia de seres malignos entre las comunidades indígenas. Para los tzeltales y tzotziles, una de las peores cosas que puede pasarle a las almas es ser poseída por el Señor de la tierra o Señor de la montaña (en tzotzil se le conoce como Yahval, conjunción de esperanza y terror)⁹⁰, quien es identificado como un ladino codicioso.⁹¹ Según John McGee, los lacandones dedican una cueva al dios Ah K? ak?, quien era temido por causar enfermedades; se le ofrendaba para aplacar su ira.⁹²

Es importante tener presente que los dioses estaban en constante cambio, "un mismo dios puede ser celeste y terrestre, benéfico y maléfico, masculino y femenino, energía de vida y energía de muerte."⁹³ Esto explicaría la presencia de diferentes dioses en escenas relacionadas con el inframundo o viceversa. Los dioses que

⁸⁵ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 45

⁸⁶ *Íbid.*, p. 160.

⁸⁷ Velásquez, *op. cit.*, 2010, p. 170-171.

⁸⁸ de la Garza, *op. cit.*, 1999, p. 244.

⁸⁹ *Íbidem.*

⁹⁰ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 218.

⁹¹ *Íbidem.*

⁹² *Íbidem.*

⁹³ de la Garza, *op. cit.*, 1999, p. 235.

aparecen en el *corpus* cerámico que se señala en el capítulo III, son: GI y GII, Chaak, Bebé jaguar del inframundo, Dios L, Diosa lunar, Itzamnaaj, Dios S (Ju'n Ajaw), Dios Ch (Yax B'ahlam) y Dios del maíz (Ju'n Ixiim Waaw(?)).

2.3. Destinos después de la vida

En el afán de explicar los procesos de vida en los que se ve inmerso el ser humano, los mayas explicaron el deceso humano a partir del entorno en el que se encontraba. En este sentido, el proceso vida y muerte fue comparado con la observación de los astros, cuando el sol muere día a día y renace al amanecer. Otro elemento equiparable fue el proceso seguido por las semillas donde éstas mueren al ser enterradas y vuelven a nacer como plantas. Para Alfredo López Austin, entre los pueblos mesoamericanos la muerte era necesaria para la existencia del hombre, se trataba de un ciclo, tal como el seguido por los astros o por las semillas:

[...] la muerte era la gran preparación de la vida de los futuros seres; era la actividad cósmica escondida en las profundas oscuridades de la tierra; en cambio, la vida era el antecedente de la muerte, la actividad cósmica realizada bajo los rayos del Sol. La destrucción de los individuos no era sino la condición indispensable para la perpetuación de las especies.⁹⁴

Esto lleva a indicar al autor que el pensamiento mesoamericano era racional por establecer semejanzas con procesos naturales; para el caso de la muerte se relaciona con los procesos agrícolas:⁹⁵ “El hombre era, así, un complejo idiosincrásico cuya integridad cesaba con la muerte. Ésta era la degradación y dispersión de sus componentes. El individuo dejaba de existir como tal, y la principal de sus almas, el “corazón” o “semilla”, viajaba a una de las regiones de los muertos.”⁹⁶ En algunos casos, las almas se separaban del cuerpo físico para unirse a la piscina de ancestros

⁹⁴ López, *op. cit.*, 1997, p. 15.

⁹⁵ Alfredo López Austin, *Tamoachan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 13.

⁹⁶ López, *op. cit.*, 1997, p. 15.

que podía tener influencia sobre el mundo de los vivos.⁹⁷ En este sentido el sacrificio de seres vivos encuentra su importancia en un mundo donde la muerte resulta necesaria y por tanto se propiciaba: “Así, el sacrificio no sólo ordena el cosmos en sentido de este, oeste, norte y sur, sino también define las categorías de su división como paraíso, inframundo, tierra y cielo; floral, acuático, animal y aviario.”⁹⁸

Ahora bien, el lugar de origen para los mayas es el Tulán o Wukub Pec, equivalente a Chicomóztoc entre los nahuas.⁹⁹ Actualmente, en las tierras altas de Chiapas los dioses patronos son conocidos como padres-madres, viven dentro de los cerros sagrados y protegen a sus hijos dándoles lluvias y mantenimientos.¹⁰⁰ Mientras que el destino al que se iría después de la muerte es el conocido como inframundo que entre los mayas de Yucatán es Mitnal y para los quichés es el Xibalba.¹⁰¹ De la Garza indica en *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*:

En el inframundo habitan los dioses de la muerte, que por lo general son figuras antropomorfas; entre los mayas antiguos se representaban como una calavera o una mandíbula descarnada, o bien como un cuerpo humano muerto y corrupto, lo cual se señala por manchas negras.¹⁰²

Tanto el *Diccionario de Motul*, escrito en 1577, como el testimonio de Pedro Sánchez de Aguilar de 1639, coinciden en que Xibalbá significa: “el que desaparece o desvanece”.¹⁰³ Para los cakchiqueles, el padre Thomas de Coto realizó un diccionario donde apunta la palabra Xibalbay: ““demonio”, “difunto” o las visiones que se les aparecían a los indígenas, y se localizaba “en el centro o corazón de la tierra.”¹⁰⁴ En

⁹⁷ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 42.

⁹⁸ Savkic, *op. cit.*, 2012, p. 124.

⁹⁹ López, *op. cit.*, 1996, p. 477.

¹⁰⁰ *Íbidem*.

¹⁰¹ de la Garza, *op. cit.*, 1997, p. 24.

¹⁰² Mercedes de la Garza, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 54.

¹⁰³ Roberto Romero Sandoval, “Miradas al inframundo” en Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega (comps.), *Los mayas Voces de Piedra*, México, Ámbar-Diseño, 2011, p. 210.

¹⁰⁴ *Íbidem*.

1536 Fray Bartolomé de las Casas registró su visita a un lugar en Guatemala que se llamaba Chixibalba “el lugar de los muertos”.¹⁰⁵

En un hueso encontrado en el entierro 116 de Tikal propio del periodo Clásico (figura 1), se grabó la muerte del dios de maíz en una canoa que marca la idea del viaje del alma después de la muerte hacia un lugar acuoso. Otra evidencia de lo anterior es la palabra señalada líneas arriba *och bih* “él entra al camino”, tal vez al camino a lo largo de la gran ruta celeste del sol.¹⁰⁶ Para grupos indígenas contemporáneos, como los tzeltales y tzotziles, el lugar conocido como inframundo es llamado *k'atinbak* “lugar donde se queman los huesos”.¹⁰⁷

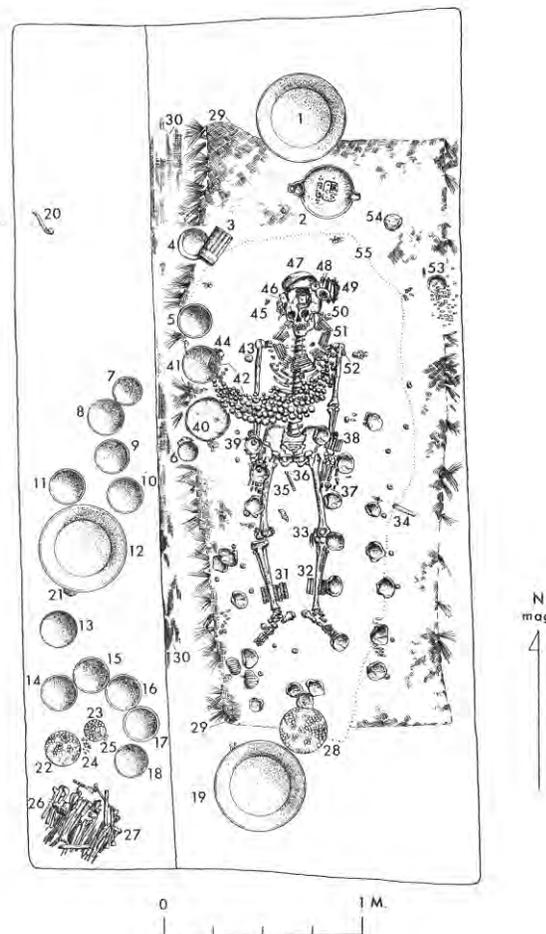


Figura 1. Entierro 116 de Tikal. Tomado de Scherer K. A., 2015, p. 64.

¹⁰⁵ *Íbidem*.

¹⁰⁶ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 54.

¹⁰⁷ *Íbid.*, p. 47.

Otro ejemplo del periodo Clásico maya es el caso del enterramiento de K'inich Janaab Pakal, gobernante de Palenque. Como parte de su ajuar funerario se colocaron dos orejeras de piedra verde, al reverso de éstos fueron labrados glifos que recientemente han sido leídos por Alexander W. Voss. El autor propone en su lectura epigráfica que los glifos hablan sobre el destino después de la muerte para la elite maya. Esto debido a que no existe mención del gobernante maya ni una fecha que permita asociar la elaboración de las orejeras para la tumba de K'inich Janaab Pakal, por lo que Voss piensa que los glifos se refieren a una concepción homogénea para la clase alta maya. Los glifos en las orejeras dicen lo siguiente: “Al “entrar al camino”, el dios Chaak guía como primer caminante al muerto hacia el inframundo sumergiéndose en el agua para que aquél sea recibido ahí como bulto por el Dios del Inframundo.”¹⁰⁸ Esta frase bien podría relacionarse con el hueso grabado en el entierro 116 de Tikal mencionado anteriormente.

Estudios de antropología indígena realizados por Pedro Pitarch indican que las fuerzas anímicas al interior del cuerpo tienen distintos destinos después de la muerte:

Una de ellas (*ch'ulel*) puede terminar, de acuerdo con las circunstancias de la muerte, en un mundo frío y húmedo, o bien, como siervo en el interior de una montaña, o acompañando a la órbita del sol en forma de estrella; la otra (*lab*) será transmitida a un feto del mismo linaje en la generación de los nietos.¹⁰⁹

Como se puede notar, existen diferentes fuentes que señalan y reiteran un lugar particular al que se dirigen los muertos a pesar de que el nombre cambia según la región geográfica.

Por su parte, el Popol Vuh permite tener una descripción del inframundo; dicho texto colonial señala que la entrada se encontraba en “Verapaz, en la rivera del río Chixoy, llamado Bolonppel Uitz o Salinas de los Nueve Cerros, sitio donde había que

¹⁰⁸ Alexander W. Voss, “El viaje al inframundo en el periodo Clásico Maya: el caso de K'inich Janab Pakal de los Bak de Palenque, Chiapas, México” en Alejandro Sheseña (comp.), *Religión maya: rasgos y desarrollo histórico*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2013, p. 193.

¹⁰⁹ Pitarch, *op.cit.*, 2013, p. 23.

bajar por unas escaleras largas y empinadas que conducían a un río subterráneo.”¹¹⁰ Este sitio ha sido asociado a lo acuoso, oscuro y frío. Enrique Florescano indica que “Es una región habitada por seres fantásticos y gobernada por dioses terribles que tienen el poder de desencadenar enfermedades mortíferas.”¹¹¹ Sin embargo, López Austin ha propuesto entender diferentes conceptos mesoamericanos bajo la idea de opuestos complementarios, donde el inframundo no fue solamente un lugar de muerte. Conuerdo con la propuesta de Ramzy R. Barrois y Alexandre Tokovinine: “El inframundo cubre un conjunto de nociones diversas, positivas y negativas, así como el supramundo. En efecto, si el inframundo maya es el lugar de la oscuridad y de la muerte, también lo es del agua, la fertilidad, y la vida.”¹¹²

2.4. Elementos asociados al Inframundo en el *corpus* de escenas

En las escenas plasmadas en distintas obras plásticas es posible observar elementos que remiten al inframundo o si se prefiere, al mundo de los muertos. Para fines de este trabajo se tomarán en cuenta aquellos que fueron pintados en el *corpus* seleccionado de cerámica policroma de estudio que se presenta en el capítulo III.

2.5. Algunos atributos presentes en las figuras antropomorfas en el *corpus* de escenas

En cuanto a las representaciones mortuorias, la mayoría de ellas se relacionan con figuras antropomorfas completas y en otros casos se remite a partes del cuerpo. Entre los elementos que permiten asociar la figuración a la muerte destacan: apariencia de esqueleto (figuras 22-29), costillas (figuras 22, 23 y 27), cráneo descarnado (figuras 22-29), vientre hinchado (figura 22), puntos negros en el cuerpo que indican

¹¹⁰ Velásquez, *op. cit.*, 2010, p. 169.

¹¹¹ Florescano, *op. cit.*, 1999, p. 222.

¹¹² Ramzy R. Barrois y Alexandre Tokovinine, “El inframundo y el mundo celestial en el juego de pelota maya”, Fundación para el avance de los estudios mesoamericanos, Inc., http://www.famsi.org/reports/03101es/03barrois_tokovinine/03barrois_tokovinine.pdf (Consultada el 23 de julio de 2016)

putrefacción (figura 22), elementos circulares “globos oculares” y se encuentran presentes en cabeza, collares y en la vestimenta (figuras 20-23, 25-27), el esfínter expuesto (figura 23), signo de porcentaje y, en algunas ocasiones, un hueso en el tocado.¹¹³

2.6. Figuras zoomorfas relacionadas con el Inframundo en el *corpus* de escenas

Otros elementos y figuraciones en las escenas de las vasijas que remiten al inframundo son los animales; el interés por representarlos en distintas escenas se debe a que fueron “considerados, más que meros recursos utilitarios, seres que poseían un vínculo espacial con lo divino; ocuparon en los mitos lugares trascendentales y representaron diversos conceptos fundamentales de la cultura.”¹¹⁴ Entre los animales que aparecen en el *corpus* de cerámica destacan la tortuga, serpiente, perro, felino y aves. También se ha identificado el tepescuincle, *agouti paca*, en la escena del vaso K1228 (figura 13), un roedor con manchas en el lomo que tiene hábitos nocturnos y vive en madrigueras. Los roedores son habitantes del inframundo,¹¹⁵ además tanto las tuzas como los roedores del género *Sigmodon*¹¹⁶ entran a las tumbas para roer los huesos, incluso se piensa que ingresan cuando el cuerpo se ha depositado recientemente.¹¹⁷

Por las características propias de cada animal es posible identificarlos con los distintos planos cósmicos, aunque en la mayoría de los casos, tienen acepciones que permiten que pertenezcan a niveles opuestos. Por ejemplo, la serpiente es un animal vinculado con la tierra, debido a que se arrastra, y a la actividad nocturna, pese a ello, existen representaciones del trono serpiente, un elemento característico de los gobernantes mayas que en dicho caso se asocian al plano celeste.

¹¹³ Taube, *op. cit.*, 1992, p. 11-16.

¹¹⁴ Fernando Guerrero Martínez, “La presencia del felino en la pintura mural de Cacaxtla” en, *La pintura mural prehispánica en México V, Cacaxtla*, Tomo III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, p. 479.

¹¹⁵ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 161.

¹¹⁶ Wikiwand, “Cotton rat”, Wikipedia, www.wikiwand.com/en/Cottonrat (Consultado el 1º de agosto de 2016).

¹¹⁷ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 163.

2.6.1. Felino

El felino¹¹⁸ pertenece al inframundo debido a que está asociado con la actividad nocturna y húmeda. Es posible identificar en diferentes obras plásticas la presencia de este animal tanto en figuras antropomorfas como zoomorfas. Existen 36 especies de felinos en el mundo, de los cuales 6 habitan en México: ocelote, tigrillo, lince o gato montés, jaguar, puma, jaguarundi o leoncillo.¹¹⁹ En el caso del jaguar el rasgo distintivo es la piel, “su pelaje presenta manchas o rayas, las cuales son una adaptación a su hábitat y a su comportamiento críptico de cacería.”¹²⁰ En la mayoría de los casos, su piel fue pintada en color naranja con puntos negros de distintos tamaños y es posible observarla en las obras plásticas en orejas, garras y cola de algunos personajes. Se ha propuesto que el jaguar encarna al sol en el inframundo.¹²¹

Entre las figuras con piel de jaguar es posible mencionar dioses con cola de jaguar (K688, figura 12), bebé jaguar del inframundo (K521, figura 14), perro-jaguar (K521, figura 14), personajes antropozoomorfos (K2802, figura 15 y K5166, figura 16) y jaguar con serpiente en el cuello (K1256, figura 17). Tokovinine señala una diferencia en tanto a las formas de atribuir los rasgos del jaguar a otros personajes:

Se cree sin embargo, que existe una diferencia de estatus para atribuir la presencia del felino como piel en las faldas o como animal en los tocados. En el caso de la falda, significaría el rango elevado del personaje. En cambio, la presencia de la cabeza del felino, su pata o su cola en el tocado, traduciría una voluntad de apropiación del valor representado por dicho animal.¹²²

Por su parte, María del Carmen Valverde indica que se trata de un animal carnívoro que se asocia con distintos conceptos como el inframundo, el mundo subterráneo, la oscuridad del cielo nocturno, la fertilidad y el poder. La relación se basa en la

¹¹⁸ Fernando Guerrero indica en el texto “La presencia del felino en la pintura mural de Cacaxtla” que se llama felino a cualquiera de las especies que se encuentran dentro de la familia *Felidae* y se usa ese término cuando no es posible determinar la especie a la que corresponde.

¹¹⁹ Guerrero, *op. cit.*, 2013, p. 480.

¹²⁰ *Íbidem*.

¹²¹ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 160.

¹²² Barrois y Tokovinine, *op. cit.*, p. 3.

actividad natural del felino debido a que el jaguar habita en cuevas, es nocturno y se mantiene cerca del agua. Para Valverde los gobernantes se identificaron con él para adquirir sus poderes a partir de portar atributos con piel de jaguar.¹²³

2.6.2. Cánidos

Estudios recientes han indicado que existieron algunas especies de caninos entre las culturas precolombinas. Se trató de un animal híbrido entre el lobo y perro, compartían en un 99.6% los genes lo que indica que pertenecen a la misma especie, la diferencia radica en que uno pertenecía a una especie silvestre y el otro era un animal domesticado.¹²⁴ En el Altiplano de México, el perro más conocido es el *xoloitzcuintli*, un perro de raza pelona. Se han propuesto que este animal está vinculado al mundo subterráneo en el Occidente y Altiplano de México.¹²⁵ En palabras de Mercedes de la Garza:

En los grupos mesoamericanos el perro tiene una compleja significación; entre los mayas se asocia con el fuego y con el relámpago, y además de estar vinculado a la muerte de los hombres, también se relaciona con el origen, ya que los tzotziles actuales tienen un mito según el cual una mujer se apareó con un perro para dar lugar a los hombres.¹²⁶

Los mayas establecieron una diferencia entre los perros con pelo y sin pelo: *k'ik'bil pek*, perro nativo sin pelo, mientras que *kus* y *tsom* hacen referencia a perros con pelo.¹²⁷ La vasija en la escena K521 (figura 14) permite observar una figura zoomorfa con características de perro y jaguar. Pese a ello llama la atención de diferentes especialistas la forma de las orejas alargadas debido a que no corresponde con las

¹²³ Guerrero, *op. cit.*, 2013, p. 514; Carmen Valverde, *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, 2004, p. 221 y 229.

¹²⁴ Raúl Valadez Azúa, "El origen del perro americano y su dispersión", en *Arqueología Mexicana, El perro mesoamericano*, no. 125, Enero-Febrero, Año 2014, p. 30-37.

¹²⁵ Barrois y Tokovinine, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁶ de la Garza, *op. cit.*, 1984, p. 55.

¹²⁷ Mercedes de la Garza, "El carácter sagrado del xoloitzcuintli entre los nahuas y mayas", en *Arqueología Mexicana, El perro mesoamericano*, no. 125, Enero-Febrero, Año 2014, p. 59.

razas identificadas hasta el momento. Sin embargo, Raúl Valadez señala que las orejas caídas y el color moteado es una característica no común en mamíferos silvestres, pese a ello el rostro redondeado y corto es compatible con las formas de algunos perros en el sureste mesoamericano.¹²⁸ Para el pensamiento maya antiguo: “Y en las culturas mesoamericanas no sólo ha sido compañero por excelencia del hombre, sino también su sustituto ante los dioses en el sacrificio, su antepasado, su conductor al más allá, el proveedor del fuego y, con ello, de la civilización.”¹²⁹

2.6.3. Reptiles

En cuanto a reptiles es posible encontrar la presencia de serpientes y tortugas en las escenas plasmadas en cerámica policroma. La serpiente, según el contexto en que esté inmersa, puede ser asociado al plano celeste. Entre las representaciones que se observarán en el *corpus* destaca la serpiente que porta plumas o la serpiente bicéfala que podría representar al cielo, en algunos casos, de sus fauces emerge agua o rostros antropomorfos de los dioses celestes del Sol o de la lluvia.¹³⁰ Para Mercedes de la Garza se trata de un animal que simboliza la energía sagrada del cosmos:

La serpiente es, así, el símbolo animal más destacado en las cosmogonías mayenses, pues parece no estar significando propiamente uno de los dioses creadores, sino la energía sagrada que todos ellos poseen para generar la vida en el mundo, y esa energía se asocia fundamentalmente con el agua, lo precioso, lo sagrado por excelencia, la materia originaria (como el caos acuático en otras religiones) que estará transmitiendo, a partir del origen, fecundidad permanente al cosmos.¹³¹

En el *corpus* que se analizará en el capítulo III es posible encontrar la serpiente esquelética bicéfala (K1256, figura 17), serpiente con alas (K1256, figura 17),

¹²⁸ Raúl Valadez, Comunicación personal, 13 de abril de 2016.

¹²⁹ de la Garza, *op. cit.*, 2014, p. 59.

¹³⁰ de la Garza, *op. cit.*, 1984, p. 164.

¹³¹ *Íbid.*, p. 161-162.

serpiente en el cuello de ave y jaguar (K1228, figura 13 y K1256, figura 17), deidades con piel de serpiente (K521, figura 14), en la boca del monstruo de la tierra (K521, figura 14) y serpiente trono (K1183, figura 18).

Otro reptil presente en algunas escenas de cerámica policroma del *corpus* es la tortuga que según de la Garza también se asocia con el nivel celeste: “La tortuga es aliada de los Chaaques; se dice que sus ojos están llenos de lágrimas por la aflicción de los hombres a causa de la falta de lluvias; sus lágrimas las atraen, y, en pago por ello, el campesino al prender fuego al campo, advierte a la tortuga para que se ponga a salvo.”¹³² Dentro del pensamiento maya, la tierra es concebida como una tortuga enorme que flota en el mar cósmico, se trata de una superficie circular rodeada de agua.¹³³

Por otra parte, Taube propone que el caparazón de tortuga fue usado como tambor y se asocia a la lluvia, el sonido producido simboliza los truenos y la lluvia torrencial.¹³⁴ En el *corpus*, la vasija K1892 (figura 19) involucra a una tortuga descarnada.

2.6.4. Aves

Entre las representaciones en diferentes soportes de la plástica maya es posible observar diferentes aves, tanto diurnas como nocturnas. Son animales relacionados con el plano celeste por la capacidad de volar, aunque también hay ejemplos de aves asociadas al inframundo, por ejemplo el ave Muan, mensajera de los dioses del inframundo que resulta ser una figura característica del estilo Turkey Vulture en la cerámica policroma (ver capítulo 3). En el entierro 9 del Zotz y en el entierro 24 del Perú fueron depositados platos con codornices, *Colinus virginianis*; se piensa que los huesos de aves hallados en tumbas podrían representar un festín para los muertos.¹³⁵

Evon Vogt señaló que para el sacrificio *K'Exolil* los zinacantecos matan gallinas

¹³² de la Garza, *op. cit.*, 1984, p. 52.

¹³³ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 107.

¹³⁴ *Íbid.*, p. 163.

¹³⁵ *Íbid.*, p. 159- 160.

en pares para ofrecerlas a los dioses ancestrales a cambio de curar enfermedades.¹³⁶ Por su parte, Taube indica que las aves se asocian con el paraíso celestial de la Montaña Floreada, un lugar emblemático para las almas humanas; Scherer agrega que estos animales podrían representar aspectos del alma humana.¹³⁷ En la plástica maya es posible encontrar diferentes tipos de aves: “Lo interesante aquí no es sólo la variedad de especies, si no también sus estrechos vínculos con las deidades y con diversos rituales, así como con los elementos de la naturaleza.”¹³⁸ Algunas aves relacionadas al ámbito terrestre y el hombre son la garza y la gaviota.

Las garzas son aves con picos, cuellos y patas largas vinculadas con el ámbito acuático. Su alimentación consiste en peces, ranas, crustáceos e insectos. En México existen cerca de 16 especies de garzas.¹³⁹ La escena de la vasija K1228 (figura 13) presenta un ave parada sobre una figura antropomorfa. Tanto las garras, las plumas y el cuello indican que se trata de una garza, posiblemente de la especie *Tigrisoma mexicanum*, conocida como hocó cuellinudo, garza tigre o avetigre mexicana, debido a las plumas moteadas que presenta.¹⁴⁰ Habita en América central y en la parte norte de Colombia. Según de la Garza, los mayas de Yucatán llamaron a éstas aves *bach-ha* “rociar agua” y *zacboc*.¹⁴¹ Se trata de “uno de los animales que fueron símbolos del poder que los dioses otorgaban a los gobernantes.”¹⁴²

Otra ave vinculada al ámbito de los hombres es la gaviota. En México existen cerca de 22 especies, que habitan cerca de cuerpos de agua.¹⁴³ Entre las características principales de ésta ave es posible señalar que son acuáticas, de alas largas y excelente

¹³⁶ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 160; Evon Vogt, *Ofrendas para los dioses: análisis simbólico de rituales zinacantecos*, Trad. Stella Mastrangelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 134-139.

¹³⁷ *Íbidem*.

¹³⁸ Ma. De Lourdes Navarrijo Ornelas, “Las aves en el mundo maya prehispánico” en *La pintura mural prehispánica de México Mayas*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 222.

¹³⁹ Mercedes de la Garza, *Aves sagradas de los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1995, p. 99.

¹⁴⁰ Naturalista, “Garza tigre mexicana (*Tigrisoma mexicanum*)”, Naturalista, <http://www.naturalista.mx/taxa/5049> (Consultado el 15 de julio de 2016).

¹⁴¹ de la Garza, *op. cit.*, 1995, p. 99.

¹⁴² *Íbid.*, p. 100.

¹⁴³ Aves MX, “Especies de gaviotas en México”, Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad, <http://avesmx.conabio.gob.mx/Especies.html#todas> (Consultado el 15 de julio de 2016).

vuelo, además de picos ligeramente ganchudos.¹⁴⁴ La representación plasmada en la vasija K688 (figuras 12 y 20) podría corresponderse con la gaviota plateada, *Larus argentatus*.¹⁴⁵ Esto debido a que en las extremidades de las plumas en alas y cola se caracteriza por un color oscuro, intención que tuvo el artista al pintar manchas negras en las puntas de las alas. Además, la forma de la cola y alas coinciden con la gaviota plateada. De la Garza señala: “Estas aves blancas no se representan propiamente como ofrendas, por lo que pudieran simbolizar algún aspecto del rito o de la deidad a la que se les dedicaba.”¹⁴⁶

2.7. Rituales, sepulturas y ofrendas

Desde lo que hoy en día llamaríamos “mundo de los vivos” se llevaron a cabo una serie de rituales en honor al difunto. En este sentido se entiende la muerte como la “disolución de todos los componentes del organismo, tanto los de materia pesada como los de sustancias etéreas.”¹⁴⁷ Al morir un ser humano se realizaban una serie de rituales funerarios que variaban según la región geográfica; éstas se llevaban a cabo durante el intervalo de tiempo entre la muerte, el entierro y el pos-entierro.

Para las zonas de Piedras Negras, Copán, Dos Pilas y Quiriguá, textos glíficos sugieren que el tiempo entre la muerte y el entierro era de 10 días.¹⁴⁸ Eberl indica que el cadáver era sepultado diez días después de ocurrida la muerte con todos los elementos y ofrendas que acompañarían al muerto (figura 2). Después de un lapso de 260 días, una vuelta del calendario *tzolk'in*, se realizaba una conmemoración que consistía en la quema de teas y en ofrendas de copal.¹⁴⁹ Finalmente, después de un año se realizaban ritos que involucraban la reapertura de la tumba y quema de copal.¹⁵⁰ Fitzsimmons indica que la palabra *och bih* “entrar al camino” ocurría una semana

¹⁴⁴ de la Garza, *op. cit.*, 1995, p. 111.

¹⁴⁵ Aves MX, “*Larus argentatus*, gaviota plateada”, Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad, <http://avesmx.conabio.gob.mx/FichaEspecie.html#465> (Consultado el 15 de julio de 2016).

¹⁴⁶ de la Garza, *op. cit.*, 1995, p. 112.

¹⁴⁷ Velásquez, *op. cit.*, 2011, p. 238.

¹⁴⁸ *Íbid.*, p. 88.

¹⁴⁹ Eberl, *op. cit.*, 2011, p. 255- 259.

¹⁵⁰ *Íbidem.*

después de la muerte física del cuerpo.¹⁵¹

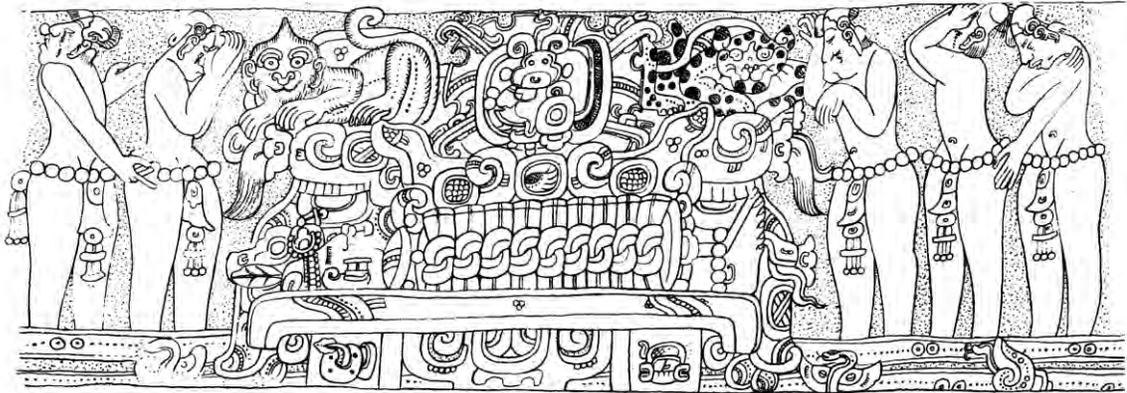


Figura 2. Vaso de Berlín, dibujo de Nikolai Grube. Tomado de Scherer K. A., 2015, p. 62.

Ejemplo de ritos después de la sepultura son los registros epigráficos en la tumba de K'inich Janaab Pakal, cuatro meses después de su muerte ocurrida el 28 de agosto de 683, cuando su hijo mayor K'inich Kan B'ahlam ascendió al poder. Junto a la posesión ocurrida el 17 de enero de 684, Kan B'ahlam dio las instrucciones para el cierre de la cámara y el relleno del pasaje de entrada, los ritos consistieron en sacrificios humanos y depósito de ofrendas.¹⁵² Otro ejemplo se encuentra en el altar 5 de Tikal que indica la muerte de la mujer llamada Tuun Kay Wak en el año 703, 'fue colocada en el suelo' y enterrada en 'la casa de los Nueve Señores', rito supervisado por un señor de Calakmul. Ocho años después del deceso, la tumba fue reabierta y la señora fallecida adquirió un nuevo nombre como difunta.¹⁵³

La reentrada a tumbas en Bonampak, El Kinel, Budsilha y otros sitios demuestra que se monitoreaba el estatus del cuerpo, esto se hacía cuando el proceso de descomposición había terminado, con la intención de tomar algunos huesos o el esqueleto completo para la manufactura de artefactos.¹⁵⁴ Sin embargo, hay indicios que muestran que los huesos se removían cuando la carne aun estaba fresca, como en el entierro 4 en el Kinel. Otro ejemplo relacionado con la reentrada de tumbas es el entierro 6 de Budshila, un sitio cercano a Piedras Negras, en este faltaba el cráneo

¹⁵¹ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 168.

¹⁵² Eberl, *op. cit.*, 2011, p. 259.

¹⁵³ *Íbidem.*

¹⁵⁴ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 99-100.

completo y solamente quedaron 6 dientes maxilares.¹⁵⁵ Actualmente, en la hacienda de Cham Kom en Yucatán, los huesos son exhumados en un hoyo en el suelo o *pib* después de tres años de haber sido depositados en la tumba.¹⁵⁶ Un caso semejante a los anteriores es el del gobernante 7 de Piedras Negras quién quemó los restos de la tumba de un antecesor en un intento por revivificar los restos, este ritual es conocido como *el-naah*.¹⁵⁷ Se ha propuesto entender este acto no sólo como un acto ritual sino también como un acto político sumamente significativo para conmemorar en un monumento de piedra.¹⁵⁸

Además, también existe evidencia arqueológica de ofrendas de pedernal en los entierros depositados tiempo después de la sepultura: “Los excéntricos de pedernal, en especial, tenían un papel importante en los ritos relacionados con la muerte y el inframundo, y se les observa a menudo en escenas del juego de pelota o en las manos del dios de la Muerte.”¹⁵⁹ En este sentido, las inscripciones glíficas indican que en el caso de los gobernantes, los “vivos” mantuvieron presente en la memoria colectiva al difunto y por ello se realizaban distintos rituales y ofrendas en su honor.

Hasta la fecha se han descubierto cerca de 10 000 sepulturas prehispánicas, algunas han sido identificadas como tumbas de gobernantes, nobles y también de los bajos estratos de la sociedad maya. Entre las técnicas de disposición del cadáver está la inhumación (primaria y secundaria), la cremación y el abandono.¹⁶⁰ Ledyard Smith realizó una clasificación de los entierros a partir de su trabajo en Uaxactún, detectó al menos cinco forma de disposición del cadáver: 1) Entierros simples: tumbas sin arquitectura formal, el cuerpo yace en la tierra con relleno de escombros; 2) Cista: inhumaciones con poca elaboración, como piedras alrededor del cuerpo, para delimitar el espacio mortuario; 3) Criptas simples: contenedores con paredes de mampostería, la tapa se compone de lajas y la altura no sobrepasa el medio metro; 4) Criptas elaboradas: son largas y más complejas, la altura interna va entre medio y un metro y; 5) Tumbas: cámaras funerarias abovedadas, el interior es más alto que un

¹⁵⁵ *Íbid.*, p. 99.

¹⁵⁶ *Íbidem*.

¹⁵⁷ *Íbid.*, p. 129.

¹⁵⁸ *Íbidem*.

¹⁵⁹ Eberl, *op. cit.*, 2011, p. 259.

¹⁶⁰ de la Garza, *op. cit.*, 1997, p. 19.

metro.¹⁶¹

Scherer ha destacado la valiosa aportación de la arqueología para el estudio del tratamiento mortuorio; sin embargo no es posible reconstruir todo el ritual. Lo que sí es posible es explorar el producto final como evidencia del ritual, donde fue enterrado el cuerpo, así como los objetos y el paisaje donde fue enterrado.¹⁶² Gracias a ello se sabe que los entierros se realizaban en plazas, pirámides, casas y basureros. La mejor evidencia temprana de tratamiento mortuorio pertenece a Cuello, Belice, y fue excavado por Norman Hammond.¹⁶³

Para entender los entierros y las actividades que se llevaron a cabo alrededor de ellos es importante considerarlos como espacios liminales, es decir lugares de actividad ritual donde se mantiene contacto con los espíritus de la muerte.¹⁶⁴ Además, debe tenerse presente los factores climáticos y fisiológicos que intervienen en la putrefacción de los cuerpos debido a la invasión de micro y macrorganismos. Los antiguos mayas cubrieron con cinabrio los huesos y los entierros¹⁶⁵, dicho material se compone de mercurio, un excelente pesticida que previene la infestación del cuerpo, principalmente por la hueva de las moscas.¹⁶⁶ Respecto al simbolismo del color del cinabrio Mercedes de la Garza señaló: “El color rojo significa nacimiento, por su asociación con el este, sitio de la salida del Sol, y por tanto origen de la vida, por lo que su uso en los cadáveres indica un rito de magia simpatética para propiciar la vida con el más allá, o sea, la inmortalidad.”¹⁶⁷ Otra forma de preparar el cuerpo era envolviéndolo y empaquetando (figura 2); como principio orgánico, la carne humana se descompone más rápido que vestidos o envoltorios hechos de algodón, piel de animal, cuero u otro material.¹⁶⁸

Las sepulturas dentro del espacio doméstico era una de las prácticas comunes para los bajos estratos de la sociedad maya y se hacían por varias razones, entre ellas se buscaba que la fuerza anímica del recién fallecido pudiera encontrar el camino para

¹⁶¹ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 6.

¹⁶² *Íbid.*, p. 9

¹⁶³ *Íbid.*, p. 171.

¹⁶⁴ *Íbid.*, p. 105.

¹⁶⁵ *Íbid.*, p. 79.

¹⁶⁶ *Íbidem.*

¹⁶⁷ de la Garza, *op. cit.*, 1998, p. 190.

¹⁶⁸ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 84.

volver a su casa y renacer en las generaciones siguientes; también se evitaba la profanación de las tumbas¹⁶⁹ y de esta manera se monopolizaban los restos de los ancestros para obtener recursos, control y herencia.¹⁷⁰ Alfonso Villa Rojas registró las prácticas mortuorias para los lacandones:

Por cuanto a sus prácticas mortuorias, se sabe que acostumbran enterrar a sus muertos en fosas de menos de un metro de profundidad y tender el cadáver con la cara hacia arriba; dentro de la fosa se le ponen para el largo viaje tortillas y una bola de masa para hacer pozol. Después, se le ponen dos maderos y sobre ellos hojas de palma; de esta manera se evita que la tierra que se echa no caiga directa sobre el muerto. Al quedar cerrada, la tumba toma la forma de un pequeño montículo. De acuerdo con Tozzer, se fija luego en cada una de las cuatro esquinas la figura de un perro hecha con hojas de palma; siguiendo viejas ideas, se espera que sea un perro el que sirva de guía a través de las múltiples dificultades por las que habrá de pasar antes de llegar al lugar de su destino. Sobre esto último existe la versión de que el ser humano tiene dos almas: una localizada en el pulso a la que llaman *u kab-pishan* y la otra en el corazón llamada simplemente *pishan*.¹⁷¹

Hoy en día se piensa que el grueso de la sociedad maya era enterrada detrás de las casas o en el piso de las mismas, lo cual según Alfredo López Austin podría sugerir la idea de linaje: “En efecto, la permanencia de los restos mortuorios en el ámbito del hogar hace pensar en el origen de la idea de un vínculo anímico entre todos los familiares, vivos y muertos, misma que fue muy viva en el Posclásico y que llega hasta nuestros días.”¹⁷²

Por su parte, los entierros reales se caracterizan por la sepultura en pirámides de grandes dimensiones,¹⁷³ entre las tumbas más famosas del mundo maya se encuentran la del gobernante de Palenque K'inich Janaab Pakal enterrado en el

¹⁶⁹ *Íbid.*, p. 172.

¹⁷⁰ *Íbid.*, p. 181.

¹⁷¹ Villa, *op. cit.*, 1985, p. 306.

¹⁷² López, *op. cit.*, 1996, p. 474.

¹⁷³ S/A, “Tumbas de la antigüedad”, *op. cit.*, p. 28.

Templo de las Inscripciones y la tumba de Yuknoom Yich' aak Kahk' de Calakmul.¹⁷⁴ Las tumbas son espacios mortuorios, los lugares destinados a los grandes señores éstos son referidos como *muk* “entierros” o *naah* “edificios sagrados como casas para los restos de los ancestros”.¹⁷⁵ Tal como se señalará a continuación, los entierros en las tierras mayas resultan ser diversos y en ello radica la riqueza así como la complejidad de las actividades mortuorias. Por ejemplo, entre las diferencias se encuentra la orientación del cuerpo, en Yaxchilan, Tecolote y Kinel los entierros se orientaron hacia 120º E y N; en Piedras Negras 30º E y N; en Palenque casi todos los entierros tienen orientación 12-18º E y N.¹⁷⁶ Otra diferencia radica en los lugares donde eran enterrados los gobernantes. En Palenque los reyes fueron enterrados en pirámides; en Yaxchilan debajo o enfrente de los templos con tres accesos; y en Piedras Negras debajo de los pisos de patios y plazas.¹⁷⁷ Esto indica ideologías en común, creencias y practicas que surgieron en las capitales principales.

Una vez que las cámaras funerarias eran selladas, se colocaron algunos mecanismos, como conductos (los textos glíficos narran reentradas a tumbas), que permitían a los vivos comunicarse con los restos del muerto.¹⁷⁸ En la tapa del sarcófago de la reina roja se hizo un orificio, se ha pensado que este permitía alimentar los huesos con diversas ofrendas, entre ellas de copal.¹⁷⁹

Ahora bien, la erección de las grandes pirámides también puede entenderse como un acto político donde el sucesor reforzaba su posición y poder. Según Peter Metcalf y Richard Huntington, el nuevo líder necesita cimentar su posición a partir de demostrar a la comunidad su solidaridad con el gobernante recién fallecido.¹⁸⁰ Por ejemplo la construcción y dedicación del templo de las inscripciones por Kan Balam II de Palenque a su padre K'inich Janaab Pakal constituyó la fundación de su reino.

Como ya se mencionó, junto al cadáver se depositaban ofrendas que consistían

¹⁷⁴ *Íbid.*, p. 14-49.

¹⁷⁵ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 199.

¹⁷⁶ *Íbid.*, p. 189.

¹⁷⁷ *Íbid.*, p. 190.

¹⁷⁸ *Íbid.*, p. 207.

¹⁷⁹ *Íbid.*, p. 206.

¹⁸⁰ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 187; Peter Metcalf y Richard Huntington, *Celebrations of Death: The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 149-150.

en los objetos de uso común del difunto. No son sólo ofrendas sino que representan los restos con potencia espiritual, fueron contenedores, posteriormente sellados y enterrados en significativos lugares rituales.¹⁸¹ Entre los objetos depositados en sepulturas es posible mencionar: herramientas, armas, cerámica, adornos de concha, obsidiana, pedernal, hueso, jade, instrumentos musicales, figurillas de deidades, esqueletos completos, y partes de animales; todos estos objetos simbolizan energías sagradas para fortalecer y proteger al espíritu.¹⁸²

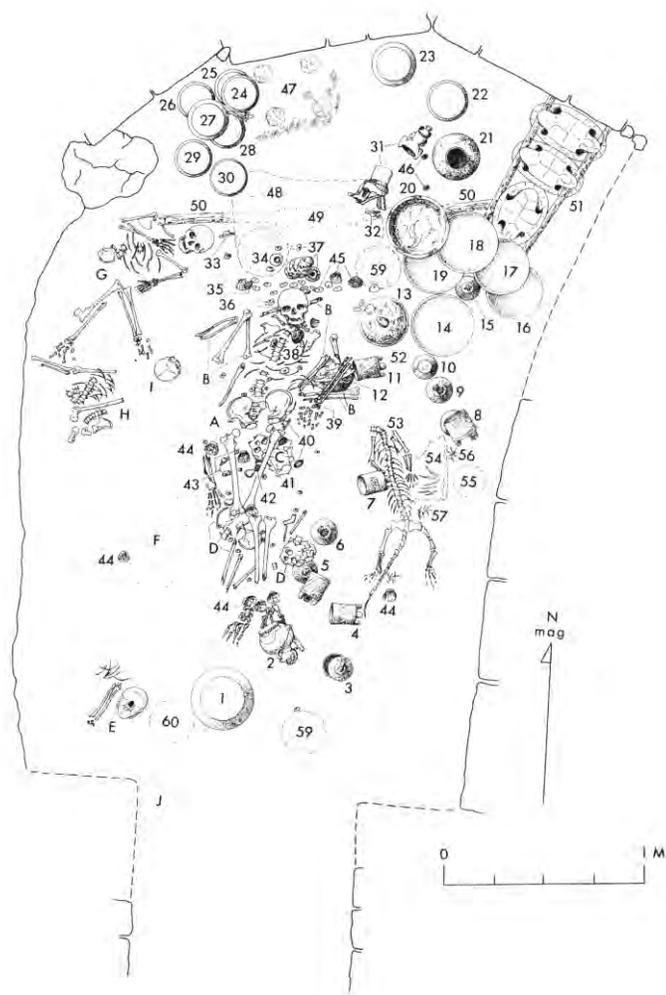


Figura 3. Entierro 10 de Tikal. Tomado de Scherer K. A., 2015, p. 164.

¹⁸¹ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 225.

¹⁸² de la Garza, *op. cit.*, 1997, p. 27.

Uno de los objetos más recurrentes encontrados como parte de las ofrendas en los entierros es la cerámica. Según el estatus social del fallecido, la cerámica podía ser policroma o no, ésta podía tener diferentes formas como cuencos, escudillas, platos extendidos o *lak*, platos hondos o trípodes *jawante'*, escudillas de paredes y vasos cilíndricos *uch' ib' uk' ib* (ver capítulo 3).¹⁸³ Gracias a los estudios químicos realizados a estos platos se sabe que fueron usados para el consumo de alimentos y bebidas y a la muerte fue enterrado junto al cadáver. Se trataron de objetos sumamente importantes en los entierros, esto se puede comprobar al observar el entierro 196 de Tikal (figura 4) donde se encontraron sesenta y cinco objetos cerámicos entre platos y vasos;¹⁸⁴ otro ejemplo de ésta naturaleza es el entierro 10 de Tikal (figura 3) donde se excavaron sesenta objetos, la gran mayoría, cerámicos.¹⁸⁵ Ahora bien, la cerámica con forma de olla también fue usada para depositar cadáveres de infantes, por ejemplo en el entierro 9 del Zotz se encontraron seis cuerpos de infantes y un adulto dentro de siete objetos cerámicos distintos.¹⁸⁶ Éstos objetos toman gran importancia debido a que fueron usados en vida para el consumo de alimentos, depositados como ofrenda junto a los cadáveres y en el caso de la cerámica policroma, contienen valiosa información sobre el gobernantes gracias a la escritura de glifos y a escenas cotidianas y mitológicas (ver capítulo 3).

¹⁸³ Erik Velásquez García, "El Vaso de Princenton, Un ejemplo de estilo códice" en *Arqueología Mexicana*, Vol. XVI, No. 93, Año 2008, p. 51; Erik Velásquez García, *Contexto histórico y cultural de los vasos de la tradición 'Ik': el caso del pintor Tub 'al' Ajaw*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, p. 47.

¹⁸⁴ Originalmente publicado por Coe como parte de las Excavaciones en la Gran Plaza, Terraza norte, Acrópolis norte de Tikal, retomado por Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 90.

¹⁸⁵ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 150

¹⁸⁶ *Íbidem.*

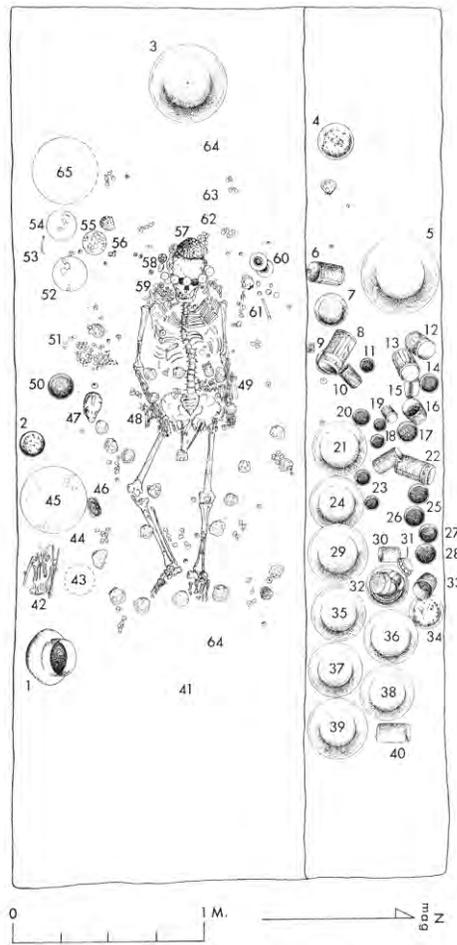


Figura 4. Entierro 196 de Tikal. Tomado de Scherer K. A., 2015, p. 90.

Entre las ofrendas más ricas se encuentran los objetos elaborados con concha *spondylus* (figura 5) debido a que fueron superficies que contuvieron, protegieron o transportaron el “alma” animada.¹⁸⁷ La concha *spondylus* fue sumamente valiosa por su color rojo, sugiere la vida, calor, sangre, y el sol, en asociación con el mar distante, el lugar del renacimiento solar.¹⁸⁸ Taube indica que tanto el maíz como la concha *spondylus* fueron símbolos de vida y vitalidad.¹⁸⁹ Los entierros reales de Tikal, Piedras Negras y Río Azul contienen conchas cerca de la cabeza, en algunos casos se colocó debajo de la cabeza, en otros casos encima del cadáver justo sobre los huesos

¹⁸⁷ *Íbid.*, p. 113.

¹⁸⁸ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 113.

¹⁸⁹ *Íbidem.*

parietales.¹⁹⁰ Otro objeto importante en las ofrendas era el jade, una piedra preciosa restringida a las élites; Michael Coe señaló que se colocaban cuentas de este material con la intención de capturar el último aliento vital.¹⁹¹ Houston y Taube indicaron que las máscaras funerarias podrían tener la misma función.¹⁹² Por su parte, Scherer apuntó recientemente que el jade era la semilla de la nueva vida y la concha *spondylus* el transporte de ésta.¹⁹³

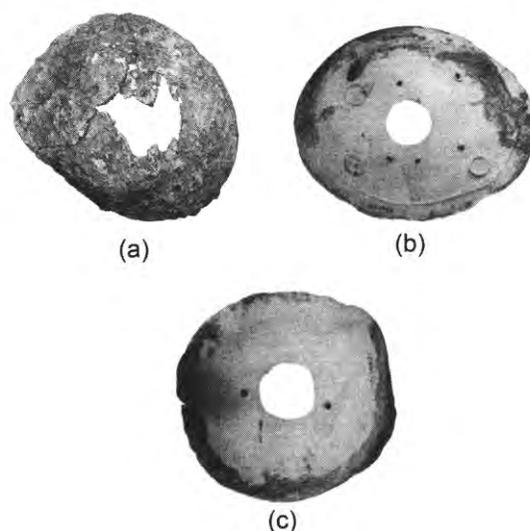


Figura 5. Conchas *spondylus* perforadas, a) perforación en una concha encontrada en el entierro 5 de Piedras Negras, b) signo *bih* en el entierro 23 de Tikal, c) posiblemente signo *uh* en el entierro 24 de Tikal. Tomado de Scherer K. A., 2015, p. 116.

También se ha registrado la presencia de espejos de pirita (figura 6) y hematita en sepulturas.¹⁹⁴ Posiblemente los espejos conducían a otros mundos y los gobernantes se reflejaban en ellos para obtener conocimiento.¹⁹⁵ Fueron puestos en sepulturas para sugerir, o facilitar, el asenso o descenso de las fuerzas anímicas. Taube señala que

¹⁹⁰ *Íbid.*, p. 114.

¹⁹¹ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 75; Michael D. Coe, "The Ideology of the Maya Tomb" en Elizabeth Benson y Gillett Griffen (comps.), *Maya Iconography*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

¹⁹² Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 76; Stephen Houston y Karl Taube, "An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica" en *Cambridge Archaeological Journal*, Año 10, Número 2, 2000, P. 261-294.

¹⁹³ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 113.

¹⁹⁴ *Íbidem.*

¹⁹⁵ *Íbid.*, p. 133.

los espejos negros semejan la pupila humana, portales a otros lugares, solares y celestiales.¹⁹⁶ Mientras que en las vasijas eran depositados papeles manchados con sangre y quemados en vasijas con espejos para ayudar al tránsito de las esencias.¹⁹⁷ En las piezas cerámicas también se depositaban partes del cuerpo como falanges, huesos de dedos y dientes. En un entierro del Zotz se encontró una vasija con dedos y dientes que fueron expuestos al calor, se trataba de una ofrenda a los seres sobrenaturales.¹⁹⁸ Las vasijas también eran matadas ritualmente al realizar un hoyo en el centro de la pieza lo que permitía liberar la fuerza anímica del fallecido.¹⁹⁹

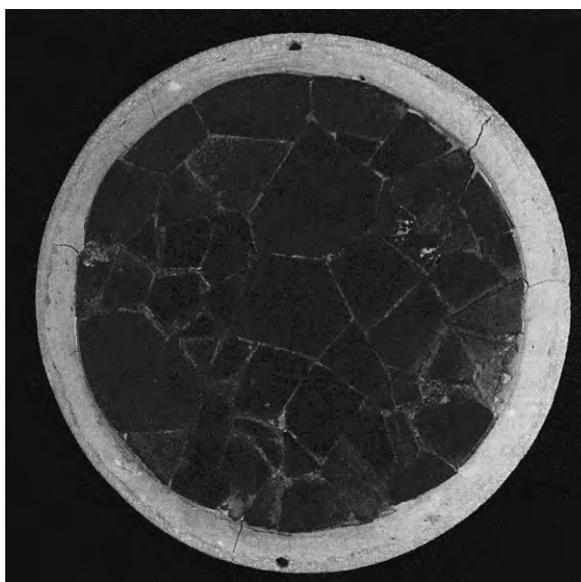


Figura 6. Espejo de mosaico de pirita, Kixpek, Guatemala. Tomado de Scherer K. A., 2015, p. 131.

La evidencia arqueológica de las ofrendas en contextos mortuorios sustenta la idea de diferentes investigadores, quienes sugieren que los muertos se dirigen a una vida semejante a la terrenal. Aunado a ello, las ofrendas de comida, flores y otras cosas constituyen un elemento esencial para la comunicación entre los vivos y los muertos,

¹⁹⁶ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 133; Karl A. Taube, "The Iconography of Mirrors at Teotihuacan" en Janet C. Berlo (comp.), *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1992, p. 181-182.

¹⁹⁷ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 135.

¹⁹⁸ *Íbid.*, p. 153-155.

¹⁹⁹ *Íbid.*, p. 117

una práctica que la arqueología ha demostrado para el Clásico maya.²⁰⁰ También es importante mencionar la existencia de evidencia arqueológica como huesos ajenos al primer cuerpo enterrado lo que indica que las tumbas eran abiertas para depositar al fallecido con los demás cuerpos. Para el caso de la tumba 1 de Chiapa de Corzo se encontraron los restos de dos individuos, tal vez acompañantes o parte de un rito de sacrificio asociado al entierro del personaje principal.²⁰¹

Ahora bien, las ofrendas no sólo consisten en los objetos antes señalados, sino también en sacrificios de vida que con el paso de los años cambió a ofrendarse alimentos. Taube señaló que para el Clásico el sacrificio consistía en la ofrenda de niños con el objetivo de engañar a los seres sobrenaturales quienes prefieren almas humanas mucho más poderosas.²⁰² Es posible que esto se llevara a cabo durante eventos importantes como la entronización de un gobernante, la muerte o nacimiento de un hijo de la realeza, ejemplo de ello se observa en las estelas 11 y 14 de Piedras Negras.²⁰³ Al ofrecer al infante, el alma del señor o señora puede ascender al plano celestial y evita ser capturada, contenida o injuriada por los seres “demoniacos”.²⁰⁴

2.8. Entidades, fuerzas anímicas y hálitos de vida

Retomando la idea de pensar al ser humano como una asociación de sustancias sólidas y gaseosas es importante recordar que todo habitante del mundo es una conjunción simultánea de creador y criatura,²⁰⁵ es decir, dentro de la materia sólida se encuentran dioses envueltos o “enmascarados”, como Velásquez García los llama: “Los mayas concebían al alma humana como un conglomerado de dioses interiores.”²⁰⁶

²⁰⁰ Eberl, *op. cit.*, p. 257.

²⁰¹ S/A, “Tumbas de la antigüedad”, *op. cit.*, p. 21.

²⁰² Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 142; Karl A. Taube, “The Birth Vase: Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual” en Kerr, Bárbara (comp.), *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vase*, Volumen 4, Nueva York, Kerr Associates, 1994, p. 650-685.

²⁰³ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 149.

²⁰⁴ *Íbid.*, p. 145.

²⁰⁵ Velásquez, *op. cit.*, 2011, p. 238.

²⁰⁶ *Íbidem.*

Villa Rojas registra la creencia de distintas almas²⁰⁷ durante su visita a la comunidad tzeltal de Oxchuc:

Por lo que toca a las almas, existe la creencia de que son dos: la llamada *mukul chulel* (“alma grande”) de naturaleza indestructible y que pasa al otro mundo a recibir el premio o castigo que le corresponde y, otra, nombrada simplemente *chuleo*, que es la que se comen los naguales. Una india Yochib que me visitaba con frecuencia, me informó que *mukul chulel* es la propia sombra que sigue al cuerpo.²⁰⁸

Alfredo López Austin propuso en 1980 los términos centros y entidades anímicas,²⁰⁹ esta última fue retomada por Velásquez García quien piensa que se trata de “dioses con voluntades y conciencias independientes que se externalizan a partir del sueño, trance extático, orgasmo, susto, embriaguez, inconciencia y muerte con el fin de retornar momentáneamente al estado antes del orto solar.”²¹⁰ El término fuerza anímica fue formulado por Roberto Martínez González en la primera década del siglo XXI. La palabra hace referencia a aquello que “dota de vida, están vinculados con fuentes externas que les permiten regenerarse y renovarse durante los ciclos ordinarios de la vida humana [como la respiración y el calor].”²¹¹ Por su parte, Pedro Pitarch establece que la materia dura y la materia ligera mantienen una correlación semejante a la de un pliegue:

Esto es, que el intercambio entre el estado virtual - el dominio de los espíritus, las divinidades y la muerte- y el estado visible, solar, en el que vivimos los seres humanos, es pensando como resultado de un doblez o envoltura mediante el cual los seres del Otro Lado se pliegan sobre sí mismos para introducirse en éste, así

²⁰⁷ Andrew K. Scherer propone el uso de la palabra alma para referirse a los seres sobrenaturales que se enlazaron al cuerpo humano físico de los mayas clásicos que se encargaba de dar vida; con base en Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 5.

²⁰⁸ Villa, *op. cit.*, 1985, p. 546.

²⁰⁹ Velásquez, *op. cit.*, 2011, p. 180; Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1980, p. 197-284; López, *op. cit.*, 2011, p. 35.

²¹⁰ Velásquez, *op. cit.*, 2011, p. 238.

²¹¹ *Ibid.*, p. 237.

como los seres humanos nos desplegamos - transitoria o definitivamente- para disolvernó en aquel.²¹²

Según el estudio etnográfico que realizó entre las comunidades tzeltales "(...) las almas proceden del Otro Lado (*chalamal*). Este Otro Lado - el dominio virtual o sagrado- representa una forma de existencia distinta de nuestro mundo ordinario."²¹³ Las fuerzas anímicas vuelven al inicio del mes *pom* y sus familias les ofrecen alimento.²¹⁴

La palabra tzeltal para designar alma es *ch'ul* o *ch'ulel*, opuesto a *jamalal* que designa al mundo ordinario.²¹⁵ Mientras que para los tzeltales existen tres tipos de "almas" que habitan el interior del cuerpo humano: 1) Ave del corazón vive en el interior del corazón, resulta asustadiza y es el alimento de otras entidades supernaturales; 2) *bats'il ch'ulel*, también habita en el corazón, proporciona carácter, memoria, sentimientos y emociones, además es responsable de los sueños y el lenguaje. Este tipo de "alma" le da al hombre unicidad. Esta parte del cuerpo humano podría ser equiparable al concepto occidental de alma. Una parte del *bats'il ch'ulel* vive en el cuerpo y otra en la montaña floreada lo que permite el bienestar de la persona. La que habita en la montaña comparte el espacio con otros *chulel* del mismo linaje, mientras que la que vive en el corazón se aleja del cuerpo durante el sueño lo que resulta peligroso, el calor causado por el *chulel* puede causar enfermedad y muerte; y 3) *lab*, vive dentro y fuera del cuerpo, normalmente son animales acuáticos y celestes. Scherer señala que se trata de un término complejo y contradictorio, el *lab* es asociado con el poder, por ejemplo el del jaguar.²¹⁶

Por su parte, Vogt señaló que para los tzotziles de Zinacantán las almas se pasan por línea paterna, lo que conocen como *k'esholil*. Además los huesos son preservados como conductos o balizas para dibujar el camino de vuelta a sus casas y

²¹² Pitarch, *op. cit.*, 2013, p. 13.

²¹³ *Íbid.*, p. 19.

²¹⁴ *Íbid.*, p. 176.

²¹⁵ *Íbid.*, p. 19.

²¹⁶ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 13.

descendientes.²¹⁷ Esta comunidad indígena considera que el alma puede permanecer asociada a la tumba durante muchos años, después entra a un lugar donde son resguardadas por los ancestros. Posteriormente esperan el momento para habitar un nuevo embrión.²¹⁸ En este sentido concuerdan con los tzeltales quienes piensan que el *chulel* baja del cielo y se introduce en el feto, al morir desciende al *k'antibak*.²¹⁹

Diferentes grupos mayas consideran que las almas deben liberarse adecuadamente del espacio de los vivos porque si se quedan pueden ser fuentes de enfermedades o muerte.²²⁰ El temor a estas fuerzas anímicas se disipa en el momento en que éstas se reúnen con los ancestros. Los vivos invitan a volver a estos seres solo en ciertos días, uno de ellos es el conocido como día de Muertos y se realizan diferentes actividades en honor a los difuntos.

Las fuerzas anímicas presentes en el cuerpo humano son *o'hlis*, *sak sik(?)*, *sak iik'aal*, *k'ihn* y *wahyis*, las tres últimas sólo fueron poseídas por los gobernantes mayas.²²¹ Dichas fuerzas o hálitos de vida, como los llama Karl Taube,²²² están presentes en muchas obras plásticas del Clásico, entre ellas las escenas pintadas en la cerámica.²²³ Fueron representadas a partir de líneas curvas, volutas y borlas en distintas partes del cuerpo como la coronilla, boca, nariz, vientre y “cola”.²²⁴ Sin embargo, resulta necesario un estudio iconográfico que permita la correcta identificación de dichas fuerzas en el imaginario del periodo Clásico debido a que se trata de elementos que dentro del pensamiento maya mantienen con vida al cuerpo humano.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 174.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 52

²¹⁹ Pitarch, *op. cit.*, 2013, p. 219.

²²⁰ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 172.

²²¹ Velásquez, *op. cit.*, 2015, p. 177-198.

²²² El hálito es considerado como la auténtica sustancia del alma que resucita tras la muerte de una persona. En lugar de consumir alimentos materiales, los espíritus ingieren el hálito o el aroma de comestibles, flores, incienso o sangre; con base en Taube, *op. cit.*, 2001, p. 271.

²²³ A continuación se señalan algunas identificaciones formales de las fuerzas y entidades anímicas *o'hlis*, *sak sik(?)*, *sak iik' aal*, *k'ihn*, *wahyis*, estudiadas por Velásquez García en 2011. Sin embargo, se trata de hipótesis debido a que no he encontrado un estudio que me permita identificarlas en las escenas pintadas de las piezas cerámicas del *corpus*.

²²⁴ Entiéndase por “cola” aquella extremidad localizada en la parte posterior del cuerpo que se prolonga de la columna vertebral en algunos animales. Para ilustrar lo anterior véanse los personajes antropozoomorfos presentes en las figuras de los vasos K688 (figura 12), K1228 (figura 13), K521 (figura 14), K2802 (figura 15) y K1256 (figura 17).

La fuerza anímica *o'hlis* se ha interpretado como “corazón, centro” o “ánimo” y se relaciona con el dios del maíz, se trata del ama del dios creador de cada especie.²²⁵ Es la base de movimiento y motivaciones humanas, es decir, la fuerza que mantiene con vida al cuerpo. Además, se trata de la única entidad que encarnaba la esencia del maíz a partir de un elemento de materia ligera: alma-corazón, semilla-corazón. Esta fuerza anímica se encontraba dispersa en todo el cuerpo y principalmente en el músculo cardíaco *tum*. Posiblemente los personajes esqueléticos en las vasijas K5166 (figura 25) y K1256 (figura 27) y hagan referencia a esta fuerza anímica a partir de líneas y puntos dentro de los huesos y con posible relación a la sangre.

Otra fuerza anímica presente en el cuerpo humano es *sak sik (?)*, David S. Stuart propuso que se leía *saak(?)* o *sik (?)*, ‘pepita o semilla de calabaza’.²²⁶ López Austin indica que estas semillas son el símbolo de las almas-corazón de los ancestros, guardadas en el Monte Sagrado.²²⁷ Por tanto *sak sik (?)* corresponde a las pepitas del monte sagrado, un aspecto del alma-corazón que se disipaba del cuerpo humano tras la muerte.²²⁸ Esto indica la presencia de algunas fuerzas anímicas que se mantenían en el cuerpo humano a pesar de la muerte, mientras que otras se desprendían. Esta fuerza anímica podía externarse de manera voluntaria o involuntaria del cuerpo de mandatarios poseídos por deidades o ancestros a partir de éxtasis, trance o estados alterados de conciencia. Además, según Velásquez los dioses también externaban estas fuerzas desde la coronilla. Es posible que los animales también tuvieran un elemento espiritual de esta naturaleza. Se encontraba presente en pecho y sangre, durante rituales se externaba por la coronilla, fosas nasales, volutas de aliento y en la parte superior de los tocados de gobernantes. Mientras que al morir se disipaban del cuerpo por rostro y boca.

Ejemplos de éste hálito de vida se verán a partir de distintas figuraciones, por ejemplo en los tocados (vaso K1183, figura 28; y plato K1892, figura 29), en la coronilla (vaso K688, figura 20; vaso K2802, figura 23; vaso K1256, figura 26; plato K1892, figura 29), en la cola de diferentes personajes (K688, figura 12; K1228, figura

²²⁵ Velásquez, *op. cit.*, 2015, p. 182-183.

²²⁶ *Íbid.*, p. 183.

²²⁷ Citado por Erik Velásquez García, *op. cit.*, 2015, p. 184; López, *op. cit.*, 1980, p. 357-394.

²²⁸ Velásquez, *op. cit.*, 2015, p. 183-185.

13; K1256 17 y K5166 , figura 18) y posiblemente dentro de la boca a partir de líneas que remiten a la lengua (vaso K521, figura 22; y vaso K2802, figura 23).

Por su parte, la fuerza anímica *sak iik' aal* se interpreta como 'espíritu blanco', el espíritu del dios del viento porque deriva del sustantivo *iik'* 'aire o viento'.²²⁹ Un ejemplo de esta fuerza anímica podría encontrarse en el vaso K1183, (figura 28). El signo que identifica lo anterior tiene una forma de "T" y se encuentra en diferentes figuraciones saliendo de las fosas nasales. Por esta razón, se ha propuesto que no se trata de entidades anímicas sino que alude al proceso respiratorio en sí mismo.²³⁰ Karl Taube ha señalado que esta fuerza es un aliento vivificante y responde a la deidad del dios del Viento o del dios H.²³¹ Se trata de un elemento que proporciona vida, se inhala y respira por la nariz, se nutre de la fuerza externa *iik* "aire" y el poseedor tenía control sobre él. Se presenta en la sangre, puntualmente en el miocardio. Al morir, se disipa del cuerpo y se ha pensado que los pectorales en forma de "T" y las máscaras de jadeíta servían para capturar los alientos vitales. Scherer ha propuesto que *ik'* no solamente simboliza la esencia vital sino que en un ámbito más general es la fuente del aliento saludable y la esencia vital para la vida humana.²³² El autor llama la atención sobre los personajes relacionados con el dios de la muerte, puntualmente con el ser descarnado presente en el Friso de las Cuatro Eras de Toniná, Chiapas, debido a que no poseen dientes en sus representaciones, lo que podría indicar que ya no poseen el aliento vital. Un ejemplo interesante es presentado por Scherer respecto a la modificación dental para lograr representar el signo *ik'* en la dentadura, esto fue encontrado en los entierros 5, 44, 45 y 92 de Piedras Negras (figuras 7, 8 y 9), así como en la escultura 14 de Kaminaljuyu. También existe registro de incrustación de piedras preciosas en los dientes del gobernante 3 en el entierro 5 de Piedras Negras, un forma de mostrar el aspecto sagrado del aliento.

²²⁹ *Íbid.*, p. 185-186.

²³⁰ *Íbid.*, p. 241.

²³¹ *Íbid.*, p. 185.

²³² Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 33.

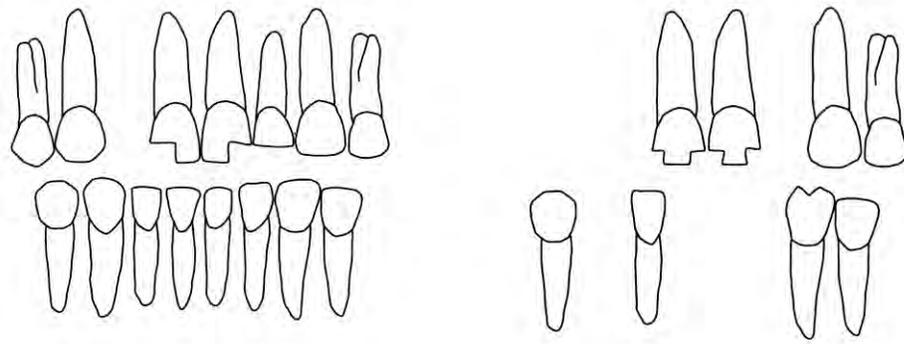


Figura 7. Modificación dental con el signo *ik'*, (derecha) entierro 92 de Piedras Negras, (izquierda) entierro 44 de Piedras Negras. Tomado de Scherer K. A., 2015, p. 64.



Figura 8. Modificación dental con incrustaciones de jade, el individuo ha sido identificado como el gobernante 13 de Piedras Negras, entierro 5 de Piedras Negras. Tomado de Scherer K. A., 2015, p. 30.



Figura 9. Incrustaciones de jade en incisivos de un adulto joven del entierro 45 de Piedras Negras. Tomado de Scherer K. A., 2015, p. 114.

La siguiente fuerza anímica estudiada por Velásquez es *k'ihn* “calor”, una fuerza calorífica asociada al espíritu del dios solar debido a que proviene y se alimenta del sol.²³³ Fue una fuerza que poseían todos los hombres, se preservaba y difundía a través de la sangre. Consistía en la obtención de calor que se absorbía a lo largo de la vida y se veía reflejada a partir del respeto, autoridad y vigor infundido además de buena salud. Una variante de esta fuerza era poseída exclusivamente por los gobernantes mayas y puede traducirse *k'ihnich* como ‘airado, bravo, caliente, colérico, furioso’. Debido al calor que se acumulaba, los gobernantes añadieron a sus nombres la cuenta de *k'atuunes* que habían vivido, se trataba de un asunto de prestigio y distinción social. Se disipaba del cuerpo a través de la coronilla, fosas nasales, rostro, cabello y uñas. Es posible ejemplificar lo anterior a partir del cabello sujetado de los personajes en las vasijas K521 (figura 14) y K1256 (figura 17) del *corpus*.

La entidad anímica conocida como *wahyis*²³⁴ ha sido relacionada con los espíritus del inframundo.²³⁵ Una breve revisión historiográfica indica que en 1989 Stephen Houston y David Stuart descifraron, a la par de Nikolai Grube, el glifo T539. La lectura indicó el valor logográfico de WAY ‘dormir o soñar’ y se relaciona con los

²³³ Velásquez, *op. cit.*, 2015, p. 186-187.

²³⁴ Erik Velásquez ha propuesto que el sufijo -is o -al indica que pertenece a una categoría de partes del cuerpo íntimas e inalienables; con base en Velásquez, *op. cit.*, 2015, p. 187.

²³⁵ *Ibid.*, p. 187-193.

espíritus compañeros de destino, los nahuales:²³⁶ “*ahaw-jaguar-cubierto*” como un logograma de la palabra *way* “Chaman, transformación, nagual, espíritu animal acompañante”.²³⁷ En 1997 Inga Calvin indicó que *wahyis* se refiere a seres fantásticos, de apariencia supra-animal cuyos atributos se asocian con víctimas de sacrificio.

Años después, en 2005 David Stuart señaló que las representaciones con forma de esqueletos, jaguares, murciélagos y serpientes de aspecto no natural, era un fenómeno que rebasaba el de “almas”, animales o coesencias.²³⁸ Por ello propuso que podía tratarse de un: “fenómeno oscuro y siniestro, manifestaciones de nagualismo, brujería o hechicería, fuerzas “maléficas” manipuladas por gobernantes para dañar a otras personas enviando enfermedades, desgracias, maldiciones y aflicciones corporales.”²³⁹ Sin embargo, de la Garza ha subrayado que los documentos virreinales relacionados con el nagualismo describen que se practicó con la intención de proteger comunidades y conseguir beneficios como salud o buenas lluvias.²⁴⁰ Las inscripciones glíficas aún no indican la carga favorable o no del nagualismo, también se piensa que podía ser un elemento de prestigio para infundir temor.

Recientemente Daniel Moreno ha señalado que los *wahyis* pueden relacionarse con el mundo de los sueños, era un “alma” que podía abandonar el cuerpo humano durante la noche:²⁴¹

Al parecer, estas entidades habrían fungido como una especie de doble espiritual del humano al que estaban asociados. Humano y entidad espiritual estarían relacionados coesencialmente, pues se tratarían del mismo ser desdoblado en dos cuerpos distintos, uno terrestre y otro onírico. En el ámbito terrestre el *k'uhul ajaw* desarrollaría sus actividades cotidianas, pero a través de los sueños sería

²³⁶ Daniel Moreno, “El Vaso de Altar de Sacrificios: un estudio microhistórico sobre su contexto político y cosmológico”, Conferencia presentada en el “Simposio XXIX de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala”, Ciudad de Guatemala, Guatemala, julio 2015.

²³⁷ Nikolai Grube y Werner Nahm, “A Census of Xibalba: A Complete Inventory of Way Characters on Maya Ceramics” en Kerr, Bárbara, *The Maya Vase Book: a corpus of rollout photographs of Maya vases*, Nueva York, Kerr Associates, Vol. 4, p. 686.

²³⁸ El término coesencia fue usado por primera vez por Esther Hermitte en 1970 para referirse a los nahuales entre los tzeltales de Pinola, Chiapas; con base en Moreno, *op. cit.*, 2015.

²³⁹ Velásquez, *op. cit.*, 2011, p. 246-247.

²⁴⁰ *Íbid.*, p. 247.

²⁴¹ *Íbidem.*

capaz de controlar y tomar la forma de su *wahyis* en el espacio liminal. De esta forma, las entidades representadas en el Vaso de Altar de Sacrificios serían los mismos *k'uhul ajaw tak* en un estado de transformación hacia sus apariencias oníricas *wahyis*.²⁴²

Velásquez García propuso en su tesis doctoral que el concepto *wahyis* podría no referirse a coesencias sino a naguales “un tipo especial de espíritu que habitaba de día en el interior del cuerpo humano, mientras que de noche podía salir para causar males a los enemigos de su poseedor humano.”²⁴³ Lo anterior también encuentra sustento en el trabajo etnográfico realizado por Alfonso Villa Rojas, donde señala que el nagual habitaba durante el día en el corazón y por las noches abandonaba el cuerpo humano de su poseedor:

[...] esta afirmación cuadra bien con la interpretación del término *wahyis* como parte del cuerpo, cuenta con la ventaja adicional de que existen fuentes etnográficas del área maya que indican con claridad que los poseedores de estas entidades anímicas las externaban de su cuerpo por la noche, luego de realizar nueve saltos, acrobacias o piruetas que tenían como fin caer en una especie de sueño extático, para quedar recostados boca arriba; hecho lo cual, los *wayjel* salían del organismo a través de la cavidad bucal y realizaban su trabajo por la noche, mientras su poseedor humano dormía y vivía las mismas experiencias soñando.²⁴⁴

La propuesta de Velásquez indica que los *wahyis* eran dioses con personalidades y voluntad independientes; además de poder de acción en el mundo perceptible, se trataba de la asociación de “almas”, dioses y elementos aiosos que habitaban en el interior de los gobernantes mayas del Clásico,²⁴⁵ quienes pudieron tener hasta 13 “almas especiales”.²⁴⁶ Además resulta muy interesante considerar que “varios

²⁴² Moreno, *op. cit.*, 2015, p. 1-15.

²⁴³ Velásquez, *op. cit.*, 2010, p. 165.

²⁴⁴ Velásquez, *op. cit.*, 2011, p. 248.

²⁴⁵ *Íbid.*, p. 251.

²⁴⁶ *Íbid.*, p. 249.

aspectos de la deidad de la muerte pudiesen actuar como *wahyis* de algunos personajes.”²⁴⁷ Lo anterior implicaría que el gobernante tuvo poder sobre la deidad de la Muerte y sobre la muerte misma, además de que el *k’uhul ajaw* podría ejercer control sobre las deidades.

Pedro Pitarch ha identificado la existencia de una clase de “almas conocidas significativamente como “dadores de enfermedad”, capaces de entablar una comunicación inmediata con los humanos con el propósito de infligir enfermedades y en última instancia la muerte.”²⁴⁸ Pitarch también ha distinguido el caso de los *yalem bak’et*:

Por lo demás, en la región de los Altos de Chiapas es muy conocido el caso de los *yalem bak’et* (carne caída), seres humanos vivos (no espíritus o almas o muertos) que mediante ciertas palabras pierden su carne y deambulan como esqueletos infringiendo la muerte, después de lo cual vuelven a reunirse con su carne que yace sin forma amontonada a la orilla de un camino o bajo una cruz.²⁴⁹

En cuanto a la representación de *wahyis* se ha notado su presencia en la cerámica policroma a inicios del Clásico Tardío en la región de El Zotz, de donde se difundió hacia la Cuenca del Mirador y de ahí a sitios como Xultún, Naranjo y Tikal. Al inicio del capítulo se mencionaron las diferencias sobre la conceptualización de la muerte debido a la región geográfica, también es posible que hayan existido diferencias en torno a la creencia de los *wahyis*. Esto ha sido analizado por Velásquez García en los diferentes estilos de cerámica policroma del Clásico:

[...] pues la mayor parte de estos seres que aparecen en el estilo códice (ca. 672-731) son animales provistos con pocos accesorios que no les eran propios en estado silvestre, mientras que en los vasos de los llamados estilos *ik’* (ca. 740-800) los *wahyis* adquieren una gran complejidad de elementos iconográficos, al tiempo que combinan atributos humanos, zoomorfos y esqueléticos. Por lo

²⁴⁷ *Íbid.*, p. 251.

²⁴⁸ Pitarch, *op. cit.*, 2013, p. 54

²⁴⁹ *Íbid.*, p. 59.

tanto podría especularse si los *wahyis* del primer estilo eran también coesencias de los mandatarios, mientras que los de la región Ik' representan a la tercera entidad anímica que, además del *o'hlis* y del *b'aahis*, era exclusiva de los dignatarios mayas. En lo particular, me inclino a pensar que el tonalismo y las coesencias no existieron durante el Clásico, sino que en alguna época posterior derivaron del nagualismo y de la creencia en los *wahyis*.²⁵⁰

En el corpus que se presenta a continuación es posible que en los vasos K1228 (figura 13), K2802 (figura 15) y K1256 (figura 17) haya representaciones de *wahyis*.

²⁵⁰ Velásquez, *op. cit.*, 2011, p. 249.

3. Capítulo 3: Consideraciones generales de la cerámica policroma del Clásico tardío

La cerámica ha sido encontrada en grandes cantidades en diferentes contextos arqueológicos en las tierras mayas. Abundan las formas, tamaños, usos, pero destacan por su calidad estética aquellas vasijas cerámicas con pintura en sus paredes. Se trata de objetos de la cultura material invaluable por las técnicas, minuciosidad y contenido de las imágenes con que fueron elaboradas, es por ello que son consideradas manifestaciones del desarrollo artístico e intelectual de los mayas. En palabras de Dorie Reents Budet: “La cerámica pintada del periodo Clásico constituye una de las expresiones artísticas más extraordinarias del mundo.”²⁵¹

La cerámica policroma puede estudiarse a través de las composiciones, imaginería, textos glíficos, estilos pictóricos y la composición química de los cuerpos cerámicos. El interés por las vasijas pintadas nació en el siglo XIX con la publicación de Erwin P. Dieseldorff sobre la cerámica de la región de Chamá.²⁵² Años después tuvo lugar una discusión entre Eduard Seler y Ernest Förstemann en torno a la presencia de figuras míticas representadas en los vasos y platos. Hacia 1973 Michael Coe reconoció la presencia de dioses y temas mitológicos. Actualmente, investigadores en todo el mundo consideran a la cerámica como objeto que da cuenta de la sociedad y pensamiento antiguo maya. Para el presente estudio resulta necesario señalar los trabajos de Dorie Reents Budet, Ronald L. Bishop, Erik Velásquez y Oswaldo Chinchilla, entre otros.

Los temas representados en las escenas son fragmentos de la historia social, política y de la cosmogonía.²⁵³ Es por ello que las escenas pintadas son una valiosa fuente de información debido a que enmarcan momentos de la vida al interior de los palacios, mitos de creación, secuencias dinásticas, pago de tributos, sacrificios, juego de pelota, danzas, ceremonias matrimoniales y sobre la muerte.

²⁵¹ Dorie Reents Budet, “La cerámica policroma del Clásico y las historias que cuentan” en Peter Schmidt, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda (comps.), *Los mayas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, p. 271.

²⁵² Oswaldo Chinchilla Mazariegos, *Imágenes de la mitología maya*, Guatemala, Museo del Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquí, 2011, p. 13-14.

²⁵³ Reents, *op. cit.*, 1999, p. 271.

Muchas de las piezas cerámicas fueron descubiertas dentro de sepulturas donde sirvieron como ofrendas y por ello se pensó que eran únicamente objetos funerarios.²⁵⁴ Gracias al análisis químico que se realizó de los restos dentro de las vasijas se sabe que también fueron usadas para consumir alimentos y bebidas como tamales, atole, miel, pulque, bebidas espumosas y achocolatadas.²⁵⁵ A pesar de que estos objetos corresponden a contextos de elite, se piensa que la gran mayoría de la población usaba vasos y platos aunque de menor calidad y no pintados debido a la gran cantidad de cerámica que se ha encontrado.²⁵⁶

Además de ser objetos utilitarios, la cerámica policroma tuvo un gran valor debido a que fueron creaciones de artistas especializados. Durante los banquetes para establecer alianzas, el gobernante anfitrión regalaba vasos que eran considerados símbolos de jerarquía y de lealtad contraída entre pueblos.²⁵⁷ “Un gobernante, por ejemplo, podía regalar una pieza de cerámica a algún favorito como parte de un acuerdo que asegurara su alianza. El nuevo dueño utilizaba la vasija como símbolo de posición social y como muestra de sus vínculos políticos.”²⁵⁸ Así mismo los vasos policromados tenían un poder especial para otorgar estatus que se activaba en cada banquete público o privado, incluso acompañaban al portador durante el largo viaje de la muerte.²⁵⁹

3.1. La producción de cerámica policroma durante el Clásico maya

La producción de la cerámica policroma del periodo Clásico se caracteriza por el uso de materiales y técnicas que han sido estudiadas a partir de análisis químicos. Entre los materiales empleados destaca la presencia de calcita, cuarzo y ceniza volcánica; en tanto a la técnica de elaboración, resalta el modelado, pellizcado y raspado de la

²⁵⁴ Reents, *op. cit.*, 2001, p. 252.

²⁵⁵ Erik Velásquez García, “Contexto histórico y cultural de los vasos de la tradición ‘Ik’: el caso del pintor Tub ‘al’ Ajaw”, Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 35.

²⁵⁶ *Íbid*, p. 30.

²⁵⁷ *Íbid*, p. 36.

²⁵⁸ Dorie Reents Budet, “Los maestros pintores, cerámica maya” en *Arqueología Mexicana*, Volumen V, Número 28, Noviembre-Diciembre, 1997, p. 23.

²⁵⁹ García, *op. cit.*, 2007, p. 37.

arcilla.²⁶⁰ La combinación de los conocimientos anteriores dio como resultado un producto brillante y resistente al clima. A grandes rasgos este fue el proceso seguido por los alfareros quienes se encargaron de crear las vasijas a partir de formas como vasos, vasijas y platos de diferentes tamaños.

Por su parte, los pintores fueron los encargados de supervisar las composiciones en las vasijas con colores vivos creados a partir de una base de arcilla que funcionó como pintura de engobe o *terra sigillata*.²⁶¹ La etapa de cocción se realizaba en hoyos excavados en la tierra a una temperatura que iba entre 500-700 °C.²⁶² Pintar sobre las paredes exteriores de los vasos o platos implicó un gran trabajo y perfeccionamiento de la técnica y un trabajo sumamente fino debido a que el artista sólo podía trabajar y observar una pequeña parte de la escena total.

Dorie Reents-Budet propone que el proceso para la creación de la cerámica policroma pudo haber sido el siguiente: 1) el alfarero formó el jarrón y alisó la superficie, 2) el aprendiz de pintor definió el área pictórica a partir de líneas y esquemas, 3) el maestro pintor revisaba el trabajo y proponía un pulido de la superficie, 4) el aprendiz remarcaba los elementos figurativos a partir de líneas rojas, 5) finalmente el maestro se dedicaba a la aplicación de color.²⁶³ La autora señala, gracias a sus registros arqueológicos, que durante el Clásico tardío los artistas especializados formaban parte de las cortes reales mayas.²⁶⁴ Es decir, se trataba de figuras de poder en la sociedad maya del Clásico. Lo anterior explicaría que un artista estuviera inmerso en diferentes proyectos y que conociera la técnica empleada en códices, pintura mural y cerámica. Lo anterior debido a que la composición pictórica, la paleta de colores y la imaginería plasmada en los tres soportes es semejante.²⁶⁵

Tal como puede notarse, la creación de las escenas en las paredes exteriores de las vasijas era una tarea compleja debido a que sólo puede observarse un fragmento de la composición. Esto obligó a los artistas a desarrollar una habilidad especial

²⁶⁰ Dorie Reents Budet, *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1994, p. 210.

²⁶¹ Reents, *op. cit.*, 1999, p. 271.

²⁶² Reents, *op. cit.*, 2005, p. 248.

²⁶³ Reents, *op. cit.*, 1994, p. 219.

²⁶⁴ *Íbid*, p. 218.

²⁶⁵ *Íbid*, p.218.

además de la imposibilidad de corregir un error de trazo sin dañar la superficie de la vasija. En palabras de Reents-Budet: “Así, pues, los pintores de cerámica del Clásico maya debían dominar las dificultades técnicas del modelado, el cocción de baja temperatura, la pintura sobre barro y, además, la creación de complejas y hermosas historias narradas mediante figuras y jeroglíficos.”²⁶⁶

Ahora bien, los artistas mayas del Clásico recibían dos nombres debido a sus habilidades intelectuales: *miyats*, ‘sabio, científico’, e *its’at*, ‘artista, letrado’, también se le conocía como maestro de la técnica y un intelectual versado en la historia y los conocimientos religiosos.²⁶⁷ El epíteto *its’at* aplicado a los artistas durante el periodo Clásico también pertenecía a las deidades creadoras como Itzamná (Dios D) y a los dioses Remeros.²⁶⁸ Otro título para los artistas era *chehen*, también asociado con las deidades de la creación en el Popol Vuh. Para Reents-Budet, especialista en cerámica policroma del Clásico maya “El hecho de que dioses y artistas compartan tales títulos indica que durante ese periodo se creía que los artistas estaban investidos con los poderes sobrenaturales de la creación.”²⁶⁹ Recientemente se han detectado patrones morfológicos en las vasijas del Petén que señalan diferentes acciones de los artistas mayas: *yulux* ‘él lo talló’, *yuxluul* ‘es su talla’, *yulux* ‘él lo esgrafió’, *yuluxuul* ‘es su incisión’.²⁷⁰

3.2. Talleres y estilos cerámicos

Tal como se puede notar, la producción de cerámica pintada requirió una especialización del trabajo donde el objetivo era crear una vasija cerámica de calidad a partir de diferentes etapas. Es posible que lo anterior tuviera lugar en talleres de artesanos donde convivieron y trabajaron en conjunto aprendices y expertos. Francis Robicsek propone cuatro talleres de producción para la cerámica tipo códice: sitio A: en la región norte de El Perú; sitio B: en el Naranjo; sitio C: en la regiones de Naj

²⁶⁶ Reents Budet, *op. cit.*, 1997, p. 22.

²⁶⁷ *Íbid*, p. 27.

²⁶⁸ *Íbidem*.

²⁶⁹ *Íbidem*.

²⁷⁰ Erik Velásquez García, comunicación personal, jueves 5 de mayo 2016.

Tunich, Nimili Punit y Pusilha; y sitio D: en el noreste del Petén.²⁷¹ Por su parte, Reents Budet señala el lugar de procedencia de los estilos artísticos Ik', Homul, Pavo-Buitre, Chamá, Danzadores de Tikal, Altun Ha y Naranjo.²⁷² La ubicación del lugar de origen de las piezas se establece mediante el análisis químico de la pasta a partir de la activación de neutrones además de identificar las características que presenta cada pieza cerámica. Ambas son metodologías para especular sobre la región donde fue elaborada cada vasija.²⁷³ Líneas adelante se definirán los estilos Ik' (vaso K688, figura 12), Homul (figura 11), Chamá (vaso K1183, figura 18), Tipo código (vaso K1228, figura 13; vaso K521, figura 14; vaso K1256, figura 17; plato K1892, figura 19), Naranjo (vaso K2802, figura 15), debido a que son los estilos identificados en el *corpus* de cerámica que aborda el presente trabajo (ver mapa 1).

Para poder especular sobre una posible procedencia de la cerámica policroma es necesario conocer el contexto arqueológico, sin embargo el saqueo destruye toda la información relacionada con la sepultura y la ubicación específica, alejándonos de pistas para entender el pensamiento maya del Clásico.²⁷⁴ A principio de 2015, *El Universal* publicó una nota sobre el aumento del contrabando arqueológico en México, Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. Siendo la cerámica uno de los principales objetos para abastecer colecciones privadas en Estados Unidos, Canadá y Europa.²⁷⁵ Es por ello que se necesita hacer hincapié en considerar la cerámica policroma como una fuente única de información para la sociedad actual, donde su conservación y estudio resultan sumamente importantes.

²⁷¹ Francis Robicsek y Donlad M. Hales, *The Maya Book of the Dead. The Ceramic Codex*, California, Universidad del Norte de Carolina en Charlotte y Universidad de California en los Ángeles, 1981, p. XXI.

²⁷² Reents, *op. cit.*, 1994, p. 164-233.

²⁷³ Dorie Reents Budet apunta los resultados obtenidos durante el Proyecto de Cerámica Policroma Maya (PCPM) en el Laboratorio Analítico de Conservación (LAC) de la Smithsonian Institution encabezado por Ronald L. Bishop.

²⁷⁴ Grube, *op. cit.*, 2001, p. 244-245.

²⁷⁵ José Meléndez, "Contrabando arqueológico, pujante mafia" en *El Universal*, Sábado 03 de enero de 2015, sección Cultura.

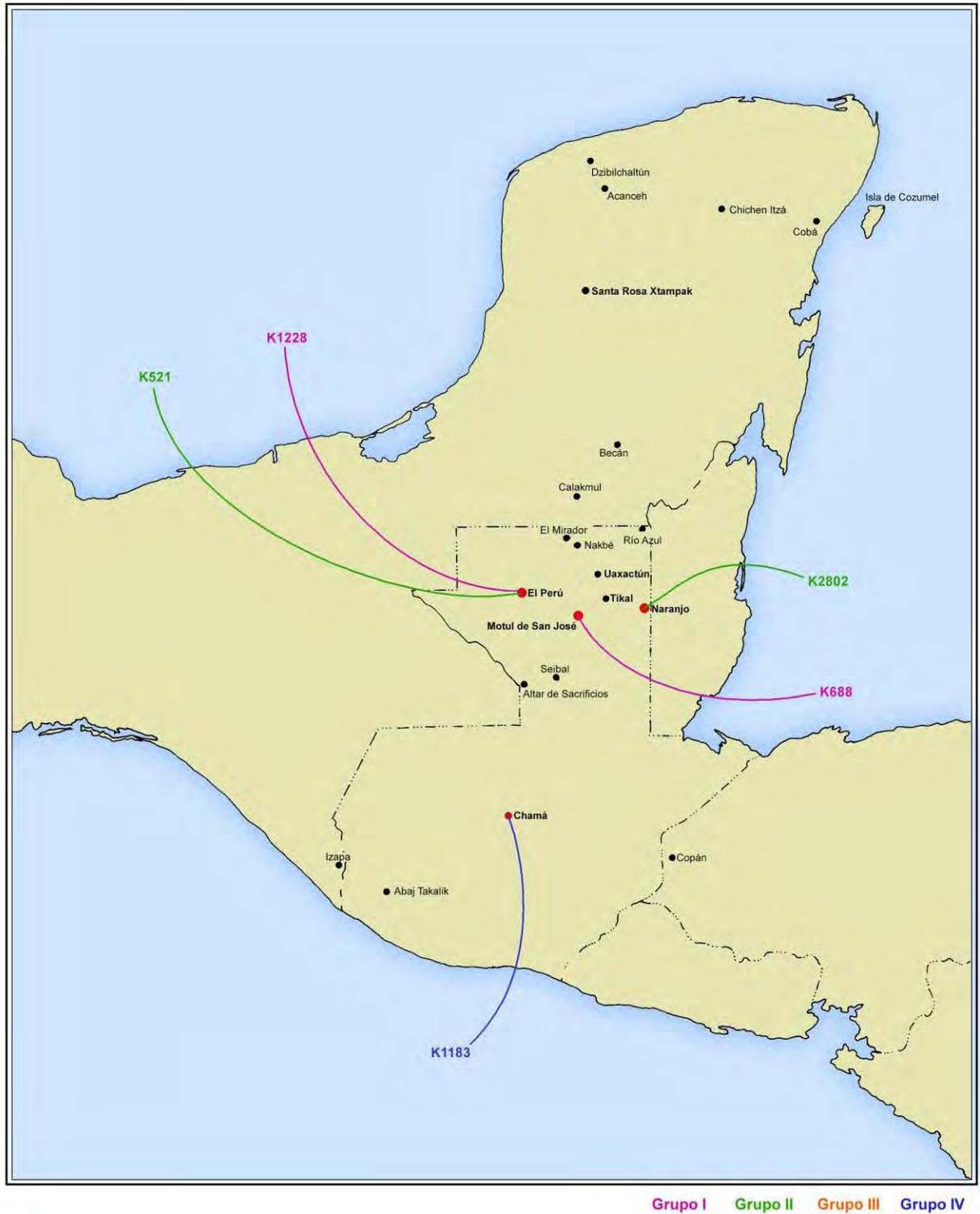


Figura 10. Mapa 1, procedencia de las piezas cerámicas del corpus, agrupadas según las características formales que presentan (ver capítulo 4). Elaborado por Ricardo Alvarado, 2016.

También se ha cuestionado sobre la manufactura precolombina de muchas piezas cerámicas debido a la calidad o por el escaso contexto arqueológico que se conoce. A todo esto Francis Robicsek señala, con base en la observación de la técnica y las marcas, algunas de las piezas podrían haber sido elaboradas por iniciadores o por gente que quería hacer copias para imitar el estilo de los maestros.²⁷⁶ Otro de los elementos que indican baja calidad en la producción es el texto glífico que muestra una estructura incorrecta en la gramática.²⁷⁷ El autor invita a pensar en una elaboración menos fina de las piezas cerámicas sin que éstas deban ser descartadas de investigaciones serias, lo anterior enriquece la diversidad de las piezas no solo por su contenido, sino también por los materiales y técnicas con que fueron elaboradas. A continuación se describen los elementos más representativos de cada uno de los estilos artísticos arriba señalados y se mencionarán las vasijas que se analizan en este trabajo para indicar el estilo que corresponden.

3.2.1. Estilo códice

Se trata de un estilo fechado entre 672 y 731 d. C., su producción en la zona del Petén en Guatemala y Calakmul en Campeche (ver mapa 1).²⁷⁸ Los artistas emplearon una técnica caracterizada por dibujos en líneas oscuras sobre fondo claro. Esto ha llevado a identificar que los artistas tuvieron un gran dominio del dibujo a línea debido a los distintos grosores de las líneas y la variedad en la composición, lo que señala la existencia de artistas y talleres especializados en la producción de piezas cerámicas. El espacio pictórico se enmarcó entre bandas rojas ubicadas en los bordes de los platos o vasos cerámicos. Estas pueden estar delimitadas por líneas negras que en ocasiones son dobles o triples. Por esta razón que Michael Coe propuso llamarlo estilo códice debido al gran parecido con los códices del periodo Posclásico tardío.

Ahora bien, Velásquez identifica dos variaciones en las piezas que ejemplifican este estilo. Algunas de las escenas tienen un fondo amarillo y crema, posiblemente

²⁷⁶ Robicsek y Hales, *op. cit.*, 1981, p. 167.

²⁷⁷ *Íbidem.*

²⁷⁸ Erik Velásquez García, "El Vaso de Princeton, Un ejemplo de estilo códice" en *Arqueología Mexicana*, Volumen XVI, Número 93, Septiembre-octubre, 2008, p. 51.

producidas en el sitio arqueológico de Calakmul. Otras escenas tienen el fondo crema y se piensa que fueron elaboradas en la región del Petén, en los sitios del Mirador, La Muerta, La Muralla, Nakbé, Pacaya, Porvernir, Tintal y Zacatal.²⁷⁹ Las formas de las piezas son variadas y se han encontrado platos extendidos o *lak*, platos hondos o trípodes *jawante'*, escudillas de paredes y vasos cilíndricos *uch' ib' uk' ib.*²⁸⁰

Los artistas que emplearon el estilo código recurrieron a diversas modalidades y programas iconográficos para la composición de imágenes y textos jeroglíficos. Pese a ello, en la mayoría de las escenas aparece un número de personajes y objetos limitados. Velásquez García indica que: “Es frecuente que los personajes pintados se encuentren acompañados por breves glosas jeroglíficas que contienen el nombre o explican parte del significado de la escena.”²⁸¹

Los temas recurridos en la cerámica policroma estilo código han sido interpretadas como fragmentos de la historia cosmogónica y mitológica. Ejemplos de este estilo son las piezas cerámicas K1228 (figura 13), K521, (figura 14), K1256 (figura 17) y K1892 (figura 19).

3.2.2. Estilo *Ik'*

Las vasijas pertenecientes a este estilo fueron elaboradas en las tierras bajas del centro del Petén, en el sitio arqueológico de San José de Motul entre el 750-850 d. C. (ver mapa 1).²⁸² También es posible que las piezas cerámicas hayan sido fabricadas en otros sitios, lo que indicaría que existieron diferentes lugares bajo el dominio del poder *Ik'* durante el siglo VIII d.C., sin embargo, existe poca evidencia química para rastrear otros talleres.²⁸³ Lo anterior se considera a partir de las características del estilo, la presencia del emblema *Ik'* en los glifos, lo que lleva a pensar que los estilos regionales de las vasijas se encuentran en estrecha relación con entidades étnicas o

²⁷⁹ *Íbidem.*

²⁸⁰ *Íbid.*, p. 52.

²⁸¹ *Íbid.*, p. 53.

²⁸² Reents, *op. cit.*, 1994, p. 173.

²⁸³ *Íbid.*, p. 172.

políticas del entorno.²⁸⁴ Reents apunta que existieron muchos talleres a lo largo de la región política *Ik'* y gracias a ello los artistas pudieron explotar distintos recursos, entre ellas, las arcillas y por tanto, texturas.²⁸⁵ Las vasijas policromas que han llegado hasta nuestros días son el resultado de la producción *Ik'* de pocas generaciones. Otro de los elementos propios a las vasijas de estilo *Ik'* son los textos glíficos que indican el evento representado, nombre de los participantes, el tipo de evento y la fecha.

Dentro de este estilo es posible identificar cinco variantes clasificadas por Reents, a pesar de ello el fondo de todas las escenas fue pintado en un color claro y brillante.²⁸⁶ El grupo 1 llamado “Maestro de los glifos rosas”, identificado como Tub' al' Ajaw²⁸⁷, se caracteriza por la presencia de máscara de rayos X que permite observar los rostros de los personajes. Se han identificado dos artistas: Fat Cacique y Lord Completion Star.²⁸⁸

El tema recurrente en cerámicas pertenecientes al grupo 2 se relaciona con imágenes históricas, de sacrificio, danza de transformación y ritual, en su mayoría se trata de ritos de ascensión. Los glifos fueron pintados en color rosa con los bordes oscuros.²⁸⁹ El grupo 3 comparte elementos en común con el grupo 2 como el uso similar del espacio pictórico y de los programas iconográficos, así como los glifos en color rosa. El fondo de estas piezas fue pintado en color naranja con bordes negros. Los personajes se caracterizan por usar trajes ostentosos, embellecidos con largas plumas negras, sin embargo, la figura humana resulta poco elegante.²⁹⁰

Por su parte, el grupo 4 presenta los glifos en colores naranjas muy elaborados. El texto se usa en combinación con la Secuencia Primaria Estándar (SPS) además de un comentario histórico. El tema de este grupo es sobre danzas de transformación ritual, relacionado con personajes supernaturales y de co-escencia.²⁹¹

Finalmente, el grupo 5 es llamado también “cajón de sastre” debido a que se trata de la combinación de los cuatro grupos anteriores. La composición química y el

²⁸⁴ Velásquez, *op. cit.*, 2007, p. 45.

²⁸⁵ Reents, *op. cit.*, 1994, p. 175.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 172.

²⁸⁷ Velásquez, *op. cit.*, 2007, p.65.

²⁸⁸ Reents, *op. cit.*, 1994, p. 175.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 177.

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ *Ibidem.*

estilo señalan diversidad, lo que se traduce como una ampliación espacial y temporal del estilo. Por tanto, son producto de talleres relacionados con la política *Ik'* y con elites menores. Las imágenes pintadas en las paredes exteriores de los vasos refieren danzas de transformación y reuniones en los palacios.²⁹²

Las formas de los vasos pertenecientes al estilo *Ik'* indican una especialización en la función de los mismos. Esta cerámica se usó para ofrendas, eventos sociales y como utensilios de servicio.²⁹³ A partir de este estilo es posible conocer nombres, retratos y eventos históricos de la entidad política *Ik'*. Ejemplo de este estilo en el *corpus* de cerámica es la escena del vaso K688 (figura 12).

3.2.3. Estilo Homul

La producción de este estilo fue en una región muy amplia, al oriente de Guatemala y al occidente de Belice.²⁹⁴ Los artistas que desarrollaron este estilo emplearon una paleta de colores en tonalidades naranjas y rojo sobre crema, los bordes de las figuras fueron resaltados en color negro. El estilo fue producido para un amplio rango de consumidores durante el Clásico maya tardío, desde los gobernantes hasta los bajos estratos de la sociedad maya.²⁹⁵

El tema principal es la figura humana danzante, así como la representación de cormoranes rodeados de motivos acuáticos y un señor o *ajaw* sentado en el trono.²⁹⁶ Además, la imagen pintada en las paredes externas de la cerámica se acompaña por textos glíficos que según Reents Budet también son leídos como frases de la SPS o como pseudoglifos.²⁹⁷

A partir del análisis químico y estilístico de los vasos estilo Homul se pueden proponer tres grupos con características específicas. En un ejemplo de cerámica policroma fue identificado el lenguaje cholano.²⁹⁸ Por su parte, el grupo 2 se distingue

²⁹² *Ibid.*, p. 178.

²⁹³ *Ibid.*, p. 179.

²⁹⁴ *Ibidem.*

²⁹⁵ *Ibidem.*

²⁹⁶ *Ibidem.*

²⁹⁷ *Ibidem.*

²⁹⁸ *Ibidem.*

por usar el contraste entre los personajes y el fondo para definir las formas en las líneas de contorno. Se trata de piezas químicamente semejantes a los tiestos hallados en Naranjo. Llama la atención de Reents Budet la presencia de pseudoglifos que muy rara vez indican patronos, propietarios o artistas. Para la investigadora, esta cerámica no fue elaborada para una elite sino para un segmento de la sociedad que no poseía los medios para la adquisición de materiales finos. Ello se corrobora con la gran cantidad de estas piezas que coincide con los números de la población media para el momento.²⁹⁹ Finalmente, el grupo 3 pertenece a la región de Buenavista del Cayo, Belice donde se estableció un taller de producción estilo Homul para uso local de las piezas.³⁰⁰ La calidad de estas vasijas es menor y posiblemente también fue elaborada para el consumo de un nivel inferior a la elite.³⁰¹

Ahora bien, la cerámica perteneciente al estilo Homul corresponde a diversas formas como vasos cilíndricos, platos, plato *hawte'* con el soporte trípode.³⁰² Según Reents, un mayor estudio de este grupo podría sugerir más talleres de los localizados en Homul que producían estos vasos. Además, pudiera ser que muchos de los sitios localizados en el área estuvieran creando sus propias interpretaciones del estilo Homul.³⁰³ En su mayoría, esta cerámica fue usada para el servicio cotidiano y como ofrenda a los fallecidos.³⁰⁴ Ejemplo de este estilo es la figura 11.

3.2.4. Estilo Chamá

Este estilo artístico fue elaborado al sur de Guatemala, en una región que se conoce como Valle Chamá, la datación de estas piezas corresponde a finales del siglo VII o inicio del siglo VIII d.C. (ver mapa 1).³⁰⁵ El discurso plasmado en estos vasos resulta muy semejante al empleado para los estilos *Ik'* y Homul. La característica principal que distingue el estilo Chamá consiste en una banda en las orillas con figuras

²⁹⁹ *Íbid.*, p. 181.

³⁰⁰ *Íbid.*, p. 183.

³⁰¹ *Íbid.*, p. 183-184.

³⁰² *Íbid.*, p. 179.

³⁰³ *Íbid.*, p. 181.

³⁰⁴ *Íbid.*, p. 185.

³⁰⁵ *Íbid.*, p. 188.

triangulares. En la paleta de colores destaca el blanco brillante con rojo y negros quemados y tonalidades entre el amarillo y el naranja para el fondo de la composición.³⁰⁶



Figura 11. Pieza cerámica estilo Homul. Fotografía de Michel Zabé, Colección Michel Zabé.

Las representaciones incluyen patrones geométricos, pasajes mitológicos, rituales de la elite, escenas sobrenaturales y funerarias.³⁰⁷ Además, las composiciones pintadas en las paredes exteriores de la cerámica Chamá se caracterizan porque los artistas dividieron el espacio pictórico en dos secciones a partir de textos glíficos.

Ahora bien, la producción se dirigió a un grupo amplio de la sociedad local, sin embargo, las formas consistentes, la paleta de colores, los motivos decorativos y el programa pictórico indican restricción geográfica y temporal.³⁰⁸ A este estilo pertenece el vaso K1183 (figura 18).

³⁰⁶ *Íbidem.*

³⁰⁷ *Íbid.*, p. 197.

³⁰⁸ *Íbid.*, p. 188.

3.2.5. Estilo Naranja

La producción de estas vasijas corresponde al Clásico temprano, los análisis químicos indican que el estilo podría provenir de Naranja o de Tikal. Esto ha llevado a Reents a señalar que podría haber existido un taller entre los dos sitios o bien que las muestras tanto del Clásico temprano como del Clásico tardío se diferencian porque los talleres estaban localizados en áreas vecinas al sitio de Naranja.³⁰⁹

El estilo se caracteriza por una paleta de colores rojo oscuro, naranja, negro y gris en un fondo amarillo naranja o blanco crema. La orilla de las vasijas se pintó con líneas negras y ocasionalmente rojas.

La iconografía del grupo se relaciona con temas de muerte lo cual sugiere una función estrictamente funeral. Además, los glifos plasmados en estas vasijas son muy peculiares, el lenguaje es el cholano.³¹⁰ Michael Coe propuso en 1973 que “[...] los textos en la cerámica son encantamientos relacionados con la muerte y el viaje del alma al inframundo”.³¹¹ Ejemplo de este estilo es el vaso K2802 (figura 15).

Los estilos artísticos señalados en este apartado dan cuenta de una especialización en la elaboración de cerámica policroma durante el Clásico maya. Además, permiten apreciar una diversidad considerablemente amplia, como se podrá notar a continuación. El tema de la muerte fue importante de representar en diferentes sitios del área maya y por tanto se logró a partir de los estilos y programas iconográficos antes mencionados.

3.3. *Corpus* de cerámica policroma con elementos de muerte

Como ya se ha mencionado, los temas representados en las paredes exteriores de las vasijas resultan ser de diversa índole, en esta ocasión el interés principal radica en la figuración de la muerte. A partir de los siguientes ejemplos de cerámica policroma se analizarán la formas en que los artistas se valieron para indicar la defunción de un personaje. El *corpus* se ha dividido en grupos con el objetivo de analizar cuatro diferentes convenciones y programas iconográficos para expresar la muerte.

³⁰⁹ *Íbid.*, p. 207.

³¹⁰ *Íbid.*, p. 207.

³¹¹ *Íbid.*, p. 206.

Las figuras principales en las escenas, para el interés de esta tesis, permiten especular sobre una etapa del proceso de defunción y descomposición del cuerpo. Los elementos recurrentes en las figuras mortuorias son: apariencia de esqueleto (figuras 22-29), costillas (figuras 22, 23 y 27), cráneo descarnado (figuras 22-29), vientre hinchado (figura 22), puntos negros en el cuerpo que indican putrefacción (figura 22), elementos globulares que son interpretados como “ojos muertos” y se encuentran presentes en cabeza, collares y en la vestimenta (figuras 20-23, 25-27) y el esfínter expuesto (figura 23).³¹² Vale la pena indicar que la mayoría de las escenas del *corpus* involucran la presencia de diversos animales donde destacan el jaguar y la serpiente, entre otros.³¹³ También se hará especial énfasis en el reconocimiento de las entidades y fuerzas anímicas debido a que éstas se vinculan estrechamente con el proceso vida-muerte al ser consideradas como hábitos vitales.

A continuación se presentan los ejemplos de cerámica policroma, se procede describiendo cada una de las escenas indicando el posible lugar de procedencia, así como el estilo artístico al que pertenecen. En la medida de lo posible, se identifican los personajes, con base en distintas propuestas interpretativas, realizadas por diversos investigadores.

3.3.1. Vaso K688

La escena plasmada en el vaso K688 (figura 12) fue realizada en colores ocre, naranja, amarillo y crema sobre un fondo negro. La representación fue delimitada con una franja delgada roja en la parte superior y una crema en la parte inferior. Tanto la paleta de colores como la composición pictórica señalan que la vasija pertenece al estilo *Ik'* y posiblemente fue elaborada en la región de San José de Motul. En la escena aparecen cinco figuras, dos de ellos han sido identificados como GI y GIII de la triada de dioses de Palenque.

³¹² Taube, *op. cit.*, 1992, p. 11-16.

³¹³ Ver capítulo 2, apartado Figuras zoomorfas relacionadas con el Inframundo en el corpus de escenas, p. 38-43.



Figura 12. Pieza cerámica K688, dimensiones: 22.5 cm de altura y diámetro 12 cm. Estilo Ik'. Fotografía de Justin Kerr, tomado del catálogo en línea.

El primero de los personajes, en el extremo izquierdo, está sentado de perfil con las piernas flexionadas y se apoya atrás con el brazo derecho mientras que su brazo izquierdo, extendido al frente, dirige los dedos al personaje central. El porta brazaletes rojos en ambas muñecas, cinturón con colgante y un collar con un elemento en espiral. Las cuencas oculares de este personaje están vacías. Llama la atención la postura estilizada de las manos en los tres personajes antropomorfos. Arriba de él, un ave blanca fue pintada en posición de caer. Del cráneo del ave sale una línea roja que lo mantiene unido al resto del cuerpo. Además, en la parte superior una voluta roja parece desprenderse del cráneo, podría tratarse de la fuerza anímica *sik(?)*, semejante a la observada en las piezas cerámicas K2802 (figura 15), K1256 (figura 17) y K1892 (figura 19).

Al centro de la escena se encuentra el personaje principal, un ser antropozoomorfo que ha sido identificado como GIII, está sentado sobre la trompa del monstruo Cauac; con las piernas flexionadas voltea la cabeza para mirar hacia atrás. Porta brazaletes en las muñecas y en el tobillo derecho, así como un tocado con cintas,

todo ello en color blanco. Como parte de la parafernalia usa un collar de cuentas oscuras y elemento en ocre, semejante al que porta GI. Frente a su nariz se observa un círculo del que cuelgan dos tiras en color naranja hacia la punta inferior parecidas a las que se aprecian en las escenas de las vasijas K521 (figura 14), K5166 (figura 16), K1256 (figura 17) y K1183 (figura 18). En la parte posterior fue pintada una cola de felino, posiblemente de jaguar, que se prolonga hasta terminar en una voluta color rojo que también podría corresponder a la fuerza anímica *sik(?)*, que del mismo modo aparece en las vasijas K1228 (figura 13), K5166 (figura 16) y K1256 (figura 17).

Mientras tanto, Cauac con la Cruz de San Andrés sobre el ojo, mantiene abiertas las fauces frente a GI. De su hocico y trompa sale una cuerda con secciones entrelazadas que mantiene unidos a todos los personajes de la escena. El personaje en el extremo derecho de la imagen usa esta cuerda para sentarse mientras dirige su rostro y manos hacia GIII. Este personaje porta aretes, decoración de jaguar sobre la oreja y un cinturón colgante, además lleva brazaletes blancos con puntos ocre en muñecas y tobillos. A la altura de la cadera fue pintado un elemento que podría relacionarse con los collares que portan GI y GIII. A los lados se distinguen pequeñas criaturas con las fauces abiertas que podría ser identificadas como Cauac. En la parte superior derecha de la imagen fue escrito un texto.

3.3.2. Vaso K1228

La imagen en la vasija K1228 (figura 13) fue pintada en colores rojo claro y negro sobre fondo crema. La escena se delimita arriba y abajo por franjas rojo claro y delgadas líneas negras; corresponde al estilo códice, es posible que haya sido elaborada en la región de El Perú (ver mapa 1).³¹⁴ En la composición aparece un personaje antropomorfo, uno zoomorfo y otro antropozoomorfo.

³¹⁴ Robicsek y Hales, *op. cit.*, 1981, p. 48.



Figura 13. Pieza cerámica K1228, dimensiones: 12.5 cm de altura, diámetro 11.5 cm y circunferencia 32.5 cm. Posiblemente estilo códice. Fotografía de Justin Kerr, tomado del catálogo en línea.

De izquierda a derecha, un personaje de perfil yace recostado con las piernas flexionadas en posición de loto. El brazo derecho lo recarga en su muslo, mientras que con la palma del brazo izquierdo toca la cabeza de una serpiente. Porta una pechera, brazaletes y posiblemente un cinturón con colgante. Su cabeza está ligeramente levantada y se rodea por círculos que podrían ser “ojos muertos”. El rostro indica que el personaje ha muerto debido a que tiene el párpado cerrado y la boca abierta.

Sobre éste personaje se encuentra parada una figura zoomorfa con características de ave. Tiene unas largas plumas en las alas y en la cola. En el cuello lleva una serpiente enrollada, su cabeza se coloca justo arriba del personaje recostado. El pico largo está abierto y de su boca emana una voluta que podría hacer referencia a la fuerza anímica *sik(?)* o *k'ihn*. De esta última se proyecta un elemento circular con dos líneas que se dirigen a la boca del primer personaje.

En el extremo derecho de la imagen se ve una figura antropozoomorfa, puede ser que se trate de un tepescuintle, un animal que se caracteriza por tener pequeñas manchas sobre el lomo. Está parado sobre el pie derecho lo que podría indicar que está bailando o caminando. Con su mano derecha sostiene una cabeza humana decapitada mientras que el brazo izquierdo está flexionado y tiene la mano sobre el pecho. Usa una capa corta, collar, cinturón con colgante y brazaletes. La boca de esta figura está ligeramente abierta y sostiene con los dientes una vara delgada con un elemento circular en la punta. De su cola emana una voluta que podría hacer

referencia a la fuerza anímica *sik* (?), muy semejante a la que se observó en las vasijas K688 (figura 12) y K1256 (figura 17). Alrededor de este personaje fueron pintados diferentes glifos.

Es posible que el último personaje descrito sea un *whayis*, es decir, un espíritu del inframundo que ha sido invocado por algún gobernante. La figura que está recostada podría estar muerta, durmiendo o en un ritual que le permite exteriorizar sus fuerzas anímicas. Si se trata de la representación de muerte, el artista no recurrió a los huesos para ejemplificarla.

3.3.3. Vaso K521

La pared exterior del vaso K521 (figura 14) fue pintada con colores rojo y negro sobre fondo crema, por lo que pertenece al estilo códice, posiblemente elaborada en El Perú (ver mapa 1).³¹⁵ Esta escena resulta es una de las más conocidas dentro del arte cerámico prehispánico maya. Ha sido estudiada y publicada por diferentes investigadores, entre ellos Michael Coe y Francis Robicsek; actualmente se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York. Tanto la parte superior como inferior de la escena se delimita por franjas horizontales en rojo, sobre la inferior fueron pintadas dos líneas delgadas negras. En la parte central se dibujaron seis figuras antropozoomorfas y glifos en la sección superior.

De izquierda a derecha, se encuentra una figura antropomorfa en posición de bailar, los dedos del pie izquierdo se mantienen en el piso mientras que la pierna derecha está flexionada hacia arriba y al frente; lleva pintado un elemento sobre el muslo semejante al que porta Itzamnaaj en la vasija K1183 (figura 18). Ambas piernas tienen piel de serpiente en la parte posterior. Porta brazaletes en tobillos y muñecas. El brazo izquierdo se extiende hacia arriba mientras sujeta una hachuela y con el brazo derecho sostiene una vara larga; llama la atención la posición de ambas manos debido a que no corresponden a posturas naturales del cuerpo humano. La cabeza se inclina ligeramente hacia atrás y dirige su mirada hacia arriba. Lleva el cabello largo y amarrado en la parte superior de la cabeza de tal modo que se curva frente a su nariz;

³¹⁵ *Íbid.*, p. 22, 40 y 41.

esto hace referencia a la bravía del ser, lo que se relaciona con la fuerza anímica del dios solar: *k'ihn*. De su frente se prolonga hacia atrás un elemento con la cruz de San Andrés en el centro. Sobre el rostro fueron pintadas dos líneas circulares alrededor de la boca. Usa un collar con elementos globulares que hacen referencia a ojos de muerte, además un pectoral que cuelga de su cuello. A la altura de la cintura lleva puesto un cinturón con diferentes elementos y algunas se ocultan detrás del muslo derecho, de éstos se prolonga una cola. El personaje ha sido identificado como Chaahk, dios de la lluvia.³¹⁶



Figura 14. Pieza cerámica K521, dimensiones: 16.3 cm de altura, diámetro 10 cm y circunferencia 31.4 cm. Estilo códice. Fotografía de Justin Kerr, tomado del catálogo en línea.

Chaahk se dirige hacia el Inframundo representado por el monstruo de la tierra que tiene las fauces abiertas; la voluta que toca su brazo izquierdo corresponde al labio superior mientras que la lengua bifurcada también puede ser interpretada como la fuerza anímica *sak sik(?)*. Es posible que otra fuerza anímica se encuentre entre las piernas de Chaahk, frente al labio del monstruo. Las líneas que forman parte del monstruo de la tierra tienen elementos de serpiente además de manchas de felino y podrían hacer referencia a la boca. El monstruo Cauac está de perfil, es posible distinguir la ceja y el párpado cerrado. Cerca del personaje esquelético se encuentra el símbolo *witz* que hace referencia a la montaña.

³¹⁶ Taube, *op. cit.*, 2001, p. 277.

Sobre la trompa se encuentra recostado un ser antropomorfo con características de jaguar en patas, cola y oreja. Su rostro no corresponde a un infante, pese a ello la composición alude al bebé jaguar del inframundo. Porta cinturón, collar, el cabello sujetado, por lo que se puede establecer una relación con la fuerza anímica *k'ihn*; los brazos los dirige hacia un personaje semi descarnado. Además, de su cráneo emana una voluta que podría ser interpretada *sak sik(?)*, ésta se exterioriza por la coronilla durante rituales.

La siguiente figura antropomorfa presenta elementos descarnados en cráneo, costillas y columna vertebral, el resto del cuerpo es humano no alude a huesos. Resulta importante señalar que el vientre del personaje está hinchado lo que podría indicar que el cuerpo ha iniciado el proceso de putrefacción. Es posible que esté bailando frente al bebé jaguar debido a que levanta su pierna derecha al frente mientras dirige ambos brazos hacia la misma dirección. La pierna izquierda está ligeramente flexionada, mientras que el pie se confunde con la cabeza del monstruo de la tierra. Alrededor del cráneo fueron pintados algunos ojos de muerte, mientras que a la altura de la nariz se observa un elemento circular del que cuelgan tiras largas, figuras semejantes se observan en las escenas de los vasos K688 (figura 12), K1256 (figura 17) y K1183 (figura 18). Otros objetos de la parafernalia que usa dicho ser son aretes, collar y brazaletes en muñecas y tobillos además de un cinturón con tiras colgantes, en la parte posterior lleva un gran bulto con un elemento semejante a hueso con ojos de muerte alrededor del que posiblemente emana la voluta *sak sik(?)*.

Detrás del personaje descarnado fue pintado un ser zoomorfo con características de felino en rostro, oreja, patas y cola. Está sentado, con el hocico abierto, la mirada hacia abajo y la pata izquierda separada del piso. Posiblemente de su boca emana algún hálito vital. En la parte superior derecha de la imagen se aprecia un ser antropozoomorfo con características de luciérnaga, llama la atención las dimensiones de esta figura. Los brazos se extienden al frente y con la mano izquierda sostiene una vara de la cual surgen dos volutas, Taube propone que la luciérnaga sostiene una antorcha para iluminar la oscuridad.³¹⁷ Las piernas de este ser se

³¹⁷ *Íbidem.*

mantienen flexionadas y terminan en líneas curvas. Grube identifica a este personaje como Akan en su manifestación de luciérnaga.³¹⁸ El autor establece una relación entre el insecto con la decapitación de Akan porque la cabeza del insecto tiene marcas negras o *akbal* en lugar de los ojos, signo de porcentaje en la mejilla y carece de la mandíbula inferior.³¹⁹ Al frente, unas tiras largas salen del cinturón que porta el personaje descarnado y detrás se encuentran una serie de elementos que podrían relacionarse con el tocado de Chaahk, debajo de él fue pintado un elemento ovalado.

Es posible que la pared exterior del vaso K521 (figura 14) indique una escena ritual. Se ha registrado el sacrificio de niños y gallinas durante el Clásico como obsequio a los dioses de la muerte con el objetivo de conseguir salud para los enfermos y miembros de la alta sociedad. Taube señala: “Numerosas escenas de sacrificios en las cerámicas al estilo códice, que muestran un bebé jaguar desaparecido en las fauces abiertas del inframundo, parecen referirse asimismo a un sacrificio *k'ex*.”³²⁰ En tanto a la representación de la muerte, en esta vasija se observa la descomposición de un cuerpo humano dentro de una escena ritual, posiblemente relacionado con la fuerza anímica que se externa del bebé jaguar.

3.3.4. Vaso K2802

La escena en la vasija con clasificación K2802 (figura 15) fue pintada en colores rojo y negro sobre fondo naranja. Debajo de la franja superior hay un texto glífico y abajo tres delgadas líneas negras horizontales. Es posible que la pieza haya sido elaborada en el sitio arqueológico El Naranjo³²¹ (ver mapa 1). En ella hay tres personajes, dos antropozoomorfos y uno antropomorfo.

Siguiendo la composición de izquierda a derecha se observa un personaje antropozomorfo con características de felino en rostro, oreja, manos y cola. Está de pie con las piernas ligeramente flexionadas. Su brazo derecho se extiende al frente, mientras que el izquierdo está flexionado y toca su nuca con la mano; porta brazaletes

³¹⁸ Grube, *op. cit.*, p. 71.

³¹⁹ *Íbidem*.

³²⁰ Taube, *op. cit.*, 2001, p. 277.

³²¹ Robicsek y Hales, *op. cit.*, 1981, p. 176.

en ambas muñecas. Frente al hocico se despliegan dos grandes volutas, una de ellas es tocada con la mano derecha del personaje. Esta voluta podría hacer referencia a la fuerza anímica *sik* (?) que se exterioriza por la boca o rostro al morir, parecida a la que se observa en la vasija K521 (figura 14).



Figura 15. Pieza cerámica K2802, dimensiones: 21.8 cm de altura, diámetro 10.8 cm y circunferencia 35.7 cm. Posiblemente estilo códice. Fotografía de Justin Kerr, tomado del catálogo en línea.

La siguiente es una figura antropomorfa, un personaje con partes de su cuerpo descarnadas en cráneo y costillas. Se mantiene de pie con las piernas ligeramente flexionadas. Sostiene con la palma de la mano derecha hacia el frente un elemento circular. El brazo izquierdo se dirige hacia su pecho, la posición de la mano resulta no natural al cuerpo humano. Como parte de la parafernalia porta brazaletes en tobillos y muñecas, además de un collar con círculos del que cuelga una bolsa con el glifo *akbal*. También porta un arete largo con un círculo en la parte inferior, otros elementos circulares los presenta en la mano derecha, en el collar y alrededor del cráneo, en la frente y en la nuca. El elemento circular en la frente resulta semejante al que se observa en la vasija K5166 (figura 16), mientras que el de la nuca involucra dos

volutas. Estas figuras circulares podrían hacer alusión a “ojos muertos”. Del vientre, debajo de las costillas, dos volutas en rojo intenso podrían hacer referencia a alguna fuerza anímica entrando o saliendo de su cuerpo. En la espalda baja fue pintado un elemento de que cuelgan tres tiras con puntos rojos que se rodean de pequeñas volutas. A los pies del ser descarnado se aprecia una vasija alta sobre la cual descansa una cabeza decapitada, ésta pequeña composición podría hacer alusión a un festín onírico, que según Velásquez, son los espíritus de los enemigos que resultan ser el alimento de los *wahyis*.³²²

El personaje en el extremo derecho de la escena corresponde a una figura antropozoomorfa. Al igual que los otros dos personajes está de pie con las piernas ligeramente flexionadas. Estira su brazo derecho al frente aunque es importante señalar que la longitud del mismo resulta desproporcional al resto del cuerpo. La mano está de frente al espectador. Porta brazaletes en tobillos y muñecas, además de un collar con elementos circulares y un cinturón con colgante. También usa una tira de cuentas que va hasta el vientre, es posible relacionar este ornamento con el que porta GIII en el vaso K688 (figura 12). El rostro del personaje está descarnado, en la frente fue pintado un círculo con un línea, semejante al observado en el segundo personaje. El vientre está inflamado, posiblemente como señal de putrefacción. De la pantorrilla izquierda se proyecta una voluta circular.

Las figuras que participan en la escena de la vasija K2802 (figura 15) podrían hacer referencia a *wahyis*, un concepto relacionado con espíritus del inframundo.

3.3.5. Vaso K5166

La pared exterior del vaso K5166 (figura 16) fue pintada en color rojo, naranja, amarillo y negro sobre fondo crema. La imagen se delimita por dos bandas de glifos, una en la parte superior y otra en la parte inferior. Debajo de la banda superior fue pintada una serie de círculos naranja con rayas negras al interior. En la escena interactúan seis personajes antropomorfos y un personaje antropozoomorfo. Seis de los personajes están parados frente a una figura femenina sentada en la parte derecha

³²² Velásquez, *op. cit.*, 2015, p. 190.

de la escena. Los personajes de pie y la figura femenina portan debajo de su axila una voluta color crema con una franja roja y pequeños círculos, dicha figura alude al signo lunar.



Figura 16. Pieza cerámica K5166, dimensiones: 25.5 cm de altura, diámetro 10.7 cm y circunferencia 36.5 cm. Fotografía de Justin Kerr, tomado del catálogo en línea.

De izquierda a derecha, es posible apreciar un personaje completamente descarnado. Dentro de los huesos color crema fueron pintados pequeños puntos en rojo que podrían asociarse a la fuerza anímica *o'hlis, sik (?)*, *sak iik' aal* o *k'ihn* con relación a la sangre, elemento vitalicio para el ser humano. Este personaje está en posición de caminar, sus piernas están flexionadas mientras que la izquierda se encuentra ligeramente atrás. Llama la atención la altura de este personaje debido a que sobrepasa al resto de las figuraciones humanas en la escena. En cuanto a los brazos, el izquierdo queda oculto, sin embargo, se observan los dedos que sujetan una banda de color oscuro por encima de su cráneo, dicha banda termina en la frente con un círculo y un punto dentro del mismo, una figura similar se observa en la escena K2802 (figura 15). El brazo derecho tiene una forma que no corresponde al cuerpo humano. Como parte de la parafernalia, el ser esquelético lleva un cinturón con colgante y un arete, ambos con la misma decoración que sus huesos.

El siguiente personaje tiene la piel en color naranja claro, lleva puesto un pequeño faldellín con tiras colgantes en color naranja y círculos negros. Además usa un collar de cuentas verdes sobre su brazo derecho. Éste personaje usa una gran orejera, pintura facial negra que rodea el ojo derecho y un tocado con distintos elementos. En su rostro resalta la nariz de gran tamaño además de sus labios rojos donde la mandíbula inferior es considerablemente mayor que la superior.

Adelante se encuentra una figura antropomorfa con la tez ligeramente más oscura que la del personaje anterior. Tiene los brazos al frente, la palma izquierda hacia arriba mientras que la mano derecha está flexionada hacia abajo. Porta brazaletes en tobillos y muñecas, collar de cuentas verdes, un cinturón con colgante negro y un elaborado tocado a manera de yelmo debido a que se prolonga hacia debajo de la barbilla, por esta razón en el rostro se observa parte del ojo derecho y los labios.

Después, un personaje tiene un color de piel más oscuro que los demás. Al igual que los otros personajes, lleva brazaletes en tobillos y muñecas, collar de cuentas verdes, aretes y un tocado. Porta un elaborado cinturón con tiras colgantes entrelazadas. Delante de su frente fue pintado un elemento con un círculo en color negro que se rodea por otros pequeños círculos rojos, uno de ellos queda justo enfrente de la boca del personaje.

Los siguientes tres individuos fueron pintados sobre un trono rojo con círculos concéntricos amarillos. En primer lugar se observa un personaje desnudo que se mantiene arrodillado, éste ha sido identificado como el dios L.³²³ El color de su cabello es naranja, además las cuencas oculares fueron pintadas en crema con una decoración de felino alrededor de la boca. Al frente se nota un pequeño círculo con una tira roja y crema, composición semejante a las observadas en las escenas K688 (figura 12), K521 (figura 14), K1256 (figura 17) y K1183 (figura 18). La imagen está erosionada en esta sección, sin embargo es posible distinguir una línea con manchas de felino por lo que podría tratarse de una cola de la cual se desprende una voluta color roja,

³²³ Chinchilla, *op. cit.*, 2011, p. 208.

posiblemente la fuerza anímica *sak (?)*, parecida a las observadas en los vasos K688 (figura 12), K1228 (figura 13) y K1256 (figura 17).

Frente al dios L una mujer sentada carga sobre sus piernas un conejo. Está parado en las rodillas de la mujer mientras sostiene un tocado que robó al dios L. La figura en el extremo derecho de la composición ha sido identificada por Oswaldo Chinchilla como la diosa lunar,³²⁴ está sentada con las piernas cruzadas, lleva puesto un vestido con estampado circular, igual que la decoración del trono donde se encuentra sentada. Usa un brazalete en el brazo izquierdo además de un gran tocado y orejera. Lleva pintura facial sobre la frente y nariz, los labios también están pintados. Frente a su boca se dibujó un elemento que podría hacer referencia a algún aliento de vida.

3.3.6. Vaso K1256

La escena en la pared exterior del vaso K1256 (figura 17) fue pintada en colores rojo claro, rojo oscuro y negro sobre fondo crema. Dos bandas arriba y abajo en rojo delimitan la escena, debajo de la banda superior fue escrito un texto. Tanto la paleta cromática como la distribución de las figuras en el espacio hacen referencia al estilo códice. Es posible que la manufactura de la pieza cerámica corresponda al sitio arqueológico El Perú. En la escena aparecen ocho personajes, cinco antropomorfos y tres zoomorfos, que se relacionan directamente con el Inframundo maya.

Siguiendo la composición de izquierda a derecha, en la imagen de *rollout*, se encuentra un personaje humano esquelético en posición de caminar acompañado por una serie de elementos circulares en rodillas, codos y cráneo que podrían ser interpretados como ojos de muerte. Sostiene con la palma de su mano derecha, a la altura de la frente, una cabeza humana con los ojos cerrados, por lo tanto se entiende que el personaje ha fallecido. Justo frente a la nariz del ser esquelético se encuentra una franja con puntos del mismo color que podría hacer referencia a tiras de papel con manchas de sangre. Sus huesos contienen líneas ocre en zigzag lo que podría ser identificado como fuerzas anímicas presentes en la sangre, ya sea *sak b'ook(?)* o *k'ihn*.

³²⁴ *Íbid*, p. 205.

Además porta un cinturón con un colgante en la parte posterior y de su cadera emanan dos volutas en color rojo, semejante a la observada en el vaso K2802 (figura 15), también puede hacer referencia a alguna fuerza anímica.



Figura 17. Pieza cerámica K1256, dimensiones: 27.5 cm de altura, diámetro 15.7 cm y circunferencia 50.5 cm. Estilo códice. Fotografía de Justin Kerr, tomado del catálogo en línea.

La siguiente figura dentro de una línea ovalada en color negro corresponde a una mujer sentada con las piernas cruzadas. Está flanqueada con dos bandas verticales de glifos. Debajo de ella fue pintado un personaje antropozoomorfo con características de felino, está arrodillado mientras prolonga la pierna izquierda hacia atrás. En su cuello lleva una serpiente de cascabel con lengua bifurcada enrollada a la altura del pecho y pasa por detrás de los antebrazos del felino. En ambas muñecas lleva brazaletes con puntos en color ocre. De su cráneo emana una voluta que ha sido interpretada como la fuerza anímica *sik(?)* por Velásquez, elemento semejante a los que presentan las vasijas K688 (figura 12), K2802 (figura 15), K1256 (figura 17) y K1892 (figura 19).

Enseguida, se encuentra una figura zoomorfa con características de ave con pico y de serpiente en el resto del cuerpo se mantiene enrollada en la parte central de la escena. Resaltan los elementos en color ocre en el pico, ojo y en las vertebrae

inferiores del animal. En su pico se asoma una pequeña cabeza humana, que al igual que el ser esquelético en el extremo izquierdo en la imagen, tiene justo frente a la nariz un círculo de la cual cuelgan dos franjas con puntos ocre. En el extremo final de la serpiente se observa una voluta que también podría corresponder a la fuerza anímica *sik(?)*, semejante a las que se desprenden de la cola del jaguar en las escenas K688 (figura 12), K1228 (figura 13) y K5166 (figura 16). Debajo de esta figura se encuentra un ser antropomorfo recostado con la cabeza y hombros sobre el piso mientras que la espalda y piernas se proyectan en forma vertical hacia la parte superior de la escena. Lleva puestos brazaletes en los tobillos y en la muñeca izquierda además de un cinturón con un colgante, aretes y un elaborado tocado. Esta imagen tiene como fondo un elemento con volutas rojas que simulan llamas. Del lado derecho fue pintado una banda en escuadra de glifos.

Justo en el extremo derecho de la serpiente se encuentra un personaje humano con el cuerpo de frente y el rostro de perfil. Porta brazaletes en ambos tobillos, un cinturón con colgante y aretes, todos ellos con decoraciones de puntos ocres. Sobre su cuello lleva una serpiente esquelética bicéfala con una línea color ocre en las vertebrae inferiores así como en los hocicos y ojos. En el lado izquierdo, una banda de glifos podría hacer referencia a dicha composición. Debajo, un personaje fue pintado de perfil, sentado con las piernas flexionadas, con la espalda hacia atrás y la cabeza ligeramente hacia arriba. Con la palma de su mano derecha sostiene una cabeza humana que tiene el ojo ligeramente abierto. A su alrededor fueron pintados dos elementos que no han sido identificados.

En conjunto, los personajes involucrados en la escena de la vasija K1256 (figura 17) hacen referencia al Inframundo. Al menos tres de ellos tienen volutas que podrían ser interpretadas como fuerzas anímicas. En esta escena en particular, podría ser que dichas fuerzas estén entrando a un cuerpo como en el ser esquelético y en la serpiente con pico de ave, o bien saliendo del cuerpo como en el caso del felino. Esto debido a que en el último ejemplo, la voluta fue pintada separada del cráneo del felino. También es posible que la fuerza anímica haya sido representada dentro del cuerpo al estar presente en los huesos del ser esquelético.

Por otra parte, dos de las figuras fueron representadas a partir de huesos: el personaje esquelético y la serpiente bicéfala. Ambas configuraciones se hicieron a partir de huesos, lo que remite al tema de la muerte. De ser cierta esta afirmación, la representación de la muerte no hace referencia a un momento inerte sino todo lo contrario debido a que los personaje esqueléticos realizan actividades semejantes a “los vivos”.

3.3.7. Vaso K1183

La escena plasmada en la vasija K1183 (figura 18) fue pintada en colores naranja, negro y crema sobre fondo amarillo. Está flanqueada por una banda y línea negra en la parte superior mientras que dos franjas, una con figuras triangulares y otra con elementos celestes delimitan la parte inferior. La distribución de figuras en el espacio pictórico se hizo en dos secciones, en una aparece un anciano y, en la otra, dos jóvenes. Tanto en la parte de arriba como en la división entre las dos escenas de la vasija fueron escritos glifos. El estudio de la obra ha llevado a indicar que la pieza cerámica es estilo Chamá, posiblemente elaborada en el Valle de Chamá (ver mapa 1).



Figura 18. Pieza cerámica K1183, dimensiones: 20 cm de altura, diámetro 17 cm y circunferencia 55 cm. Estilo Chamá, Procedencia: Valle Chamá. Fotografía de Justin Kerr, tomado del catálogo en línea.

De izquierda a derecha se observa un personaje anciano de perfil sentado en flor de loto sobre un trono de serpiente bicéfala que tiene el cuerpo con elementos celestes, el

respaldo es color negro y una parte blanca con tenues líneas negras. Sobre su cuerpo fueron pintados distintos elementos que podrían referir a glifos en muslo, brazo y espalda, semejantes a los que porta Chaahk en el vaso K521 (figura 14). Usa un faldellín con rayas color negro, así como en el brazalete que porta en su brazo derecho. Además, lleva un tocado con elementos que se proyectan hacia adelante y atrás. De la parte delantera se prolonga una línea que posiblemente represente la fuerza anímica *sik(?)*, semejante a la observada en el plato K1892 (figura 19), ésta se dirige, al igual que la palma de la mano derecha, hacia un cesto que se encuentra al frente. El personaje ha sido identificado como la personificación de Itzamnaaj.³²⁵

Por otra parte, el cesto tiene un reticulado que permite visualizar el interior del objeto, tiene una decoración parecida a la indumentaria que porta Itzamnaaj. Justo al centro fue pintado el signo *ik'*, el cual ha sido interpretado como “viento, vida, hálito”³²⁶. También podría corresponder a la fuerza anímica *sak iik' aal* que es un elemento que se pierde durante la muerte y que alude al proceso respiratorio. Sobre el cesto hay un cráneo que mira de frente al dios creador. Dos elementos circulares frente al cráneo podrían indicar la presencia de hálitos de vida así como el elemento sobre la coronilla que resulta ser muy semejante al que porta Itzamnaaj en la parte posterior del tocado. Detrás del cráneo una columna vertical contiene dos signos *ik'* de donde se desprende un elemento en color crema que posiblemente también haga referencia a la fuerza anímica *sik(?)*. Además, otra banda con elementos celestes fue pintada junto al cesto.

En la segunda sección de la vasija dos personajes de perfil miran hacia Itzamnaaj. Ambos están sentados con las piernas y brazos cruzados al frente, usan una vestimenta reticulada y elaborados tocados. El primero de ellos lleva un tocado con diversos elementos, es posible que la parte delantera y trasera contengan materias ligeras. Además, frente a su nariz fue pintado un elemento color crema que podría

³²⁵ Robicsek y Hales., *op. cit.*, 1981, p. 138; Robicsek y Hales, *Maya Ceramic Vases From The Classic Period The November Collection*, Carolina del Norte, California, Universidad del Norte de Carolina en Charlotte y Universidad de California en los Ángeles, 1982, p. 30-31; Reents, *op. cit.*, 1994, p. 279; Taube, *op. cit.*, 2001, p. 274; Chinchilla, *op. cit.*, 2011, p. 122-123.

³²⁶ Taube, *op. cit.*, 2001, p. 274.

hacer referencia a un hálito de vida como la respiración. Porta un cinturón con formas circulares.

El segundo personaje también lleva un tocado y una cinta color blanco que cubre su cabeza. A la altura de la coronilla, el cabello está enrollado y sujetado, esto podría hacer referencia a la fuerza *k'ihn*. En la parte posterior del tocado se observa un elemento con formas circulares alrededor, semejante al que porta Itzamnaaj en su tocado y el cráneo sobre el cesto. Frente a la nariz cuelga de una voluta una tira color crema, muy parecido a las observadas en las vasijas K688 (figura 12), K521 (figura 14) y K1256 (figura 17). También porta un cinturón aunque éste se caracteriza por tener bandas cruzadas y figuras circulares lo que remite al plano celeste. Sobre su piel fueron pintados puntos negros en muslo, costillas y mejilla.

En conjunto, la escena ha sido interpretada como una audiencia en el plano celeste donde Itzamnaaj resucita a Jun Junajpu.³²⁷ Si bien la imagen podría no hacer referencia a un acto de resucitación, es posible que la deidad este realizando algún ritual a los huesos para externar o hacer presentes las fuerzas anímicas del antepasado. Por su parte, los jóvenes personajes observan y participan en el acto mientras se rodean de hálitos de vida.

3.3.8. Plato K1892

La forma de esta pieza cerámica (figura 19) es de un plato extendido o *lak*, por lo tanto es posible observar la imagen completa que fue pintada en colores negro y rojo sobre fondo crema. En el borde de la pieza hay una banda roja claro que delimita la escena, característica del estilo códice. En la parte superior se observa una banda de glifos. Actualmente la pieza forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Boston.

En el centro de la composición una figura con características de tortuga mantiene unidos a todos los personajes de la escena. Se considera que podría simbolizar la montaña sagrada así como la superficie de la tierra que flota sobre el mar.³²⁸ Sobre el caparazón, al centro, se encuentra un cráneo de perfil con distintos

³²⁷ *Íbidem*.

³²⁸ Velásquez, *op. cit.*, 2008, p. 53.

elementos alrededor, de la coronilla emanan volutas que podrían ser interpretadas como la fuerza anímica *sik* (?). En la parte izquierda del caparazón se ve la cabeza descarnada del animal además de una pata, de su nariz emanan dos volutas que podrían relacionarse con la respiración a partir de la fuerza anímica *sik* (?). Sobre la cabeza descarnada de la tortuga un personaje antropomorfo con puntos negros en su piel dirige la cabeza y brazos hacia el frente. Porta diferentes cintas a la altura de la cintura además de un gran tocado foliado con un pez. Éste ha sido identificado como Ju'n Ajaw o dios S³²⁹ uno de los hijos del dios del maíz.³³⁰



Figura 19. Pieza cerámica K1892, dimensiones: 5.8 x 32 cm (dimensiones tomadas del catálogo del Museo de Bellas Artes de Boston: <http://www.mfa.org/collections/object/codex-style-plate-36320>). Estilo códice. Fotografía de Justin Kerr, tomado del catálogo en línea.

³²⁹ Oswaldo Chinchilla se basó en el trabajo de Michael Coe quien identificó una pareja de personajes que aparecen junto al dios del maíz en diferentes escenas. Son conocidos como dios S y dios CH o dioses con diadema debido a que portan bandas en la cabeza. En 2008 Erik Velásquez gracias a la lectura epigráfica estableció un lazo familiar entre el dios S, el dios CH y el dios del maíz.

³³⁰ Velásquez, *op. cit.*, 2008, p. 53

En el otro extremo del caparazón se asoma un anciano con un gran tocado, su rostro indica vejez debido a la carencia de dentadura y arrugas. Sobre él, un personaje antropomorfo con barba y piel de jaguar en rostro, brazo y espalda sostiene con las manos una olla *akbal* mientras vierte su contenido dentro del caparazón de la tortuga. Lleva un tocado de concha además de cintas en la cintura. Esta figura corresponde al otro hijo del dios del maíz, Yax B'ahlam o dios CH.³³¹

Tanto Ju'n Ajaw como Yax B'ahlam miran al personaje que emerge del caparazón de tortuga. Se trata de una figura antropomorfa que ha sido identificada como el dios del maíz Ju'n Ixiim Waaw(?). Porta un gran tocado de plumas largas y entre ellas se distingue al dios bufón. También usa orejeras, brazaletes, un collar largo y un cinturón con un elemento circular al centro del que cuelgan dos tiras colgantes. Frente a la nariz del dios del maíz fue pintado un pequeño elemento que podría hacer referencia a un hálito del alma.

La fórmula dedicatoria del plato cerámico "indica que perteneció a Titomaj K'awiil, quien era hijo de Yopaat B'ahlam; ambos gobernantes tenían los títulos de *k'uhul chatan winik* y de *sak wayis*."³³² La escena se interpreta como una parte del mito del renacimiento del dios del Maíz quien resurge del caparazón de tortuga y es asistido por sus hijos.³³³

³³¹ *Íbidem*.

³³² *Íbidem*.

³³³ Velásquez, *op. cit.*, 2015, p. 160.

4. Capítulo 4: Representaciones de muerte en cerámica policroma

En los capítulos anteriores destacué la materialidad de la cerámica policroma elaborada durante el periodo Clásico en el área maya. En recapitulación, se trata de piezas extraordinarias que se han conservado, en fragmentos o intactas, a lo largo de los años. La calidad de las piezas, así como la minuciosidad y delicadeza con que fueron hechas, se nota en cada uno de los trazos plasmados tanto en las paredes exteriores, en el caso de los vasos, como de la paredes interiores, en el caso del plato. Durante el proceso de manufactura se vieron involucrados alfareros y artistas pertenecientes a talleres especializados por lo que las composiciones pictóricas se han clasificado en distintos estilos artísticos, entre los que mencioné: estilo códice, Ik', Homul, , Chamá, Altun Ha y Naranja. Actualmente existe un gran número de éstas piezas en colecciones privadas y museos, las formas abundan entre platos extendidos, hondos o trípodes así como vasos cilíndricos de diferentes tamaños, entre otros.

La cerámica policroma fue usada para dos importantes actividades durante el periodo Clásico, fueron objetos contenedores de alimentos y bebidas para las cortes reales; y formaron parte de las ofrendas depositadas en los entierros de los miembros de la elite. Éstas dos funciones le imprimen a la cerámica pintada un destacado papel en la vida cotidiana de las sociedades prehispánicas. Aunado a ello, las representaciones plasmadas en los vasos y platos resultan ser una fuente valiosa de información. En este trabajo se ha puesto especial atención en las escenas que se relacionan con la muerte, es decir, se trata de objetos utilitarios y funerarios que en algunos casos presentan figuras mortuorias en las escenas.

Tal como ha sido estudiado en otras culturas del mundo, el proceso creativo de las obras plásticas es un suceso complejo. Por ejemplo, Alberto Carrere y José Saborit proponen que “[...]sin importar la intención, cuando alguien realiza la pintura usa un espacio que antes estaba vacío, luego se expone al público (de la manera que sea), esto manifiesta una intención comunicativa.”³³⁴ En dicha comunicación interactúan tres elementos, el artista que plasma en un espacio determinado una idea, el objeto mismo

³³⁴ Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura*, España, Cátedra, 2000, p. 62.

que se preserva a través de los años y el espectador que contempla la obra. Finalmente, las obras plásticas mayas y concretamente la cerámica policroma, es un claro ejemplo del proceso creativo y de la intención comunicativa que se establece a partir de dichos objetos.

Respecto a las producciones plásticas mayas, Beatriz de la Fuente señaló que la mayoría destacan por la extraordinaria manufactura con la que fueron realizadas y por el apego a las proporciones con las que se representó el cuerpo humano. En dicho asunto coinciden Carrere y Saborit al señalar que los artistas toman de la realidad las formas para sus cuadros.³³⁵ De la Fuente mencionó sobre el proceso creativo y su apego a la realidad lo siguiente:

La casi infinita variedad de posturas que puede adoptar el cuerpo humano halló un reflejo próximo a la realidad visual en el arte maya. Al mismo tiempo se trata de un compendio enciclopédico según épocas y estilos. Así, hay sutilezas en la manera de ladear la cabeza o inclinar el torso, en la forma de colocar los brazos a distintas alturas, de gesticular con las manos y de flexionar las piernas.³³⁶

Reiterando lo anterior, Pablo Escalante Gonzalbo indicó que “[...] la variedad del arte mesoamericano se refiere también a las posturas, los ademanes, la expresión y las actitudes de las figuras representadas. Hay una gran variedad de tamaños, de materiales y técnicas. Se buscó representar la figura humana con el mayor realismo posible.”³³⁷ Escalante menciona que en algunas ocasiones las proporciones resultan ser idénticas al cuerpo humano y en otros casos se trata de una abstracción.³³⁸

La representación del cuerpo humano en la cerámica policroma se logró a partir de cánones pictóricos que aluden al cuerpo vivo y al cuerpo muerto. El último capítulo del presente trabajo contempla las distintas maneras en las que los artistas de diferentes regiones del área maya reflejaron la muerte a partir de convenciones

³³⁵ *Ibid.*, p. 65.

³³⁶ Beatriz de la Fuente y Alfonso Arellano H., *El hombre maya en la plástica antigua*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 38.

³³⁷ Museo Amparo, *Una imaginación sin límites*, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DmC-euSxCwI>, [consultado el 17 octubre 2016].

³³⁸ *Ibidem.*

pictóricas y elementos mortuorios, lo anterior con base en el *corpus* que propuse en el capítulo anterior.

4.1. Análisis de representaciones de muerte en las vasijas del *corpus*

Los ejemplos seleccionados de cerámica policroma permiten analizar las representaciones de la muerte a partir de diferentes etapas del proceso mortuorio (ver tabla 1). La mayoría de las escenas pueden relacionarse con el ámbito sagrado de los dioses tanto en el plano celeste como inframundano, sin embargo, en todas ellas está presente la figuración del cuerpo humano muerto con apego al realismo. Gracias a ello propongo cuatro grupos para analizar las representaciones de la muerte a partir del aspecto formal, éstos son:

- Grupo 1: Representación de la muerte sin elementos descarnados.
- Grupo 2: Personajes que presentan algunos elementos descarnados.
- Grupo 3: Personajes completamente descarnados.
- Grupo 4: Huesos y cráneos asociados a personajes.

4.1.1. Grupo 1: Representación de la muerte sin elementos descarnados

Para ejemplificar el *Grupo 1, representación de la muerte sin elementos descarnados* tomé como referencia las figuras de los vasos K688 (figura 20) y K1228 (figura 21). En los dos casos el artista buscó reflejar el instante preciso en el que ocurrió el deceso. Habrá que señalar que en la primera vasija la representación de la muerte fue a partir de una figura zoomorfa, posiblemente una gaviota plateada decapitada; mientras que en el segundo caso se trata de una figura antropomorfa. Las figuras en los vasos K688 (figura 20) y K1228 (figura 21) involucran elementos mortuorios: ambos ejemplos presentan glóbulos oculares alrededor del cráneo; en la gaviota plateada presente en la K688 (figura 20), la fuerza anímica *sik(?)* se disipa del cuerpo en la coronilla y en las fosas nasales; en la figura antropomorfa de la K1228 (figura 13) el signo *akbal* se presenta justo al frente del rostro del personaje. Tanto los glóbulos oculares como el

signo *akbal* son elementos que se relacionan con la obscuridad y con el dios del inframundo Akan, tal como fue señalado en el segundo capítulo.



Figura 20. Detalle de la escena de la pieza cerámica K688. Fotografía de Justin Kerr, tomado de su catálogo en línea. Edición digital de Ricardo Alvarado, 2016.



Figura 21. Detalle de la escena de la pieza cerámica K1228. Fotografía de Justin Kerr, tomado de su catálogo en línea. Edición digital de Ricardo Alvarado, 2016.

Los contextos que rodean las figuras señaladas son de distinta naturaleza, la escena K688 (figura 20) se lleva a cabo en el ámbito de los dioses debido a la presencia de las deidades GI, GIII y otra deidad hasta ahora no identificada; la K1228 (figura 21) podría tratarse de la representación de un ritual donde la figura antropomorfa se encuentra en trance o muerta junto a dos *wahyis*. Otra discrepancia entre los ejemplos seleccionados para el *Grupo 1* es que la gaviota plateada mantiene los ojos abiertos, mientras que el personaje recostado los tiene cerrados. Las características formales que presentan las figuras permiten especular sobre una primera etapa del proceso mortuorio: la muerte inmediata. Sin embargo, la gaviota plateada de la K688 (figura 20) podría indicar una segunda etapa del proceso mortuorio, la separación de los

hálitos vitales del cuerpo, en este caso, pienso que podría tratarse de la fuerza anímica *sik(?)* (ver tabla 1).

En la búsqueda por representar la muerte inmediata de los personajes antes mencionados, el artista buscó que las figuras interrumpieran el movimiento dando la impresión de estar inertes; en el caso de la gaviota plateada ésta se encuentra en el plano superior y va en picada por lo que se podría especular que suspendió el vuelo al momento de su muerte; por su parte la figura antropomorfa en la K1228 (figura 21) yace recostada en el suelo.

Es importante señalar nuevamente que en los ejemplos propuestos para el *Grupo 1: Representación de la muerte sin elementos descarnados*, el artista no aludió a la muerte a partir de huesos o elementos descarnados como parte de los personajes, sino que usó recursos como la interrupción del movimiento o símbolos mortuorios para expresar su intención, por esta razón agrupé las escenas K688 (figura 20) y K1228 (figura 21) (ver tabla 1).

Figura	Etapas del proceso de defunción	Grupo del <i>corpus</i>
K688 (figura 20) K1228 (figura 21)	Muerte inmediata	-Grupo 1: Representación de la muerte sin elementos descarnados
K688 (figura 20) K1228 (figura 21) K521 (figura 22) K2802 (figura 23) K5166 (figura 25) K1256 (figuras 26 y 27) K1183 (figura 28) K1892 (figuras 24 y 29)	Separación de fuerzas anímicas	-Grupo 1: Representación de la muerte sin elementos descarnados -Grupo 2: Personajes que presentan algunos elementos descarnados -Grupo 3: Personajes completamente descarnados -Grupo 4: Huesos asociados a

		personajes
K521 (figura 22) K2802 (figura 23) K1892 (figura 24)	Descomposición del cuerpo	-Grupo 2: Personajes que presentan algunos elementos descarnados
K5166 (figura 25) K1256 (figuras 26 y 27)	Reducción del organismo a huesos	-Grupo 3: Personajes completamente descarnados
K1183 (figura 28) K1892 (figura 29)	Uso de los huesos con distintos fines	-Grupo 4: Huesos asociados a personajes

Tabla 1. Etapas del proceso de defunción en los ejemplos del *corpus*.

La segunda etapa dentro del proceso de defunción es aquel en que el cuerpo humano o animal, se desprende de las fuerzas anímicas que lo mantienen con vida. Anteriormente se mencionó la importancia de dichos elementos debido a que mantienen con vida al cuerpo humano dentro del pensamiento mesoamericano.³³⁹ Ejemplos de esto se pueden señalar en los cuatro grupos que se proponen para el análisis de la representación de la muerte (ver tabla 1). A pesar de que existen investigaciones especializadas respecto a las fuerzas anímicas, muchas de las volutas y elementos ligeros que fueron representados en las escenas aún no han sido estudiados en su totalidad lo que dificulta la identificación formal. Posiblemente los artistas pintaron las fuerzas anímicas *o'hlis*, *sak sik(?)*, *sak iik'aal*, *k'ihn* y *wahyis* en las figuras relacionadas con el proceso de muerte.³⁴⁰

4.1.2. Grupo 2: Personajes que presentan algunos elementos descarnados

Ahora bien, el *Grupo 2, personajes que presentan algunos elementos descarnados* se caracteriza por la presencia de huesos y elementos descarnados en las figuras

³³⁹ Ver capítulo 2, apartado Entidades, fuerzas anímicas y hábitos de vida, p. 55-66.

³⁴⁰ Ver capítulo 3, apartado *Corpus* de cerámica policroma, donde se hace una propuesta de identificación formal de cada una de las fuerzas anímicas en cada una de las escenas seleccionadas, p. 79-99.

relacionadas con la muerte. Para ejemplificar el *Grupo 2* se destacan dos seres antropomorfos presentes en las vasijas K521 (figura 22) y K2802 (figura 23); y un personaje zoomorfo en la K1892 (figura 24). Los elementos mortuorios son glóbulos oculares alrededor del cráneo y en el caso de la K2802 (figura 23) también los presenta en el collar, piel descarnada en cráneo y costillas, huesos, hálitos de vida frente al rostro y el signo *akbal*. Además, la vasija K521 (figura 14) incluye elementos externos al ser antropomorfo como lo son la presencia del bebé jaguar del Inframundo, Ahkan en su forma de luciérnaga y el perro con características de jaguar. Pese a que ambas figuras resultan semejantes, se diferencian debido a que el ser de la K521 (figura 22) tiene el vientre abultado como señal de putrefacción, mientras que la K2802 (figura 23) presenta los intestinos expuestos. En el caso del personaje K521 (figura 22) frente a la nariz tiene un elemento con tiras colgantes, lo que podría hacer alusión a una fuerza anímica desconocida hasta el momento. El ser antropomorfo en la K2802 (figura 23) se rodea por tres fuerzas anímicas, una de ellas consiste en un elemento circular frente a la nariz; el segundo se encuentra en la nuca, se trata la fuerza *sik(?)* lo que corroboraría el carácter ritual del personaje; y finalmente del vientre de la figura semidescarnada se prolonga una gran voluta. En tanto al personaje zoomorfo de la K1892 (figura 24), se trata de una tortuga bicéfala, de un lado tiene una cabeza descarnada de tortuga y de su nariz emanan dos volutas que podrían ser hálitos de vida; en el otro lado se asoma un anciano que porta un elaborado tocado. Se propone que la tortuga está descarnada debido que se ha deteriorado gran parte de la dentadura, su frente y cuencas oculares fueron representadas a partir de huesos.

Es importante destacar que en las escenas K521 (figura 22) y K1892 (figura 24) los personajes descarnados se relacionan con el proceso de inicio de vida o nacimiento. En la K521 (figura 14) se ha propuesto que el ser semidescarnado arroja a la montaña *witz* al bebé jaguar del inframundo mientras que en la K1892 (figura 19) el dios del maíz nace de la tortuga semidescarnada bicéfala.

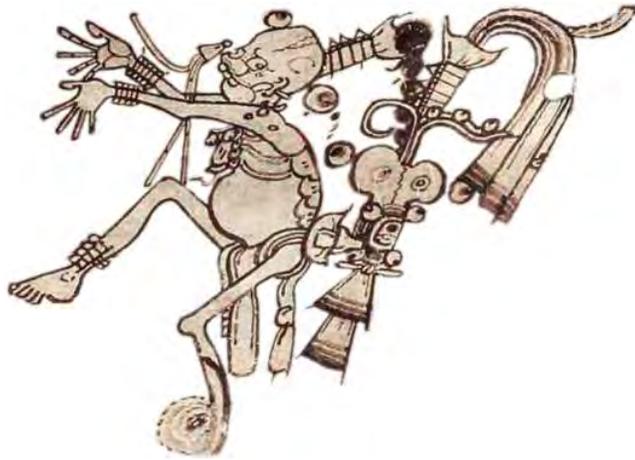


Figura 22. Detalle de la escena de la pieza cerámica K521. Fotografía de Justin Kerr, tomado de su catálogo en línea. Edición digital de Ricardo Alvarado, 2016.



Figura 23. Detalle de la escena en la pieza cerámica K2802. Fotografía de Justin Kerr, tomado de su catálogo en línea. Edición digital de Ricardo Alvarado, 2016.

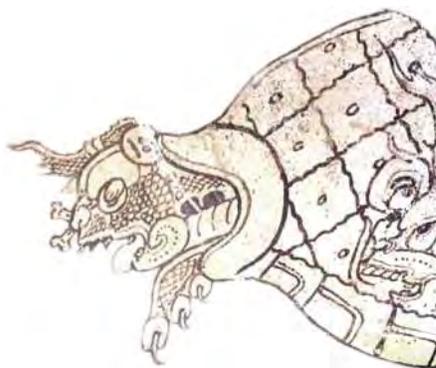


Figura 24. Detalle de la escena en la pieza cerámica K1892. Fotografía de Justin Kerr, tomado de su catálogo en línea. Edición digital de Ricardo Alvarado, 2016.

El contexto que rodea al personaje de la vasija K521 (figura 22) se caracteriza por la presencia de las deidades Chaahk y Ahkan, por su parte la escena de la K2802 (figura 23) podría tratarse de una procesión donde se aprecian tres *wahyis*, uno de ellos es el personaje descarnado antes descrito. Por su parte, la K1892 (figura 24) representa una escena donde nace el dios del maíz Ju'n Ixiim Waaw(?) asistido por sus hijos, las deidades Ju'n Ajaw o dios S y Yax B'ahlam o dios CH.³⁴¹

A partir de la composición del artista se podría especular que los cuerpos ya han iniciado el proceso de descomposición debido a que se muestran descarnados, es decir, el organismo se ha reducido a huesos en algunas partes como cráneo, extremidades y tórax. Llama la atención que las figuras antropomorfas están de perfil y se dirigen hacia la izquierda, los cráneos resultan semejantes y se distinguen por tener la mandíbula superior más salida que la inferior. Otro elemento a destacar es que ambas reciben una ofrenda, en la K521 (figura 22) se ha propuesto que un ser antropomorfo semidescarnado, posiblemente controlado por Ahkan en su forma de luciérnaga, lanza al bebé hacia la montaña sagrada *witz* donde es recibido por Chaahk. En dicha escena, el Inframundo se expresa no sólo a partir del personaje semidescarnado sino también a partir de otros elementos como el perro-jaguar y Ahkan. En la K1892 (figura 19) el inframundo o un espacio acuático primigenio está presente a partir del caparazón que contiene en el centro un cráneo de donde nace el

³⁴¹ Velásquez, *op. cit.*, 2008, p. 53.

dios del maíz. En la K2802 (figura 23) el personaje central podría corresponder a un *wahyis*, al frente tiene una cabeza decapitada, esto se ha documentado y se piensa que se trata de un tipo de ofrenda, un festín onírico que era el alimento de los *wahyis*.³⁴² Finalmente, las tres figuras realizan una actividad pese a que su composición indica que se trata de cuerpos humanos muertos por la presencia de los huesos y partes semidescarnadas.

Los ejemplos que componen el *Grupo 2: Personajes que presentan algunos elementos descarnados* indican una representación de la muerte donde los personajes se mantienen activos, es decir, se les observa realizando una actividad en la escena. El artista se valió de los huesos como recurso para aludir a la muerte, aunque esta vez de una manera peculiar debido a que son seres muertos que interactúan con los vivos. En relación al aspecto formal de las figuras antropomorfas y la zoomorfa, se podría indicar que ya han iniciado el proceso de putrefacción lo que permite clasificarlos en la etapa del proceso de defunción, descomposición del cuerpo (ver tabla 1).

4.1.3. Grupo 3: Personajes completamente descarnados

El *Grupo 3: Personajes completamente descarnados* se compone a partir de las escenas en las vasijas K5166 (figura 25) y K1256 (figuras 26 y 27). Los personajes en este grupo se caracterizan principalmente por presentar todo el cuerpo descarnado, es decir, se trata de esqueletos. Los ejemplos propuestos refieren a figuras antropomorfas relacionadas con la representación de la muerte, adicionalmente se considera una serpiente bicéfala descarnada. Entre los elementos mortuorios que presentan los personajes destacan los glóbulos oculares alrededor del cráneo, hálitos de vida en el caso de la K1256 (figura 27), huesos, posiblemente sangre dentro de los huesos que fue representada a partir de puntos y líneas en zigzag y el signo lunar en la figura K5166 (figura 25). Ambas figuras están de pie y realizan una actividad dentro de la escenas. Sin embargo los cráneos resultan ser distintos, en la K5166 (figura 25)

³⁴² Ver capítulo 2, apartado Entidades, fuerzas anímicas y hálitos de vida, p. 55-66.

se trata de un cráneo, mientras que en la K1256 (figura 27) es una cabeza antropomorfa semidescarnada.



Figura 25. Detalle de la escena en la pieza cerámica K5166. Fotografía de Justin Kerr, tomado de su catálogo en línea. Edición digital de Ricardo Alvarado, 2016.



Figura 26. Detalle de la escena en la pieza cerámica K1256. Fotografía de Justin Kerr, tomado de su catálogo en línea. Edición digital de Ricardo Alvarado, 2016.



Figura 27. Detalle de la escena en la pieza cerámica K1256. Fotografía de Justin Kerr, tomado de su catálogo en línea. Edición digital de Ricardo Alvarado, 2016.

Los contextos que rodean las figuras antes señaladas son de distinta índole. En la escena K5166 (figura 16) se observan dioses que no han sido identificados frente a la diosa lunar en un plano celeste, podría tratarse de una procesión donde, por alguna razón, la figura descarnada ocupa el último lugar. En la escena K1256 (figura 27) podría especularse que se trata de un ritual donde participan *wahyis*, quizás la figura descarnada está a punto de alimentarse con la cabeza decapitada que sostiene con la mano, anteriormente se mencionó que las cabezas decapitadas formaban parte del festín onírico de los *wahyis*.

Para lograr estas composiciones, los artistas se basaron en los huesos como recursos para indicar la presencia de la muerte. A simple vista, el aspecto formal de las figuras propuestas para el *Grupo 3* indicarían que se trata de cuerpos humanos muertos. Pese a ello, los artistas representaron dichas composiciones realizando una actividad, estar parados, caminando e incluso comiendo. Se trata de figuras antropomorfas que desde el aspecto formal han muerto pero ello no les impide

realizar una actividad, en este punto coinciden los *Grupos 2 y 3*. Con base en las figuras consideradas para el *Grupo 3* es posible especular que el cuerpo humano se encuentra en la etapa de reducción del organismo a huesos (ver tabla 1).

Los personajes del *Grupo 3: Personajes completamente descarnados* se caracterizan por haber sido representados a partir de huesos, es decir, completamente descarnados y realizan una acción concreta en la escena.

4.1.4. Grupo 4: Huesos y cráneos asociados a personajes.

Finalmente, el *Grupo 4, Huesos y cráneos asociados a personajes* se analiza a partir de las escenas plasmadas en las vasijas K1183 (figura 28) y K1892 (figura 29). Las figuras que considero para ejemplificar el *Grupo 4* se caracterizan por ser solamente un fragmento del cuerpo muerto, por ejemplo cráneos y huesos cruzados. Este grupo se conforma por dos cráneos antropomorfos, el primero en la K1183 (figura 28) se encuentra sobre un cesto rodeado por diferentes elementos, posiblemente fuerzas anímicas, frente a Itzamnaj; el segundo está sobre un caparazón de tortuga y de él emana el dios del maíz. Ambas escenas están involucradas con el proceso de creación, en una frente al dios Itzamnaj quien realiza un ritual a los restos de Jun Junajpu³⁴³, mientras que el segundo es el sitio de donde surge la deidad del maíz.³⁴⁴ Tal como ya ha sido señalado, en ambas escenas intervienen deidades, en el caso de la escena K1183 (figura 18) el ritual se realiza en el plano celeste indicado por el trono de serpiente bicéfala.

Entre los elementos mortuorios presentes en los ejemplos es posible señalar la presencia de huesos, cráneos, fuerzas anímicas y en la K1892 (figura 19) el signo *akbal*. Los ejemplos señalados para este grupo permiten especular sobre la etapa del proceso mortuorio donde el cuerpo se ha reducido hasta huesos, la carne, los tejidos y órganos se han descompuesto en su totalidad (ver tabla 1). A partir de ello, se usaron los huesos con distintos fines, por ejemplo en la K1183 (figuras 18 y 28) la deidad

³⁴³ Robicsek y Hales., *op. cit.*, 1981, p. 138; Robicsek y Hales, *op. cit.*, 1982, p. 30-31; Reents Budet, *op. cit.*, 1994, p. 279; Taube, *op. cit.*, 2001, p. 274; Chinchilla, *op. cit.*, 2011, p. 122-123

³⁴⁴ Velásquez, *op. cit.*, 2008, p. 53.

realiza algún ritual para invocar las fuerzas anímicas de Jun Junajpu. Tal como se señaló en el capítulo 2, la entrada a tumbas era una actividad común y frecuente donde los mismos mayas del periodo Clásico tomaban los huesos más importantes del cuerpo, entre ellos, el cráneo, entendido como el centro del cuerpo, y los fémures.



Figura 28. Detalle de la escena pintada en la pieza cerámica K1183. Fotografía de Justin Kerr, tomado de su catálogo en línea. Edición digital de Ricardo Alvarado, 2016.



Figura 29. Detalle de la escena pintada en la pieza cerámica K1892. Fotografía de Justin Kerr, tomado de su catálogo en línea. Edición digital de Ricardo Alvarado, 2016.

Las figuras que se consideran para el *Grupo 4: Huesos y cráneos asociados a personajes* resultan ser elementos aislados de cuerpos muertos, como huesos y cráneos, a partir de los cuales se representa la expresión de la muerte. Dichos objetos no realizan por sí

mismos una actividad, pero son los elementos a partir del cual otros personajes intervienen en la escena.

4.2. Elementos mortuorios presentes en el *corpus*

En los ejemplos del *corpus* se consideraron ocho escenas plasmadas en vasijas policromas elaboradas durante el periodo Clásico en distintas regiones del área maya. Las figuras consideradas para el análisis son diez, cinco corresponden a personajes antropomorfos, dos son cráneos de personajes antropomorfos y tres son seres zoomorfos. Dichas figuras fueron agrupadas en cuatro grupos según los elementos pictóricos a partir de los cuales los artistas representaron las distintas expresiones de la muerte. Sin embargo, es posible encontrar similitudes entre ellas a partir de los elementos mortuorios que presentan. Los he dividido en elementos primarios y secundarios debido a la relación que mantienen con el personaje de interés principal para este estudio.

4.2.1. Elementos primarios

Los elementos primarios corresponden a aquellos elementos que son parte del personaje central, es decir, de las figuras mortuorias.

4.2.1.1. Glóbulos oculares

K688 (figura 20), alrededor del cráneo de la gaviota plateada.

K1228 (figura 21), en la nuca y alrededor del personaje recostado.

K521 (figura 22), en la espalda, nuca y frente del personaje semidescarnado.

K2802 (figura 23), en la nuca, frente, palma de la mano derecha, en collar y alrededor del signo *akbal* del personaje semidescarnado.

K5166 (figura 25), en la frente del personaje descarnado.

K1256 (figura 27), en coronilla, codo derecho y rodillas del personaje descarnado.

4.2.1.2. Signo *akbal*

K2802 (figura 23), cuelga del collar que porta el personaje semidescarnado.

4.2.1.3. Huesos

K521 (figura 22), para representar tórax, columna vertebral, cráneo en el personaje semidescarnado.

K2802 (figura 23), para representar las costillas y cráneo en el personaje semidescarnado.

K1256 (figuras 26 y 27), para representar los fémures, costillas y cráneo del personaje descarnado; y en las vértebras y cráneo de la serpiente bicéfala.

K5166 (figura 25), para representar pantorrillas, fémures y cráneo del personaje descarnado.

K1892 (figuras 24 y 29), el nacimiento del dios del maíz se proyecta a partir de un cráneo descarnado.

K1183 (figura 28), los restos de Jun Junajpu se representan a partir de un cráneo descarnado.

4.2.1.4. Ojos cerrados

K1228 (figura 21), el personaje que está recostado.

K1892 (figura 24), la tortuga bicéfala semidescarnada ha perdido los glóbulos oculares.

4.2.1.5. Glifo lunar

K5166 (figuras 16 y 25), bajo el pliego del brazo del personaje descarnado, así como de cinco de los siete personajes en la escena.

4.2.1.6. Entidades, fuerzas anímicas y hálitos de vida

K688 (figura 20), de la coronilla del ave plateada se desprende posiblemente la fuerza anímica *sik(?)*.

K521 (figura 21), frente a la nariz del personaje semidescarnado se encuentran dos tiras que podrían corresponder a un hálito de vida aún no identificado.

K2802 (figura 23), en la nuca del personaje semidescarnado se encuentra un glóbulo ocular donde se desprende posiblemente la fuerza anímica *sik (?)*.

K1892 (figuras 24 y 29), del cráneo donde nace el dios del maíz Ju'n Ixiim Waaw(?) se proyectan una serie de volutas que podrían hacer referencia a la fuerza anímica *sik (?)*.

En la misma escena, cerca de las fosas nasales de la tortuga semidescarnada fueron pintados elementos que posiblemente aluden a la respiración y que se podrían corresponder con la fuerza anímica *sak iik' aal*.

K5166 (figura 25), dentro de los huesos color crema fueron pintados pequeños puntos en rojo que podrían asociarse a la fuerza anímica *o'hlis, sik (?)*, *sak iik' aal* o *k'ihn* con relación a la sangre, elemento vitalicio para el ser humano.

K1256 (figura 27), a la altura del vientre del personaje descarnado se proyecta posiblemente la fuerza anímica *sik(?)*. Además, dentro de sus huesos fueron pintadas líneas ocre en zigzag que podría ser identificadas como fuerzas anímicas presentes en la sangre, ya sea *sak b'ook(?)* o *k'ihn*. Finalmente, frente a su rostro hay dos tiras que podrían corresponder a un hálito de vida aún no identificado.

K1183 (figura 28), alrededor del cráneo de Jun Junajpu se presentan diferentes elementos que han sido identificados como las fuerzas anímicas *ik'* y *sak iik' aal*.

4.2.2. Elementos secundarios

Por su parte, los secundarios no se relacionan directamente con el personaje principal, pese a ello arrojan valiosa información para entender el contexto de la escena y una posible asociación con la muerte o el inframundo.

4.2.2.1. Otros personajes

4.2.2.1.1. Deidades

K688 (figura 12), las deidades que aparecen en la escena son GI y GIII de la triada de dioses de Palenque, así como una tercera deidad que no ha sido identificada.

K521 (figura 14), las deidades que aparecen en la escena son Chaahk, el bebé jaguar del Inframundo y Akan en forma de luciérnaga.

K5166 (figura 16), posiblemente una procesión de diferentes deidades que no han sido identificadas son encabezados por el dios L, todos ellos están parados frente a la diosa lunar quien sostiene sobre sus piernas a un conejo.

K1256 (figura 17), la deidad lunar dentro de un óvalo.

K1183 (figura 18), el dios Itzamnaaj realiza un ritual al cráneo de Jun Junajpu, mientras dos jóvenes personajes miran la escena, posiblemente también se trate de deidades.

K1892 (figura 19), la escena refleja el nacimiento del dios del maíz Ju'n Ixiim Waaw(?), quien es asistido a sus extremos por sus hijos, el dios S Ju'n Ajaw y el dios CH Yax B'ahlam.

4.2.2.1.2. *Wahyis*

K1228 (figura 13), presenta dos personajes antrozoomorfos, un tepescuincle y una garza tigre o avetigre mexicana.

K521 (figura 14), figura zoomorfa que comparte elementos de perro y jaguar.

K2802 (figura 15), los dos seres antropozoomorfo que rodean al personaje semidescarnado, uno con elementos de jaguar y el otro con el rostro descarnado.

K1256 (figura 17), ocho figuras antropozoomorfas que acompañan al personaje descarnado.

4.2.2.2. Contexto de la escena relacionado con el Inframundo

K688 (figura 12), el fondo de la escena en color oscuro podría hacer alusión a la noche y por lo tanto al Inframundo.

K1228 (figura 13), la garza tigre o avetigre mexicana relacionada con el aspecto acuoso, mientras que el tepescuincle es un roedor de hábitos nocturnos.

K521 (figura 14), el monstruo Cauac como la montaña sagrada de donde provienen todas las riquezas, el perro-jaguar en asociación con la noche, Chaahk como la deidad de la lluvia y Ahkan en su forma de luciérnaga.

K2802 (figura 15), la figura antropozoomorfa con características de jaguar podría indicar el plano nocturno a partir de dicho ser.

K5166 (figura 16), distintos personajes, quizá todos ellos deidades, se presentan frente a la diosa lunar. Llama la atención el glifo lunar que cinco de los seres presentan debajo del brazo.

K1256 (figura 17), la diosa lunar dentro del óvalo, el jaguar como animal nocturno, la presencia de dos serpientes y el ser antropomorfo que se encuentra entre las llamas.

K1892 (figura 19), la tortuga bicéfala podría indicar las aguas primigenias así como la superficie de la tierra.

4.2.2.3. Glóbulos oculares presentes en otros personajes

K521 (figura 14), glóbulos oculares alrededor del cráneo de Ahkan en su forma de luciérnaga.

4.2.2.4. Signo *akbal* presente en otros personajes

K1228 (figura 13), del pico del ave se prolongan dos volutas, de ellas emana el signo *akbal* que se dirige hacia la boca del personaje que está recostado.

K521 (figura 14), Chaahk porta un collar del cual cuelga el signo *akbal*.

K1892 (figura 19), Yax B'ahlam o dios CH vierte una olla con el signo *akbal* al interior del caparazón donde nace su padre, la deidad del maíz Ju'n Ixiim Waaw(?).

Consideraciones finales

Una de las principales inquietudes de la humanidad se relaciona con el proceso de vida y muerte. Entre los pueblos que se han cuestionado lo concerniente con el proceso funerario se encuentran los mayas quienes reflejaron el concepto de muerte en sus obras plásticas. A lo largo de los cuatro capítulos que integran el presente trabajo, busqué exponer la complejidad, diversidad y riqueza del pensamiento maya relacionado con la muerte. Y, a manera de síntesis, repasaremos el contenido de los capítulos y el resultado del análisis de las distintas representaciones de la muerte en los cuatro grupos cerámicos propuestos en el último capítulo.

Desde principio del siglo XX, diferentes personalidades del mundo académico se dieron a la tarea de abordar temáticas relacionadas con lo anterior desde distintas disciplinas como la arqueología, antropología, epigrafía, etnografía, etnología, historia y otras. Entre los precursores es posible señalar a Paul Schellhas quien realizó el primer estudio razonado de seres sobrenaturales entre los cuales destaca el dios A, de la muerte;³⁴⁵ Michael Coe señaló la importancia de la cerámica en sepulturas e indicó que se trata de un objeto funerario;³⁴⁶ Vera Tiesler apuntó que los entierros y esqueletos forman parte tanto de un sistema natural como de uno social;³⁴⁷ años más tarde el texto *Antropología de la eternidad* hizo una importante contribución al señalar que la cultura maya no es uniforme, es decir, entre los pueblos mayas del periodo Clásico existen diferentes formas de tratamiento mortuorio y ello se relaciona con la región geográfica;³⁴⁸ lo anterior fue reafirmado por Andrew Scherer quien propuso el concepto “polisemia del espacio mortuorio” para explicar la complejidad y variedad de las costumbres y creencias, en lo cual radica la riqueza de las prácticas funerarias mayas.³⁴⁹

La diversidad del concepto de muerte entre los pueblos mayas del Clásico, fue expuesta en el Capítulo 2. Entre las diferentes actividades relacionadas con el proceso

³⁴⁵ Schellhas, *op. cit.*, 1967, p. 4.

³⁴⁶ Coe, *op. cit.*, 1973, p. 87-104.

³⁴⁷ Tiesler, *op. cit.*, 1997, p. 77-89.

³⁴⁸ Ciudad, *et. al.*, *op. cit.*, 2002.

³⁴⁹ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 171-229.

de muerte destacan los nombres para referirse a un señor o deidad de la muerte, los nombres que puede tener el inframundo y el tratamiento mortuorio, entre otras. Por ejemplo, los distintos nombres que fueron registrados en glifos y que se relacionan con los seres asociados con el inframundo son: Ahkan, Dios A de Zimmermann, “Señor del sacrificio violento”³⁵⁰; Jun Ajaw, “Señor del inframundo”³⁵¹ y su esposa Ix Jun Ajaw; B’olon ti K’uh, “dios del inframundo”³⁵², quien aparece en la página 74 del códice Dresde.³⁵³ Incluso, el nombre para referirse al inframundo puede cambiar en las distintas regiones del área maya: entre los mayas de Yucatán es Mitnal mientras que para los quichés es el Xibalba;³⁵⁴ el texto colonial conocido como el Popol Vuh habla de un lugar llamado Bolonppel Uitz o Salinas de los Nueve Cerros.³⁵⁵ Para grupos indígenas contemporáneos como los tzeltales y tzotziles el lugar conocido como inframundo es llamado *k’atinbak* “lugar donde se queman los huesos”.³⁵⁶ Otro ejemplo de diversidad es la disposición de los cuerpos en las sepulturas lo que estaba relacionado con el estatus social y familiar al que pertenecía el muerto: entierro directo, cista, cripta simple, cripta elaborada y tumba.³⁵⁷

Justamente, uno de los elementos más importantes para hablar de muerte son las sepulturas y sobre todo las ofrendas depositadas al interior de estas. En el segundo capítulo se señaló que junto al cadáver se depositaban distintas ofrendas; no se trataba únicamente de objetos utilitarios sino que representaban los restos de la persona con potencia espiritual, además fueron contenedores que se enterraban en significativos lugares rituales junto al cuerpo del difunto.³⁵⁸ Entre los objetos depositados en sepulturas se encuentran: herramientas, cerámica, adornos de concha, obsidiana, pedernal, hueso, jade, instrumentos musicales, figurillas de deidades,

³⁵⁰ Velásquez, *op. cit.*, 2010, p. 162.

³⁵¹ *Íbid.*, p. 163.

³⁵² *Íbid.*, p. 174.

³⁵³ Grube, *op. cit.*, 2004, p. 62; Velásquez, *op. cit.*, 2010, p. 162, 163, 174.

³⁵⁴ de la Garza, *op. cit.*, 1997, p. 24.

³⁵⁵ Velásquez, *op. cit.*, 2010, p. 169.

³⁵⁶ Scherer, *op. cit.*, 2015, p. 47.

³⁵⁷ *Íbid.*, p. 6.

³⁵⁸ *Íbid.*, p. 225.

esqueletos completos, y partes de animales. Todos estos objetos simbolizaban energías sagradas para fortalecer y proteger al espíritu.³⁵⁹

Entre las ofrendas, la cerámica policroma del periodo Clásico resulta ser una fuente primaria para el estudio de las representaciones de la muerte entre los mayas, principalmente por dos razones: se trata de un objeto utilitario que era depositado como ofrenda en las sepulturas; en segundo lugar, debido a que las escenas pintadas en las paredes exteriores, en muchas ocasiones involucran figuras relacionadas con la muerte, por ejemplo, huesos, cráneos, etc.

Para cumplir con los objetivos del trabajo, se estudiaron las distintas convenciones pictóricas a partir de las cuales los artistas se valieron para expresar el proceso mortuorio. Por esta razón se estableció un *corpus* de cerámica policroma a partir de ocho escenas con figuras relacionadas con la muerte: K688, K1228, K521, K2802, K5166, K1256, K1183 y K1892 (figuras 12 a 19); todas ellas forman parte del catálogo de Justin Kerr. En el capítulo 3 describí cada una de las escenas plasmadas en el *corpus* y en la mayoría de los casos se mencionó el estilo artístico al que pertenece la pieza, el posible lugar de procedencia y donde se encuentra actualmente. Esto como parte de un primer acercamiento a la obra plástica.

Se consideraron las representaciones plásticas como una vertiente del concepto de muerte. En palabras de Markus Eberl, el proceso mortuorio está permeado por tres parejas de elementos: lo relacionado con el alma y el difunto; el cadáver y el entierro; y los vivos y el duelo.³⁶⁰ En este sentido se consideran las representaciones de la muerte como una construcción cultural; Eberl también menciona que existen motivos estandarizados en la plástica maya, lo presentado aquí en relación con la muerte podría ser un ejemplo. Por su parte, Mercedes de la Garza destacó que existen distintas formas de representar la muerte, como figuras antropomorfas, calaveras y mandíbulas descarnadas.³⁶¹

Los tres primeros capítulos permitieron conocer las propuestas disciplinarias que han estudiado las respuestas a los cuestionamientos sobre la forma en la que los

³⁵⁹ de la Garza, *op. cit.*, 1997, p. 27.

³⁶⁰ Eberl, *op. cit.*, 2005, p. 23.

³⁶¹ de la Garza, *op. cit.*, 1984, p. 54.

mayas precolombinos pensaban la muerte, los principales elementos presentes en la cosmovisión respecto al Inframundo, así como vislumbrar la complejidad de las actividades relacionadas con el proceso de defunción. Gracias a ello propuse en el último capítulo de esta investigación que existen diferentes convenciones pictóricas presentes en la cerámica policroma para aludir al concepto de muerte. En este sentido, el objetivo del capítulo 4 fue encontrar a través de las vasijas del *corpus* las convenciones pictóricas del Clásico maya que se desarrollaron en diferentes partes de las tierras mayas, lo que nos acercará a la iconografía de la muerte como reflejo de un concepto cosmológico y cultural.

La representación del cuerpo humano en la cerámica policroma se logró a partir de una imaginería que alude al cuerpo vivo y al cuerpo muerto. En los ejemplos presentados en el *corpus* se pudo observar las diferentes formas de representación de la muerte, éstas se presentan en figuras antropomorfas completas o bien a partir de fragmentos. Gracias a las escenas de las vasijas del *corpus* fue posible distinguir un proceso mortuorio con base en la descomposición natural del cuerpo, las etapas que se observaron son las siguientes: muerte inmediata, separación de fuerzas anímicas, descomposición del cuerpo, reducción del organismo a huesos y uso de los huesos con distintos fines.

Lo anterior permitió proponer cuatro grupos en los que se analizaron las representaciones de la muerte a partir del aspecto formal, éstos son:

- Grupo 1: Representación de la muerte sin elementos descarnados.
- Grupo 2: Personajes que presentan algunos elementos descarnados.
- Grupo 3: Personajes completamente descarnados.
- Grupo 4: Huesos y cráneos asociados a personajes.

Pese a que las piezas analizadas fueron elaboradas en distintos momentos y lugares, los artistas, con base en la conceptualización de la muerte, se valieron de un lenguaje visual en común para expresar el proceso funerario. Esto fue estudiado a partir de elementos primarios: glóbulos oculares, signo *akbal*, huesos, hábitos vitales, fuerzas y entidades anímicas; y de elementos secundarios considerados como aquellas figuras

que refieren al contexto inframundano. Las representaciones formales permiten especular sobre un proceso mortuorio con base en la descomposición natural del cuerpo.

En el *grupo 1* los artistas reflejaron el momento justo en el que ocurrió la muerte, para ello se usó como recurso la interrupción del movimiento dando la impresión de estar inertes. Las escenas que ejemplificaron este grupo fueron K688 (figura 20) y K1228 (figura 21), la primera tiene lugar en el ámbito sagrado de los dioses con la presencia de GI, GIII y otra deidad hasta el momento desconocida, mientras que la segunda involucra seres conocidos como *wahyis*. Vale la pena apuntar que las obras pertenecientes a este grupo presentan figuras sin recurrir a huesos, sin embargo están presentes otros símbolos mortuorios como glóbulos oculares, la fuerza anímica *sik(?)* y el signo *akbal*. Dentro del proceso mortuorio, las vasijas K688 (figura 20) y K1228 (figura 21) reflejan el momento en el que la muerte ocurrió, en el caso de la K688 el ave plateada disipa la fuerza anímica *sik(?)*.

Para el *grupo 2* el artista recurrió a los huesos y elementos descarnados para indicar que los cuerpos iniciaron el proceso de descomposición, principalmente en la reducción del organismo a huesos en cráneo, tórax y extremidades. Los ejemplos seleccionados para este grupo fueron K521 (figura 22), una escena donde un ser descarnado, controlado por Akhan en su forma de luciérnaga, lanza hacia la montaña *witz* al bebé jaguar del Inframundo; la K2802 (figura 23) donde se realiza una procesión de tres *wahyis*; y K1892 (figura 19) con el nacimiento del dios del maíz Ju'n Ixiim Waaw(?) asistido por sus hijos, las deidades Ju'n Ajaw o dios S y Yax B'ahlam o dios CH.³⁶² Pese a que la convención pictórica presenta huesos, llama la atención que los tres personajes señalados están activos y realizan una actividad en la escena. En este sentido, los artistas usaron los huesos como glóbulos oculares alrededor del cráneo y en el caso de la K2802 (figura 23) también los presenta en el collar, piel descarnada en cráneo y costillas, huesos, hálitos de vida frente al rostro y el signo *akbal*. Es posible señalar que las escenas de este grupo han iniciado el proceso de descomposición.

³⁶² Velásquez, *op. cit.*, 2008, p. 53.

En el *grupo 3* las figuras relacionadas con la muerte destacan por estar completamente descarnadas, es decir, se trata de esqueletos. Las escenas de las vasijas K5166 (figura 16) y K1256 (figura 17) ejemplifican este grupo, la primera se trata sobre una procesión de dioses frente a la diosa lunar, mientras que la segunda, es una escena ritual con la presencia de *wahyis*. El artista se valió de los huesos para indicar la presencia de la muerte, sin embargo, al igual que el *grupo 2*, esto no impide el movimiento de los esqueletos. Este grupo se relaciona con la etapa de reducción del organismo a huesos dentro del proceso mortuario.

El *corpus* seleccionado permitió señalar que existen distintos elementos que fueron usados como recursos visuales para indicar la defunción de un personaje. Sin embargo, la muerte no es pensada como un momento de inactividad, lo anterior con base en los *grupos 2 y 3* propuestos en el Capítulo 4. Justamente, las escenas en las piezas cerámicas que componen estos grupos se caracterizan por presentar esqueletos y seres semidescarnados realizando una actividad, como danzando, caminando o defecando, en relación con el resto de los personajes.

Finalmente el *grupo 4* se distingue por la presencia de fragmentos como huesos o cráneos que anteriormente formaban parte de un cuerpo. En la escena K1183 (figura 18) el dios Itzamnaj realiza un ritual a los restos de Jun Junajpu,³⁶³ mientras que en la K1892 (figura 19) se trata del nacimiento del dios del maíz Ju'n Ixiim Waaw(?).³⁶⁴ Como puede notarse, ambas escenas tienen en común la etapa de creación relacionado con procesos de vida y muerte. En el segundo capítulo del presente trabajo se señaló que durante el Clásico se registró en glifos reentradas a tumbas con la intención de obtener huesos con distintos fines, siendo los más importantes el cráneo y los fémures. Para este grupo el organismo se ha reducido en su totalidad y sólo se observan fragmentos a partir de los cuales otros personajes realizan distintas actividades.

Para los fines que persiguió este trabajo fueron seleccionadas ocho escenas plasmadas en piezas cerámicas. Sin embargo el estudio formal realizado hasta el

³⁶³ Robicsek y Hales, *op. cit.*, 1981, p. 138; Robicsek y Hales, *op. cit.*, 1982, p. 30-31; Reents, *op. cit.*, 1994, p. 279; Taube, *op. cit.*, 2001, p. 274; Chinchilla, *op. cit.*, 2011, p. 122-123.

³⁶⁴ Velásquez, *op. cit.*, 2008, p. 53.

momento podría enriquecerse al considerar otras escenas en los distintos soportes de la plástica maya, como escultura o pintura mural, esto aunado a la lectura epigráfica lo que permitiría conocer una significación profunda de las representaciones de la muerte. A partir de cada uno de los ejemplos del *corpus* se identificaron las figuras que aluden a la muerte con base en un lenguaje visual común y reflejan una etapa precisa de la descomposición natural del cuerpo. Lo anterior podría indicar que el concepto mortuario fue representado a partir de un canon pictórico empleado por distintos artistas a lo largo de las tierras altas y bajas en diferentes momentos del Clásico maya.

Bibliografía

S/A, *Popol Vuh: Sacred Book of the Quiché Maya People*, Mesoweb, trad. Allen J. Christenson, versión electrónica de la publicación de 2003, 2007: www.mesoweb.com/publications/Christenson/PopolVuh.pdf, 2007, 287 p.

S/A, “Tumbas de la antigüedad”. En *Tumbas de la antigüedad. Mesoamérica y el mundo*, María Nieves Noriega de Autrey, mensual, México, D.F., edición especial, núm. 58, octubre 2014, p. 14-49.

Aves MX, “*Larus argentatus*, gaviota plateada”, Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad, <http://avesmx.conabio.gob.mx/FichaEspecie.html#465> (Consultado el 15 de julio de 2016).

Aves MX, “Especies de gaviotas en México”, Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad, <http://avesmx.conabio.gob.mx/Especies.html#todas> (Consultado el 15 de julio de 2016).

Bagot, Françoise, *El dibujo arqueológico: la cerámica, normas para la representación de las formas y decoraciones de las vasijas: el dibujo arqueológico*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1997, 240 p.

Barrois, Ramzy R. y Alexandre Tokovinine, “El inframundo y el mundo celestial en el juego de pelota maya” en *Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* (18 sesión, 2004), Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2005, 15 p.

Bernal, Ignacio, *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa, 1979, 304 p.

Birman Furman, Raquel, *La mujer y las diosas en el mundo maya, Análisis iconográfico de las diosas en los códices*, México, Instituto de Cultura Superior, A. C., 1982, 146 p.

Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura*, España, Cátedra, 2000, 504 p.

Ciudad Ruiz, Andrés, “La tradición funeraria de las Tierras Altas de Guatemala” en Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y Ma. Josefa Iglesias Ponce de León (comps.), *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, México, Sociedad de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2002, p. 77-112.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo, *Imágenes de la mitología maya*, pról. de Michael Coe, Guatemala, Universidad Francisco Marroquín, Museo del Popol Vuh, 2011, 256 p.

Coe, Michael, "Death and the Ancient Maya", en Benson, Elizabeth P. (comp.), *Death and the afterlife in Pre-Columbian America, A conference at Dumbarton Oaks, October 27th*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, , 1973, 87-104 p.

Coe, Michael, "The Ideology of the Maya Tomb" en Benson, Elizabeth P. y Gillett Griffen (comps.), *Maya Iconography*, Princenton, Princenton University Press, 1988, 308 p.

De la Garza Camino, Mercedes, *Literatura maya*, colaboración de Miguel León-Portilla, estudios introductorios y tr. Adrián Recinos, Venezuela, Ayacucho, 1980, 452 p.

_____, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1984, 462 p.

_____, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, México, Páidos, Facultad de Filosofía y Letras, 1988, 202 p.

_____, *Aves sagradas de los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1995, 138 p.

_____, "Ideas nahuas y mayas sobre la muerte" en Malvido, Elsa, Grégory Pereira, Vera Tiesler (comps.), *El cuerpo humano y su tratamiento mortuorio*, México, Serie Antropología social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Francés de estudios mexicanos y centroamericanos, 1997, p. 17-28.

_____, "Los dioses mayas" en Peter Schmidt, Mercedes de la Garza, Enrique Nalda (comps.), *Los Mayas*, México, Milano, 1999, 235-247 p.

Eberl, Markus, "Su aliento se separó. La muerte en el periodo Clásico" en Martínez de Velasco, Alejandra y Maria Elena Vega (comps.), *Voces de piedra*, Ámbar Diseño, México, 2011, p. 254-263.

Eberl, Markus, *Muerte, entierro y ascensión. Ritos funerarios entre los antiguos mayas*, México, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, 2005, 244 p.

Filloy Nadal, Laura (comp.), *Misterios de un rostro maya, La máscara funeraria de*

K' nich Janaab' Pakal de Palenque, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, 224 p.,

Fitzsimmons, James L., *Death and The Classic Maya Kings*, Austin, University of Texas Press, 2009, 282 p.

Florescano, Enrique, "Cosmogonía maya" en Peter Schmidt, Mercedes de la Garza, Enrique Nalda (comps.), *Los Mayas*, México, Milano, 1999, 217-233 p.

Foncerrada de Molina, Marta, *Cacaxtla. La iconografía de los olmecas-xicalanca*, ed. de Emile A. Carreón Blaine, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, 192 p.

Foncerrada de Molina, Marta y Sonia Lombardo de Ruiz, *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico: Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979, 364 p.

Fuente Beatriz de la, "Imágenes del hombre: visos de permanencia" en *Memoria 1998. El Colegio Nacional*, México, El Colegio Nacional, 1998, pp. 279-287.

Fuente, Beatriz de la y Alfonso Arellano H., *El hombre maya en la plástica antigua*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 136 p.

García Barrios, Ana, "Dioses del cielo, dioses de la tierra" en Martínez de Velasco, Alejandra y Maria Elena Vega (comps.), *Voces de piedra*, Ámbar Diseño, México, 2011, pp. 181-193.

Guerrero Martínez, Fernando, "La presencia del felino en la pintura mural de Cacaxtla" en, *La pintura mural prehispánica en México V, Cacaxtla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, pp. 479-515.

Grube, Nikolai y Werner Nahm, "A Census of Xibalba: A Complete Inventory of Way Characters on Maya Ceramics" en Kerr, Bárbara, *The Maya Vase Book*, 4 v., New York, pp. 686-715.

Grube, Nikolai, "Saqueadores de tumbas en la selva" en Nikolai Grube, Eva Eggbrecht y Matthias Seidel (comps.), *Los Mayas: una civilización milenaria*, Colonia, Konemann, 2001, p. 244-245.

_____, "Akan: the god of drinking, death and disease" en Graña Behrens (comp.), *Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective*, Vol. 14, 2004, p. 59-76.

Hernández Díaz, Verónica, *Entre la vida y la muerte, Estudio estilístico del arte de la cultura de tumbas de tiro*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, 852 p.

Houston, Stephen D. y Karl Taube, "An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica" en *Cambridge Archaeological Journal*, Año 10, Número 2, 2000, p. 261-294.

Houston, Stephen D., et. al., "Classic Maya Death at Piedras Negras, Guatemala" en Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y Ma. Josefa Iglesias Ponce de León, *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, México, Sociedad de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2002, p. 113-144.

Houston, Stephen D., David Stuart y Karl Taube, *The Memory of Bones, Body, Being, and Experience among the Classic Maya*, Austin, University of Texas Press, 2006, 324 p.

Houston, Stephen D., *The Life Within: Classic Maya and the Matter of Impermanence*, New Haven, Yale University Press, 2014, 196 p.

López Austin, Alfredo, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, 262 p.

_____, "La cosmovisión mesoamericana" en Lombardo, Sonia y Enrique Nalda (comps.), *Temas Mesoamericanos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996, p. 471-507.

_____, "De la racionalidad, de la vida y de la muerte" en Malvido, Elsa, Grégory Pereira, Vera Tiesler, *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, México, Serie Antropología social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Francés de estudios mexicanos y centroamericanos, 1997, p. 13-16.

López Luján, Leonardo y Guilhem Olivier, "El sacrificio humano en Mesoamérica: Ayer, hoy y mañana" en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (comps.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2010, p. 19-42.

Macnany, Patricia, *Living with the ancestors*, Austin, University of Texas Press, 1995, 230 p.

Martínez González, Roberto, "Las entidades anímicas en el pensamiento maya" en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XXX, 2007, p. 153-174.

Matos Moctezuma, Eduardo, *Reflexiones en el tiempo. Una mirada al arte prehispánico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 192 p.

Meléndez, José, "Contrabando arqueológico, pujante mafia" en *El Universal*, Sábado 03 de enero de 2015, sección Cultura.

Naturalista, "Garza tigre mexicana (*Tigrisoma mexicanum*)", Naturalista, <http://www.naturalista.mx/taxa/5049> (Consultado el 15 de julio de 2016).

Metcalf, Peter y Richard Huntington, *Celebrations of Death: The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 149-150.

Navarrijo Ornelas, Ma. De Lourdes, "Las aves en el mundo maya prehispánico" en *La pintura mural prehispánica de México Mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 221-253.

Palomo, Juan Manuel, "Espíritus Compañeros y Bandas Celestes: La Reconstrucción Digital del Cuenco Castillo" en *Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala XXIX*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2015, 18 p.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, España, Alianza Editorial, 1979, 386 p.

Pitarch, Pedro, *La cara oculta del pliegue, Antropología indígena*, México, Artes de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, 232 p.

Reents-Budet, Dorie, "La cerámica policroma del Clásico y las historias que cuentan" en Schmidt, Peter, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda (comps.), *Los Mayas*, México, Milano, 1999, p. 271-295.

_____, "Los maestros pintores, cerámica maya" en *Arqueología Mexicana*, Noviembre-Diciembre de 1997, Volumen V, Número 28, p. 20-29.

_____, *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, Durham, Duke University Press, 1994, 402 p.

_____, "El arte de la pintura clásica sobre cerámica" en Nikolai Grube, Eva Eggbrecht y Matthias Seidel (comps.), *Los Mayas: una civilización milenaria*, Colonia, Konemann, 2001, p. 246-259.

Robicsek, Francis y Donald M. Hales, *Maya Ceramic Vases From the Late Classic Period*, Virginia, University Museum of Virginia Bayly Memorial Bulding, 63 p.

Robicsek, Francis y Donald M. Hales, *The Maya Book of the Dead. The Ceramic Codex. The Corpus of Codex Style Ceramics of the Late Classic Period*, pról. Michael Coe, Estados Unidos, University of North Carolina, 1981, 258 p.

Romero Sandoval, Roberto, "Miradas al inframundo" en Martínez de Velasco, Alejandra y Maria Elena Vega (comps.), *Voces de piedra*, Ámbar Diseño, México, 2011, p. 209-218.

Ruz Lhuillier, Alberto, *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968, p. 34.

_____, *Costumbres de los antiguos mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 370 p.

Savkic, Sanja, *Valores plástico-formales del arte maya del Preclásico tardío a partir de las configuraciones visuales de San Bartolo, Petén, Guatemala*, Tesis de Doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012, 366 p.

Schellhas, Paul, "Representation of Deities of the Maya Manuscripts", en *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, vol. 4, núm. 1. Harvard University, 50 p.

Scherer, Andrew K., *Mortuary Landscapes of the Classic Maya: Rituals of body and soul*, Austin, University of Texas Press, 2015, p. 171.

Stephen Houston, David Stuart, Karl Taube, *The Memory of Bones, Body, Being, and Experience among the Classic Maya*, Austin, University of Texas Press, 2006, 324 p.

Taube, Karl A., "Art, Ideology, and the City of Teotihuacan" en Janet C. Berlo (comp.), *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1992, p.

169-204.

_____, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992, 160 p.

_____, "The Birth Vase: Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual" en Kerr, Bárbara, *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vase*, Volumen 4, Nueva York, Kerr Associates, 1994, p. 650-685.

_____, "Los dioses de los mayas Clásicos" en Nikolai Grube, Eva Eggbrecht y Matthias Seidel (comps.), *Los Mayas: Una civilización milenaria*, Colonia, Konemann, 2001, p. 262-272.

Tiesler Blos, Vera, "El esqueleto muerto y vivo. Algunas consideraciones para la evaluación de restos humanos como parte del contexto arqueológico" en Malvido, Elsa, Grégory Pereira, Vera Tiesler (comps.), *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, México, Serie Antropología social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Francés de estudios mexicanos y centroamericanos, 1997, p. 77-89.

_____, *Transformarse en maya, el modelado cefálico entre los mayas prehispánicos y coloniales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2012, p. 17-24.

Tiesler, Vera y Andrea Cucina, "Sacrificio, tratamiento y ofrenda del cuerpo humano entre los mayas peninsulares" en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (comps.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 195-226.

Urcid, Javier, "El sacrificio humano en el suroeste de Mesoamérica" en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (comps.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 115-168.

Valencia Rivera, Rogelio, "Danzando con los dioses: el ritual del baile" en Martínez de Velasco, Alejandra y María Elena Vega (comps.), *Voces de piedra*, México, Ámbar Diseño, 2011, p. 223-234.

Valverde Valdés, María del Carmen, *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, 2004, 316 p.

Velásquez García, Erik, "Contexto histórico y cultural de los vasos de la tradición 'Ik' : el caso del pintor Tub 'al' Ajaw", Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 167 p.

_____, "El Vaso de Princeton, Un ejemplo de estilo códice" en *Arqueología Mexicana*, Volumen XVI, Número 93, Septiembre-octubre, 2008, p. 51-59

_____, "Los señores de la entidad política de 'IK'" en *Revista Estudios de Cultura Maya*, Centro de Estudios Mayas, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Volumen XXXIV, 2009, p. 45-64.

_____, "El cosmos y la religión maya" en Uriarte, María Teresa (comp.), *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 153-178.

_____, "Las entidades y fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica" en Martínez de Velasco, Alejandra y María Elena Vega (comps.), *Voces de piedra*, Ámbar Diseño, México, 2015, p. 177-198.

Villa Rojas, Alfonso, *Estudios etnológicos, Los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Instigaciones Antropológicas, 1985, 638 p.

Evon Vogt, *Ofrendas para los dioses: análisis simbólico de rituales zinacantecos*, Trad. Stella Mastrangelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 328 p.

Voss, Alexander W., "El viaje al inframundo en el periodo Clásico Maya: el caso de K'inich Janab Pakal de los Bak de Palenque, Chiapas, México" en Alejandro Sheseña (comp.), *Religión maya: rasgos y desarrollo histórico*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2013, p. 179-201.

Wikiwand, "Cotton rat", Wikipedia, <http://www.wikiwand.com/en/Cottonrat> (Consultado el 1º de agosto de 2016).

Westheim, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Ediciones Era, Serie Mayor, 1972, 327 p.