



Imagen y palabra en la escultura maya del período Clásico: el caso de las estelas de Tikal

Image and Word in Maya Sculpture of the Classic Period: The Case of the Tikal Steles

Elena San José Ortigosa^A

RESUMEN

En este trabajo se presenta un estudio acerca de las relaciones entre texto e imagen utilizando un enfoque multidisciplinar que combina la historia del arte, la epigrafía y el análisis estructural del discurso en la cultura maya. Se plantea que, según la disposición de los textos jeroglíficos y las imágenes, pueden existir cuatro formas esenciales de articular el medio escrito y el representacional en un objeto determinado: idéntica, coexistencial, correferencial e interreferencial. Así, se abordan estas interacciones y sus principales funciones a través del análisis de las estelas 4, 31 y 22 de Tikal, pertenecientes al período Clásico (250-950 DC).

Palabras clave: escritura jeroglífica maya, iconografía maya, retórica verbal, retórica visual, esculturas de Tikal.

ABSTRACT

This paper studies the relationships between text and image on sculpted steles of Tikal, using a multidisciplinary approach that combines Art History, epigraphy, and structural discourse analysis of the Maya culture. Based on the arrangement of hieroglyphic texts and images, the authors propose that there are four core ways of articulating written and representational media in a given object: identical, coexistent, co-referential, and interreferential. This paper addresses these interactions and their main functions through the study of the steles 4, 31, and 22 of Tikal, all of them from the Classic Period (AD 250-950).

Keywords: Maya hieroglyphic writing, Maya iconography, verbal rhetoric, visual rhetoric, Tikal sculptures.

Recibido:
febrero 2023.

Aceptado:
enero 2024.

Publicado:
junio 2024.





INTRODUCCIÓN

La relación entre texto e imagen es un *locus classicus* que se remonta a la antigüedad y goza de una larga tradición en el pensamiento occidental. El arte maya no está ajeno a este hecho, pues su principal característica es el uso simultáneo de ambos, tanto de elementos verbales consignados mediante escritura, como de otros aspectos visuales de carácter abstracto o icónico. Este es un tema claramente condicionado por el desciframiento de la escritura jeroglífica maya. Las primeras indagaciones que abordaron esta vinculación tenían como objetivo la decodificación de los jeroglifos y, una vez descifrada, se llevaron a cabo diversas investigaciones en la década de los ochenta sobre cómo ambos medios interactuaban (Berlo 1983; Hanks & Rice 1989). Sin embargo, con el cambio de siglo, estas se centraron en el contenido de los textos y en la iconografía, sin atender a sus modos de relación. El tema se ha revitalizado recientemente, pues los avances de la epigrafía maya en disciplinas como la historia del arte y los estudios visuales permiten volver la mirada a los artefactos de esta cultura con nuevas propuestas. No obstante, la mayoría de estas contribuciones se han enfocado en los aspectos gráficos de la escritura (Stone & Zender 2011; Houston & Stauder 2020; Houston 2021, 2022; Ruiz 2023), o bien en la retórica de las imágenes (Velásquez 2017, 2019; San José 2023).

El propósito de este trabajo es determinar las principales formas de relación entre los medios escrito y representacional, así como reconocer los mecanismos de producción de sentidos figurados en las estelas mayas, a partir de una metodología interdisciplinar que combina la estrategia propuesta por Áron Kidédi-Varga (2000), los análisis epigráficos, iconográficos y estructurales de los textos, así como la retórica verbal y visual. Con tal objetivo se estudian tres estelas de la ciudad de Tikal, una de las superpotencias de la región durante el período Clásico (250-950 DC) (Martin & Grube 2002) y que cuenta, además, con una de las tradiciones escultóricas más longevas, dado que sus más de 40 estelas fueron erigidas a lo largo de seis siglos. Cabe mencionar que, durante el período Clásico Temprano (250-600 DC), la distribución de dichos monumentos se limitaba a la zona central de El Petén, en torno a Tikal y Uaxactún, y solo a fines de esta época otras ciudades cercanas de

la región comenzaron a producirlos, integrando texto e imagen (Clancy 1999: 16).

TEXTO E IMAGEN EN LA CULTURA MAYA DEL PERÍODO CLÁSICO

Los antiguos mayas desarrollaron una escritura de tipo logosilábico, es decir, compuesta por dos categorías principales de signos: logogramas (aquellos que tienen significados, por ejemplo, **B'ALAM**), y silabogramas (los que registran únicamente sonidos de tipo CV, por ejemplo, **ka**). De este modo, codificaron una lengua de prestigio conocida como choltiano clásico (Houston et al. 2000), cholano clásico, maya clásico, maya epigráfico o maya jeroglífico (Lacadena 2010: 35).

Es necesario señalar que toda escritura, en cuanto sistema de comunicación, tiene una dimensión figurativa, además de lingüística (Houston & Stauder 2020; Houston 2021, 2022; Ruiz 2023). En este sentido, la maya es de tipo jeroglífico, pues sus grafemas son de carácter icónico o ilustrativo (Houston & Stauder 2020: 10). La iconicidad de estos signos facultó a los escribas y escultores mayas para enfatizar tanto el medio como el mensaje, dado que los textos habrían estado destinados a ser observados incluso por individuos iletrados o que desconocían el funcionamiento del mensaje (Houston & Bodel 2021: 2-3).

Los mayas prehispánicos se refirieron al acto de escribir con el término *tz'ihb'a'*, 'pintar', 'escribir'. Su significado revela que para ellos, al igual que para otros grupos mesoamericanos, no existía una clara diferenciación conceptual entre texto e imagen, concibiéndolos como semejantes (Domenici 2022: 282; Houston 2022: 327). Diversos investigadores han usado este hecho como fundamento para defender la existencia de un único sistema de comunicación de tipo gráfico. (Hudson & Henderson 2018). Ahora bien, es importante destacar que en el corpus epigráfico se han distinguido los términos *wo'j*, 'signo jeroglífico', y *b'aah*, vinculado con las ideas de cuerpo, ser y representación (Stuart 1996: 158-165; Velásquez 2023: 117-120). El uso de estos vocablos –traducidos a menudo como 'imagen' y 'representación'– manifiesta la vigencia de cierta taxonomía entre los mayas prehispánicos, la que podía

deberse, más que a una cuestión conceptual, al reconocimiento que estos hicieron de diferencias funcionales entre texto e imagen.

Como apunta Davide Domenici (2022: 282), la ausencia de tal distinción entre los pueblos mesoamericanos no debe llevarnos al extremo de suprimir cualquier particularidad de los medios escritural y figurativo. Según el autor, ello conduciría a fracasos interpretativos. En efecto, ambas categorías corresponden a dos sistemas de comunicación de tipo gráfico claramente autónomos, que codifican mensajes a través de principios operativos y signos de naturaleza disímil, aunque puedan ser empleados de manera simultánea en una misma obra, formando una totalidad más compleja. Cada recurso tiene sus propias retóricas: los escribas y escultores mayas hacían un uso especial de los signos verbales y visuales con el objetivo de crear imágenes y textos connotados, es decir, con varios sentidos simbólicos. Han sido registradas numerosas clases de figuras verbales, tales como metáforas, metonimias o difrasismos, entre las que destaca el paralelismo como una figura de la literatura maya por excelencia (Hull 2003; Lacadena 2009). Este tipo de discurso no solo fue empleado para crear múltiples niveles de significado, sino también con objetivos enfáticos.

Por lo tanto, los textos jeroglíficos mayas pueden ser abordados desde un enfoque narrativo, pues están organizados en episodios en los que se resalta el acontecimiento de mayor importancia a través de diversas estrategias (Josserand 1991). En el ámbito visual, la retórica de las imágenes mayas es un tema todavía incipiente, aunque se han identificado muchas figuras gráficas, como paranomasias, metáforas, sinécdoques o hipérboles, entre otras (Velásquez 2017, 2019; San José 2023). Antes de abordar dichos recursos y sus formas de interacción en la creación de sentido, es necesario considerar las relaciones existentes entre escritura e iconografía desde el objeto.

RELACIONES DESDE EL OBJETO

La combinación entre texto e imagen es una de las características principales del arte maya prehispánico. Así, podemos encontrar textos jeroglíficos junto a representaciones figurativas en soportes de diversa

índole, ya sean objetos portátiles o esculturas monumentales. No obstante, la forma en que se vinculan difiere de un soporte a otro (Reents-Budet 1989: 189). En este sentido, sobresalen las estelas, que son losas compuestas de cuatro lados (dos caras anchas, una más importante con respecto a la otra, y dos laterales estrechas), dispuestas verticalmente en las plazas o en las terrazas que las rodeaban (Clancy 1999: 6). Estas esculturas fueron uno de los soportes más importantes para representar a los soberanos y a otros miembros de la clase dirigente junto a inscripciones jeroglíficas. Eran obras de carácter público y estaban comisionadas especialmente con ocasión de la celebración de un final de período,¹ como se ve más adelante.

De acuerdo a lo señalado, el estudio de las formas de interacción entre texto e imagen requiere examinar sus vínculos a partir del objeto.² Para ello, sigo los criterios planteados por Áron Kibédi-Varga (2000: 112-128) relativos al “tiempo”, la “cantidad” y la “forma”, que permiten la distinción taxonómica de las conexiones de estos conceptos (fig. 1).

Con respecto al tiempo, las vinculaciones entre texto e imagen en las estelas de Tikal son de carácter primario, dado que ambos se ofrecen de manera simultánea al receptor. En cuanto a la cantidad, es decir, si se trata de un objeto individual o de una serie de ellos, muchas de estas esculturas constituyen conjuntos al estar asociadas a un altar con el cual forman una unidad (Stuart 1996: 149, 157; Clancy 1999: 21-22). Además, las diversas estelas y sus respectivos altares formarían series más complejas, ya que las primeras no se encuentran aisladas, sino que interactúan con los monumentos de su entorno (O’Neil 2012).

El lugar original que ocupa el objeto es fundamental y tiene valor semántico (Kibédi-Varga 2000: 114-115; Salazar & García 2019: 127). La ubicación de las estelas a menudo está ligada con espacios arquitectónicos donde, muy probablemente, los gobernantes llevaron a cabo el ritual referido en el monumento (Stuart 1996: 165). En tales casos, los elementos que las rodeaban constituían junto a ellas una composición que, en su totalidad, era más compleja que la suma de sus partes (Baudez 2002: 141). Muchas de las estelas de Tikal fueron erigidas en sectores públicos, principalmente en la Gran Plaza, durante el período Clásico Temprano (250-600 DC) (Martin & Grube 2002: 43). Algunas fue-

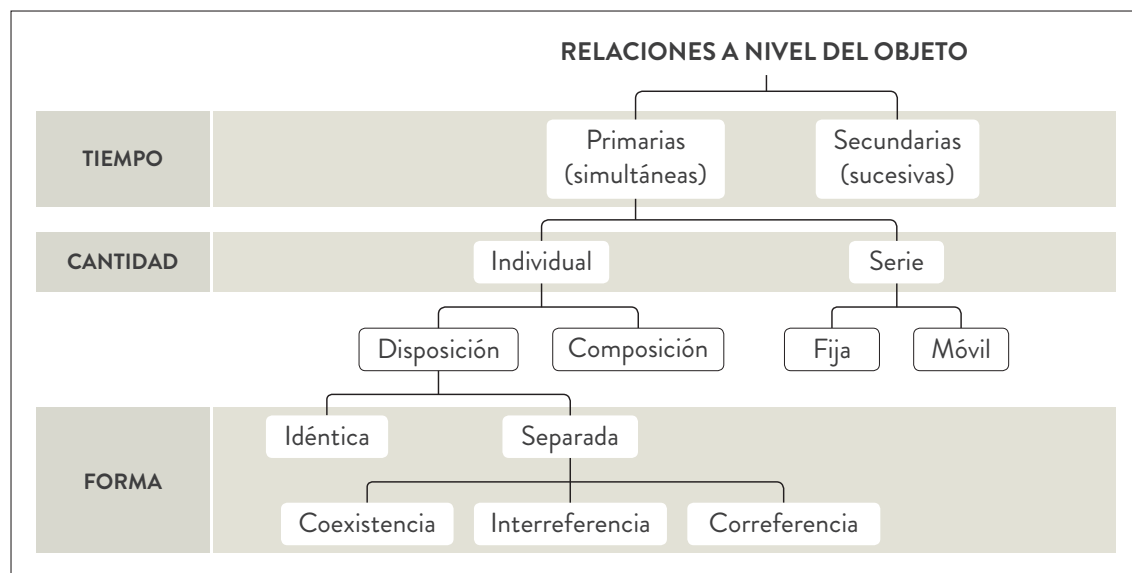


Figura 1. Taxonomía de las relaciones entre texto e imagen considerando el objeto (ilustración modificada desde Kibédi-Varga [2000: fig. 1]). **Figure 1.** Taxonomy of text-image relations at the level of the object (illustration modified from Kibédi-Varga [2000: fig. 1]).

ron situadas frente a ciertas estructuras de la Acrópolis Norte identificadas como entierros de gobernantes, por lo tanto, los mandatarios que las dedicaron posiblemente trataron de vincularse con sus antecesores al emplazar las propias frente a las tumbas (O'Neil 2012: 25). Posteriormente, a lo largo del período Clásico Tardío (600-900 DC), fueron comunes los recintos cerrados y, por ende, más privados, localizados en los grupos denominados Pirámides Gemelas (Coe 1988; Stuart 1996: 156). Es importante constatar que casi la mitad de las estelas de Tikal fueron reubicadas durante la época prehispánica, quedando la gran mayoría frente a la Gran Plaza (Coe 1988: 37).

Con respecto a las series de objetos, debe establecerse si estos son fijos o móviles (Kibédi-Varga 2000: 115). Las estelas mayas son estructuras fijas y es necesario que el espectador se mueva a su alrededor para percibir íntegro el mensaje que contienen. Quienes veían los monumentos públicos no solo transitaban en torno a ellas y los altares para apreciar las inscripciones y las imágenes talladas, sino que también para interactuar con dichas obras como parte de los rituales de su activación (O'Neil 2012: 26).

En relación con el criterio de la forma, se requiere determinar la morfología del vínculo entre palabra e imagen, es decir, la disposición espacial de los elementos

verbales y visuales en el objeto, y que puede ser idéntica o separada (Kibédi-Varga 2000: 117-123). En las estelas tikaleñas podemos reconocer casos de disposición idéntica, donde estos medios se fusionan por completo, llegando a ser muy compleja su discriminación, porque los jeroglifos se convierten en parte fundamental de la iconografía. Janet Berlo (1983: 11-13) denominó a esta clase de inscripciones "textos incrustados". Por otra parte, existen casos en los que escritura e imagen pueden distinguirse claramente, produciéndose tres formas de conexión: coexistencia, donde ambas se sitúan dentro del mismo espacio, pero la imagen establece el marco; interreferencia, en la que se hallan separadas, aunque comparten el lugar y se aluden mutuamente; y correferencia, situación en la que no están juntas en un mismo sitio, pero tratan de un único hecho o concepto (Kibédi-Varga 2000: 120). Formalmente, en las estelas de Tikal hay casos en que los jeroglifos y las imágenes fueron esculpidos en una o en otra de sus caras.

A continuación, se analizan las estelas 4, 31 y 22 de esta ciudad precolombina. La elección de los ejemplares obedece a varios motivos. En primer lugar, destacan por su buen estado de conservación, lo que ayuda a comprender los textos jeroglíficos y las imágenes en su totalidad y, en consecuencia, a determinar las formas de relación entre ambos medios. En segundo lugar,

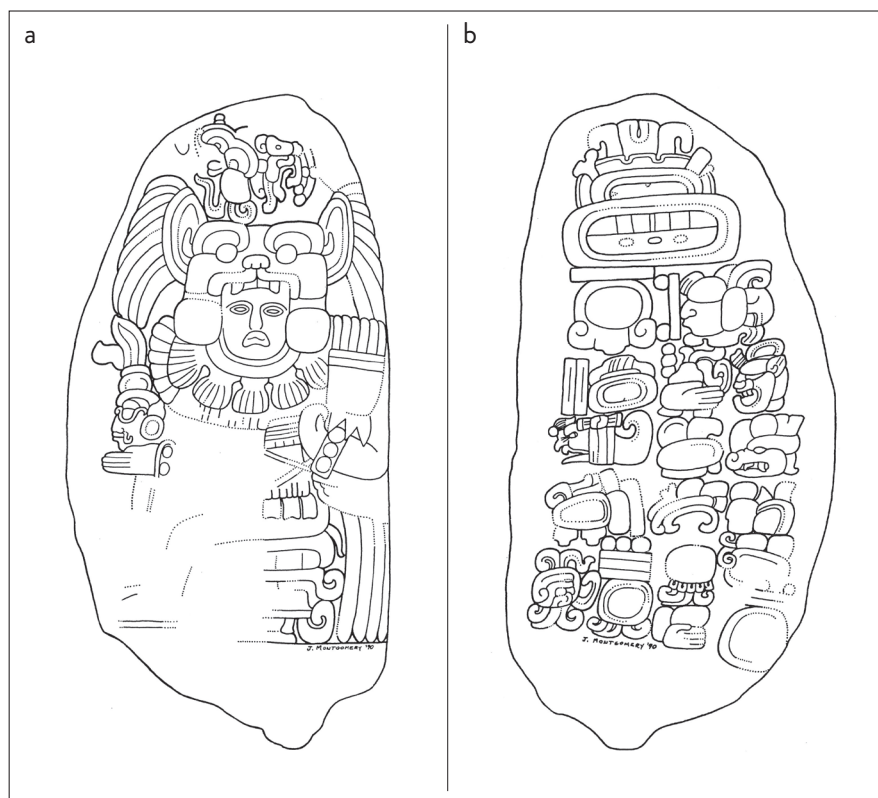


Figura 2. Estela 4, Tikal: **a)** cara frontal; **b)** cara posterior (The John Montgomery Drawing Collection, 2000, JM00805 y JM00804, © John Montgomery, cortesía de Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos).
Figure 2. Stele 4, Tikal: **a)** front face; **b)** back face (The John Montgomery Drawing Collection, 2000, JM00804 and JM00805, © John Montgomery, courtesy of Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, United States).

cada obra pertenece a diferentes períodos: las estelas 4 y 31, aunque están datadas en el Clásico Temprano y son próximas en el tiempo, no comparten estilos, pues la primera corresponde a finales del 8º baktún y la segunda fue comisionada a inicios del 9º baktún, momento en el que se producen importantes cambios en sus formas y en sus procesos de creación (Clancy 1999: 15-16). La Estela 22, en tanto, constituye un ejemplo arquetípico del período Clásico Tardío (600-950 DC) de Tikal. Por último, cada una exhibe una disposición de texto e imagen propia. Por estas razones, resultan casos idóneos para el estudio de las relaciones entre ambos medios.

LA ESTELA 4 DE TIKAL

La Estela 4 fue erigida durante el reinado de Yax Nu'n Ahiin I, gobernante de Tikal entre los años 379 y 404 DC (Martin & Grube 2002: 32-33). Esta estructura debe ser analizada como un objeto individual pues,

aunque formó una serie con el Altar 6, este último no puede ser estudiado debido a su deterioro. Por lo demás, se desconoce su ubicación original, ya que fue reutilizada como altar y situada en la Terraza Norte, frente al Templo 34 (Jones & Satterthwaite 1982: 13-14). En cuanto al aspecto morfológico, texto e imagen se muestran separados: en la cara frontal está la figura del mandatario y en la posterior la inscripción (fig. 2).

En este monumento, Yax Nu'n Ahiin I figura entronizado con el rostro de frente, en una posible alusión a su carácter divino, dado que las deidades solían representarse de este modo (Clancy 1999: 69). Exhibe un atuendo de características teotihuacanas, formado por un gran tocado de felino con plumas, un collar de conchas y colas de animal que cuelgan de su cinturón, mientras que la parte superior del cuerpo tiene un tamaño desproporcionado (Clancy 1999: 69). Se trata de una "hipérbole visual", es decir, el aumento de elementos icónicos de la imagen que desbordan los límites de la verosimilitud (Carrere & Saborit 2000: 443). A través de este recurso visual, el escultor exaltó

los elementos de naturaleza teotihuacana, como el tocado y el collar. El énfasis obedecería a fines identificativos, ya que ante la ausencia de retratos que sirvieran para reconocer al gobernante representado, los artistas recurrieron a otras estrategias lingüísticas e icónicas, como los textos incrustados en los tocados, que consignaban el nombre propio del personaje. Sin embargo, en este caso, su figura carece de ellos y su apelativo solo se expone en la inscripción jeroglífica de la parte posterior de la estela. Así, los elementos teotihuacanos de su atavío aluden a la identidad personal, creando una “autonomasia visual” (Carrere & Saborit 2000: 387-392).

Además de los atributos foráneos, en la imagen se pueden apreciar otros de clara tradición maya: el personaje sostiene la efigie del dios GIII como insignia de poder y, sobre su cabeza, se distingue el rostro del dios K'awiil dirigiendo la mirada hacia el mandatario. La representación del ancestro flotando en la parte superior de las estelas es un recurso característico de las imágenes tempranas y fue empleado para referir al linaje de los gobernantes. Cabe destacar que en la estela analizada, este espacio está ocupado por una deidad y no por un difunto. La ausencia del antepasado estaría muy probablemente vinculada a las circunstancias en las que Yax Nu'n Ahiin I accedió al poder: la llegada en el año 378 DC de Siyaj K'ahk' a Tikal y a otras ciudades de El Petén, que tuvo como consecuencias la muerte del Chak Tok Ich'ak II, regidor de Tikal en aquel entonces, y la instauración de un nuevo linaje a través de la coronación de Yax Nu'n Ahiin I (Grube & Martin 2000: 70-125). En otras palabras, la presencia de K'awiil puede ser entendida como una metáfora (San José 2023: 283), en tanto se establece una analogía visual con la figura de los antepasados, lo que expresa que el dignatario contaba con la sanción de los dioses para ocupar el trono de la ciudad, a pesar de no ser descendiente de los soberanos locales.

La inscripción consta de un único episodio que comienza relatando la entronización de Yax Nu'n Ahiin I a través de un paralelismo semántico compuesto por dos de las fórmulas de coronación típicas del período Clásico: *k'ahlaj huxyop hu'n ta ub'aah*, 'fue atada la banda de tres hojas en su frente' (bloque B3), y *joyaj ti ajawlel*, 'debutó en el señorío' (bloques A4-B4a). La coronación sirve de trasfondo al suceso de mayor relevancia en la

narración aludido después: un ritual de atadura. Ello se infiere de la presencia del logograma **K'AL** (bloque B6), ya que exhibe aparentemente la partícula de enfoque *i*, 'entonces', antepuesta al verbo referido, estrategia empleada por los escribas mayas para señalar el evento más importante en un relato (Josserand 1991: 13). Tal vez, este último acontecimiento corresponda al rito de atadura de piedra realizado por la autoridad en el año 396 DC³ con motivo del final de período 8.18.0.0.0 (Estrada-Belli et al. 2009: 243), momento en que se habría erigido la Estela 4.

A modo verbal, el texto jeroglífico establece una asociación entre las ataduras de la banda y la de la estela a través de la repetición de la raíz *k'al*, 'atar', creando un paralelismo a distancia (Vapnarsky 2008). Con ello se connota el mensaje que equipara a Yax Nu'n Ahiin I con la Estela 4, al ser ambas entidades sagradas envueltas con papel. La vinculación entre él y la escultura se reflejaría también en la parte frontal de la misma, donde el tallado revela que no hubo intención de diferenciar la imagen de la piedra (Clancy 1999: 68).

En cuanto a la relación entre texto e imagen, si el verbo 'atar' refiere a un ritual de atadura de piedra o *k'altuun*, entonces estamos ante un caso en que el evento culmen de la inscripción no fue representado en el frente de la estela, constituyendo una “elipsis visual” (Carrere & Saborit 2000: 264). De esta manera, ambos medios mostrarían un discurso independiente, aunque en conjunto reiteran el rol de Yax Nu'n Ahiin I como autoridad legítima y sagrada. El texto no es una descripción de la figura, ni la imagen es una mera ilustración de lo escrito. Tampoco existe una mención directa entre la inscripción y el retrato del mandatario, más allá de tenerlo como protagonista. De hecho, en la imagen también se pueden identificar elementos que no son indicados en el texto, y viceversa. Así, el mensaje resultante de la combinación entre ellos es más rico que el ofrecido independientemente por cada uno (Velásquez 2017: 377). Esta clase de ligazón puede considerarse de tipo correferencial, es decir, que apunta a un mismo tema, pero sin nombrarse mutuamente, empleando sus recursos propios y ofreciendo información adicional y complementaria (Kidédi-Varga 2000: 120-122).

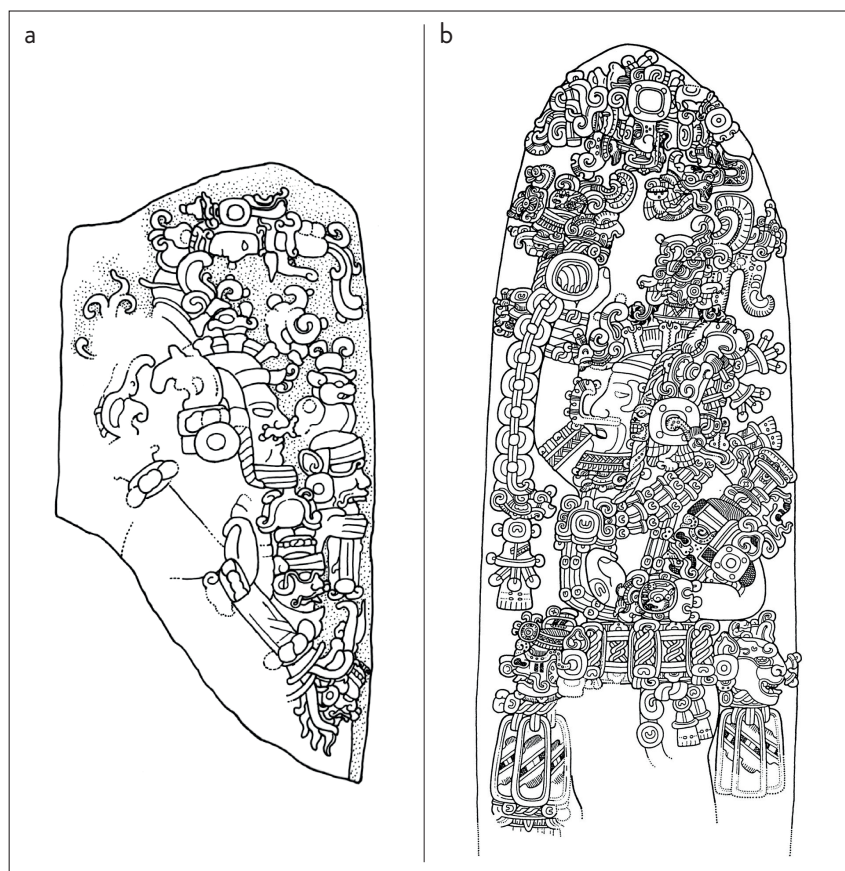


Figura 3: a) cara frontal de la Estela 29, Tikal (The Linda Schele Drawings Collection, 2000, SD-2064, © David Schele, cortesía de Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos); b) cara posterior de la Estela 31, Tikal (The John Montgomery Drawing Collection, 2000, JM00852, © John Montgomery, cortesía de Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos).
Figure 3: a) front face of Stele 29, Tikal (The Linda Schele Drawings Collection, 2000, SD-2064, © David Schele, courtesy of Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, United States); b) back face of Stele 31, Tikal (The John Montgomery Drawing Collection, 2000, JM00852, © John Montgomery, courtesy of Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, United States).

LA ESTELA 31 DE TIKAL

La célebre Estela 31 fue dedicada por Siyaj Chan K'awiil II, máxima autoridad de Tikal entre los años 411 y 456 DC, con motivo de un final de período en el año 445 DC (Martin & Grube 2002: 34-36). Situada originalmente en la base del Templo 33-2, fue reubicada durante el período Clásico Tardío en el interior de dicho monumento que albergaba la tumba de este monarca (Coe 1988: 48). Si bien la obra pudo constituir en un principio una serie junto al Altar 19 (Jones & Satterthwaite 1982: fig. 61a-c; Clancy 1999: 91), debe ser analizada como una pieza individual debido a su relocalización y dado que no se ha confirmado su asociación.

En esta estructura se reconocen diversas formas de relación entre texto escrito e imágenes, tanto idénticas como separadas: por el frente posee el retrato del mandatario fusionado con múltiples bloques jeroglíficos, sus costados enseñan sendas figuras de guerreros

teotihuacanos bajo un breve texto, mientras que su parte posterior está cubierta por una larga inscripción (Jones & Satterthwaite 1982: figs. 51-54).

Con esta estela, Siyaj Chan K'awiil II abandonó el programa iconográfico instaurado por su padre, Yax Nu'n Ahiin I, y recuperó la imaginería de aquellas anteriores a la llegada de Siyaj K'ahk'. De esta manera, el frente de la Estela 31 imita la 29, atribuida a "Tocado de Animal", gobernante temprano de esta misma ciudad, posiblemente el décimo en la línea sucesoria de Yax Ehb' Xook (Grube & Martin 2000: 34-39; Beliaev & de León 2013: 106-107). En ella, el primero de estos personajes figura de pie, luciendo unos huesos en su tocado –el mismo tipo de nariguera y una cuerda sobre la mejilla–, y además sostiene la cabeza de la deidad local con su brazo izquierdo. Flotando sobre la cabeza del dignatario se encuentra la efigie de su padre, tal como era tradición en las estelas más antiguas (Borowicz 2003: 226-288) (fig. 3a y b).

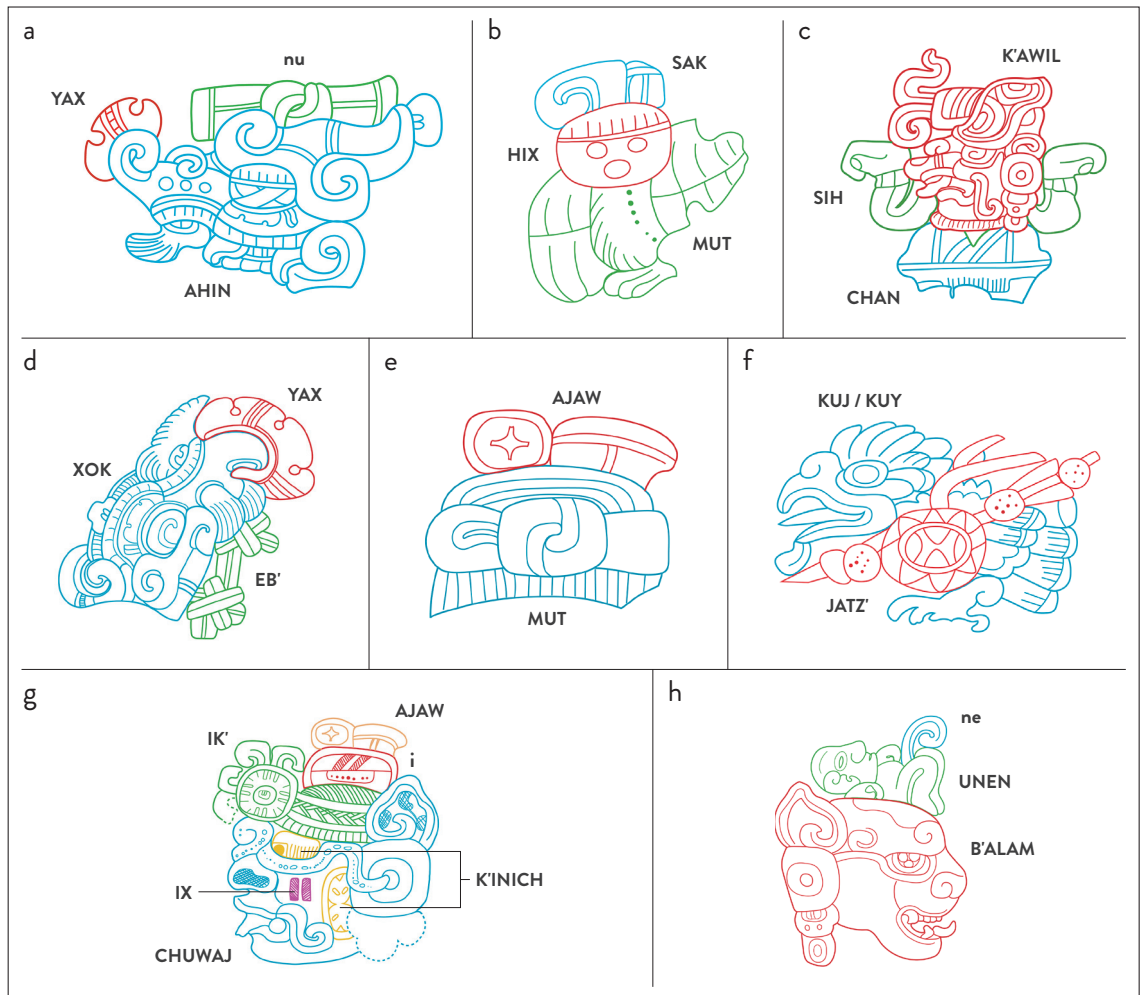


Figura 4. Textos incrustados en la cara frontal de la Estela 31, Tikal: **a) YAX-nu-AHIN**, *Yax Nu'n Ahiin*; **b) SAK-HIX-MUT**, *Sak Hix Mut*; **c) SIH-CHAN-K'AWIL**, *Si[yaj] Chan K'awiil*; **d) YAX-EB'-XOK**, *Yax Ehb' Xook*; **e) MUT-AJAW**, *Mut[u'l] ajaw*, 'señor de Mutu'l'; **f) JATZ'-KUJ/KUY**, *Jatz'o'm Kuj/Kuy*; **g) IX-IK'-CHUWAJ-K'INICH-i-AJAW**, *Ix Ik' Chuwaaj K'ihnich I...l Ajaw*; **h) UNEN-ne-B'ALAM**, *Unen B'ahlam* (ilustraciones de la autora). **Figure 4.** Texts embedded in the front face of Stele 31, Tikal: **a) YAX-nu-AHIN**, *Yax Nu'n Ahiin*; **b) SAK-HIX-MUT**, *Sak Hix Mut*; **c) SIH-CHAN-K'AWIL**, *Si[yaj] Chan K'awiil*; **d) YAX-EB'-XOK**, *Yax Ehb' Xook*; **e) MUT-AJAW**, *Mut[u'l] ajaw*, 'señor de Mutu'l'; **f) JATZ'-KUJ/KUY**, *Jatz'o'm Kuj/Kuy*; **g) IX-IK'-CHUWAJ-K'INICH-i-AJAW**, *Ix Ik' Chuwaaj K'ihnich I...l Ajaw*; **h) UNEN-ne-B'ALAM**, *Unen B'ahlam* (illustrations by the author).

En la cara frontal de la escultura destaca una profusión de jeroglifos incrustados en la imagen (Grube & Martin 2000: figs. 107, 109, 111-112; Stone & Zender 2011: fig. 8; Salazar & Valencia 2017: fig. 11). En el tocado del ancestro se observa el nombre de Yax Nu'n Ahiin I (fig. 4a); en la boca de la serpiente, el teónimo Sak Hix Muut (fig. 4b); sobre la cabeza de Siyaj Chan K'awiil II se distingue su antropónimo (fig. 4c); y en su orejera, el de Yax Ehb' Xook, fundador de la dinastía tikaleña (fig.

4d). En la efigie de la deidad que sostiene con su brazo izquierdo se aprecia el título Mutu'l Ajaw (fig. 4e); en el tocado que sujeta con la mano derecha se encuentra el nombre de su abuelo Jatz'o'm Kuj/Kuy (fig. 4f); en tanto que las cabezas del cinturón constituyen nombres de ancestros: Ix Ik' Chuwaaj K'ihnich I...l Ajaw, madre de Siyaj Chan K'awiil II (fig. 4g), y Unen B'ahlam (fig. 4h), ambas registradas en la inscripción principal. En este sentido, la Estela 31 es un gran ejemplo de cómo los

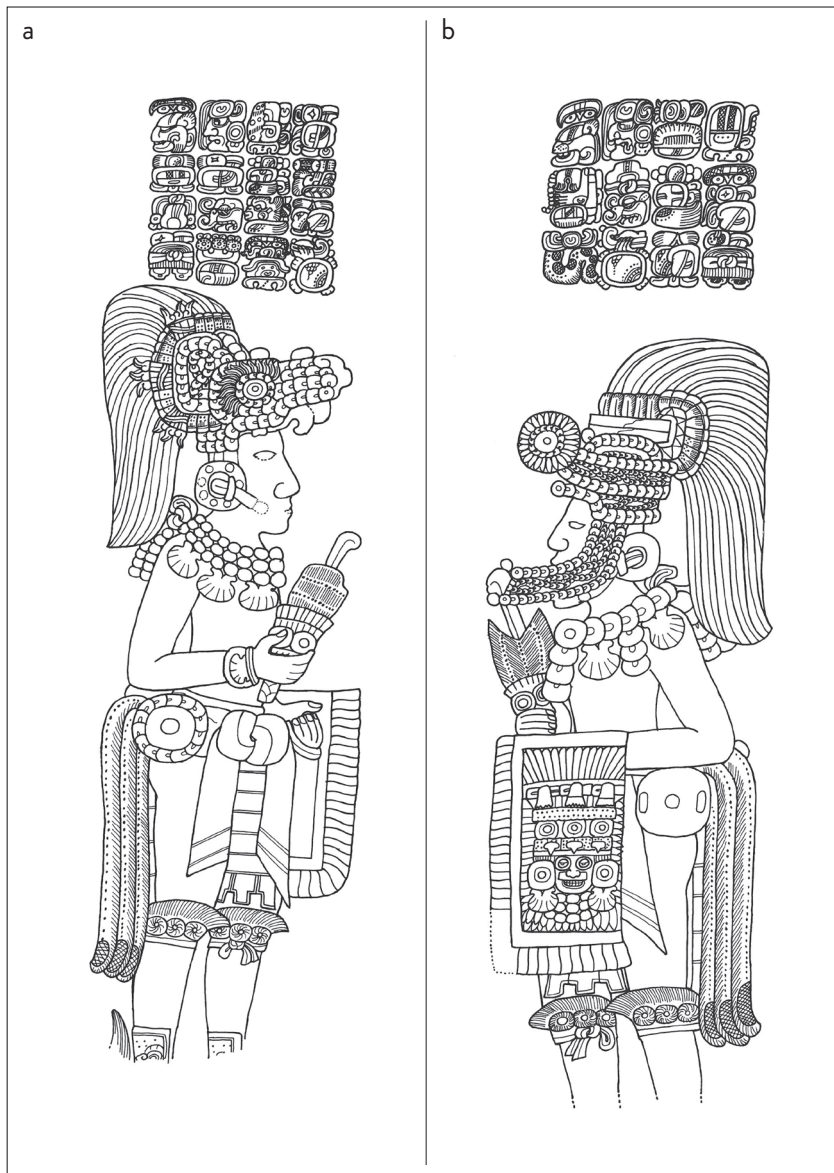


Figura 5. Imágenes de los costados de la Estela 31, Tikal: **a)** izquierdo; **b)** derecho (The Linda Schele Drawings Collection, 2000, SD-2037 y SD-2036, © David Schele, cortesía de Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos). **Figure 5.** Images on the sides of Stele 31, Tikal: **a)** left; **b)** right (The Linda Schele Drawings Collection, 2000, SD-2037 and SD-2036, © David Schele, courtesy of Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, United States).

textos incrustados rompen los límites entre escritura e imagen, especificando y ampliando en muchos aspectos la información exhibida en el retrato del gobernante.

En cada cara lateral de la estela se figuró a un guerrero ataviado a la usanza teotihuacana (fig. 5a y b). El texto junto a estas imágenes identifica a sendos individuos, como Yax Nu'n Ahiin, padre de Siyaj Chan K'awiil II. Ambas inscripciones comienzan con el término *ub'aah*, seguida del nombre, títulos y asignaciones de parentesco de Yax Nu'n Ahiin. Existe una relación de

coexistencia e interferencia entre escritura y figura a través de la expresión inicial *ub'aah*, 'es la imagen de' (Stuart 1996: 152). Esta clase de textos suele ser considerada como una "etiqueta" que consigna al individuo retratado, cuya identidad no podría dilucidarse de otra manera, porque su tocado carece de los jeroglifos incrustados que corresponden al nombre. Empero, el texto no solo distingue a los personajes por su denominación, sino que amplifica la información de la imagen con los títulos honoríficos y los lazos de parentesco.

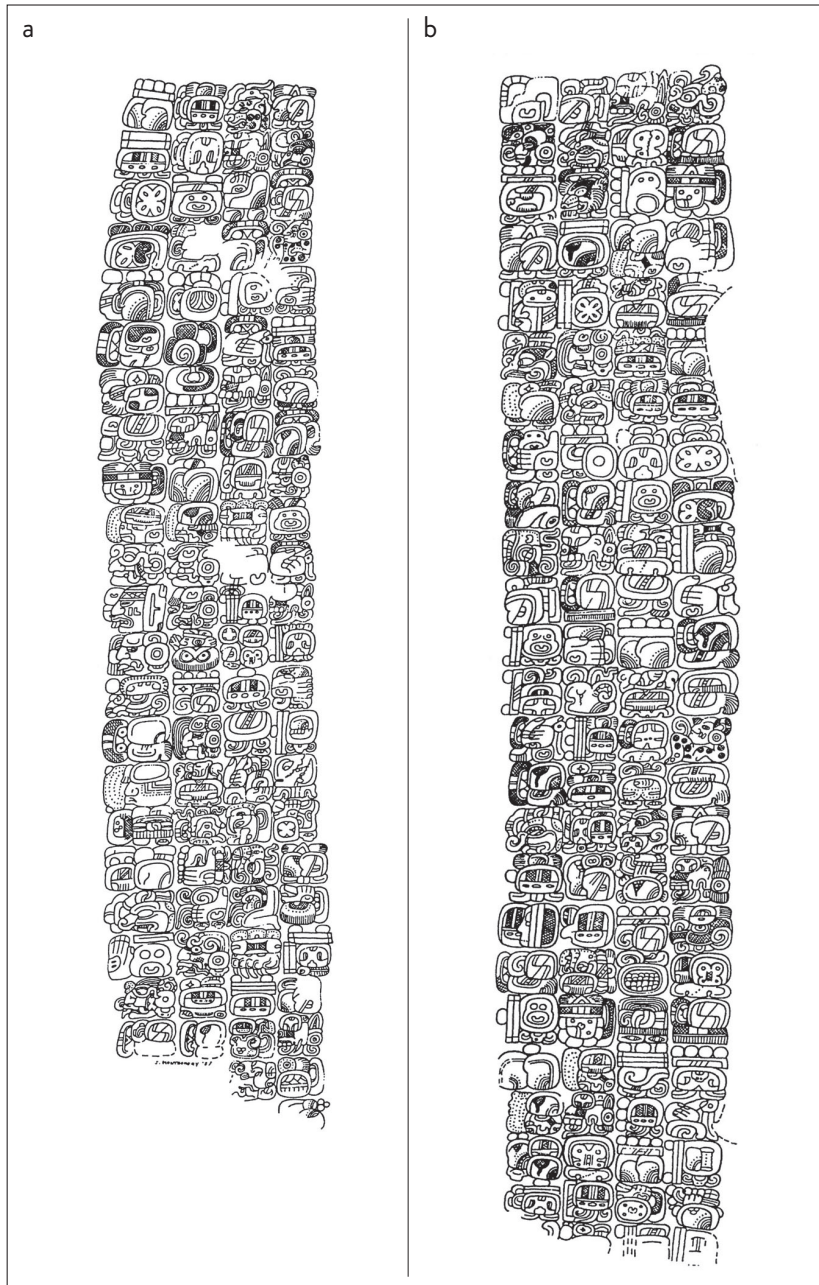


Figura 6. Inscripción de la cara posterior de la Estela 31, Tikal: **a)** columnas A-D; **b)** columnas E-H (The John Montgomery Drawing Collection, 2000, JM00850 y JM00851, © John Montgomery, cortesía de Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos). **Figure 6.** *Inscription on the back face of Stele 31, Tikal: a) columns A-D; b) columns E-H (The John Montgomery Drawing Collection, 2000, JM00850 and JM00851, © John Montgomery, courtesy of Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, United States).*

En cuanto a la extensa inscripción posterior de la escultura, siguiendo el modelo de análisis discursivo de Judy Kathryn Josserand (1991) y teniendo en cuenta que está incompleta, he identificado de manera tentativa cinco posibles episodios en la narración, con sus respectivos actores, acontecimientos secundarios y eventos cúspides (fig. 6a y b).

El relato comienza con una serie inicial que establece la línea temporal en el año 445 DC. A continuación, se desarrolla el primer episodio (bloques A12-C17) protagonizado por Siyaj Chan K'awiil II, quien realiza la ceremonia de final de período, e igualmente se indican los rituales de terminación efectuados por soberanos anteriores (Stuart 2011: 3-4). Estos se mencionan de

manera retrospectiva, empleando un paralelismo que repite al inicio de cada oración la expresión *utz'akb'uuj ukab'taj*, 'lo ha puesto en orden', 'lo ha supervisado'. A través de este recurso, Siyaj Chan K'awiil II se relaciona con los antiguos gobernantes de Tikal ejecutando las mismas acciones que sus predecesores.

El segundo episodio (bloque D17-?) muestra al soberano Chak Tok Ihch'aak como en un rol principal. Se observan varios sucesos que sirven de fondo para llevar la historia hasta el evento culminante: su muerte, acontecimiento contado a través de una retórica verbal muy marcada, con paralelismos semánticos, repeticiones y metáforas, entre otras estrategias de connotación (Josserand 1991).

Posiblemente, en la parte perdida de la inscripción se habría dado comienzo al tercer episodio (que continúa desde los bloques F5 hasta F23), representado por Yax Nu'n Ahiin II. Entre los hechos descritos se encuentran su coronación y la celebración de un ritual de atadura de piedra, así como su deceso, que puede reconocerse como el acontecimiento más importante del pasaje.

El cuarto episodio, parcialmente extraviado, documenta algunos hechos relativos a Siyaj Chan K'awiil II, incluyendo una posible referencia a su entronización y a un ritual de atadura de banda en un final de período (bloques E24-G9).

El quinto y último momento comienza en el bloque G10 con una serie inicial que lleva la narración a una línea temporal próxima al año 445 DC. Nuevamente, se alude a un final de período supervisado por Siyaj Chan K'awiil II, quien porta los tocados e insignias de sus ancestros Ix Unen B'ahlam y Jatz'o'm Kuj/Kuy, y a un segundo hecho que corresponde a la muerte de este último. Lo más probable es que en estos bloques jeroglíficos perdidos estuviera el evento central de todo el relato, pues el hecho culmen de los discursos extensos suele estar ubicado al final de los textos (Josserand 1991).

Al confrontar el mensaje del texto principal de la estela con sus imágenes, se infiere que no existe una referencia directa entre ambos medios. Estos se complementan mutuamente al ofrecer información paralela y adicional, creando un mensaje en conjunto que radica en la presentación de Siyaj Chan K'awiil II como el soberano que retoma la tradición anterior a la llegada de Siyaj K'ahk' y la integra a sus raíces asociadas a la imaginaria teotihuacana. Al tomar como

modelo escultórico la Estela 29, se crea una "alusión visual", una figura retórica que consiste en repetir, con objetivos argumentativos, el estilo y numerosos elementos iconográficos de una obra pasada (Carrere & Saborit 2000: 439-440). Al exhibir su nombre sobre la orejera, Siyaj Chan K'awiil II se identifica aquí con los primeros mandatarios de Tikal e incluso como sucesor del fundador dinástico Yax Ehb' Xook. Esta misma conexión la encontramos a nivel verbal al yuxtaponer los rituales que este llevó a cabo durante el final de período –referido al comienzo de la inscripción– con las ceremonias realizadas por sus antecesores, incluido Chak Tok Ihch'aak, a través de un paralelismo a distancia creado por la repetición de la expresión *utz'akbuuj ukabaaj*, 'lo ha puesto en orden', 'lo ha supervisado'. Al mismo tiempo, Siyaj Chan K'awiil II no rechaza su linaje, ya que incluye alusiones a su padre, a su abuelo y a la tradición propia de Teotihuacán, tanto en el texto como en la imagen. Por lo tanto, la información ofrecida en ambos medios es temáticamente similar, no así en su contenido. En consecuencia, entre la inscripción principal y las figuras se establece una relación de tipo correferencial.

LA ESTELA 22 DE TIKAL

En el año 771 DC, Yax Nu'n Ahiin II erigió la Estela 22 asociada con el Altar 10 en el interior de la Estructura 4E-39, un recinto cerrado con un solo acceso ubicado en el Complejo Q de Pirámides Gemelas (Jones & Satterthwaite 1982: 48; Stuart 1996: 156) (fig. 7). Por esta razón, dicha obra debe ser analizada como una serie junto al altar y el recinto. En conjunto, los tres elementos constituyen un ejemplo de la nueva tendencia instaurada en la ciudad durante el siglo VIII DC.

Texto e imagen comparten el espacio en la parte frontal de la estela, lo que parece estar ligado a un cambio en las formas de interactuar con esta clase de esculturas. Ya no es necesario rodearlas por completo, pues todo el contenido se encuentra a la vista en ellas y en los altares situados frente a las mismas. Esta distribución de ambos medios por delante de las esculturas es concordante con la costumbre de erigirlas en los recintos cerrados de los complejos de Pirámides Gemelas que serán construidos en diversos finales de



Figura 7. Estructura 4E-39, Complejo Q Pirámides Gemelas, Tikal (fotografía de la autora). **Figure 7.** Structure 4E-39, Twin Pyramid Complex Q, Tikal (photo by the author).

período, en vez de ubicar los monumentos públicos en la Gran Plaza (Coe 1988: 78) (fig. 7).

Igualmente, los recintos cerrados –como la Estructura 4E-39– tendrían también ciertas connotaciones afines a la idea de cubrir, envolver o amarrar, ya que los objetos sagrados, como las ofrendas, las estelas o los altares, eran envueltos con cuerdas, textiles o papel (Stone & Zender 2011: 77) con el propósito de protegerlas y contener su esencia divina (Stuart 1996: 157; Velásquez 2023: 76, 484). Así, los muros del recinto envolvieron la Estela 22 y el Altar 10 eternamente.

En la Estela 22 se muestra la figura del soberano Yax Nu'n Ahiin II. Esculpido en la parte superior de la composición, se lo observa ricamente ataviado en el acto de arrojar con su mano pequeñas gotas (quizás de incienso y/o sangre), rodeado de volutas y bajo la imagen de uno de los dioses remeros (fig. 8). La to-

talidad de la escena refiere a la ceremonia de final de período del 9.17.0.0.0, llevada a cabo por el gobernante y expresada a través de una retórica visual compleja. En primer lugar, la propia figura del dignatario en el acto de asperjar, que es su elemento principal, constituye una sinécdoque o “parte por el todo” (Carrere & Saborit 2000: 310; San José 2023: 286), que alude a los distintos rituales celebrados durante la ceremonia de terminación, algunos de los cuales también fueron mencionados verbalmente en la inscripción contigua.

El Dios Remero y las volutas –que simbolizan la sangre derramada en autosacrificio (Stuart 1988: 189)– corresponden a una metonimia, es decir, la sustitución del elemento visual que representa la causa por aquel que muestra el efecto (Carrere & Saborit 2000: 307; Velásquez 2017: 375-377). Son el resultado del autosacrificio que realiza Yax Nu'n Ahiin II, y que a su

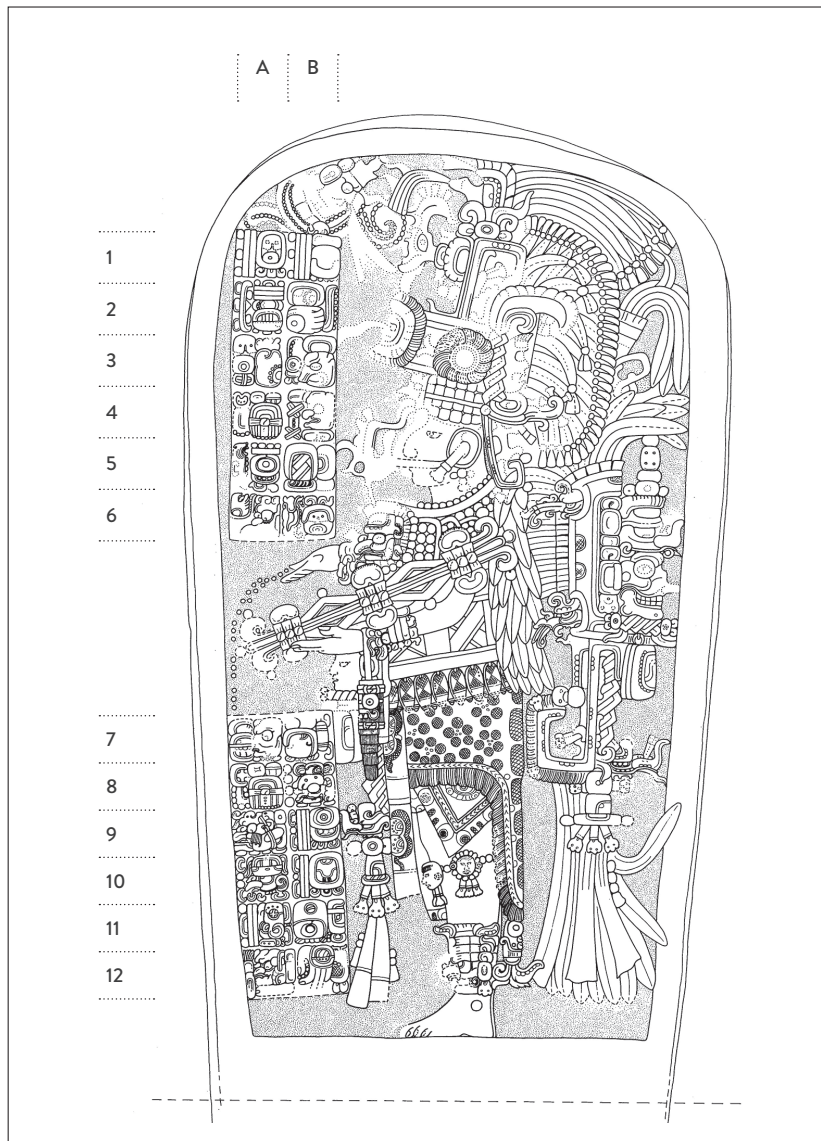


Figura 8. Estela 22 (ilustración modificada desde Jones y Satterthwaite [1982: fig. 33]).
Figure 8. Stele 22 (illustration modified from Jones and Satterthwaite [1982: fig. 33]).

vez es producto de una elipsis visual (Carrere & Saborit 2000: 310; San José 2023: 286), puesto que el ritual de autosangrado no se manifiesta en términos gráficos y debe ser reconstruido imaginariamente por el espectador para comprender la presencia de la deidad y la sangre.

En conjunto, la imagen exhibe una yuxtaposición temporal (Velásquez 2017: 370-375) al mostrar dos rituales distintos: *chok ch'aaaj*, 'el esparcimiento de gotas', y el efecto del autosacrificio. Asimismo, podría ser definida como un ejemplo de peripeteia visual, estrategia reconocida por Erik Velásquez (2017: 383-385)

en el arte maya y que consiste en plasmar el “momento elocuente” con el objetivo de “resolver problemas de causa y efecto, ayudando a captar el carácter narrativo de las imágenes”. De tal suerte, el escultor de la Estela 22 dotó a la figura estática de Yax Nu'n Ahiin II y al Dios Remero de una narrativa que evoca en la mente del espectador el conjunto de rituales que tenían lugar para la celebración de final de período.

La composición de la obra carece de jeroglifos incrustados, por lo que toda la información verbal yace integrada en la escena figurativa de su panel frontal, de

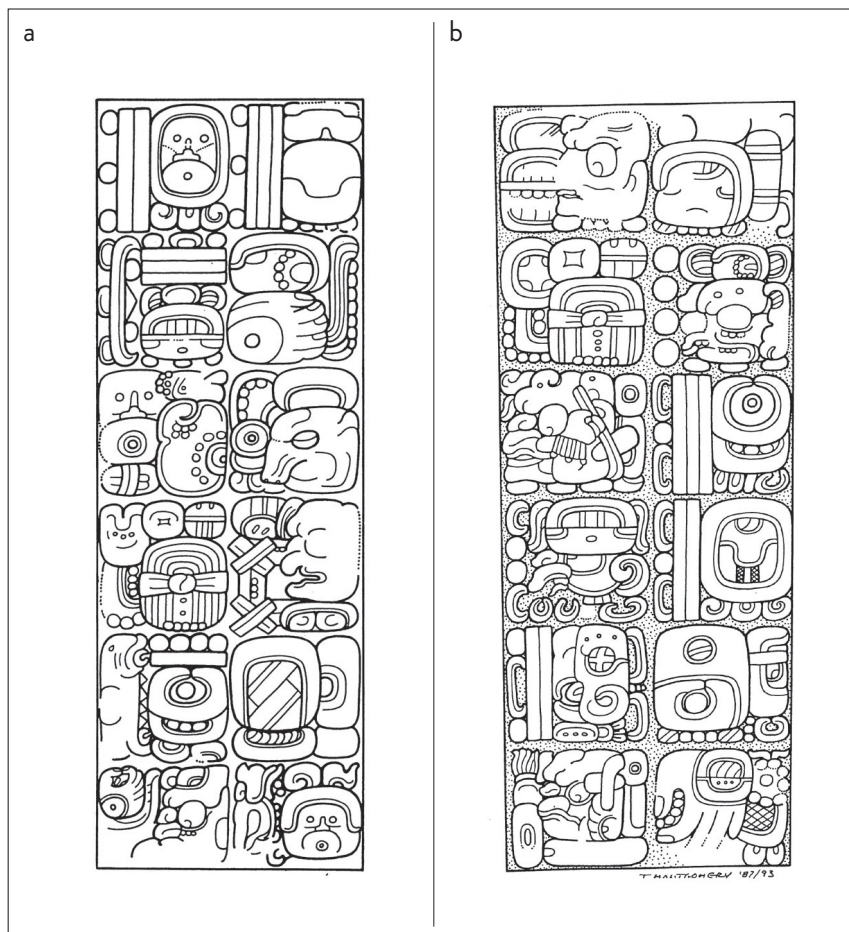


Figura 9. Texto jeroglífico del panel frontal de la Estela 22, Tikal: **a)** inscripción superior; **b)** inscripción inferior (The John Montgomery Drawing Collection, 2000, JM00836 y JM00835, © John Montgomery, cortesía de Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos).

Figure 9. Hieroglyphic panel of Stele 22, Tikal: **a)** upper inscriptions; **b)** lower inscriptions (The John Montgomery Drawing Collection, 2000, JM00836 and JM00835, © John Montgomery, courtesy of Ancient Americas, Los Angeles County Museum of Art, United States).

tal modo que se trata de una relación de coexistencia. El texto se compone de un único episodio con varios eventos inscritos en una misma línea temporal (fig. 9).

El texto jeroglífico comienza con la fecha en la que Yax Nu'n Ahiin II llevó a cabo un ritual de atadura de piedra o *k'altuun* en un lugar cuya lectura tentativa es *Saak(?) Witz*, topónimo que podría aludir a la propia estructura que alberga la estela. La inscripción finaliza con una mención a la toma del cargo de *kalo'mte'* por parte del gobernante de Tikal y prosigue con los años transcurridos desde este suceso hasta que llevó a cabo la ceremonia de la aspersión (*chok ch'aaj*), durante la celebración de final de período. Este es el evento cumbre de todo el relato, destacado mediante varias estrategias de enfoque, como el ritual *chok ch'aaj* señalado al final del texto y la expresión de enfoque *i*, 'entonces'. Asimismo, la inscripción cuenta con una

estructura circular, dado que comienza narrando la ceremonia de *k'altuun* y termina con el ritual de arrojar incienso, siendo ambos actos parte de las ceremonias de terminación (Josserand 1991).

En cuanto a la interacción entre texto e imagen, además de la coexistencia, en la estela se da una relación interreferencial, es decir, se hacen referencia mutua. El contenido principal de ambos medios es la celebración de los ceremoniales de final de período, y el acto de arrojar gotas, o *chok ch'aaj*, es el acontecimiento más importante desde el punto de vista verbal y figurativo, enfatizado en el discurso de ambos medios. Por lo demás, cabe destacar que estos aportan datos suplementarios, como la alusión al *k'altuun* o la consignación de Yax Nu'n Ahiin II como heredero de Yax Ehb' Xook y su padre, Yihk'in Chan K'awiil, los dos ausentes en la imagen; o la presencia del Dios Remero, que apunta

al ritual de autosagrado, omitida en la inscripción. Por lo tanto, además de agregar elementos, escritura e imagen ofrecen información compartida, con el objetivo principal de conmemorar el evento de terminación y los ceremoniales llevados a cabo por el soberano.

Con respecto al Altar 10, este posee en su perímetro una iconografía compuesta de cuatro símbolos de estera con una doble connotación, la cual no solo funge como símbolo de poder, sino que evoca el concepto de envolver ofrendas, en este caso, a los cuatro cautivos intercalados que figuran inmovilizados por una cuerda. En la parte superior de la escena hay un quinto prisionero tumbado boca abajo, con los brazos amarrados a la espalda y con una sogá que ata sus piernas (Jones & Satterthwaite 1982: fig. 34). Los altares actuaron como soportes para colocar ofrendas, de manera que el Altar 10 muestra a los individuos que iban a ser sacrificados, cuyas identidades se desconocen por la ausencia de texto en el monumento.

Mientras en la Estela 22 se acentúa el papel religioso del gobernante y se consignan cuestiones dinásticas que lo reconocen como legítimo, aprovechando la conmemoración del final de período, en el Altar 10 se presentan esculpidos cinco presos que, probablemente, fueron muertos como parte de la ceremonia. En conjunto, ambos monumentos resaltan los dos aspectos fundamentales del soberano maya: por un lado, su papel como especialista religioso y sacrificador, que cumple con sus obligaciones en los rituales de terminación y provee de víctimas para inmolar, y por otro, su faceta como jefe político y militar victorioso que somete a otros reinos y aprehende cautivos (Baudez 2004: 57; O'Neil 2012: 17).

TIPOS DE RELACIONES ENTRE TEXTO E IMAGEN

A partir del análisis de tres estelas de Tikal se han podido registrar diversos tipos de relaciones entre texto e imagen, los cuales están determinados por sus disposiciones en la superficie de cada escultura. En primer lugar, la asociación puede ser “idéntica”, cuando el propio texto actúa como imagen. Dentro de esta categoría se encuentran aquellos pasajes jeroglíficos cuyo ordenamiento crea una imagen, aunque estos están ausentes en las estelas tikaleñas. Se trataría de una

suerte de poesía visual –como en la Estela J de Copán–, donde la inscripción principal forma un símbolo de estera, mientras el texto de la cara posterior representa un mascarón (Hudson & Henderson 2018). También podrían incluirse los jeroglifos de cuerpo completo (Houston 2021), así como los denominados “textos incrustados” (Berlo 1983: 11-13), elementos escritos que son parte integral de la iconografía. Es necesario señalar que la conexión idéntica no implica que los ámbitos de lo figurado y lo escrito sean los mismos, ya que pueden realizarse tránsitos entre ellos, disolviendo sus fronteras (Giovine 2019: 73).

Los textos incrustados son posibles dado el alto grado de iconicidad de los signos jeroglíficos, especialmente los logogramas, que derivan del arte figurativo. En otras palabras, en la cultura visual maya, la escritura es integrada a la iconografía por asimilación pictórica (Stone & Zender 2011: 17-28). Entonces, pueden pasar totalmente inadvertidos para quien no esté familiarizado con el sistema de escritura y la lengua registrada en el mismo, pero su contenido fonético no desaparece. Tales textos fueron empleados por los artifices de las imágenes mayas con el propósito de expresar ideas abstractas que no pueden ser ilustradas en el medio figurativo. En efecto, estas breves glosas ofrecen información verbal, pero en contextos muy determinados que consisten principalmente en los nombres de dioses y dirigentes representados, así como de los topónimos del lugar donde se desarrolla la acción de la imagen (Stone & Zender 2011: 24-27; Salazar & Valencia 2017), tal como se aprecia en la Estela 31 de Tikal.

Como apuntan Daniel Salazar y Rogelio Valencia (2017: 93), en el caso de los nombres de los soberanos, los textos incrustados obedecen a la ausencia de retratos en el sentido estricto, pues en el arte maya las representaciones son estandarizadas y esquemáticas, carentes de rasgos faciales o corporales que permitan identificar a individuos concretos. Respecto de los topónimos, los escultores y pintores mayas del período Clásico no ilustraron los paisajes o fondos, salvo elementos arquitectónicos esenciales que ayudan a ubicar la localización en la que se produce la acción, siendo necesario incluir el nombre del lugar como parte integral de la iconografía.

Aunque los pasajes incrustados pueden aparecer en diversas áreas de una escena, por lo general se restringen a puntos específicos de la composición,

denominados por estos autores como “locus funcional” (Salazar & Valencia 2017: 92-93): los antropónimos de los gobernantes se sitúan en sus tocados o como sus asientos, mientras que los topónimos yacen bajo sus pies. De esta forma, el espectador versado puede buscar en estas ubicaciones concretas la información verbal necesaria para entender el significado completo de la imagen. En definitiva, la función de los textos incrustados es contribuir y facilitar la correcta identificación de los elementos de una escena –pues la imagen es ambigua–, funcionando como una guía semiótica que ancla sus significados y limita sus posibles interpretaciones (Salazar & Valencia 2017: 93).

En las estelas de Tikal analizadas se han documentado tres tipos de relaciones que pueden darse en aquellos casos en los que el medio escrito y el representacional están claramente diferenciados: coexistencia, interreferencia y correferencia. Estas conexiones no son excluyentes entre sí, y pueden actuar de manera simultánea en una misma estela. La interreferencia –donde texto e imagen se refieren mutuamente– es común en objetos en que el medio escrito y el figurativo están separados, pero comparten el mismo espacio. En tales casos se produce también un vínculo de coexistencia (Kidédi-Varga 2000: 120), como en la Estela 22, en la que el acontecimiento más importante del texto corresponde a la acción representada en el monumento, o en las cláusulas jeroglíficas de las caras laterales de la Estela 31. Sin embargo, en ningún caso se trata de meras descripciones de la imagen, pues las inscripciones ofrecen datos adicionales, especialmente respecto a ideas abstractas asociadas a cargos políticos y a lazos de parentesco.

Finalmente, se ha reconocido cómo los jeroglifos y la imagen pueden aludir a un mismo tema general proporcionando información distinta, aunque complementaria, a través de los recursos propios de cada medio. En otras palabras, entre texto y figura se advierte un nexo correferencial que se da, principalmente, en los objetos donde hay una clara separación entre ellos, tal como ocurre con las inscripciones de la cara posterior y las imágenes de las estelas 4 y 31 de Tikal. Dorie Reents-Budet (1989: 192) denominó “narrativa interactiva” a esta estrategia de los escultores mayas en que ambos medios comunican contenidos similares de manera paralela e integrada; uno reitera y refuerza al otro.

Una vez determinadas las formas de enlace entre lo escrito y lo representacional, es pertinente abordar la cuestión de la sintaxis, es decir, si están ordenados jerárquicamente (Kidédi-Varga 2000: 123). En los ejemplos analizados se observa que no hay uno subordinado a otro, sino una complementariedad. En este sentido, las estelas, así como las series constituidas por el binomio estela-altar, pueden ser identificadas como iconotextos, concepto que refiere a “una obra en la que el lenguaje visual y el verbal están fusionados e integrados en un todo que no puede dividirse sin que la obra pierda su identidad semántica y estética” (Giovine 2020: 73). En otras palabras, en un iconotexto los elementos verbales y visuales generan, en conjunto, un tercer plano de sentido.⁴

Las estelas han sido entendidas tradicionalmente como instrumentos de legitimación de los gobernantes. En ellas, la imagen estaría destinada al sector iletrado de la sociedad y las inscripciones a individuos alfabetizados (Reents-Budet 1989: 196). Sin embargo, estas esculturas fueron monumentos públicos dirigidos a múltiples audiencias, entre quienes se incluían dioses y ancestros. Los conocimientos propios, el nivel de alfabetismo y la posición social de cada individuo influirían en la percepción y acceso a las obras (O’Neil 2012: 27). Aunque la capacidad de escribir estuvo limitada a un sector exclusivo de la población, Stephen Houston y David Stuart (1992: 591) sugieren que un sector relativamente amplio de la sociedad pudo acceder al contenido de las inscripciones –parcial o completamente–, dada la presencia de numerosas fórmulas estandarizadas y la iconicidad de ciertos jeroglifos que coincide con su valor de lectura. Cabe señalar que, en el caso de los textos incrustados, se emplearon principalmente logogramas, posiblemente con el objetivo de que estas breves glosas fueran legibles para una audiencia más amplia.

Por lo demás, es muy probable que las inscripciones fueran recitadas para las personas presentes (Brown 1991: 490; Stuart 1995: 84), o incluso ejecutadas en actos performativos, en especial aquellas de gran importancia religiosa o política (Houston & Stuart 1992: 590; O’Neil 2012: 27-28). La lectura pública pudo ser parte de los rituales de dedicación de estas obras, además de una forma de dar a conocer el mensaje registrado en ellas.

La presencia de texto e imagen en un mismo objeto también pudo obedecer a razones que sobrepasan los

propósitos meramente comunicativos, vinculándose con las concepciones sagradas de la imagen y la escritura. En el arte maya, y en Mesoamérica en general, los retratos son concebidos como manifestaciones extrasomáticas de las entidades sobrehumanas o de las personas. Como sostiene Stuart (1996: 158-165), el término *b'aah* es una raíz que forma parte de un amplio conjunto de conceptos existentes en diversas lenguas mayas, que revelan la estrecha conexión entre las ideas de cuerpo, ser y representación. En amplio sentido, las estelas deben ser entendidas no como simples monumentos conmemorativos de acciones destacadas, sino como una extensión del soberano materializada a través de la imagen esculpida.

Con respecto a la escritura, algunos indicios revelan que su empleo no se limitaba a un mero sistema de comunicación gráfico. Como afirma el propio Stuart (1995: 84-88), los jeroglíficos tuvieron diversos usos “no-rationales” asociados al prestigio y la ritualidad: el reconocimiento que tenía la escritura los convertía en elementos esenciales cuya presencia sería necesaria para considerar una escultura pública completa. De hecho, el cuidado del estilo y de las cualidades estéticas de los signos glotográficos en los monumentos públicos, en comparación con el contenido lacónico de las inscripciones, sugiere que quizás fue más importante su sola presencia que el mensaje transmitido. Por último, la escritura fue percibida como un elemento sagrado utilizado por los propios dioses, de manera que dotaba a un objeto de una importancia ritual adicional, independientemente de la información registrada (Stuart 1995: 88).

CONCLUSIONES

El estudio de las estelas 4, 31 y 22 de Tikal ha permitido una aproximación a los tipos de relación entre texto e imagen en la escultura pública maya, así como una profundización en algunas de las concepciones que dicha sociedad tuvo sobre estos medios durante el período Clásico. Desde el análisis morfológico, se han documentado cuatro formas principales en las que escritura y figura se articulan para crear el mensaje final: idéntica, coexistencial, interreferencial o correferencial. A través del uso de los recursos propios de cada uno, jeroglíficos e

imágenes producen significados connotados que devienen en un todo complejo e indivisible, haciendo de las estelas de este período obras iconotextuales. En definitiva, la combinación de texto e imagen en un mismo soporte fue una estrategia fundamental de los escultores mayas para lograr transmitir una información más compleja y rica, que de manera aislada no sería posible, sin olvidar las nociones sagradas y de prestigio asociadas a cada medio, hecho que los convertía en elementos esenciales para completar la escultura pública.

AGRADECIMIENTOS Quiero expresar mi sincero agradecimiento a Macarena López Oliva, Diego Ruiz Pérez y Florencia Scandar, así como a los evaluadores anónimos de este artículo, por sus sugerencias y comentarios. Una versión preliminar de este manuscrito, titulada “Texto e imagen en la escultura maya: una aproximación a través de las estelas de Tikal”, fue presentada en el III Seminario Internacional de Epigrafía, Ciudad de Guatemala, Guatemala, 2019.

NOTAS

¹ Para la sociedad maya prehispánica fue de vital importancia el paso del tiempo y, por ende, el calendario. Entre las distintas formas de datación empleadas por las ciudades de las Tierras Bajas mayas del sur durante el período Clásico, destaca la Cuenta Larga. Este es un sistema de datación absoluto que expresa el tiempo transcurrido desde la fecha Era (13 de agosto del año 3114 AC) y que consta de cinco períodos: 1) *pik* o baktún (400 años); 2) *winikhaab* o katún (20 años); 3) *haab'* (año de 360 días); 4) *winik* o *winal* (mes de 20 días); y 5) *k'in* (día). El final de un año era un acontecimiento importante que se registraba en las inscripciones jeroglíficas, en especial, el final de ciclos grandes como el katún o el baktún (Thompson 1950: 181; Coe & van Stone 2005: 55-56). Estas fechas tan destacadas eran motivo de realización de rituales específicos, entre los que se incluían la atadura de piedra o *k'altuun*, el autosangrado de los gobernantes, la invocación de dioses y la aspersion de *ch'aaj* (Stuart 1996). Dichas ceremonias, conocidos como “de final de período” o “de terminación”, celebraban la completitud de un ciclo de tiempo.



² Se entiende por “objeto” un artefacto visual y verbal (Kibédi-Varga 2000: 112).

³ Para otra interpretación, ver Dmitri Beliaev y Mónica de León (2013: 56).

⁴ El concepto de iconotexto ha sido aplicado por Florencia Scandar (2023) a las obras mayas coloniales, concretamente a los libros de *Chilam Balam*.

REFERENCIAS

- BAUDEZ, C. 2002. History of Art and Anthropology of Art. *RES, Anthropology and Aesthetics* 42: 139-141.
- BAUDEZ, C. 2004. Los cautivos mayas y su destino. En *Los cautivos de Dzibanché*, E. Nalda, ed., pp. 57-77. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- BELIAEV, D. & M. DE LEÓN 2013. *Proyecto Atlas Epigráfico de Petén, Fase I. Informe Final N.º 1. Temporada abril-mayo 2013*. <http://atlasepigrafico.com/assets/atlas_epigrafico_de_peten_informe_2013.pdf> [consultado: 23-01-2023].
- BERLO, J. 1983. Conceptual Categories for the Study of Texts and Images in Mesoamerica. En *Text and Image in Pre-Columbian Art. Essays on the Interrelationship of the Verbal and Visual Arts*, J. Berlo, ed., pp. 1-39. Oxford: BAR International Series.
- BOROWICZ, J. 2003. Images of Power and the Power of Images: Early Classic Iconographic Programs of the Carved Monuments of Tikal. En *The Maya and Teotihuacan. Reinterpreting Early Classic Interaction*, J. Braswell, ed., pp. 217-234. Austin: University of Texas Press.
- BROWN, C. 1991. Hieroglyphic Literacy in Ancient Malyaland: Inferences from Linguistic Data. *Current Anthropology* 33 (4): 489-496.
- CARRERE, A. & J. SABORIT 2000. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- CLANCY, F. 1999. *Sculpture in the Ancient Maya Plaza*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- COE, M. & M. VAN STONE 2005. *Reading the Maya Glyphs*. Londres: Thames & Hudson.
- COE, W. 1988. *Tikal. Guía de las antiguas ruinas mayas*. Filadelfia: The University Museum, University of Pennsylvania.
- DOMENICI, D. 2022. El color del canto. El paralelismo en la pintura teotihuacana. *Revista Española de Antropología Americana* 52 (2): 281-297.
- ESTRADA-BELLI, F., A. TOKOVININE, J. FOLEY, H. HURST, G. WARE, D. STUART & N. GRUBE 2009. A Maya Palace at Holmul, Peten, Guatemala and the Teotihuacan “entrada”: Evidence From Murals 7 and 9. *Latin American Antiquity* 20 (1): 228-259.
- GIOVINE, M. 2019. Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos. En *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, M. Garone & M. Giovine, eds., pp. 71-84. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GIOVINE, M. 2020. Toda obra de artes visuales es iconotextual: una invitación a pensar la historia de las artes visuales desde la relación entre las obras y sus títulos. *Hyperborea, Revista de ensayo y creación* 3: 71-95.
- GRUBE, N. & S. MARTIN 2000. *The Proceedings of the Maya Hieroglyphic Workshop. Tikal and its Neighbors*. Austin: The University of Texas.
- HANKS W. & D. RICE 1989 (Eds.). *Word and Image in Maya Culture. Explorations in Language, Writing, and Representation*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- HOUSTON, S. 2021. Impossible Unities: Full-figure Glyphs Among the Maya. En *The Hidden Language of Graphic Signs. Cruptic Writing and Meaningful Marks*, J. Bodel & S. Houston, eds., pp. 54-79. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOUSTON, S. 2022. What Writing Looks Like. En *Image, Thought, and the Making of Social Worlds*, D. Wengrow, ed., pp. 327-345. Heidelberg: Propylaeum.
- HOUSTON, S. & J. BODEL 2021. Introduction: Marking a Mark. En *The Hidden Language of Graphic Signs. Cruptic Writing and Meaningful Marks*, J. Bodel & S. Houston, eds., pp. 1-16. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOUSTON, S. & A. STAUDER 2020. What is a Hieroglyph? *L'Homme* 233 (5): 9-43.
- HOUSTON, S. & D. STUART 1992. On Maya Hieroglyphic Literacy. *Current Anthropology* 33 (5): 589-593.
- HOUSTON, S., J. ROBERTSON & D. STUART 2000. The Language of Classic Maya Inscriptions. *Current Anthropology* 41 (3): 321-356.
- HUDSON, K. & J. HENDERSON 2018. Writing Pictures and Painting Words: The Inherent Hybridity of Maya Writing. *Signata* 9: 253-290.



- HULL, K. 2003. *Verbal Art and Performance in Ch'orti and Maya Hieroglyphic Writing*. Disertación en Filosofía, University of Texas, Austin.
- JONES, C. & L. SATTERTHWAITE 1982. *The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monuments*. Filadelfia: The University Museum, University of Pennsylvania.
- JOSSEAND, J. 1991. The Narrative Structure of Hieroglyphic Texts at Palenque. En *Sixth Palenque Round Table, 1986*, V. Fields, ed., pp. 12-31. Norman: University of Oklahoma Press.
- KIBÉDI-VARGA, A. 2000. Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En *Literatura y pintura*, A. Monegal, coord., pp. 109-135. Madrid: Arco Libros.
- LACADENA, A. 2009. Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua. En *Text and Context: Yucatec Maya Literature in a Diachronic Perspective/Texto y contexto: la literatura maya yucateca en perspectiva diacrónica*, A. Gusenheimer, T. Okoshi & J. Chuchiak, eds., pp. 31-52. Aquisgrán: Shaker Verlag.
- LACADENA, A. 2010. Gramática maya jeroglífica. Introducción a la escritura jeroglífica maya. Cuaderno de trabajo 1. En *Talleres de escritura jeroglífica maya. 15 Conferencia Maya Europea*, pp. 35-55. Madrid: Museo de América.
- MARTIN, S. & N. GRUBE 2002. *Crónica de los reyes y reinas mayas*. México DF: Planeta.
- O'NEIL, M. 2012. *Engaging Ancient Maya Sculpture at Piedras Negras, Guatemala*. Norman: The University of Oklahoma Press.
- REENTS-BUDET, D. 1989. Narrative in Classic Maya Art. En *Word and Image in Maya Culture. Explorations in Language, Writing, and Representation*, W. Hanks & D. Rice, eds., pp. 189-197. Salt Lake City: University of Utah Press.
- RUIZ, D. 2023. Un estudio interdisciplinar del signo jeroglífico maya **HIX**. En *Imágenes. Encrucijadas interdisciplinares*, M. Mocholí & R. García, eds., pp. 269-278. Valencia: Universitat de València.
- SALAZAR, D. & A. GARCÍA 2019. Imágenes mayas: iconografía, discurso y contexto. Introducción al dossier. *Revista Española de Antropología Americana* 49: 127-129.
- SALAZAR, D. & R. VALENCIA 2017. The Written Adornment: The Many Relations of Text and Image in Classic Maya Visual Culture. *Visible Language* 5 (2): 80-105.
- SAN JOSÉ, E. 2023. Imagen y texto en las escaleras jeroglíficas mayas. Una aproximación desde la retórica visual. En *Imágenes. Encrucijadas interdisciplinares*, M. Mocholí & R. García, eds., pp. 279-288. Valencia: Universitat de València.
- SCANDAR, F. 2023. La enfermedad de los vientos *am can mo ik tamcas* desde una perspectiva iconotextual. Medicina maya e imágenes medievales en el *Chilam Balam* de Kaua. *Estudios de Cultura Maya* 62: 223-249.
- STONE, A. & M. ZENDER 2011. *Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*. Londres: Thames & Hudson.
- STUART, D. 1988. Blood Symbolism in Maya Iconography. En *Maya Iconography*, E. Benson & G. Griffin, eds., pp. 175-221. Princeton: Princeton University Press.
- STUART, D. 1995. *A Study of Maya Inscriptions*. Disertación en Filosofía, Vanderbilt University, Nashville.
- STUART, D. 1996. Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation. *RES, Anthropology and Aesthetics* 29/30: 148-171.
- STUART, D. 2011. *Some Working Notes on the Text of Tikal Stela 31*. <<https://www.mesoweb.com/stuart/notes/Tikal.pdf>> [consultado: 21-01-2023].
- THOMPSON, J. 1950. *The Maya Hieroglyphic Writing. Introduction*. Washington DC: Carnegie Institution of Washington.
- VAPNARSKY, V. 2008. Paralelismo, ciclicidad y creatividad en el arte verbal maya yucateco. *Estudios de Cultura Maya* 32: 155-199.
- VELÁSQUEZ, E. 2017. Algunas reflexiones sobre la representación del tiempo en la imaginería maya antigua. *Journal de la Société des Américanistes (Maya Times)*: 361-396.
- VELÁSQUEZ, E. 2019. Retórica de la imagen y la palabra en los códices mayas. En *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, M. Garone & M. Giovine, eds., pp. 115-130. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VELÁSQUEZ, E. 2023. *Morada de dioses. Los componentes anímicos del cuerpo humano entre los mayas del Clásico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México.