

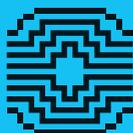
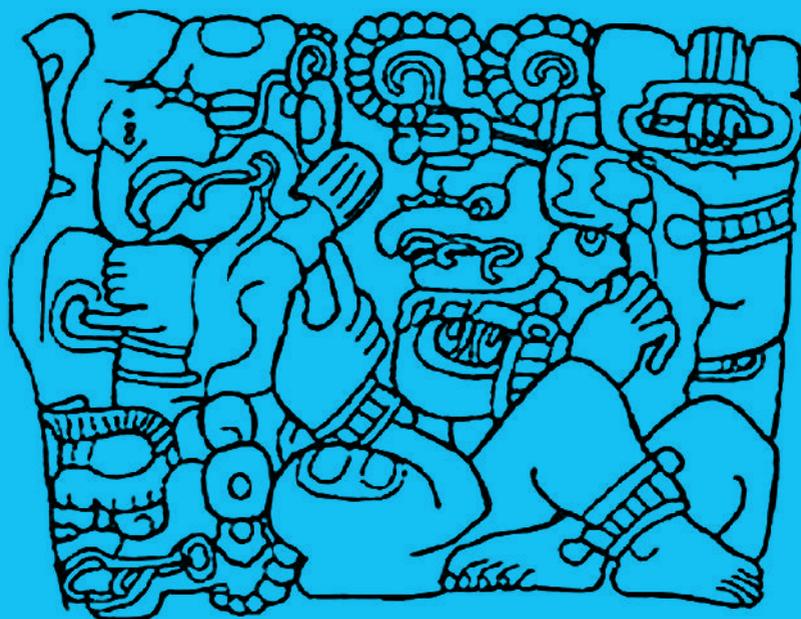
VOL.29

NO.2

Santiago, Chile

2024

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino



MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO



UNIVERSIDAD ADOLFO IBAÑEZ

BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Volumen 29, número 2, julio-diciembre 2024

ISSN: 0718-6894

DOI: doi.org/10.56522/BMCHAP.0290020004

<http://boletinmuseoprecolombino.cl>

EDITOR

BENJAMÍN BALLESTER RIESCO

Museo Chileno de Arte Precolombino
bballester@museoprecolombino.cl

COEDITORES

MARCELO ALARCÓN ÁLVAREZ

Museo Chileno de Arte Precolombino
boletin@museoprecolombino.cl

CAROLE SINCLAIRE AGUIRRE

Museo Chileno de Arte Precolombino
csinclair@museoprecolombino.cl

ALEXANDER SAN FRANCISCO ARAYA

Museo Chileno de Arte Precolombino
asfrancisco@museoprecolombino.cl

COEDITOR GRÁFICO

VÍCTOR JAQUE FAUNDEZ

vjaque@museoprecolombino.cl

CORRECTORA DE ESTILO

ISABEL SPOERER VARELA

svisabel@yahoo.es

REDES SOCIALES Y DIFUSIÓN

ALESSANDRA CAPUTO JAFFE

Universidad Adolfo Ibáñez
alessandra.caputo@uai.cl

COMITÉ EDITORIAL

FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE

Universidad Adolfo Ibáñez
fernando.guzman@uai.cl

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ CERECEDA

Universidad de Chile
jomarcer@u.uchile.cl

FELIPE ARMSTRONG BRUZZONE

Museo Chileno de Arte Precolombino
farmstrong@museoprecolombino.cl

OLAYA SANFUENTES ECHEVERRÍA

Pontificia Universidad Católica de Chile
osanfuentes@gmail.com

MAGDALENA PEREIRA CAMPOS

Universidad Adolfo Ibáñez
magdalena.pereira@uai.cl

CONSEJO EDITORIAL

IGNACIO ALVA MENESES

Museo Tumbas Reales de Sipán
Lambayeque, Perú

WARWICK BRAY

Institute of Archaeology
University College London, UK

VERÓNICA CERECEDA BIANCHI

Fundación Antropólogos del Surandino
Sucre, Bolivia

MARGO CURATOLA PETROCCHI

Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima, Perú

TOM D. DILLEHAY

Department of Anthropology
Vanderbilt University, Nashville, USA

CHRISTOPHER B. DONNAN

Department of Anthropology
University of California, Los Angeles, USA

DANAE FIORE

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Asociación de Investigaciones Antropológicas
Universidad de Buenos Aires, Argentina

ROBERTO LLERAS PÉREZ

Museo del Oro
Bogotá, Colombia

XIMENA MEDINACELLI

Instituto de Estudios Bolivianos
La Paz, Bolivia

BENOÎT MILLE

Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France
París, Francia

ELÍAS MUJICA BARRERA

Instituto Andino de Estudios Arqueológicos
Lima, Perú

JOANNE PILLSBURY

The Metropolitan Museum of Art
Department of the Arts of Africa, Oceania and the Americas
Nueva York, USA

MARÍA MERCEDES PODESTÁ

Sociedad Argentina de Antropología
Buenos Aires, Argentina

MATTHIAS STRECKER

Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia
La Paz, Bolivia

CONSTANTINO M. TORRES

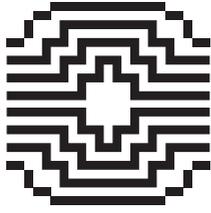
Art and Art History Department
Florida International University, USA

ANDRÉS TRONCOSO

Departamento de Antropología,
Universidad de Chile, Chile

Web of Science (WoS) Arts and Humanities Core Collection, Scopus, ERIH PLUS, SCIELO-CHILE, HAPI, Redalyc, Fuente Académica Plus - Ebsco, The Research Libraries Group – RLG, Anthropological Literature, Arts Abstracts – Ebsco, Art Source – Ebsco, International Bibliography of Art, Art Index.

El indicador *SCImago Journal and Country (SJR)* que mide la calidad de las revistas a nivel internacional, sitúa al *Boletín* en el primer lugar de América Latina en tres de sus categorías: *Archaeology*, *Visual Arts and Performing Arts* (área *Arts and Humanities*) y *Archaeology* (área *Social Sciences*), y tercero en *Anthropology* (área *Social Sciences*). En todos estos ámbitos obtiene una clasificación Q1, ubicándose en los primeros lugares del mundo en publicaciones *Open Access* (19, 5, 20 y 29 respectivamente) y consolidándose hoy como uno de los mejores destinos de publicación internacional para arte y simbolismo precolombino.



BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Contenido

5-6 **Editorial**

Benjamín Ballester Riesco

7-11 **Mayas: espacio, tiempo y manifestaciones artísticas**

Macarena López Oliva

Artículos

12-33 **La Desconocida: cartografía en la *Relación de las cosas de Yucatán* de Diego de Landa**

La Desconocida: Cartography in Diego de Landa's Relación de las cosas de Yucatán
John F. Chuchiak IV & Harri Kettunen

34-54 **Creando imágenes sagradas. La elaboración de los incensarios-efigie del sitio maya de Palenque**

Creating Sacred Images. The Elaboration of Effigy-Censers from the Maya Site of Palenque

Ángela Ejarque Gallardo, Martha Cuevas García, Nora A. Pérez Castellanos & José Luis Ruvalcaba Sil

55-77 **Rituales mayas asociados al paso del hotún en Quiriguá**

Maya Rituals Associated to the Passage of Hotun in Quirigua

María Eugenia Gutiérrez González

78-96 **El complejo de las figuras humanas asociadas a ofidios barbados en la estatuaria de las culturas del Centro de Veracruz**

The Complex of Human Figures Associated with Bearded Ophidians in the Statuary of Central Veracruz Cultures

Chantal Huckert

- 97-115 **Disentangling Iconography in Borderlands: Nonhuman Actors and Authority in Honduran Classic Polychromes**
Desenredando la iconografía en las tierras fronterizas: actores no humanos y autoridad en las policromías clásicas hondureñas
Rosemary A. Joyce
- 116-142 **Construir para recordar: tipos de sepulturas y su ubicación en el Grupo Residencial IV y otros conjuntos de la nobleza de Palenque, Chiapas**
Building to Remember: Types and Location of Burials in Residential Group IV and Other Complexes of the Nobility at Palenque, Chiapas
Luis Núñez Enríquez & Andrés Ciudad Ruiz
- 143-157 **“Gotean dolor sobre todo, el dolor cae en las personas”. Enfermedad y tiempos aciagos en un fragmento del *Chilam Balam de Kaua***
“They Drip Pain upon Everything, the Pain Falls upon the People”. Sickness and Fateful Times in a Fragment of the Chilam Balam de Kaua
Florencia Scandar
- 158-179 **Instrumentos y simbolismo sonoro maya en Naachtun, Guatemala**
Maya Instruments and their Sound Symbolism in Naachtun, Guatemala
Francisca Zalaquett, Philippe Nondédéo, Julie Patrois & Ricardo Gómez



EDITORIAL

El presente número del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* constituye el cierre de un volumen especial dedicado al arte maya, una de las culturas mesoamericanas más importantes y trascendentes de todo el continente, publicado en dos partes durante el primer (29.1) y segundo semestre (29.2) del año 2024. Una empresa que solo fue posible gracias al apoyo, el compromiso y la generosidad de la doctora en Historia y Arqueología Macarena López Oliva, quien, durante su estadía de investigación postdoctoral financiada por la ANID y orientada a analizar las piezas de origen maya depositadas en la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino, colaboró en la gestación, planificación y ejecución editorial de esta obra.

La estancia de Macarena en el Museo sirvió también para potenciar uno de los programas principales que ha guiado nuestro proyecto desde el recambio de parte importante del Equipo Editorial a comienzos del año 2022, que dice relación con la internacionalización de la revista y su acceso a nuevos círculos escriturales y de lectura científica, más amplios y diversos, por sobre aquellos que definieron su existencia hasta ese entonces. Y en efecto, tal propósito tuvo un resultado positivo, pues logramos convocar a más de una veintena de investigadores e investigadoras a colaborar en este volumen, de orígenes y escuelas muy diversas, pero por sobre todo, ajenos a las redes históricas y tradicionales de nuestra revista. En concreto reunimos a especialistas de México, España, Guatemala, Finlandia, Estados Unidos, Francia, Rusia y Chile, en un esfuerzo único en su tipo, ya que probablemente se trata de la primera obra escrita de carácter científico dedicada al mundo maya, editada y publicada desde el hemisferio sur.

Debido a la gran cantidad de contribuciones recibidas durante el proceso de convocatoria, decidimos dividir el volumen en dos números temáticos, conectados dentro del marco general del arte maya. El primero de ellos, lanzado a fines de junio del presente año, agrupó los artículos orientados a la iconografía y la escritura jeroglífica maya, con especial énfasis en aspectos relativos a sus rituales, mitos y gobernantes. El segundo, en tanto, el que justamente presentamos ahora, congrega las investigaciones que giran en torno a tópicos como el espacio, el tiempo y las manifestaciones artísticas de esta singular cultura mesoamericana. Este último, abarca un abanico temático bastante más amplio y heterogéneo que el anterior, y por eso, también más diverso que su predecesor. Esperamos que, en conjunto, constituyan un referente en los estudios mayistas a nivel internacional, en la medida que son la expresión de algunas de las más recientes investigaciones sobre este ámbito, disponibles además en formato digital, de acceso libre y en su gran mayoría en nuestro idioma español, editados desde Chile y Latinoamérica para ser leídos en el resto del mundo.

El avance en la internacionalización de la revista producto de la publicación de esta obra nos encuentra hoy con una buena noticia. A partir del año 2025 el *Boletín* asumirá un nuevo desafío al contar con una renovada estructura institucional, ya que, a la alianza actual conformada por el Museo Chileno de Arte Precolombino y la Universidad Adolfo Ibáñez, se une la Pontificia Universidad Católica de Chile. Mediante esta tríada al cuidado de la revista esperamos mantener nuestros estándares editoriales y, sobre todo, crecer en el alcance de nuestros círculos de lectura y escritura, que se refuerza con la posibilidad de incluir artículos en otros idiomas (inglés, francés, portugués), sin perder nuestra raíz latinoamericana. Sin duda, vincularse con universidades ayuda al Museo a movilizar mayor capital humano dedicado a la investigación científica en áreas de las humanidades, las ciencias sociales y las artes. Como Equipo Editorial estamos seguros que esta unión nos entregará nuevas fuerzas y perspectivas para continuar con el proyecto cultural y social que significa el *Boletín*, una de las revistas más reconocidas e importantes a nivel mundial sobre temas de arte y simbolismo americano, producida íntegramente desde el cono sur de este continente.

Nuestro más sincero agradecimiento entonces a estas tres instituciones sostenedoras del *Boletín* por su confianza y su compromiso. Asimismo, reconocer a los y las autoras de este y otros números previos de la revista que, con mucho esfuerzo y profesionalismo, han contribuido con textos de gran calidad y relevancia científica. No quiero dejar de mencionar a los lectores y las lectoras, responsables de dar vida y valor social a nuestras publicaciones. Finalmente, pero no por eso menos importante, expresar personalmente mi respeto y admiración al fabuloso Equipo Editorial que compone al *Boletín*, los verdaderos responsables de que la revista tenga la calidad que tiene como resultado de un trabajo arduo y constante, detallado y preciso, pero especialmente hecho con cariño y dedicación. A todas ellas y a todos ellos, gracias, pues el *Boletín* es una obra cultural colectiva de la cual ustedes son parte.

Benjamín Ballester Riesco*
Equipo Editorial

* Editor del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0002-7677-717X.
E-mail: bballester@museoprecolombino.cl



EDITORIAL

Mayas: espacio, tiempo y manifestaciones artísticas

*A la memoria de Alfonso Lacadena
García-Gallo (1964-2018).*

Tengo el agrado de presentarles el segundo y último número de este volumen especial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* dedicado a la cultura maya. Tal como señalé en la edición anterior, se trata de la primera vez que una obra de este tipo se publica en Chile, y al igual que el primero, incluye las últimas investigaciones sobre el tema realizadas por reputados especialistas internacionales. En esta oportunidad, el conjunto de textos se orienta en torno a tópicos como el espacio, el tiempo, las manifestaciones artísticas y tecnológicas de esta cultura mesoamericana, abordados desde la arqueología, la etnohistoria y los sistemas calendáricos.

Mayas coloniales

Dos investigaciones nos aproximan a los mayas de época Colonial (1542-1821 DC) a través de un par de importantes libros, uno de ellos elaborado por los propios mayas y, el otro, por el fraile español Diego de Landa, quien compiló el “alfabeto” –como él lo llamó– de la escritura jeroglífica maya que sirvió varios siglos después para descifrarla.

En primer lugar, el doctor estadounidense John F. Chuchiak, profesor distinguido del Departamento de Historia de la Universidad Estatal de Missouri, especialista en historia latinoamericana colonial con énfasis en la investigación en la historia de México y etnohistoria maya, junto al doctor finlandés Harri Kettunen, profesor adjunto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Helsinki y presidente de la Asociación Europea de Mayistas, Wayeb, además de especialista en epigrafía maya y en estudios metodológicos sobre iconografía maya, presentan su trabajo dedicado a la cartografía temprana de “la Desconocida” península de Yucatán, a través del análisis de los dos mapas incluidos en el famoso manuscrito de fray Diego de Landa, la *Relación de las cosas de Yucatán*. En su artículo, ambos indagan sobre la identidad de los dos escribas que elaboraron las cartas geográficas confeccionadas entre 1550 y 1566, desde un enfoque paleográfico e histórico. Además, evidencian la importancia que tuvieron estos mapas tanto en la demarcación de las posesiones españolas del Nuevo Mundo, como

en la producción de las historias generales oficiales escritas por los cronistas de Indias, y en la ampliación del conocimiento geográfico de la península de Yucatán en los círculos oficiales de la cartografía española del siglo XVI.

El segundo trabajo pertenece a la doctora Florencia Scáandar, una joven investigadora argentina sobre el arte indígena americano, vinculada al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus principales líneas de investigación son el arte indígena virreinal de la Península de Yucatán y los textos e imágenes mayas de esa época. Su artículo se enfoca en un análisis iconotextual –es decir, donde texto e imagen se complementan para construir, en conjunto, un significado– del fragmento de la quinta y sexta página del libro *Chilam Balam de K'aua*, manuscrito escrito en maya yucateco con caracteres latinos de la época virreinal. La autora se centra en la descripción de la primera imagen de estas páginas, para esclarecer algunos aspectos poco comprendidos de estas secciones a través del análisis iconográfico de la figura y de una inédita traducción y explicación del texto que la acompaña. Con ello ofrece una nueva interpretación que postula la identificación de un eclipse, leones y un cometa.

Palenque

Dos artículos de este número especial tienen como protagonista a la ciudad de Palenque o Lakamha², como se conocía en la antigüedad. El primero, analiza el sistema funerario palenquense con el foco en los tipos de sepulturas y su ubicación durante fines de los períodos Clásico Temprano y Clásico Tardío (550-900 DC) del Grupo Residencial IV, una de las sedes más notables de la élite de esta ciudad. Un trabajo a cargo de los arqueólogos e investigadores doctor mexicano Luis Núñez Enríquez, especialista en las sepulturas de esta urbe, así como en prácticas mortuorias mesoamericanas y en el pensamiento complejo en la prehistoria, en conjunto con el doctor español Andrés Ciudad Ruiz, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y especialista en arqueología de Mesoamérica, en la cultura maya, en la estructura socio-política y los patrones de asentamiento en Tierras Altas de Guatemala. En su estudio, ambos realizan una comparación con los entierros de otros conjuntos habitacionales de la nobleza no real de la urbe, evidenciando algunas de las estrategias desarrolladas por estas clases privilegiadas, además de sus prácticas sociales en relación con la población que estuvo a su cargo. Concluyen que la alta nobleza no real maya que ocupó estos recintos intentó mantener y ampliar su posición de privilegio en la sociedad imitando a la realeza en sus actos, en su cultura y en sus comportamientos, incluidos los funerarios, probablemente en un intento por conseguir el mismo destino de sus gobernantes después de la muerte.

El segundo artículo ha sido dirigido por Ángela Ejarque Gallardo, doctora española en historia del arte de la UNAM, en asociación con un equipo mexicano compuesto por la doctora Martha Cuevas García, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la doctora Nora Pérez Castellanos, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y el doctor José Luis

Ruvalcaba Sil, jefe del Departamento de Física Experimental y coordinador del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC) del Instituto de Física de la misma universidad. El equipo presenta un trabajo centrado en una de las producciones más icónicas de la ciudad de Palenque: los incensarios-efigie de cerámica. Se trata de obras materiales que estuvieron presentes en la vida ritual de la urbe durante el período Clásico (250-900 DC), lo que evidencia la continuidad de su uso vinculado al culto a los ancestros y a las deidades tutelares GI, GII y GIII de los templos del Grupo de las Cruces. El simbolismo de estas imágenes sagradas se plasmaba mediante el modelado en arcilla con motivos y diseños alusivos a la cosmovisión palenquana, pintados con una rica paleta pictórica a través de diversas técnicas de manufactura y decoración que variaron en el tiempo, transformaciones que según los investigadores se manifestarían en distintas etapas. El texto expone un estudio diacrónico desde la ciencia del patrimonio, aplicando una metodología interdisciplinaria que busca identificar las técnicas de confección y policromía de estos objetos, las que, de acuerdo con las autoras y el autor, estuvieron relacionadas con el desarrollo histórico y político que caracterizaron la vida en dicha ciudad.

Vasijas, figurillas e instrumentos

Tres contribuciones abordan el análisis iconográfico de vasijas policromas, figurillas e instrumentos de la cultura maya. La primera es obra de la doctora estadounidense Rosemary A. Joyce, quien oficia como profesora distinguida del Departamento de Antropología de la Universidad de California, en Berkeley, y se especializa en áreas como la antropología, el patrimonio cultural, el género, la arqueología, y el feminismo en América Latina, sobre todo en Centroamérica. Ella nos presenta una propuesta orientada a la forma en que nos aproximamos a la interpretación y comprensión de las obras de arte de las sociedades que no dejaron textos. Su trabajo se enfoca particularmente en el análisis de vasijas policromas de la población del valle de Ulúa, actual Honduras, una sociedad del área fronteriza maya que estuvo en contacto con esta cultura durante gran parte del período Clásico (250-900 DC). Por esta misma razón, se la ha concebido como una variante de la tradición cerámica maya. No obstante, pese a algunas similitudes que presentan ambas expresiones alfareras, la autora expone un enfoque alternativo en el que plantea que la iconografía de las vasijas de estilo Ulúa solo pueden entenderse en relación con su propia cultura visual, su estética y su historia indígena hondureña, para lo cual el análisis semiótico del arte y de la indexicalidad visual y material son de gran ayuda.

La siguiente contribución nos conduce a la zona de Veracruz, México. Mediante un estudio comparativo entre las culturas mesoamericanas olmeca, zapoteca y maya, identifica a un complejo de seres humanos vinculados a ofidios representados en diversas figurillas e instrumentos musicales de cerámica moldeada de las culturas del Centro de Veracruz del período Clásico Tardío (650-900 años DC). El trabajo fue elaborado por una especialista en iconografía de figurillas y esculturas de la Costa del Golfo, la doctora francesa Chantal Huckert, curadora del acervo Culturas del Centro del Museo de Antropología de Xalapa (MAX), perteneciente

a la Universidad Veracruzana. Su investigación se basa en el análisis de fragmentos y piezas completas de la colección del MAX, desde donde realiza la identificación de elementos fitomórficos, de seres humanos y de ofidios barbados asociados con la entidad del Viento, con el Dios del Maíz, y con sacrificios y rituales agrícolas.

El tercer artículo de este tópico nos regresa nuevamente a los mayas. Un trabajo liderado por la doctora chilena Francisca Zalaquett, del Centro de Estudios Mayas perteneciente al Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, junto al doctor francés Philippe Nondédéo, encargado de investigación en el Centro Nacional para la Investigación Científica (CNRS) y director del Proyecto Naachtun (2010-2022), así como la doctora de esta misma nacionalidad Julie Patrois, profesora en la Escuela del Louvre, y el licenciado en historia con posgrado en estudios mesoamericanos de la UNAM, el investigador mexicano Ricardo Gómez. El trabajo expone las evidencias de actividades sonoras halladas en excavaciones arqueológicas de varios contextos de la ciudad maya de Naachtun, en el Petén, actual territorio guatemalteco. Esto se realiza a través del análisis de ocarinas de cerámica, flautas, vasijas con soporte, un silbato y una sonaja trompeta o corno de concha, así como de sus representaciones iconográficas. El estudio aborda las características organológicas de estos instrumentos, sus técnicas de manufactura y los sonidos que emiten, los que pueden ser escuchados por lectoras y lectores gracias a los audios dispuestos en el mismo artículo. El análisis incluye los contextos arqueológicos de estos artefactos, comparaciones con otros instrumentos hallados en el área maya, y los posibles usos, simbolismos y rituales en los que fueron utilizados estos dispositivos sonoros.

Tiempo

Como complemento, un artículo de este número especial profundiza en torno a la percepción del tiempo, así como en los rituales y dioses vinculados con los fines de período, conocidos como *ho[?]tuun*, específicamente en la ciudad de Quiriguá, actualmente en Guatemala. El texto tiene como autora a la doctora mexicana María Eugenia Gutiérrez González, docente de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) y miembro fundadora del Centro de Estudios Interdisciplinarios de las Culturas Mesoamericanas A.C. (CEICUM), también es especialista en calendarios, epigrafía, iconografía y deidades mayas. Tal como lo describe la investigadora, la mitad de los eventos hallados en los monumentos de Quiriguá se asocian con el paso del tiempo. En efecto, durante el gobierno de K'ahk' Tiliw Chan Yopaat se registraron todos los fines de período *ho[?]tuun* entre los años 725-785 DC. El texto analiza las fechas e identifica la existencia de un patrón ritual direccional basado en la orientación este-oeste de las inscripciones del gobernante en la Plaza Central de la ciudad, en las estelas F, D, E, C, A y en el Zoomorfo B. La disposición de sus jeroglíficos se corresponde con información calendárica vinculada con los dioses G9 (este) y G7 (oeste) como protagonistas, lo que permite proponer que el momento, el lugar y la orientación con que colocaron estos monumentos se relaciona con los movimientos del Sol y de la Luna, así como con una práctica ritual de culto a las deidades patronas de las veintenas, G9 y G7, y con la Diosa Lunar en un complejo sistema

de observación celeste. Estas veneraciones podrían estar conectadas con ciclos agrícolas, con el Dios del Maíz y con rituales para conjurar las tormentas.

Es mi mayor deseo que los lectores del *Boletín* comprendan mejor el mundo maya, disfruten este número especial y, a su vez, se motiven a seguir profundizando en estos temas. A nuestros lectores y lectoras especializadas, les invito a contribuir con sus valiosos trabajos e investigaciones en esta revista, que estará siempre abierta a recibir propuestas que aporten a una mejor comprensión del arte y el simbolismo americano.

AGRADECIMIENTOS Quiero expresar mi gratitud a todos los autores y autoras, notables investigadores y, algunos de ellos/as, queridos/as amigos/as, por contribuir con sus valiosos trabajos, gracias a los cuales hemos concluido exitosamente esta gran iniciativa. Asimismo, agradezco sinceramente a los y las evaluadoras anónimas por el enorme esfuerzo realizado y por sus preciados comentarios y aportes que, sin lugar a dudas, beneficiaron a todos los artículos presentados. De igual forma, manifiesto mi gratitud al Editor del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Benjamín Ballester Riesco, por invitarme a participar como editora de este número especial, por su compromiso en esta labor y su contagioso entusiasmo, así como al Equipo Editorial de la revista, en particular a Marcelo Alarcón Álvarez, Carole Sinclair Aguirre, Víctor Jaque Faúndez, Alexander San Francisco Araya y Paula Martínez Sagredo, por su constante apoyo y esfuerzos por concluir de la mejor manera este proyecto. Este número especial fue realizado gracias a la colaboración del Proyecto FONDECYT de Posdoctorado 2021-3210794 de la Subdirección de Proyectos de Investigación de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), y al apoyo del investigador patrocinante de este proyecto, doctor José Berenguer Rodríguez.

Macarena Soledad López Oliva*

* Macarena Soledad López Oliva, Sociedad Chilena de Arqueología, Santiago, Chile. orcid: 0000-0001-5859-4970.
E-mail: mlopezol@yahoo.com



La Desconocida: cartografía en la *Relación de las cosas de Yucatán* de Diego de Landa

La Desconocida: *Cartography in Diego de Landa's Relación de las cosas de Yucatán*

John F. Chuchiak IV^A & Harri Kettunen^B

RESUMEN

En este artículo se examina la cartografía temprana de la península de Yucatán, que consideraba la idea errónea de que era una isla, basada en la falta de conocimiento de su vasto interior inexplorado: "la Desconocida". Asimismo, se presenta un análisis de los mapas incluidos en el manuscrito de fray Diego de Landa *Relación de las cosas de Yucatán*, fundamentado en una investigación sobre la identidad de los escribas que los elaboraron y anotaron. Teniendo en cuenta la paleografía y la datación de la escritura de la *Relación* (1560-1630), se ofrece evidencia de cómo estos rústicos dibujos esquemáticos permitieron ampliar el conocimiento geográfico de la península de Yucatán en los círculos oficiales de la cartografía española del siglo XVI. Estos bosquejos cartográficos y sus autores desempeñaron un rol fundamental en la demarcación de los primeros mapas imperiales de las posesiones españolas del Nuevo Mundo y en la elaboración de las historias generales formales y oficiales escritas por los cronistas de Indias.

Palabras clave: historia de la cartografía, mayas coloniales, Juan López de Velasco, Antonio de Herrera y Tordesillas.

ABSTRACT

This article examines the early cartography of the Yucatan Peninsula, which included the initial misconception that Yucatan was an island, a belief based on the lack of knowledge about its vast unexplored interior: "la Desconocida" (the Unknown). The article also presents an analysis of the maps included in the manuscript known as Fray Diego de Landa's Relación de las cosas de Yucatán, founded on research into the identity of the scribes who elaborated and annotated these maps. Considering the paleographic analysis and the dating of the Relación (1560-1630), this study provides evidence of how these rough schematic drawings contributed to advancing geographic knowledge of the Yucatan Peninsula within the official circles of 16th-century Spanish cartography. These cartographic sketches, and their creators, played a fundamental role in delineating the first imperial maps of Spain's New World possessions and in the production of formal and official general histories written by the chroniclers of the Indies.

Keywords: History of cartography, Colonial Maya, Juan López de Velasco, Antonio de Herrera y Tordesillas.

Recibido:
julio 2023.

Aceptado:
octubre 2023.

Publicado:
diciembre 2024.



^A John F. Chuchiak IV, Missouri State University, Springfield, Estados Unidos. ORCID: 0000-0001-8913-9567.
E-mail: johnchuchiak@missouristate.edu

^B Harri Kettunen, University of Helsinki, Helsinki, Finlandia. ORCID: 0000-0002-3004-5678. E-mail: harri.kettunen@helsinki.fi

INTRODUCCIÓN

El manuscrito *Relación de las cosas de Yucatán*, atribuido al fraile franciscano Diego de Landa, ha sido fundamental para el conocimiento actual de muchos aspectos de la cultura maya, aunque todavía está envuelto en misterios. La *Relación* es, posiblemente, la fuente primaria más importante para cualquier comprensión de la cultura y religión maya del período de contacto, en tanto relato misionero de testigos oculares, y sirve como una piedra Rosetta para el desciframiento de la naturaleza fonética de su escritura.

En cuanto al origen del manuscrito, los autores, el contexto, su creación, la escritura de los copistas y sus fuentes, hay cuestiones aún sin resolver. Por ejemplo, su autoría y su extraña estructura, así como quién compuso el documento que conocemos hoy en día, y la procedencia de los mapas e ilustraciones. En publicaciones anteriores (Chuchiak & Kettunen 2022) hemos examinado la historia de esta enigmática obra y ofrecido pruebas que ayudan a clarificar la cuestión de los orígenes del manuscrito, revelando información específica sobre la caligrafía de sus copistas, su finalidad y el qué, cuándo, dónde, quién, cómo y porqué de su creación.

En enero de 2022 trabajamos en torno a la *Relación* de Diego de Landa en Bonn, Alemania, como parte de la próxima edición crítica del manuscrito. El examen de su estructura nos llevó a ampliar el estudio hacia un análisis más exhaustivo de su composición y contenido, así como sobre la probable identidad de sus copistas. El trabajo reunió otros estudios recientes realizados por John Chuchiak (2022, 2023) con respecto a la caligrafía de estos, y por Harri Kettunen (2020) en relación con la datación y características físicas del documento.

En el presente artículo nos centramos en uno de los misterios no resueltos de la obra: los particulares mapas esquemáticos situados en la parte final de la *Relación*. Desentrañamos aquí una pieza más del rompecabezas, ofreciendo pruebas que permitan dilucidar la naturaleza del manuscrito en sí, atendiendo a su contenido, el propósito de los mapas y a su importancia en la historia de la cartografía española.

Es bien sabido que los conquistadores de Yucatán no dejaron ningún material cartográfico conocido de la región. Sin embargo, la *Relación* de fray Diego de Landa contiene dos mapas. Durante mucho tiempo

los investigadores han creído que estas cartas fueron dibujadas por dos personas de manera consecutiva, aunque independientemente de esta discusión, dichos mapas nos ofrecen una visión de la cartografía temprana de la zona y su historia en esa época. Por lo demás, gran parte del interior de la península de Yucatán permaneció inexplorado hasta hace muy poco, hecho que se refleja en las cartas de la región hasta principios del siglo XVIII. En esta publicación se estudian los mapas esquemáticos del manuscrito del fraile de Landa, se indaga sobre sus autores, y cómo ayudaron a avanzar en el conocimiento geográfico de la península en los círculos oficiales de la cartografía española del siglo XVI.

¿ES YUCATÁN UNA ISLA? PRIMERAS EXPLORACIONES Y CARTOGRAFÍA

Se lee en la *Relación de las cosas de Yucatán* (de Landa 1566: f. 1r):

Que Yucatán no es isla, ni punta q[ue] entra en la mar, como algunos pensarō sino tera firme, y q[ue] se engañaron por la punta de Cotoch q[ue] haze la mar entrando por la v[a]ja de la Açcensión haz a Golfo dulce, y por la punta q[ue] por esta otra parte haz a México haze la Desconocida antes de llegar a Campeche, o por el estendimi[ent] o de las lagunas q[ue] haze la mar entrando por puerto real y dos bocas.¹

Aunque no ha llegado hasta nuestros días ningún mapa maya prehispánico, es posible que antes de la Conquista se utilizaran en la región algunos tipos de representaciones cartográficas. Los primeros exploradores, e incluso los conquistadores, mostraron poco interés por los conocimientos de los mayas sobre la elaboración de mapas. En tal sentido, cartas mayas existieron en forma de códices o lienzos, y hay pruebas de ello en los registros históricos. El mapa más antiguo que se conoce de la península de Yucatán aparece al final del citado manuscrito de fray Diego de Landa.² Antes de esto, Yucatán figuraba como una isla en las primeras representaciones geográficas (fig. 1) debido a la falta de conocimientos sobre la región. Del mismo modo, hasta el siglo XVIII, la península de Baja California se representaba como "Isla de California".



Figura 1. Ilustración de Yucatán como una isla (detalle de Münster [1574]). *Figure 1. Illustration of Yucatan as an island (detail from Münster [1574]).*

En septiembre de 1526, Hernán Cortés (1963: 243) en su viaje a Honduras e Hiberas describió el hallazgo de una cartografía maya:

[...] la Villa del Espíritu Santo, que es en la provincia de Coatzacoalco [...] en tanto que yo daba orden en las cosas de aquella villa, envié a las provincias de Tabasco y Xicalango a hacer saber a los señores de ellas mi ida a aquellas partes, mandándoles que viniesen a hablarme o enviasen personas a quien yo dijese lo que habían de hacer [...]. Y así lo hicieron que los mensajeros que yo envié fueron de ellos bien recibidos, y con ellos me enviaron siete a ocho personas honradas [...] y hablando con estos [...] me dijeron que en la costa del mar, de la otra parte de la tierra que llaman Yucatán, hacia la bahía que llaman de la Asunción, estaban ciertos españoles, y que les hacían mucho daño [...] y como testigo de vista me dieron razón de casi todos los pueblos de la costa [...] Y me hicieron una figura en un paño de todo ella, por la cual me pareció que yo podía andar muchas parte de ella, en especial hasta allí donde me señalaron que estaban los españoles; y por hallar tan buena nueva del camino [...], que forzado en tan largo camino había de pasar muchas y diversas provincias, y de gente de muchas maneras [...] me determiné de seguir aquel camino [...].

A partir de este temprano documento podemos inferir varios aspectos sobre la geografía maya:³ 1) los emisarios de Xicalango y Tabasco debían ser mercaderes y comerciantes mayas putunes que recorrían las costas de toda la península de Yucatán por rutas navegables; 2) ellos cruzaban la península por calzadas y caminos que la atravesaban de oeste a este; 3) al menos los mayas putunes tenían un conocimiento completo del territorio maya; 4) probablemente no sea sorprendente que –cartográficamente hablando– el más detallado de los mapas de las relaciones histórico-geográficas dibujado por informantes indígenas sea el de los mayas putunes de Tabasco.

Cortés (1963: 245) aporta otro testimonio del valor del mapa de lienzo que los mayas putunes le entregaron en 1526:

Y de esta provincia de Cupilcon, según la figura que los de Tabasco y Xicalango me dieron, había de ir a otra que se llama Zagoatán; y como ellos no se sirven sino por agua, no sabían el camino que yo debía de llevar por tierra.

Así, pese a que no tenían un dominio cabal de las rutas por tierra, conocían los numerosos ríos y arroyos de la región, y en sus mapas los habrían registrado con todo

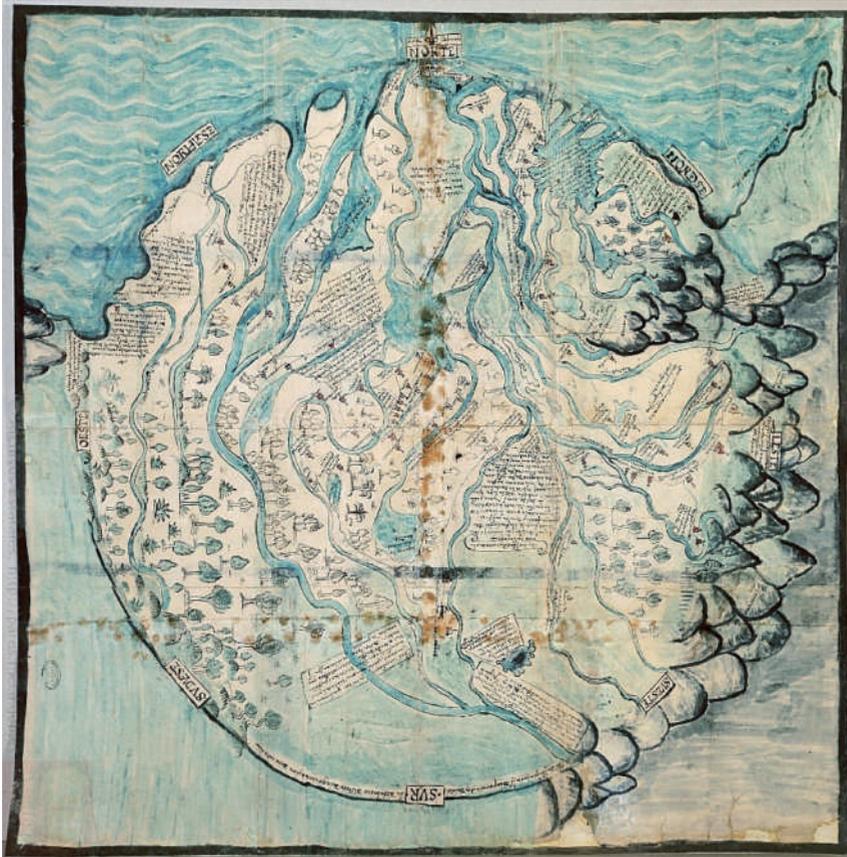


Figura 2. Mapa de la provincia de Tabasco, actual México (AGI, Mapas y Planos, Audiencia de México, ES.41091.AGI//MP-México, 1414, 26 de abril de 1579).
Figure 2. Map of the Province of Tabasco, current Mexico (AGI, Maps and Plans, Audiencia of Mexico, ES.41091.AGI//MP-Mexico, 1414, April 26, 1579).

detalle, como en el de la zona de Tabasco, actual México, datado en 1579 (fig. 2).

En la provincia y pueblo de Itzamkanac, el gobernante Pax Bolon Acha también le dio a Cortés “una figura en un paño del camino que había de llevar” hasta la costa del Caribe (Cortés 1963: 261; Díaz del Castillo 1632: ff. 200r-201v). Bernal Díaz del Castillo (1632: f. 200r) describió además que “toda se lo trajeron figurado en unas mantas, y aún los ríos, y ciénagas y atolladeros”, refiriéndose a que todas las características del paisaje estaban marcadas en estas mantas para la ruta que seguirían. Estas referencias de los primeros conquistadores y exploradores nos muestran cómo los mayas, al igual que otros pueblos mesoamericanos, reprodujeron con gran detalle cartográfico en lienzos y mantas las rutas, mapas y paisajes de su mundo.

En 1531, Francisco de Montejo inició su segundo intento de conquista del territorio de los mayas desde el extremo occidental de la península de Yucatán.

Durante su estancia en Campeche también “gathered information from the natives regarding geography and population, and also concerning political relationships between the various cacicazgos, so that he could apply the doctrine of divide and rule” (Chamberlain 1966: 99).⁴ Entre los datos que los caciques habían dado a Montejo se encontraban mapas y figuras similares en mantas para el viaje de Alonso Dávila a través de la península desde Campeche hasta Bacalar. Así, los indios prepararon ciertos tipos de mapas “para guiarlos en su ruta, y en ellos habían señalado los lugares donde se decía que existía oro” (Chamberlain 1966; AGI, Patronato, 20, 23 de junio, 1533, N. 2, R.3).

Como señaló el antropólogo y cartógrafo francés Michel Antochiw (1994: 31), la expresión que el intérprete maya don Gaspar Antonio Chi dio para representar la palabra española “mapa” en los documentos de los primeros tratados de tierras coloniales fue: “*u bal u luumob, u pepet dzibil hun*”, ‘escrituras de sus tierras, y

pinturas redondas o circulares'. Esta frase descriptiva era, sin duda, el concepto maya más estrechamente relacionado con la comprensión europea de un mapa. La frase maya "pepet tsibil hu'un" puede ser, en efecto, la que mejor alude a una carta o un plano circular escrito en papel o lienzo (Antochiw 1994: 31-37).

Los mayas adoptaron muchos aspectos del conocimiento cartográfico español, aunque su concepción circular del mundo y del paisaje, sin duda, sobrevivió y persistió. El "mapa" más antiguo del que se tiene antecedente es de 1557 y corresponde a las tierras de Maní. En él se representa claramente el concepto maya de "pepet tsibil hu'un" en acción. Se trata de una ilustración circular con los límites de otras comunidades a lo largo de los bordes (fig. 3).

Los mayas yucatecos concebían su territorio como una rueda delineada por un doble círculo en el que indicaban con cruces todas las mojoneras que significaban los límites de la provincia.⁵ En una colección privada, en Mérida, se conserva otro mapa del mismo estilo, el segundo más antiguo que ha sobrevivido hasta nuestro tiempo, fechado en 1563 y procedente del pueblo de Acanceh.⁶

"QUE YUCATÁN NO ES ISLA NI PUNTO QUE ENTRA EN LA MAR": MAPAS DE LA RELACIÓN

Tal como señalamos, aunque los conquistadores de Yucatán no dejaron ningún mapa o carta conocidos existen dos del período comprendido entre los años 1550 y 1566. Estos se adjuntan al final del manuscrito titulado *Relación de las cosas de Yucatán*, presuntamente escrito por fray Diego de Landa (1566), del que se conserva una copia anónima en la Real Academia de la Historia en Madrid.⁷ Michel Antochiw (1994: 113-116) observó por primera vez que era muy probable que ambos hubieran sido dibujados por dos personas distintas. De estos, el más elaborado, que puede denominarse mapa A (fig. 5), parece haber servido de modelo para el segundo, el mapa B (fig. 6).

La orientación del mapa B en el manuscrito está dispuesta de manera que la forma de la península de Yucatán es más parecida a la costa real. Además, contiene información geográfica que procede directamente de las notas del copista del manuscrito de Diego de Landa,

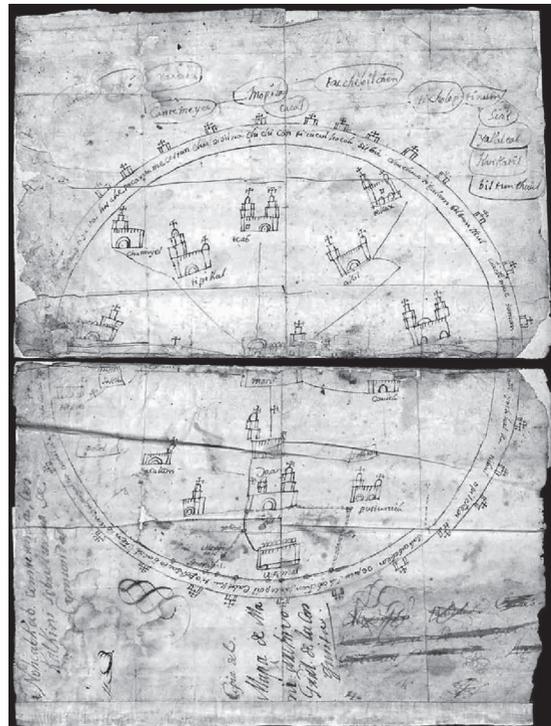


Figura 3. Mapa de las tierras del Tratado de Maní. Tinta ferrogálica sobre papel europeo, 41 × 31 cm (LAL, Latin American Library, Rare Oversize Manuscripts, 1557, f. 1). **Figure 3.** Map of the lands of the Treaty of Maní. Iron gall ink on European paper, 41 × 31 cm (LAL, Latin American Library, Rare Oversize Manuscripts, 1557, f. 1).



Figura 4. Mapa de Acanceh, hacia 1563 (autor desconocido, colección privada, Mérida, Yucatán, México). **Figure 4.** Map of Acanceh, circa 1563 (unknown author, private collection, Mérida, Yucatan, Mexico).

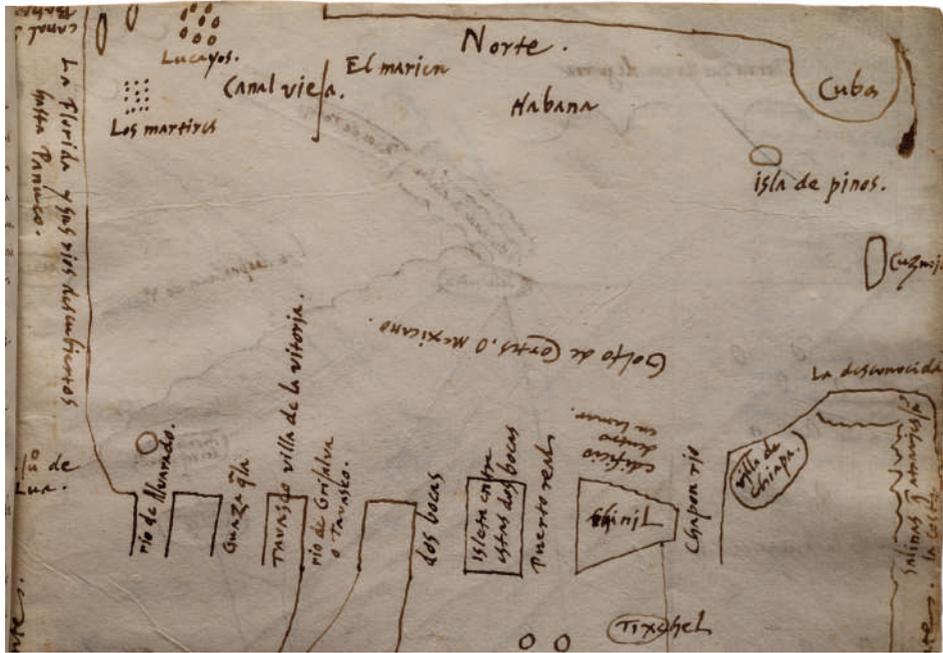


Figura 5. Detalle del mapa A de la *Relación de las cosas de Yucatán*, signatura 9/5153, f. 67r, sección superior (fotografía de Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, España). **Figure 5.** Detail of map A from *Relación de las cosas de Yucatán*, reference 9/5153, f. 67r, upper section (photo by Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, Spain).



Figura 6. Mapa B de la *Relación de las cosas de Yucatán*, signatura 9/5153, ff. 67v-68r (fotografía de Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, España). **Figure 6.** Map B from *Relación de las cosas de Yucatán*, reference 9/5153, ff. 67v-68r (photo by Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, Spain).

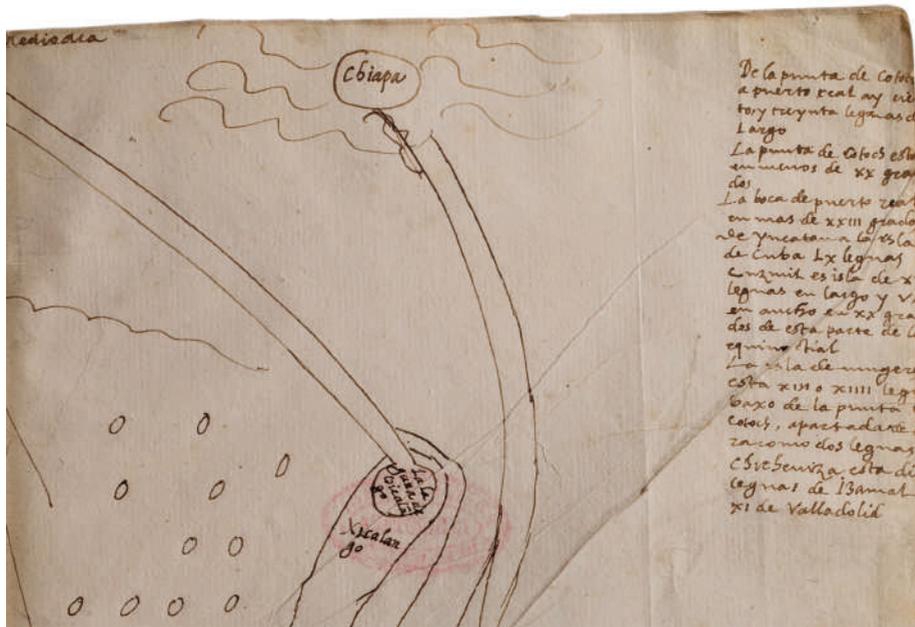


Figura 7. Detalle de la parte superior del mapa B de la *Relación de las cosas de Yucatán* (fotografía de Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, España). **Figure 7.** Detail of the upper section of map B from *Relación de las cosas de Yucatán* (photo by Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, Spain).

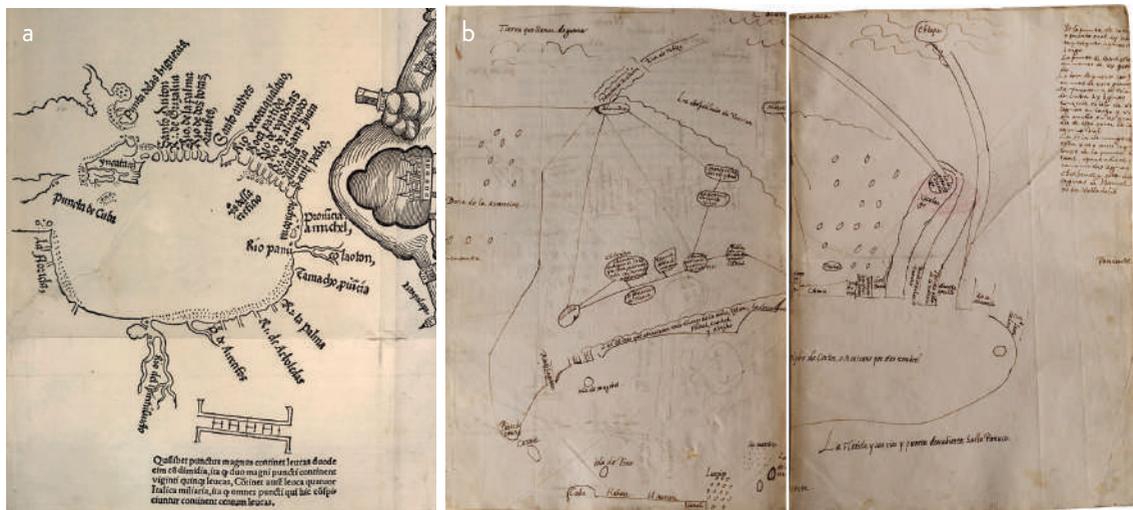


Figura 8. Comparación entre a) el mapa de Hernán Cortés (1524) y b) el mapa B de *Relación de las cosas de Yucatán* (fotografía de Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, España). **Figure 8.** Comparison between a) Hernán Cortés' map (1524) and b) map B from *Relación de las cosas de Yucatán* (photo by Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, Spain).

y que no se encuentra en ninguna otra carta anterior a 1560. Asimismo, en ella se puede observar claramente a Yucatán como una península. Las anotaciones sobre la geografía y cartografía de la península también están escritas en los márgenes, con la letra de anotación de uno de los copistas del manuscrito, el cronista Antonio

de Herrera y Tordesillas, cerca del año 1601, como se muestra en la figura 7.⁸

Curiosamente, en lo que respecta a su orientación, el mapa B tiene un gran parecido con el del año 1524 atribuido a Hernán Cortés, incluyendo la mayoría de los mismos puntos marcados (fig. 8).

INDICIOS SOBRE LOS AUTORES DE LOS MAPAS DE LA *RELACIÓN*

Para descubrir la identidad de los escribas que sirvieron como copistas de la *Relación* y de los autores de los mapas del final del manuscrito, es necesario determinar quiénes tuvieron acceso a los informes y documentos originales de las Indias, y a otros como el del fraile. Muy pocos, aparte de los concejales y los secretarios oficiales, habrían gozado de ese privilegio. Pero esto cambió en 1571, cuando la Corona creó oficialmente el cargo de cronista y cosmógrafo mayor, lo que significaba que las manos que copiaban del original habrían sido las de los propios cronistas, quienes, por orden de la Corona, recibían de los secretarios los documentos originales que llegaban de las Indias.⁹ Los cronistas tuvieron llegada a los papeles, pero bajo el más estricto secreto. La Ley 122, titulada “Los escribanos de cámara entreguen a el cronista los papeles y escrituras que hubiere menester”, también exigía que estos personajes hicieran sus propias notas y reproducciones de su puño y letra y que “todas las descripciones así hechas debían ser organizadas, guardadas y mantenidas en total secreto sin comunicarlas, ni permitir que nadie más las viera, permitiendo solo que las consultaran aquellos a quienes el Consejo permita por orden especial” (Consejo de Indias 1603: f. 22r.). Las copias definitivas de las notas del cronista tenían que ser colocadas “en el archivo del secreto al final de cada año, antes de que se le pueda pagar el último tercio de su salario” (Consejo de Indias 1603: f. 22r.).

A partir de esto, uno de los autores del presente artículo (Chuchiak) comenzó hace varios años una minuciosa recopilación de muestras caligráficas de los cronistas de Indias, quienes, como ya se dijo, eran las únicas personas autorizadas a consultar los archivos secretos y papeles que llegaban del Nuevo Continente para hacer un extracto o tomar notas de ellos. Incluso, a menudo necesitaban permisos especiales para revisar algunos de ellos.¹⁰ En suma, por ley, los cronistas tenían que extraer notas de los documentos e informes oficiales y devolver cuidadosamente los originales al archivo. Así, a nadie, aparte de los secretarios del Consejo o del cronista mayor, se le permitía disponer de los informes de Indias, ni de las cartas y memoriales de los frailes y colonos, ya que estos eran esencialmente secretos de Estado.

Tras una revisión de las actas del Consejo de Indias y el cedulaario de las reales órdenes emitidas durante el período, se repasó en detalle la vida y obra de los cuatro primeros cronistas. El primero fue Juan López de Velasco, quien sirvió casi dos décadas (1571-1591); el segundo, Juan Arias de Loyola, fue despedido por falta de producción después de varios años (1591-1594); y un tercero, Pedro Ambrosio Ondériz, ofició durante poco menos de medio año (1595) (AGI, Indiferente General, 426, Libro 28, 19 de octubre, 1591, ff. 110v-112r). Arias de Loyola dejó pocas notas escritas o extraídas, por lo que fue despedido en 1594 por no cumplir con su trabajo (AGI, Indiferente General, 742, 8 de abril, 1594, N. 153). Aunque finalmente recibió parte de su salario atrasado, Arias nunca más obtuvo permiso para revisar la documentación después de abril de 1594 (AGI, Indiferente General, 426, Libro 28, 16 de septiembre, 1595, ff. 218v-219r). El mismo día en que el Consejo destituyó a Arias, el 16 de septiembre de 1595, nombró a su sucesor, Pedro Ambrosio Ondériz, quien estuvo en el puesto menos de medio año y, como era principalmente matemático y cosmógrafo, no tuvo ningún interés en su trabajo de cronista (AGI, Indiferente General, 426, Libro 28, 16 de septiembre, 1594, ff. 217r-218r). Él también fue reemplazado después de ser enviado a Sevilla para realizar observaciones astronómicas y otras labores científicas (AGI, Indiferente General, 426, Libro 28, 1595, f. 225r-225v).

Habiendo tenido serios problemas con los titulares del doble cargo de cosmógrafo y cronista, el Consejo de Indias decidió separarlos en febrero de 1596, solo cuatro meses después de que el último cronista dejara el puesto (AGI, Indiferente General, 743, 12 de febrero, 1596, N. 209). La Corona acordó esta separación y emitió nuevas órdenes específicas para la función de cronista mayor, las que fueron comunicadas en marzo de 1596 a Antonio de Herrera y Tordesillas, el nuevo titular del cargo (AGI, Indiferente General, 743, 28 de marzo, 1596, N. 229bis).

Después de esta revisión y teniendo en cuenta la paleografía y la datación de la escritura de la *Relación* (1560-1630), así como la evidencia de las filigranas (1561-1595), se hizo evidente que solo existían dos posibilidades entre aquellos que habrían podido extraer material de los documentos originales de Diego de Landa presentados al Consejo entre 1564 y 1566 (Chuchiak &

Kettunen 2022: 30-38): a) el primer compilador y extractor de documentación sobre cosmografía, geografía e historia, don Juan López de Velasco (1571-1591) el que, según el análisis de su letra, pudo haber sido el escriba del mapa A; y b) el prolífico historiador don Antonio de Herrera y Tordesillas (posiblemente el primer historiador profesional de España) que, como se argumenta a continuación, parece ser el escriba del mapa B.

En otra publicación (Chuchiak & Kettunen 2022), hemos planteado una hipótesis detallada de las identidades de los copistas, así como de cuándo se escribió y cuántas etapas y adiciones se hicieron después de que comenzara la copia inicial en 1571. Esto, a partir de un análisis paleográfico exhaustivo de la escritura del manuscrito, además del trabajo sobre la datación de las filigranas en el papel de la *Relación*.

En la siguiente sección abordamos el tema de los mapas de la *Relación*. A la información previamente publicada sobre la identidad de los copistas agregamos una discusión sobre los posibles autores y anotadores de sus mapas basándonos en el análisis caligráfico y paleográfico de estos, y en la comparación con otros documentos escritos por los cronistas de Indias. Finalmente, concluimos que ellos son los autores de estas cartas.

ESCRIBANO A: LETRA DE JUAN LÓPEZ DE VELASCO, COSMÓGRAFO Y CRONISTA MAYOR DE LAS INDIAS

Juan López de Velasco, muy probablemente el escribano del Mapa A, desempeñó el cargo de cosmógrafo y cronista mayor entre 1571 y 1591, hasta su ascenso al prestigioso puesto de secretario personal del rey Felipe II.¹¹ Incluso antes de ser nombrado cronista mayor había servido en la Secretaría General del Consejo como uno de los copistas oficialmente autorizados que juraban el secreto y tenían acceso a la documentación. Los secretarios de la Cámara designaban a un ayudante oficial, o escribano real que, según la Ley 97, titulada “Tengan los escribanos de cámara sendos oficiales escribanos”, debía ser “capaz y suficiente, aprobado por el Consejo” que “juraba guardar el secreto” y percibía un sueldo por su labor de copista (Consejo de Indias 1603: f. 17v). Elegido personalmente para este cargo por el secretario del

Consejo, Ochoa de Luyando, López de Velasco realizó importantes trabajos consultando los documentos del Consejo.¹² Su labor como copista más ambiciosa antes de asumir la función de cronista fue la recopilación y reproducción de todas las reales provisiones y órdenes emitidas por la Corona desde el Descubrimiento hasta el año 1565, momento en que culminó dicha enmienda en un volumen encuadernado (AGI, Indiferente General, 425, Libro 24, 6 de febrero, 1565, f. 241v). También habría oficiado en la Secretaría del Consejo en la misma época en que de Landa compareció en la audiencia, y debió ver los materiales originales que el fraile presentó y que habrían pasado por su mesa, ya que era quien catalogaba en los registros todos los papeles que llegaban durante ese período (1563-1569). Afortunadamente, gracias a este y otros cuadernos, cartas manuscritas y tratados, disponemos de un corpus significativo de su letra para analizar.¹³

Se le pagaba generosamente por sus tareas y recibió más encargos a lo largo de la década de 1560.¹⁴ Su labor como escribano y ayudante de copista llegó a su culminación en 1569, cuando sirvió como escribano del juez visitador real Juan de Ovando, encargado de dirigir el juicio de residencia de los miembros del Consejo (AGI, Indiferente General, 426, Libro 25, 27 de febrero 1569, f. 39r-39v). López de Velasco ayudó a Ovando a crear su gran compilación de las Leyes de Indias conocida como el *Código Ovandino*.¹⁵ Posteriormente fue recomendado para ascender al puesto de cronista y cosmógrafo real, lo que le acercaría al vasto repositorio de informes oficiales y conocimientos cartográficos españoles (AGI, Indiferente General, 426, Libro 25, 20 de octubre, 1571, ff. 126r-127v).

La producción cartográfica y los esquemas del cronista Juan López de Velasco para la creación de su *Descripción de las Indias* (1578)

Aunque Juan López de Velasco pasó más de una década al servicio del Consejo de Indias como escribano y copista, es más conocido por su labor de cartógrafo y cosmógrafo (Solarí 2009).¹⁶ Este autor juzgó que los materiales cartográficos en los archivos del Consejo eran especialmente deficientes, por lo que, en conjunción con el gran diseño del rey Felipe II, ayudó a crear y enviar a las Indias un cuestionario más ágil para adquirir el



Figura 9. Mapa del imperio español, publicado por Antonio de Herrera y Tordesillas en 1622, edición posterior a la de 1601, basado en un mapa de Juan López de Velasco, hacia 1575. **Figure 9.** Map of the Spanish Empire, published by Antonio de Herrera y Tordesillas in 1622, a later edition of the 1601 version, based on a map by Juan López de Velasco, circa 1575.

tipo exacto de información histórica, geográfica y de recursos naturales que necesitaba para poder compilar su querida *Historia General de las Indias*.¹⁷

López de Velasco se convirtió en el artífice de la edición y recreación de los importantísimos cuestionarios con los que se elaboraron las llamadas Relaciones histórico-geográficas, los que utilizaba para ayudarse en su tarea de cosmógrafo y cronista de Indias. Como señala Amara Solari 2009: 38) en su trabajo sobre el mapa de Tabasco presentado en las *Relaciones*, fue López de Velasco quien “created a detailed Instrucción (Instrucción) consisting of fifty questions asking for textual summaries of local culture, history and ecology”.¹⁸ Según Solari (2009: 38), el cuestionario también solicitaba que cada gobernador colonial “provide a pictorial representation of his town, specifically a civic plan detailing the layout, principle streets, monasteries, and other notable urban features”.¹⁹

López de Velasco desarrolló una consideración global de la cartografía imperial española, e historiadores y cartógrafos consideran que tuvo una visión unificada del imperio de España (Buisseret 2007), y que antes de él, a fines del siglo XVI, solo se conocían los contornos básicos del Nuevo Mundo español. Además, heredó (y amplió) la colección de mapas y otros materiales de su predecesor, el cartógrafo Alonso de Santa Cruz (Buisseret 2007: 1145). Fue López de Velasco quien demostró a Felipe II que era factible hacer una cartografía de todas las regiones de forma uniforme. En 1572, el rey le encargó conseguir la mayor cantidad de información acerca de los territorios de ultramar (Buisseret 2007) y, a partir de entonces, tuvo la idea ya señalada de utilizar cuestionarios para obtener información geográfica, cultural e histórica.²⁰ En 1575, en un mapa cartográfico toscano, pero preciso, López de Velasco dibujó para Felipe II el verdadero alcance mundial del imperio español (fig. 9).

En su precisa cartografía de 1575, el cronista corrigió las vistas previamente erróneas de Yucatán como una isla y las reemplazó por una península. Esta es la primera carta importante de toda la región producida para el registro de los círculos oficiales de la cartografía real española que retrata correctamente a Yucatán. Al parecer, el mapa esquemático de la *Relación* de de Landa aclaró las cosas para López de Velasco y, por tanto, también para los principales cartógrafos reales oficiales. Como se mencionó anteriormente, en la primera página de sus notas transcritas, señaló “Que Yucatan no es isla, ni punta que entra en la mar, como algunos pensaron sino tera firme” (de Landa 1566: f. 1r).

El objetivo de Felipe II y de López de Velasco era utilizar las “pinturas” y mapas que acompañaban las respuestas a sus cuestionarios de relaciones geográficas para crear mapas detallados del imperio (Buisseret 2007). En una carta privada al secretario mayor del Rey, don Mateo Vázquez, López de Velasco revelaba su gran ilusión por trabajar en estas tareas globales, señalando que “para mí fue de mucho contento”, porque estos proyectos duales le ayudarían a recopilar información cartográfica detallada tanto de España como de las Indias (Ruan 2019: 450). En la misma carta escribió que su recopilación y dibujo de los mapas para su *Demarcación y división de las Indias* (1578) (fig. 10) estaban muy avanzados, y afirmó: “En lo de Yndias no ay que avisar ni hazer mas de que Su Magestad acabe de firmar el despacho que se le enviara del Consejo” (Ruan 2019: 467).

La Corona, a través de la Ley 117, titulada “Las tablas de la cosmografía de las Indias que ha de hacer el cosmógrafo”, había ordenado al autor:

Haga y ordene las tablas de la cosmografía de las Indias, asentando en ellas por su longitud y latitud, y numero de leguas, según el arte de geografía, las provincias, mares, islas, ríos y montes, y otros lugares que se hayan de poner en designo y pintura según las descripciones generales y particulares que de aquellas partes se le entregaren, y las relaciones y apuntamientos que se le dieren por los escribanos de Cámara de gobernación del dicho Consejo, conforme a lo cual, y a lo que tenemos mandado en el título de las descripciones, prosiga lo que fuere a su cargo de hacer en el libro general de descripciones que ha de haber en el Consejo (Consejo de Indias 1603: f. 21r).

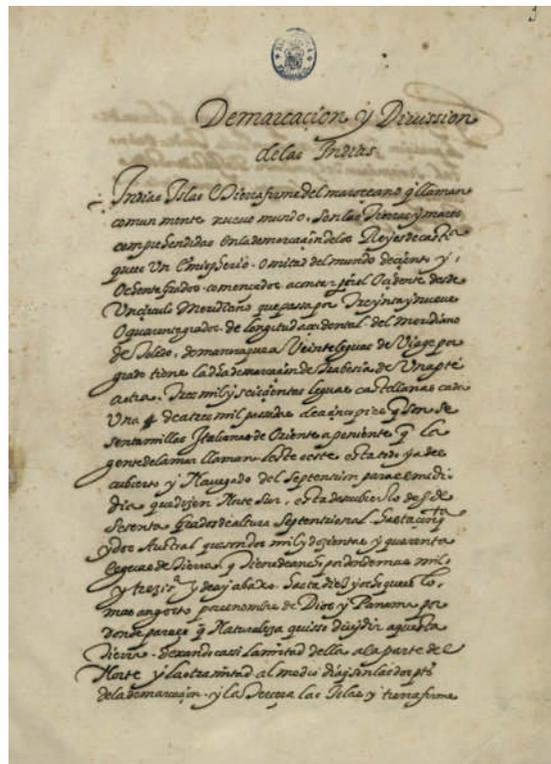


Figura 10. Carta privada de Juan López de Velasco (1578: f. 26r) al secretario mayor del Rey, Mateo Vázquez. **Figure 10.** Private letter from Juan López de Velasco (1578: f. 26r) to the King's senior secretary, Mateo Vázquez.

Para este avance de su trabajo cartográfico, incluso antes de que los resultados de sus cuestionarios regresaran de las Indias, López de Velasco se vio obligado a utilizar los informes y relatos de los conquistadores, frailes y misioneros. Para el año 1577, cuando escribió a Mateo Vázquez, ya había trazado esquemas aproximados de las costas de la mayor parte de la región de Nueva España, incluyendo la gobernación de Yucatán y Tabasco, para lo cual veremos que se basó en gran medida en la información de la *Relación* del fraile de Landa, razón por la cual comienza sus anotaciones y extractos con una descripción de la tierra de Yucatán.²¹

En su manuscrito inédito de la *Demarcación*, López de Velasco (1578: f. 26r) escribió sobre Yucatán, citando al principio sus notas tomadas de la *Relación* de Diego de Landa, afirmando que “fue tenida por ysla por estar casi toda cercada de mar”.²² El autor aparentemente también tomó sus medidas y otra información carto-

<p><i>RELACIÓN DE LAS COSAS DE YUCATÁN</i> de Diego de Landa (1571-1578?)</p>	<p><i>DEMARCACIÓN Y DIVISIÓN DE LAS INDIAS</i> de Juan López de Velasco (1578)</p>
<p>“Que Yucatán no es isla, ni punta que entra en La mar, como algunos pensaron sino tierra firme” (f. 1r).</p>	<p>“...fue tenida por ysla por estar casi toda cercada de mar” (f. 26r).</p>
<p>“Que viniendo de la vera cruz por parte de la punta de Cotoch. esta en menos de XX grados, y por la boca de puerto real en más de veinte y tres, y que tiene del un cabo de estos al otro bien ciento y treinta leguas de largo camino derecho” (f. 1r).</p>	<p>“Tiene de largo este a oeste por donde más se extiende como cien leguas y otras tantas norte sur desde la costa que mira al norte hasta la parte donde confina con [[las] provincias de Guatemala por donde tendrá de travesía como veinte y cinco leguas” (f. 26r).</p>
<p>“Que esta tierra es muy caliente, y el sol quema mucho. Aunque no faltan aires frescos como Brisa, o solana que allí Reyna/mucho, y las tardes La virazen de la mar” (f. 1r).</p>	<p>“Es el temple de ella caliente y muy humido y aun que no hay río ni agua corriente en toda ella esta el agua tan somera para pozos” (f. 26r).</p>

Tabla 1. Comparación entre la *Relación* de Diego de Landa y la *Demarcación de las Indias* de Juan López de Velasco, comprobando el uso que este hizo del trabajo del primero. **Table 1.** Comparison between Diego de Landa's *Relación* and the *Demarcación de las Indias* by Juan López de Velasco, demonstrating how the latter used the work of the former.

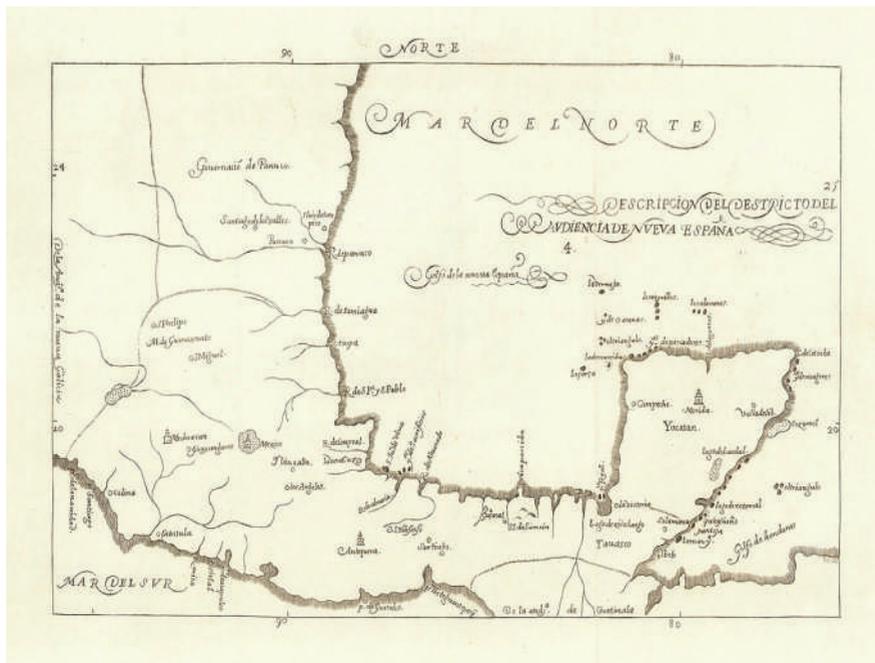


Figura 11. Mapa dibujado por Juan López de Velasco para su *Demarcación y división de las Indias* (1578) y copiado e impreso en 1601 (colección privada de John F. Chuchiak). **Figure 11.** Map drawn by Juan López de Velasco for his *Demarcación y división de las Indias* (1578) and copied and printed in 1601 (private collection of John F. Chuchiak).

gráfica de Diego de Landa e hizo dibujos esquemáticos aproximados (tabla 1).

Uno de los primeros mapas que el cartógrafo dibujó para su obra fue, de hecho, la línea costera de la Audiencia de Nueva España, el que fue atribuido erróneamente a Antonio de Herrera y Tordesillas, quien más tarde publicó esta versión dibujada a mano utilizando el mapa de López de Velasco (fig. 11).

Podemos ver las similitudes de los dibujos esquemáticos de la *Relación* con el mapa finalizado que este autor hizo de las costas de Yucatán y la región de Tabasco en 1578 (fig. 12).

Aquejado por la falta de un acceso preciso al conocimiento de las coordenadas y las medidas de latitud y longitud en las Indias, en 1575 López de Velasco solicitó al Consejo, a la Corona y a la Casa de Contratación, un

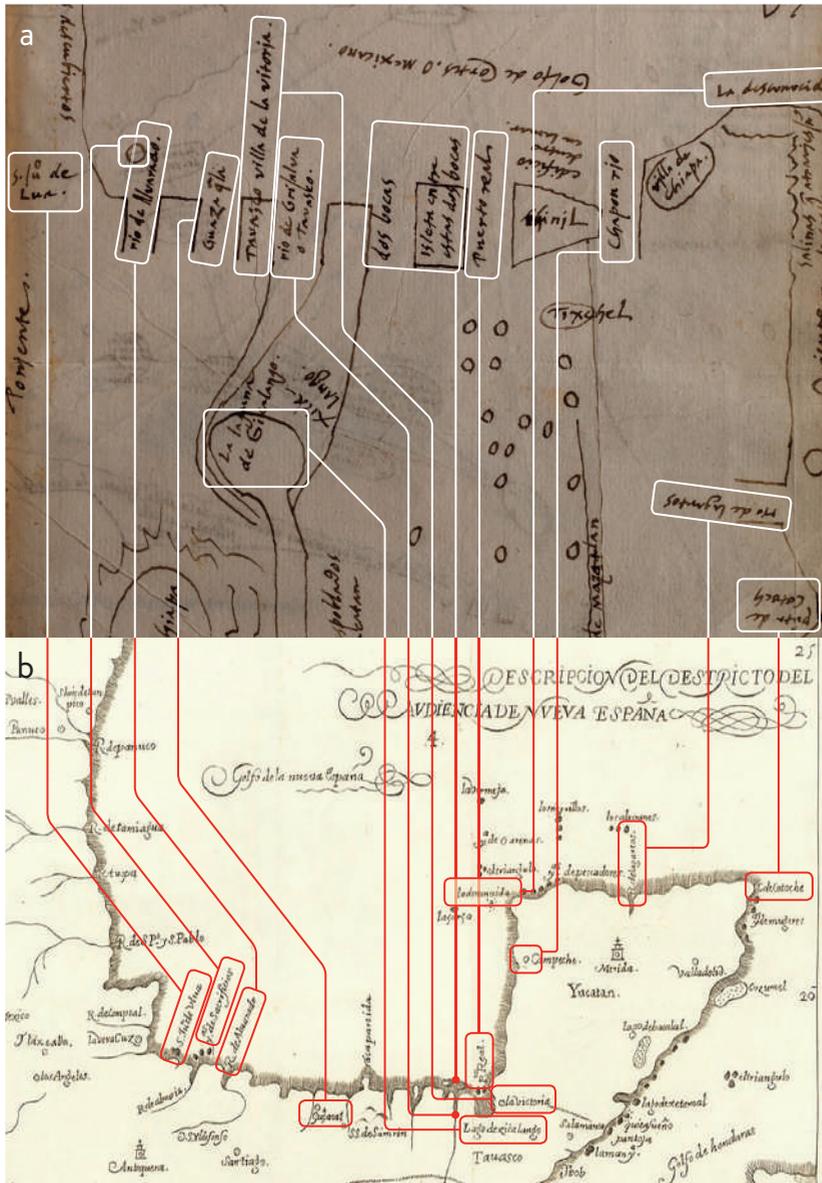


Figura 12. Comparación de: a) el mapa dibujado por el cronista y cosmógrafo mayor Juan López de Velasco, hacia 1578 (colección personal de John F. Chuchiak), y b) el diagrama geográfico esquemático (mapa A) de la *Relación* de Diego de Landa, realizado entre 1571 y 1578 (fotografía de Harri Kettunen. © Real Academia de la Historia, Madrid, España). **Figure 12.** Comparison between: a) the map drawn by the chronicler and chief cosmographer Juan López de Velasco, circa 1578 (private collection of John F. Chuchiak), and b) the schematic geographic diagram (map A) from Diego de Landa's *Relación*, made between 1571 and 1578 (photo by Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, Spain).

licenciado, o experto capacitado, para que registrara estas lecturas en un “padrón general de coordenadas y lugares de Indias” (AGI, Indiferente General, 1968, Libro 20, 27 de febrero, 1575, f. 93v).

Sabemos que para entonces él ya había comenzado a elaborar sus mapas geográficos y materiales para su publicación, porque en 1576 solicitó fondos a la Corona para la preparación de sus dibujos y manuscrito, que le fueron concedidos el 12 de julio de 1576.²³ El hecho de que la letra tanto de este mapa publicado en la

Demarcación de las Indias como de aquellos de la *Relación* parezca ser suya, permite sugerir que López de Velasco había hecho los dibujos esquemáticos de las costas de Tabasco y Yucatán en algún momento después de 1571 y antes de 1576, cuando ya había preparado y dibujado los planos geográficos para su publicación. Desgraciadamente este manuscrito y los mapas nunca llegaron a la imprenta.²⁴

La comparación del estilo de la letra, dibujada a mano en la carta, con la letra manuscrita en los dos ma-

pas o dibujos esquemáticos de la *Relación* es reveladora. Aquí también vemos claramente la letra de Juan López de Velasco en ambas representaciones. Una comparación de los dibujos esquemáticos de la *Relación* con la cartografía final de las costas de Yucatán y Tabasco es ilustrativa de estas similitudes. Además, si cotejamos el estilo de letra de López de Velasco en su carta, los mapas de la *Relación* y su propia letra impresa documentada podemos observar las semejanzas (fig. 13).

ESCRIBANO B: LETRA DE ANTONIO DE HERRERA Y TORDESILLAS, CRONISTA MAYOR DE LAS INDIAS (1596-1626)

Si López de Velasco era efectivamente el escribano del Mapa A, el copista de la mayor parte de la *Relación* y el autor de los mapas esquemáticos del final del manuscrito de Diego de Landa. ¿qué hay de la identidad del segundo, el escribano del Mapa B, autor de las anotaciones y los textos del mapa B? Este también escribió una parte importante de la *Relación* y añadió notas marginales y otras correcciones al manuscrito y, especialmente, a las cartas geográficas aquí estudiadas.

Antonio de Herrera y Tordesillas recibió su título para el ya separado oficio de cronista mayor de las Indias el 15 de mayo de 1596 (AGI, Indiferente General, 426, Libro 28, 15 de mayo, 1596, ff. 249v-251r). Como veremos más adelante, lo más probable es que su letra pueda identificarse como la del escribano B, lo que significa que las secciones y anotaciones escritas por él no se habrían añadido al manuscrito hasta mediados de 1596, como muy pronto. Al igual que Juan López de Velasco, de Herrera y Tordesillas copió de su puño y letra los manuscritos secretos originales del archivo del Consejo. La documentación existente tiende a apoyar esta afirmación, ya que los únicos pagos autorizados a de Herrera y Tordesillas para los escribanos ayudantes se produjeron después de que hubiera escrito una versión manuscrita aproximada de su *Historia general*. Solo entonces podía permitir que los escribanos y copistas contratados reescribieran su manuscrito como una copia en limpio para la revisión con vistas a su autorización y eventual publicación. Los primeros registros de los pagos a dichos copistas datan de los años 1600 y 1601,

	Juan López de Velasco	Mapa de 1601	Mapas de la <i>Relación</i>
"a" minúscula			
"g" minúscula			
"p" minúscula			
"y" minúscula			
"z" minúscula			
"A" mayúscula			
"L" mayúscula			
"M" mayúscula			
"P" mayúscula			
"R" mayúscula			
"S" mayúscula			
"T" mayúscula			
"V" mayúscula			

Figura 13. Comparación de las escrituras manuscritas de López de Velasco, del mapa de 1601, y de aquellos de la *Relación*, que demuestra que él es el escribano A, quien dibujó estos últimos (ilustración de Harri Kettunen). **Figure 13.** Comparison of the handwritten scripts of López de Velasco, from the 1601, map and those from the *Relación*, demonstrating that he is the scribe A, who drew the latter (illustration by Harri Kettunen).

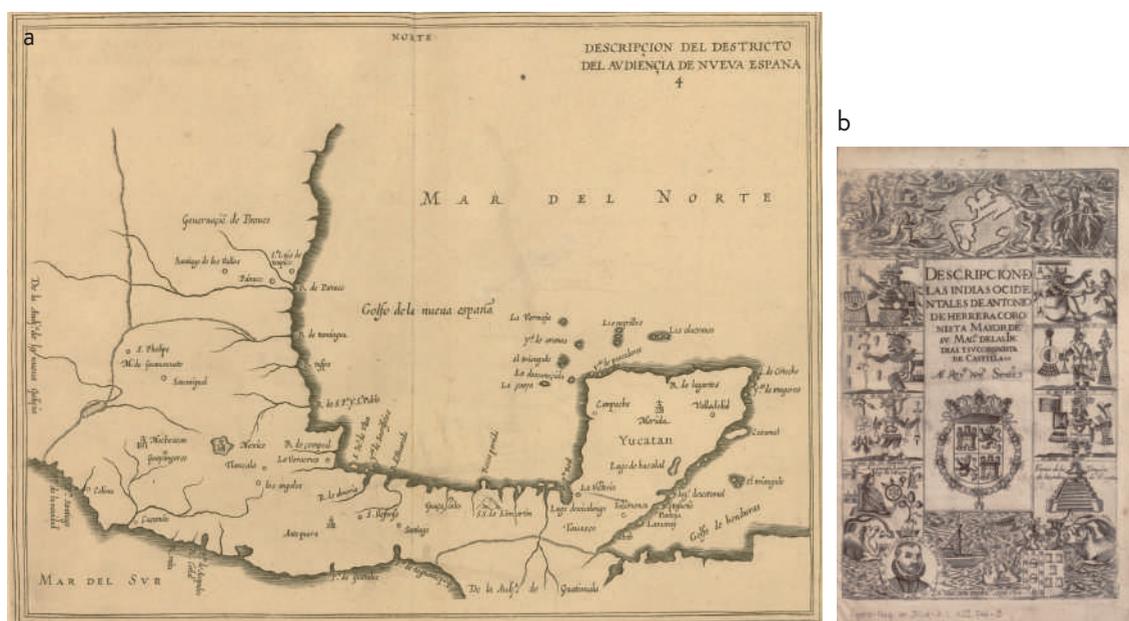


Figura 14: a) mapa redibujado y marcado con la letra de Antonio de Herrera y Tordesillas (1601: f. 21) para su propia *Descripción de las Indias Occidentales*; b) portada de *Descripción de las Indias Occidentales* (de Herrera y Tordesillas 1601). **Figure 14:** a) redrawn map annotated in the handwriting of Antonio de Herrera y Tordesillas (1601: f. 21) for his *Descripción de las Indias Occidentales*; b) cover of *Descripción de las Indias Occidentales* (de Herrera y Tordesillas 1601).

cuando ya había extraído y escrito la mayor parte de su obra.²⁵ Estos habrían trabajado a partir del original de de Antonio de Herrera y Tordesillas y no podrían haber reproducido de ningún documento fuente, ya que eran secretos.

Un análisis paleográfico de la escritura del escribano B, respecto de aquella conocida del cronista mayor, sugiere una identificación de este como el segundo escriba de la *Relación*. Al igual que en el caso de Juan López de Velasco, las similitudes sistémicas entre las muestras gráficas, incluyendo las características principales del uso y dirección de la pluma y la escritura, así como la altura relativa de las mayúsculas y minúsculas, coinciden con aquella de Antonio de Herrera y Tordesillas. Una comparación similar de estos rasgos escriturales a lo largo de un período de tres décadas de documentos producidos por el cronista nos ofrece fuerte evidencia de que él era efectivamente el escribano B de la *Relación*.

Adiciones y correcciones de Antonio de Herrera y Tordesillas en la *Relación* y sus mapas para la publicación de su *Historia general* en 1601

Como se ha señalado, Juan López de Velasco extrajo contenidos del manuscrito original de de Landa, desde alrededor de 1571, y debió haber completado la mayor parte de su copia hacia 1578, antes de la preparación de su manuscrito final de la *Demarcación y división de las Indias*, en la que utilizó los mapas y dibujos de sus notas de la obra del fraile. Tenemos pruebas de que de Herrera y Tordesillas también releyó las notas que López de Velasco había tomado, e incluso hizo modificaciones y anotaciones en la carta geográfica de la provincia de Yucatán, corrigiendo algunas de las observaciones que este había señalado. Este mapa reetiquetado con la letra de Antonio de Herrera y Tordesillas apareció después impreso en su *Descripción de las Indias Occidentales* publicado en 1601 (fig. 14).

Las letras características de ambos mapas de la *Relación* revelan que sin duda fue López de Velasco quien dibujó a grandes rasgos las dos ilustraciones



esquemáticas que figuran al final de la obra de Diego de Landa, y que fue el cronista mayor quien hizo anotaciones marginales en la segunda carta de Yucatán. Más tarde, en 1601, este último reprodujo el mapa manuscrito del propio López de Velasco (haciéndolo pasar por suyo), en su primera publicación como cronista mayor, un volumen titulado *Descripción de las Indias Occidentales*. En sus ediciones posteriores, de acuerdo con el análisis caligráfico de las diferentes versiones de esta ilustración, de Herrera y Tordesillas reutilizó el contorno del mapa del primero, pero modificó y volvió a trazar las letras del texto de la carta con su propio estilo caligráfico antes de convertirla en una placa litográfica de cobre para la publicación (fig. 15).

Hay pruebas documentales de que encargó nuevas planchas para sus cartografías, redibujadas con su propia letra para los rótulos que acabarían en su *Historia General* de 1601, estas letras diferían de las publicadas en su primer volumen de mapas y *Descripción de las Indias* (AGI, Indiferente General, 745, 27 de marzo, 1599, N. 248, 2 folios).

Un análisis de los contenidos, descripciones y anotaciones tanto de las ilustraciones de la *Relación* como del publicado litográficamente para las ediciones posteriores de 1601-1615 de la *Historia General* de Antonio de Herrera y Tordesillas, revela que las anotaciones en las cartas de la *Relación* de la mano del escribano B están escritas en un estilo similar a la pulida transcripción y escritura de anotaciones de de Herrera y Tordesillas.²⁶

	a	b
"a" minúscula	<i>a</i>	<i>a</i>
"g" minúscula	<i>g</i>	<i>g</i>
"p" minúscula	<i>p</i>	<i>p</i>
"y" minúscula	<i>y</i>	<i>y</i>
"z" minúscula	<i>z</i>	<i>z</i>
"A" mayúscula	<i>A</i>	<i>A</i>
"L" mayúscula	<i>L</i>	<i>L</i>
"M" mayúscula	<i>M</i>	<i>M</i>
"P" mayúscula	<i>P</i>	<i>P</i>
"R" mayúscula	<i>R</i>	<i>R</i>
"S" mayúscula	<i>S</i>	<i>S</i>
"T" mayúscula	<i>T</i>	<i>T</i>
"V" mayúscula	<i>V</i>	<i>V</i>

Figura 15. Comparación de: a) el mapa original dibujado por Juan López Velasco de 1578 (colección privada de John F. Chuchiak), y b) la versión redibujada por Antonio de Herrera y Tordesillas (1601). **Figure 15.** Comparison of: a) the original map drawn by Juan López Velasco from 1578 (private collection of John F. Chuchiak), and b) the version redrawn by Antonio de Herrera y Tordesillas (1601).

MAPA A



MAPA B



Figura 16. Mapas A y B, probablemente dibujados inicialmente durante el período 1571-1575 por Juan López de Velasco, anotados y comentados por Antonio de Herrera y Tordesillas hacia 1596 (de Landa 1566: ff. 67r y 68r-v) (fotografías de Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, España). **Figure 16.** Maps A and B, probably originally drawn between 1571 and 1575 by Juan López de Velasco, annotated and commented on by Antonio de Herrera y Tordesillas circa 1596 (de Landa 1566: ff. 67r and 68r-v) (photos by Harri Kettunen, © Real Academia de la Historia, Madrid, Spain).

Esta evidencia confirma aún más la identidad del escribano B (el anotador del mapa B) como nada menos que Antonio de Herrera y Tordesillas.

CONCLUSIONES

Los mapas esquemáticos al final de la *Relación de las cosas de Yucatán*, de fray Diego de Landa (fig. 16), contribuyeron a afianzar el conocimiento geográfico de dicha península en el siglo XVI. En la actualidad proporcionan una ventana a la identidad de los escribas encargados de copiar y anotar los mapas. Los estilos de escritura plasmados en ellos también se relacionan con el resto del manuscrito y con sus dos escribas. Por la caligrafía, es evidente que ambos mapas fueron dibujados por Juan López de Velasco entre 1571 y 1575, mientras que las anotaciones del segundo mapa (B) pertenecen a Antonio de Herrera y Tordesillas, y fueron realizadas entre 1596 y 1601.

Como se ha expuesto en este artículo, las pruebas sugieren que los mapas de la *Relación* ayudaron

a dos de los primeros cosmógrafos y cronistas de las Indias, que fueron los copistas reales de la obra que hoy tenemos, a lograr descripciones y trazados precisos de la cartografía de las Indias. Además, las cartas geográficas manuscritas del fraile de Landa y las notas extraídas del original fueron fundamentales en aquella época, para aclarar definitivamente las dudas sobre si Yucatán era una isla o una península, y constatarlo así en la cartografía española.

NOTAS

¹ Los acentos gráficos han sido normalizados de acuerdo al uso moderno de las tildes.

² Aunque los mapas se encuentran al final del manuscrito, la fecha del papel (basada en las marcas de agua) es la misma que la del resto del mismo, salvo el primero de los tres folios que le preceden y los dos últimos después de los mapas, mostrando la marca de agua del peregrino junto con una secuencia de tres letras (Kettunen 2020).



³ Para más detalles sobre las discusiones de la cartografía temprana de la península de Yucatán, véase Michel Antochiw (1994: 27-43).

⁴ “[...] recogió información de los nativos con respecto a la geografía, la población e incluso materiales sobre las relaciones entre los diversos cacicazgos, para poder aplicar la doctrina de divide y vencerás” (traducción de los autores).

⁵ Para un debate sobre los conceptos de fronteras y tenencia de la tierra en el contexto colonial, véase Tsubasa Okoshi (2018).

⁶ Véase el análisis de este mapa excepcional en Antochiw (1994: 36).

⁷ Para más información, véase Chuchiak y Kettunen (2022).

⁸ Más detalles sobre las anotaciones y la letra de Antonio de Herrera y Tordesillas, en Chuchiak y Kettunen (2022: 30-34). También véase Matthew Restall y colaboradores (2023: cap. 6).

⁹ En una consulta, el Consejo deliberó y propuso candidatos para los dos puestos ahora separados (AGI, Indiferente General, 743, 12 de febrero, 1596, N. 209, 2 folios). La respuesta del Rey en los márgenes decía: “En cuanto al cargo de cronista, dáselo a Antonio de Herrera, dándole el cargo y estipendio del actual titular”.

¹⁰ Por ejemplo, el cronista Juan López de Velasco necesitó una real orden especial para acceder y hacer traer toda la biblioteca y colección de los escritos de fray Bartolomé de las Casas desde el Colegio Dominico de San Gregorio de Valladolid a Madrid, donde trabajó en el Palacio Real (AGI, Indiferente General, 426, Libro 26, 25 de septiembre, 1579, f. 178r).

¹¹ Juan López de Velasco tuvo una carrera estelar y adquirió gran fama y riqueza. Su pasión por la historia y las cosas de Indias le convirtieron en un excelente secretario del Rey, y su fortuna aumentó mucho más allá de lo que había heredado de su prominente familia. Incluso después de convertirse en secretario del Rey, mantuvo su cargo de cosmógrafo. Sobre su nombramiento, véase AGI, Indiferente General, 426, Libro 25, 20 de octubre de 1571, ff. 126r-127v.

¹² Para algunos de sus primeros trabajos copiando y compilando registros y listas de los libros y papeles del Consejo de Indias, véase AGI, Indiferente General, 425, Libro 24, 15 de septiembre, 1563, folio 157r; AGI,

Indiferente General, 425, Libro 24, 12 de junio, 1564, f. 195r.

¹³ Verdadero hombre culto y renacentista, López de Velasco escribió prolíficamente. El corpus de su escritura utilizado para el análisis paleográfico procede de cuadernos oficiales de cédulas y provisiones, así como de otra documentación oficial, cartas privadas, obras manuscritas y tratados como su *Demarcación de las Indias* (1578), y otro tratado de *Ortografía y pronunciación castellana* (1582).

¹⁴ Ya en 1572 López de Velasco solicitó estipendios y sueldos extras basados en su excepcional productividad, para compensar su sueldo original de 400 ducados (AGI, Indiferente General, 426, Libro 25, 24 de marzo, 1572, f. 169r-169v).

¹⁵ Para más información sobre la visita y los papeles de Ovando y López de Velasco, véase Rafael Fernández (2010).

¹⁶ La biblioteca John Carter Brown conserva uno de los ejemplares anotados por el propio López de Velasco (1577) en su colección de su cuestionario que se ha llamado *Relaciones histórico-geográficas*.

¹⁷ Véanse las instrucciones y órdenes encargándole a Juan López de Velasco la elaboración de una historia general de las Indias. Véase su título de nombramiento (AGI, Indiferente General, 426, Libro 25, 20 de octubre, 1571, ff. 126r-127v). Además, se pueden consultar las Ordenanzas del Consejo de Indias en la subsección sobre el puesto del Cronista Mayor (Consejo de Indias 1603).

¹⁸ “[...] creó una detallada Instrucción que constaba de cincuenta preguntas en las que se pedían resúmenes textuales de la cultura, la historia y la ecología locales” (traducción de los autores).

¹⁹ “proporcionara una representación pictórica de su pueblo, específicamente un plano cívico detallando el trazado, las calles principales, los monasterios y otras características urbanas notables” (traducción de los autores).

²⁰ El historiador Howard Cline (1964: 341-74) ofrece el examen más completo de estos cuestionarios y su significado.

²¹ El primer folio, tal como ha sido encuadernado el manuscrito del fraile de Landa, comienza con esta afirmación: “Que Yucatan no es una isla [...]”. Véase Chuchiak y Kettunen (2022: 45).



²² La *Relación* dejó las cosas claras para López de Velasco. En la primera página de sus notas transcritas, encontró “Que Yucatan no es isla, ni punta que entra en la mar, como algunos pensaron sino tierra firme” (de Landa 1566: f. 1r).

²³ Véase la consulta del Consejo sobre su manuscrito y los mapas (AGI, Indiferente General, 738, 12 de julio, 1576, N. 249). La respuesta de aprobación del Rey dice en los márgenes: “Eso es bueno, debe hacerse”.

²⁴ La obra original de su puño y letra se encuentra en el manuscrito MSS/2825 de la Biblioteca Nacional de España. Su voluminosa *Demarcación de las Indias* no se publicó sino hasta 1894, en una edición realizada después del cuarto centenario del Descubrimiento. Véase López de Velasco (1894).

²⁵ Para algunos de estos pagos a sus copistas posteriores que reescribieron su versión preliminar de la *Historia General*, véase AGI, Indiferente General, 427, Libro 31, 27 de noviembre, 1604, f. 240r. Se pagaba al copista por la transcripción de una copia clara previa a la publicación del tomo 3 de la obra de de Herrera y Tordecilla terminada e impresa en 1605.

²⁶ En este análisis, las letras de molde empleadas en los mapas publicados y los bosquejos cartográficos de la *Relación* son comparados no solo con las letras de molde de los escribas López de Velasco y de de Herrera y Tordesillas, sino también con un corpus de ejemplos de sus letras manuscritas que provenían de varios otros tipos de documentos, incluyendo cartas y memoriales, compilaciones de sus notas, sus libros de copia, y manuscritos y anotaciones en otros documentos.

ARCHIVOS

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 425, Libro 24, f. 157r, *Carta acordada del Consejo de Indias a Ochoa de Luyando, su secretario, dándole orden de pago de 200 reales para Juan López de Velasco, por un libro que ha hecho trasladar de las cosas de oficio*, Madrid, 15 de septiembre, 1563.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 425, Libro 24, f. 195r, *Carta acordada del Consejo de Indias a Ochoa de Luyando, su secretario, dándole orden de pago*

de 400 reales para Juan López de Velasco por su trabajo de sacar el sumario de las cosas de oficio contenidas en los libros de Indias, Madrid, 12 de junio, 1564,

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 425, Libro 24, f. 241v, *Carta acordada del Consejo de Indias a Ochoa de Luyando, su secretario, dándole orden de pago de 40.000 maravedís para Juan López de Velasco por lo que ha trabajado en recapitular las provisiones y cédulas que se ha despachado desde el descubrimiento*, Madrid, 6 de febrero, 1565.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 426, Libro 25, ff. 39r-39v, *Real cédula de libranza a Antonio de Cartagena, receptor del Consejo de Indias, para que pague a Juan López de Velasco 300 ducados ó 112.500 maravedís en concepto de retribución por sus servicios en la visita que el licenciado Juan de Ovando realiza a dicho Consejo*, Madrid, 27 de febrero, 1569.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 426, Libro 25, ff. 126r-127v, *Provisión concediendo a Juan López de Velasco el título de cronista y cosmógrafo mayor de Indias, especificando sus derechos y obligaciones*, Madrid, 20 de octubre, 1571.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 426, Libro 25, f. 169r-169v, *Real cédula de libranza a Antonio de Cartagena, receptor de penas de Cámara del Consejo de Indias, para que pague a Juan López de Velasco, cosmógrafo y cronista mayor de Indias, 50.000 maravedís anuales en concepto de ayuda de costa, además de su salario de 100.000 maravedís*, 24 de marzo, 1572.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 426, Libro 26, f. 178r, *Real cédula a Juan López de Velasco, cronista, para que tenga en su poder las obras del obispo de Chiapa que se trajeron de Valladolid*, San Lorenzo, 25 de septiembre, 1579.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 426, Libro 28, ff. 110v-112r, *Real Provisión al licenciado Juan Arias de Loyola, dándole título de cronista de Indias, en lugar de Juan López de Velasco, asignándole 400 ducados de salario*, San Lorenzo, 19 de octubre, 1591.



AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 426, Libro 28, ff. 217r-218r, *Real Provisión a Pedro Ambrosio Onderiz, cosmógrafo mayor, dándole título de cronista mayor de Indias y señalándole un salario de 400 ducados*, San Lorenzo, 16 de septiembre, 1594.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 426, Libro 28, ff. 218v-219r, *Real Cédula a Diego Ruiz Osorio, receptor del Consejo, dándole orden de pago al doctor Arias de Loyola, de lo que se le resta debiendo del tiempo que desempeñó el oficio de cronista mayor, hasta final de agosto, a pesar de no presentar lo que debía haber escrito como tal cronista*, Madrid, 16 de septiembre, 1595.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 426, Libro 28, f. 225r-225v, *Carta acordada del Consejo a Diego Ruiz Osorio, su receptor, dándole orden de pago de 400 reales a Pedro Ambrosio Orderiz, cosmógrafo y cronista mayor, para gastos de su viaje hasta Sevilla*, Madrid, 1595.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 426, Libro 28, ff. 249v-251r, *Real Provisión a Antonio de Herrera Tordesillas, dándole título de cronista mayor de Indias, señalándole un salario anual de 400 ducados*, Ateca, 15 de mayo, 1596.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 427, Libro 31, f. 240r, *Carta acordada del Consejo librando a su receptor Diego de Vergara Gaviria, con cargo al fondo de penas de estrados. 40 ducados a abonar al cronista mayor de las Indias, Antonio de Herrera, para pagar al escribano que le copia la obra*, Valladolid, 27 de noviembre, 1604.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 738, N. 249, 2 ff, *Se podía hacer merced a Juan López de Velasco de 400 ducados en penas de cámara por una vez por su libro La geografía y descripción de las Indias*, 12 de julio, 1576.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 742, N. 153, *Sobre la conveniencia de denegar la pretensión del licenciado Arias de Loyola, cronista, de que se le pague su salario, no habiendo cumplido con su obligación de escribir la historia*, Madrid, 8 de abril, 1594.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 743, N. 209, 2 ff, *Consulta del Consejo de Indias sobre la separación de los oficios de cosmógrafo y cronista mayor de Indias*, 12 de febrero, 1596.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 743, N. 229bis, 2 ff, *Consulta del Consejo para informar a Antonio de Herrera de las condiciones puestas por su majestad para hacerle merced del oficio de cronista de Indias*, Madrid, 28 de marzo, 1596.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 745, N. 248, 2 ff, *Carta acordada del Consejo librando a su receptor Diego Ruiz Osorio, con cargo al fondo de penas de estrados, 44 ducados, a abonar a Juan Peyron, por unas tablas de geografía y planchas de cobre hechas por orden de Antonio Herrera, cronista mayor de las Indias*, Madrid, 27 de marzo, 1599.

AGI, Archivo General de Indias. Indiferente General, 1968, Libro 20, f. 93v, *Real Cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación para que informen al Consejo de Indias sobre la solicitud presentada por Juan López de Velasco, cosmógrafo y cronista mayor de las Indias, sobre la conveniencia de formar un licenciado del padrón general de coordenadas y lugares de Indias*, Madrid, 27 de febrero, 1575.

AGI, Archivo General de Indias. Patronato, 20, N. 2, R. 3, *Relación de Alonso Dávila sobre su entrada en Yucatán*, 23 de junio, 1533.

MAPAS

AGI, Archivo General de Indias. Mapas y Planos, Audiencia de México, ES.41091.AGI//MP-México, 14, *Mapa de la provincia de Tabasco, Relación Histórico-Geográfica de Tabasco*, 26 de abril de 1579. <<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/20826>>. [consultado: 15-07-2024].

AUTOR DESCONOCIDO C. 1563. *Mapa de Acanceh*. Colección privada. Mérida, Yucatán, México.

CORTÉS, H. 1524. *Praeclara Ferdina[n]di Cortesii de noua maris oceani Hispania narratio sacratissimo*, ac



inuictissimo Carolo Romanoru[m] Imperatori semper Augusto, Hyspaniaru[m] &c. Regi anno Domini M.D.XX. Library of Congress, Lessing J. Rosenwald Collection, 65059078. <<https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2004rosen0654/>> [consultado: 15-07-2024].

DE HERRERA Y TORDESILLAS, A. 1622. *Descripcion de las Indias Orientalis*, David Rumsey Historical Map Collection, 14476.006. <<https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~350459~90117913>> [consultado: 15-07-2024].

LAL, Latin American Library, Rare Oversize Manuscripts, f. 1, *Mapa de las tierras del Tratado de Maní*, 1557. Tinta ferrogálica sobre papel europeo, 41 × 31 cm. Nueva Orleans: The Tulane University.

LÓPEZ DE VELASCO, J. 1601. *Descripcion del dstricto del Audiencia de Nueva Españal*. Colección privada de John F. Chuchiak, copia original.

MÜNSTER, S. 1574. *Die neuwen Inseln, so hinder Hispanien gegen Orient bey dem land India ligen*. Colección privada.

REFERENCIAS

ANTOCHIW, M. 1994. *Historia cartográfica de la península de Yucatán*. México DF: Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del IPN.

BUISSERET, D. 2007. Spanish Colonial Cartography, 1450-1700. En *Cartography in the European Renaissance*, D. Woodward, ed., pp. 1143-1171. Chicago: The University of Chicago Press.

CHAMBERLAIN, R. 1966. *The Conquest and Colonization of Yucatan 1517-1550*. Nueva York: Octagon Books.

CHUCHIAK, J. & H. KETTUNEN 2022. "Que los indios de Yucatán merecen que el rey les favorezca". A New Understanding of the Structure, Composition, and Copyists of Diego de Landa's Relación de las cosas de Yucatán. *The Mayanist* 4 (1): 25-50.

CLINE, H. 1964. The *Relaciones Geográficas* of the Spanish Indies, 1577-1586. *The Hispanic American Historical Review* 44 (3): 341-374.

CONSEJO DE INDIAS 1603. *Ordenanzas reales sobre el Consejo de Indias*. Valladolid: Imprenta del Licenciado Varez de Castro.

CORTÉS, H. 1963. *Cartas y documentos*. M. Hernández, ed. México DF: Editorial Porrúa.

CORTÉS, H. 2001. *Letters from Mexico*. A. Pagden, ed. Nueva Haven: Yale University Press.

DE HERRERA Y TORDESILLAS, A. 1601. *Descripcion de las Indias Occidentales de Antonio de Herrera Coronista Mayor de su majestad de las Indias y su coronista de Castilla*. Madrid: Imprenta Real por Juan Flamenco.

DE LANDA, D. 1566. *Relacion de las cosas de Yucatan sacada de lo que escrivio el padre fray Diego de Landa de la orden de Sto. Francisco*. Biblioteca Digital Real Academia de la Historia, 9/5153. <<https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=61962>> [consultado: 15-07-2024].

DÍAZ DEL CASTILLO, B. 1632. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Imprenta del Reyno.

FERNÁNDEZ, R. 2010. La visita al Consejo de Indias de Juan de Ovando y la Nueva España. *Revista Chilena de Historia del Derecho* 22: 445-457.

KETTUNEN, H. 2020. Observations Based on Transillumination Photography of Diego de Landa's Relación de las cosas de Yucatán. *The Mayanist* 1 (2): 53-74.

LÓPEZ DE VELASCO, J. 1577. *Instrucción y memoria, de las relaciones que se han de hazer, para la descripción de las Indias, que Su Magestad manda hazer para el buen gouierno y ennoblescimiento dellas*. John Carter Brown Library, 1-SIZE BB .S7333, 1577 1. <<https://jcblibrary.org/collection/instruction-y-memoria-de-las-relaciones-que-se-han-de-hazer-para-la-descripcion-de-las>> [consultado: 15-07-2024].

LÓPEZ DE VELASCO, J. 1578. *Demarcación y división de las Indias*. Biblioteca Nacional de España, Mss/2825. <<https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3427025>> [consultado: 15-07-2024].

LÓPEZ DE VELASCO, J. 1582. *Ortografía y pronunciación castellana*. Burgos: Imprenta Real.

LÓPEZ DE VELASCO, J. 1894. *Geografía y descripción universal de las Indias recopilada por el cosmógrafo-cronista Juan López de Velasco desde el año de 1571 al de 1574*. J. Zaragoza, ed. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.

OKOSHI, T. 2018. De lo ajeno impuesto a lo nuestro fundado: el proceso de la "domesticación" del espacio de los pueblos de indios de la gobernación de Yucatán. En *Recorriendo el lindero: trazando la frontera*. Estu-



- dios interdisciplinarios sobre el espacio y las fronteras en las sociedades indígenas*, T. Okoshi, J. Machault & A. Sarmiento, eds., pp. 15-35. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RESTALL, M., A. SOLARI, J. CHUCHIAK & T. ARDREN 2023. *The Friar and the Maya: Diego de Landa and the Account of the Things of Yucatan*. Boulder: University Press of Colorado.
- RUAN, F. 2019. Cosmographic Description, Law, and Fact Making: Juan López de Velasco's American and Peninsular Questionnaires. *Colonial Latin American Review* 28 (4): 450-477.
- SOLARI, A. 2009. The *Relación Geográfica* Map of Tabasco: Hybrid Cartography and Integrative Knowledge Systems in Sixteenth-Century New Spain. *Terrae Incognitae* 41 (1): 38-58.



Creando imágenes sagradas. La elaboración de los incensarios- efigie del sitio maya de Palenque

Creating Sacred Images. The Elaboration of Effigy-Censers from the Maya Site of Palenque

Ángela Ejarque Gallardo,^A Martha Cuevas García,^B Nora A. Pérez Castellanos^C
& José Luis Ruvalcaba Sil^D

RESUMEN

Los incensarios-efigie de cerámica son unos de los objetos más emblemáticos de Palenque, en Chiapas, México. Estuvieron presentes en la historia del sitio durante seis siglos, desde los albores del período Clásico Temprano (200-600 DC) hasta fines del Clásico Tardío (600-900 DC). Se emplearon para venerar a las principales deidades del panteón palenquero y a los antepasados de los gobernantes de la ciudad. El simbolismo de los dioses se materializaba en estas obras mediante el modelado de sus efigies con distintas técnicas de manufactura y decoración que seguían la convención estilística de los mascarones superpuestos, propia del arte maya del Clásico. Los incensarios presentan características morfológicas e iconográficas que se repiten en el tiempo, pero con variantes en las técnicas empleadas, su estilo y uso del color, las que indican transformaciones graduales que pueden ser expresadas a través de diferentes etapas. En este trabajo se expone un estudio diacrónico de estos objetos desde la ciencia del patrimonio, aplicando una metodología interdisciplinaria que permite identificar una serie de indicadores tecnológicos que guardan relación con los eventos históricos y políticos que marcaron la vida de la ciudad de Palenque.

Palabras clave: Incensarios-efigie, tecnología cerámica, iconografía, historia de Palenque, arte Clásico maya.

ABSTRACT

Ceramic effigy-censers are one of the most iconic objects of Palenque, in Chiapas, present-day Mexico, appearing in the site's historical record over six hundred years, from the Early Classic (AD 200-600) to the end of the Late Classic (AD 600-900) periods. These objects were used to venerate the deities of the Palenque pantheon as well as the ancestors of the city's rulers. The gods are symbolically depicted on the censers as effigies modelled with different manufacturing and decorative techniques that follow the stylistic convention of superimposed masks, typical of Classic Maya art. Some morphological and iconographic features of the censers repeat over time, but with variations in the techniques employed, the style, and the use of color, which indicate gradual transformations that can be expressed through different stages. This study presents a diachronic analysis of these objects using Heritage Science, based on an interdisciplinary methodology that allows us to identify a series of technological indicators linked to historical and political events that marked the life of the city of Palenque.

Keywords: Effigy-censers, pottery technology, iconography, history of Palenque, Classic Maya art.

^A **Ángela Ejarque Gallardo**, Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, Instituto de Física, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. ORCID: 0009-0002-0907-5167. E-mail: a.ejarquegallardo@gmail.com

^B **Martha Cuevas García**, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, México. ORCID: 0009-0004-7720-6231. E-mail: marcuevasg@gmail.com

^C **Nora A. Pérez Castellanos**, Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. ORCID: 0000-0001-5407-9613. E-mail: naperezc@comunidad.unam.mx

^D **José Luis Ruvalcaba Sil**, Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, Instituto de Física, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. ORCID: 0000-0003-1431-3019. E-mail: sil@fisica.unam.mx

Recibido:
mayo 2024.

Aceptado:
agosto 2024.

Publicado:
diciembre 2024.



PALENQUE Y EL GRUPO DE LAS CRUCES

Palenque, la otrora llamada Lakamha⁹, se ubica en el noroccidente de las Tierras Bajas del área maya y fue una de las ciudades con mayor peso político y cultural durante el período Clásico (200-900 DC). La urbe se estableció en una zona colindante con las montañas del norte de Chiapas y la llanura de Tabasco, un entorno natural con abundantes cuerpos de agua, vegetación, y gran diversidad de recursos, entre ellos los fósiles marinos que propiciaron una relación simbólica de sus habitantes con el medioambiente acuático. Palenque floreció gracias a sus poderes económico, político y militar, organizados sobre la base de una sociedad jerárquica encabezada por el divino gobernante (fig. 1) (Barnhart 2001; Cuevas & Alvarado 2012; Alvarado et al. 2018).

La historia de Palenque se enmarca entre los períodos Clásico Temprano (200-600 DC) y Clásico Tardío (600-900 DC) (Rands 1974, 2007; San Román 2005). Aunque hay registros de ocupación durante el período Preclásico Tardío (300 AC-200 DC), no fue sino hasta inicios del Clásico Temprano cuando cambió el patrón de asentamiento y los núcleos de población dispersos se organizaron en torno a un área central. A partir de

ese momento, los antiguos palencanos iniciaron los primeros programas de arquitectura monumental y escultura en las tumbas, usando relieves de estuco y mascarones policromados, esculturas de piedra y figurillas cerámicas (Bernal 2012; de la Garza et al. 2012; González 2015).

Junto con la proliferación de la arquitectura y las artes escultóricas, Palenque desarrolló una de sus producciones más icónicas: los incensarios-efigie de cerámica.¹ En estos objetos de culto ligados al centro ceremonial se representaban diferentes deidades y personajes antropomorfos identificados como ancestros de las élites gobernantes y religiosas de la ciudad. Estas imágenes sagradas eran modeladas en arcilla con motivos y diseños alusivos a la cosmovisión palencana y pintados con una rica paleta pictórica en la que destaca el uso de matices azules, verdes, rojos y amarillos.

Desde la década de 1950 que se conoce la existencia de los incensarios-efigie de Palenque, cuando se descubrieron los primeros ejemplares en el Templo de la Cruz Foliada. En los últimos decenios del siglo pasado se halló el resto de las piezas que conforman la colección actual, la que asciende a 130 objetos, y que se encuentra resguardada en el depósito del Museo



Figura 1. Localización de Palenque y plano de sus áreas principales en relación con el Grupo de las Cruces (modificada desde Barnhart [2001: 8]). **Figure 1.** Map showing location of Palenque and plan indicating its main areas in relation to the Grupo de las Cruces (modified from Barnhart [2001: 8]).

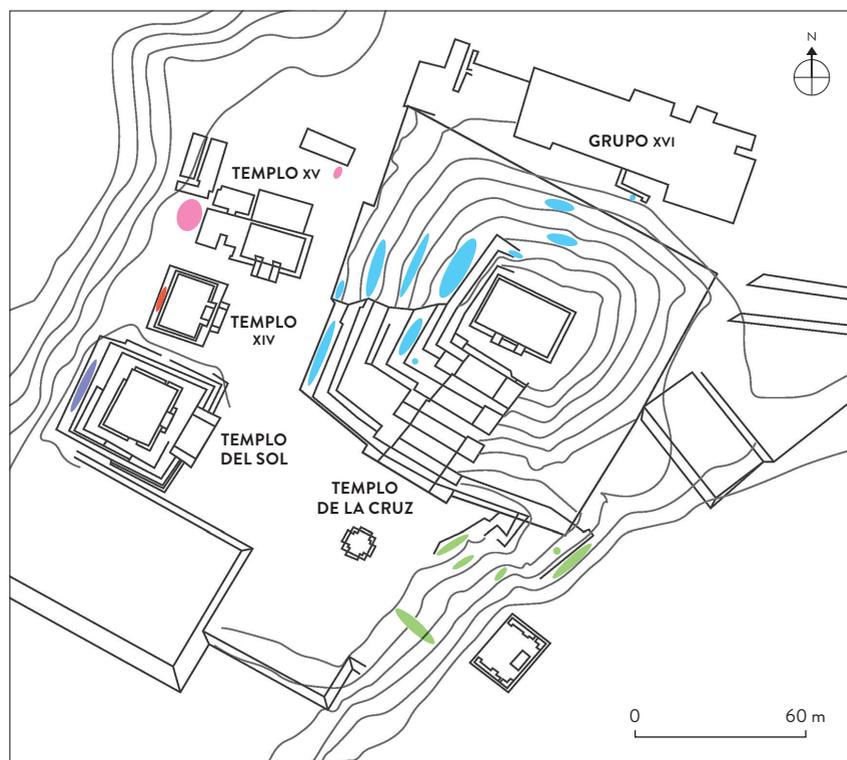


Figura 2. Plano del Grupo de las Cruces. Las áreas de basamento de cada templo en donde se encontraron los incensarios se señalan en colores diferentes: rosa, Templo XV; rojo, Templo XIV; lila, Templo del Sol; celeste, Templo de la Cruz; verde, Templo de la Cruz Foliada (modificada desde Barnhart [2001: 12] y Cuevas [2007: 38]). **Figure 2.** Plan of the Grupo de las Cruces. The basement areas of each temple where censers have been found are marked with different colours: rose, Templo XV; red, Templo XIV; lilac, Templo del Sol; light blue, Templo de la Cruz; green, Templo de la Cruz Foliada (modified from Barnhart [2001: 12] and Cuevas [2007: 38]).

de Sitio de Palenque Alberto Ruz Lhuillier, y en otros museos de México (Ruz 1956a, 1956b; Acosta 1968, 1973, 1974-1975; González 1993, 2015; Cuevas 2007).

La mayoría de los incensarios estaban fragmentados, ya que fueron enterrados sin protección en los núcleos constructivos de los basamentos de los tres templos principales, donde no se detectaron etapas de edificación ni diferencias significativas entre los contextos de enterramiento. En consecuencia, fueron indispensables las labores de restauración de estas piezas, realizadas desde el año 1954 hasta 2018, con el fin de conservarlos, registrarlos y analizarlos (Mazón 2006, 2010, 2011, 2014). Asimismo, se ha invertido un gran esfuerzo en la catalogación e investigación de su simbolismo, iconografía y contexto arqueológico (Cuevas & Bernal 2002; Morales 2003; Cuevas 2007; Sánchez & Cuevas 2017). Después de definir su tipología, se elaboró la primera seriación temporal de estos objetos que demostró su amplia variedad tecnológica e iconográfica a través del tiempo (Cuevas 2007).

Estas obras estuvieron presentes en la vida ritual palencana durante más de 600 años, lo que evidencia la

continuidad de su uso asociado al culto a los ancestros y, en el caso del Grupo de las Cruces, a las deidades tutelares de los templos de dicho conjunto, conocidos como GI, GII y GIII.² Además, en los incensarios-efigie se muestra un panorama más amplio de dioses, ya que en el Templo de la Cruz se depositaron piezas con las imágenes de GI y de los dioses remeros; en el Templo de la Cruz Foliada, dos variantes del Dios Jaguar del Inframundo; y en el Templo del Sol, de K'awiil, K'inich Ajaw y deidades con pico de colibrí (Cuevas 2007; Sánchez & Cuevas 2017).

Tal como ocurría con el carácter cíclico de la cosmovisión maya, los incensarios-efigie también tenían un período de vida que culminaba con su inhumación en los basamentos piramidales del Grupo de las Cruces. Este contexto refuerza el vínculo de estos objetos con el ciclo solar a través de los templos, ya que la mayoría se ubicó en el lado oeste de sus basamentos, en posición vertical y orientados hacia el ocaso diario del astro solar (fig. 2) (Cuevas 2007).

Estos incensarios, que formaron parte de la cosmovisión y el culto a los dioses y antepasados de

FASES DEL COMPLEJO CERÁMICO DE PALENQUE	TEMPORALIDAD (años DC)
Picota	200-350
Motiepá Temprano	350-500
Motiepá Tardío	500-600
Otulúm	600-700
Murciélagos	700-770
Balunté	770-850

Tabla 1. Fases temporales de los incensarios-efigie en el complejo cerámico de Palenque. **Table 1.** *Temporal phases of effigy-censers in the Palenque ceramic complex.*

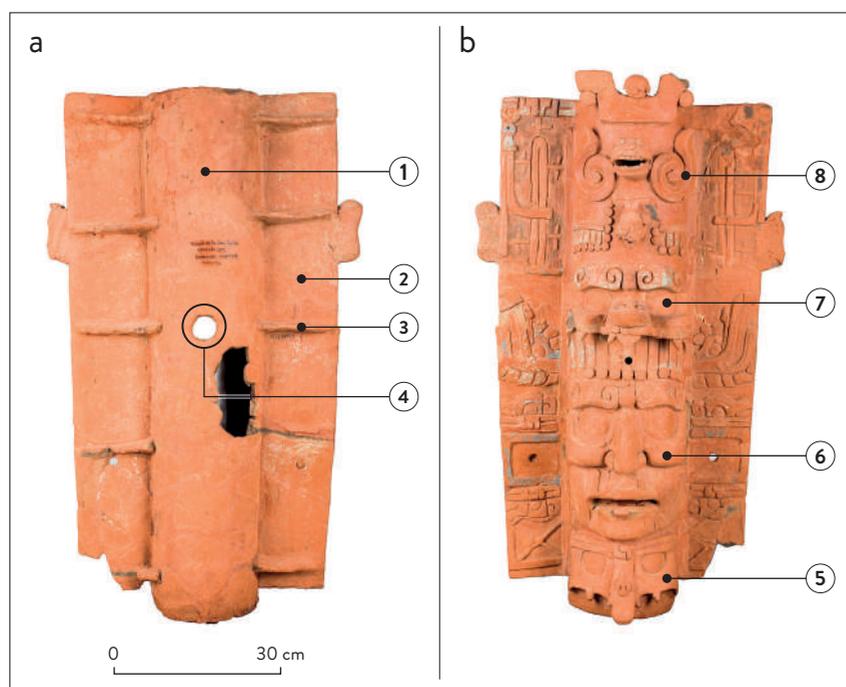


Figura 3. Vistas del incensario 23/93 TCF de la fase Otulúm: a) posterior; b) anterior; con sus secciones principales señalizadas: 1) cuerpo tubular; 2) aletas; 3) costillas o elementos de refuerzo; 4) abertura circular; 5) mascarón inferior; 6) mascarón central; 7) mascarón superior; 8) tocado (fotografías de Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM). **Figure 3.** *Views of the 23/93 TCF censer from the Otulúm Phase: a) back; b) front; with its main sections indicated: 1) tubular body; 2) fins; 3) ribs or reinforcements elements; 4) circular opening; 5) lower mask; 6) central mask; 7) upper mask; 8) headdress (photos by Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM).*

Palenque y que durante años integraron la ritualidad de la ciudad, reflejan los cambios estilísticos, morfológicos e iconográficos, a la par del devenir sociopolítico de esta urbe, lo que revela un desarrollo artístico que abarcó toda su historia.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES Y METODOLOGÍA DE ESTUDIO DE LOS INCENSARIOS-EFIGIE DE PALENQUE

La temporalidad de los incensarios cubre prácticamente toda la historia de la ciudad, desde al menos el período Clásico Temprano (tabla 1). Durante esta secuencia

cronológica, estos objetos exhiben rasgos morfológicos e iconográficos compartidos que denotan una convención en cuanto a su elaboración y simbolismo, pues contienen las mismas partes o secciones y similar narrativa visual, así como una distribución semejante de sus elementos plásticos (fig. 3).

Al margen de la temporalidad y la iconografía, todos los ejemplares muestran un cuerpo tubular (fig. 3a.1) que sirve como soporte principal, y dos aletas laterales (fig. 3a.2), en ocasiones reforzadas con elementos denominados costillas o asas en función de su forma (fig. 3a.3), que fungen a modo de “contrafuertes” entre las aletas y el cuerpo principal (fig. 3a). Las costillas están adheridas por completo a las aletas y al cilindro, mientras que las asas tienen forma curvada y solo se

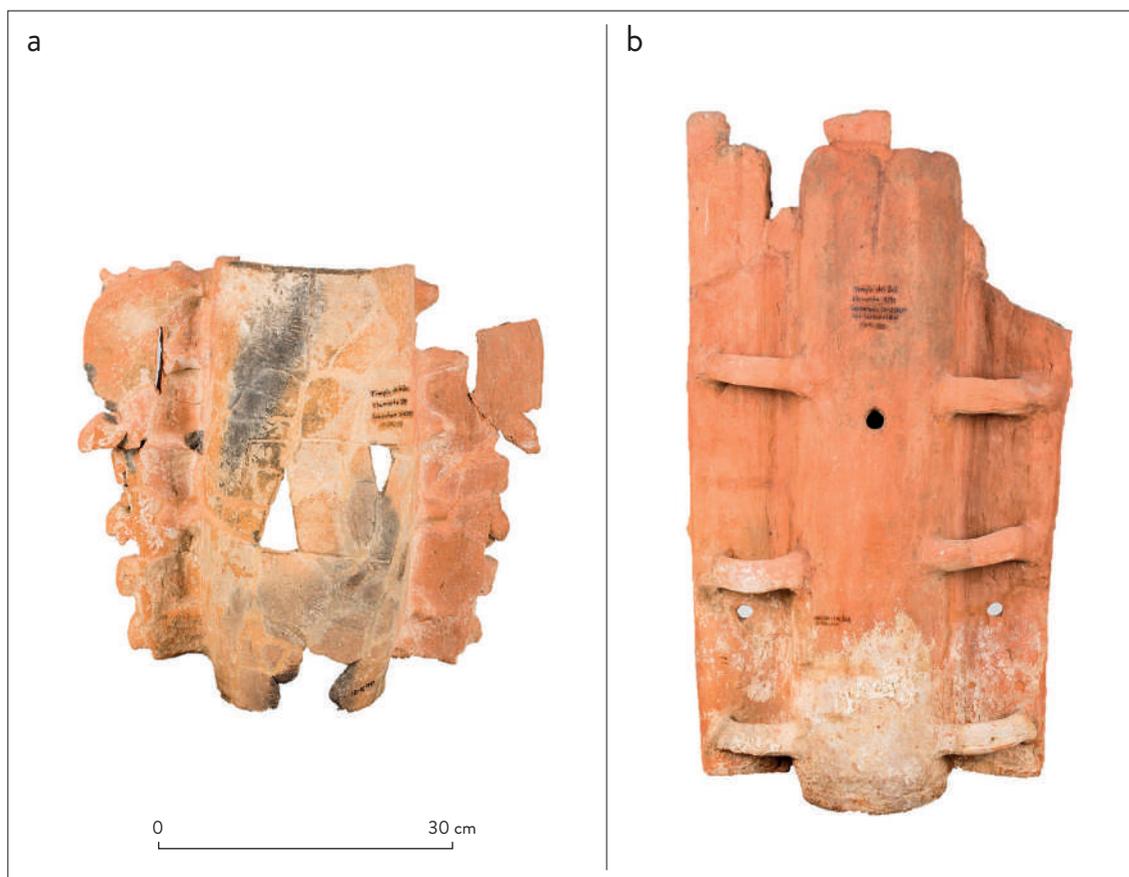


Figura 4. Comparación entre las vistas posteriores de los incensarios: **a)** pieza 1/89 TC de la fase Picota, con costillas y triángulos; **b)** ejemplar 1/92 TS de la fase Motiepá Tardío, con asas y abertura circular (fotografías de Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM).
Figure 4. Comparative view of censer back sides: **a)** censer 1/89 TC of the Picota Phase, with ribs and triangles; **b)** censer 1/92 TS of the Late Motiepá Phase, with handles and circular opening (photos by Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM).

unen al cuerpo de los incensarios por los extremos (fig. 4b). Por su parte posterior, también presentan aberturas asociadas con el proceso de cocción, las que varían en cantidad, forma y tamaño dependiendo de su temporalidad (figs. 3a.4, 4a y b).

El frente o anverso del incensario se reservaba para la imagen de las deidades y antepasados a partir de una narrativa visual organizada en tres niveles verticales que simbolizaban la división del cosmos. En el mascarón inferior (fig. 3b.5) se representaba a la serpiente acuática, en el central (fig. 3b.6) el rostro de la divinidad principal venerada en el objeto y en el superior (fig. 3b.7) su parafernalia simbólica, protagonizada por un tocado (fig. 3b.8) con distintos tipos de aves, entre ellos, garzas, patos, guajolotes o colibríes y, en ocasiones

excepcionales, reptiles como lagartos o tortugas (fig. 3b) (Cuevas 2007; Sánchez & Cuevas 2017).

El arreglo compositivo se extendía hasta las aletas, en las que también se figuraban en simetría ciertos elementos formales ligados a la cosmovisión. Las representaciones en los mascarones eran más naturalistas, mientras que el discurso de las aletas era más conceptual. En ambos casos, los motivos decorativos e iconográficos se modelaban con pasta cerámica y se aplicaban antes de la cocción. Esta técnica, conocida como “pastillaje”, permitía la formación de distintos tipos de relieve y generaba un rico juego de volúmenes que otorgaba profundidad a las imágenes (fig. 5).

La tridimensionalidad de la composición se acentuaba a partir de los motivos decorativos, que eran más



Figura 5: a) perfil del incensario 1/89 TC, de la fase Picota; b) fragmento de aleta de la pieza MIP30, de la fase Motieπά Tardío, en el que se aprecia el volumen del modelado al pastillaje (fotografías de Isaac Rangel Chávez y Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC IF UNAM). **Figure 5:** a) profile of censer 1/89 TC, of the Picota Phase; b) fragment of a fin from the censer MIP30, of the Late Motieπά Phase, showing the volume of pastillage modeling (photos by Isaac Rangel Chávez and Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC IF UNAM).

planos si iban destinados a las aletas y más voluminosos si se colocaban en los mascarones o tocados. En el caso de las aletas, se representaban elementos fitomorfos y zoomorfos, aves y reptiles –entre los que destacan el cormorán y la serpiente acuática– dispuestos en forma esquemática y de perfil, a diferencia de las aves de los tocados que se mostraban de frente. Al igual que en otros soportes del arte maya, como en las vasijas estilo códice o en las figurillas cerámicas policromadas, la narrativa visual y el simbolismo de los incensarios-efigie se reforzaba con el color (Houston et al. 2009; García & Velásquez 2018; Ejarque 2024).

La complejidad iconográfica y plástica de los incensarios fue adquiriendo una paulatina transformación estilística y tecnológica reflejada en el incremento del tamaño y en la introducción de nuevos recursos plásticos

en determinados momentos del pasado. Esto debió implicar un cambio en la forma de elaborar estos objetos que no puede disociarse del devenir histórico de Palenque, pues ocurrieron de forma paralela al desarrollo de la ciudad y a los eventos que marcaron su historia, como la coronación de algunos gobernantes.

Con el objetivo de reconocer las transformaciones que se dieron en las técnicas de manufactura y en el estilo de los incensarios-efigie, en esta investigación empleamos una metodología propia de la ciencia del patrimonio, disciplina que conjuga los estudios científicos con los histórico-artísticos, arqueológicos y de conservación de los objetos, para comprender los procesos culturales a partir de diversos aspectos (Kennedy et al. 2024). Desde esta aproximación interdisciplinaria, nos enfocamos en identificar las técnicas de manufactura y

la policromía de estas obras con tecnologías de imagen, microscopía y espectroscopía, cuyos resultados nos permitieron abordar cuestiones sobre la cultura material y los procesos artísticos que se desarrollaron en torno a los incensarios (Ejarque 2024). El estudio científico se realizó en colaboración con el Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, del Instituto de Física de la Universidad Nacional Autónoma de México (LANCIC IF UNAM).

En este trabajo analizamos los incensarios-efigie de Palenque a partir de ciertos indicadores ligados a sus técnicas de manufactura, con la intención de trazar su historia material y detectar etapas de continuidad y cambio gracias a su amplio desarrollo temporal: 1) el cuerpo y altura del cuerpo tubular; 2) la presencia o ausencia de agregados blancos en las pastas; 3) el modelado del mascarón; 4) la forma de las aletas; 5) la existencia o no de costillas o asas; 6) la forma y cantidad de aberturas en el reverso de los cilindros; y 7) los colores y sus materialidades.

LOS INCENSARIOS-EFIGIE A TRAVÉS DEL TIEMPO

La altura de los incensarios creció a lo largo del tiempo, desde los 35-50 cm en los ejemplares más tempranos, hasta los 110-120 cm que alcanzaron los más tardíos. Junto con este incremento, se detecta un cambio en la forma de elaborar los mascarones, en el acabado de las aletas, en el uso de elementos de refuerzo y las aberturas del reverso de la pieza asociadas al proceso de cocción, las que también van modificándose paulatinamente. Estos indicadores marcan una transición estilística y tecnológica reflejada principalmente en el gradual aumento del tamaño y volumen de estos objetos, así como en la ampliación de la paleta pictórica empleada en su decoración. El uso del color presenta diferencias entre los períodos Clásico Temprano y Clásico Tardío, acorde con el cambio estilístico de los incensarios a lo largo de su historia (tabla 2) (Ejarque 2024).

FASES DEL COMPLEJO CERÁMICO DE PALENQUE	INDICADORES ESTILÍSTICOS	INDICADORES TECNOLÓGICOS	INDICADORES LIGADOS AL COLOR
Picota (200-350 años DC)	Estilo similar al Petén	Altura del cilindro entre los 35-50 cm	Paleta pictórica de gama rojiza-anaranjada
	Formas redondeadas	Pastas porosas con agregados blancos	Presencia del color rosa
	Aletas con silueta curvada	Modelado interno del mascarón	Introducción del verde de veszelyita
	Aberturas triangulares en el reverso del cilindro	Costillas como elemento de refuerzo	Incorporación del rojo de cinabrio
Motiepá Temprano (350-500 años DC)	Estilización de formas y volúmenes planos	Altura del cilindro entre 50-60 cm	Sustitución de las gamas rojizas por las azuladas
	Aletas con formas más rectas	Modelado interno del mascarón	Introducción del azul maya
	Abertura circular en el reverso del cilindro	Asas como elemento de refuerzo	Se integra el diseño de piel de jaguar
Motiepá Tardío (500-600 años DC)	Estilo similar a Motiepá Temprano	Altura del cilindro entre 55-72 cm	Continúa la gama azul
	Aletas con silueta recta	Se reduce el modelado interno del mascarón	
	Abertura circular en el reverso del cilindro	Asas como elemento de refuerzo	Se mantiene el diseño de piel de jaguar
	Orejerías insertas en las aletas		

Tabla 2 / Continúa en la página siguiente.

FASES DEL COMPLEJO CERÁMICO DE PALENQUE	INDICADORES ESTILÍSTICOS	INDICADORES TECNOLÓGICOS	INDICADORES LIGADOS AL COLOR
Otulúm (600-700 años DC)	Estilo similar a Motiepá Tardío	Altura del cilindro entre 66-84 cm	Ampliación de las gamas azules y verdes
	Estilización de formas en aletas y cilindros	Elaboración del mascarón por la parte externa Costillas como elemento de refuerzo	Aparición del color naranja
Murciélagos (700-770 años DC)	Estilo tardío y más monumental	Altura del cilindro en torno a los 100 cm	Predominio de la gama azul y los tonos oscuros
	Integración de las orejas en el rostro de los mascarones	Elaboración del cilindro y aletas en secciones horizontales	
	Barras verticales en las aletas	Mascarón elaborado por separado	Disminución del uso del verde
	Abertura circular en el reverso del cilindro	Sin elemento de refuerzo	
Balunté (770-850 años DC)	Estilo similar a Murciélagos	Altura del cilindro entre 105-120 cm	Predominio de los tonos oscuros y se amplía la gama de colores rojo y morado
	Orejas como elemento formal en los mascarones	Elaboración del cilindro y aletas en secciones horizontales	Ausencia de color verde
	Barras verticales en las aletas	Mascarón elaborado por separado	Incorporación de la hematita especular
	Abertura circular en el reverso del cilindro	Sin elemento de refuerzo	

Tabla 2. Indicadores estilísticos y tecnológicos de los incensarios-efigie identificados en cada fase del complejo cerámico de Palenque.
Table 2. Stylistic and technological indicators of the effigy-censers identified in each phase of the Palenque ceramic complex.

Fase Picota (200-350 años DC)

El inicio de esta fase coincide con el establecimiento de las primeras jerarquías religiosas y políticas del sitio y con el comienzo de las actividades rituales de culto a las deidades utilizando los incensarios-efigie de cerámica. La elaboración de estos objetos no mantuvo un carácter homogéneo, sino que sufrió una paulatina transformación que se muestra en tres etapas estilísticas (fig. 6).

La primera etapa marca el inicio de la historia de los incensarios-efigie en Palenque y está asociada a las actividades del Templo de la Cruz, donde se encontró el ejemplar 51/92 TC, el más antiguo de la colección (fig. 6a). En esta pieza se representó a uno de los dioses remeros, que en la mitología fungen como acompañantes del dios GI. El incensario ilustra un estilo temprano que se asemeja más al de los del período Preclásico Tardío del Petén, con bases tubulares decoradas con

mascarones, rebordes o aletas y formas compuestas con tapa (Rice 1999: 29-31). Ejemplos de ello son la reducida altura del cilindro (35 cm), las aletas caladas que no llegan al borde superior del cuerpo tubular, el casco *ko'haw* representado por medio de cuentas circulares que enmarcan el rostro de la deidad, el diente de tiburón figurado en las aletas y el orificio destinado a la inserción de orejeras. La manufactura y calidad de los acabados es un tanto desprolija en este momento, lo que se observa en la porosidad de las pastas que poseen agregados blancos de calcita, así como en la pérdida del pastillaje del área central de este incensario.

El cilindro no se erigía recto, sino que se modelaba desde el interior, para dar forma al mascarón principal. Mediante presión dactilar y palmar se definían partes fundamentales como los ojos, la nariz, los pómulos, la boca y el mentón, que posteriormente se cubrían con pastillaje por el exterior para terminar de dar forma



Figura 6. Etapas estilísticas de los incensarios de la fase Picota: **a)** etapa 1, pieza 51/92 TC; **b)** etapa 2, ejemplares 1/89 TC (izquierda), 49/92 TC (centro) y 7/92 TS (derecha); **c)** etapa 3, fragmentos de artefactos MIP4 TS (superior) y MIP5 TS (inferior) (fotografías en Cuevas y colaboradores [2018: 3, 56], Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM, y Luis Martín Martínez, CNCPC INAH). **Figure 6.** Stylistic stages of censers of the Picota Phase: **a)** stage 1, censer 51/92 TC; **b)** stage 2, censers 1/89 TC (left), 49/92 TC (center) and 7/92 TS (right); **c)** stage 3, censers MIP4 TS (upper) and MIP5 TS (below) (photos on Cuevas and collaborators [2018: 3, 56], and by Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM, and Luis Martín Martínez, CNCPC INAH).

al rostro. Otro de los elementos característicos en las piezas de esta fase son las costillas de refuerzo y los huecos en forma de triángulo invertido en el reverso del cilindro (fig. 6a y b). Las influencias de los incensarios preclásicos también quedan patentes a partir de estas formas, ya que se asemejan a los orificios alargados que poseen los ejemplares compuestos del Petén, en Honduras y El Salvador, o aquellos de tres picos representados en las estelas 11 y 5 de Kaminaljuyú y de Izapa, en Guatemala, respectivamente (Borhegyi 1955, 1959; Rice 1999).

En la segunda etapa (fig. 6b), los incensarios se elaboraron con la misma técnica de manufactura, pero incrementando su tamaño hasta los 47-53 cm de altura, a la vez que reduciendo el grosor de las aletas y el volumen del pastillaje, dejando estructuras más planas. También hay cambios en las formas de las aletas, a las que se agregó una sección superior con silueta ovalada que llegaba hasta la boca del cilindro. Otros motivos decorativos, como el diente de tiburón, cambiaron de ubicación y se transformaron, pasando a la boca del mascarón central y emergiendo del labio superior del personaje representado (figs. 6b, izquierda y 7a). Por

su parte, los cilindros son más rectos que en la primera etapa, ya que se redujo el modelado desde el interior y se mejoró la calidad técnica de los acabados con el uso de herramientas para alisar la superficie, como lo evidencian las huellas horizontales y paralelas de la parte interna de la pieza (fig. 7b). Las costillas de refuerzo no presentan un número regular, sino que varían en cada caso; por ejemplo, la pieza 1/89 TC tiene 10 unidades y la 49/92 TC solo ocho (fig. 6b, izquierda y centro).

Los mascarones continuaron modelándose desde el interior, marcando por la parte externa las áreas de los elementos principales del rostro donde se aplicaba pastillaje. Los ojos no se adherían, sino que eran “dibujados” sobre el cilindro mediante incisiones. El volumen otorgado por cejas y pómulos pudo servir como recurso plástico para generar profundidad (fig. 7a). En las aletas se han identificado dos técnicas de manufactura: 1) modelado directo sobre la superficie con incisiones y extracciones de arcilla para marcar volúmenes y formas; 2) aplicación de pastillaje al que se dio forma previamente.

La paleta pictórica de los incensarios conserva el estilo temprano de la etapa anterior, con el predominio

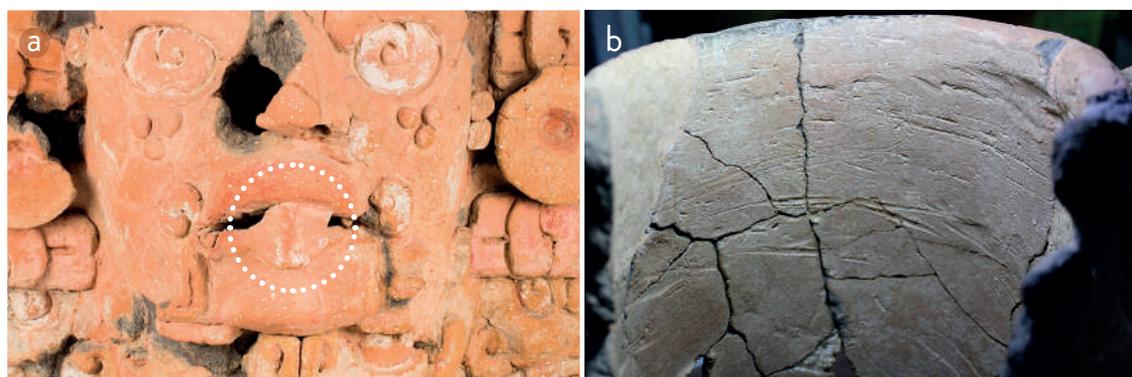


Figura 7: a) detalle del rostro del incensario 1/89 TC con el motivo de diente de tiburón; b) huellas del alisado con herramientas en el interior del cilindro del mismo incensario (fotografías de Isaac Rangel Chávez y Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC IF UNAM). **Figure 7:** a) detail of face on censer 1/89 TC showing shark tooth motif; b) traces of smoothing inside the cylinder of the same censer using tools (photos by Isaac Rangel Chávez and Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC IF UNAM).

de los colores rojo, amarillo, blanco, negro y, de forma excepcional, azul y verde, aunque también se caracteriza por la introducción del rosa. Tal como ocurría con el estilo y la morfología de los incensarios tempranos, el repertorio cromático guardó semejanzas con el estilo pictórico preclásico de los mascarones arquitectónicos de las Tierras Bajas del Petén, o de la pintura mural de sitios como San Bartolo o Tikal, donde predominaban las gamas cálidas, especialmente los matices rojizos, rosados, anaranjados y cremas (Houston et al. 2009; Taube et al. 2010; Urquizú & Hurst 2011; Savkic 2017).

A esta segunda etapa pertenece la representación más temprana del dios solar diurno, K'inich' Ajaw, registrada en el incensario 7/92 TC del Templo del Sol (fig. 6b, derecha). Este ejemplar presenta algunos elementos de continuidad respecto del momento anterior, como el orificio de las aletas destinado a la inserción de orejeras, las formas curvas de los motivos decorativos de las aletas, las costillas y los espacios triangulares del reverso del cilindro.

La tercera etapa es la transición hacia la fase Motiepá Temprano, pues está marcada por incensarios que mantienen la misma tecnología de pastas y técnicas de manufactura de los momentos previos, pero con variaciones en el estilo y la iconografía (fig. 6c). Este último producto de la incorporación de nuevas materias primas en los colores, como el verde de veszelyita y el rojo de cinabrio.

Fase Motiepá Temprano (350-500 años DC)

El estilo de los incensarios cambió drásticamente a comienzos de esta fase, empleándose nuevas formas de representación y técnicas de manufactura, además de una paleta pictórica totalmente renovada en la que predominaban gamas del verde y del azul. Estas variaciones fueron consecuencia de transformaciones históricas ocurridas en Palenque: su inicio coincide con la entronización de K'uk' B'ahlam I en torno al año 431 DC, el primer gobernante registrado en las fuentes y quien dio comienzo a la sucesión dinástica en esta ciudad (de la Garza et al. 2012). A partir de esta época la urbe vivió una transición política, artística y cultural protagonizada por la búsqueda de un estilo propio que representara y legitimara el linaje gobernante recién instaurado.

Esto se refleja en la ampliación del repertorio iconográfico de los incensarios con la incorporación de imágenes de nuevas deidades y de los antepasados de la ciudad. Los novedosos motivos fueron elaborados, en general, con las mismas técnicas de manufactura y policromía, sin embargo, presentan algunas variaciones estilísticas que permiten identificar dos etapas (fig. 8).

En la etapa 1, los incensarios-efigie todavía poseían un estilo temprano visto en elementos como el mascarón inferior o casco, *ko'haw*. A este momento pertenecen la imagen más antigua del Dios Jaguar del Inframundo, representada en el ejemplar 5/93 TCF del Templo de

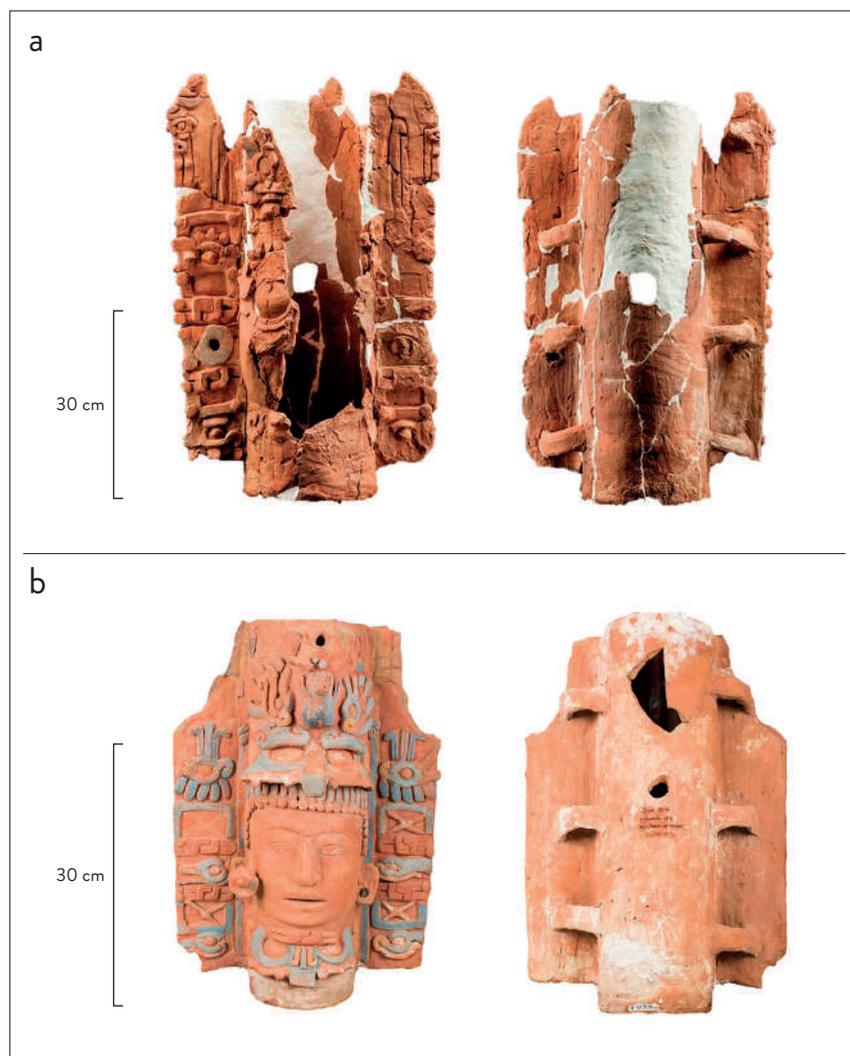


Figura 8. Etapas estilísticas de los incensarios de la fase Motieπά Temprano, vistas anteriores y posteriores: **a)** etapa 1, pieza 5/93 TCF; **b)** etapa 2, ejemplar 5/93 TXV-A (fotografías en Cuevas y colaboradores [2018: 2, 33] e Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM). **Figure 8.** Stylistic stages of censers of the Early Motieπά Phase, front and back views: **a)** stage 1, censer 5/93 TCF; **b)** stage 2, censer 5/93 TXV-A (photos on Cuevas and collaborators [2018: 2, 33] and by Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM).

la Cruz Foliada (fig. 8a), y la primera de un antepasado que figura en la pieza 4/70 TXIV del Templo XIV (fig. 9) (Cuevas et al. 2018). Una nueva técnica de manufactura caracteriza esta etapa, la que consiste en la elaboración de los cilindros a partir de dos cuerpos o secciones: el primero servía de base y el segundo completaba el resto del incensario. En ambos se empleó la técnica de urdido o superposición de rollos o placas. Como en los casos anteriores, el mascarón se modelaba desde el interior y se acababa por el exterior, aplicando distintas capas de pastillaje para dar forma a los atributos faciales. Las costillas se sustituyeron por asas y se modificaron las aberturas del reverso de los cilindros por otras de forma circular (fig. 8b). Uno de los cambios estilísti-

cos más llamativos es la esbeltez de las formas y la transformación de las aletas hacia los bordes rectos en vez de curvados. El uso del color también sufrió una innovación drástica con la introducción del azul maya, el gran protagonista de la paleta pictórica palencana a partir de este momento. Otro color que ganó importancia fue el amarillo, con el que se pintó la parte superior de las aletas y que fue la base para un novedoso diseño de esta etapa: la piel de jaguar.

La aparición del motivo de piel de jaguar coincide temporalmente con la introducción del Dios Jaguar del Inframundo en el repertorio iconográfico de los incensarios del Templo de la Cruz Foliada. Una entidad que también está asociada con K'awiil, deidad

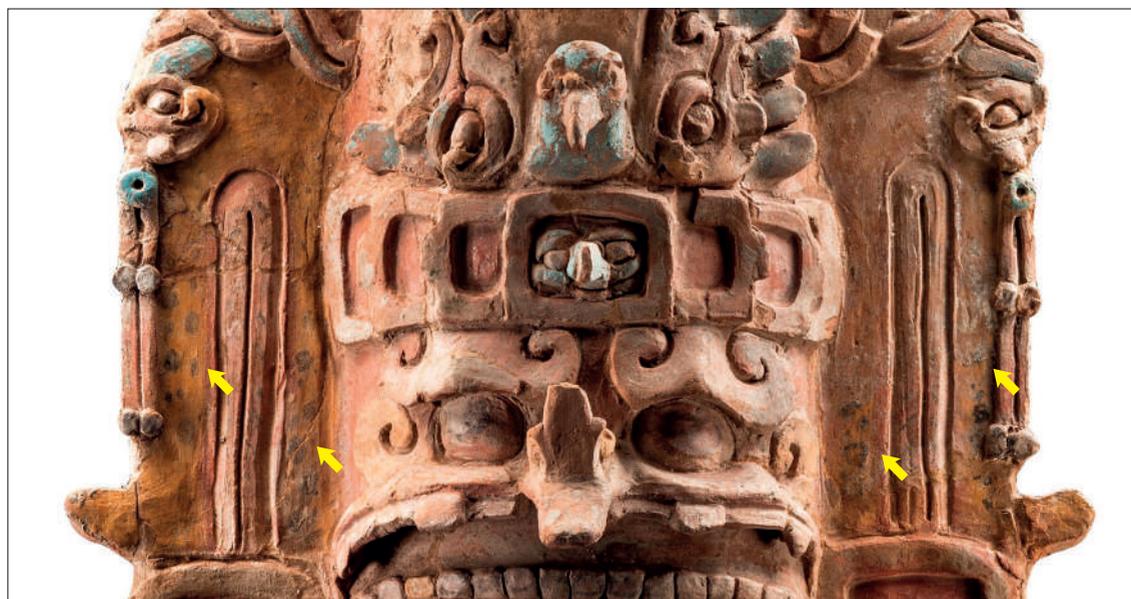


Figura 9. Detalle de la parte superior de las aletas del incensario 4/70 TXIV, de la fase Motiepá Temprano. Las flechas indican el motivo pintado "piel de jaguar" (fotografía de Luis Martín Martínez, CNCPC INAH). **Figure 9.** Detail of the upper fins of censer 4/70 TXIV, of the Early Motiepá Phase. Arrows indicate the painted "jaguar skin" motif (photo by Luis Martín Martínez, CNCPC INAH).

de la abundancia y la realeza, que en el arte maya se figura con atributos ligados a dicho felino, en especial su piel o cola (de la Garza & Cuevas 2005; Valencia & García 2010). Uno de los ejemplos más claros de este motivo se encuentra en los pequeños círculos pintados en las aletas del incensario 4/70 TXIV del Templo XIV (fig. 9), el que representaría a un antepasado, como lo señalan sus atributos antropomorfos (Cuevas et al. 2018: 4, 68).

En la etapa 2, los cilindros también se manufacturaban en dos secciones que coinciden con los niveles de los mascarones y el tocado. Además, se modificó ligeramente la técnica de elaboración del mascarón, reduciendo el volumen generado desde su interior y dando preferencia a la aplicación de pastillaje. El área del rostro se marcaba sutilmente por la parte interna, tal como se aprecia en el incensario 5/93 TXV-A que conserva las huellas de su ejecutor cuando modeló el mentón y las mejillas del rostro principal (fig. 8b). También se continuó con el uso de asas en vez de costillas, pero fueron más planas que en la etapa previa y con diferente grosor e inclinación.

En cuanto al uso del color, se mantuvo la misma convención cromática de la etapa 1, marcada por el

predominio de la gama azul-verde para los elementos iconográficos de las aletas, tocados y del ajuar del personaje representado. El rojo y el amarillo se usaron en diversos motivos de las aletas y de los mascarones centrales, y el blanco y el negro, aunque más reducidos, se emplearon como base de otros colores, o para pintar los ojos o los delineados de los diseños.

Fase Motiepá Tardío (500-600 años DC)

Durante este lapso temporal se consolida definitivamente el estilo palenquero de los incensarios-efigie que perduró en el tiempo y coincide con el final del período Clásico Temprano en Palenque. En esta época la ciudad estuvo marcada por la inestabilidad política producto de la alternancia de varios gobiernos de corta duración, entre ellos el de Kan B'ahlam I y el de su sucesora, la señora Ix Yohl Ik'nal, la única mujer gobernante que registran las fuentes de este lugar, quien ascendió al trono en el año 583 DC. La urbe sufrió ataques, saqueos y eventos de iconoclastia en el que posiblemente se destruyeron las imágenes de los dioses patronos GI, 'Unen-K'awiil (GII) y GIII, tal como se registra en la documentación escrita (Grube & Martin 2002: 160; Bernal 2016: 36).

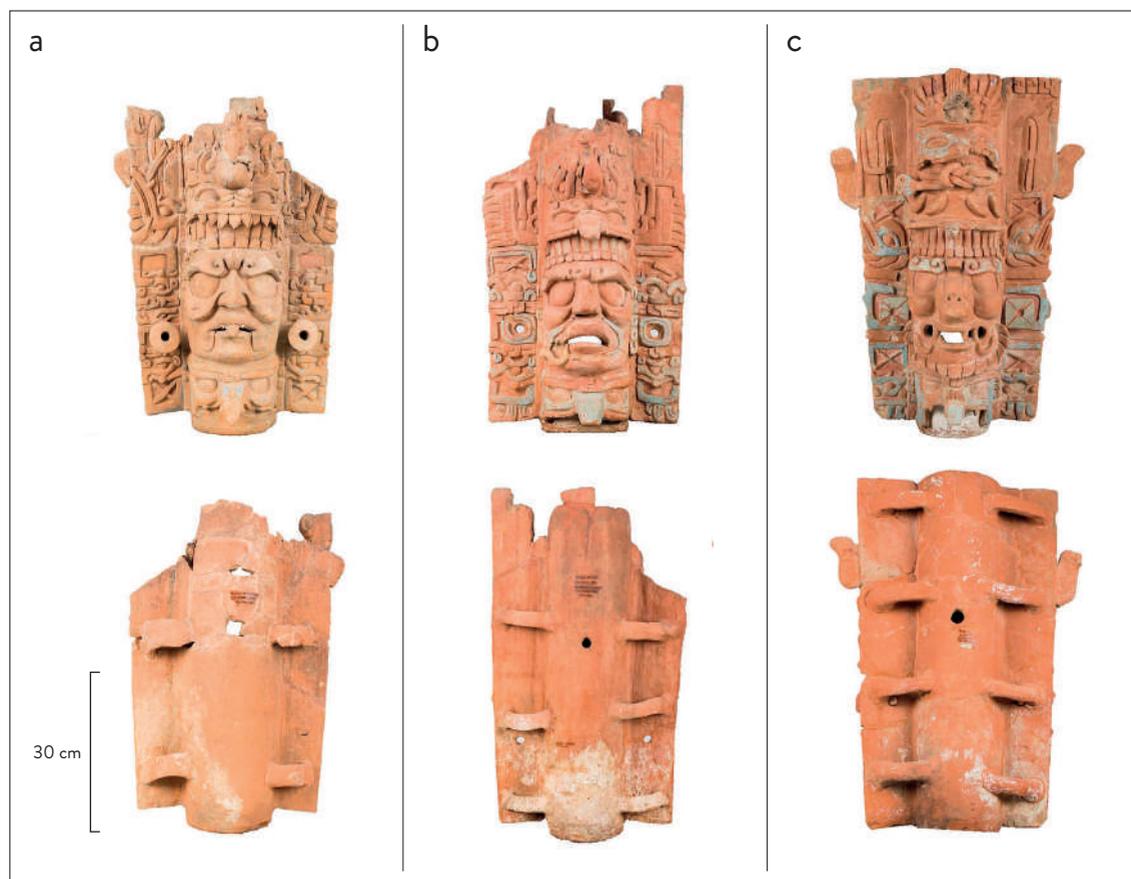


Figura 10. Vistas anteriores y posteriores de los incensarios de la fase Motiepa Tardío: **a)** pieza 13/93 TC; **b)** ejemplar 1/92 TS; **c)** muestra 4/93 TS (fotografías de Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM). **Figure 10.** Front and back views of censers of the Late Motiepa Phase: **a)** censer 13/93 TC; **b)** censer 1/92 TS; **c)** censer 4/93 TS (photos by Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM).

A pesar de lo anterior, se incrementó la manufactura de incensarios-efigie con respecto de las fases previas, destacando los que representan al dios remero Raya, K'inich Ajaw y K'awiil, en el Templo del Sol, o al Dios Jaguar del Inframundo en el Templo de la Cruz Foliada (Cuevas et al. 2018).

Igualmente, se introdujeron mejoras técnicas que apuntan a un proceso continuo de aprendizaje y paulatino perfeccionamiento en la producción de estos objetos (fig. 10). La altura de los incensarios aumentó de forma significativa, pero no se detecta una estandarización, ya que sus medidas varían entre los 55 y 72 cm de alto. Los cilindros siguen confeccionándose por secciones, aunque las huellas del urdido no son tan evidentes como se observa en el incensario 13/93 TC, en el que el levantamiento es sugerido solo por la presencia de

huellas horizontales y verticales en las zonas de unión de los distintos cuerpos (fig. 10a).

Los mascarones, por su parte, se manufacturaron por el exterior del incensario, pero siguieron definiéndose los principales atributos del rostro por el interior, como se aprecia en algunos ejemplares por las huellas dactilares asociadas al modelado. También se incluyó una ranura que se recortaba para dar forma a la boca del mascarón principal (fig. 10b y c). En cuanto a las aletas, estas ya son totalmente rectas, rematadas con una cenefa y con asas en vez de costillas.

Respecto de lo estilístico, aparece una nueva forma de disponer las orejeras, las que van insertadas en los orificios de las aletas. Esta modalidad coexistió con aquella de las fases anteriores en donde eran adheridas mediante pastillaje (fig. 10a y c). Por otro lado, la paleta

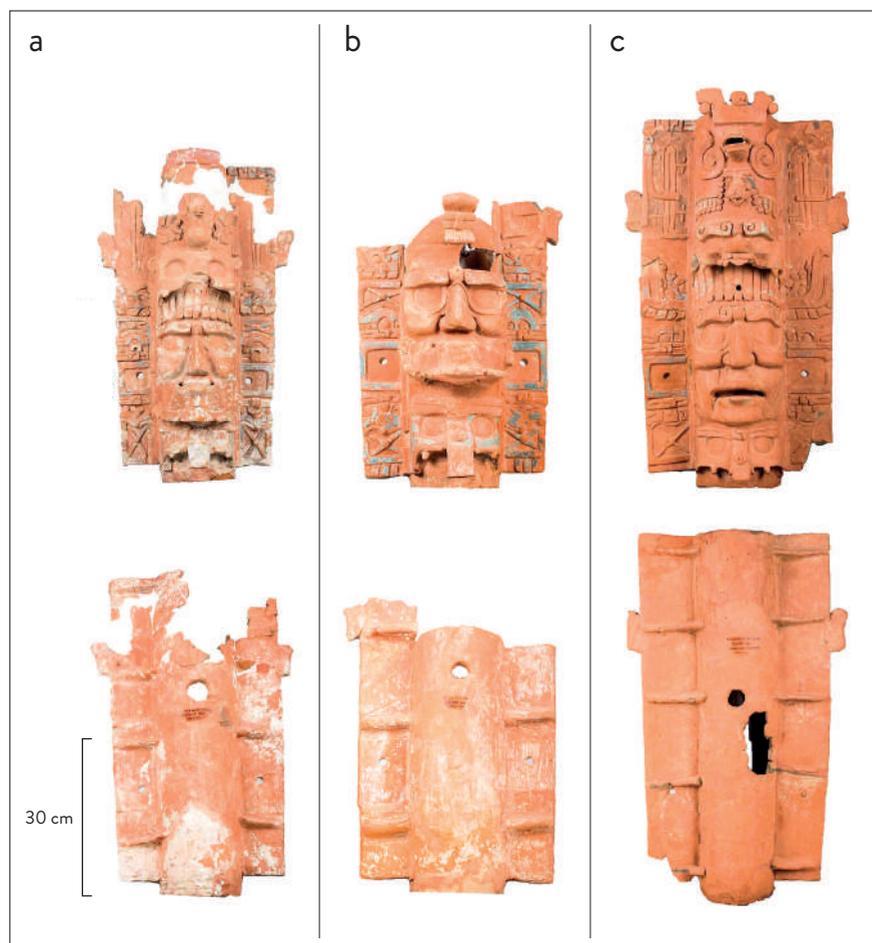


Figura 11. Etapas estilísticas y tecnológicas de los incensarios de la fase Otulúm, vistas anteriores y posteriores. Por el reverso se observa el retorno al uso de costillas: **a)** etapa 1, pieza 14/98 TC; **b)** etapa 2, ejemplar 11/98 TC; **c)** etapa 3, muestra 23/93 TCF (fotografías de Isaac Rangel Chávez, LANGIC IF UNAM). **Figure 11.** Stylistic stages of censers of the Otulúm Phase, front and back views. On the back a return to the use of ribs can be observed: **a)** stage 1, censer 14/98 TC; **b)** stage 2, censer 11/98 TC; **c)** stage 3, censer 23/93 TCF (photos by Isaac Rangel Chávez, LANGIC IF UNAM).

pictórica destaca por la continuidad en el uso de la gama azul-verde con colores que solían ir aplicados sobre una capa de rojo. El negro sobre el amarillo continuó en los diseños que emulan la piel del jaguar, mientras que el blanco se utilizó principalmente como base del amarillo y en áreas como los ojos.

Fase Otulúm (600-700 años DC)

Este momento coincide con el inicio del período Clásico Tardío. En Palenque todavía peligraba la continuidad de la dinastía gobernante establecida a comienzos del siglo V DC. Después de varios exilios y de la escisión de la familia reinante en dos facciones políticas, una de ellas regresó a la ciudad para reestablecer el poder, dando paso al gobierno de K'inich Janaab' Pakal (entronizado en el año 615 DC), uno de los más estables y

florecientes de la historia del sitio (Grube & Martin 2002; de la Garza et al. 2012). Fue una época de prosperidad y estabilidad política que se manifestó en construcciones monumentales y en todo el registro escrito en los tableros del Templo de las Inscripciones.

De la mano de este proceso de “renacimiento”, los incensarios siguieron siendo los protagonistas del centro ceremonial y en los que también se plasmaron las innovaciones artísticas implementadas en el sitio. Las variaciones estilísticas y tecnológicas que presentan estos objetos pueden clasificarse en tres etapas durante esta fase (fig. 11).

La etapa 1 (fig. 11a) se caracteriza por un nuevo incremento en la altura de los incensarios, entre 66 y 74 cm, y por el retorno del uso de costillas que sustituyen a las asas de la fase anterior. Esto debió ocurrir por la necesidad de reforzar el cuerpo de los cilindros a causa

de su mayor dimensión. Las piezas seguían haciéndose por secciones y las zonas más relevantes del rostro se marcaban ligeramente desde el interior. Su estilo se caracteriza por la implementación definitiva de orejeras insertadas y por el plumaje de las aves de los tocados representadas en bajorrelieve. En el ámbito pictórico, lo más distintivo es el protagonismo que cobran las gamas verdosas y la desaparición del diseño de piel de jaguar.

Las características de las pastas cerámicas definen la etapa 2 (fig. 11b), pues cambian respecto de la primera etapa al volverse más anaranjadas, porosas y gruesas, y con una textura superficial rugosa que sugiere un tratamiento diferente. Los cilindros mantienen su forma, levantándose prácticamente rectos y lisos por dentro y los rostros principales se delimitan por el interior, como lo evidencian las sutiles marcas en la zona de los pómulos. En cuanto al uso del color, se utilizan los mismos pigmentos que en la etapa anterior, aunque ampliándose la gama del azul. Los pintores palencanos jugaron con la intensidad de los colores mezclando materiales o con la superposición de tonalidades, como el verde, el que solía aplicarse sobre azul y rojo. Esto enriqueció la paleta cromática gracias a los nuevos matices.

Finalmente, en la etapa 3 (fig. 11c) sobresale la gran altura de los incensarios que llegan a alcanzar hasta 84 cm, lo que llevó consigo cambios en la manufactura, así como en la forma de elaborar y unir las aletas. El levantamiento de los cilindros continúa haciéndose por secciones mediante urdido, pero se observa un perfeccionamiento en esta técnica y en el acabado de la superficie, pues la cara interna se presenta lisa, sin hendiduras ni huellas asociadas al urdido o al estirado de la pasta. Se siguen empleando las costillas de refuerzo y se identifican cambios estilísticos en los tocados, por ejemplo, elementos como el plumaje de las aves, que anteriormente se adherían al cuerpo tubular de la pieza (fig. 12a), para este momento ya se encuentra totalmente aislado del cuerpo (fig. 12b). Respecto del color, se amplía la variedad de azules y verdes, y se integran otros nuevos como el naranja.

Fase Murciélagos (700-770 años DC)

Este momento coincide con el mayor apogeo de la ciudad y con la muerte de K'inich Kaan B'ahlam II en el año 702 DC, tiempo en que asciende al poder su hermano K'inich

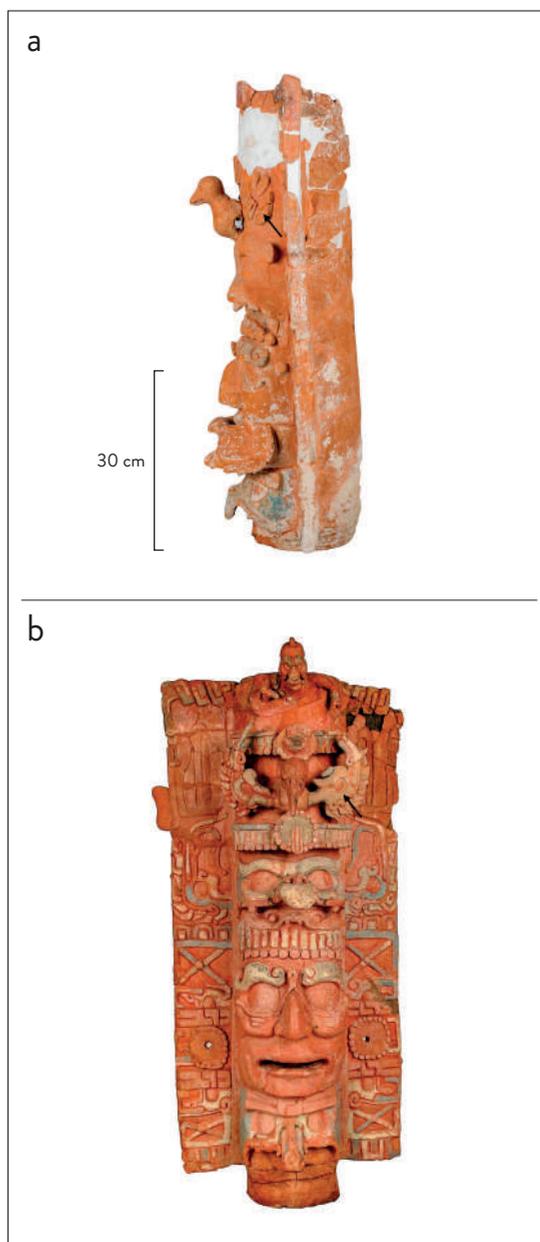


Figura 12. Incensarios de la fase Otulúm que muestran los diferentes estilos para presentar el plumaje de las aves en los tocados: **a)** pieza 14/98 TC, con las alas pegadas al cuerpo tubular; **b)** ejemplar 14/93 TCF, con ellas separadas del incensario e integradas al cuerpo del ave (fotografías de Isaac Rangel Chávez y José Luis Ruvalcaba, LANCIC IF UNAM). **Figure 12.** Censers of the Otulúm Phase showing different styles for representing bird feathers on the headdresses: **a)** censer 14/98 TC, with wings pressed against the tubular body; **b)** censer 14/93 TCF, with wings separate from the censer and integrated with the bird body (photos by Isaac Rangel Chávez and José Luis Ruvalcaba, LANCIC IF UNAM).



Figura 13. Incensarios de la fase Murciélagos: **a)** anverso y reverso de la pieza 8/93 TCF, sin elementos de refuerzo en el cilindro y con porta-orejeras en forma de bivalvo; **b)** anverso del ejemplar 43/92 TC, con barras en las aletas (fotografías de Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM, y Luis Martín Martínez, CNCPC INAH). **Figure 13.** Censers of the Murciélagos Phase: **a)** front and back of censer 8/93 TCF, with no reinforcing elements on the cylinders and with bivalve-shaped earmuff holders; **b)** front of censer 43/92 TC, with bars on the fins (photos by Isaac Rangel Chávez, LANCIC IF UNAM, and Luis Martín Martínez, CNCPC INAH).

K'an Joy Kitam II, quien desarrolló un gran programa constructivo y de dedicación de monumentos (Grube & Martin 2002). Es una época marcada también por la integración de las élites militares y políticas en las actividades proselitistas de Palenque, como se refleja en el incremento de las imágenes conmemorativas de personajes nobles en los tableros de los templos, en los tronos de los templos XIX y XXI (Stuardo 2014) o en los incensarios-efigie de los templos XIV y XV. En ellos se aprecia una mayor presencia de antepasados que en las fases anteriores, destacando las representaciones femeninas y la de un personaje que podría corresponder a K'inich Kaan B'ahlam II (Cuevas et al. 2018). Estos incensarios se elaboraban con el mismo estilo y manufactura que aquellos destinados a las deidades.

En los incensarios de Murciélagos sobresalen las representaciones de la deidad GI y de los dioses remeros

en el Templo de la Cruz, el Dios Jaguar del Inframundo en el Templo de la Cruz Foliada, así como K'inich Ajaw y una deidad con pico de colibrí en el Templo del Sol. La continuidad iconográfica respecto de las fases anteriores contrasta con un cambio en el estilo de los objetos: aumenta considerablemente su altura y volumen, y se integran nuevos elementos plásticos como son las orejas junto al rostro de los personajes, las porta-orejeras en forma de orejas de jaguar y del bivalvo *Spondylus* (fig. 13a). Además, se implementaron modificaciones en las técnicas de elaboración de los mascarones y se eliminaron las costillas o cualquier otro elemento de refuerzo en los cilindros.

La gran altura de los ejemplares de esta fase es lo más notable, ya que superan los 100 cm. Los grosores del cilindro y de las aletas aumentaron también, posiblemente para dar mayor estabilidad y peso equilibrado

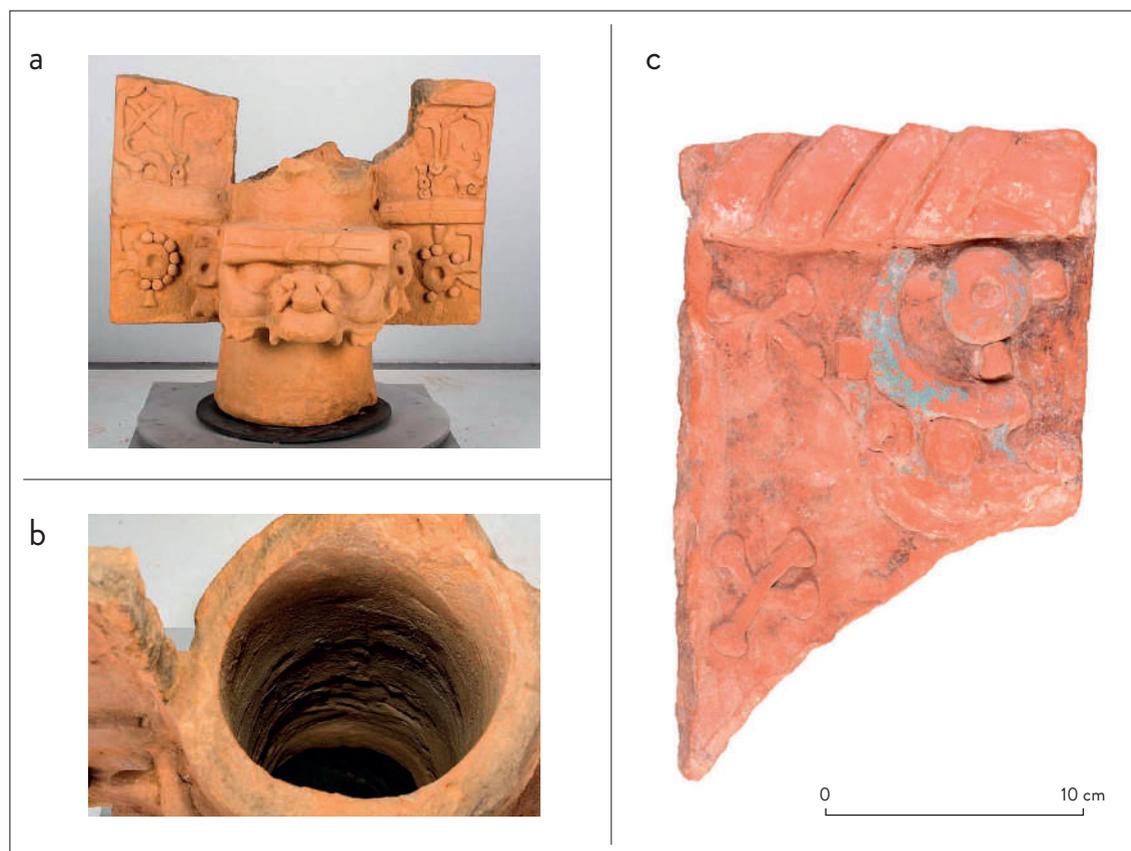


Figura 14. Incensarios de la fase Balunté: **a)** y **b)** pieza 14/91 TC; **c)** fragmento superior de aleta del ejemplar MIP83 (fotografías de Isaac Rangel Chávez y Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC IF UNAM). **Figure 14.** Censers of the Balunté Phase: **a)** and **b)** censer 14/91 TC; **c)** fragment of the upper fin of censer MIP83 (photos by Isaac Rangel Chávez and Ángela Ejarque Gallardo, LANCIC IF UNAM).

a los objetos terminados. Las aletas se levantaron en conjunto con el cilindro por secciones horizontales, a diferencia de las fases anteriores en que se adherían a los cilindros después del modelado principal. Estos últimos se recortaron por la parte frontal para unir los mascarones que se elaboraban por separado. Otra innovación estilística fueron las barras verticales insertadas en las aletas (fig. 13b). La paleta cromática de Murciélagos está conformada por los colores azul, verde, amarillo, rojo, blanco, negro y gris, destacando una tendencia hacia tonalidades oscuras.

Todas las características anteriores dieron a los incensarios y a las imágenes en ellos representadas un aire de grandiosidad y monumentalidad, no solo por su tamaño, sino también por el uso de recursos plásticos como el color y el relieve en los mascarones, que generaban diferentes planos visuales.

Fase Balunté (770-850 años DC)

Esta fase es la última que cuenta con presencia de incensarios-efigie, y coincide con el lapso histórico del reinado de K'inich K'uk' B'ahlam II, el postrero gobernante de Palenque, coronado en el año 764 DC. Si bien en esta época la ciudad estuvo marcada por el término de las actividades constructivas y una disminución del registro material ligado a un abandono progresivo de la población, el culto a las deidades a través de los incensarios siguió presente, como se observa en las representaciones de GI y los dioses remeros en el Templo de la Cruz, o el Dios Jaguar del Inframundo en el Templo de la Cruz Foliada. Tal como ocurrió en la fase Murciélagos, no se encontraron incensarios en el Templo del Sol, lo que puede deberse al cese de su uso durante las etapas finales de las actividades religiosas en ese recinto.

En este momento los incensarios-efigie alcanzan su monumentalidad, llegando a medir entre 105 y 120 cm de altura. El aumento del tamaño y la eliminación de los elementos de refuerzo pudo darse gracias al uso de pastas más compactas y gruesas que otorgaban mayor estabilidad a estas piezas. Los incensarios de Balunté conservaron varios aspectos del estilo de Murciélagos, tales como las orejas adosadas al rostro, la ausencia de costillas y el oscurecimiento de la paleta pictórica, a la vez que introdujeron nuevas técnicas de manufactura en la elaboración de los cilindros y mascarones (fig. 14a y b).

Se identifican dos técnicas de confección del cilindro: la primera muestra continuidad con la fase anterior, que consistía en dejarlo abierto por el frente para adherir el mascarón, mientras que la segunda, una innovación propia de Balunté, se distinguió por levantarlo desde el exterior por secciones horizontales y por el modelado del mascarón. La parte interna era totalmente lisa y no se marcaban por dentro los atributos del rostro como en las fases pasadas. Los mascarones, por su parte, se elaboraban en varias capas de diferentes grosores, una inicial, para dar forma al rostro, y las otras, para añadir el resto de los rasgos faciales. En todos los casos la boca era hueca y estaba recortada desde el cilindro.

Una de las novedades plásticas del estilo en esta fase fue la reducción de los motivos decorativos en las aletas (fig. 14a y c). Estas mantuvieron su aspecto rectangular, pero con cambios en los diseños y en la distribución de los elementos formales. Asimismo, las barras laterales de la parte superior que se introdujeron en la fase Murciélagos se convirtieron en uno de los elementos más representativos de Balunté (fig. 13b).

La paleta pictórica estuvo definida por tonos oscuros de azul y rojo, por el uso reducido del verde y por la creación de nuevos colores como el morado. El amarillo también estaba presente en este momento, por lo general en asociación con el azul. Como en las fases anteriores, el blanco se utilizó como base de algunos colores o para aportar mayor luminosidad, mientras que el negro siguió empleándose para oscurecer los rojos y azules, así como para los delineados. Una innovación en Balunté fue el uso de hematita especular integrada en el pigmento negro con el que se pintaban las pupilas de los ojos, otorgándoles brillo e iridescencia.

COMENTARIOS FINALES

La historia de los incensarios-efigie estuvo marcada por una transición tecnológica y estilística acorde al desarrollo histórico que se dio en la ciudad de Palenque. El vínculo entre estos objetos y las jerarquías religiosas y políticas es indiscutible, pues desde el inicio representaron a las deidades tutelares y se utilizaron en las actividades religiosas del centro ceremonial.

El cambio drástico que se observa en los incensarios de la fase Picota, de manufactura temprana y un estilo que recuerda a los incensarios preclásicos y al modelo que se implementó a partir de la fase Motiepá Temprano, coincide con el momento histórico de Palenque en el que se asentó el primer linaje gobernante registrado en las fuentes. La transformación producida en el estilo de dichos objetos pudo deberse a la nueva identidad visual que quería transmitirse a través de las imágenes religiosas ligadas al culto estatal de las divinidades patronas.

Al incremento de la altura y la estilización de las formas de los incensarios, se sumó un nuevo tipo de figuración, la de personajes antropomorfos que representaban a antepasados de la ciudad. Esta era una forma de sacralizar las imágenes y conmemorar a estos personajes, y a su vez, reforzar el vínculo con el pasado como estrategia política y religiosa para legitimar el linaje gobernante. La práctica de mostrar a los antepasados como si fueran deidades se mantuvo hasta las fases Murciélagos y Balunté, cuando se dio el segundo gran cambio estilístico y tecnológico que llevó a los incensarios a alcanzar la monumentalidad, tanto por su altura como por su riqueza plástica.

En las diferentes etapas hubo un proceso de experimentación constante, condicionado posiblemente por la necesidad de adaptar las técnicas de manufactura al incremento de la altura y a los nuevos repertorios iconográficos de las obras. Un proceso de cambio que no impidió que perduraran los atributos formales fundamentales, con una estandarización morfológica que mantuvo su significado a través de los siglos. Además de la tecnología cerámica, el color fue un aspecto fundamental y, como ocurrió con las técnicas de manufactura, también presentó modificaciones a lo largo del tiempo, permitiendo identificar diferentes etapas estilísticas, considerando la integración del



verde de veszelyita, el rojo de cinabrio y el azul maya en la paleta pictórica.

Los incensarios fueron igualmente influenciados por otros programas artísticos como la escultura en piedra, un campo con el que guardan estrecha relación, ya que por su propia concepción y formato puede concebirseles igualmente como esculturas, en este caso de cerámica. Asimismo, presentan una distribución formal de sus elementos decorativos muy similar a la de los mascarones arquitectónicos de la región del Petén y del norte de Yucatán (Cuevas 2011; Salazar 2019). La influencia temprana se observa en el uso del color en la fase Picota, donde destaca la gama cálida y el color rosa. Otro ejemplo de cómo el color aportaba significado al repertorio plástico son los motivos de piel de jaguar pintados en la parte superior de las aletas de los incensarios de la fase Motiepá, que servían como atributo del felino.

A partir de lo expuesto se puede concluir que esta investigación de los incensarios-efigie de Palenque ha abierto nuevas preguntas y problemáticas sobre la temprana cronología de estos objetos, su tecnología y el uso del color como recurso plástico y simbólico. El marco teórico y metodológico que engloba este trabajo ha permitido estudiar estas obras de forma integral y diacrónica, concibiéndolas como un universo material en el que convergen los diferentes procesos culturales, rituales y artísticos que se desarrollaron durante su producción y uso.

AGRADECIMIENTOS Esta investigación se realizó con el apoyo del Programa de Becas Nacionales CONACYT (2019-2023), del Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) y con el soporte de los proyectos del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, del Instituto de Física de la Universidad Nacional Autónoma de México (LANCIC IF UNAM): CONACYT LN 293904, LN 299076, LN 314846, LN 315853 y LNC-2023-25, así como del proyecto PAPIIT UNAM IN 113224. Asimismo, agradecemos el apoyo técnico del Dr. Alejandro Mitraní y de los ingenieros Francisco Jaimes Beristain y Cristina Zorrilla Cangás, técnicos académicos del Instituto de Física de la UNAM. También al proyecto de registro, estudio y documentación de las colecciones del Museo de Palenque y al investigador Ángel Adrián

Sánchez Gamboa, al Museo de Sitio de Palenque Alberto Ruz Lhuillier y al personal que allí colabora. A Edgar Casanova González por el apoyo gráfico, a Isaac Rangel Chávez y Luis Martín Martínez por el registro fotográfico, y a Carlos López Puértolas, Oscar de Lucio Morales, Mayra Manrique Ortega, Víctor Guzmán López y Violeta Castillo, por el apoyo en los estudios *in situ* realizados en los años 2019 y 2022.

NOTAS

¹ Estos objetos han recibido diferentes denominaciones: cilindros, tubos, braseros, pedestales, incensarios compuestos, porta-incensarios o cilindros-efigie, entre otros. Optamos por emplear el término de incensarios-efigie porque tienen la función genérica de quemar resinas en los braseros colocados en la parte superior y, además, porque al ser objetos de culto, ponderamos la presencia de imágenes de deidades o antepasados que están ausentes en muchos casos de incensarios compuestos.

² Los dioses de la Tríada, conocidos como GI, GII y GIII, fueron identificados por primera vez por Heinrich Berlin (1963) en los textos jeroglíficos de los tableros de los templos de la Cruz, de la Cruz Foliada y del Sol. Dichas designaciones provienen de la abreviatura del término *God* (dios) y continúan en uso debido a que no se cuenta con lecturas completas de sus nombres.

REFERENCIAS

- ACOSTA, J. 1968. Exploraciones en Palenque: 1968. *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 34: 1-8.
- ACOSTA, J. 1973. Exploraciones en Palenque, 1970. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 7 (4): 347-373.
- ACOSTA, J. 1974-1975. Exploraciones en Palenque. Temporada 1973-1974. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 7 (5): 43-62.
- ALVARADO, J., M. CUEVAS & K. CANTALICE 2018. The Fossil Fishes of the Archaeological Site of Palenque, Chiapas, Southeastern Mexico. *Journal of Archaeological Science Reports* 17: 462-476.



- BARNHART, E. 2001. *The Palenque Mapping Project: Settlement and Urbanism at an Ancient Maya City*. Disertación en Filosofía, The University of Texas at Austin, Austin.
- BERLIN, H. 1963. The Palenque Triad. *Journal de la Société des Américanistes* 52: 91-99.
- BERNAL, G. 2012. Historia dinástica de Palenque. Principales acontecimientos y genealogía de sus gobernantes. *Arqueología Mexicana* 19 (13): 62-69.
- BERNAL, G. 2016. *El señorío de Palenque durante la Era de K'inich Janaahb' Pakal y K'inich Kan B'ahlam (615-702 DC)*. Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- BORHEGYI, S. 1955. Comments on Incense Burners from Copan, Honduras. *American Antiquity* 20 (3): 284-286.
- BORHEGYI, S. 1959. The Composite or 'Assemble-it-Yourself' Censer: A New Lowland Maya Variety of the Three-Pronged Incense Burner. *American Antiquity* 25 (1): 51-58.
- CUEVAS, M. 2007. *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CUEVAS, M. 2011. Incensarios efigie y mascarones arquitectónicos en el área maya: un análisis comparativo. En *Las imágenes precolombinas, reflejos de saberes*, M. Valverde, V. Solanilla & A. Aimi, coords., pp. 335-356. México DF: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- CUEVAS, M. & J. ALVARADO 2012. El mar de la creación primordial. Un escenario mítico y geológico en Palenque. *Arqueología Mexicana* 19 (113): 32-38.
- CUEVAS, M. & G. BERNAL 2002. La función ritual de los incensarios compuestos del Grupo de las Cruces de Palenque. *Estudios de Cultura Maya* 22: 13-32.
- CUEVAS, M., G. MAZÓN & Á. SÁNCHEZ 2018. *Catálogo de incensarios efigie de Palenque, Chiapas, México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Coordinación Nacional de Conservación y Restauración.
- DE LA GARZA, M. & M. CUEVAS 2005. El dios K'awiil en los incensarios del Grupo de las Cruces de Palenque. *Mayab* 18 (18): 99-112.
- DE LA GARZA, M., G. BERNAL & M. CUEVAS 2012. *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- EJARQUE, Á. 2024. *Arte y tecnología ritual en los incensarios efigie de Palenque. Procesos de permanencia y cambio durante el periodo Clásico*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- GARCÍA, A. & E. VELÁSQUEZ 2018. *El arte de los reyes mayas*. Puebla: Museo Amparo.
- GONZÁLEZ, A. 1993 Ms. *Excavaciones arqueológicas en el Templo de la Cruz y Cruz Foliada. Excavaciones arqueológicas en Palenque, informe de campo, VII temporada*. Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología, INAH, México DF.
- GONZÁLEZ, A. 2015. Dos siglos de descubrimientos arqueológicos en Palenque, Chiapas. En *Palenque. Investigaciones recientes*, A. Parrilla, A. Sheseña & R. López, eds., pp. 15-56. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- GRUBE, N. & S. MARTIN 2002. *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HOUSTON, S., C. BRITTENHAM, C. MESICK, A. TOKOVININE & C. WARINNER 2009. *Veiled Brightness. A History of Ancient Maya Color*. Austin: University of Texas Press.
- KENNEDY, C., M. PENMAN, D. WATKINSON, N. EMMERSON, D. THICKETT, F. BOSCHÉ, A. FORSTER, J. GRAU-BOVÉ & M. CASSAR 2024. Beyond Heritage Science: A Review. *Heritage* 7 (3): 1510-1538.
- MAZÓN, G. 2006 Ms. *Informe de Restauración de un portaincensario (No. de Inv. 10-629 758)*. Museo de Sitio, Zona Arqueológica de Palenque, Chiapas.
- MAZÓN, G. 2010 Ms. *Informe del área de restauración, temporada 2010. Proyecto colecciones arqueológicas de Palenque: análisis, catalogación, almacenamiento y restauración*. Bodega de Palenque, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, México DF.
- MAZÓN, G. 2011 Ms. *Informe del área de restauración, temporada 2011. Proyecto colecciones arqueológicas de Palenque: análisis, catalogación, almacenamiento y restauración*. Bodega de Palenque, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, México DF.
- MAZÓN, G. 2014 Ms. *Informe de intervención de portaincensarios del Templo de la Cruz de Palenque, temporada 2014. Programa de socialización, catalogación, investigación, restauración, capacitación y manejo de*



- los acervos arqueológicos y biológicos de los museos de Chiapas-C.* Bodega de Palenque, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, México DF.
- MORALES, A. 2003. Restauración de porta incensarios en Palenque, Chiapas. *Famsi*. <<http://www.famsi.org/reports/97081es/97081esMorales01.pdf>> [consultado: 20-05-2024].
- RANDS, R. 1974. The Ceramic Sequence at Palenque, Chiapas. En *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*, N. Hammond, ed., pp. 51-75. Londres-Austin: Duckworth-University of Texas Press.
- RANDS, R. 2007. Chronological Chart and Overview of Ceramic Developments at Palenque. En *Palenque. Recent Investigation at the Classic Maya Center*, D. Marken, ed., pp. 17-23. Lanham: Altamira Press.
- RICE, P. 1999. Rethinking Classic Lowland Maya Pottery Censers. *Ancient Mesoamerica* 10 (1): 25-50.
- RUZ, A. 1956a. Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1953. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (10): 69-116
- RUZ, A. 1956b. Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1954. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (10): 117-184.
- SALAZAR, D. 2019. *Escultura integrada en la arquitectura maya: tradición y retórica en la representación de los gobernantes (400 A.E.C-600 E.C.)*. Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- SAN ROMÁN, E. 2005. El Clásico Temprano en Palenque a través de su cerámica. *Lakamha' Boletín Informativo del Museo de Sitio y Zona Arqueológica de Palenque* 4 (16): 3-8.
- SÁNCHEZ, Á. & M. CUEVAS 2017. Dioses representados en los incensarios efigie del Grupo de las Cruces, Palenque. En *Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, B. Arroyo, L. Méndez & G. Ajú, eds., pp. 713-725. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- SAVKIC, S. 2017. Pirámide de las pinturas de San Bartolo, El Petén, Guatemala: espacialidad. *Estudios de Cultura Maya* 50: 61-94.
- STUARDO, R. 2014. Una revisión arqueológica de la historia de Palenque durante los siglos VIII y IX (fases Murciélagos-Balunté). *Cuicuilco* 21 (60): 67-82.
- TAUBE, K., W. SATURNO, D. STUART & H. HURST 2010. Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 2: el mural poniente. *Ancient America* 10: 1-109.
- URQUIZÚ, M. & H. HURST 2011. The Murals of San Bartolo: A Window into the Art and Cosmivision of Precolumbian Man. *PARI Journal* 12 (2): 8-13.
- VALENCIA, R. & A. GARCÍA 2010. Rituales de invocación al dios K'awiil. En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, M. Ponce de León, M. Sorroche & A. Ciudad, eds., pp. 235-262. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas.



Rituales mayas asociados al paso del hotún en Quiriguá

Maya Rituals Associated to the Passage of Hotun in Quirigua

María Eugenia Gutiérrez González^A

RESUMEN

Recibido:
noviembre 2023.

Aceptado:
agosto 2024.

Publicado:
diciembre 2024.



En los monumentos que el señor K'ahk'Tiliw-Chan-Yopaat dedicó durante su gobierno en la ciudad de Quiriguá (725-785 DC), en la actual Guatemala, dejó constancia de todos los finales de período hotún comprendidos en esos años. En esta investigación se analizan las fechas, identificando la existencia de un patrón ritual direccional en las estelas F, D, E, C, A y en el Zoomorfo B, en vista de que la orientación de sus bloques jeroglíficos corresponde directamente con información calendárica relacionada con los dioses G9 (mirando al este) y G7 (apuntando al oeste). Además, se exploran los 17 hotunes registrados ininterrumpidamente en Quiriguá entre el 9.15.0.0.0 (731 DC) y el 9.19.0.0.0 (810 DC), no solo por K'ahk'Tiliw-Chan-Yopaat, sino por sus dos sucesores, y se propone una posible asociación entre el culto a la Diosa Lunar, los dioses patronos de las veintenas y el paso de los hotunes, en el contexto de ese mismo patrón ritual direccional.

Palabras clave: Quiriguá, calendarios mayas, rituales mayas, hotunes, Diosa Lunar maya.

ABSTRACT

K'ahk'Tiliw-Chan-Yopaat, ruler of Quirigua, in present-day Guatemala, kept a detailed, ongoing record of the end of all hotun periods in monuments he dedicated during his rule (AD 725-785). Through a detailed analysis of the dates registered, this investigation identifies a directional ritual pattern for at least six of those monuments (Stelas F, D, E, C, A, and Zoomorph B), as the orientation of their narratives directly corresponds to calendar data linked to gods G9 (to the east) and G7 (to the west). The research also explores the 17 hotuns recorded without interruption in Quirigua from 9.15.0.0.0 (AD 731) to 9.19.0.0.0 (AD 810), not only by K'ahk'Tiliw-Chan-Yopaat but also by his two successors. Based on this, the author proposes the possible direct association between the Moon Goddess, the patron gods of the twenty-day months, and the passage from one hotun to the next, linked to this same directional ritual pattern.

Keywords: Quirigua, Maya calendars, Maya rituals, hotun, Maya Moon Goddess.

^A María Eugenia Gutiérrez González, Centro de Estudios Interdisciplinarios de las Culturas Mesoamericanas A.C., CEICUM, Ciudad de México, México. ORCID: 0009-0000-3283-5713. E-mail: eugenia_megg@yahoo.com.mx; eugeniamegg2016@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Quiriguá es una de las ciudades mayas del período Clásico (250-950 años DC) que posee la mayor cantidad de datos acerca de los finales de período y cuenta con un amplio corpus jeroglífico de estelas, zoomorfos y altares, que presentan fechas en la llamada Cuenta Larga.¹ De las más de 70 que quedaron plasmadas en los textos de Quiriguá, 37 se refieren a días *ʼAjaw* o finales de período. Es decir, la mitad de los eventos hallados hasta ahora en la ciudad se vinculan específicamente con el paso del tiempo. Algunas referencias a estas prácticas rituales son muy tempranas, como la celebración de cuartos de katún u hotunes en la Estela U (de B-5 a A-7), registradas desde el siglo V DC (9.2.5.0.0, 10 *ʼAjaw* 8 *Kʼanjalaw*, 18 de abril del año 480 DC).²

Quiriguá se ubica en el valle del río Motagua, en el actual Guatemala, y fue descubierta para la arqueología moderna en el año 1840, durante una expedición liderada por John Lloyd Stephens (1993 [1841]) (fig. 1).

Gracias a la calidad de los primeros dibujos de Frederick Catherwood publicados en 1841 (Stephens 1993 [1841]), Quiriguá se convirtió en un referente importante de información calendárica maya desde su descubrimiento. Cabe señalar que es una de las pocas ciudades de dicha cultura –junto con Palenque, Copán y Yaxchilán– donde se hallan variantes de cuerpo completo para los cartuchos glíficos de la notación calendárica, algo que sin duda contribuyó a intensificar el atractivo para su estudio. Además, la urbe cuenta con la estela más alta encontrada hasta ahora en esta área cultural, la Estela E, y su Estela C presenta uno de los ejemplos más descriptivos sobre los eventos ocurridos en la notación 13.0.0.0.0, 4 *ʼAjaw* 8 *Kumkʼu*, 13 de agosto del año 3114 AC, conocida como Fecha Era.³

En 1881, Alfred Maudslay (1883, 1886) organizó su primera visita a la ciudad, iniciando sus excavaciones formales en 1883. En 1886 publicó los resultados de las investigaciones realizadas en Quiriguá y en otras ciudades, como Tikal, Copán y la región del río Usumacinta.



Figura 1. Ubicación de Quiriguá en la zona del río Motagua, Guatemala. **Figure 1.** Location of Quirigua in the Motagua River zone, Guatemala.

Unas décadas después, Sylvanus Morley (1938) hizo excavaciones en esa zona, y publicó sus conclusiones en *The Inscriptions of Petén*.

Este breve recuento de la investigación arqueológica pretende destacar un aspecto fundamental para el análisis de patrones rituales direccionales, como los que se proponen en este trabajo, pues estos no se podrían estudiar en Quiriguá sin los registros tanto de Maudslay (1883, 1886) como de Morley (1938). Ambos dejaron constancia de que la mayoría de los monumentos de la ciudad fueron encontrados *in situ*, lo que tiene claras implicancias metodológicas para el estudio de la vida ritual, porque sabemos cuál era la posición exacta en que fueron colocadas las obras y, por lo tanto, sus textos. Eso nos ha permitido identificar un patrón ritual direccional a partir de la orientación este-oeste que dieron los mayas a las inscripciones de K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat en la Plaza Central de este sitio.

A principios de este siglo, MatthewLooper (2003) aportó elementos que resultan claves para analizar la ritualidad y las prácticas religiosas en Quiriguá, en vinculación directa con la colocación de los monumentos del gobernante K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat en la Gran Plaza. Este trabajo sigue parte del análisis hecho por Looper (2003) respecto de la posible práctica de ceremonias y rituales dancísticos en correspondencia con la distribución espacial de estelas y zoomorfos, aunque se propone una interpretación distinta. Se parte de la hipótesis de que este mandatario debió tener una motivación de culto a dioses calendáricos cuando decidió colocar sus estelas con la direccionalidad específica que aquí estudiamos. Luego, se presenta una breve discusión acerca de los alcances que pudo tener este patrón direccional en relación con el ciclo agrícola y con rituales para conjurar las tormentas que azotan con frecuencia esta zona.⁴

UN PATRÓN DIRECCIONAL ASOCIADO A LOS SEÑORES DE LA NOCHE G9 Y G7

El gobernante K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat fue uno de los señores más importantes en la historia de Quiriguá. Rigió entre los años 725 y 785 DC y se le conoce por haber derrotado al mandatario Waxaklaju'n-Ubaah-



Figura 2. Disposición de los seis monumentos estudiados en la Gran Plaza de Quiriguá, Plataforma 1A-1 (modificada desde Martin y Grube [2008: 214]). **Figure 2.** Placement of the seven monuments studied in the Great Plaza of Quirigua Platform 1A-1 (modified from Martin and Grube [2008: 214]).

K'awiil de Copán. Durante su gobierno en Quiriguá fueron erigidos 11 monumentos, de los cuales ocho se colocaron en la Gran Plaza del Grupo Principal (Looper 2003: 81-87). Cronológicamente, son las estelas H, J, F, D, E, A y C, además del Zoomorfo B. En un trabajo anterior (Gutiérrez 2019: 57-65), hemos explorado los textos de seis de estas 11 obras de la Gran Plaza, cuya lectura epigráfica nos ha permitido identificar un patrón asociado a los puntos cardinales: estelas F, D, E, C, A y Zoomorfo B (fig. 2).⁵

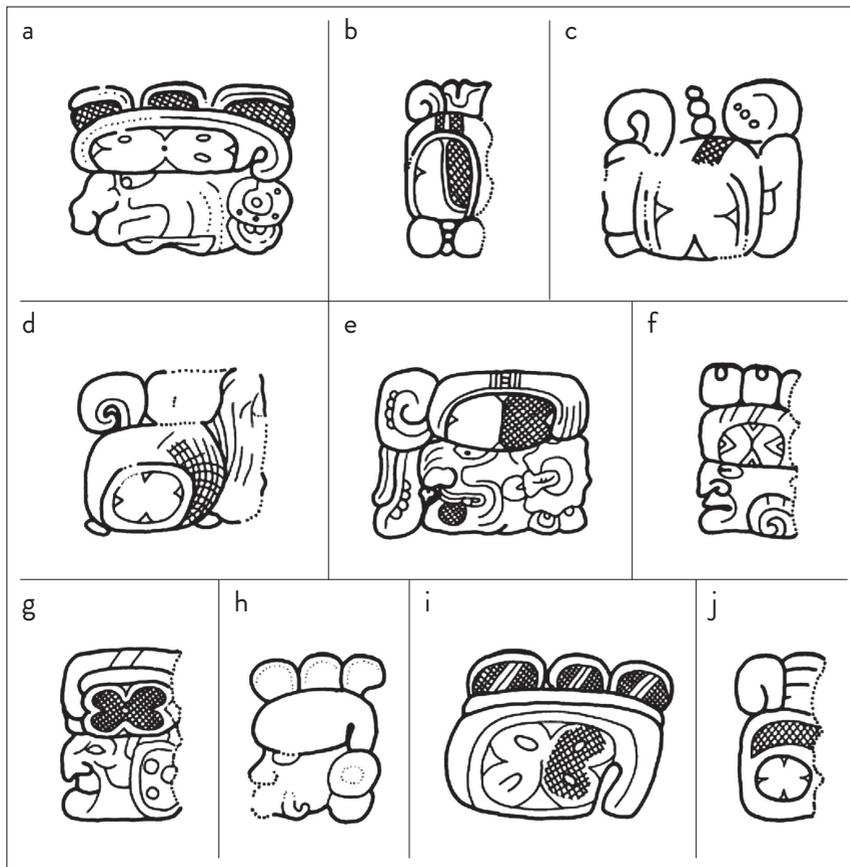


Figura 3. Ejemplos de la deidad G9: a) Estela 63, B9, Copán; b) Estela I, D2, Copán; c) Templo 11, Puerta N, jamba oeste, C3 (con Glifo F), Copán; d) Estela 5, M1, Dos Pilas; e) EJ 1, Escalón V, J3, Naranjo; f) Estela E este, D5 (con Glifo F), Quiriguá; g) Estela F este, C6 (con Glifo F), Quiriguá; h) Estela 27, D1, Tikal; i) Estela 31, A8, Tikal; j) Dintel 3, B1, Yaxchilán (Gronemeyer 2006: 11, fig. 10). **Figure 3.** Examples of the deity G9: a) Stele 63, B9, Copan; b) Stela I, D2, Copan; c) Temple 11, Gate N, west Jamba, C3 (with Glyph F), Copan; d) Stele 5, M1, Dos Pilas; e) EJ 1, Esc. V, J3, Naranjo; f) Stele E east, D5 (with Glyph F), Quirigua; g) Stele F east; C6 (with Glyph F), Quirigua; h) Stele 27, D1, Tikal; i) Stele 31, A8, Tikal; j) Lintel 3, B1, Yaxchilan (Gronemeyer 2006: 11, fig. 10).

El patrón es observable en fechas calendáricas y ofrece elementos para estudiar rituales de culto al dios G9 (vinculado con el rumbo este) y al dios G7 (con el oeste). Lo que pudimos encontrar fue un posicionamiento direccional de dichos monumentos como un esquema calendárico, donde el dios patrono o la diosa patrona que regían las veintenas (o los meses mayas) tienen una asociación directa con las deidades conocidas G9 y G7 del grupo de los nueve Señores de la Noche. Esto nos llevó a proponer que el momento, el lugar y la orientación con que fueron colocados los monumentos en la Gran Plaza de Quiriguá, específicamente estos seis monumentos dedicados por K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat, tienen una relación con los movimientos del Sol y de la Luna.

A principios del siglo xx, Eric Thompson (1960) identificó nueve figuras en notaciones calendáricas mayas y las llamó Señores de la Noche, en alusión a deidades que habían sido estudiadas en el centro de

México. Estas nueve divinidades se relacionan con fechas específicas en la Cuenta Larga (Montgomery 2002: 89-90). En ese tiempo se vivía un apogeo en el desciframiento de todos los elementos variables que constituyen la Serie Inicial (Morley 1935).⁶ Desde entonces, y aunque no hagan referencia alguna a la noche, se les conoce con ese nombre y se les enlista como G1, G2, G3, G4, G5, G6, G7, G8 y G9.⁷ Forman un ciclo de nueve días y están relacionados con el Glifo F o *ti' hun/ti' huun*.⁸ Aunque es el Señor de la Noche G9 el que más frecuentemente se halla ligado al Glifo F, los nueve Señores de la Noche pueden estar asociados con él, dentro de un mismo cartucho jeroglífico (Montgomery 2002: 90).

De tales deidades, en este trabajo nos hemos concentrado en los dioses G9 y G7, porque son precisamente los que se vinculan de manera recurrente con las fechas registradas en los seis monumentos estudiados (figs. 3 y 4).⁹

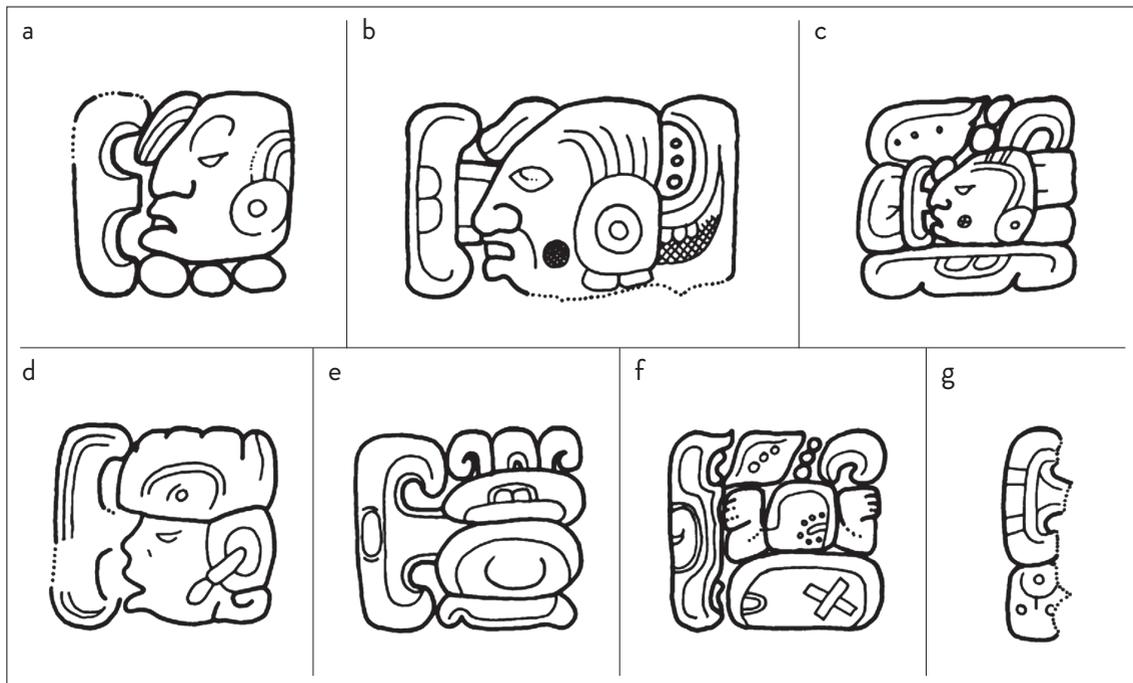


Figura 4. Ejemplos de la deidad G7: **a)** Estela 2, A2, Bonampak; **b)** Estela 5, A5, Copán; **c)** Tablero de Palenque, A15 (con Glifo F), Palenque; **d)** Estela 3, B4, Piedras Negras; **e)** Estela D oeste, A15, Quiriguá; **f)** Estela E oeste, A6 (con Glifo F), Quiriguá; **g)** Dintel 29, B4, Yaxchilán (Gronemeyer 2006: 9, fig. 8). **Figure 4.** Examples of god G7: **a)** Stela 2, A2, Bonampak; **b)** Stela 5, A5, Copan; **c)** Palenque Board, A15 (with Glyph F), Palenque; **d)** Stela 3, B4, Piedras Negras; **e)** Stela D west, A15, Quirigua; **f)** Stela E west, A6 (with Glyph F) Quirigua; **g)** Lintel 29, B4, Yaxchilan (Gronemeyer 2006: 9, fig. 8).

Los datos analizados en los monumentos donde hemos encontrado ese patrón ritual direccional (Gutiérrez 2019: 57-65) son los siguientes:

Estela F, con fecha de dedicación en 9.16.10.0.0, 1^a *Ajaw 3 Chakat*, 13 de marzo del año 761 DC. Presenta al dios patrono de Chakat y al Señor de la Noche G9 mirando hacia el este (fig. 5).

La misma Estela F tiene otra fecha de Cuenta Larga que describe la entronización del gobernante de Quiriguá, K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat, en 9.14.13.4.17, 12 *Kab'an 5 K'ayab'*, 2 de enero del año 725 DC. En ella vemos a la diosa patrona de K'ayab' sin escritura explícita del glifo para el Señor de la Noche, que las reglas calendáricas marcan como G7, mirando al oeste (fig. 6).

Posee otra fecha que alude a la decapitación de Waxaklaju'n-'Ub'aah-K'awiil (o 'Dieciocho Imágenes de K'awiil', señor de Copán) en 9.15.6.14.6, 6 *Kimi 4 Kasew*, 29 de abril del año 738 DC, sin escritura explícita del glifo para Señor de la Noche, que las reglas calendáricas marcan como G7, también mirando hacia

el oeste. Incluye otras dos fechas que describen rituales realizados en 9.15.10.0.0, 3^a *Ajaw 3 Mol*, 26 de junio de 741 DC, y 9.15.0.0.0, 4^a *Ajaw 13 Yaxsihom*, 18 de agosto del año 731 DC.

La misma Estela D muestra otra fecha en Cuenta Larga que describe varios rituales protagonizados por K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat en 9.16.13.4.17, 8 *Kab'an 5 Yaxk'in*, 2 de junio del año 764 DC. Vemos al dios patrono de *Yaxk'in* y al Señor de la Noche G7 mirando hacia el oeste (fig. 8). La deidad G7 se encuentra vinculada al Glifo F (*ti' huun*) en los cartuchos A15-B15.¹⁰

Estela E, con fecha de dedicación en 13^a *Ajaw 18 Kumk'u*, 9.17.0.0.0, 20 de enero del año 771 DC. Se aprecia al dios patrono de *Kumk'u* y al Señor de la Noche G9 mirando hacia el este (fig. 9). La divinidad G9 se encuentra ligada al Glifo F (*ti' hun/ti' huun*) en el cartucho D5.

También la Estela E exhibe otra fecha en Cuenta Larga que muestra la entronización del gobernante K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat en 12 *Kab'an 5 K'ayab'*, 9.14.13.4.17,

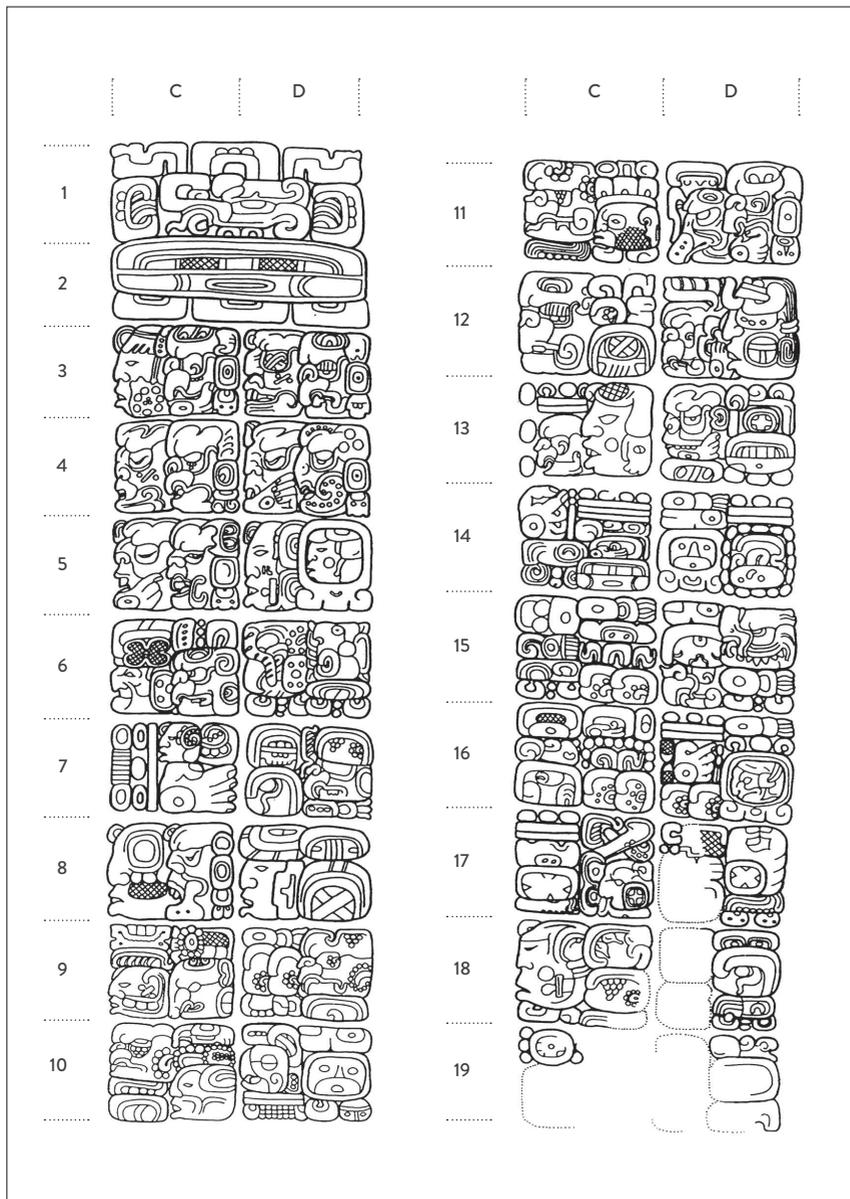


Figura 5. Estela F este, Quiriguá (modificada desde Looper [2003: 125, fig. 5]).
Figure 5. Stela Feast, Quirigua (modified from Looper [2003: 125, fig. 5]).

2 de enero del año 725 DC. Tal y como ocurre en la Estela F que ya hemos mencionado, aquí también podemos ver a la diosa patrona de *K'ayab'* y al Señor de la Noche G7 mirando hacia el oeste en posición A6, combinado con el Glifo F (fig. 10).

Estela C, con fecha de dedicación en 13.0.0.0.0, 4 *'Ajaw* 8 *Kumk'u*, 13 de agosto del año 3114 AC. Es la que conocemos como Fecha Era o fecha de creación, momento en que comenzó el baktún 13. Vemos al dios

patrono de *Kumk'u*, sin escritura explícita del glifo para Señor de la Noche, que las reglas calendáricas marcan como G9, orientado hacia el este. No se trata de un texto independiente, pues tiene su continuación en la Estela A (Gutiérrez 2014: 161-178) e incluso podría extenderse hasta el Zoomorfo B (Looper 2003: 158) (fig. 11).

La Estela C tiene otra fecha (tal vez mítica) que es 6 *'Ajaw* 13 *Yaxk'in*, 9.1.0.0.0, 27 de agosto del año 455 DC. Vemos al dios patrono de *Yaxk'in*, sin escritura

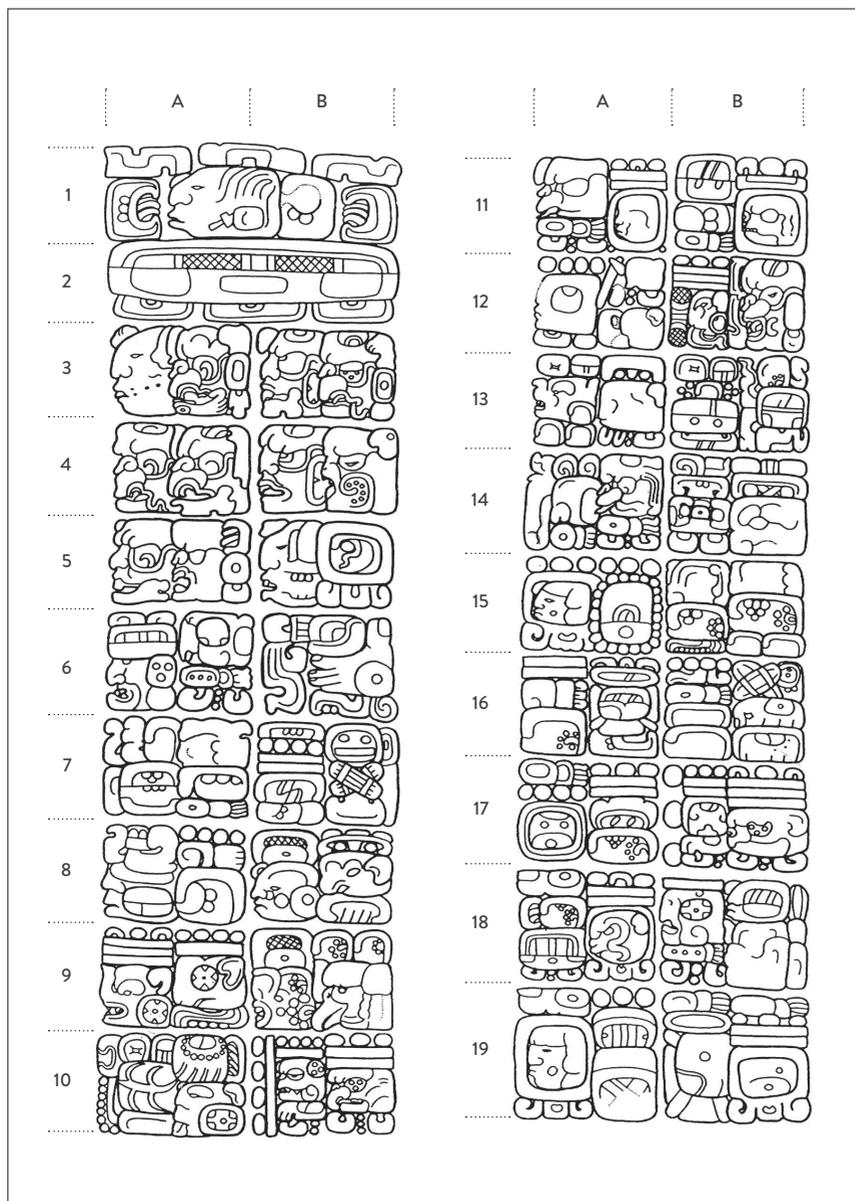


Figura 6. Estela F (monumento 6) oeste, Quiriguá (modificada desde Looper [2003: 126, fig. 6]). **Figure 6.** Stela F (monument 6) west, Quirigua (modified from Looper [2003: 126, fig. 6]).

explícita del glifo para Señor de la Noche, que las reglas calendáricas marcan como G9, mirando hacia el oeste. Sin embargo, al ser una narrativa concatenada, quizás hasta el Zoomorfo B, se cumple el patrón ritual direccional.

Estela A, con fecha de dedicación en 9.17.5.0.0, 6 'Ajaw 13 K'ayab', 25 de diciembre del año 775 DC. Se observa a la diosa patrona de K'ayab' y Señor de la Noche G9, en este caso vinculado al Glifo F (cartucho B6), dirigido hacia el este (fig. 12).

Por último, podemos observar el patrón ritual direccional en el Zoomorfo B con fecha 9.17.10.0.0, 12 'Ajaw 8 Pax, 28 de noviembre del año 780 DC. Se distingue al dios patrono de Pax y al Señor de la Noche G9, en este caso vinculado al Glifo F (cartucho 7), mirando al este (fig. 13). Es el último monumento erigido en la Gran Plaza durante el gobierno de K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat.

El análisis de estos datos epigráficos nos permite proponer que existe un patrón ritual que tiene como

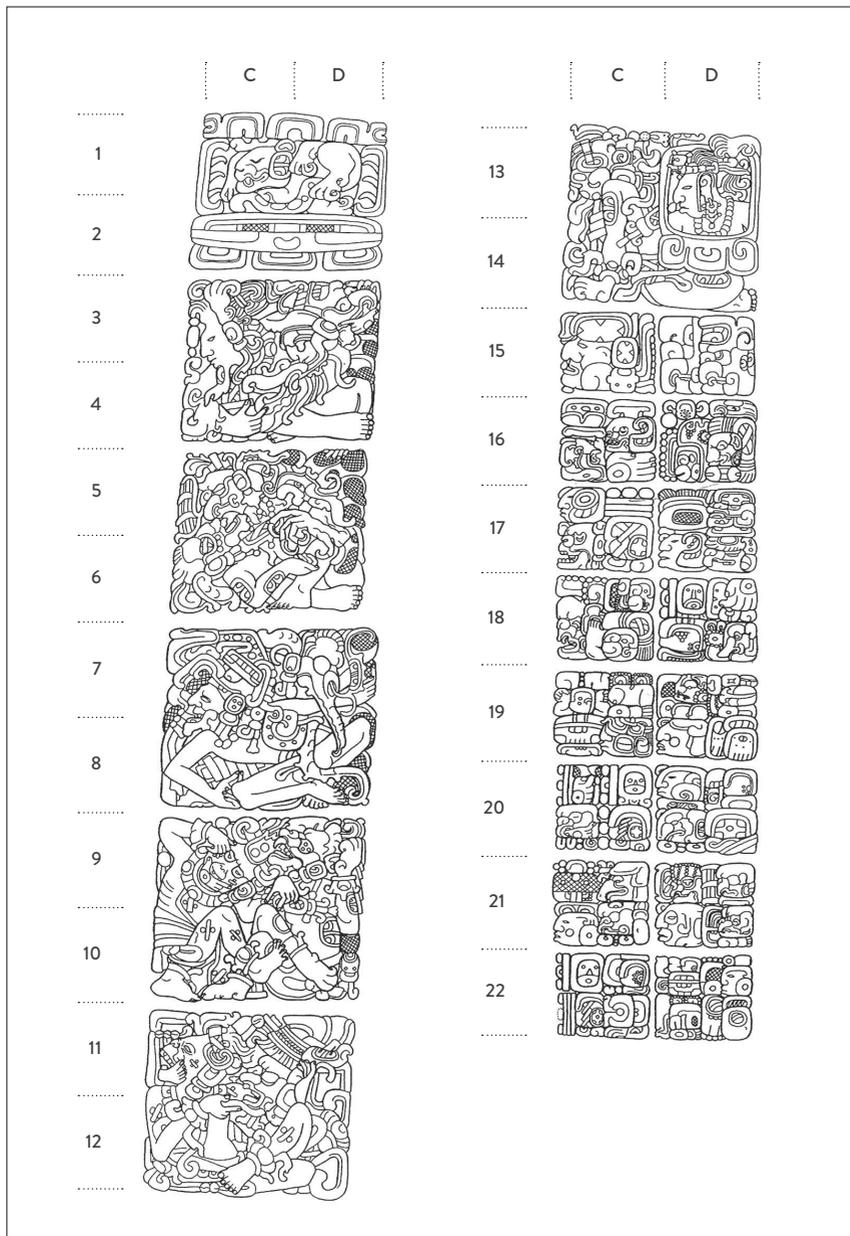


Figura 7. Estela D, Quiriguá (modificada desde Looper [2003: 142, fig. 26]).
Figure 7. Stela D, Quirigua (modified from Looper [2003: 142, fig. 26]).

protagonistas a los dioses G9 y G7, asociándolos, respectivamente, al este y al oeste. Además, ambos se vinculan con deidades patronas de las veintenas y con la Diosa Lunar en un complejo sistema de observación celeste que va dando forma y sentido a los textos, aunque en las estelas C y D no veamos a esta divinidad como patrona dentro del Glifo Introdutor de la Serie Inicial (en adelante, G1S1).

Matthew Looper (2003) ha estudiado la importancia ritual que pudo tener durante el siglo VIII DC la Gran Plaza de Quiriguá. En una investigación sobre la distribución espacial de los monumentos que fueron dedicados en tiempos de K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat en la plataforma 1 A-1, el autor señala que podrían haberse realizado diversas ceremonias rituales, procesiones y danzas en ella, ubicada en la parte norte de la

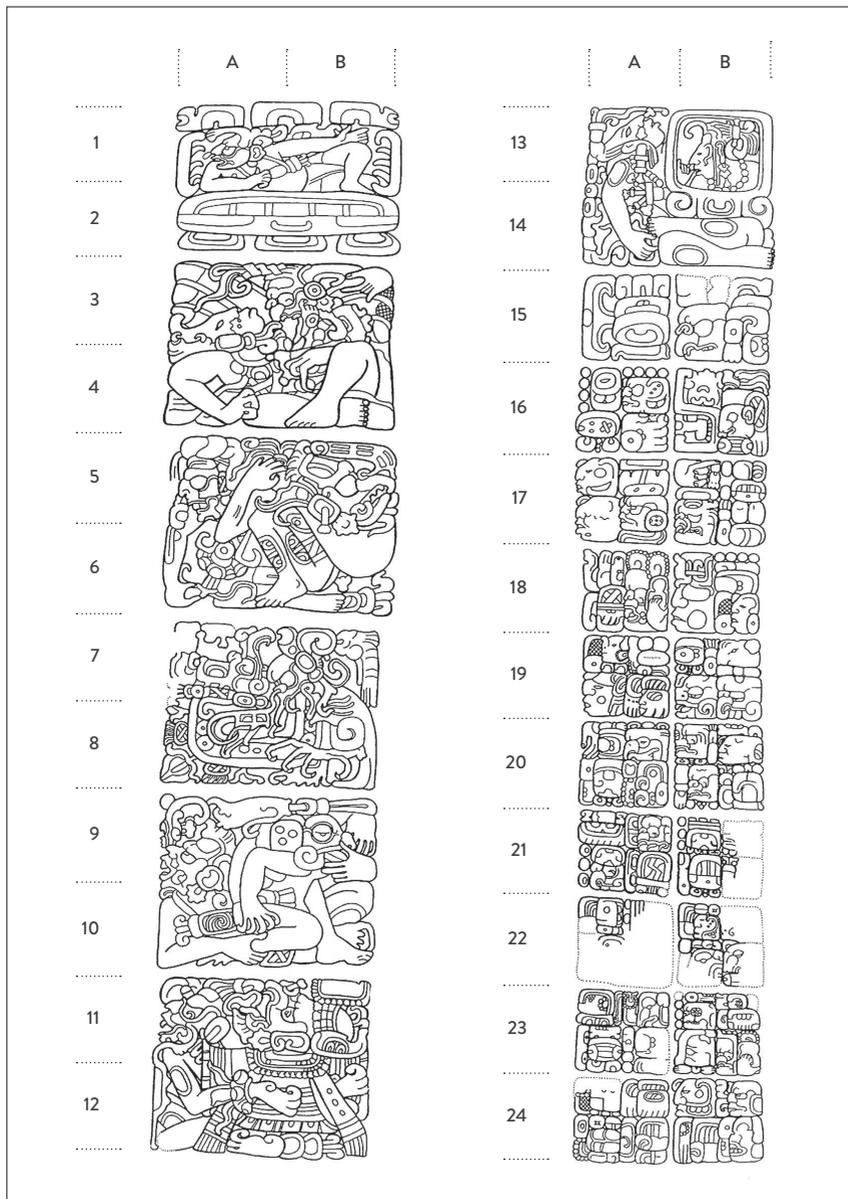


Figura 8. Estela D oeste, Quiriguá (modificada desde Looper [2003: 144, fig. 28]).
Figure 8. Stela D west, Quirigua (modified from Looper [2003: 144, fig. 28]).

Gran Plaza (fig. 2) (Looper 2003: 178-185). Lo que propone Looper (2003: 182-183) es el trazo de una ruta posible que habrían seguido los habitantes de Quiriguá entre los monumentos: en ceremonias de baile ritual los danzantes pasarían cerca de la Estela D, las estelas pareadas C y A, el Zoomorfo B y finalmente, por las estelas pareadas F y E. En el análisis que hicimos sobre el patrón direccional de las estelas dedicadas por K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat (Gutiérrez 2019: 57-65)

hemos retomado lo medular de esa relación entre rituales de danza y acomodo espacial de monumentos que ha descrito Looper, aunque también nos hemos basado en datos encontrados en las fechas de los eventos que se narran, por las razones que veremos a continuación.

La estructura básica de la llamada Cuenta Larga maya hace que todos los finales de período que tienen un valor cero, tanto para el numeral del *k'in* como para el del *winal* (es decir, necesariamente con terminación

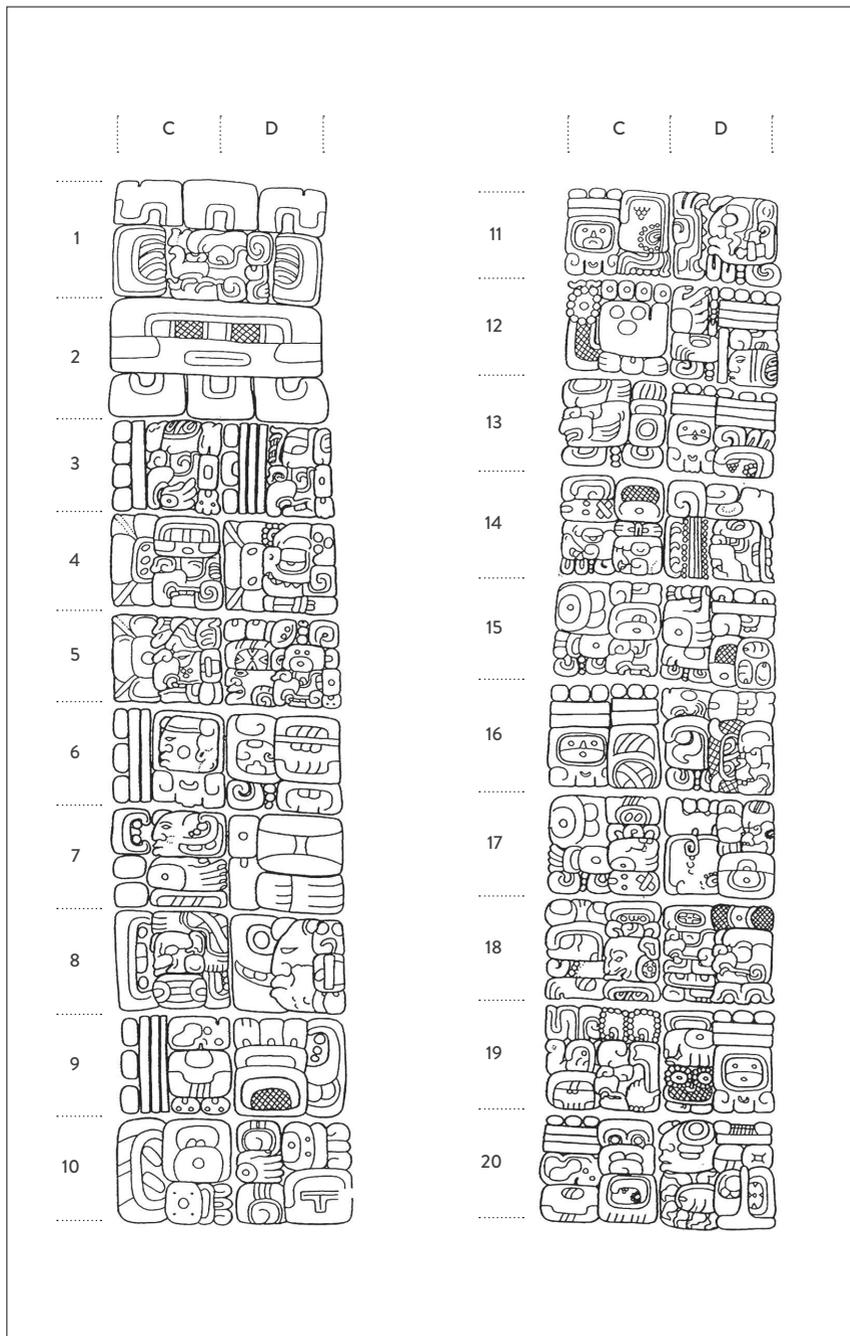


Figura 9. Estela E este, Quiriguá (modificada desde Looper [2003: 150, fig. 38]).
Figure 9. Stela E east, Quirigua (modified from Looper [2003: 150, fig. 38]).

en doble cero), sean fechas [?]Ajaw en el *tzolk'in*.¹¹ Por ello, todas las dataciones [?]Ajaw con doble cero coinciden, invariablemente, con el Señor de la Noche G9, pues las reglas calendáricas así lo determinan. El dios G9 puede vincularse con otras terminaciones que van del

1 al 19, pero siempre que en la Cuenta Larga haya una coincidencia de cero para *k'in* y cero para *winal*, el día será [?]Ajawy el Señor de la Noche será G9. Lo que llamó nuestra atención en Quiriguá es que todas esas fechas [?]Ajaw ligadas con esta divinidad que narran eventos

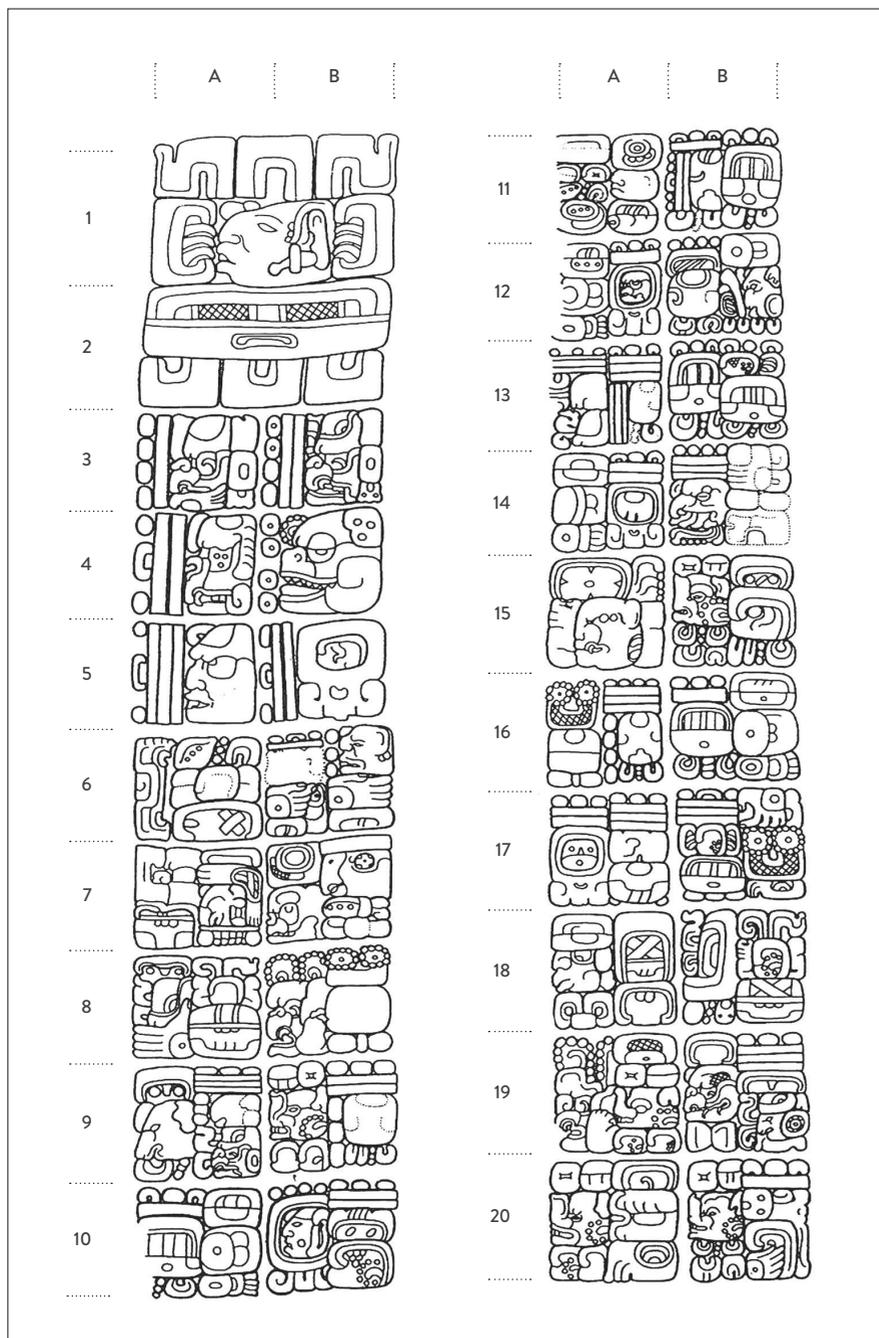


Figura 10. Estela E oeste, Quiriguá (modificada desde Looper [2003: 153, fig. 41]). **Figure 10.** Stela E west, Quirigua (modified from Looper [2003: 153, fig. 41]).

históricas estén dirigidas hacia el este, esto es, el rumbo de la salida o el nacimiento del Sol y de la Luna (este).

Por otra parte, al analizar las estelas en su lado oeste notamos que las cinco que fueron dedicadas por K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat en la Gran Plaza (F, D, E, C

y A) describen rituales efectuados por este gobernante en fechas conectadas directamente con el Señor de la Noche G7—ya sea que se encuentre explícito su cartucho glífico o que las reglas calendáricas lo marquen como la deidad asociada—. Estos ritos quedaron registrados

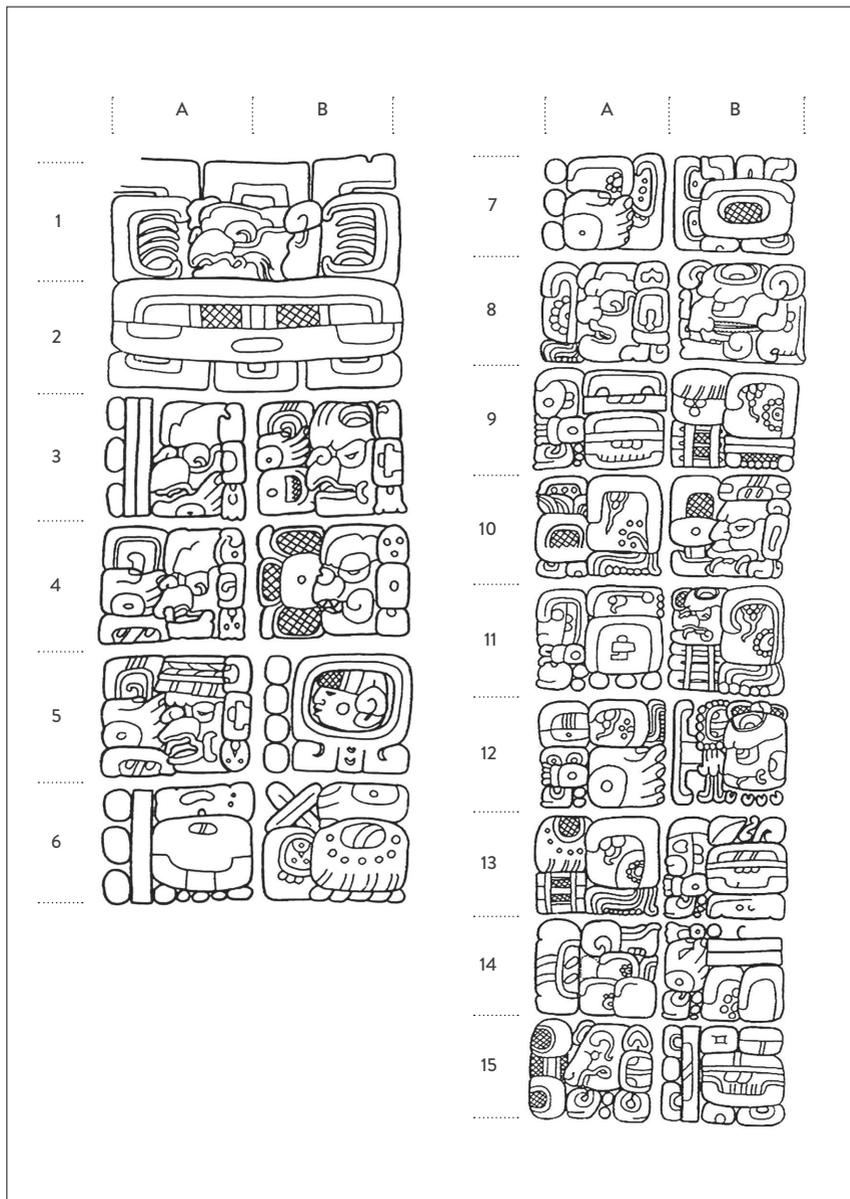


Figura 11. Estela C este, Quiriguá (modificada desde Looper [2003: 159, fig. 1]).

Figure 11. Stela C east, Quirigua (modified from Looper [2003: 159, fig. 1]).

en los monumentos que se dirigen al punto cardinal por donde se ocultan el Sol y la Luna (oeste), sin hacer referencia a ninguna fase lunar específica con su posible simbolismo ligado, que sería materia para otra investigación.¹² Aquí ocurre lo mismo que hemos señalado para los textos que miran hacia el este, asociados a G9. Es decir, todas las fechas orientadas hacia este punto son, o bien la estricta conmemoración del paso del tiempo o bien algo ocurrido en una fecha mítica,

en este caso correlacionada con el calendario cristiano (que puede ser una fecha vinculada con el Señor de la Noche G7, pero sin que aparezcan en la inscripción los datos glíficos), mientras que no se registra ningún otro evento histórico en esa dirección.

Los hechos históricos que se describen son la entronización de K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat y la decapitación del gobernante de Copán, Waxaklaju'n-ʼUb'aah-K'awiil, narrados recurrentemente en Quiriguá. Ambos eventos

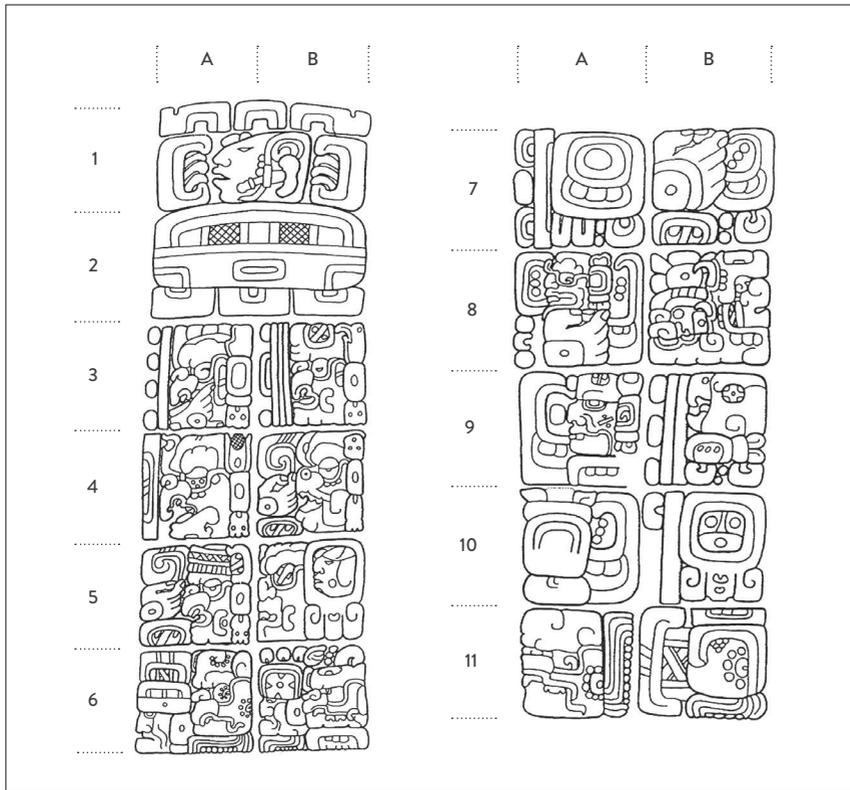


Figura 12. Estela A este, Quiriguá (modificada desde Looper [2003: 167, fig. 15]).
Figure 12. Stela A east, Quirigua (modified from Looper [2003: 167, fig. 15]).

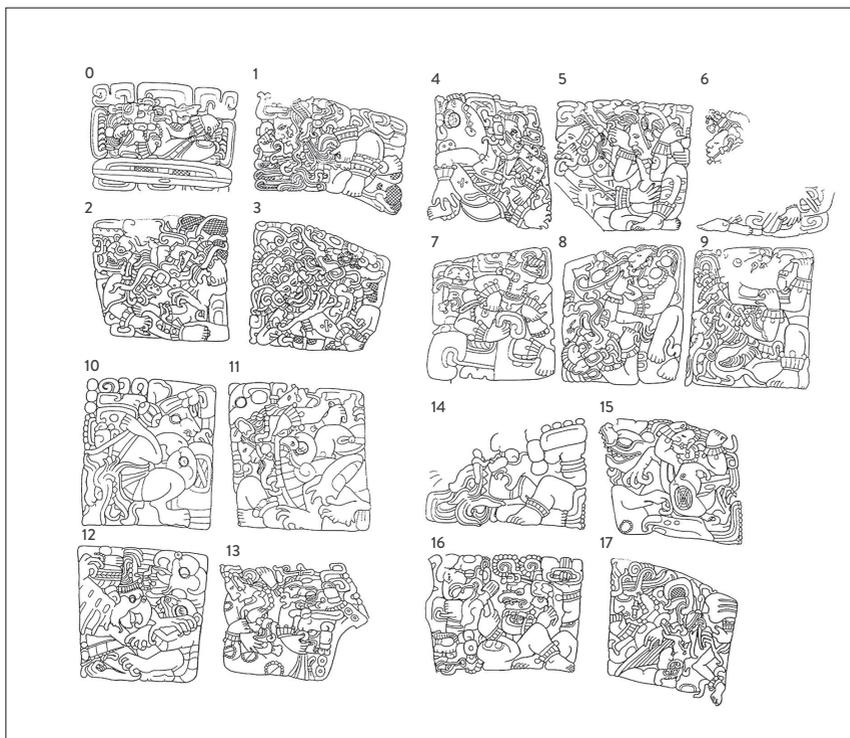


Figura 13. Zoomorfo B, Quiriguá (modificada desde Looper [2003: 175, fig. 29]).
Figure 13. Zoomorph B, Quirigua (modified from Looper [2003: 175, fig. 29]).

sucedieron en una fecha relativa al Señor de la Noche G7 y son expuestos en el lado oeste de las estelas que los consignan.¹³ El dios G7 puede ligarse con fechas que presentan numerales diversos. Eso es precisamente lo que ocurre en las estelas dedicadas por K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat que hemos analizado aquí: la entronización de este gobernante en 9.14.13.4.17, 12 *Kab'an 5 K'ayab'*, 2 de enero del año 725 DC, y la decapitación de Waxaklaju'n-?Ub'aah-K'awiil de Copán en 9.15.6.14.6, 6 *Kimi 4 Kasew*, 29 de abril del año 738 DC, así como varios rituales hechos por K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat en 9.16.13.4.17, 8 *Kab'an 5 Yaxk'in*, 2 de junio del año 764 DC, con el dios patrono de *Yaxk'in* y Señor de la Noche G7, mirando al oeste.

De acuerdo con los datos presentados, se sugiere que los habitantes de Quiriguá no solo consignaron eventos en fechas precisas referidas a G9 y G7, sino que también los documentaron en rumbos concretos vinculados a esas dos deidades. No tenemos información que nos permita dilucidar con mayor exactitud cuál habría sido el motivo que llevó a los habitantes de esta ciudad a relacionar al dios G9 con el este y al dios G7 con el oeste, pues no existe ningún otro estudio sobre el tema. Pensamos que estas decisiones no fueron aleatorias, más bien respondieron a un patrón ritual.¹⁴

RITUALES ASOCIADOS AL PASO DE 17 HOTUNES EN QUIRIGUÁ

Desde la primera inscripción datada a mediados del siglo V DC, hasta la última de principios del siglo IX DC, las de Quiriguá tuvieron un registro riguroso de los finales de período de cinco tunes u hotún (1800 días). Entre los años 731 y 810 DC se observa la dedicación ininterrumpida de monumentos para conmemorar 17 hotunes. Por ello, esta ciudad ofrece la posibilidad de investigar la práctica ritual de dedicación de inscripciones cada cinco tunes para el lapso comprendido entre el 9.15.0.0.0 (731 DC) y el 9.19.0.0.0 (810 DC).¹⁵

El culto a los dioses patronos de las veintenas puede estudiarse en Quiriguá si se analizan esos monumentos que documentan 17 finales de período de cinco tunes u hotún de manera continua: estelas S, H, J, F, D, E, C, A, I y K; zoomorfos B, G, O y P; altares O' y P'; y los textos de la estructura 1 B-1 (textos del Escalón

Jeroglífico y de la Cornisa). Estos dioses patronos varían de acuerdo a cada uno de los 18 meses (veintenas) del *haab'* y, literalmente, “descansan” o se posan sobre el signo principal del G1SI. Fue Herman Beyer quien los identificó a partir de los trabajos de Charles Bowditch, que sugerían la existencia de una conexión entre los meses del *haab'* y algunos elementos glíficos variables de la Serie Inicial (Morley 1938: 104).

En publicaciones previas (Gutiérrez 2008, 2014) hemos señalado que estas 17 celebraciones ininterrumpidas permiten dilucidar una conexión, en un ritmo progresivo inverso, entre el transcurso de los días de la Serie Lunar y el paso del katún (7200 días).¹⁶ En un marco temporal tan amplio, la relación se hace evidente en una variación constante de los días de la Serie Lunar, ya que estos descienden tal y como lo hacen los numerales del *tzolk'in* (o cuenta de 260 días) al paso de los katunes en la llamada Cuenta Larga.¹⁷ En investigaciones sobre calendárica maya se ha notado una correspondencia directa entre el avance de los numerales en la Cuenta Larga y el descenso constante de los del *tzolk'in* en la Rueda Calendárica.¹⁸ En los siguientes ejemplos de algunos finales de katún seriados, nótese cómo ascienden los numerales en el período katún (4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) mientras descienden los del *tzolk'in* (13, 11, 9, 7, 5, 3, 1) en la Rueda Calendárica (en negrita los numerales destacados):

9.4.0.0.0	13 <i>'Ajaw 18 Yaxsihom</i>
9.5.0.0.0	11 <i>'Ajaw 18 Kasew</i>
9.6.0.0.0	9 <i>'Ajaw 3 Wayeb'</i>
9.7.0.0.0	7 <i>'Ajaw 3 Kank'in</i>
9.8.0.0.0	5 <i>'Ajaw 3 'Ik'sihom</i>
9.9.0.0.0	3 <i>'Ajaw 3 Sotz'</i>
9.10.0.0.0	1 <i>'Ajaw 8 K'ayab'</i>

En este trabajo partimos de esa correspondencia para estudiarla en las celebraciones hotúnicas del período Clásico maya, pues advertimos una relación directa entre el paso de los días de la Serie Lunar, las deidades patronas de las veintenas y el paso del katún (período que contiene cuatro hotunes). Esta relación se distingue porque las lunaciones poseen un ritmo descendente en los glifos E y D –que refieren a esa Serie Lunar y que marcan el número de días que tuvo una lunación–, mientras que el katún adquiere un ritmo ascendente. Cada vez que

CUENTA LARGA	RUEDA CALENDÁRICA	SERIE LUNAR (GLIFOS E Y D)	FECHA GREGORIANA (dc) Y DIOS G O SEÑOR DE LA NOCHE
+ HOTUNES		- DÍAS LUNARES	
9.15.0.0.0 (3 mons.: P, E, F)	4 ?Ajaw 13 Yaxsihom	10,9	22 de agosto del año 731, G9
9.15.5.0.0 (1 mon.: I)	10 ?Ajaw 8 ?Ik'sihom	9,6	26 de julio del año 736, G9
9.15.10.0.0 (1 mon.: F)	3 ?Ajaw 3 Mol	8,2	30 de junio del año 741, G9
9.15.15.0.0 (1 mon.: S)	9 ?Ajaw 18 Xul	6,8	4 de junio del año 746, G9
9.16.0.0.0 (1 mon.: H)	2 ?Ajaw 13 Kasew	5,5	9 de mayo del año 751, G9
9.16.5.0.0 (1 mon.: J)	8 ?Ajaw 8 Sotz'	4,1	12 de abril del año 756, G9
9.16.10.0.0 (1 mon.: F)	1 ?Ajaw 3 Chakat	2,7	17 de marzo del año 761, G9
9.16.15.0.0 (1 mon.: D)	7 ?Ajaw 18 K'anjalaw	1,4	19 de febrero del año 766, G9
9.17.0.0.0 (1 mon.: E)	13 ?Ajaw 18 Kumk'ú	0	24 de enero del año 771, G9
9.17.5.0.0 (2 mons.: C, A)	6 ?Ajaw 13 K'ayab'	28,2	29 de diciembre del año 775, G9
9.17.10.0.0 (1 mon.: B)	12 ?Ajaw 8 Pax	26,8	2 de diciembre del año 780, G9
9.17.15.0.0 (2 mons.: G, O')	5 ?Ajaw 3 Muwan	25,4	6 de noviembre del año 785, G9
9.18.0.0.0 (2 mons.: O, O')	11 ?Ajaw 18 Mak	24,1	11 de octubre del año 790, G9
9.18.5.0.0 (2 mons.: P, P')	4 ?Ajaw 13 Chaksihom	22,7	15 de septiembre del año 795, G9
9.18.10.0.0 (1 mon.: I)	10 ?Ajaw 8 Saksihom	21,3	19 de agosto del año 800, G9
9.18.15.0.0 (1 mon.: K)	3 ?Ajaw 3 Yaxsihom	20,0	24 de julio del año 805, G9
9.19.0.0.0 (1 mon.: 1 B-1)	9 ?Ajaw 18 Mol	18,6	28 de junio del año 810, G9

Tabla 1. Cuadro comparativo que resalta la variación descendente de los días lunares en sentido inverso a la variación ascendente de los hotunes en los 17 registros de Quiriguá. Nótese que la Luna no es visible –cero días– en la Estela E, 9.17.0.0.0, ubicada exactamente en el centro de la cuenta del paso de 17 hotunes (en gris oscuro), y los primeros hotunes de cada período (en amarillo; mon.=monumento). **Table 1.** Comparative table showing how the diminishing variation in lunar days relates inversely to the ascending variation among the 17 hotuns registered in Quiriguá. Note the moon is not visible –zero days– from Stela E (9.17.0.0.0), situated precisely at the center of the record of the passage of 17 hotuns (in dark grey), and the first hotuns for each katun period (in yellow; mon.=monument).

el katún “gana” cinco tunes (constituyendo un hotún), la Luna “pierde” 1,4 días aproximadamente, pues no hay coincidencia plena entre la duración de los tunes y los años y, por lo tanto, de los katunes y los períodos de 20 años. En otras palabras, cada vez que transcurre o avanza un hotún o período de cinco tunes, la Serie Lunar presenta aproximadamente 1,4 días menos que los que tuvo en la lunación del hotún anterior, como si ella “caminara” en sentido contrario en una relación inversamente proporcional (Gutiérrez 2008, 2014).

Si consideramos esa cadencia o conexión a nivel del katún o período de 20 tunes, veremos que la disminución constante en la Serie Lunar es de aproximadamente 5,5 días con respecto al katún previo (cerca de 1,4 días en referencia al hotún anterior). Sabemos que los mayas del período Clásico nunca utilizaron fracciones, por lo que esta disminución rítmica de la Luna debió conta-

bilizarse en números redondos como una “pérdida” de más de cinco días. Y si bien existen pocos indicios para formular propuestas sobre los elementos que dieron origen a los distintos sistemas calendáricos mayas, nos parece importante señalar que, en esos más de cinco días que “pierde” la Luna cada vez que avanza un katún, podría encontrarse una explicación para el origen de la cuenta de los 360 días que constituyen el tun; esa cuenta aún enigmática de 360 días, o año “incompleto”, que fue utilizada por los pueblos mayas a lo largo del período Clásico y que, aparentemente, no refleja ningún fenómeno visible en la naturaleza.

Esa relación entre la Serie Lunar y la Cuenta Larga es fácilmente reconocible en los 17 finales de hotún continuos que celebraron los tres últimos gobernantes de Quiriguá, a saber, K'ahk'Tiliw-Chan-Yopaat y sus dos sucesores, Chan-Tiliw-Yopaat (también llamado Cielo

de Xul) y K'ahk'-Jol-Chan-Yopaat (denominado Cielo de Jade). Para representar mejor esa relación directa entre ambas cuentas (una lunar y la otra solar) elaboramos un cuadro comparativo que resalta la variación descendente de los días lunares en sentido inverso a la ascendente de los hotunes en los 17 registros de Quiriguá. En este puede observarse la forma en que la Serie Lunar “pierde” días al tiempo que la cuenta solar avanza (tabla 1).

Otro aspecto que resulta interesante para el estudio de los rituales hotúnicos es la forma ordenada, pero también inversa, en que aparecen los dioses patronos de las veintenas (tabla 2). Nos interesa destacar que, al invertir el orden de análisis de estas 17 celebraciones, es posible reconocer a las deidades patronas de las veintenas en el GIS1, como si estuviésemos llevando una cuenta del *haab'* (o calendario solar de 365 días) de manera ordenada: *K'anjalaw*, *'Ik'at*, *Chakat*, *Sotz'* *Kasew*, *Xul*, *Yaxk'in*, etcétera, pero en sentido contrario.¹⁹ Llama la atención, sin embargo, que en esta cuenta inversa del *haab'* o calendario solar se omiten algunos dioses patronos con una regularidad evidente.

En el caso de estas 17 celebraciones de Quiriguá, si comenzamos la cuenta por *Mol* (9.19.0.0.0) para llegar a *Yaxsihom* (9.15.0.0.0) podremos notar la ausencia de *'Ik'sihom*, *Kank'in*, *'Ik'at* y *Yaxk'in*. Para entender el patrón de registro calendárico al que responden estas festividades hotúnicas se puede ampliar el marco temporal. Esto nos permite observar un esquema cíclico de ausencias de estas deidades patronas, como se muestra en la tabla 2.

En el período Clásico maya, los dioses patronos de las veintenas (con la cuenta del *haab'* invertida) destacan al marcar el paso del hotún. En la tabla 2 se han resaltado (en gris oscuro) los 17 hotunes que registra Quiriguá entre el 9.15.0.0.0 y el 9.19.0.0.0 (en sentido inverso). Nótese cómo se ausentan algunos patronos al paso del katún o período de 20 tunes. Igualmente, se aprecia que al llevar la cuenta de hotunes o períodos de cinco años, se evidencia el acomodo de los patronos del *haab'* en sentido inverso, tal y como ocurre con el camino que sigue la cuenta de la Luna o Serie Lunar. Este análisis de fechas de finales de período sugiere que los habitantes de Quiriguá diseñaron el acomodo de sus monumentos en concordancia con una práctica ritual de culto a los dioses patronos de las veintenas.

CONEXIÓN ENTRE LA CUENTA SOLAR Y LOS HOTUNES	
10.0.0.0.0	7 ?Ajaw 18 Chakat
(Patrono ausente) Sotz'	
9.19.15.0.0	1 ?Ajaw 3 Kasew
9.19.10.0.0	8 ?Ajaw 8 Xul
9.19.5.0.0	2 ?Ajaw 13 Yaxk'in
9.19.0.0.0	9 ?Ajaw 18 Mol
(Patrono ausente) ?Ik'sihom	
9.18.15.0.0	3 ?Ajaw 3 Yaxsihom
9.18.10.0.0	10 ?Ajaw 8 Saksihom
9.18.5.0.0	4 ?Ajaw 13 Chaksihom
9.18.0.0.0	11 ?Ajaw 18 Mak
(Patrono ausente) Kank'in	
9.17.15.0.0	5 ?Ajaw 3 Muwan
9.17.10.0.0	12 ?Ajaw 8 Pax
9.17.5.0.0	6 ?Ajaw 13 K'ayab'
9.17.0.0.0	13 ?Ajaw 18 Kumk'u
9.16.15.0.0	7 ?Ajaw 18 K'anjalaw
(Patrono ausente) ?Ik'at	
9.16.10.0.0	1 ?Ajaw 3 Chakat
9.16.5.0.0	8 ?Ajaw 8 Sotz'
9.16.0.0.0	2 ?Ajaw 13 Kasew
9.15.15.0.0	9 ?Ajaw 18 Xul
(Patrono ausente) Yaxk'in	
9.15.10.0.0	3 ?Ajaw 3 Mol
9.15.5.0.0	10 ?Ajaw 8 ?Ik'sihom
9.15.0.0.0	4 ?Ajaw 13 Yaxsihom
9.14.15.0.0	11 ?Ajaw 18 Saksihom
(Patrono ausente) Chaksihom	
9.14.10.0.0	5 ?Ajaw 3 Mak
9.14.5.0.0	12 ?Ajaw 8 Kank'in
9.14.0.0.0	6 ?Ajaw 13 Muwan
9.13.15.0.0	13 ?Ajaw 18 Pax
(Patrono ausente) K'ayab'	
9.13.10.0.0	7 ?Ajaw 3 Kumk'u
9.13.5.0.0	1 ?Ajaw 3 K'anjalaw
9.13.0.0.0	8 ?Ajaw 8 ?Ik'at
9.12.15.0.0	2 ?Ajaw 13 Chakat
9.12.10.0.0	9 ?Ajaw 18 Sotz'
(patrono ausente) Kasew	
9.12.5.0.0	3 ?Ajaw 3 Xul
9.12.0.0.0	10 ?Ajaw 8 Yaxk'in
9.11.15.0.0	4 ?Ajaw 13 Mol
9.11.10.0.0	11 ?Ajaw 18 ?Ik'sihom

Tabla 2 / Continúa en la página siguiente.

Por último, abordaremos algunos de los patrones rituales relativos al paso de los hotunes en Quiriguá en vinculación con la Diosa Lunar.

LA DIOSA LUNAR EN UN PATRÓN DIRECCIONAL EN LAS ESTELAS DE K'AHK'-TILIW-CHAN-YOPAAT

Las cinco estelas estudiadas anteriormente (F, D, E, C y A) exhiben fechas en un mes *K'ayab'* que tiene como patrona a la Diosa Lunar, aunque debemos recordar que en las estelas C y D no necesariamente la vemos en el GIS1. En ambos monumentos, las fechas asociadas a *K'ayab'* se consignan como parte de la narrativa (Gutiérrez 2019: 57-65) (fig. 14).

Esto no ocurre en el Zoomorfo B, sino solo en las cinco estelas antes referidas. Se puede apreciar que, tanto en la Estela F como en la Estela E, que son monumentos pareados, la Diosa Lunar es visible como patrona dentro del signo principal del GIS1 en una fecha ligada a la deidad G7 y mirando al oeste. Tanto la Estela C como la Estela A, que son monumentos pareados, presentan la misma fecha de dedicación (9.17.5.0.0, 6 *ʔAjaw* 13 *K'ayab'*, 25 de diciembre del año 775 AC) con la Diosa Lunar visible como patrona y en una fecha ligada a la divinidad G9 orientada al este.

Hemos señalado ya que la colocación de las fechas relacionadas a G9 y G7 en estos seis monumentos de

CONEXIÓN ENTRE LA CUENTA SOLAR Y LOS HOTUNES

(Patrono ausente) Yaxsihom	
9.11.5.0.0	5 <i>ʔAjaw</i> 3 <i>Saksihom</i>
9.11.0.0.0	12 <i>ʔAjaw</i> 8 <i>Chaksihom</i>
9.10.15.0.0	6 <i>ʔAjaw</i> 13 <i>Mak</i>
9.10.10.0.0	13 <i>ʔAjaw</i> 18 <i>K'ank'in</i>
(Patrono ausente) Muwan	
9.10.5.0.0	7 <i>ʔAjaw</i> 3 <i>Pax</i>
9.10.0.0.0	1 <i>ʔAjaw</i> 8 <i>K'ayab'</i>
9.9.15.0.0	8 <i>ʔAjaw</i> 13 <i>Kum'ku</i>
9.9.10.0.0	2 <i>ʔAjaw</i> 13 <i>K'anjalaw</i>
9.9.5.0.0	9 <i>ʔAjaw</i> 18 <i>ʔ'kat</i>
(Patrono ausente) Chakat	
9.9.0.0.0	3 <i>ʔAjaw</i> 3 <i>Sotz'</i>
9.8.15.0.0	10 <i>ʔAjaw</i> 8 <i>Sek</i>
9.8.10.0.0	4 <i>ʔAjaw</i> 13 <i>Xul</i>
9.8.5.0.0	11 <i>ʔAjaw</i> 18 <i>Yaxk'in</i>
(Patrono ausente) Mol	
9.8.0.0.0	5 <i>ʔAjaw</i> 3 <i>ʔ'k'sihom</i>
(etcétera)	

Tabla 2. Cuadro comparativo con temporalidad ampliada para observar la conexión entre la cuenta solar y los hotunes en una relación inversa con respecto al avance de los dioses patronos. Se destacan las 17 celebraciones hotónicas (en gris oscuro) y los hotunes que conectan a dioses patronos con un mismo numeral (en amarillo). **Table 2.** Comparison table showing a broader time-frame to highlight how the solar record and hotuns relate inversely to the advance of the patron gods. Note the 17 hotun celebrations (in dark grey) and the hotuns connecting the patron gods to a single numeral (in yellow).

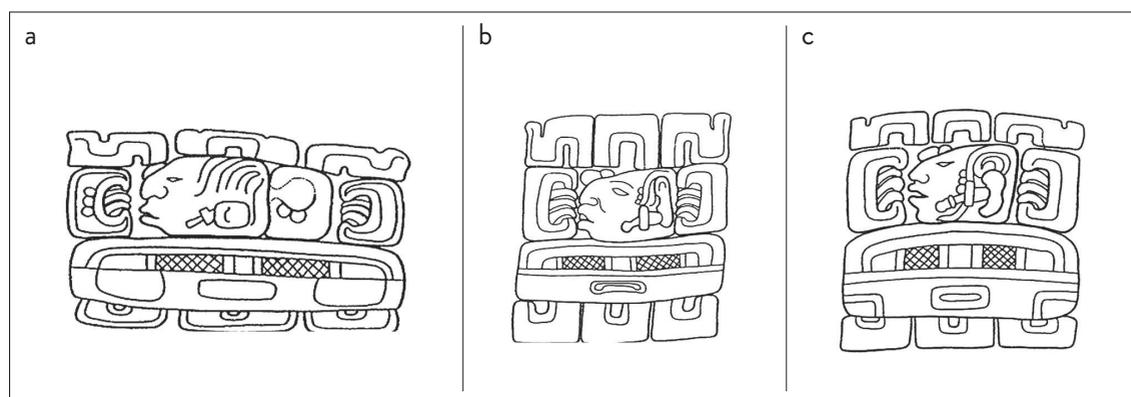


Figura 14. La Luna como diosa patrona de *K'ayab'* en el GIS1 de algunos monumentos de Quiriguá: a) Estela F oeste; b) Estela E oeste; c) Estela A este (Looper 2003: 126, fig. 6; 153, fig. 41; 167, fig. 15). **Figure 14.** The Moon as patron goddess of *K'ayab'* in the GIS1 (Initial Series Introductory Glyph) of some monuments at Quirigua: a) Stela F west; b) Stela E west; c) Stela A east (Looper 2003: 126, fig. 6; 153, fig. 41; 167, fig. 15).

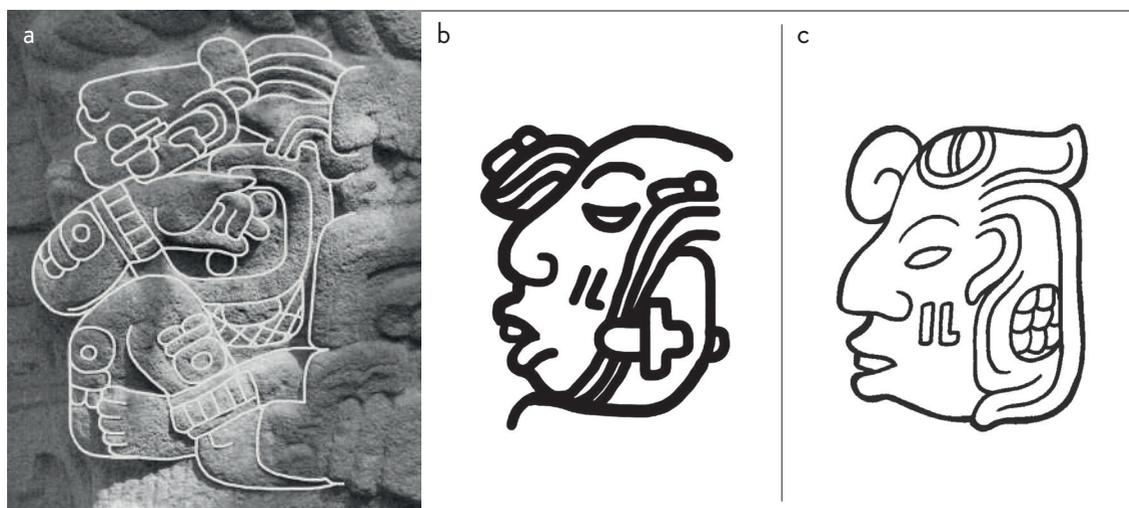


Figura 15: a) La Diosa Lunar portando el glifo SAK, Zoomorfo P, Quiriguá (ilustración de la autora); b) La Diosa Lunar como numeral uno (ilustración de la autora); c) El Dios del Maíz como numeral ocho (Zender 2014: fig. 1b). **Figure 15:** a) *The Moon Goddess bearing the SAK glyph, Quirigua, Zoomorph P* (illustration by the author); b) *The Moon Goddess as numeral one* (illustration by the author); c) *The Maize God as numeral eight* (Zender 2014: fig. 1b).

Quiriguá no es fortuita, sino que responde a un propósito claro de asociar los eventos narrados con determinados puntos cardinales. Esto nos lleva a proponer que los dioses patronos en el GISI deben responder también a una ritualidad que no se ha estudiado aún a cabalidad y en la que estas divinidades calendáricas cumplen una función. Hemos dicho también que Loooper (2003) detectó una intencionalidad ritual en el programa constructivo de Quiriguá, regido por el paso de los hotunes. El patrón direccional que hemos explicado aquí podría estar ligado con esos vínculos que ha encontrado dicho autor entre los puntos cardinales y la manera en que los monumentos de esa ciudad describen eventos de decapitación, fórmulas para atraer la lluvia, referencias a deidades de la lluvia y fechas de paso del cenit (Loooper 2003: 181). De hecho, nos parece bien justificada la sugerencia de Sven Gronemeyer (2006) en su interpretación acerca de los dioses calendáricos G9 y Glifo F, donde apunta que ambos podrían ser aspectos del dios maya del maíz. En síntesis, esta investigación propone que el acomodo en la Gran Plaza de esos seis monumentos fue una práctica ritual de culto a los dioses patronos de las veintenas, a las deidades G9 y G7 y a la Diosa Lunar, quizá en conexión con ciclos agrícolas, por lo que también intervendría el Dios del Maíz.

Aunque existen pocos estudios sobre la presencia de la Diosa Lunar en Quiriguá (Loooper 2003: 53-56), en este trabajo se considera que esta debió haber jugado un papel muy importante en la ritualidad de este sitio por varios motivos. Uno es el que señala Loooper (2003) acerca de su posible representación iconográfica en los altares Q y R en correspondencia directa con el Dios del Maíz. Lo que plantea el autor es que ambos altares, que no se encontraron *in situ*, pudieron haber sido marcadores de juego de pelota y, por lo tanto, haber simbolizado una entrada al inframundo en la que se representa a la deidad maíz/luna imbricada.²⁰ Otro motivo por el que consideramos que la Diosa Lunar tuvo un rol ritual destacado en esta ciudad es que prácticamente todas las notaciones calendáricas del sitio presentan Serie Lunar, algo que no ocurre en muchas urbes mayas del período Clásico. De hecho, en la Serie Lunar del Zoomorfo B hallamos uno de los pocos ejemplos en esta época de representación de la deidad en variante de cuerpo completo (fig. 13, cartuchos 8 y 9). Otra figuración suya se exhibe en el Zoomorfo P (fig. 15a). Todos ellos son casos excepcionales en la escritura e iconografía mayas.

En el patrón ritual direccional que hemos discutido en el primer apartado de este artículo existe un argumento más para plantear que la Diosa Lunar jugó un papel muy relevante en la vida ritual de Quiriguá,

particularmente en los textos de K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat y sus sucesores, debido al lugar que ella ocupa en la narrativa de las cinco estelas de la Plaza Central, a saber, las denominadas A, C, D, E y F. Como ya señalamos, el rasgo que consideramos sobresaliente para la vida ritual de Quiriguá es que la diosa aparece como patrona de la veintena en el G1S1 mirando hacia el oeste y con una fecha vinculada con el dios G7 de los Señores de la Noche (fig. 14). La única excepción podría ser la de la Estela A, donde destaca en el G1S1 que se orienta al este, pero explicamos ya que dicho monumento puede ser un relato continuo que nace en la Estela C y termina en el Zoomorfo B. Nos parece muy significativo que la entronización del gobernante de la ciudad haya ocurrido en un día *K'ayab'*, pues la deidad lunar es la patrona de esta veintena. No podemos dejar de sugerir una relación directa entre la fecha de entronización de K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat, 9.14.13.4.17, 12 *Kab'an 5 K'ayab'*, 2 de enero del año 725 DC, y la frecuencia con que surge la diosa patrona de esa veintena en la vida ritual de Quiriguá.

El Dios del Maíz también debió jugar un papel central en la vida ritual de Quiriguá. Se conocen referencias iconográficas suyas en diversos tocados de los gobernantes de la urbe a lo largo de toda su historia. Además, hay imágenes suyas prominentes en las bases de las estelas E norte y H norte. Aunque aún es necesario profundizar en los estudios sobre la presencia de este dios en la ciudad de Quiriguá, sugerimos que esta refiere a rituales de fertilidad concerniente a las inundaciones y tormentas.

Las investigaciones arqueológicas de Wendy Ashmore (2007) indican que los habitantes de Quiriguá pudieron haber desarrollado sistemas de control de daños frente a las inundaciones frecuentes que azotan esa región. Por ello, planteamos que dicho control debió ir acompañado de una ritualidad que buscaba conjurar la furia de las tormentas para que las lluvias fuesen propiciatorias de vida y fertilidad.

Como ya mencionamos, la cuenta de la Luna pudo haber estado vinculada con el origen del calendario maya que maneja años de 360 días o tunes y, si bien es necesario investigar más a fondo la importancia de esta diosa en las prácticas rituales, sabemos que decenas de eclipses lunares fueron registrados detalladamente en códices mayas del período Posclásico (ca. 950-1500 años DC), particularmente en el *Códice Dresdensis*

(s.f.). En la serie de los 13 numerales que constituyen el *tzolk'in*, la Diosa Lunar personifica el número uno (Thompson 1960: 231).²¹ Ella abre esta cuenta como representación de dicha cifra. La ambigüedad sexual de algunas figuraciones del número ocho (como deidad del maíz) y ciertos atributos diagnósticos compartidos, como las marcas de delgadez en el rostro o un rizo sobre la frente, hacen que ambas divinidades resulten muy similares (fig. 15b y c). Sin embargo, este trabajo sostiene que K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat relacionó sus textos primordialmente con la Diosa Lunar por todas las razones ya expuestas.

COMENTARIOS FINALES

Hay pocos estudios sobre la práctica de orientar monumentos mayas del período Clásico, porque casi ninguna ciudad ha conservado sus estelas y altares *in situ*. Palenque, en Chiapas, actual México, es una de las pocas urbes mayas, además de Quiriguá, donde es posible reconocer algunos patrones direccionales en textos jeroglíficos tallados sobre los muros de sus templos. Aunque Palenque no erigió ninguna estela con inscripciones jeroglíficas, sí escribió textos que se encontraron *in situ*. Esto ha permitido identificar patrones de culto a los dioses de la triada en construcciones orientadas hacia el norte (Freidel et al. 1993: 140, 433;Looper 2003: 161-164). El epigrafista Guillermo Bernal (2011: 566-567) realizó investigaciones que indican un culto direccional en Palenque, donde los gobernantes se asocian a los cuatro puntos cardinales en las fórmulas glíficas *chan tikil ch'ok taak* y *chan ch'ok taak*, que pueden traducirse como 'los cuatro jóvenes'.²²

En otras ciudades mayas con textos cuya ubicación original ha cambiado, no se pueden reconocer patrones direccionales. El caso de Quiriguá es excepcional, porque la mayoría de sus monumentos (estelas, altares y zoomorfos), particularmente los que se ubican en el Grupo Principal, fueron hallados por arqueólogos de los siglos XIX y XX en el mismo lugar y posición en que fueron instalados hace más de mil años (Stephens 1993 [1841]; Maudslay 1883: 186, 1886: 569; Morley 1935; Sharer 1990;Looper 2003). Esta situación inusual de la ciudad ofrece información valiosa para el análisis de patrones direccionales.



A partir de los datos vertidos aquí, podemos concluir que, en los seis monumentos analizados, el paso del hotún exhibe un patrón ritual direccional que se suma a otros indagados por Looper (2003: 181) en Quiriguá. Esta pauta ritual subraya la importancia de G9 y G7 en conexión con el este y el oeste, respectivamente, se vincula con deidades patronas de las veintenas y nos abre camino para el estudio del culto a la Diosa Lunar durante el período Clásico.

AGRADECIMIENTOS Las ideas principales de este trabajo fueron presentadas en el XII Congreso Internacional de Mayistas, organizado por el Centro de Estudios Mayas de la UNAM en la Ciudad de México (junio de 2023), en la ponencia titulada “Un patrón ritual direccional en monumentos de Quiriguá”. Agradezco de manera especial a la Dra. Macarena Soledad López Oliva por la invitación a participar en este proyecto y por sus valiosos comentarios sobre los planteamientos centrales de esta investigación. También agradezco a mis dos evaluadoras/evaluadores por sus observaciones y sugerencias, así como al Equipo Editorial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* por todas sus atenciones.

NOTAS

¹ La Cuenta Larga maya parte de un punto fijo o Fecha Era (13 de agosto del año 3114 AC) y hace un recuento de los días (*k'in*), meses (*winal*), años (*tuun*), siglos (*k'atuun*) y eras (*b'aktuun*) transcurridos desde esa fecha.

² Aquí se opta por castellanizar la escritura del “lustrro maya” o período de cinco años para llamarlo hotún en lugar de *hotuun*, y el lapso de 360 días *tuun* para llamarlo *tun*, las formas más aceptadas entre epigrafistas. En realidad, el *tun* es equivalente a cuatro años y 11 meses del calendario solar occidental, ya que los *tunes* son años mayas que no tienen 365 días, sino 360. El *katún* o *k'atuun* (20 *tunes*), también castellanizado en este trabajo, es equivalente a 19 años y 9 meses del calendario solar occidental.

³ Las fechas en calendario cristiano están referidas en correlación gregoriana, siguiendo el método propuesto por Joseph Goodman, Juan Martínez y Eric Thompson, o correlación GMT, con equivalen-

cia 548285. Esta equivalencia tiene variables, como la 548286. Véase el proceso que llevó a estas y otras equivalencias en Simon Martin y Joel Skidmore (2012).

⁴ Quiriguá se ubica en el valle del río Motagua, una zona frecuentemente azotada por huracanes que golpean Guatemala desde el mar Caribe.

⁵ Hay otra clasificación de monumentos de Quiriguá, pues en los proyectos arqueológicos de la década de 1970 se sustituyeron las letras del alfabeto por números arábigos (Coe & Sharer 1979: 19; Sharer 1990). En este trabajo se sigue la antigua clasificación por letras que data de principios del siglo xx.

⁶ Thompson también propuso que tenían relación con una deidad maya del período Posclásico, muy conocida en fuentes coloniales, asociada al número nueve: *Bolon-ti-ku* (Morley 1938: 104).

⁷ La letra G que se antepone a cada numeral es la inicial de la palabra *god*, que significa dios en inglés. Para ver imágenes de estas nueve deidades, consúltese la *Hieroglyphic Decipherment Guide* compilada por Inga E. Calvin (2012). Para entender el papel que desempeñan estas deidades calendáricas, revisar los trabajos de Gerardo Aldana (2007-2008, 2014).

⁸ Aquí seguimos el consenso generalizado entre epigrafistas para leer el Glifo F como *ti' hun/ti' huun*, ‘en la orilla del códice’ o ‘en la orilla del libro’, aunque también coincidimos con la propuesta de David Stuart (2005: 17) para leer ‘*speaker of the book*’ o ‘*mouth of the book*’ (‘El vocero del libro’ o ‘La boca del libro’). Es decir, una formulación *ti' hun/ti' huun Gx* podría leerse ‘Gx es el que habla por el libro’ o ‘Gx es el vocero del libro’. Si bien no hay suficiente discusión epigráfica sobre esto, esa lectura parece indicar que en la frase *ti' hun/ti' huun* se hace referencia a un ente sacralizado. Para profundizar en el tema, remito al trabajo de Scott Johnson (2010).

⁹ Para una descripción más detallada de dónde y cómo han sido identificados estos Señores de la Noche, véase Bruce Frumker (1999).

¹⁰ En los textos mayas, los cartuchos se ubican por coordenadas en las que se combinan letras (en la parte superior del texto) y números (a los lados).

¹¹ Mantenemos la ortografía más aceptada por epigrafistas para referirnos al día o *k'in*, a la veintena o *winal* y a la cuenta sagrada de 260 días o *tzolk'in*.

¹² Cuando señalo que la Luna “nace” por el este o por el oriente, solo estoy haciendo referencia a esta movilidad enmarcada en la eclíptica. Cuando afirmo que “muere” por el oeste o poniente, me refiero solamente al acto de ocultamiento del satélite. No estoy haciendo ninguna alusión a las edades ni a las etapas ni a las fases del astro en las que podríamos hablar de Luna joven, madura, vieja, etcétera. Mi artículo no aborda ese tema ni profundiza en los múltiples elementos que constituyen la Serie Lunar.

¹³ Es importante señalar que el Dios G7, al igual que los otros Señores de la Noche o dioses G, puede asociarse a todos los numerales que marcan el *k'in* de la Cuenta Larga, desde el cero hasta el 19, a diferencia de lo que ocurre con las reglas calendáricas que siempre vinculan al Dios G9 con fechas en Cuenta Larga terminadas en doble cero (cero *winal* y cero *k'in*). En otras palabras, los dioses G1, G2, G3, G4, G5, G6, G7, G8 y G9 pueden relacionarse con distintos numerales, pero solo G9 estará ligado al doble cero del *k'in* y del *winal*.

¹⁴ Todos estos datos fueron extraídos de mi investigación doctoral sobre la vida ritual de Quiriguá, en el que presento un análisis exhaustivo de estas inscripciones (Gutiérrez 2014).

¹⁵ Copán es otra ciudad que permite el estudio de las celebraciones hotónicas. Su gobernante K'ahk'-Uti²Witz-K'awiil (décimo segundo en la línea dinástica) dedicó siete finales de período de cinco tunes o hotunes entre los años 652 y 692 DC, partiendo del 9.11.0.0.0 hasta llegar al 9.13.0.0.0. Al respecto, véase Simon Martin y Nikolai Grube (2008: 200).

¹⁶ Los escribas mayas desarrollaron una cuenta de la edad de la Luna que aparece intercalada con el cómputo solar, generalmente ubicándose entre el día del *tzolk'in* y el mes del *haab'*. Se le conoce como Serie Lunar y suele constar de seis glifos que permiten saber cuántos días transcurrieron desde que comenzó la lunación (o cuántos días llevaba la Luna siendo visible en el firmamento) y el lugar que ocupaba la lunación dentro de las series de seis lunas. Al no contar con fracciones, se combinaban “meses lunares” de 29 y 30 días. También se daba nombre a la lunación. Para una explicación detallada del funcionamiento de esta cuenta lunar, véase Rafael Villaseñor (2012).

¹⁷ El *tzolk'in* es un calendario o almanaque distinto de Mesoamérica, pues no tenemos evidencia de

que haya habido una cuenta similar en ninguna otra región del mundo a lo largo de la historia. En este calendario se combinan 13 numerales con 20 signos para contabilizar un total de 260 días ($13 \times 20 = 260$). Cada uno de estos 13 días consta de la combinación de un numeral (1-13) y alguno de los siguientes 20 signos (en la nueva ortografía más utilizada): *Imix*, *'Ik'*, *'Ak'bal*, *K'an*, *Chikchan*, *Kimi*, *Manik'*, *Lamat*, *Muluk*, *Ok*, *Chuwen*, *Eb*, *Ben*, *Hix*, *Men*, *Kib'*, *Kab'an*, *Edznab*, *Kawak* y *'Ajaw*. Utilizo aquí el signo *'* que marca la oclusiva vocal para ajustarme a las normas de este volumen. La combinación de 13 números con 20 signos permite que el conteo circule y fluya de tal modo que solo es posible la repetición de un número y un signo combinados cuando hayan transcurrido 260 días. Véase María Eugenia Gutiérrez (2008: 50).

¹⁸ La combinación de la cuenta sagrada *tzolk'in* y de la cuenta solar de 365 días *haab'* se conoce entre especialistas como Rueda Calendárica.

¹⁹ El *haab'* es una cuenta maya solar de 365 días. Para referirnos a días y meses del *haab'* recurrimos a la ortografía más aceptada por epigrafistas. El *haab'* era un sistema que permitía contabilizar el período de 365 días o año solar. El año tenía 18 veintenas, o meses de 20 días, y un período de cinco días ($18 \times 20 + 5 = 365$). Estos 365 días son nombrados combinando 20 numerales con 18 signos. Las 18 veintenas (en la ortografía más utilizada) son: *K'anjalaw*, *'Ik'at*, *Chakat*, *Sotz'*, *Kasew*, *Xul*, *Yaxk'in*, *Mol*, *'Ik'sihom*, *Yaxsihom*, *Saksihom*, *Chaksihom*, *Mak*, *K'ank'in*, *Muwan*, *Pax*, *K'ayab'* y *Kumk'u*. El bloque de cinco días que se suma a estas 18 veintenas quedó registrado como *Wayeb'*. Utilizo aquí el signo *'* que marca la oclusiva vocal para ajustarme a las normas de publicación.

²⁰ Hay un debate entre epigrafistas sobre la sexualidad de la Diosa Lunar y del Dios del Maíz, pues existen ejemplos en el corpus jeroglífico donde parecieran tener representaciones de sexualidad híbrida. En el caso específico de Quiriguá, nuestra postura es que están claramente diferenciados los atributos diagnósticos femeninos para la Señora de la Luna y los masculinos para el Señor del Maíz. Para profundizar en este tema remito al trabajo de Oswaldo Chinchilla (2011: 43-51).

²¹ Para consultar nuestras investigaciones sobre la forma en que el tiempo estuvo personificado en



tre los mayas del período Clásico, véase Gutiérrez (2004, 2008).

²² Si bien Guillermo Bernal (2011: 566-567, 583-584) señala que estas fórmulas glíficas están documentadas en textos de Copán y Quiriguá y que aparecen en formatos abreviados como *chan te' ch'ok* y *chan ch'ok*, no he pesquisado esta frase nominal para ninguno de los gobernantes de Quiriguá. Lo que sí he podido documentar es la frase *chan te' ajaw*, 'los cuatro señores', que podría cumplir una función similar.

REFERENCIAS

- ALDANA, G. 2007-2008. Glyph G and the Yohualteuctin: Recovering the Mesoamerican Practice of Time Keeping and Nightly Astrology. *Archaeoastronomy* 21: 59-75.
- ALDANA, G. 2014. Ti'huun: Glyph F as an Astrological Title. *Mayan Hieroglyphic Astronomy Notes* 2: 1-7.
- ASHMORE, W. 2007. *Settlement Archaeology at Quiriguá, Guatemala*. Vol. 4. Filadelfia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- BERNAL, R. 2011. *El señorío de Palenque durante la era de K'inich Janaab' Pakal y K'inich Kan B'ahlam (615-702 DC)*. Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF.
- CALVIN, I. 2012. *Hieroglyphic Decipherment Guide*. <http://www.famsi.org/mayawriting/calvin/glyph_guide_i.pdf> [consultado: 01-06-2024].
- CHINCHILLA, O. 2011. *Imágenes de la mitología maya*. Ciudad de Guatemala: Museo Popol Vuh-Universidad Francisco Marroquín.
- CÓDICE DRESDENSIS. s.f. <<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/2967/1>> [consultado: 01-06-2024].
- COE, W. & R. SHARER 1979. The Quirigua Project: 1975 Season. En *Quirigua Reports*, W. Ashmore & R. Sharer, eds., vol. 1, pp. 13-32. Filadelfia: University Museum Publications.
- FREIDEL, D., L. SCHELE & J. PARKER 1993. *Maya Cosmos: Three Thousand Years of Shamanism*. Nueva York: William Morrow and Co.
- FRUMKER, B. 1999. Nights Errant: A Look at Wayward Lords of the Night. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 43: 11-28.
- GRONEMEYER, S. 2006. Glyphs G and F: Identified as Aspects of the Maize God. *Wayeb Notes* 22. <http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0022.pdf> [consultado: 01-06-2024].
- GUTIÉRREZ, M. 2004. La personificación del tiempo entre los mayas. *Estudios de Cultura Maya* 25: 17-32.
- GUTIÉRREZ, M. 2008. *El paso del Katun. La personificación del tiempo entre los mayas del Clásico*. Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF.
- GUTIÉRREZ, M. 2014. *Los dioses y la vida ritual de Quiriguá en sus textos jeroglíficos*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GUTIÉRREZ, M. 2019. A Directional Pattern in K'ahk'-Tiliw-Chan-Yopaat's Stelae at Quiriguá. En *Maya Cosmology. Terrestrial and Celestial Landscapes Proceedings of the 19th European Maya Conference*, M. Kováč, H. Kettunen & G. Krempel, eds., pp. 57-65. Múnich: Verlag Anton Saurwein.
- JOHNSON, S. 2010. Glyph F of the Supplementary Series: Ti' Hu'n, Mouth of the Book. *The PARI Journal* 10 (3): 11-19.
- LOOPER, M. 2003. *Lightning Warrior. Maya Art and Kingship at Quirigua*. Austin: University of Texas Press.
- MARTIN, S. & N. GRUBE 2008. *Chronicle of the Maya Kings and Queens*. Londres: Thames & Hudson.
- MARTIN, S. & J. SKIDMORE 2012. Exploring the 584286 Correlation between the Maya and European Calendars. *The PARI Journal* 13 (2): 3-16.
- MAUDSLAY, A. 1883. Explorations in Guatemala and Examination of the Newly-discovered Indian Ruins of Quirigua, Tikal, and the Usumacinta. *Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record of Geography* 5: 185-204.
- MAUDSLAY, A. 1886. Exploration of the Ruins and Site of Copan, Central America. *Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record of Geography* 8: 568-596.
- MONTGOMERY, J. 2002. *How to Read Maya Hieroglyphs*. Nueva York: Hippocrene Books.
- MORLEY, S. 1935. *Guide Book to the Ruins of Quirigua*. Washington DC: Carnegie Institution of Washington.
- MORLEY, S. 1938. *The Inscriptions of Peten*. Vol. 1. Washington DC: Carnegie Institution of Washington.
- SHARER, R. 1990. *Quirigua. A Classic Maya Center and its Sculptures*. Durham: Carolina Academic Press.
- STEPHENS, J. 1993 [1841]. *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.



STUART, D. 2005. *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque. A Commentary*. San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute.

THOMPSON, J. 1960. *Maya Hieroglyphic Writing, an Introduction*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

VILLASEÑOR, R. 2012. *El conocimiento astronómico de los antiguos mayas: estudio a partir de las series lunares*. Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF.

ZENDER, M. 2014. On the Reading of Three Classic Maya Portrait Glyphs. *The PARI Journal* 15 (2): 1-14.



El complejo de las figuras humanas asociadas a ofidios barbados en la estatuaria de las culturas del Centro de Veracruz

The Complex of Human Figures Associated with Bearded Ophidians in the Statuary of Central Veracruz Cultures

Chantal Huckert^A

RESUMEN

Recibido:
diciembre 2023.

Aceptado:
mayo 2024.

Publicado:
diciembre 2024.

En este artículo se presenta el análisis de un complejo de seres humanos asociados a ofidios reproducidos en la cerámica moldeada de las culturas del Centro de Veracruz durante el período Clásico Tardío (650-900 años DC). La investigación se basa en fragmentos y piezas completas existentes en el Museo de Antropología de Xalapa y restituye la narrativa en la que humanos empoderados de ofidios barbados actúan en rituales agrícolas y prácticas sacrificiales. Para la identificación de los componentes del complejo se aplica el método comparativo entre sus antecesores olmecas y sus contemporáneos de las culturas zapoteca y maya.

Palabras clave: vasijas estilo Río Blanco, rituales agrícolas y sacrificiales, personificación, dioses, dioses del maíz.



ABSTRACT

This article presents an analysis of a complex of human figures associated with ophidians in molded ceramics of the Late Classic Central Veracruz Cultures (AD 650-900). The investigation focuses on sherds and complete pieces housed in the Xalapa Museum of Anthropology and recovers the narrative in which humans empowered with bearded ophidians act in agricultural rituals and sacrificial practices. To identify the elements of the complex, a comparative methodology is used that references the preceding Olmec culture and contemporaneous figures in Zapotec and Maya cultures.

Keywords: Río Blanco-style vessels, agricultural and sacrificial rituals, personification, deities, maize gods.

^A Chantal Huckert, Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México.
ORCID: 0000-0002-7963-9282. E-mail: chuckert@uv.mx; huckertc@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Este artículo se centra en el análisis de un modelo icónico que reúne cabezas antropomorfas y de ofidios reproducidas en bajo relieve a lo largo del turbante de figurillas sonrientes masculinas. Se han estudiado fragmentos y piezas completas existentes en el Museo de Antropología de Xalapa (MAX). El complejo de seres humanos asociados a ofidios barbados,¹ en su variante en turbante, toma la forma de dos cabezas humanas y de dos de estas serpientes de perfil, las que, disponiendo el tocado de frente, miran hacia la derecha en un escenario de elementos florales, volutas, formas cónicas, un brazo con una mano, nudos y un motivo cuadrangular (fig. 1).

El arqueólogo Alfonso Medellín (1987: 116) llama a estos motivos en turbante con el nombre descriptivo de “Tocado de serpientes y caras humanas”.² Esta variante, y la de una cabeza de ofidio barbado yuxtapuesta a una humana esbozada en turbante, a la que denomina “Tocado de serpiente en panel” (Medellín 1987: figs. 73 y 74), son conocidas por el público a través de diversas exposiciones y publicaciones (Medellín 1987: fig. 75; Paz et al. 1997: frontispicio y fig. 32; Morante 2004: fig. 22; entre otros). El autor repara en la afinidad de las volutas y entrelaces con el estilo de Tajín y las relaciona con “el dios Quetzalcóatl, serpiente emplumada y señor del viento” (Medellín 1987: 116).

Las figurillas sonrientes presentes en entierros primarios y, más a menudo, las halladas en inhumaciones secundarias, fungieron como ofrendas en eventos de consagración y renovación de edificios (Daneels 2008a, 2008b, 2011; Tiesler et al. 2013: 53-54). Es clara su función como instrumentos musicales, puesto que son silbatos y algunas de ellas sonajeros, e incluso llegaron a ser representadas alzando sonajas en sus manos. Se trata de esculturas moldeadas en barro que cuentan con intervenciones posteriores y tienen una altura promedio de 20 cm. Únicas de las culturas del Centro de Veracruz (fig. 2), sus primeros ejemplares han sido fechados en el período Protoclásico (100 años AC a 300 años DC) (Medellín 1960: 78-78), referido en el contexto de la arqueología del actual Estado de Veracruz como Epi-olmeca.

Este trabajo tiene como antecedente una investigación inicial llamada “Iconografía de las piezas en el Museo de Antropología de Xalapa”,³ la que se prolongó cuando, en el material resguardado en dicho museo, identificamos los componentes del complejo en turbante con cuerpos completos, además de elementos estilizados y *pars pro toto*, es decir, en los que una parte vale por el todo. Al disponer de dichos referentes, en este artículo se exponen los hallazgos y se argumenta que los protagonistas son las personificaciones de dioses y agentes de una narrativa. El complejo reúne tres con-

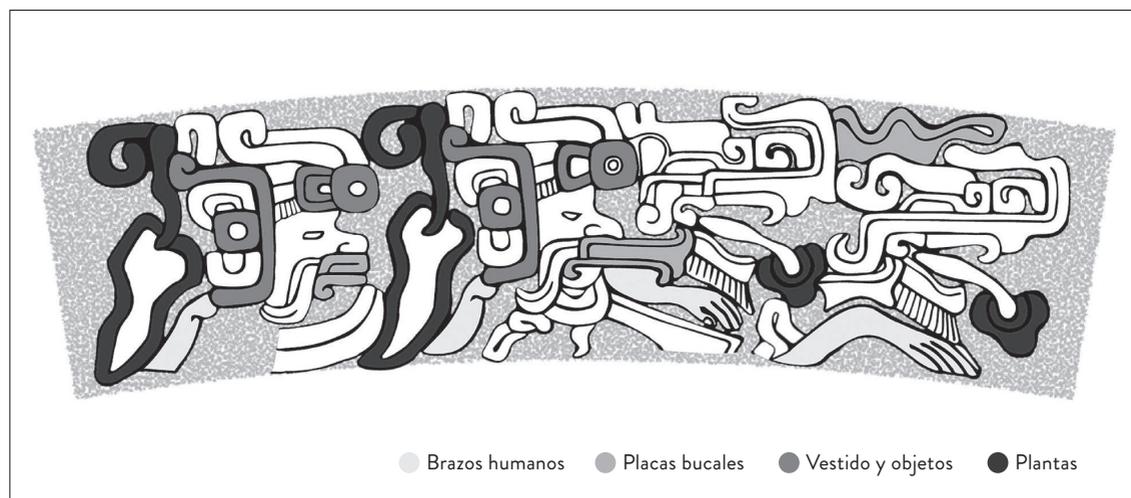


Figura 1. Complejo de cabezas antropomorfas asociadas a ofidios barbados. PJ2509 2/3, Dicha Tuerta (todas las ilustraciones son de Antonio Vázquez, excepto cuando se indica). **Figure 1.** Complex of anthropomorphic heads associated with bearded ophiids. PJ2509 2/3, Dicha Tuerta (all illustrations by Antonio Vázquez unless otherwise noted).



Figura 2. Mapa de la zona referida. El Estado de Veracruz se ubica en la parte oriental de México. **Figure 2.** Map of the referred area. Veracruz State is located in the Eastern part of Mexico.

juntos que muestran múltiples variantes, reducidas o estereotipadas, como lo atestiguan los ejemplares: la figura humana (conjunto 1), los elementos fitomórficos (conjunto 2) y los ofidios (conjunto 3).

EL CONJUNTO 1: LAS CABEZAS HUMANAS Y SUS MÁSCARAS BUCALES

Las cabezas humanas sobresalen por sus máscaras bucales ofidias: la cabeza, situada en el extremo izquierdo, viste una corta, mientras que la otra, a su derecha, una alargada de extremidad bífida y con colmillo. Se observan claramente los mentones humanos. Hasso von Winning y Nelly Gutiérrez (1996: 56, 59) reportan las máscaras bucales cuadrangulares y “otras más sinuosas” como rasgos diagnósticos de los dignatarios representados en las estelas 3 y 5 de Cerro de las Mesas, en Veracruz. Además, los refieren como protagonistas al identificarlos como “personificadores de los dioses”, cuyas figuras en bajorrelieve animan las vasijas de estilo Río Blanco –correspondientes a los períodos Clásico

Temprano (300-650 años DC) y Clásico Tardío (650-900 años DC). Dichas cerámicas pertenecen a la misma sub-área de donde provienen las figurillas sonrientes y las vasijas, contemporáneas de ellas.

Cabezas humanas con máscaras bucales de labio alargado del período Protoclásico han sido el objeto de estudios en el sitio de Izapa, actual Chiapas (Norman 1973, 1976; Quirarte 1973; Smith 1984). Algunos especialistas las designan como “cabezas de labios alargados o de dragón” (von Winning & Gutiérrez 1996: 56, il. IV.7), aunque las máscaras de los protagonistas en los monumentos de Izapa dejan descubiertas las raíces dentales (Norman 1973: láms. 22, 50 y 54; 1976: 36, fig. 2.12, estelas 50, 11 y 67). Von Winning y Gutiérrez (1996: 56) las refieren al dios de la lluvia, Tláloc, del período Posclásico Tardío (1100-1521 años DC). Sin embargo, Karl Taube (1996: 54-59) observa la forma “fuertemente doblada” de la máscara bucal del dios de la lluvia en la costa del Golfo, además de los gruesos colmillos, muy diferentes a los de la máscara bucal ofidia larga. Con respecto a ella, el autor afirma que corresponde a la de los dioses del maíz y de sus personificadores humanos, y proviene del desarrollo del grueso corchete bucal con

incisivos proyectados hacia delante, visibles por el labio superior retraído del Dios del Maíz olmeca, clasificado por Peter Joralemon (1990) como Dios II, IV y VI.

El cuadro de Taube (1996: 70, fig. 23) da cuenta de la evolución de los ejemplares olmecas hasta las máscaras ofidias del Dios del Maíz en las culturas istmeñas del período Preclásico Tardío (400-100 años AC) al Proclásico, del sur y centro sur del estado moderno de Veracruz (Etela C de Tres Zapotes, estelas de Cerro de las Mesas) y en las culturas del Centro de Veracruz, en el período Clásico Tardío, en las vasijas estilo Río Blanco. Esto muestra que los elementos vegetales o el largo mechón de cabello adornado de cuentas discoidales o esféricas en tocados y yelmos, y las máscaras bucales ofidias en protagonistas en las vasijas estilo Río Blanco, son rasgos que existen en los ejemplares del Preclásico Tardío y del Proclásico. Dicho cuadro abarca piezas del Dios del Maíz zapoteco (*Pitao Cozobi*) desde el período Proclásico y la deidad designada con la letra Ñ, quienes visten la máscara bucal alargada ofidia.

Alfonso Caso e Ignacio Bernal (1952: 101, 104, 107-108) integran al “Dios del Moño en el Tocado” en el complejo de los dioses del maíz. Se trata de una deidad con máscara bucal ofidia, turbante de mechón de pelo enrollado y engalanado con cuentas esféricas, tubulares y cuadrangulares, sobre los lados, “rosetones” y una “banda vertical” y “bultos atados” (Caso & Bernal 1952: 101-116, figs. 167-184; von Winning 1987: 151-152). En el caso del glifo Ñ, Javier Urcid (2001: 186-193, 196-197, 245-247, figs. 4.95-98, 4.107, 4.148 y 4.150) advierte que le refieren dos cabezas antropomorfas con máscaras bucales, una corta y una larga.

Las cabelleras de las cabezas del complejo bajo escrutinio se adornan con un turbante sobre la frente, ceñido en nudo con una cuenta discoidal, de la cual emanan hacia arriba un par de volutas elongadas (fig. 1). El nudo en el tocado y en la vestimenta es signo del poder de la soberanía. La cuenta esférica refiere a la jadeíta o a toda piedra verde, señaléticas de una esencia preciosa, la del agua o del maíz, entre otros. Desde el período Preclásico Temprano (1200-900 años AC), la jadeíta y el color verde aluden a la planta de maíz en el estilo Olmeca (Taube 1996: 42). Las cuentas esféricas de piedra verde (*chalchihuitl*) señalan la nobleza y el ejercicio del poder en el altiplano mexicano (Thouvenot

1982: 219-221). Los adornos preciosos usados por los nobles de dicha región consisten en plumas y piedras verdes o jadeíta (de Sahagún 1950-1982, L. 8, c. 9: 27-28). El “noble estimado” es una “piedra verde preciosa, un brazalete de turquesa fina, una pluma preciosa” (de Sahagún 1950-1982, L. 10, c. 4: 16). El modelo de *pilli*, ‘noble’, se distingue por el collar de grandes y pesadas cuentas de jade con un disco de oro conocido como el *chayauac cozcatl*, ‘collar de los pendientes resplandecientes’ (Seler 1990 [1849-1922]: 17; de Sahagún 1997, c. 4: 263, nota 16, lám. 55v). Dice de Sahagún (1950-1982, L. 11: 223) que esta piedra “atrae la humedad”. Las piedras verdes refieren al agua, como es notorio en el nombre de Chalchihuitlicue, la diosa del Agua del Altiplano, que significa ‘enredo precioso de jade’ (Durán 1971: 256), y en el ajuar de Tláloc, su contraparte masculino, de piedra verde, además de las plumas de aves preciosas o acuáticas, como el quetzal y la garza que aparecen en su tocado (de Sahagún 1950-1982, L. 1, c. 4: 7).

Eric Thompson (1979: 345; 1990: 351; Pérez 1997: 30) reporta que en el *Chilam Balam de Chumayel* (Roys 1967), fuente de la época colonial maya yucateca, el maíz es designado como *tun*, ‘piedra’, en su acepción de elemento precioso, y que, además, se trata de una metonimia. En su estudio del códice *Tonalamatl* de la colección de Aubin (atribuido al estilo Puebla-Tlaxcala), Carmen Aguilera (1981: 149) advierte que en las fuentes ilustradas del altiplano figura la “mazorca tierna envuelta en hojas verdes” con la forma de una “gran cuenta de jadeíta esférica [...] por el color y por lo precioso del material que encerraba”, con el referente de “mantenimiento por excelencia”. Es claro que las cuentas de piedra verde expresan todos los materiales estimados como preciosos, entre estos, la mazorca, la planta de maíz y el agua; y que la jadeíta o piedra verde de los turbantes que sostienen la cabelleras se refiere a todos o a cualquiera de ellos. Sin embargo, tratándose de deidades del maíz, se propone que los pares de volutas que se prolongan en torno a la cabeza figuran las foliaciones de la mazorca. A su vez, dicho tipo de tocado señala a su poseedor como un ser de alto rango.

De las bocas de las cabezas humanas bajo escrutinio, identificadas como las de dioses del maíz –o de sus personificadores humanos–, fluyen volutas compuestas de finas líneas sobre la mejilla, las que ilustran las foliaciones del maíz. Peter Joralemon ([1990: 12,

motivo 86] y como ejemplos, la vasija de Tlapacoya y las hachas de procedencia desconocida en las figuras 146, 170 y 171) reporta que emanan foliaciones de la región bucal de los dioses olmecas I y II, indicación que hace también Taube (1996: 59).

Las orejeras destacan por su cuenta discoidal de gran diámetro ubicadas al centro de un corchete. Se encuentran enmarcadas por volutas verticales, similares al llamado “soporte de ángulo”, que es un referente descriptivo de su formato. La expresión fue acuñada por John Justeson y Terrence Kaufman (2008: fig. 14myw) en relación con los rostros del Dios del Maíz del período Protoclásico. Fue también descrito por Taube (1996: 59, figs. 18a y 19a) como foliaciones de la planta de maíz y propias del Dios del Maíz istmeño del período Clásico (300 al 900 DC). Los carretes o bobinas que adornan las orejas de los gobernantes, manufacturados en jadeíta, así como las cuentas de jade dispuestas en la boca de los difuntos, “capturan su aliento vital” (Taube 2012: 151). Por su parte, Medellín (1987: 116) señala que las volutas son un leitmotiv en el arte del período Clásico Tardío y Posclásico Temprano (900-1100 DC) en El Tajín, ciudad que controla la sub-área centro norte del Estado, mientras que von Winning y Guitérrez (1996: 130) las designan en las vasijas del complejo Río Blanco como rasgo representativo de los jugadores de pelota.

La imaginería de cabezas desplegadas en el turbante expresa la decapitación, así como las manos sueltas y una mano con brazo ilustran el sacrificio por desmembramiento. Todos estos holocaustos encuentran correspondencias con el cultivo de la planta de maíz. Fue posible identificar el elemento cónico a partir del momento en que se halló en una bodega del MAX un busto masculino procedente de Dicha Tuerta (fig. 3a). Incompleta por la destrucción del amplio peto o collarín, la pieza debe girarse en 360° para observar la máscara bucal alargada bífida, la voluta que se expande sobre la mejilla, la sección inferior de la cuenta esférica, y el corchete de la orejera. A la izquierda, se aprecia el antebrazo seccionado prolongado por la mano antropomorfa con pulgar y cuatro dedos; a la derecha, el brazo con la mano y pulgar yuxtapuesto a la mandíbula inferior del ofidio barbado con flor trilobulada. Los círculos concéntricos debajo del mentón toman su forma concreta de nudo con sus dos listones. El busto de la pieza está diseñado en retícula, compuesta de cartuchos cuadrangulares

puntuados de cuentas discoidales pequeñas. En concordancia con las cabezas ofidias, es posible que se trate de la rendición de la piel de un cuerpo de reptil.

Seres humanos sedentes: los cuerpos restaurados

En el tepalcate o fragmento cerámico cuadrangular de Nopiloa (sub área centro-sur del actual Estado de Veracruz) se observa que la figura tridimensional de un antebrazo con una mano de cuatro dedos y un pulgar se alarga, cubriendo parcialmente una cabeza humana. Esta aparece ceñida por un turbante que luce como adorno una cuenta preciosa y se viste con la máscara bucal bífida larga, que se encuentra yuxtapuesta a un brazo extendido con una bella mano asociada al plato supraorbital en forma de cresta o a la cabeza ofidia emplumada (fig. 3b). Es admirable el hecho de que, en todas las representaciones, las manos que prolongan los brazos de los protagonistas presentan una depresión, y en ciertos casos, se permite ver claramente la uña del pulgar (fig. 3c). Adicionalmente, la imaginería del tepalcate consta de la vestimenta, el nudo o amarre en el dorso a la altura de la cintura, que corresponde a la faja con la que el personaje asegura su faldellín y su braguero, así como la cenefa festoneada del faldellín que cubre la pierna derecha. La postura sedente aparece claramente al estar la pierna derecha doblada hacia atrás, quedando el empalme del pie hacia la izquierda de la figura, mientras que la izquierda se proyecta hacia delante. Las cabezas de ofidio barbado y antropomorfa, además de la flor cuerdiforme, no dejan lugar a dudas de que el tema representado es la versión sedente de la cabeza en turbante de la figura 1. El fragmento cerámico con extremidad cilíndrica de Nopiloa muestra las dos piernas (una doblada y la otra estirada), la faja anudada, el braguero y el faldellín, ambas manos (una apoyada y la otra hacia delante) yuxtapuestas a la mandíbula inferior del ofidio barbado y su lengua de flor trilobulada (fig. 3d).

Dos tepalcates rectangulares muestran los mismos elementos que la pieza anteriormente descrita, con la particularidad de que, en cada uno de ellos, aparecen dos protagonistas, tal como lo dejan ver los brazos, las manos y las partes de sus cabezas (fig. 3e). A ellos los separa una flor cuerdiforme y una cabeza ofidia barbada con flor trilobulada, y se encuentran distribuidos en

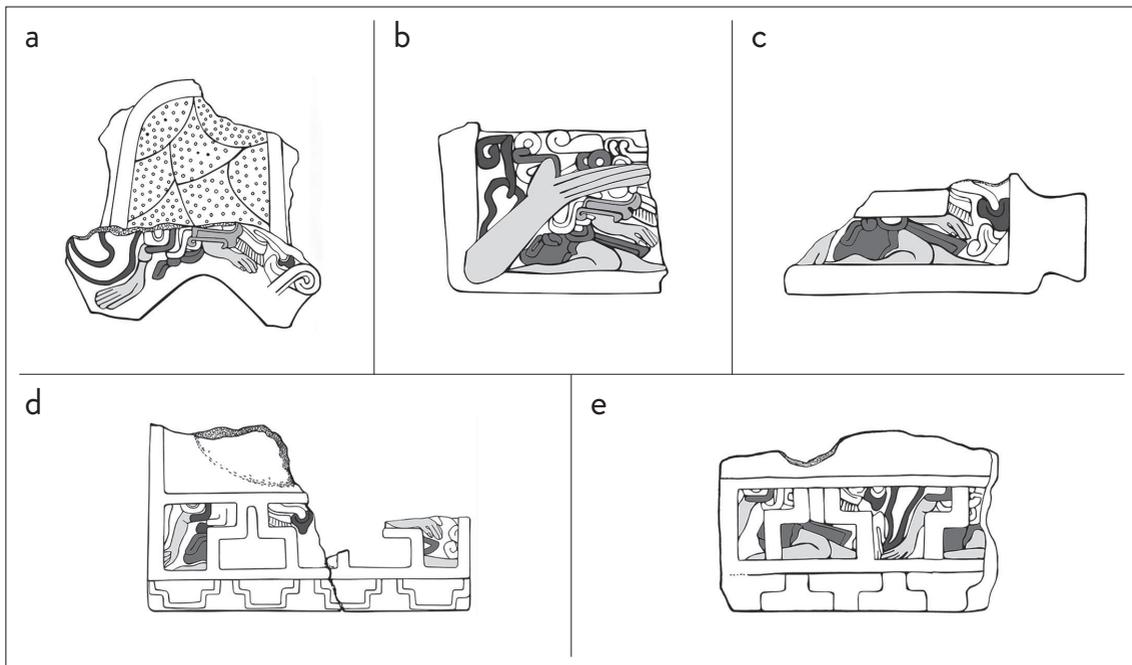


Figura 3. Diversas manifestaciones antropomórficas: **a)** PJ2323 2/3, Dicha Tuerta; **b)** Caja 145, fragmento rectangular, largo 8,3 cm, alto 6,6 cm, espesor 1,7 cm, Nopiloa; **c)** Caja 145, fragmento rectangular con cuello, largo 12,1 cm, alto 4,3 cm, espesor 3,2 cm, Nopiloa; **d)** Caja 145, fragmento rectangular, largo 16,7 cm, alto 10,6 cm, espesor 2,5 cm, Nopiloa; **e)** Caja 145, fragmento rectangular, largo 13,1 cm, alto 9 cm, espesor 2,3 cm, Nopiloa. Los fragmentos antropomorfos están señalados con tono gris claro. **Figure 3.** Different anthropomorphic representations: **a)** PJ2323 2/3, Dicha Tuerta; **b)** Box 145, rectangular sherd, length 8.3 cm, height 6.6 cm, thickness 1.7 cm, Nopiloa; **c)** Box 145, rectangular sherd with neck, length 12.1 cm, height 4.3 cm, thickness 3.2 cm, Nopiloa; **d)** Box 145, rectangular sherd, length 16.7 cm, height 10.6 cm, thickness 2.5 cm, Nopiloa; **e)** Box 145, rectangular sherd, length 13.1 cm, height 9 cm, thickness 2.3 cm, Nopiloa. Anthropomorphic sherds are indicated in light grey.

torno a signos en forma de T. En la jeroglífica maya, esta letra mayúscula corresponde al logograma T503, de valor **IK'**, que significa 'viento', 'aliento vital' (Montgomery 2002: 94). Sin embargo, si bien no se conoce su valor fónico en las culturas del Centro de Veracruz, el significado de 'viento' está demostrado (Huckert et al. s.f.). Estas culturas implementan signos generalizados a toda Mesoamérica, como las variantes del icónico de "nube", cuya presencia está registrada desde el período Preclásico Medio (900-400 años AC) en la cuenca de México, y se halla en la escritura maya como glifo logográfico *muyal*. El jeroglifo maya que designa una extensión de agua y los diversos signos acuáticos, también forman parte de la señalética del vestuario de las figurillas (Huckert 2008, 2020), así como el glifo de Venus en su formato de cruz con cuentas esféricas y el de sangre zapoteco (Huckert 2009). El Dios Ave Principal que domina los cielos, deidad emblemática de la realeza

maya y zapoteca desde el período Protoclásico, también está presente a partir de dicha etapa (Huckert 2023).

El análisis por activación de neutrones ha revelado que la pasta fina con la que se manufacturaron las figurillas o estatuaria procedentes de Jaina, en Campeche, proviene de tres regiones, entre las cuales están el sur y el centro de Veracruz (Bishop et al. 2006; Novelo & Benavides 2023: 262-264). Anticipándose a esta tecnología reciente y basándose en "estilo que las acerca y relaciona", Medellín (1987: 66) identifica las figurillas sonajero de Nopiloa como manufacturadas en "barro crema claro", es decir, de pasta fina, con las mayas de "Jaina y Bajo Usumacinta". La iconografía y los datos sobre los bancos de arcilla muestran que existía una ruta de intercambio a lo largo de la costa del Golfo presente ya desde el período Protoclásico y consolidada definitivamente en el Clásico Tardío, siendo culturas que compartían aspectos económicos y religiosos.

El sello cilíndrico (fig. 4a) ofrece una visión única sobre el tema al reproducir en su totalidad el personaje de máscara bucal alargada ofidia, en posición sedente, con sus dos piernas y sus dos brazos –el derecho apoyado en el dorso y el izquierdo con la mano extendida hacia delante–, yuxtapuesto a una cabeza ofidia barbada completa que tuvo originalmente una lengua con una flor trilobulada, la que producto de un pequeño desgaste, se desvanece actualmente en el borde del sello erosionado.

Es notorio que las piezas depositadas en la bodega del MAX han permitido completar la información brindada por las cabezas en los turbantes de las figurillas sonrientes, mostrando a los personajes sedentes completos, con máscaras bucales, con la pierna derecha doblada hacia atrás de su cuerpo y el empeine del pie sobre el piso, mientras que la otra se halla estirada hacia la frente, con la palma de la mano derecha volteada hacia el piso y extendida hacia delante (fig. 4a), similar a la figurada en las vasijas de estilo Río Blanco (fig. 4b). En el caso de estas figuras sonrientes, von Winning y Gutiérrez (1996: 56, 68, figs. IV.1-IV.7) estiman que se encuentran semi acucillados e interpretan tentativamente la postura de la mano de palma volteada y extendida como el ademán de “entregar, regresar, distribuir agua”. Refuerzan su argumento señalando la presencia de una voluta a la altura de la mano para uno de los protagonistas, además de la imaginaria general de tallos y hojas que emanan de la boca o de la cintura y, basados en “la abundancia de elementos vegetales”, advierten que el significado es la fertilidad agrícola. Taube (2003: 301-302, figs. 11.15a y 11.16) analiza la postura en cuclillas apoyándose sobre una rodilla como una muestra de obediencia asociada a la entrega de una ofrenda. En su discusión sobre la imagen del jaguar con retícula encontrada en el barrio de Tetitla, en Teotihuacán, argumenta que es señalética de un estilo propio de la costa del Golfo (inclusive olmeca) desde el período Preclásico Medio, y que habría sido transmitida al arte maya del período Clásico. Se aprecia el énfasis del brazo y de la mano tridimensional para el fragmento cerámico rectangular (fig. 3b) y todos los brazos con sus manos proyectadas hacia delante de los personajes, como expresiones del tema de la ofrenda, en tanto que son dioses del maíz. Se trataría de una ofrenda vegetal más que acuática.

El sacrificio

Mostramos una representación (la mejor conservada, aunque se hallaron otras dos idénticas) de un protagonista de pie que ilustra el tema del sacrificio asociado al complejo analizado (fig. 4c). Esta viste la máscara bucal alargada de extremidad bífida y colmillo, y sostiene una sonaja en la mano. A la altura del cuello, el par de volutas de sangre asociadas a un sartal de cuentas que se expanden hacia el costado del cuerpo, describe la sangre o el agua preciosa (*chalchiuhatl*) del sacrificio por decapitación. El doble amarre de la faja es un signo de holocausto en la iconografía maya (Joralemon 1974: 62 y ss, fig. 12), interpretación que, en este contexto, se refuerza por la presencia de pares de volutas que escurren debajo del amarre y por las cuentas esféricas que se esparcen sobre los tres lienzos del braguero. Es posible que la otra mano, ahora vacía, sostuviese una coa o bastón para plantar. El pelo amarrado exhibe un moño, por lo tanto, define este ejemplar en las culturas del Centro de Veracruz como la contraparte del Dios del Moño en Tocado zapoteco (fig. 4d). Otra muestra con moño en tocado (particularmente parecido al dios zapoteco) es la cabeza humana tridimensional, masculina, dotada de barba, de máscara bucal ofidia, efigie de una flauta (fig. 4e). Aunque solo su costado izquierdo permanece intacto, los componentes en forma de U que se encuentran presentes en el centro discoidal de *chalchihuitl* de la orejera y la voluta adosada a esta, así como la flor cuerdiforme y un capullo de la misma sobre su costado superior, ubican a este protagonista en el complejo bajo escrutinio.

Por lo menos dos de las figurillas manifiestan el complejo del “Tocado de serpientes y caras humanas” repetido en un segundo nivel en su turbante (fig. 5a). Además, es notoria –y debido a que lo permitió el espacio– una tercera cabeza humana de máscara bucal corta yuxtapuesta a la izquierda, a la que se ha adosado una flor cuerdiforme.

Otro ejemplo de *pars pro toto* enfocado a la cabeza humana de máscara bucal alargada bífida y orejera de *chalchihuitl* es aquella representada en asociación con diversos elementos de la mandíbula superior y de la ceja del ofidio barbado, en contexto de panel de braguero (fig. 5b). La voluta junto al rostro con máscara corresponde a la voluta bucal del ofidio más inmediato, el de placa supraorbital en cresta o emplumado (fig. 5c).

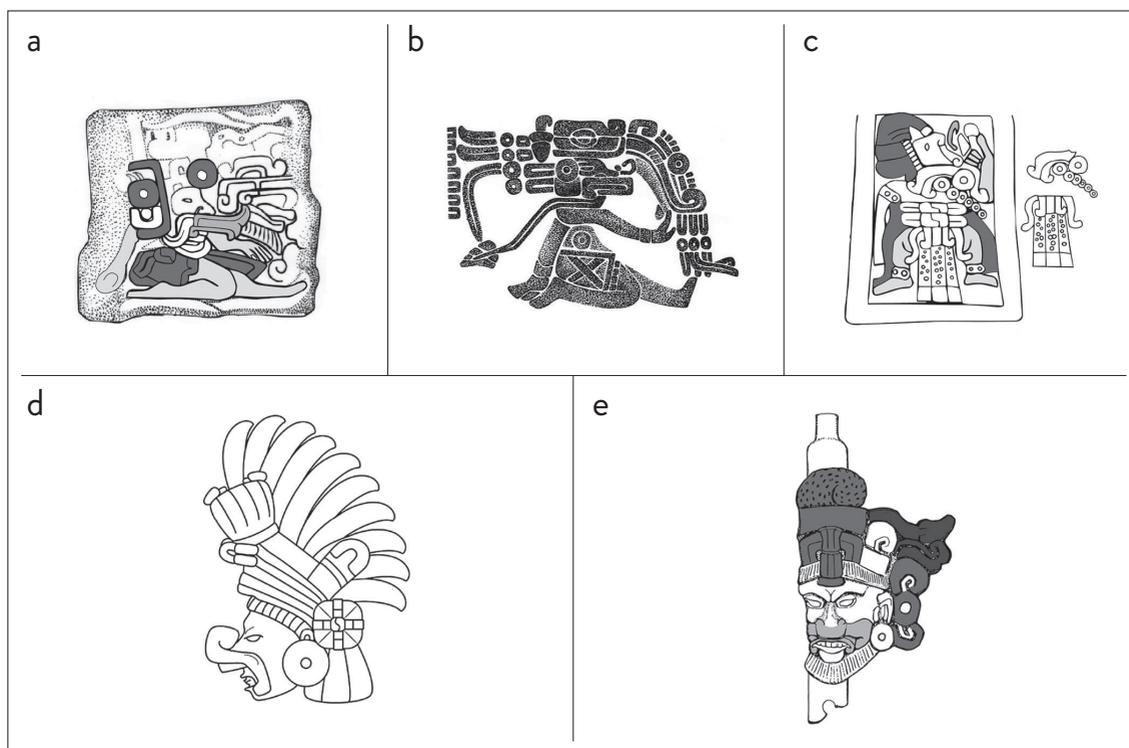


Figura 4. Protagonista completo sedente, de pie, asociado al sacrificio, y cabeza antropomorfa con moño en tocado: **a)** Caja 145, sello cilíndrico cuya iconografía extendida da lugar a esta imagen, alto 8 cm, diámetro 2,4 cm, Nopiloa; **b)** modificada desde von Winning y Gutiérrez (1996: 57, fig. IV-1, personaje U-1); **c)** PJ3615 4/4, Los Cerros; **d)** Dios del Moño en el Tocado (modificada desde Caso y Bernal [1952: fig. 184b]); **e)** PJ8932 2/3, Cosamaloapan. **Figure 4.** Complete central figure, seated and standing, associated with sacrifice, and anthropomorphic head with bun in headdress: **a)** Box 145, cylindrical seal with extended iconography gives way to this image, height 8 cm, diameter 2.4 cm, Nopiloa; **b)** modified from von Winning and Gutiérrez (1996: 57, fig. IV-1, figure U-1); **c)** PJ3615 4/4, Los Cerros; **d)** God of the Bun in Headdress (modified from Caso and Bernal [1952: fig. 184b]); **e)** PJ8932 2/3, Cosamaloapan.

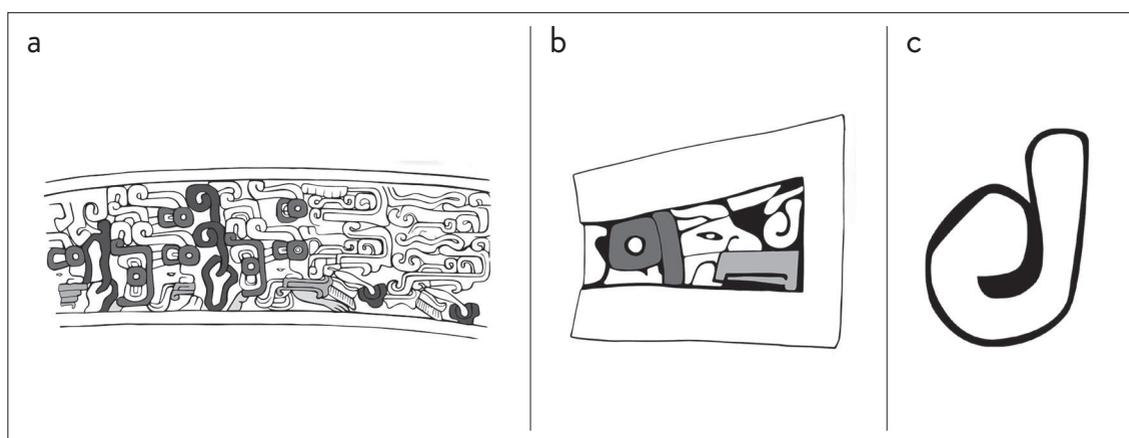


Figura 5. Variaciones sobre el tema de las manifestaciones antropomorfas: **a)** PJ3250 3/4, Los Cerros; **b)** PJ3377, Los Cerros; **c)** PJ3377, inicio de labio de ofidio, Los Cerros. **Figure 5.** Variations on the theme of anthropomorphic expressions: **a)** PJ3250 3/4, Los Cerros; **b)** PJ3377, Los Cerros; **c)** PJ3377, edge of ophidian lip, Los Cerros.

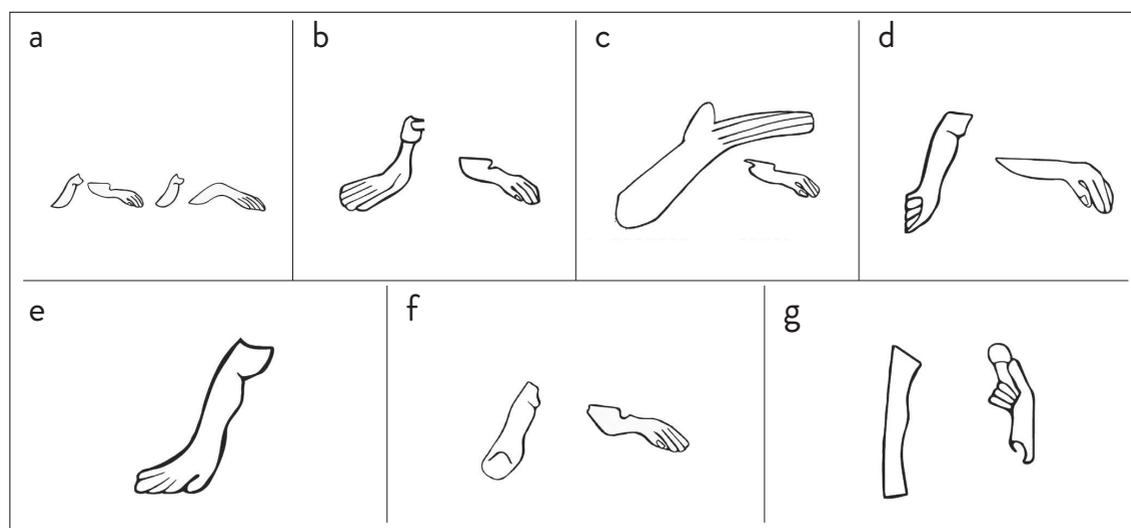


Figura 6. Posturas de los brazos y manos: **a)** PJ2509 2/3, Dicha Tuerta (fig. 1); **b)** PJ2323 2/3, Dicha Tuerta (fig. 3a); **c)** Caja 145, Nopiloa (fig. 3b); **d)** Caja 145, Nopiloa (fig. 3d); **e)** Caja 145, Nopiloa (fig. 3e); **f)** Caja 145, Nopiloa (fig. 4a); **g)** PJ3615 4/4, Los Cerros.
Figure 6. Arm and hand positions: **a)** PJ2509 2/3, Dicha Tuerta (fig. 1); **b)** PJ2323 2/3, Dicha Tuerta (fig. 3a); **c)** Box 145, Nopiloa (fig. 3b); **d)** Box 145, Nopiloa (fig. 3d); **e)** Box 145, Nopiloa (fig. 3e); **f)** Box 145, Nopiloa (fig. 4a); **g)** PJ3615 4/4, Los Cerros.

En la figura 6 se ilustra el proceso de identificación, reuniendo los diversos ademanes de brazos y manos y un elemento cónico sin referente (fig. 6a), los brazos con manos que se apoyan en el dorso (fig. 6b y e), y las manos extendidas hacia la frente que reposan sobre el braguero (fig. 6c-f), o que presionan (fig. 6d) o sostienen un objeto (fig. 6g).

EL CONJUNTO 2: LA FLOR DE TALLO CUERDIFORME

El tallo cuerdifforme que sostiene una hoja o una flor suele presentarse en forma vertical, intercalado entre cada personaje y en sus variantes de cabezas o de cuerpos sedentes (fig. 1). En el caso de la faja pectoral de una figurilla masculina de pie –particularmente ancha–, la flor cuerdifforme perpendicular combina con otra horizontal, en yuxtaposición con una orejera reproducida también verticalmente y con otra horizontalmente (fig. 7a). Las dos cabezas humanas de máscaras bucales alargadas bífidas y la cabeza de ofidio barbado han sufrido algo de desgaste por la presión de la pesada cuenta esférica del collar. La imaginería vegetal se reconoce en forma de foliaciones producidas desde las bocas, o bien en aque-

llas que emanan del ceñidor o faja de los protagonistas “personificadores de los dioses” en las vasijas de estilo Río Blanco (fig. 7b) y de los soberanos retratados en las estelas de Cerro de las Mesas. En ambos contextos, se han invocado rituales de renovación de la vegetación y se analiza a los protagonistas como “reyes” que desempeñan su función de protectores de la agricultura (von Winning & Gutiérrez 1996: 40, 59-60, 62-65, 68, 74-77, figs. III.5, IV.1, IV.3, IV.6d y e, IV.9).

En este conjunto, la forma alargada se abre para dejar ver en su interior componentes adicionales, tales como una flor con el tallo enroscado cuerdifforme, lo cual es un rasgo particular del vástago de la flor de nenúfar o *Nymphaeaceae* (fig. 7c). Inclusive, en el cuadro que reúne todos los modelos de esta flor en el corpus de las piezas analizadas (fig. 8a-h), es notoria la figura del bulbo del lirio aún sin abrir (fig. 8c).

En general, la flor y la hoja del nenúfar destacan por sus pedúnculos sinuosos y por cómo sus personificaciones zoomórficas reptilianas y aviformes designan la superficie acuática dulce de la tierra (McDonald & Stross 2012). Por ello, se propone que la imagen corresponde a la florescencia o antesis, en la etapa en que se abre la corola, apreciándose los pétalos. El énfasis en la longitud de los dos sépalos, de la corola

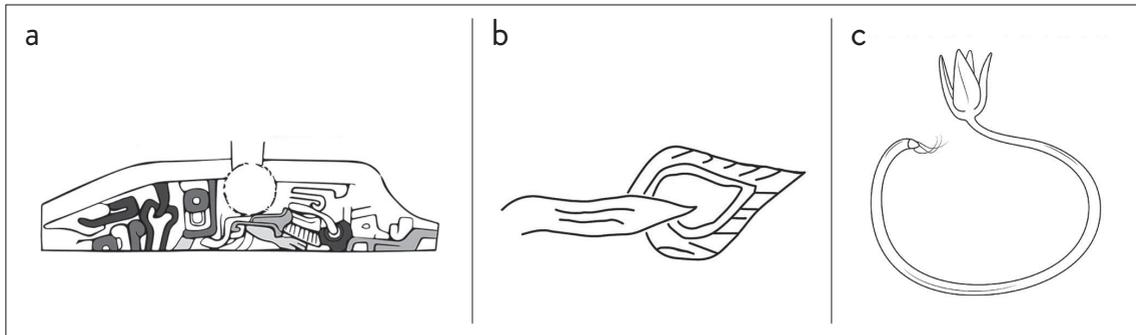


Figura 7. Flores cuerdiformes: **a)** PJ3309 2/2, Los Cerros; **b)** modificada desde McDonald y Stross (2012: 77, fig. 1d-e); **c)** tallo con hoja (modificada desde von Winning y Gutiérrez [1996: 77, fig. 1v.9g]). **Figure 7.** Rope-shaped flowers: **a)** PJ3309 2/2, Los Cerros; **b)** modified from McDonald and Stross (2012: 77, fig. 1d-e); **c)** stem with leaf (modified from von Winning and Gutiérrez [1996: 77, fig. 1v.9g]).

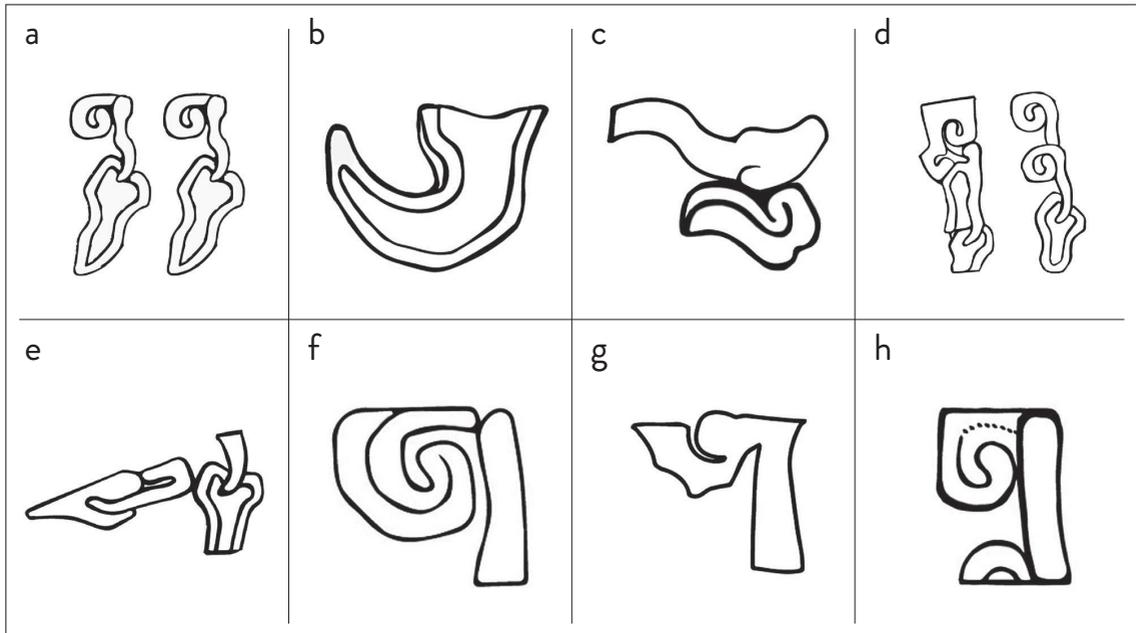


Figura 8. Modelos de flores y tallos cuerdiformes: **a)** PJ2509 2/3, Dicha Tuerta (fig. 1); **b)** PJ2323 2/3, Dicha Tuerta (fig. 3a); **c)** PJ8932 2/3, Cosamaloapan (fig. 4e); **d)** PJ3250 3/4, Los Cerros (fig. 5a); **e)** PJ3309 2/2, Los Cerros (fig. 7a); **f)** PJ3475 2/2, Los Cerros (fig. 11a); **g)** PJ3377, Los Cerros (fig. 5b); **h)** PJ3475 1/2, Los Cerros (fig. 11b). **Figure 8.** Models of rope-shaped flowers and stem: **a)** PJ2509 2/3, Dicha Tuerta (fig. 1); **b)** PJ2323 2/3, Dicha Tuerta (fig. 3a); **c)** PJ8932 2/3, Cosamaloapan (fig. 4e); **d)** PJ3250 3/4, Los Cerros (fig. 5a); **e)** PJ3309 2/2, Los Cerros (fig. 7a); **f)** PJ3475 2/2, Los Cerros (fig. 11a); **g)** PJ3377, Los Cerros (fig. 5b); **h)** PJ3475 1/2, Los Cerros (fig. 11b).

y del perfil endentado de los sépalos del cáliz, contribuye a darle un valor visual equivalente al de las cabezas de los seres humanoides y de los dragones barbados. Se ha demostrado que las culturas del Centro de Veracruz conocían y ocupaban este glifo⁴ (Schele & Miller 1986: 46, fig. 24; Miller & Taube 1993: 184; Montgomery 2002: 109-110, 178) y su variante zoomorfa (Huckert

2008, 2020: 331, 333, figs. 7 y 9) en base a su presencia en el enredo de tres figurillas sonrientes femeninas. El referente natural del nenúfar es “la superficie del mundo submarino”, según la terminología de Nicholas Hellmuth (1987: figs. 50-52). Estas plantas acuáticas anuncian el dominio acuoso donde se engendra la abundancia.

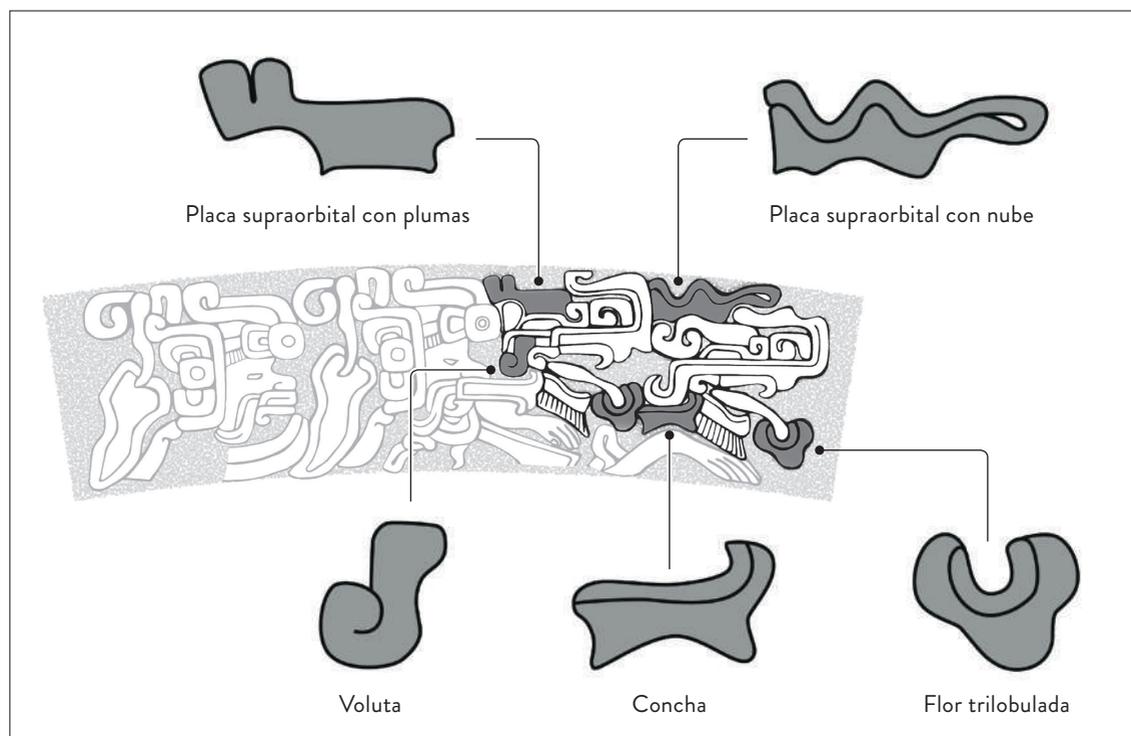


Figura 9. Ofidios barbados en su variante cabeza. PJ2509 2/3, Dicha Tuerta (fig. 1). **Figure 9.** Head variations of bearded ophidians. PJ2509 2/3, Dicha Tuerta (fig. 1).

El *Popol Vuh*, relato del libro fundacional de los mayas quichés, reporta que de la superficie de las aguas primordiales renacen los gemelos como hombres-peces. Hijos del Dios del Maíz, estos han sembrado la milpa como señal de que se encuentran vivos (Tedlock 1985: 148-159). En los murales de San Bartolo (Guatemala), fechados en el período Preclásico Tardío, los dioses de la Superficie Acuática y de la Lluvia flanquean al Dios del Maíz en su proceso de resurrección (Saturno et al. 2010: 87). William Saturno y colaboradores (2010) interpretan la escena como la representación del ciclo agrícola.

El nenúfar connota otro campo aparte del referente citado. Los escribanos y artistas mayas describen las gotas que emanan de las flores de lirio, las cuales representan su néctar, identificado como el glifo T152, leído *itz'*, un término que el diccionario maya yucateco *Cordemex* define como “leche, lágrima, sudor o goma [...], árboles [...] y ciertas hierbas” (Barrera 1980: 271). Otros conceptos presentes en esta obra –como *ah itz'*, ‘hechicero’– abarcan un campo de significados asociados. Andrew McDonald y Brian Stross (2012: 98, fig. 7d, e y

ss) señalan que *its'* designa “a flowing substance of the underworld and heavenly realms that the Maya employ in their shamanistic practices”.⁵ John Montgomery (2002: 99) advierte que “esencia” y “sudor” son elementos de una naturaleza que implica el concepto de alma y esencia sagrada. Además, el nenúfar tiene componentes químicos próximos a los de los opiáceos (McDonald & Stross 2012: 99). Al provocar la alteración de los sentidos, esta planta es catalizadora en la transformación chamánica de los sacerdotes y de los gobernantes. Los ejemplares de la figura 8 (a-h) confirman la ubicación en relación con los demás atributos de la flor cuerdiforiforme y de sus variantes.

EL CONJUNTO 3: LAS CABEZAS DE OFIDIOS BARBADOS

Las dos cabezas de ofidios barbados presentan similares labios superiores alargados, aunque algunos elementos los distinguen (fig. 9). La cabeza ofidia situada a la

izquierda, yuxtapuesta a la humana de máscara bucal alargada, muestra en la esquina izquierda de su placa supraorbital una doble endentación o merlón, tal vez plumas. Su labio superior se prolonga y encorva hacia arriba, y una voluta adorna el borde izquierdo, entre el labio y la mandíbula superiores. La cabeza situada a su derecha ostenta una placa supraorbital perfilada por una onda con tres picos. El labio mencionado consiste en un solo trazo que integra la sección alargada y encorvada hacia delante y la voluta que se encorva hacia atrás, o al lado izquierdo. Debajo de esta, nace de la boca un elemento con picos que figura una concha. Ambas serpientes están barbadas y llevan sendos colmillos y lenguas, cuyas extremidades son una flor trilobulada.

Taube (1995: 87, figs. 1e y 3d) identifica el “alagarrá” del Dios I de Joralemon como el “ala de ave”, y el contorno lanceolado de la ceja o placa supraorbital como “plumas”. El autor señala este “ofidio-ave” olmeca como “a sky symbol [...] that seems ancestral to later sky serpents of the Maya and other Mesoamerican cultures”⁶ (Taube 1995: 92).

La ceja endentada o con merlón del ofidio que estudió lo refiere al dominio celeste. El contorno de la ceja que se eleva para formar dicha endentación o merlón es, probablemente, la figura de plumas. La placa supraorbital de su contraparte, situada a la derecha en forma de onda con tres picos, es un pictograma de nube. Esta figura –notable en los monumentos de Chalcatzingo del período Preclásico Medio y de Izapa– con formas estables hasta la conquista española (Joralemon 1990: 15, figs. 145-148), consiste en masas ondeadas, en espiral, alzadas con tres picos y apiladas a manera de gradas o “Ss” acostadas u horizontales. De estas formaciones nubosas se suelen desprender cuentas tubulares verticales u oblicuas adornadas por cuentas esféricas, tratándose de pictogramas de la lluvia preciosa (fig. 10a). Las conchas señaléticas del dominio acuático suelen asociarse en la iconografía del período Clásico Temprano a ofidios barbados emplumados y a la serpiente emplumada (Taube 2003: fig. 11.11a-c, f-i). En Tula y Xochicalco, los cuerpos de estos animales plumíferos están ligados a la imaginería de conchas, si bien estas son seccionadas (Taube 2003: 291, fig. 11.11d-e).

Desde el período Preclásico Tardío se encuentran representadas a la altura de los rostros y de las bocas de protagonistas humanos y de los ancestros divinizados

flores trilobuladas, cuentas de jade y volutas zoomorfinizadas como ofidios barbados, que figuran su aliento vital (Houston & Taube 2000: 265; Taube 2004: 71-72; Saturno et al. 2005: 22-23, fig. 17; Houston et al. 2006: 148-149, 156-157). La flor trilobulada acompaña a la “vírgula de la palabra” dotada de las cuentas preciosas en la Estela 6 de Cerro de Las Mesas (siglo VI DC, subárea Centro de Veracruz), atestiguando el uso de este pictograma en esta región durante el período Clásico (Justeson & Kaufman 2008: 173-175, fig. 9). En razón a su ubicación, dicha flor y las volutas bucales son expresiones de su aliento vital en el contexto de los ofidios.

La lengua con flor puede aparecer sola y jugar el papel de *pars pro toto*. Taube (2004: 69) advierte la antigüedad de la imagen de este vegetal en la iconografía, asociado con la agricultura. Asimismo, observa que la abundancia de flores y alimentos es un leitmotiv de los paraísos de los nahuas del período Posclásico (950-1521 DC), así como de los mayas del Clásico, de los nativos del suroeste americano hablantes de lenguas uto-aztecas e incluso de la etnografía moderna. En el complejo analizado y, en general, en el modelo mesoamericano, el viento y su manifestación como serpiente emplumada –para los aztecas Quetzalcóatl (Taube 2001: 102)– es imprescindible en las lluvias y en la fecundación humana y vegetal.

Miguel Rivera (2010: 221) analiza los dragones mesoamericanos en sus contextos telúrico y celeste –sobre todo relacionado a nubes–, afirmando que se trata de una expresión del cielo diurno y de “el espacio superior”. En cuanto a los dragones adornados de nenúfares, el autor los sitúa ubicados en la superficie acuática que da acceso al inframundo. Además, advierte que en cierta vasija maya del período Clásico Tardío, en un medio acuoso y de mundo inferior, el dragón da nacimiento a “un joven que parece el dios del maíz” (Rivera 2010: 271-272; ver también Kerr 1997: 595). La iconografía indica que los rituales se llevan a cabo en el mundo epictónico, pero los distintos agentes invocados establecen el ciclo que une diferentes dimensiones.

Las variantes de cabezas ofidios

Una masa ondeada de tres picos, identificados como nubes en la iconografía mesoamericana prehispánica, está presente desde el período Preclásico Medio en

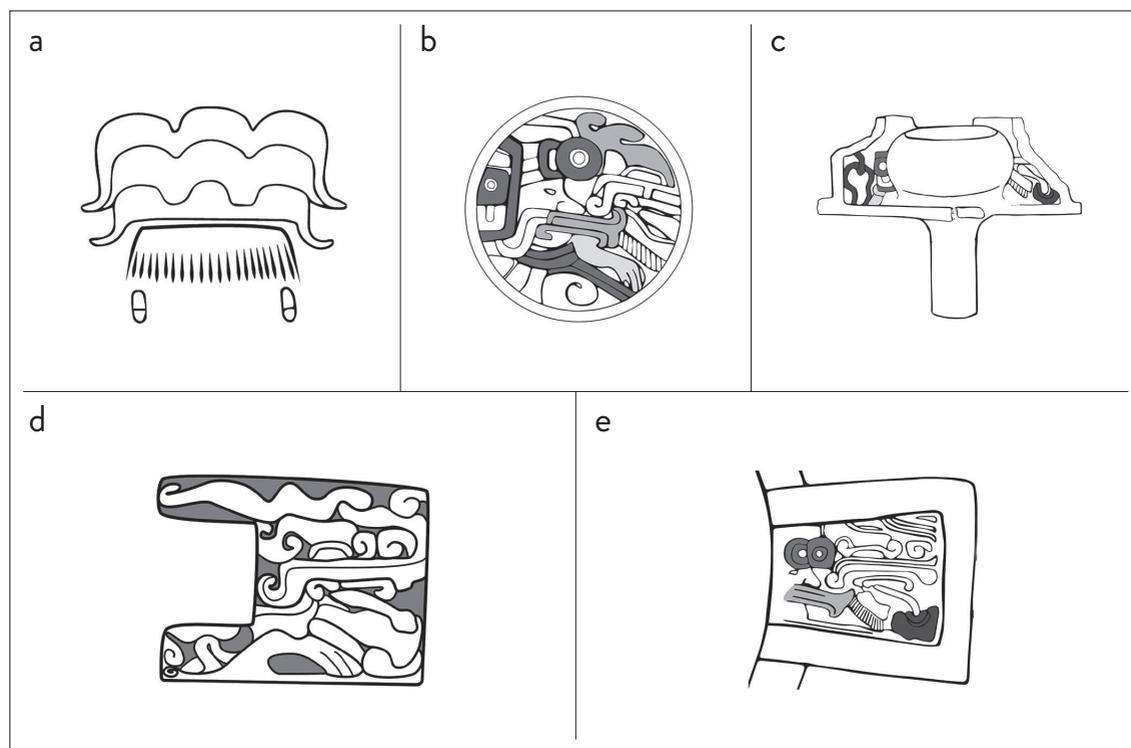


Figura 10. Signo de nube y sus variantes ondeando sobre las cabezas ofidias: **a)** modificada desde Gay (1972: fig. 10); **b)** PJ4175, Nopiloa; **c)** PJ4175, Nopiloa; **d)** Caja 475, fragmento rectangular, largo 9,1 cm, alto 8,2 cm, espesor 1,5 cm, Los Cerros; **e)** PJ2611 1/2, El Faisán. **Figure 10.** Cloud sign and variants, waving above ophidian heads: **a)** modified from Gay (1972: fig. 10); **b)** PJ4175, Nopiloa; **c)** PJ4175, Nopiloa; **d)** Box 475, rectangular sherd, length 9.1 cm, height 8.2 cm, thickness 1.5 cm, Los Cerros; **e)** PJ2611 1/2, El Faisán.

Chalcatzingo (fig. 10a). Ciertos dragones u ofidios barbados muestran este rasgo diagnóstico. En la vasija bulbiforme, el ceñidor, los lienzos del braguero proyectados hacia el frente y la uña del pulgar de la mano están claramente visibles, y una espiral y bandas oblicuas se inscriben en el borde inferior. El contenedor descansa sobre una base de otro artefacto que, a su vez, lo contenía, y en cuyas paredes remanentes se repiten secciones del tema (fig. 10c): a la izquierda, el segmento de brazo adosado a la orejera y la flor cuerdifforme; a la derecha, la mandíbula inferior barbada de lengua de flor trilobulada. En las representaciones domina la cabeza ofidia con la masa de tres picos o signo de nube (fig. 10d y e).

Debido a su estrecha altura, las fajas pectorales determinan una presentación estilizada, con cabezas ofidias figuradas como ojo y placa supraorbital, labio superior e índice de mandíbula, trazados con ángulos rectos, además de algunos elementos que identifican las cabezas humanas y el tallo cuerdifforme del conjunto 2

(fig. 11a-e). En el caso del órgano ocular ofidio con placa supraorbital de la extremidad izquierda enroscada y labio superior alargado bífido con adorno (fig. 11a), se aprecia a la izquierda, en el espacio correspondiente al conjunto sígnico humanoide, el trazo escalonado con una cuenta esférica (la de la orejera) y el vástago cuerdifforme. En otro ejemplo (fig. 11b), los elementos sígnicos de la cabeza humana son tres cuentas discooidales, las cuales definen el contorno del turbante, las foliaciones que enmarcan la orejera y el tallo cuerdifforme.

Aprovechando una superficie mayor, aunque en faja pectoral, la cabeza ofidia de ojo y placa supraorbital consta de un labio alargado encorvado y una mandíbula con colmillo (fig. 11c). La cuenta discooidal, la voluta, la sección superior de la orejera con la cuenta discooidal, el tallo cuerdifforme y el contorno superior de la flor valen por la totalidad del tema. Volutas y espirales flanquean las bandas verticales del marco. Otras dos fajas pectorales con la misma figura de serpiente (fig. 11d y e) reafirman

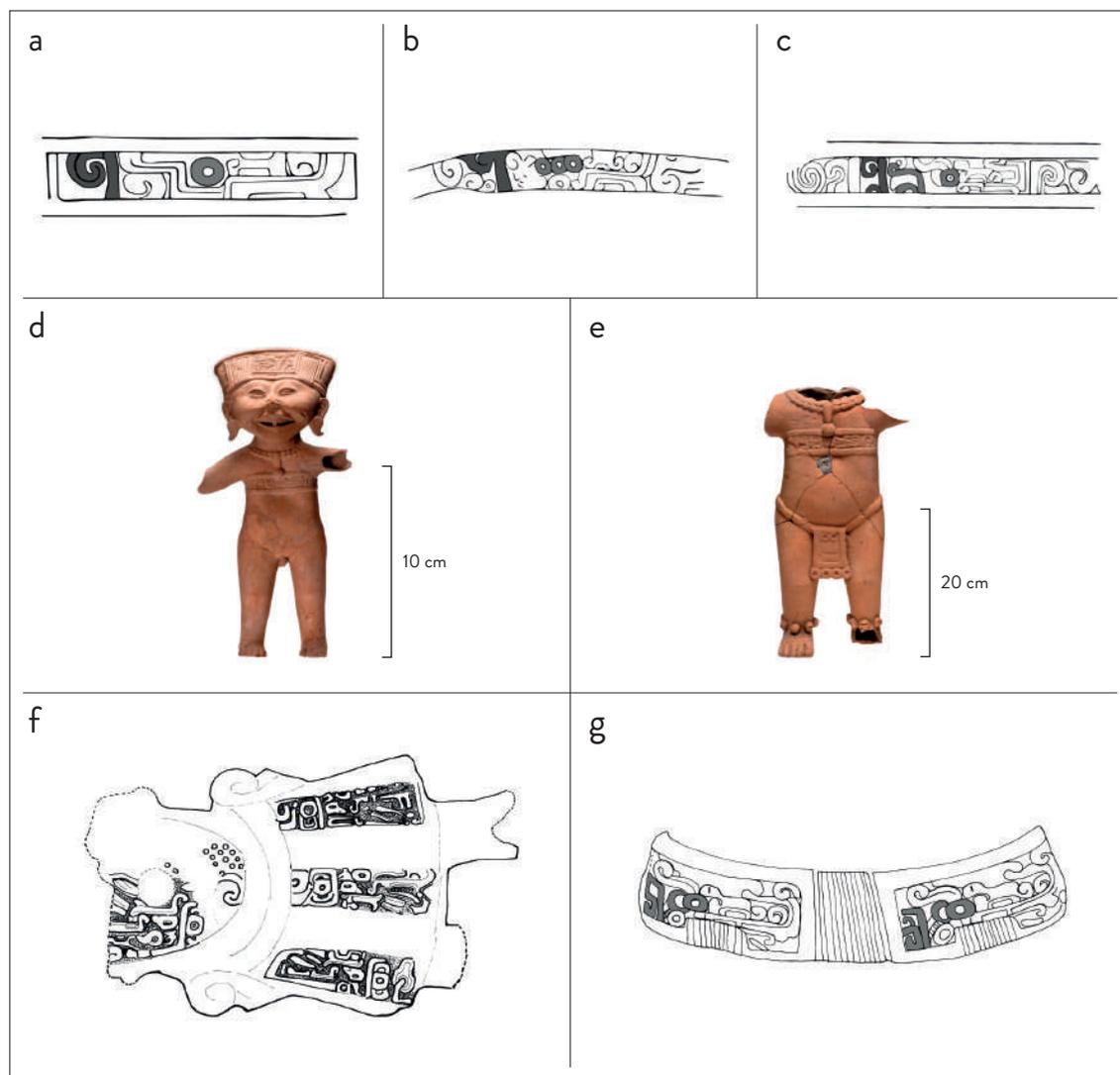


Figura 11. Variantes estilizadas de cabezas ofidias: **a)** PJ3475 2/2, Los Cerros; **b)** PJ3475 1/2, Los Cerros; **c)** PJ3377, Los Cerros; **d)** PJ4447, figura masculina de pie, tipo Sonriente, faja pectoral, Nopiloa; **e)** PJ5728, figura acéfala, masculina, tipo Sonriente, faja pectoral Nopiloa; **f)** PJ3384 2/3, Los Cerros; **g)** PJ3281, Los Cerros. **Figure 11.** Stylized variants of ophidian heads: **a)** PJ3475 2/2, Los Cerros; **b)** PJ3475 1/2, Los Cerros; **c)** PJ3377, Los Cerros; **d)** PJ4447, standing male figure, Smiling type, pectoral girdle, Nopiloa; **e)** PJ5728, headless figure, male, Smiling type, pectoral girdle, Nopiloa; **f)** PJ3384 2/3, Los Cerros; **g)** PJ3281, Los Cerros.

que se recurre a este estilo, utilizado también en los lienzos de espacio restringido de faldellines (fig. 11f). Adicionalmente, en la parte erosionada de la casulla se ha representado la cabeza humana con máscara bucal alargada bífida. Cuentas esféricas pequeñas y una voluta en espiral se inscriben en el borde inferior.

La cabeza de ofidio que se inscribe en cada uno de los cartuchos que flanquean el mechón en el tur-

bante (fig. 11g) consta de la placa supraorbital y el ojo, y del labio alargado y encorvado con adorno de nariz. Sobre el costado izquierdo, el espacio permitió incluir una franja de pelo y una sección de la orejera junto al turbante enjogado.

Las variantes en el braguero (fig. 12a) y en el disco adornado de papel plegado que figura una flor de múltiples pétalos (fig. 12b) permiten ver la cabeza completa

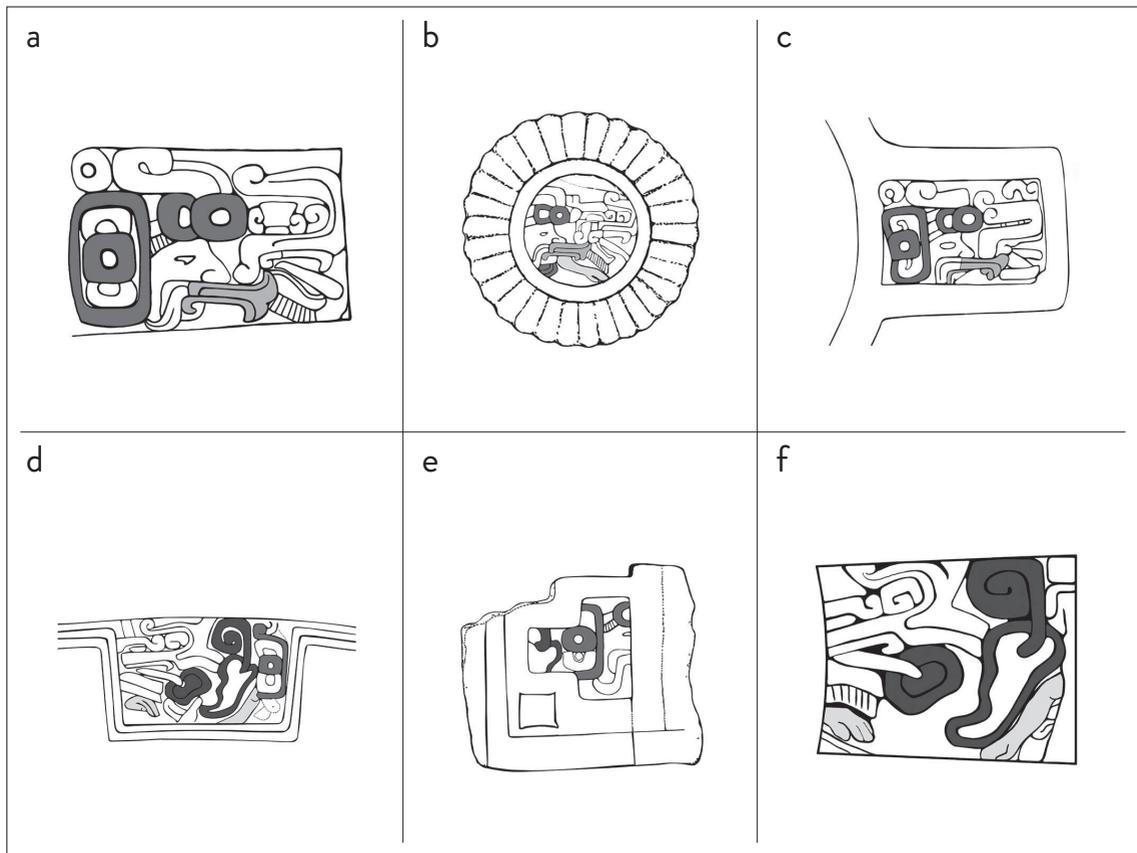


Figura 12. Variantes estilizadas que combinan elementos de cabezas humanas, flores cuerdiforres y cabezas ofidias: **a)** PJ3379 1/2, Los Cerros; **b)** Caja 475, fragmento circular, diámetro 9,1 cm, espesor 2,3 cm, Los Cerros; **c)** PJ3622 1/4, Los Cerros; **d)** PJ3240 1/2, Los Cerros; **e)** PJ3625 2/3, Los Cerros; **f)** Caja 475, fragmento rectangular, largo 8 cm, alto 6,9 cm, espesor 1 cm, Los Cerros. **Figure 12.** Stylized variants that combine elements of human heads, flowers, rope shapes and ophidian heads: **a)** PJ3379 1/2, Los Cerros; **b)** Box 475, circular sherd, diameter 9.1 cm, thickness 2.3 cm, Los Cerros; **c)** PJ3622 1/4, Los Cerros; **d)** PJ3240 1/2, Los Cerros; **e)** PJ3625 2/3, Los Cerros; **f)** Box 475, rectangular sherd, length 8 cm, height 6.9 cm, thickness 1 cm, Los Cerros.

de ofidio barbado de ojo y placa supraorbital y lengua con flor trilobulada. La cabeza humana viste la máscara bucal alargada y el turbante de cuentas discoideas. En esta última imagen no se mostró la lengua con flor completa, pero sí se utilizó el espacio necesario para la representación de dicha cabeza con su orejera completa.

El braguero describe la cabeza humana de turbante de cuentas esféricas, orejera, bucles y máscara bucal alargada bifida (fig. 12c). La testa ofidia toma la forma de U volteada a 180°, abierta hacia la derecha, con mandíbula, colmillo y lengua. En la sección superior de la U se ha colocado una voluta pequeña que figura un apéndice o adorno, y se ha dejado descubierto el espacio que corresponde a la barba.

En el cartucho al centro de la banda, sobre la frente, Medellín (1987: 116, figs. 73 y 74) registra una variante a la que nombra Tocado de serpiente en panel. La cabeza de ofidio barbado de lengua de flor trilobulada combina con la flor cuerdiforres, con la orejera de la cabeza humana, con una mano, y con un fragmento conicoideal (fig. 12d). Un mismo ensamblaje existe en braguero (fig. 12e).

El borde inferior de la flor cuerdiforres, la orejera, y el perfil de una cabeza antropomorfa con voluta bucal, se inscriben en el cartucho en la forma de la letra T, volteada a 180° en relación con los demás componentes (fig. 12f). En la figura 13 se recapitulan las variantes del ofidio barbado.

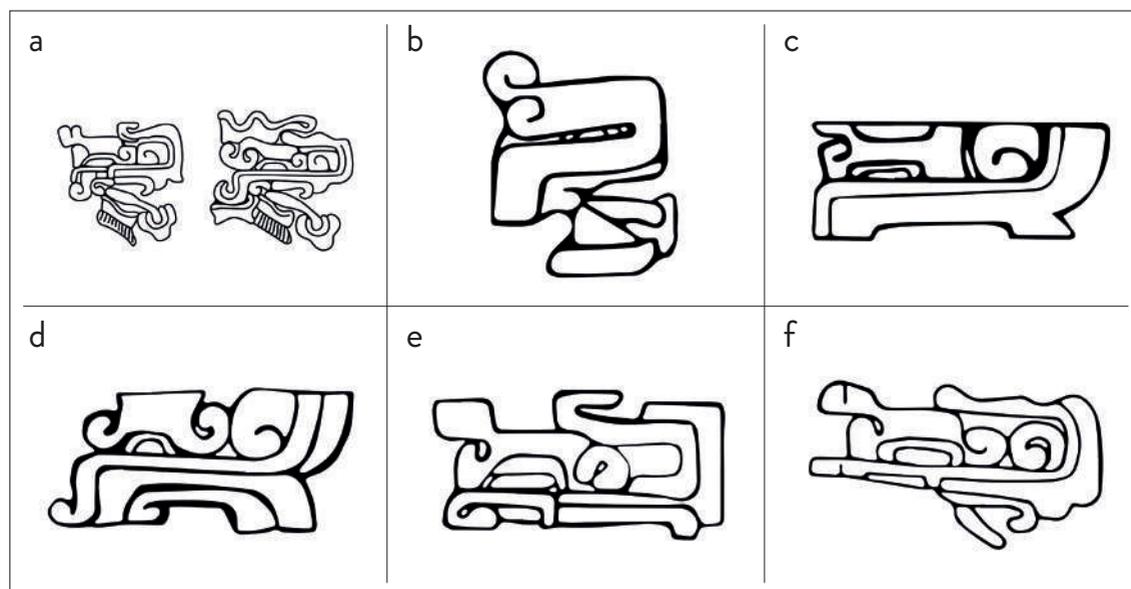


Figura 13. Cabezas de ofidios barbadas completas y estilizadas: **a)** PJ2509 2/3, Dicha Tuerta (fig. 9); **b)** PJ3622 1/4, Los Cerros (fig. 12c); **c)** PJ3475 2/2, Los Cerros (fig. 11a); **d)** PJ3377, Los Cerros (fig. 11c); **e)** PJ3475 1/2, Los Cerros (fig. 11b); **f)** PJ3281, Los Cerros (fig. 11g). **Figure 13.** Complete and stylized bearded ophidian heads: **a)** PJ2509 2/3, Dicha Tuerta (fig. 9); **b)** PJ3622 1/4, Los Cerros (fig. 12c); **c)** PJ3475 2/2, Los Cerros (fig. 11a); **d)** PJ3377, Los Cerros (fig. 11c); **e)** PJ3475 1/2, Los Cerros (fig. 11b); **f)** PJ3281, Los Cerros (fig. 11g).

CONCLUSIONES

Las figurillas sonrientes de género masculino y los fragmentos cerámicos con el complejo de protagonistas humanos asociados a ofidios barbados, proceden de Los Cerros, Nopiloa, Dicha Tuerta y Apachital (este último representado con un solo ejemplar por el momento).⁷ Son piezas registradas con datos de exploración arqueológica de los años 50 del siglo pasado, pertenecientes al catálogo del MAX, y su autenticidad es avalada por los reportes de exploración del arqueólogo Alfonso Medellín Zenil (1960, 1987) y por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

El estudio en los paneles de frente de tocados, en los bragueros, así como en los fragmentos cerámicos y un sello, ayuda a la reconstrucción del tema completo con los cuerpos humanos, de postura sedente y de pie, la vestimenta de braguero y faja, y la actuación que consiste en la entrega de ofrenda y el sacrificio. A esto se agrega que las figurillas y la flauta son instrumentos musicales. Solamente una profusión de ejemplares y sobre todo varios íntegros, como se presentan en este artículo, permite entender las figuras 1a y 8 de

Dicha Tuerta, el modelo conocido y publicado hasta este momento.

La identificación de los protagonistas masculinos se fundamenta en sus máscaras bucales y tocados. Efectivamente, ambos son señaléticos de los dioses del maíz en Mesoamérica. En cuanto a los ofidios barbados, el análisis revela que están imbuidos de los signos que los describen como seres de viento y, por ende, como el aliento vital que los empodera.

La presencia de la flor estilizada cuerdiformente insertada entre las cabezas se caracteriza por el pedúnculo que se estira y enrosca como cuerda o reptil. Se ha reconocido como lirio de agua o nenúfar, flor que aparece como referente de la medicina herbolaria y que señala la superficie del inframundo acuático donde, de acuerdo al *Popol Vuh*, renacieron los dioses del maíz, pero también donde el Dios del Maíz maya del período Clásico recibió sus insignias y adornos de las manos de las diosas lunares (Kerr 1977: 4, registro 626).

En cierta puesta en escena, el Dios del Maíz lleva a cabo un ritual sacrificial con derramamiento de sangre –o del agua preciosa– en la forma de la decapitación humana, de modo semejante a como la mazorca es



“decapitada” de su tallo en la fase previa a su última etapa de maduración y su posterior desmembramiento, en relación con el ciclo agrícola y el proceso del cultivo del maíz en la Mesoamérica prehispánica y tradicional de esta región cultural.

AGRADECIMIENTOS A las personas del servicio social del Museo de Antropología de Xalapa y al licenciado Antonio Vázquez Vásquez, autor de las ilustraciones. También al personal del Museo de Antropología de Xalapa: maestro Juan Pérez Morales por la primera versión del mapa de la zona referida, que sirvió de base para el mapa final elaborado por la revista; a la licenciada María Elena Tapia Orrico por su colaboración con el arte digital; al fotógrafo, licenciado Alfredo Hernández Velásquez, y al auxiliar de bodega, José Manuel Briones Hernández. El tema de ese trabajo fue presentado en forma incipiente en la 79th Meeting Society for American Archaeology, en la University of Texas at Austin, Estados Unidos, en el año 2014, con el título “Figures on the Garments of the Smiling Figurines and Ceramic Fragments of the Museo de Antropología de Xalapa (MAX)”.

NOTAS

¹ El uso del término “complejo” para abarcar la multiplicidad de aspectos de una deidad aparece en la década de los 80 en referencia a los dioses de Teotihuacan.

² Alonso Medellín Zenil pertenece a una tradición investigativa que nombra a los dioses del período Clásico Tardío de Veracruz según las denominaciones de las deidades del período Posclásico Tardío del altiplano mexicano.

³ Desarrollo oficialmente esa investigación en mi rol de curadora de las piezas de las culturas del Centro de Veracruz. Las que componen el presente estudio se encuentran en custodia del MAX, otorgada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Se hallan en las bodegas del museo, organizadas por sitios, numeradas y adecuadamente dispuestas.

⁴ El glifo T501 describe la flor de lirio de agua o nenúfar.

⁵ “Una sustancia que fluye del inframundo y de los reinos celestes y a la cual los mayas ocupan en sus prácticas chamánicas” (traducción de la autora).

⁶ “Un símbolo del cielo [...] aparece como el ancestro de las serpientes celestes posteriores de los mayas y de las otras culturas mesoamericanas” (traducción de la autora).

⁷ Los sitios de Los Cerros, Nopiloa y Dicha Tuerta están emplazados en la sub-área centro-sur del actual Estado de Veracruz. El sitio de El Faisán, representado con una sola pieza, se encuentra en la sub-área centro de Veracruz, mientras que Cosamaloapan, también con una sola pieza, se ubica en la sub-área sur del mismo Estado.

REFERENCIAS

- AGUILERA, C. 1981. *El Tonalamatl de la Colección de Aubin. Antiguo manuscrito mexicano en la Biblioteca Nacional de París (Manuscrit mexicains N° 18-19)*. Tlaxcala: Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- BARRERA, A. 1980. *Diccionario Maya Cordemex*. Mérida: Ediciones CORDEMEX.
- BISHOP, R., E. SEARS & J. BLACKMAN 2006 Ms. *Informe sobre análisis de muestras*. Archivo del proyecto de Jaina, Centro inah, Campeche.
- CASO, A. & I. BERNAL 1952. *Urnas de Oaxaca*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- DANEELS, A. 2008a. Monumental Earthen Architecture at La Joya, Veracruz, Mexico. *Crystal River: Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies Inc.* <<http://www.famsi.org/reports/07021/07021Daneels01.pdf>> [consultado: 21-11-2021].
- DANEELS, A. 2008b. Ballcourts and Politics in the Lower Cotaxtla Valley: A Model to Understand Classic Central Veracruz. En *Classic-Period Cultural Currents in Southern and Central Veracruz*, P. Arnold III & C. Pool, eds., pp. 197-223. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- DANEELS, A. 2011. Arquitectura cívico-ceremonial de tierra en la Costa del Golfo: el sitio de La Joya y el urbanismo del periodo Clásico. En *Monte Albán en la encrucijada regional y disciplinaria. Memoria de la Quinta Mesa Redonda de Monte Albán*, N. Robles & Á. Rivera, eds., pp. 445-478. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- DE SAHAGÚN, B. 1950-1982. *General History of Things of New Spain: Florentine Codex*. A. Anderson & C.



- Dibble, trads., 13 vols. Santa Fe-Salt Lake City: School of American Research-University of Utah.
- DE SAHAGÚN, B. 1997. *Primeros Memoriales by Fray Bernardino de Sahagún*. T. Sullivan, ed. Norman: University of Oklahoma Press.
- DURÁN, D. 1971. *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*. F. Horcasitas & D. Heyden, trads. y eds. Norman: University of Oklahoma Press.
- GAY, C. 1972. *Chalcatzingo*. Portland: International Scholarly Book Services.
- HELLMUTH, N. 1987. *The Surface of the Underwaterworld: Iconography of the Gods of the Early Classic Maya Art in Peten, Guatemala*. Vol. 2. Miami: Foundation for Latin American Anthropological Research.
- HOUSTON, S. & K. TAUBE 2000. An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica. *Cambridge Archaeological Journal* 10 (2): 261-294.
- HOUSTON, S., D. STUART & K. TAUBE 2006. *The Memory of Bones. Body, Being and Experience among the Classic Maya*. Austin: University of Texas Press.
- HUCKERT, C. 2008. Representación acuática: el atuendo de las figurillas sonrientes veracruzanas. *La Ciencia y el Hombre* 21 (2): 37-40.
- HUCKERT, C. 2009. Nopilola y la representación de la Tierra Fecunda. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 31 (94): 5-26.
- HUCKERT, C. 2020. Iconografía de los agentes y espacios acuáticos. El "Paraíso del Agua" en las Culturas de Veracruz. En *Uso y representación del agua en la Costa del Golfo*, L. Budar & S. Ladrón de Guevara, eds., pp. 321-344. Ciudad de México: Universidad Veracruzana, Instituto Literario de Veracruz.
- HUCKERT, C. 2023. Iconografía de la realeza en la parafernalia (tocado y vestimenta) de las figurillas sonrientes en custodia del Museo de Antropología de Xalapa. En *Figurillas mesoamericanas del Clásico. Una mirada caleidoscópica a sus contextos, representaciones y usos*, M. Gallegos & P. Horcajadas, eds., pp. 455-484. Ciudad de México: Colección Arqueología, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- HUCKERT, C., A. GONZÁLEZ & C. CARRAL s.f. *Los mamíferos de Veracruz en el arte prehispánico: diversidad, representaciones y simbolismo*. Xalapa: Universidad Veracruzana. En prensa.
- JORALEMON, P. 1974. Ritual Blood-Sacrifice among the Ancient Maya: Part I. En *First Palenque Round Table*, M. Greene, ed., vol. 2, pp. 59-75. Pebble Beach CA: Robert Louis Stevenson School.
- JORALEMON, P. 1990. *Un estudio en iconografía olmeca*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- JUSTESON, J. & T. KAUFMAN 2008. The Epi-Olmec Tradition at Cerro de las Mesas. En *Classic-Period Cultural Currents in Southern and Central Veracruz*, P. Arnold III & C. Pool, eds., pp. 159-194. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- KERR, J. 1977. *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*. Vol. 4. Nueva York: Kerr Associates.
- MEDELLÍN, A. 1960. *Cerámicas del Totonacapan: exploraciones arqueológicas en el centro de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MEDELLÍN, A. 1987. *Nopilola. Exploraciones arqueológicas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MILLER, M. & K. TAUBE 1993. *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya. An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. Londres: Thames and Hudson.
- MONTGOMERY, J. 2002. *Dictionary of Maya Hieroglyphs*. Nueva York: Hippocrene Books, Inc.
- MORANTE, R. 2004. *La Magia de la risa y el juego en el Veracruz prehispánico. Colección del Museo de Antropología de Xalapa*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- MCDONALD, J. & B. STROSS 2012. Water Lily and Cosmic Serpent: Equivalent Conduits of the Maya Spirit Realm. *Journal of Ethnobiology* 32 (1): 73-106.
- NORMAN, G. 1973. *Izapa Sculpture. Part 1: Album*. Provo: New World Archaeological Foundation, Brigham Young University.
- NORMAN, G. 1976. *Izapa Sculpture. Part 2: Text*. Provo: New World Archaeological Foundation, Brigham Young University.
- NOVELO O. & A. BENAVIDES 2023. Figurillas asociadas a los entierros de un sector habitacional en Jaina, Campeche: el caso de Playa Poniente. En *Figurillas mesoamericanas del Clásico. Una mirada caleidoscópica a sus contextos, representaciones y usos*, M. Gallegos & P. Horcajadas, eds., pp. 257-292. Ciudad de México: Colección Arqueología, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia.



- PAZ, O., A. MEDELLÍN & F. BEVERIDO 1997. *Magia de la risa*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- PÉREZ, T. 1997. Los olmecas y los dioses del maíz en Mesoamérica. En *De hombres y dioses*, X. Noguez & A. López, coords., pp. 17-58. México DF: El Colegio de Michoacán-El Colegio Mexiquense, A.C.
- QUIRARTE, J. 1973. *Izapan-Style Art. A Study of Its Form and Meaning*. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- RIVERA, M. 2010. *Dragones y dioses. El arte y los símbolos de la civilización maya*. Madrid: Editorial Trotta.
- ROYS, R. 1967. *The Book of Chilam Balam of Chumayel*. Norman: University of Oklahoma Press.
- SATURNO, W., K. TAUBE & D. STUART 2005. *The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 1: The North Wall*. Barnardsville: Center for Ancient American Studies.
- SATURNO, W., TAUBE, K. & D. STUART 2010. *The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 2: The West Wall*. Barnardsville: Center for Ancient American Studies.
- SCHELE, L. & M. MILLER 1986. *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. Fort Worth: Kimbell Art Museum.
- SELER, E. 1990 [1849-1922]. *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. Vol. 3. Lancaster: Labyrinthos.
- SMITH, V. 1984. *Izapa Relief Carving: Form, Content, Rules for Design, and Role in Mesoamerican Art History and Archaeology*. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- SULLIVAN, T. 1997. *Primeros Memoriales by Fray Bernardino de Sahagún*. Norman: University of Oklahoma Press.
- TAUBE, K. 1995. The Rainmakers: The Olmec and Their Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual. En *The Olmec World. Ritual and Rulership*, M. Coe, R. Diehl, D. Freidel, P. Furst, F. Kent, L. Schele, C. Tate & K. Taube, pp. 83-103. Nueva York: The Art Museum, Princeton University-Harry N. Abrams, Inc.
- TAUBE, K. 1996. The Olmec Maize God: The Face of Corn in Formative Mesoamerica. *RES Journal of Anthropology and Aesthetics* 29/30: 39-81.
- TAUBE, K. 2001. The Breath of Life. The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest. En *The Road to Aztlan. Art from a Mythic Homeland*, V. Fields & V. Zamudio-Taylor, eds., pp. 102-111. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- TAUBE, K. 2003. Tetitla and the Maya Presence at Teotihuacan. En *The Maya and Teotihuacan: Re-interpreting Early Classic Interaction*, G. Braswell, ed., pp. 273-404. Austin: University of Texas Press.
- TAUBE, K. 2004. Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty, and Paradise among the Classic Maya. *RES Journal of Anthropology and Aesthetics* 45: 69-98.
- TAUBE, K. 2012. From Stone to Jewel. Jade in Ancient Maya Religion and Rulership. En *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks*, J. Pillsbury, M. Doutriaux, R. Ishihara-Brito & A. Tokovinine, eds., pp. 136-153. Washington DC: Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks.
- TEDLOCK, D. 1985. *Popol Vuh: The Definite Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. Nueva York: Simon y Schuster.
- TIESLER, V., A. ROMANO-PACHECO, J. GÓMEZ-VALDÉS & A. DANEELS 2013. Posthumous Body Manipulation in the Classic Period Mixtequilla: Reevaluating the Human Remains of Ossuary I from El Zapotal, Veracruz. *Latin American Antiquity* 24 (1): 47-71.
- THOMPSON, J. 1979. *Historia y religión de los mayas*. México DF: Siglo XXI Editores.
- THOMPSON, J. 1990. *Maya History and Religion*. Norman: University of Oklahoma Press.
- THOUVENOT, M. 1982. *Chalchihuitl. Le jade chez les Aztèques*. París: Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme.
- URCID, J. 2001. *Zapotec Hieroglyphic Writing*. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- VON WINNING, H. 1987. *La iconografía de Teotihuacan: los dioses y los signos*. Vol 1. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- VON WINNING, H. & N. GUTIÉRREZ 1996. *La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.



Disentangling Iconography in Borderlands: Nonhuman Actors and Authority in Honduran Classic Polychromes

Desenredando la iconografía en las tierras fronterizas: actores no humanos y autoridad en las policromías clásicas hondureñas

Rosemary A. Joyce^A

Recibido:
mayo 2024.

Aceptado:
agosto 2024.

Publicado:
diciembre 2024.



ABSTRACT

In this paper I illustrate how semiotic analysis of art can be produced for a region for which we lack contemporaneous texts. The Ulúa Polychrome tradition of Honduras, which developed in the borderlands of Classic Maya society between AD 450 and 950, has been viewed as a variant of the Maya Lowland ceramic tradition. Instead, I show how key aspects of the iconography of these pots at the moment of greatest entanglement of Ulúa people with their Maya neighbors can only be understood in relation to a distinct indigenous Honduran history. Despite superficial similarities between these ceramic traditions, the depiction of nonhuman actors and the framing of human authority are part of a specific Honduran visual culture and aesthetic. The case study demonstrates how archaeological materials can provide a context through their visual and material indexicality, which illuminates features that might be missed by using more general guidance from texts covering neighboring and later societies.

Keywords: Honduras, Ulúa, borderland, authority, vessels, iconography.

RESUMEN

En este artículo ilustro cómo se puede producir un análisis semiótico del arte para una región de la cual carecemos de textos contemporáneos. La tradición Policroma Ulúa de Honduras se desarrolló en las tierras fronterizas de la sociedad maya del período Clásico, entre los años 450 y 950 DC, y ha sido vista como una variante de la tradición cerámica de las Tierras Bajas mayas. En cambio, muestro cómo aspectos claves de la iconografía de estas vasijas en el momento de mayor entrelazamiento del pueblo Ulúa con sus vecinos mayas solo pueden entenderse en relación con una historia indígena hondureña distinta. A pesar de las similitudes superficiales entre estas tradiciones cerámicas, la representación de actores no humanos y el encuadre de la autoridad humana, son parte de una cultura visual y una estética específica de Honduras. El estudio demuestra cómo los materiales arqueológicos pueden proporcionar un contexto a través de su indexicalidad visual y material, que ilumina características que podrían pasarse por alto al utilizar una guía más general de textos de sociedades vecinas y posteriores.

Palabras clave: Honduras, Ulúa, frontera, autoridad, vasijas, iconografía.

^A Rosemary A. Joyce, University of California, Berkeley, USA. ORCID: 0000-0001-8064-1454. E-mail: rajoyce@berkeley.edu

INTRODUCTION

How can we interpret works of art from societies that left no texts to assist our understanding? Scholars seeking to understand those produced between AD 500 to 1000 in Honduras face this challenge (fig. 1). Through analyzing thousands of artworks from the region (Joyce 2007, 2017; Hendon et al. 2014), I developed an approach that builds on insights from semiotics. Semiotics shows how meanings that are constantly generated can be approximated through contextual frameworks provided by other art works and archaeological materials.

Consider a cylindrical fired clay vessel from the Ulúa valley (fig. 2). A rectangular panel within the pictorial space wraps around the vessel, defined by red bounding lines on the right of, above, and below motifs. Two vertical compositions occupy this panel. On the right is an anthropomorphic figure facing left, one foot in front of the other, arms crossed in front of the profile chest. The body is painted black. The feet are filled in a darker orange tone. The profile head presents an eye,

nose, and mouth, with a round disk where we would expect to see an ear.

The second vertical element extends from the top bounding line to the bottom, and wraps around the vessel on the left. It is not immediately recognizable in the way the anthropomorphic figure was. I identify this assemblage as a stack composed of a bird with a long feathered tail, standing on a pedestal wrapped in cut paper, sitting above a barrel-shaped vessel tied with ropes, ornamented with feathers, and supported on three feet. How can I read this image this way?

One basis for my ability to interpret these vertical assemblages is methods of visual analysis that rest on a long tradition of iconographic interpretation (Panofsky 1939, 1955). Developed initially for application to European materials, the success of the iconographic method depended on the existence of contextual material in the form of contemporary documents. Employed for the pre-Columbian Americas, iconographic methods have had to draw on alternative forms of contextualization: information from ethnographic observations of



Figure 1. Map showing the discussed sites in the Ulúa region (illustration by the author). *Figura 1.* Mapa de los sitios discutidos de la región de Ulúa (ilustración de la autora).

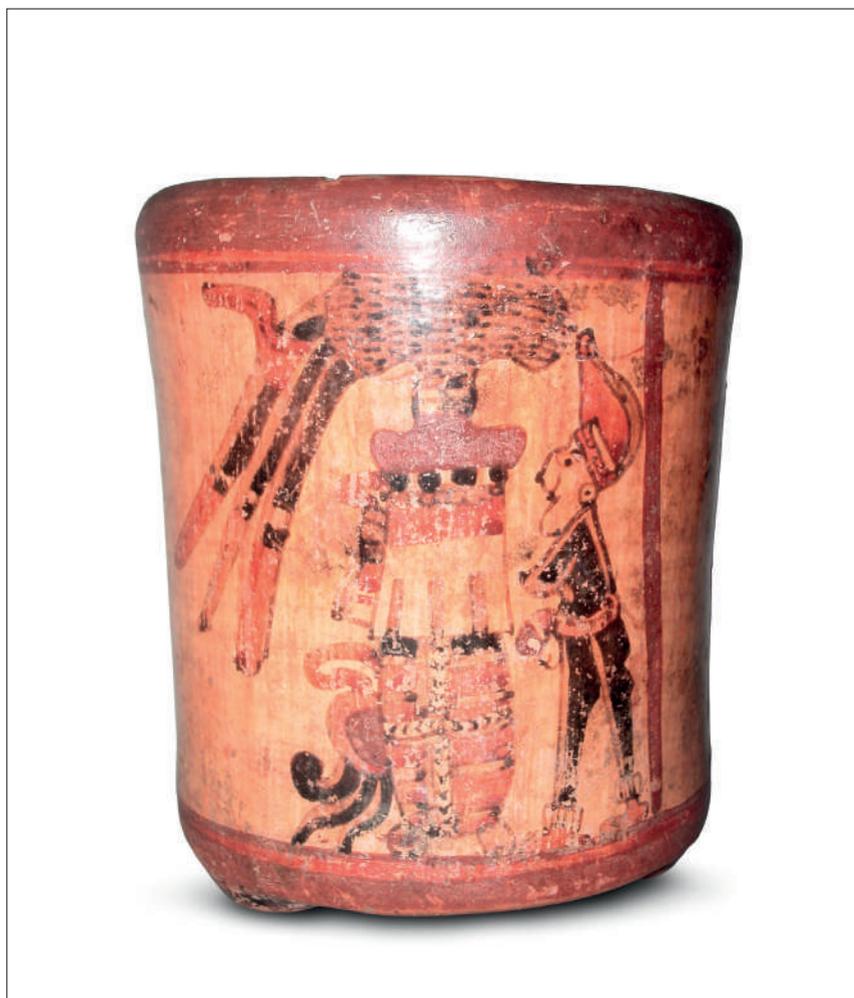


Figure 2. Ulúa Polychrome vase, Molinero subclass (ca. AD 700-750), Yojoa, Museo de Antropología e Historia (AB 11), San Pedro Sula, Honduras (photo by Russell N. Sheptak). *Figura 2.* Vaso Ulúa Policromo, subclase Molinero (ca. 700-750 DC), Yojoa, Museo de Antropología e Historia (AB 11), San Pedro Sula, Honduras (fotografía de Russell N. Sheptak).

descendant peoples and historical accounts written in European alphabets by outside observers. This led George Kubler (1967:11-12; 1970: 143-144) to urge caution, based on the potential effects of the “principle of disjunction”, magnified by the changes introduced by Christianization and integration of European cultural concepts in indigenous cultures. Studies of Classic Maya period art works can draw on contemporary texts, written using an indigenous writing system, which have been translated from the original. The same is not true for the Ulúa region of Honduras.

The makers of Ulúa Polychromes were not speakers of a maya language, and never themselves used the maya writing system to construct texts. Social relations in the Ulúa Polychrome area were also different from

those of hierarchical Maya polities. Ulúa Polychrome pots were used by a wide spectrum of people, unlike Classic Maya polychrome pottery, restricted to a small segment of nobles and rulers (Reents-Budet 1994). Recognizing these distinctions, I employ an alternative to the classic iconographic method, rooted in semiotics, in interpreting Ulúa Polychrome pottery. While not ignoring relationships with the contemporary Classic Maya, this grounds the analysis in contexts drawn from Ulúa social worlds known through archaeological research.

I begin with a brief summary of the cultural and historical context of the main media of Ulúa visual culture.¹ I review a critique of iconographic method by art historian Whitney Davis (2004) that helps clarify the challenge in using it for Ulúa materials. I present the



semiotic framework I use, where meaning is understood as emerging through the interaction of viewers with visual media: viewers with knowledge of the histories in which visual media were entangled –interactions and histories that, I argue, we can recognize through archaeological contextualization. I explore in detail two examples of how this approach helps us understand features of Ulúa Polychrome vessels as a specifically Honduran Lenca visuality.²

THE ULÚA REGION

Western Honduras is where the distribution of Mesoamerican languages gives way to the northernmost South American-related language family, Lenca (Costenla 1991). The distribution of Honduran Lenca languages coincides with the distribution of Ulúa Polychrome pottery, extending from the Caribbean coastal Ulúa valley, through an upland district around Lake Yojoa, to the Comayagua valley (fig. 1). Similar painted pottery classified by archaeologists as Salua Polychrome is found in El Salvador, where the closely related Salvadoran Lenca language is spoken.

Honduran settlement patterns show less site hierarchy than among their Classic Maya period neighbors (Joyce 2023). Archaeological projects in multiple areas have identified a pattern of villages and small towns (up to 100-200 buildings), with one settlement in each region eventually growing larger (between 500 and 600 buildings), still substantially smaller than Classic Maya Copan in western Honduras. In the lower Ulúa valley, Cerro Palenque grew to over 500 buildings after AD 800, when disruption of the network of Classic Maya city states was underway (Joyce 1991; Hendon 2010). Tenampua, in the Comayagua valley, reached comparable size in the 9th century AD (Dixon 1989; Hendon et al. 2014).

Before the 10th century AD, many people in the lower Ulúa valley lived in rural farming communities distributed along waterways (Hendon et al. 2014; Joyce 2023). Larger towns grew around centers with ballcourts and other larger buildings. There is no evidence for concentration of population immediately adjacent to town centers. This settlement pattern has been described as heterarchical, based on the simultaneous existence of different structuring principles underlying social rela-

tions, manifest in distinct patterns followed by farmers locating their homesteads and by patron families constructing town centers (Lopiparo 2007; Joyce et al. 2009; Hendon et al. 2014; Joyce 2023).

In towns such as Travesía, the town center and ballcourt were adjacent to a house compound identified as the residence of a leading family, patron of the games at the ballcourt (Stone 1941; Hendon 2010; Hendon et al. 2014). Differences between these families and those in smaller settlements in the Ulúa region are much less marked than those between nobles and commoners in the Maya Lowlands. Families living in Ulúa town centers were consumers of some imported ceramic vessels, obsidian blades, and rare metal alloy objects (Joyce 1991, 2017; Luke 2010). They supported the production of luxury items requiring special skill (Luke & Tykot 2007; Lopiparo & Hendon 2009; Hendon 2010). Families like these likely sponsored some of the elaborate ceremonies in which Ulúa art works were deployed, whose traces archaeologists have recovered (Hendon et al. 2014). Yet none of the individuals in these households was accorded distinctive burial treatment. For most purposes, these households employed the same locally produced ceramics as other families. This included modeled, carved, and painted ceramic objects, available in every village, town, and farmstead, that formed Ulúa visual culture.

ULÚA VISUAL CULTURE

Fired clay is the primary medium of Ulúa visual culture. Using molds, fired clay was made into small figurative sculptures representing humans, animals (fig. 3), and animal-human hybrids, many in the form of musical instruments (Lopiparo 2006; Lopiparo & Hendon 2009; Hendon et al. 2014; Lopiparo & Joyce 2022). Based on the ubiquity of mold fragments, figurines were made in every community. Molds were not used for mass production, but rather to allow less skilled practitioners to produce correct imagery (Lopiparo 2006). The normal end for these objects was to be discarded after use in ceremonies in households or town centers (Lopiparo & Joyce 2022). In rare cases, figurines were buried as part of ceremonial practice, either alone or with other figurines and artifacts (Joyce 1991; Lopiparo 2006, 2007).

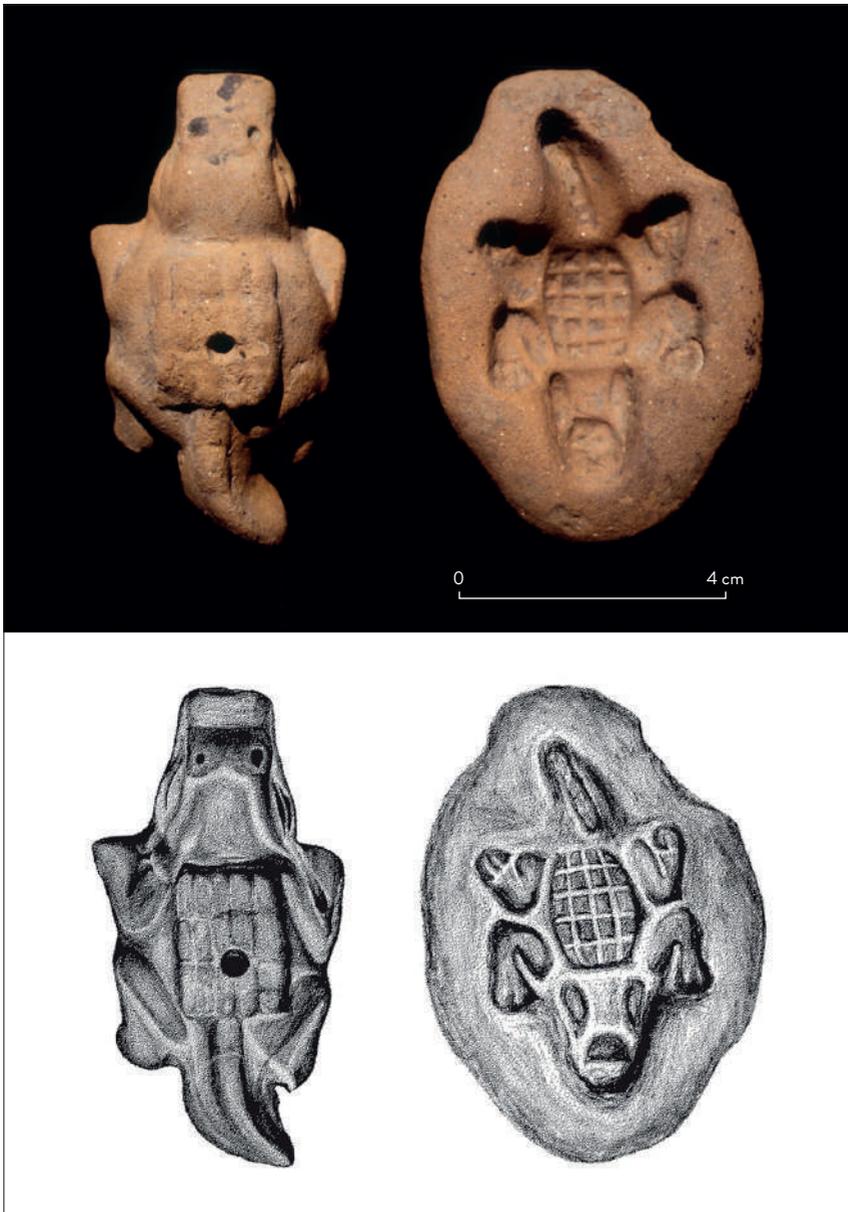


Figure 3. Figurine and mold, Campo Pineda, Honduras (photo and illustration by Jeanne Lopiparo). *Figura 3. Figurilla y molde, Campo Pineda, Honduras (fotografía e ilustración de Jeanne Lopiparo).*

Clay was also shaped into vessels appropriate for serving food and drink. The category Ulúa Polychrome denotes a group of vessels painted on orange-to-white slipped backgrounds, first made around AD 500 (Viel 1978; Joyce 2017). The iron-based pigments employed allowed production of shades ranging from bright red to light yellow, and from reddish-brown to a dark brown that appears black. These pigments fired to a glossy sheen. White pigments, present from the earliest to

the latest periods, often appear matte, and can be more fragile although not fugitive. They likely were made from materials such as kaolin containing titanium dioxide, possibly the mineral anatase (Dinator & Morales 1990; Casanova 2016), or calcium, either calcium silicates or calcite (de la Fuente et al. 2021; Oprüş et al. 2022). In addition to painted motifs, many Ulúa Polychromes have modeled vessel surfaces, and zones or bands that were unslipped and carved.

Ulúa Polychrome vessels, like Ulúa figurines, display repeated imagery, in this case produced by conventions of painting. Based on the distribution of firing facilities and other traces of production, not all settlements had artisans who made polychrome vases (Joyce et al. 2014; Joyce 2017). Yet the diversity of clay bodies shows Ulúa Polychromes were not products of a single center of production, either. At the beginning of their development, between AD 450 and 650, vessels from a wide area, from the Caribbean to El Salvador, carried virtually identical visual programs, even though their paste composition shows they were produced in multiple workshops. Beginning in the late 7th century AD, regional distinctions emerged in the lower Ulúa valley, the Lake Yojoa region, and the Comayagua valley. In the 8th and 9th century AD, two derived styles emerged in the Comayagua valley, at the Tenampua and Las Vegas sites, each employing whiter slip colors, the first emphasizing black and white compositions, the second orange, grey, and white (Joyce 2017, 2019). At the same time, settlements in the lower Ulúa valley stopped producing polychrome pottery in favor of unique local styles of unslipped thin-walled fine paste serving vessels (Joyce 1991, 2017).

A third component of Ulúa visual culture is large three-dimensional anthropomorphic and zoomorphic ceramic sculptures found in small numbers at multiple sites in the lower Ulúa valley (Hendon et al. 2014; Lopiparo & Joyce 2022). The technology to produce these may have constituted knowledge which was controlled by a small group of artisans (Lopiparo & Joyce 2022). Some represent animals, commonly felines, with details consistent with an overall Ulúa aesthetic of controlled repetition. In contrast, the anthropomorphic sculptures (fig. 4) have unique features, possibly representing specific members of a community. Excavations at two sites documented extensive contextual information about the use and disposal of these sculptures (Joyce & Pollard 2010; Hendon et al. 2014; Lopiparo & Joyce 2022). These studies show that these sculptures stood on pedestals which served as lids placed over vessels containing burning incense.

In parallel with these fired clay media, Ulúa artists created a small number of skeuomorphs of serving vessels (fig. 5). Only a few hundred of these Ulúa marble vases are known (Luke 2002). Christina Luke (2002,

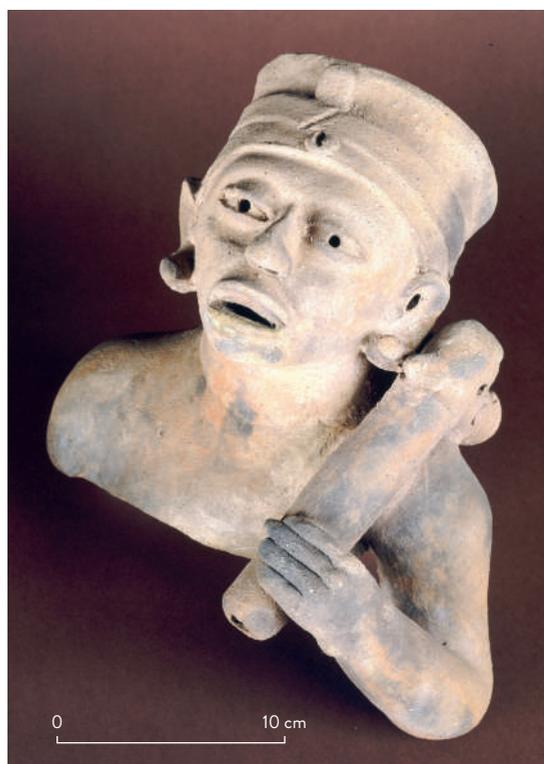


Figure 4. Ceramic sculpture of man holding a ceremonial axe, Naranjo Chino, Ulúa valley, National Museum of the American Indian (NMAI), Smithsonian Institution (18/3214), Washington DC, United States (photo by NMAI Photo Services). **Figura 4.** Escultura cerámica de un hombre sosteniendo un hacha ceremonial, Naranjo Chino, valle de Ulúa, National Museum of the American Indian (NMAI), Smithsonian Institution (18/3214), Washington DC, Estados Unidos (fotografía de NMAI Photo Services).

2010) has outlined the development of the vessels in two stages. In the first stage, artists copied the shape and layout of Ulúa Polychrome vessels of the 7th century AD. In the second stage, emerging in the 8th century AD, the format and principal motifs of the initial version of Ulúa marble vases continued. New visual elements not seen on contemporary Ulúa pottery were developed. Christina Luke and Robert Tykot (2007) suggest that the uniformity of Ulúa marble vases was an outcome of their production in a limited number of workshops, perhaps only at the site where the largest number of these vessels has been identified, Travesía.

A final medium, architectural stone sculpture, developed at the same time that innovative marble vase production was initiated at Travesía. Occupants



Figure 5. Ulúa Marble vase, Santana, Cortés, Honduras (illustration by Christina Luke). **Figura 5.** Vaso de mármol Ulúa, Santana, Cortés, Honduras (ilustración de Christina Luke).

of the principal household at that site covered the walls and floors of their residence with thick white stucco. In some places they added to their stone houses slabs of white rhyolite, into which were carved rough geometric features evocative of frontal anthropomorphic faces (Stone 1941). Only one other site, Cerro Palenque, has produced evidence of similar architectural sculpture. Excavations have confirmed that here geometric and anthropomorphic slabs were set as rooftop ornaments above household structures again coated in thick white stucco (Joyce 1991). A tenoned stone bird head recovered at Cerro Palenque originally emerged from the exterior wall of one building. In the late 19th century AD, a similar tenoned bird-head sculpture was collected at Travesía (Sapper 1898).

These five media constitute preserved Ulúa visual culture, although quite likely more perishable materials, such as wood, were also part of this visual world. Together, the durable stone and ceramic materials created a visual world in which the brilliant white surface color and texture of marble vases and stuccoed

architecture contrasted vividly with the reds, yellows, oranges, brown, white and black of Ulúa Polychrome ceramics, and with blue, white, red and orange post-fire pigments applied to Ulúa style figurines.

All the known architectural stone sculptures share with Ulúa Marble vases an emphasis on frontal imagery, showing anthropomorphic and zoomorphic figures facing a viewer. This frontal presentation aligns the stone media with the most abundant Ulúa medium, mold-made ceramic figurines, which also face a viewer directly, an orientation enforced by the provision of mouthpieces on the back of those shaped as musical instruments. The larger fired clay sculptures, executed in the round, would have allowed viewers frontal or profile views. This places them in a position bridging the frontal media and Ulúa Polychrome pottery, where the viewer looks into scenes of action from the side. Images painted on vessel surfaces—the only medium relying primarily on flat planes—thus echo features of the three-dimensional figurines and large clay sculptures.

METHODS OF ANALYSIS

To understand this complex visual culture, I employ a semiotic approach, rather than continuing the established use of iconographic method. Art historian Whitney Davis (2004) argues that, in theory, iconographic analysis of visual imagery should proceed in three stages. The first stage, pre-iconographical, would lead to a second step of iconographic description, and culminate in a third, iconological stage of interpretation. Pre-iconographical analysis should involve the identification of forms without yet engaging in interpretation of them. In my opening description of an Ulúa Polychrome vase (fig. 2), the identification of the vertical element on the right as an anthropomorphic figure would be pre-iconographical. As Davis (2004) explains, iconographic analysis requires a move to identify forms as motifs. When we label a figure like this as a ritual performer, we add to the purely formal aspect of recognizing a correspondence to selected features of a human body. This involves interpretation of the form as intended to represent something specific. This is one of the steps where iconographic analysis is supported by texts providing insight into representational intention. We might base an identification of this figure as a ritual participant on the black body paint depicted, a repeated aspect of images of ritual specialists from Central Mexico through the Maya Lowlands. Alternatively, the same black painted body might be used to identify this as a motif corresponding to a specific supernatural character, the Maya God L (Gillespie & Joyce 1998).

The pre-iconographic recognition of anthropomorphic form does not guide selection between identification of a figure like this as a supernatural being or human. Making that final decision is an act of iconological analysis, the interpretation of form as a motif with specific cultural meaning. Davis (2004: 18) proposes that the apparent separation of steps is not methodologically sustainable, and collapses in practice. We do not first recognize a form, then identify it as a motif, and then attribute cultural meaning to it. This happens all at once. Recognizing the form as apparently human (or a deity) is already identifying it as a motif, already interpreting it as having specific meaning.

Davis (2004: 19) suggests that the interpretation of what he calls “the secondary conventional meaning

of motifs” always relies on a known cultural history, provided in the European case by abundant documents. Our ability to see a form as a motif is facilitated by a cultural framing. Davis (2004: 20) reminds us that the three-fold challenge of interpretation requires developing a history of style (to assist in seeing forms), a history of types (to allow for identification of motifs), and a history of “cultural or spiritual significance” to promote interpretation of meaning. Where visual culture is associated with contemporary texts, as it is for medieval Europe, the history of cultural or spiritual significance can be rooted in those texts. A similar potential exists for the Classic Maya period, as contemporary inscriptions are deciphered and provide biographical, historical, and cosmological information that informs interpretation of visual culture. For the independently developed Ulúa tradition, we need another way to develop a history of cultural and spiritual significance. This, I argue, can be provided by the indexical associations of the things that make up Ulúa visual culture, and the settings in which they performed, if we deploy an understanding of how meaning is made derived from semiotic theory.

Semiotics

The goal of conventional iconographic analysis is to identify an original meaning intended by someone at the time a work was produced (the artist or a patron). This is problematic for two reasons. In the absence of artists or patrons statements we can never truly verify a proposal of intended meaning. More generally, works of visual culture are productive of meaning in ongoing relations to new viewers; to understand their significance, their importance in history, we need to know how they were received and what effects they produced, not just what someone intended when they first circulated.

Instead of beginning my analysis with an iconographic account that relies on texts from Maya societies, I begin by reconstructing the way Ulúa visual culture produced meaning in practice, a semiotic approach (Joyce 2007, 2017). This is rooted in the work of Charles Sanders Peirce (1998 [1894]), for whom meanings were produced through a three-way relationship in which signs (the motifs on Ulúa Polychrome pots) “represent an aspect of the object to another sign/mind/interpretant” (Lele 2006: 51). Peirce understood meaning as actively

produced by the association of signs and the world in which they exist.

Peirce (1998 [1894]) identified three modes through which things signify in relation to the world: by resemblance (iconicity), by connection (indexicality), and by pure symbolic convention. Eduardo Kohn (2013) expands on each of these modes of signification. Iconicity, in his view, produces meaning by encouraging us to ignore the features that do not match; thus, my identification of the motif on an Ulúa Polychrome pot as a human body (fig. 2) is based on ignoring many details that do not convincingly correspond with living bodies. Indexicality is meaning produced when one thing points to something else. For Kohn (2013: 52) an index “tells us something new about something not immediately present”. The classic example is a paw print as an index of the animal that produced it. The paw print as index “tells us something new about something not immediately present” (Kohn 2013: 52), as the animal is absent from the scene.

Iconicity and indexicality are useful frames for analyzing Ulúa visual culture because the kind of meaning-making they involve is motivated, not arbitrary. Arbitrary conventions are the kind that in classic iconographic analysis are established by reference to documents. To describe the anthropomorphic figure on the Ulúa pot under discussion as a representation of the Classic Maya God L, we would need to rely on texts where a black-painted anthropomorphic being was labeled with a consistent arbitrary, conventional linguistic tag. The texts available include those written in European languages, in which Maya mythology was recorded, and indigenous manuscripts written using the Maya writing system. In the absence of texts specific to ancestral Lenca cosmology, I cannot make such a conventional connection.

This is not the great loss it might at first seem, because Peirce tells us that meaning is not fixed by convention. It is produced in situations where a sign is interpreted in relation to the world. Signification, for Peirce (1998 [1894]), is an ongoing process in which meaning is produced, new meanings can be produced, and each instance of meaning making shapes those that follow. This is the history of cultural and spiritual significance that Davis (2004) insists is a prerequisite for iconological interpretation. In the case of Ulúa visual

culture, such a history is provided by the engagement of the things that constitute it in performative contexts that archaeologists describe, where the meanings of the things and the imagery were shaped and reshaped.

Performative Contexts

Peirce (1878: 286) explicitly asks, not just what things mean, but what they do, and what effects they have. All of the Ulúa visual media described are objects that were used in ceremonies and were disposed of during or after these events. They index these performances both in their own form, and in the images they carry. They iconically remind viewers of other images by resemblance, and indexically bring into interpretation things not present, but connected to the image. The diverse media that form Ulúa visual culture were assembled in specific performances. They need to be understood together, because they were used and viewed together.

Ignoring their pragmatic associations might lead us to make mistaken inferences about the social world to which they relate as indexes. For example, female actors are the most common subjects of figurines. Yet women are quite rare as subjects on Ulúa polychrome vessels. If we relied only on the pictorial ceramics, we might think women had no role in Ulúa ritual life. Because these two media were used together in ceremonies, female subjects were always part of these events. The actions in which women are depicted in these two media are the same: holding vessels containing food, drink, or other substances. The more common depiction of women in the form of figurines singles out female actors for independent attention, where pictorial ceramics submerge individuality in group action.

The poses, costume, and gestures of male and female figures in these two ceramic media are consistent; we appear to be seeing the same social actions in two forms of visual culture. Because figurines face the viewer, they promote a direct engagement with the depicted figures. The many figurines that are musical instruments actually join with the body of the player to produce music directed outward toward other ritual participants, enlisting the living person to activate the depicted person. Ulúa Polychrome vessels do not immediately index interaction with other participants

in ritual in this tactile fashion. They are not activated, as figurines are as musical instruments, nor as the larger ceramic sculptures are, as conduits for the smoke of burning resins. Ulúa Polychrome vessels open space between the actions in which they participated and those they represented.

Ulúa Polychrome vessels present scenes of groups of humans, anthropomorphized animals, or a mixture. All figures are in profile, viewed from outside the scene. The marble vases match the polychrome vases in size and shape. Yet they combine formats seen on polychrome pots with the presentation of a limited, and unique, image: a frontal anthropomorphic face set within fields of scrolls, apparently emerging from the depth of the stone, facing the viewer. In sites where architectural sculpture was installed, frontal faces emerging from architectural ornaments would have echoed the imagery of marble vases at larger scale, the buildings to which they were attached indexing the emergence of faces from stone seen on the marble vases.

The most distinctive ritual contexts in which Ulúa visual culture was deployed were those in which three-dimensional clay sculptures were set up above vessels in which a variety of tree resins were burning (fig. 4). Even the smallest of these sculptures greatly amplifies the visibility of a singular animal or human subject in comparison to other Ulúa visual media, figurines, polychrome pots, and marble vases. In excavated contexts where such sculptures were encountered, multiple examples were found, alongside figurines and polychrome pots. Some events involving these sculptures took place repeatedly over generations (Joyce & Pollard 2010). Their repeated production, use, and discard over time created a cultural history, a history of spiritual significance, that was indexed each time new figures were employed in the same place.

These unique anthropomorphic sculptures present us with case studies of how different media in the same visual culture index each other. The fragments of a large sculpture recovered at Cerro Palenque conserve detailed modeled images of feathers making up a costume covering the body of a human figure (Joyce 1991). Figurines at Cerro Palenque repeatedly depict a person dressed in a bird feather costume as well (Hendon et al. 2014). A complete figurine depicting a person in a bird feather costume was buried in a deposit with a

second figurine of a standing woman carrying a jar on her head (Joyce 1991). We can posit that the larger ceramic sculpture of the man in a feathered costume, like the smaller figurines, indexed living participants in ceremonies who dressed in costumes like this for ritual dances.

A second example of such indexicality comes from the Mantecales site (Joyce & Pollard 2010). The standing body of a male with outstretched hands was found next to a separately modeled element, pierced for suspension, that can be recognized as a cloth bag, an item carried by figures in scenes on multiple Ulúa Polychrome vessels (Strong et al. 1938: Frontispiece; Kerr n.d.: K4577). Flexible bags like these were used to contain substances used in ritual, and in Mesoamerican art they are routinely described as incense bags. This ceramic sculpture, itself ornamenting the lid of a vessel in which incense was burned, not only indexes figures holding incense bags painted on Ulúa Polychrome vessels, but also indexes, through bearing a modeled image of an incense bag, the ritual in which the sculpture was active.

In these analyses, it is the context of performance that established indexical relations: frontal images contrasting with profile ones, similarly dressed anthropomorphic figures appearing in small and large ceramic sculpture and scenes painted on pottery, larger figures more visible than those that required close-up access for appreciation. The execution of the visual imagery on objects with specific performative capacities, such as aerophone musical instruments or ornaments channeling smoke from burning braziers, emphasizes their connection to humans who did more than simply look at them. Even the most pictorial of these media, the polychrome vessels appropriate for presenting and serving food and beverages, require a viewer to turn the vase to see sequential panels and understand the relations between them. An appreciation of the performative context of Ulúa visual culture provides us with the resources we need to begin to recognize what a particular image is showing us, to approach understanding the cultural and spiritual significance these objects had from a semiotic perspective.

CASE STUDY: ULÚA POLYCHROME SEMIOTICS

In order to exemplify how this model of analysis proceeds, I turn now to a detailed consideration of two aspects of Classic Ulúa Polychromes produced during the period from AD 700 to 800. This is the century when Ulúa Polychromes show their closest relationship to Classic Maya Polychromes. Some specific themes, such as a figure emerging from a serpent, and a dance conducted by figures holding staffs ornamented with paper, suggest detailed knowledge of specific Classic Maya ceremonies and beliefs (Robinson 1978; Joyce 2017). Yet even these themes have distinctive features when approached, as we must, with the assumption that they are products of local Honduran histories of “cultural or spiritual significance”.

Let us return to the vessel with which this paper opened (fig. 2). My recognition of the vertical assemblage on the right as an anthropomorphic figure is based on an Ulúa history of forms in multiple media, including ceramic sculpture in the round. I recognize the motif where the leg meets the foot as equivalent to other visual forms showing anklets made of beads. Beads like this are objects we actually encounter in excavation. In practice, the material remains we excavate provide the grounding for recognizing the lines as an anklet.

Similarly, what appears as a circle where we might expect an ear corresponds to the placement and shape of ear spools on three-dimensional sculptures. These, again, match objects recovered in excavation, where the majority in the region are simple fired clay cylinders with at most a narrow band of incised motifs.

The orange-tinted form painted above the face on the polychrome vase, separated from it by a rectangular element, recalls the headdresses on three-dimensional figurines. We do not recover similar objects in excavation, leading to the conclusion that these headcoverings were composed of material perishable in the tropical environment, such as barkcloth, cotton textiles, or basketry. While we do not recover these materials in archaeological excavations, there is abundant evidence for them in the form of the specialized tools employed in their manufacture, such as bark beaters and spindle whorls (Hendon 2010).

My recognition of the painted form as an anthropomorphic figure is thus based on making connections to other visual media and to excavated objects, interpreting visual elements as pointing to things like ear spools. This is indexicality. I am relying on a cultural history –of dress, gesture, and deportment– that leads me to see this figure as a human being engaged in ceremony, rather than a supernatural being. If challenged as to why I do not consider this a figure of a god, I might point to the naturalism of the face, or the lack of any nonhuman features. But those would be post-facto justifications. I see this as a human figure because there is a history of depicting human figures with related features in Ulúa visual culture, with which I am familiar. This familiarity would have been even more present for viewers at the time these things were made and used. Those viewers came to the visuality of these things with a repertoire of experiences of cultural practices that informed their understanding of the forms they were seeing –experiences I can only reconstruct based on the interpretation of materials recovered archaeologically.

This point becomes clearer when we shift attention to the second vertical assemblage on this vessel, the one occupying most of the visual space. When I began my exploration of Ulúa Polychrome visuality, I found images like this confusing. The elements on the upper left are clearly feathers, like those represented on other vessels where the main motif is an apparent image of a bird. The black and grey textured mass at the top of this stack of elements could be seen as similar to depictions of feathers on the body of birds on other vessels. Eventually I began to see the red element below this mass as a poorly drafted version of the bird’s clawed foot.

It was, however, only when I began to recognize possible referents for the remaining elements that the image resolved itself as something with a cultural history, and thus potentially with a meaning I could recognize. First, we can consider the linear white and black elements that cross the lower section of this object. They suggest narrow, braided, light colored lines, like rope. Fragments of large ceramic sculptures from a number of sites show elements that are clearly ropes. They support or bind bundles, in one instance a bundle carried on the back of a human figure.

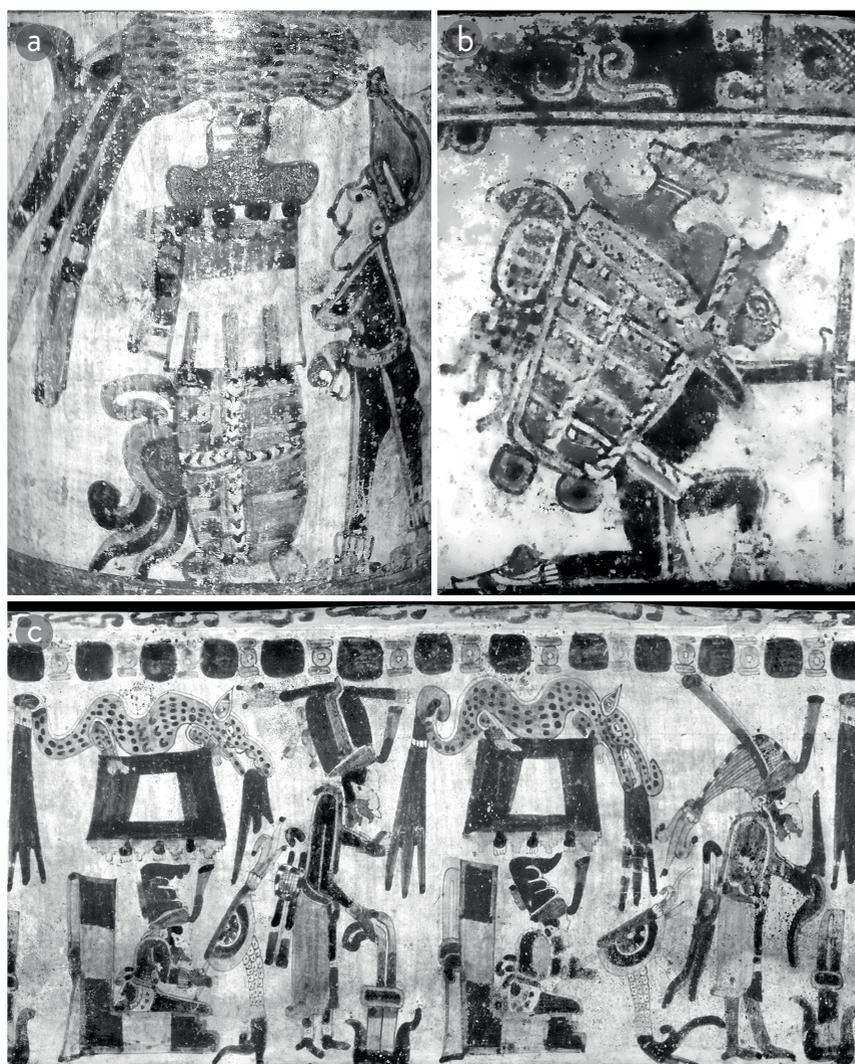


Figure 6. Comparison of details on Ulúa Polychrome vases: **a** “stack” showing animal crest, effigy house, and tied bundle wrapping an incense burning vessel, Museo de Antropología e Historia (AB 11), San Pedro Sula, Honduras (modified from photo by Russell N. Sheptak); **b**) person carrying tied bundle/vessel with animal crest, Hudson Museum (HM 516), Maine, United States (Kerr n.d.: K6992); **c**) animal crest on house/altar (Kerr [n.d.: K4577], illustration by Jeanne Lopiparo).

Figura 6. Comparación de los detalles de los vasos Ulúa Policromo: **a)** “pila” con escudo de animal, casa efigie y fardo atado que envuelve un recipiente para quemar incienso, Museo de Antropología e Historia (AB 11), San Pedro Sula, Honduras (modificada desde una fotografía de Russell N. Sheptak); **b)** persona que lleva fardo/recipiente atado con escudo de animal, Hudson Museum (HM 516), Maine, Estados Unidos (Kerr s.f.: K6992); **c)** escudo de animal sobre casa/altar (Kerr [s.f.: K4577], ilustración de Jeanne Lopiparo).

The lower oval object painted on this vase is bound with ropes. This tied bundle rests on two feet of the three that would support a large oval vessel. The bound vessel is separated from the bird’s foot and body by a crown of red and white material that matches imagery of cut paper in other Ulúa images (fig. 6).

This could be viewed as an iconological and iconographic analysis taking place, as Davis (2004) asserts is normal, at the same time. In actuality, my identifications rest on a semiotic analysis of indexicality, connecting parts of the image to things they point to in the lived world of the polychrome makers and users. I can recognize this stack of visual elements as a kind of object

archaeologists encounter: incense burning vessels with lids supporting three-dimensional figurative sculptures. The recognition of the bundle painted on the pot as depicting a ritual object is simultaneously descriptive (a recognition of form and motif) and interpretive (the identification of the motifs as indexing ritual bundles actually present in archaeological sites). The person on the right of this polychrome scene is facing a ritual bundle, composed of a vessel topped by an animal figure (fig. 6a). Understanding what this image means requires us to explore what animals do in Ulúa visual culture in relation to the actions of humans.

Nonhuman animals as actors

In museum collections and publications about Ulúa Polychromes, human or anthropomorphic subjects are the most common focus. Yet Ulúa visual culture is populated by a universe of figures in which nonhuman animals are common. Animals appear as independent subjects of figurines, larger ceramic sculptures, and stone sculpture. On Ulúa Polychrome vessels from the 7th and 8th century AD, zoomorphic characters are as common as anthropomorphic figures, and can occupy the majority of the visual field (fig. 7). We could equate them with zoomorphic figures in Classic Maya art, identified through textual analyses as the alter-egos of supernatural beings or the souls of especially powerful humans (Grube & Nahm 1994; Velásquez 2020). Yet equating something like the flying creature on this Ulúa Polychrome vase, with its segmented body, red head protruding from the vessel wall, and red legs, with a Classic Maya motif ignores the specific Honduran cultural and spiritual history provided by the performative context in which this vessel participated.

There are clear differences in the presence of animals in Ulúa and Maya visuality. Erik Velásquez (2020: 16) notes that in Maya visual culture, groups of zoomorphic figures appear together, “suspended in the air, without any representation of their surroundings”. Ulúa Polychrome vessels show individual zoomorphic actors in the same way they show humans, standing on a ground line, each framed with motifs that reference spatial locations, like the stepped terraces above and below the avian creature (fig. 7), or at the base of vessels depicting a monkey character (fig. 8).

Unlike the Classic Maya compositions in which multiple zoomorphic entities appear, each Ulúa Polychrome vessel presents one animal as a central zoomorphic actor. Like those on Classic Maya vessels, Ulúa zoomorphs display features that go beyond the animal, often wearing jewelry. Yet their actions and the symbolic features guiding their interpretation are quite different. Classic Maya zoomorphs are associated with bloody and threatening imagery of “skeletons, bats, snakes, jaguars, and unnatural beings” (Velásquez 2020: 18). The Honduran bestiary is dominated by monkeys and a variety of birds, and includes less common species such as iguanas, armadillos, crabs, frogs, peccaries

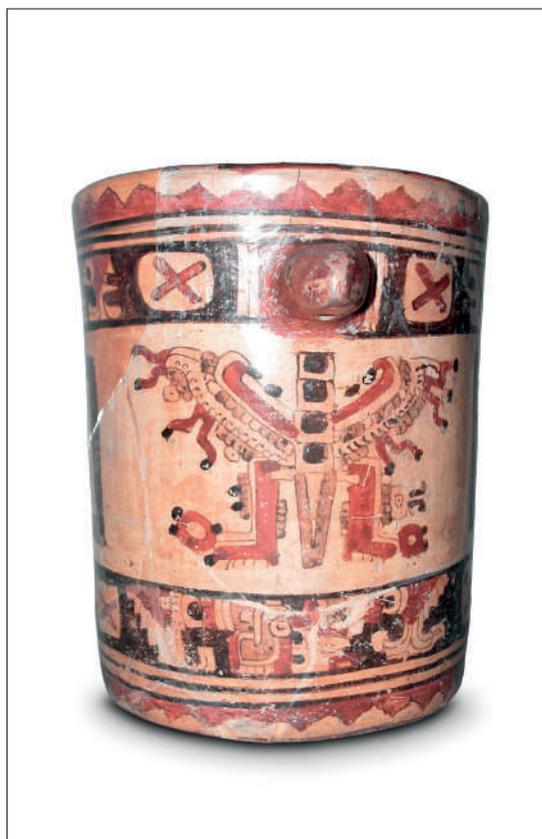


Figure 7. Ulúa Polychrome vase, Paloma subclass, showing frontal view of a hybrid flying creature, Santa Rita site, Museo de Antropología e Historia (AB2), San Pedro Sula, Honduras (photo by Russell N. Sheptak). **Figura 7.** Vaso Ulúa Policromo, subclase Paloma que muestra la vista frontal de una criatura voladora híbrida, sitio Santa Rita, Museo de Antropología e Historia (AB2), San Pedro Sula, Honduras (fotografía de Russell N. Sheptak).

and deer (Joyce 2017: 50-60, 129-145). Ulúa monkey figures dance; birds are shown with fish they have just captured. Classic Maya zoomorphs may combine aspects of multiple species “especially eagles, hawks, or centipedes [...] and owls” (Velásquez 2020: 18). Only one Ulúa zoomorph appears to be a composite, with varying characteristics of insect, bat, and bird (fig. 7) but none of the threatening features of Classic Maya analogues, such as the human skeletal elements seen in Classic Maya bat imagery.

Zoomorphic subjects occur in different proportions in visual culture at specific Honduran settlements (Hendon et al. 2014; Joyce 2017). Water birds are especially common in sites near Lake Yojoa, peccaries in the



Figure 8. Ulúa Polychrome vase, Bombero subclass, showing frontal view anthropomorphized monkey, Travesía site, Museo de Antropología e Historia (SPS 109), San Pedro Sula, Honduras (photo by Russell N. Sheptak). **Figura 8.** Vaso Ulúa Policromo, subclase Bombero, que muestra la vista frontal de mono antropomorfizado, sitio Travesía, Museo de Antropología e Historia (SPS 109), San Pedro Sula, Honduras (fotografía de Russell N. Sheptak).

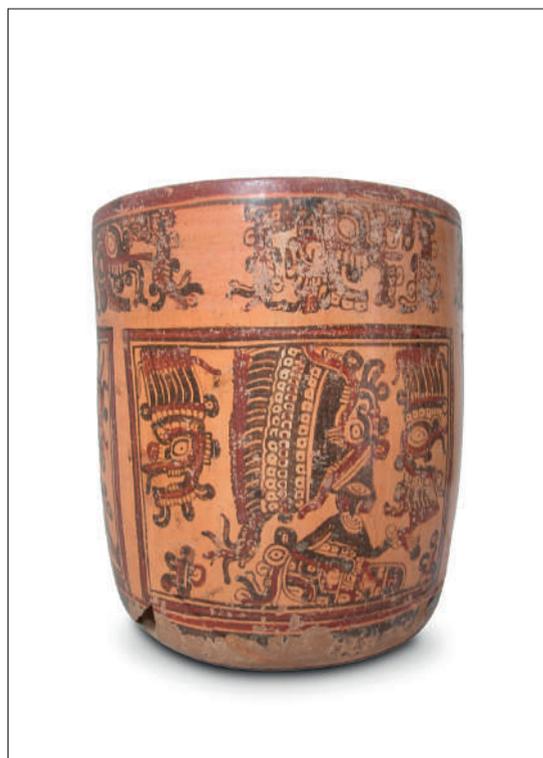


Figure 9. Seated figure on Ulúa Polychrome vase, Chac subclass, reaches toward mask floating to the right, Dédalos site, Museo de Antropología e Historia (HF), San Pedro Sula, Honduras (photo by Russell N. Sheptak). **Figura 9.** Figura sentada sobre vaso Ulúa Policromo, subclase Chac, que se extiende hacia la máscara que flota a la derecha, yacimiento de Dédalos, Museo de Antropología e Historia (HF), San Pedro Sula, Honduras (fotografía de Russell N. Sheptak).

Comayagua valley, and monkeys (fig. 8) are abundant at the site of Travesía. While these are not absolute exclusions, they suggest differences in the cultural and historical importance of diverse animals to distinct communities. Rather than index the souls of powerful and even threatening individuals, the Ulúa animals populate a landscape in which anthropomorphic animals established models of ritual action in mythological time, models that human actors emulate (Hendon et al. 2014: 118-127; Joyce 2017: 289-293).

Imagery of authority

Instead of seeking the references for meaning of Ulúa polychromes in stories recorded by speakers of entirely different languages, living in settlements that were

larger and more hierarchical than those where Ulúa Polychromes were made and used, my first resource for their cultural and spiritual history is the performative context in which they participated, documented through archaeological research. This extends even to the works with the greatest resemblance to those of contemporary Classic Maya sites, cylinders on which multi-figure scenes involving actions by anthropomorphic figures unfold as the vessel is turned. Painted in the 8th century AD, vessels with a single field occupied by a continuous multi-figure composition are an innovation. They are first hinted at in that century vessels where a single human figure faces a ritual bundle (fig. 2). In earlier vessels (fig. 9) human figures face and reach towards ritual regalia, such as masks (Joyce 2017: 25-26, 288-289).



Figure 10. Ulúa Polychrome vase, Cefiro subclass, with multi-figure scene, Tenampua site: **a)** two standing figures flank a vessel of burning incense; **b)** showing a seated figure holding a fan gazes toward the incense burning ceremony, National Museum of the American Indian (NMAI), Smithsonian Institution (244275), Washington DC, United States (photos by Russell N. Sheptak). **Figura 10.** Vaso Ulúa Policromo, subclase Cefiro, con escena de varias figuras, sitio Tenampua: **a)** dos figuras de pie flanquean un recipiente con incienso encendido; **b)** muestra una figura sentada que sostiene un abanico que mira hacia la ceremonia de quema de incienso, National Museum of the American Indian (NMAI), Smithsonian Institution (244275), Washington DC, Estados Unidos (fotografías de Russell N. Sheptak).



Figure 11. Ulúa Polychrome ladle censer, Tenampua class, Tenampua site, National Museum of the American Indian (NMAI), Smithsonian Institution (244302), Washington DC, United States (photo by Russell N. Sheptak). **Figura 11.** Incensario de cucharón Ulúa Policromo, clase Tenampua, sitio Tenampua, National Museum of the American Indian (NMAI), Smithsonian Institution (244302), Washington DC, Estados Unidos (fotografía de Russell N. Sheptak).

By the end of the 8th century AD, compositions showing multiple anthropomorphic participants performing in rituals became standard subjects of cylindrical vases, even as the more common dishes and bowls in Ulúa style continued to focus on zoomorphic subjects. The new format may have been inspired by knowledge of Classic Maya vases, some of which were imported to sites like

Travesía in that time (Joyce 2017: 222-225). Yet we need to account for the work this format accomplished, what effects it had, as called for by Peirce's (1878: 286) concept of the "pragmatic maxim".

On Ulúa Polychromes vases, the single scene, multi-figure format did not have the effect of making a named noble a focus. Ulúa Polychromes use this format

to represent shared actions involving multiple participants. On a cylinder likely from Tenampua site, a late 8th to 9th century AD hilltop fortress in the Comayagua valley, one side presents a pair of figures facing each other over a cylindrical vessel with smoke billowing up (fig. 10a). On this vessel, the human figures hold rattles in one hand and an object ending in a serpent head in the other. Serpent heads and animal paws serve as handles for incense burning vessels recovered in the same deposit (fig. 11). The cultural history archaeology provides allows me to read the scene on the cylinder as one of ritual practice, burning of incense in hand-held vessels flanking another censer of a form, recovered from the same cache, which was provided with a lid to smother the fire inside when the ritual was finished (fig. 12).

Like contemporary Classic Maya polychrome cylinders, the continuous pictorial scene on the cylindrical vase from Tenampua allows more than a single view. Turning the cylinder, we are presented with a second view, showing a figure seated on a bench, holding a rectangular fan in one hand (fig. 10b). This figure gazes toward the incense burning scene, which is always at least partly included in view as the vessel is turned.

The temptation is to follow the conventions of Classic Maya iconography and describe this as the image of a commanding figure, an authority, a chief or ruler. That, again, would be to ignore the local cultural context, the local spiritual history. There is no evidence of a hierarchical class of rulers in Ulúa sites. Even the visuality employed here, which ensures this figure can never dominate the visual field alone, emphasizes the relationship of the seated and standing figures. The subject of Ulúa Polychromes is ritual performance, not politics.

In the absence of a class of rulers, who is this seated figure, and others like it who appear at the edge of rituals depicted on Ulúa Polychrome vessels? They are witnesses of ritual events. They may have had authority during them, as specialists, knowledge keepers. In Lenca rituals practiced today, called *compostura*, experts who know how to call forth spirits of earth and the plants, animals, and minerals on which humans depend have similar centrality, but only during the ritual events (Travieso 2019).

Human figures on Ulúa Polychromes are not named historical persons. In multi-figure scenes, costumes and



Figure 12. Vase with lid, Zarza subclass, Tenampua site, National Museum of the American Indian (NMAI), Smithsonian Institution (243265), Washington DC, United States (photo by Russell N. Sheptak). **Figura 12.** Vaso con tapa, subclase Zarza, yacimiento de Tenampua. National Museum of the American Indian (NMAI), Smithsonian Institution (243265), Washington DC, Estados Unidos (fotografía de Russell N. Sheptak).

regalia are repeated without distinctions that would allow us to identify a permanent hierarchical position. An aspect of costume may be more detailed on one figure than another in a multi-figure scene. For example, the detailed rendering of a bird shown tied onto the head of the left-hand practitioner in the incense burning scene (fig. 10a) allows us to recognize the same element, reduced to a bird wing and possible beak, in the headdress of the right-hand figure. Headdresses like these are possibly emblematic of local group identities, as they are in Ulúa ceramic figurines (Lopiparo 2007).

The only component of Ulúa visual culture that seems to feature unique characters are the larger ceramic sculptures. Here, a pregnant woman carrying a bundle



on her back, a man dressed in a feathered costume, and another man wearing a simple turban, brandishing an axe, are each unique images with purely local significance (Lopiparo & Joyce 2022). Apparently made for single events in specific sites, these sculptures may be testimony to specific personages who were important in local communities. Yet they are not recorded by name or title using anything like the Classic Maya writing system.

DISCUSSION

This paper argues that context for visual culture can be provided as much by a rich understanding of material conditions as from documents that might have recorded traditions, histories, and beliefs of the makers of ancient artworks. Ulúa visual culture, embodied in five media featuring mixtures of anthropomorphic and zoomorphic imagery, developed over five centuries in the context of ritual performances that reproduced community ties and identities. These five media –small scale mold-made fired clay figurines, larger fired clay sculptures made to mount over vessels filled with burning incense, polychrome painted ceramic vessels, carved marble vases in shapes that echo those of polychrome ceramics, and architectural sculpture– show distinct emphases in themes, motifs, and styles that suggest multiple audiences and discourses were involved in their circulation. Yet they also exhibit clear connections to each other in motifs and themes, and were used together in events, the residues of which archaeologists recover.

Semiotic theory, informed by a critical approach to iconographic analysis, helps establish how we can recognize assemblages of line and color as referring to things in the world, through iconicity and indexicality, in the absence of touchstones for understanding conventionalization of symbolic meaning which are provided by texts in other cases. The critique of iconographic method by Davis (2004) shows that iconographic analysis is not a step-by-step process from neutral description to interpretation. Description always already relies on interpretive framing. Meaning is constantly produced within a specific cultural history.

In this study, I showed how at the moment of greatest entanglement of Ulúa people with their Maya neighbors, between AD 700 to 850, features of Ulúa

Polychrome vessels that have previously been viewed through the lens of Classic Maya culture can be understood as part of a specific Honduran Lenca visuality with its own history of cultural and spiritual significance. I demonstrate that the divergence of Ulúa Polychromes from Maya polychrome models is rooted in distinct histories of development, production, circulation, and meaning-making of these artworks. One part of this historical context was social and ceremonial engagement with people in the Maya Lowlands. Yet even when the visual similarities seem closest, the meaning –the spiritual significance– of Ulúa visual culture is rooted in the specificity of a network of less hierarchical social groups integrated through shared ritual practice, rather than through political domination and administration.

NOTES

¹ See Margarita Dikovitskaya (2005) for a history of this concept.

² For more extended discussion see Rosemary Joyce (2017).

REFERENCES

- CASANOVA, A., M. MICHELI, M. RICCI, M. TOLEDO, F. BELLATRECCIA, S. LO MASTRO & A. SODO 2016. Raman, SEM-EDS and XRPD Investigations on Pre-Columbian Central America “estucado” Pottery. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 156: 47-53.
- COSTENLA, A. 1991. *Las lenguas del Área Intermedia: introducción a su estudio areal*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- DAVIS, W. 2004. Visuality and Pictoriality. *RES, Anthropology and Aesthetics* 46: 9-31.
- DE LA FUENTE, G., F. MARTE, N. MASTRANGELO, M. MARTÍNEZ, G. ROZAS, S. VERA, C. NAZAR & M. TASCÓN 2021. Raman and FT-IR Spectroscopy of Prefiring Paintings and Slips in Pre-Hispanic South American Pottery. The Case of Diaguita Inca Pottery: An Initial Glazing-Painting Process? (Tinogasta, Catamarca, Argentina). *Archaeological and Anthropological Sciences* 13 (10): 1-8.



- DIKOVITSKAYA, M. 2005. *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*. Cambridge: The MIT Press.
- DINATOR, M. & J. MORALES 1990. Characterization of Colour Pigments in Pre-Columbian Chilean Potteries by PIXE Elemental Analysis. *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry* 140 (1): 133-139.
- DIXON, B. 1989. A Preliminary Settlement Pattern Study of a Prehistoric Cultural Corridor: The Comayagua Valley, Honduras. *Journal of Field Archaeology* 16: 257-271.
- GILLESPIE, S. & R. JOYCE 1998. Deity Relationships in Mesoamerican Cosmologies: The Case of the Maya God L. *Ancient Mesoamerica* 9: 1-18.
- GRUBE, N. & W. NAHM 1994. A Census of Xibalba: A Complete Inventory of Way Characters on Maya Ceramics. In *The Maya Vase Book*, B. Kerr & J. Kerr, eds., vol. 4, pp. 686-715. New York: Kerr Associates.
- HENDON, J. 2010. *Houses in a Landscape: Memory and Everyday Life in Mesoamerica*. Durham: Duke University Press.
- HENDON, J., R. JOYCE & J. LOPIPARO 2014. *Material Relations: The Marriage Figurines of Prehispanic Honduras*. Boulder: University Press of Colorado.
- JOYCE, R. 1991. *Cerro Palenque: Power and Identity on the Maya Periphery*. Austin: University of Texas Press.
- JOYCE, R. 2007. Figurines, Meaning, and Meaning-Making in Early Mesoamerica. In *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*, C. Renfrew & I. Morley, eds., pp. 107-116. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge University.
- JOYCE, R. 2017. *Object Lives and Itineraries: Painted Pottery Traditions in Honduras*. Leiden: Brill.
- JOYCE, R. 2019. Honduras in Early Postclassic Mesoamerica. *Ancient Mesoamerica* 30 (1): 45-58.
- JOYCE, R. 2023. On Not Seeing Like a State: Rethinking Ancient Honduras (The V. Gordon Childe Lecture for 2023). *Archaeology International* 26 (1): 84-103.
- JOYCE, R., J. HENDON & J. LOPIPARO 2009. Being in Place: Intersections of Identity and Experience on the Honduran Landscape. In *The Archaeology of Meaningful Places*, B. Bowser & M. Zedeño, eds., pp. 53-72. Salt Lake City: University of Utah Press.
- JOYCE, R., J. HENDON & J. LOPIPARO 2014. Working with Clay. *Ancient Mesoamerica* 25 (2): 411-420.
- JOYCE, R. & J. POLLARD 2010. Archaeological Assemblages and Practices of Deposition. In *Oxford Handbook of Material Culture Studies*, D. Hicks & M. Beaudry, eds., pp. 291-309. Oxford: Oxford University Press.
- KERR, J. n.d. Maya Vase Data Base: An Archive of Rollout Photographs. <<http://www.mayavase.com/>> [consulted: 22-08-2022].
- KOHN, E. 2013. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press.
- KUBLER, G. 1967. *The Iconography of the Art of Teotihuacán*. Washington DC: Dumbarton Oaks.
- KUBLER, G. 1970. Period, Style and Meaning in Ancient American Art. *New Literary History* 1 (2): 127-44.
- LELE, V. 2006. Material Habits, Identity, Semeiotic. *Journal of Social Archaeology* 6 (1): 48-70.
- LOPIPARO, J. 2006. Crafting Children: Materiality, Social Memory, and the Reproduction of Terminal Classic House Societies in the Ulúa Valley, Honduras. In *The Social Experience of Childhood in Ancient Mesoamerica*, T. Ardren & S. Hutson, eds., pp. 133-168. Boulder: University Press of Colorado.
- LOPIPARO, J. 2007. House Societies and Heterarchy in the Terminal Classic Ulúa Valley, Honduras. In *The Durable House: House Society Models in Archaeology*, R. Beck, ed., pp. 73-96. Carbondale: Center for Archaeological Investigations, Southern Illinois University.
- LOPIPARO, J. & J. HENDON 2009. Honduran Figurines and Whistles in Context: Production, Use, and Meaning in the Ulúa Valley. In *Mesoamerican Figurines: Small-Scale Indices of Large-Scale Social Phenomena*, C. Halperin, K. Faust, R. Taube & A. Giguët, eds., pp. 51-74. Gainesville: University of Florida Press.
- LOPIPARO, J. & R. JOYCE 2022. When Garbage is Art: Broken Ceramic Figural Objects from Ancient Honduras. In *Breaking Images: Damage and Mutilation of Ancient Figures*, G. Miniaci, ed., pp. 66-92. Oxford: Oxbow.
- LUKE, C. 2002. *Ulúa Style Marble Vases*. PhD Thesis, Cornell University, Ithaca.
- LUKE, C. 2010. Ulúa Marble Vases Abroad: Contextualizing Social Networks Between the Maya World and Lower Central America. In *Trade and Exchange: Archaeological Studies from History and Prehistory*, C. Dillian & C. White, eds., pp 37-58. New York: Springer.
- LUKE, C. & R. TYKOT 2007. Celebrating Place Through Luxury Craft Production: Travesía and Ulúa Style Marble Vases. *Ancient Mesoamerica* 18: 315-328.



- OPRIȘ, V., A. VELEA, M. SECU, A. ROSTAS, A. BURUIANĂ, C. SIMION, D. MIREA, E. MATEI, C. BARTHA, M. DIMACHE & C. LAZĂR 2022. 'Put Variety in White': Multi-analytical Investigation of the White Pigments Inlaid on Early Chalcolithic Pottery from Southern Romania. *Journal of Archaeological Science: Reports* 42: 103402.
- PANOFSKY, E. 1939. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- PANOFSKY, E. 1955. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Anchor Books.
- PEIRCE, C. 1878. How to Make Our Ideas Clear. *Popular Science Monthly* 12: 286-302.
- PEIRCE, C. 1998 [1894]. What is a Sign? In *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, vol. II (1893-1913)*, Peirce Edition Project, ed., pp. 4-10. Bloomington: Indiana University Press.
- REENTS-BUDET, D. 1994. *Painting the Maya Universe*. Durham: Duke University Press.
- ROBINSON, E. 1978. *Maya Design Features of Mayoid Vessels of the Ulúa-Yojoa Polychromes*. Master's Thesis, Tulane University, New Orleans.
- SAPPER, K. 1898. Über Alterthümer von Rio Ulúa in der Republik Honduras. In *Verhandlungen der Berlin Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, R. Virchow, ed., pp. 133-137. Berlin: Verlag von A. Asher & Co.
- STONE, D. 1941. *Archaeology of the North Coast of Honduras*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.
- STRONG, W., A. KIDDER II & A. PAUL JR. 1938. *Preliminary Report on the Smithsonian Institution Harvard University Archaeological Expedition to Northwestern Honduras, 1936*. Washington DC: Smithsonian Institution.
- TRAVIESO, J. 2019. *Tamatines y gracejos, ritualidades del Pueblo Lenca*. Tegucigalpa: Mancomunidad Colosuca and Cooperación Española.
- VELÁSQUEZ, E. 2020. New Ideas about the Wahyis Spirits Painted on Maya Vessels: Sorcery, Maladies, and Dream Feasts in Prehispanic Art. *The PARI Journal* 20 (4): 15-28.
- VIEL, R. 1978. *Etude de la céramique Ulua-Yojoa Polychrome (Nord-ouest de Honduras): essai d'analyse stylistique du Babilonia*. PhD Thesis, Paris Descartes University, Paris.



Construir para recordar: tipos de sepulturas y su ubicación en el Grupo Residencial IV y otros conjuntos de la nobleza de Palenque, Chiapas

Building to Remember: Types and Location of Burials in Residential Group IV and Other Complexes of the Nobility at Palenque, Chiapas

Luis Núñez Enríquez^A & Andrés Ciudad Ruiz^B

Recibido:
febrero 2023.

Aceptado:
octubre 2023.

Publicado:
diciembre 2024.



RESUMEN

La nobleza maya trazó una compleja red de diseños culturales para mantener y ampliar su posición de privilegio en el conjunto del tejido social de su tiempo, emulando, en la medida de lo posible, los comportamientos de la realeza, sus actos y su cultura. El análisis de los contenedores de cuerpos humanos depositados en el Grupo Residencial IV de Palenque, considerada una de las más conspicuas sedes de la élite de esta ciudad, y su comparación con los inhumados en otros conjuntos habitacionales de la nobleza no real, devela algunas de las estrategias desarrolladas por estos estamentos privilegiados. Además, permite cotejar las prácticas sociales de la alta sociedad palencana en relación con la población que estuvo a su cargo.

Palabras clave: arquitectura residencial maya, nobleza de Palenque, patrones de enterramiento, ámbito doméstico, variabilidad mortuoria.

ABSTRACT

The Maya nobility drew from a complex network of cultural designs to maintain and expand their privileged position in the social fabric of their time, emulating the behavior of royalty where possible, imitating their acts and culture. By analyzing vessels holding human remains in Residential Group IV, considered one of the most conspicuous seats of the ancient city's elite, and comparing them to persons interred in other residential complexes inhabited by non-royal nobility, the authors reveal some of the strategies developed by this privileged class, while also enabling them to compare the social practices of Palenque high society with those of the people they ruled over.

Keywords: Maya residential architecture, Palenque nobility, burial patterns, domestic sphere, mortuary variability.

^A Luis Núñez Enríquez, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. ORCID: 0000-0002-5818-7774.
E-mail: lfnuneze@gmail.com

^B Andrés Ciudad Ruiz, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. ORCID: 0000-0002-4475-5531.
E-mail: andresci@ucm.es

INTRODUCCIÓN

La nobleza constituyó un factor de cambio y continuidad trascendente en el devenir del tejido social de Palenque a lo largo del período Clásico maya (250-900 DC). Como arquetipo y espejo en el que debían reflejarse las comunidades bajo su jurisdicción, se vio obligada a mantener de manera escrupulosa las tradiciones y los cánones culturales y rituales que correspondían a su posición de privilegio. El cumplimiento riguroso de sus conductas y de las formas lentamente decantadas en siglos pasados, proporcionaba a sus integrantes la justificación necesaria para conservar y profundizar en su estatus social diferenciado. Pero a la vez, la nobleza maya, y por supuesto, aquella establecida en Palenque, fue el motor de las transformaciones en una sociedad con una decidida vocación agrícola y con un sólido sentimiento de fidelidad a sus grupos de parentesco distribuidos durante centurias por un mismo territorio. Como motor de cambio alimentado por su participación en redes comerciales de carácter regional o internacional, en la guerra y en la construcción de complejos sistemas de alianzas y relaciones con otros estamentos de poder, estos grupos introdujeron en su desarrollo las innovaciones culturales necesarias para cimentar y afianzar su jerarquía y posición social.

Estos privilegios permitieron a la nobleza maya tener un espejo en el cual reflejarse: la familia real que dirigió los destinos de sus territorios políticos (Chase & Chase 1992; Inomata & Houston 2001). Era habitual que pretendieran imitar en sus espacios arquitectónicos y en los rasgos culturales en ellos inscritos los entornos habitacionales y de representación de la realeza. La búsqueda continua de emulación fue resuelta con diferente fortuna por las familias de la élite residentes en cada ciudad. Estas prácticas tenían resultados distintos según su particular tradición, posición económica y poder. La variabilidad en el tamaño y volumetría de sus grupos residenciales, de la ornamentación de sus edificios y de sus contextos y cultura material, son fácilmente observables en el estudio arqueológico. Sea como fuere, cada uno de ellos intentó acercarse, en la medida de sus posibilidades, a las formas y conductas propias de la clase gobernante.

En el presente trabajo nos centramos en el análisis de algunas parcelas del sistema funerario de la alta

nobleza no real de Palenque durante el período Clásico Tardío (550-900 DC). Si bien la historia de la investigación arqueológica en esta ciudad ha sido muy dilatada desde inicios del siglo XIX, el empeño por conocer las costumbres funerarias de la sociedad palencana no se ha abordado con la necesaria planificación y constancia, más allá de aquel que se ha centrado en los espacios arquitectónicos monumentales, tales como la Acrópolis Central, el Grupo de las Cruces, las acrópolis del Norte y del Sur y algunos otros edificios importantes. Para ser precisos, varios conjuntos residenciales adjudicados a la nobleza de esta ciudad fueron explorados y, en ocasiones, parcialmente excavados a partir del primer cuarto del siglo XIX (Charnay 2013 [1883]; Maudslay 1889-1902; Blom 1991 [1923]), pero su análisis ha de ser reevaluado mediante un estudio más sistemático. La reciente excavación del Grupo Residencial IV aporta una atalaya ventajosa para conocer, entre otras facetas, el comportamiento de sus responsables respecto de la muerte y, a través de este lugar, su comparación con otros espacios asociados a la élite.

En este artículo se contempla solo la información disponible sobre los tipos de sepulturas y su ubicación en el Grupo IV, la que se compara con otros espacios arquitectónicos asignados a la clase más ilustre de Palenque. Cabe señalar que se omiten otras características relevantes de la funebria, tales como la disposición de los restos humanos, la de sus objetos asociados y los indicadores biológicos de los primeros, aspectos que están en fase de análisis.

LAS SEPULTURAS EN EL SECTOR CENTRAL DE PALENQUE

La información arqueológica y epigráfica más abundante y minuciosa de Palenque procede del sector central y de los conjuntos domésticos aledaños (fig. 1). En estos espacios, la investigación ha destacado la gran cantidad de contextos mortuorios que revelan una amplia variedad, tanto de tipos de contenedores como de los acomodados esqueléticos y artefactuales hallados en su interior.¹

Ya en los primeros trabajos comparativos sobre sepulturas realizados en el área maya, sobresalen aquellos de Palenque, los cuales muestran características bien pautadas, como, por ejemplo, una predilección por

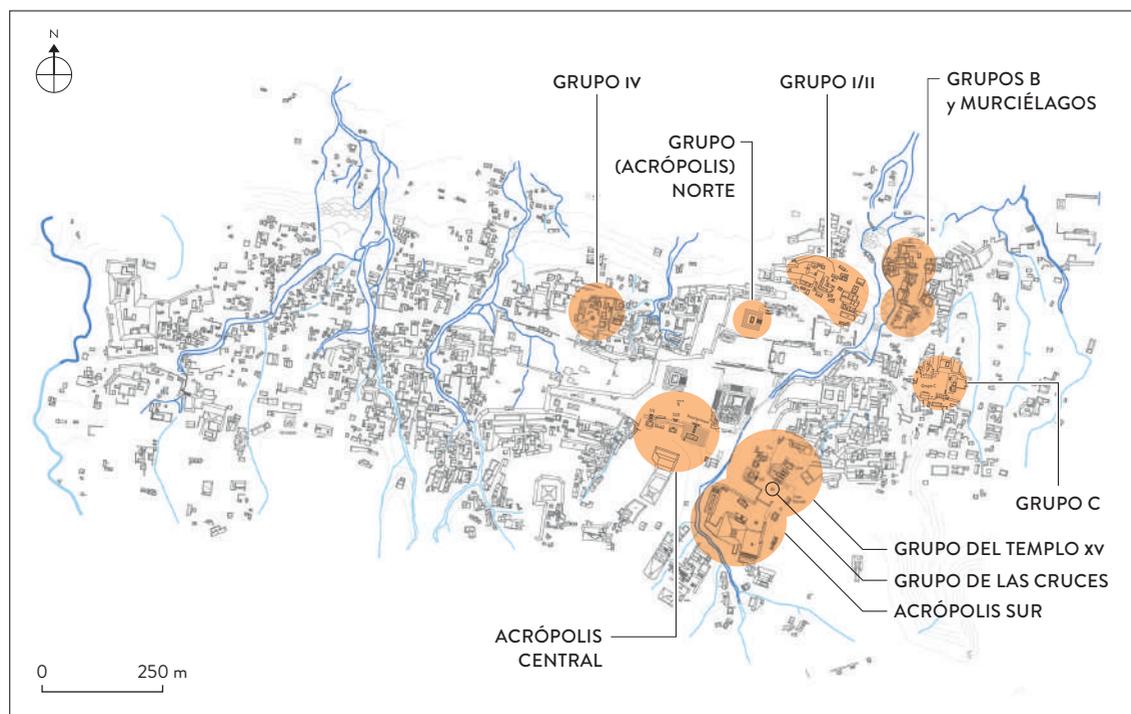


Figura 1. Plano de la ciudad de Palenque, Chiapas, con las áreas de concentración de estructuras con sepulturas (modificada desde Barnhart [2001: 8, mapa 2.1]). **Figure 1.** Map of the city of Palenque, Chiapas, showing concentrations of structures containing burials (modified from Barnhart [2001: 8, map 2.1]).

la posición extendida en decúbito dorsal de los cuerpos humanos y la orientación de sus cráneos hacia al norte. Por el contrario, en otros sitios contemporáneos al de esta ciudad existe una mayor variedad de posiciones y orientaciones de los inhumados, lo que sugiere ideas y acciones bien definidas en torno a los enterramientos practicados (Ricketson 1925; Ruz 1965, 1968). Si bien dichas generalidades se basaron en la información obtenida en las primeras descripciones de la ciudad, pronto se hizo evidente que las prácticas mortuorias palencanas denotaban importantes diferencias con sus coetáneas de otros sitios de las Tierras Bajas mayas (Welsh 1988: 41-55, 111; Scherer 2015). Los trabajos arqueológicos en Palenque se han intensificado a partir de la década de 1990, suministrando una cuantiosa colección de sepulturas que confirman las observaciones de los primeros investigadores, lo que ha permitido detectar una mayor diversidad de tipos de entierros y de manipulaciones de sus contenidos y de los espacios destinados a su depósito (González 1993, 1994; Liendo 2016; Liendo et al. 2020).

El área central de la antigua Lakamha⁷ –nombre original de Palenque– ocupa una planicie modificada para alojar plazas de diferente tamaño delimitadas por grupos de templos y edificios aislados que, mayoritariamente, tuvieron una función funeraria. En general, estos templos están formados por una estructura piramidal con varios sectores, rematada con un aposento abovedado con tres accesos divididos con pilastras en su fachada principal. En su interior contienen una cripta a la que se ingresa por una escalinata superior, tal como en el Templo de las Inscripciones donde descansa K'inich Janaab' Pakal II, o en el Templo XIII, sepulcro de su consorte depositada como él en un espléndido sarcófago, o la cripta del Templo XII, todas obras que también cuentan con una entrada frontal disimulada con la escalinata céntrica y que se encuentran en la Acrópolis Central. Situación semejante ocurre con las criptas bajo los templos XIII-A y XX, en la Acrópolis Sur (fig. 1) –más antiguas que las primeras– en las que se dispusieron los cuerpos humanos sobre el piso de las respectivas cámaras (Ruz 1962; González 2011; González & Balcells 2015).

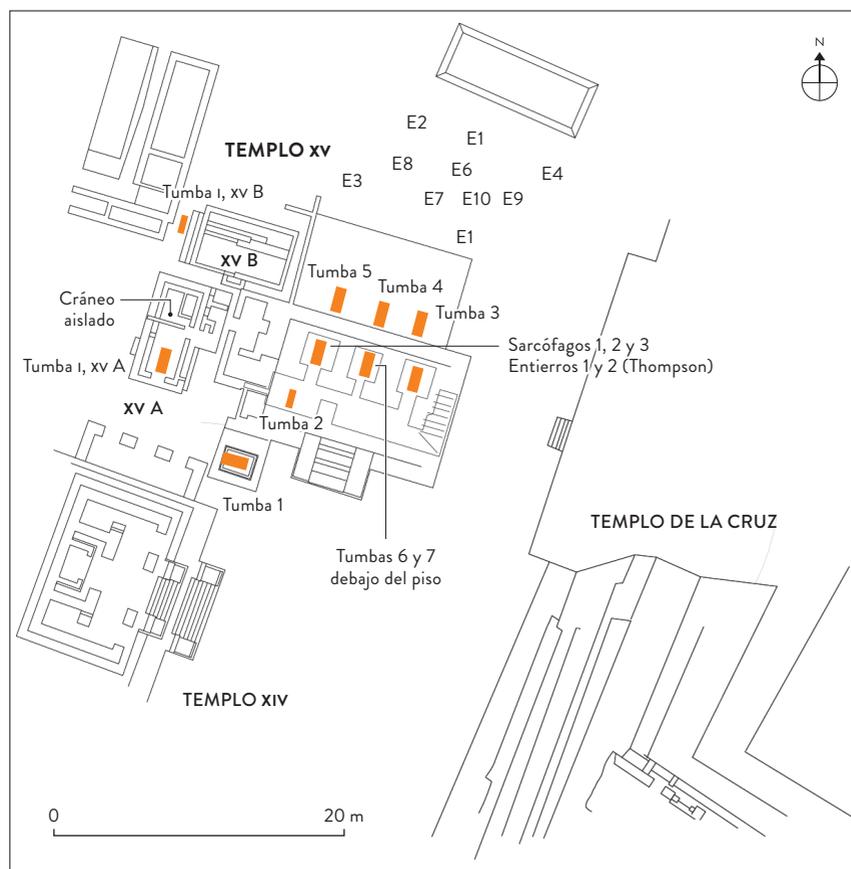


Figura 2. Distribución de las sepulturas en el grupo del Templo XV de Palenque (modificada desde Barnhart [2001: 12, mapa 2.3]).
Figure 2. Distribution of burials in Palenque's Temple XV Group (modified from Barnhart [2001: 12, map 2.3]).

El Grupo de las Cruces, principal foco ceremonial de la vida cortesana de Palenque, fue asimismo objeto de intensa actividad funeraria. Del interior de las plataformas que sustentan los templos se han recuperado 17 sepulturas, la mayor parte, cistas. Al noroeste de esta plaza se ubica el Templo xv (fig. 2), cuya cripta principal fue saqueada a inicios del siglo XIX (Thompson 1896: 4-5; Blom 1991 [1923]: 180). Sin embargo, contamos con información arqueológica útil sobre 25 entierros, algunos de ellos colocados bajo el piso de la cripta, otros en los espacios abiertos al norte del edificio principal en tres cistas enterradas sobre una plataforma muy baja, y 10 inhumaciones en fosa con diferentes formas, además de restos humanos en variadas posiciones, tratamientos y cantidades, ubicados en una pequeña plaza algunos metros al norte (González 1993). En los edificios de la Acrópolis Norte, al filo del acantilado que delimita el centro de la antigua urbe, se han registrado sendas cistas, y varias estructuras del sector noreste,

donde se encuentra el principal acceso al área central, también contienen sepulturas.

En definitiva, se conocen 87 sepulturas de diferentes tipos en el área central de Palenque (el 40% de los entierros reportados), las cuales muestran las maneras en que la realeza caracterizó los lugares sagrados de culto como espacios para incorporar a los muertos. Los palencanos construyeron imponentes templos para las parejas gobernantes, acompañadas por individuos sacrificados en su honor (tabla 1). Tras la dedicación de estos edificios al culto de un personaje fallecido se agregaron otros entierros en las inmediaciones, creando una especie de comunidad de muertos. Su variabilidad permite suponer que cada tipo de sepultura añadida representaba un significado específico y que las combinaciones de formas de inhumación conferían un sentido particular a esa comunidad en torno al sepulcro principal. Estas conformaciones de grupos de sepulturas dentro y alrededor de los templos se han observado

CENTRO CÍVICO CEREMONIAL	N=	GRUPOS DOMÉSTICOS	N=	GRUPOS POCO EXPLORADOS	N=	SECTOR	N=	%
Acrópolis Sur	17	Grupo IV	59	Piedras Bolas	3	Centro Cívico Ceremonial	87	40
Grupo Central	15	Grupo I/II	38	Limón	2			
Grupo de las Cruces	17	Grupo B	9	Bosque Azul	2	Grupos domésticos	113	53
Grupo del Templo XV	25	Murciélagos	4	Retiro de Moisés	2			
Grupo Norte	5	Grupo C	3	Cascadas	1	Grupos poco explorados	13	7
Grupo Encantado	8			Encantado Sur	1			
				Otulum	1			
				Picota	1			
Total	87	Total	113	Total	13	Total	213	100

Tabla 1. Número de sepulturas organizadas por grupos arquitectónicos en Palenque y por su función dentro de los conjuntos. *Table 1. Burials recovered at Palenque, by architectural group and function.*

también en las estructuras menores distribuidas en las plazas del sector central, así como en algunos conjuntos domésticos de la élite no real, cuyo análisis es nuestro objetivo principal.

TIPOLOGÍA DE LAS SEPULTURAS DE LA NOBLEZA DE PALENQUE

Uno de los resultados de este estudio muestra que la mayoría de las inhumaciones de Palenque se practicaron en el interior de una estructura, por lo general concebida y construida para contener y proteger cuerpos, restos óseos secundarios y ofrendas. De estos edificios con un claro componente mortuario destacan, en primer lugar, los aludidos templos funerarios del área central, referente de los usos y costumbres mortuorias de la realeza (Ruz 1973; Fitzsimmons 2009).

Los mausoleos constituyen otro tipo de edificación con la misma finalidad y se distribuyen en las diferentes plazas de la zona monumental del sitio y en algunos conjuntos domésticos cercanos a esta. Los hemos denominado mausoleos por ser obras de menor tamaño y, en apariencia, por carecer de habitación o adoratorio en la parte superior, aunque su fisonomía sugiere que fueron reconocidos como tales por quienes circulaban por estos espacios. Al igual que los templos funerarios, estos lugares fueron concebidos para albergar una o más inhumaciones iniciales, con la posibilidad de ir agregando otras, e incluso hacer

manipulaciones en sus contenidos. Otra particularidad de los mausoleos es que, conforme se iban rellenando los cajones durante su fabricación, los constructores colocaban concentraciones de cerámica fragmentada, restos de fauna procesados como alimentos, semillas y carbón, productos que se quemaban *in situ*, y que podrían corresponder a restos de comidas preparadas para celebraciones de reconocimiento, sustentación y petición de favores a los antepasados (Johnson 2018a, 2018b; Ciudad & Varela 2021).

Los mausoleos de Palenque presentan importantes distinciones, tanto en su forma como en el tipo y disposición de las sepulturas que contienen, pero a grandes rasgos muestran dos variantes: 1) estructuras piramidales con relleno sólido de piedra y tierra, levantadas sobre un entierro fundador encima del cual se fueron colocando otras sepulturas con posterioridad, en particular, cistas y cajones, hasta ubicarse bajo el piso de la cima o de los peldaños de la escalinata central;² 2) estructuras de diversas formas y dimensiones que contienen una cripta, bien en su interior (subestructura) o debajo del suelo cavada en la roca madre (subterránea). Estos casos son más numerosos y las inhumaciones se encuentran tanto en el interior de la cripta –sobre el piso, en una banqueta o dentro de un sarcófago– como bajo los pisos de las cámaras, antecámaras y pasillos de acceso, estas últimas, dentro de cistas.

El otro grupo importante de sepulturas considerado en este trabajo incluye aquellas realizadas en espacios abiertos, particularmente en los patios centrales y en

los pasillos entre los mausoleos, que son los ámbitos que concentran la mayor variedad de contenedores de restos humanos. Al igual que en los templos y mausoleos, prevalece el uso de cistas, pero también son frecuentes las fosas, tanto en su formato recubierto como de forma simple.

La investigación ha evidenciado diversos grupos residenciales domésticos cuya localización, volumetría, arquitectura, escultura y contexto cultural permiten considerarlos como espacios ocupados por las élites intermedias, quienes organizaron amplios conjuntos del cuerpo social de la ciudad. En concreto, se estima que los grupos I/II, B, C y IV son lugares donde habitaba la alta nobleza, y su estudio ha aportado datos de interés para conocer el sistema funerario de estos segmentos sociales, el que está representado por 113 sepulturas o contextos mortuorios que constituyen también objeto de nuestro análisis.

Sepulturas elaboradas con piedra para contener, proteger y mantener accesibles los restos óseos y los objetos

Los principales tipos de entierros documentados en los cuatro conjuntos seleccionados corresponden a los siguientes.

Cista: los restos humanos y los artefactos asociados están dentro de una construcción alargada de piedra que los mantiene en un espacio vacío y separados del contacto con la tierra. En general, lleva muros laterales de burdas piedras grandes o de bloques de mampostería bien cortados, paneles o placas de caliza. Su forma es variable, siendo más frecuente la rectangular y la elíptica, aunque también las hay de contorno trapezoidal. Por regla, se cubre con lajas largas y angostas apoyadas sobre los muros laterales, o con paneles o placas rectangulares de caliza, que pueden ser monolíticas o de dos a cuatro piezas (fig. 3a).

Sarcófago: al igual que la cista, es un contenedor de restos humanos con cubierta y muros laterales que se dispone sobre el piso en el interior de las criptas. En Palenque existen de varios tipos, siendo los más conocidos los monolíticos, como el de K'inich Janaab' Pakal, o el de la Reina Roja, aunque son más habituales

aquellos con muros y cubierta elaborados de paneles de caliza. Otra variedad utiliza mampostería como muros laterales, y comúnmente emplea tapas de lajas alargadas acomodadas en sentido vertical (fig. 3b).³

Piso de cámara: el cuerpo humano y los objetos asociados están dispuestos sobre el piso de la cripta, que se encuentra con frecuencia estucado o enlajado, como ocurre en las cámaras de los templos XVIII-A y XX (fig. 3c).

Caja: se trata de una construcción rectangular de piedras con una cubierta más pequeña que la cista. No permite disponer un cadáver intacto, sino solo de restos óseos secundarios depositados como bultos o fardos y, de manera ocasional, con objetos asociados (fig. 3d).

Cubierta de sepultura: el difunto se dispone en posición extendida sobre la tapa de otro entierro. Idealmente, es un último depósito funerario colocado arriba de varios sarcófagos al interior de las criptas. También se han documentado cadáveres extendidos cubiertos con tierra sobre tapas de cistas ubicadas en espacios abiertos, como son los patios (fig. 3e).

Banqueta en cámara: la sepultura incluye al interior de la cripta una banqueta con base de mampostería y lecho de paneles de caliza. Esta clase solo se ha detectado en el Grupo B, donde además de banqueta, se utiliza el piso para colocar restos humanos y objetos de ofrenda (fig. 3f).

Urna: comprende una vasija o caja de cerámica destinada a guardar restos humanos. En Palenque, estos contenedores tienen inhumaciones de infantes, a diferencia de otros sitios mayas posclásicos de las Tierras Altas, en que se usan, por lo general, para depositar restos cremados o incinerados de adultos (Iglesias 2005).

Cajón: consiste de una placa o panel de caliza instalada en forma paralela al muro del interior de una antecámara, sin cubierta, formando un espacio entre ambos límites alojando cuerpos humanos completos o restos secundarios. Un ejemplo es el cajón con el entierro colectivo hallado en la antecámara del Templo de las Inscripciones.

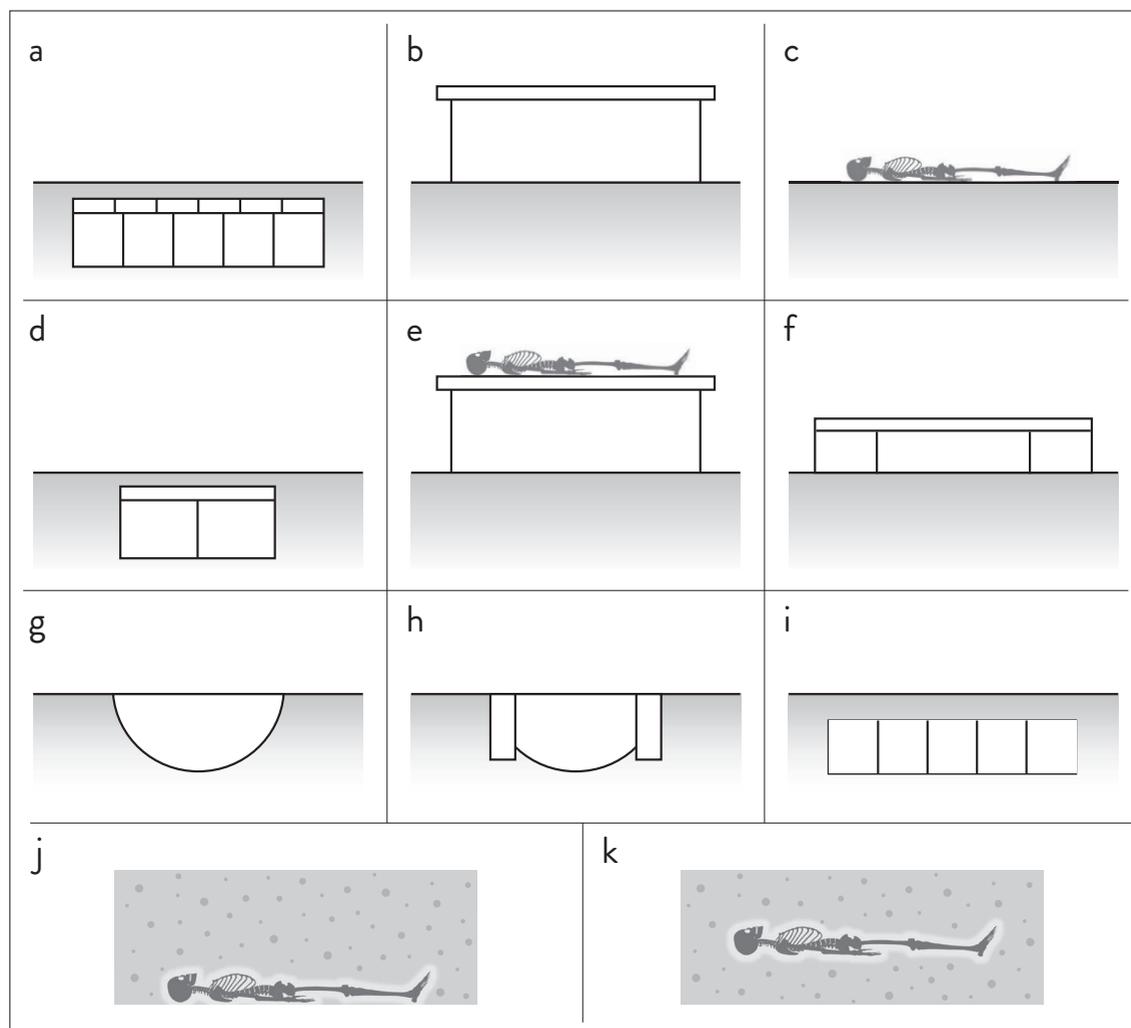


Figura 3. Esquemas de los principales tipos de sepultura en Palenque: **a)** cista; **b)** sarcófago; **c)** piso de cámara; **d)** caja; **e)** cubierta de sepultura; **f)** banqueta en cámara; **g)** fosa; **h)** fosa irregular delimitada; **i)** fosa alargada delimitada; **j)** sobre el piso; **k)** relleno (ilustraciones de los autores). **Figure 3.** Diagrams of the main types of burials found at Palenque: **a)** cist; **b)** sarcophagus; **c)** floor of a chamber; **d)** box; **e)** grave cover; **f)** bench in a chamber; **g)** pit; **h)** irregularly delimited pit; **i)** elongated delimited pit; **j)** on the floor; **k)** filling material (illustrations by the authors).

Sepulturas con inhumaciones y objetos asociados dispuestos directamente en la tierra

Fosa: entierro de uno o más cuerpos humanos en un pozo excavado en la tierra (fig. 3g).

Fosa irregular delimitada: el pozo puede tener una laja o piedra delimitando alguno de sus lados, e incluso, como cubierta. La inhumación es de tipo directa, es decir,

cubierta por completo con tierra y, por consiguiente, con un mínimo espacio en el interior. En ocasiones, puede contener piedras encima del cuerpo humano, a manera de tapa (fig. 3h).

Fosa alargada delimitada: esta sepultura tiene muros laterales de piedra, pero carece de cubierta. El contenido se rellena al momento del depósito, manteniendo el cuerpo humano en contacto directo con la matriz de tierra (fig. 3i).

Sobre el piso: el cuerpo humano va dispuesto sobre el piso de tierra y cubierto con relleno durante una nueva etapa constructiva (fig. 3j).

Relleno: similar al tipo anterior, pero en este caso el cuerpo va directamente depositado en el relleno de la fosa. Ambas formas de entierro se diferencian por el momento constructivo en que se realizaron las sepulturas (fig. 3k).

EXCAVACIONES EN EL GRUPO RESIDENCIAL IV, LA CASA DE CHAK SUUTZ'

El Grupo IV fue incluido por primera vez en un plano de Palenque por Frans Blom en el año 1923 (1991 [1923]), quien lo denominó como Grupo J, aunque la descripción inicial que nos ha llegado de él se debe a Heinrich Berlin (1991: 379). Más tarde, Alberto Ruz (1952a, 1952c: 34-38, figs. 10-11, láms. XXII-XXV) exploró este lugar en 1950 y dio con el Tablero de los Esclavos –actualmente la estructura J1– y confeccionó un nuevo levantamiento topográfico del mismo. Barbara y Robert Rands (1961) abrieron pozos estratigráficos en el patio del Grupo IV en 1959, con el objetivo de establecer una cronología relativa de este sector y apoyar la reconstrucción temporal de la ciudad, una intervención que, además, informó sobre varios entierros en el lado oriental de este sitio. Décadas más tarde, el Proyecto Arqueológico Palenque (PAP), dirigido por Arnoldo González (1993), centró su interés en las estructuras J1, J2, J6 y J7, localizando cuatro nuevas sepulturas que contenían nueve individuos (López 1995).

En el levantamiento topográfico de Palenque que elaboró Edwin Barnhart (2001), se insiste en la inserción del Grupo IV en el Grupo J. En este se identifica aparentemente un barrio o sector de la ciudad, que incluye 24 patios y 98 estructuras subordinadas social, productiva, económica, política y ritualmente al Grupo IV. El sitio, localizado a unos 400 m al oeste de la Plaza Principal, se organiza en 15 edificios dispuestos alrededor de un patio central de 860 m² (fig. 4), limitado al oeste y sur por dos estructuras de función habitacional y administrativa (J1 y J2), y al noreste y este, por otras dos de uso ritual y funerario (J6 y J7). Es posible que J4, aún sin

explorar, cumpliera también esas mismas funciones. Por otro lado, los edificios J13, J14 y J15 descansan sobre una plataforma común al noreste del patio, son de tamaño más reducido y no han sido excavados aún. La esquina suroeste de este lugar está circunscrita por una terraza de 1 m de alto que une a J1 con J2. A ella se accede por una escalinata en cuyo extremo oeste se aloja J3, una casa sin bóveda, en cuya espalda se localizó un basurero que ha aportado interesantes datos acerca de los modos de vida de sus ocupantes (Ciudad et al. 2020; Varela 2020) y un depósito ritual relacionado con ceremonias de remodelación de este recinto (Ciudad & Varela 2021). La superficie del patio está inclinada de oeste a este, condición que facilitó la disposición de una gran cantidad de entierros, los cuales constituyen nuestro principal objetivo de estudio.

Desde el año 2016, un equipo dirigido por Rodrigo Liendo (2019) desarrolla el Proyecto Regional Palenque, el cual se ha visto reforzado por los trabajos de Lisa Johnson (2018a, 2018b) de la Universidad de California, Berkeley, quien se ha ocupado de las estructuras J7 y J6 y los patios subsidiarios al oeste del Grupo IV. Además, una investigación de la Universidad Complutense de Madrid, realizada entre los años 2017 y 2020, ha aportado mayores datos acerca de esta casa noble del Grupo IV (Ciudad et al. 2018).

El estudio de Johnson (véase también Liendo y Romero [2020]) concluyó que entre los años 576 y 651 DC, los ocupantes del Grupo IV excavaron la roca madre del límite oriental del patio y construyeron una cista con sendos nichos laterales en la que inhumaron a un varón de 25 a 35 años, acompañado de una ofrenda. El análisis micromorfológico indica que esta tumba fue el foco central de un ritual hasta que, unos 60 años más tarde, fuera cubierta por un altar cuadrado en el que se mantuvo el ceremonial, que incluyó la ingesta de alimentos y la combustión de sustancias en incensarios de cerámica que nutrieron al antepasado y a la divinidad. Transcurrido un corto período de tiempo, quizás otros 60 años, este altar fue tapado con un edificio piramidal, convirtiendo dicho lugar en un mausoleo. Con la construcción, el Grupo IV adquirió una planificación en la que una estructura ubicada al lado oriental concentró el ceremonial dedicado a la veneración de los antepasados, dentro y en torno al cual se fueron depositando por generaciones los entierros de sus residentes.



Figura 4. Plano del Grupo Residencial IV de Palenque con la ubicación y cronología relativa de las sepulturas: en color rosa, primer nivel, última etapa de ocupación (721-850 años DC); en color verde, segundo nivel, actividades constructivas (670-710 años DC); en color celeste, tercer nivel, ocupación más temprana (576-651 años DC). La letra J indica los edificios del Grupo J, hoy Grupo IV; la numeración de las sepulturas la encabezan las letras B (burial), E (entierro), S (sepultura) y T (tumba), según los diferentes proyectos de investigación (modificada desde Barnhart [2001: 26, mapa 2.9]). **Figure 4.** Plan of Residential Group IV structures showing location and relative chronology of burials: in rose colour, first level, last stage of occupation (AD 721-850 years); in light blue colour, second level, construction activities (AD 670-710 years); in green colour, third level, earliest occupation (AD 576-651 years). The letter J indicates the buildings of Group J, today Group IV; the numbering of graves is headed by the letters B (burial), E (entierro), S (sepultura) and T (tumba), according to the different research projects (modified from Barnhart [2001: 26, map 2.9]).

Damien Marken y Arnoldo González (2007: 138-142) sostienen que el primer nivel de J1 se construyó al mismo tiempo que el citado altar. Más tarde, en tiempos de K'inich Ahkal Mo' Nab III (721-ca. 736 años DC), se levantó un segundo piso de habitaciones. Durante ese período el edificio pasó a ser el más importante, según delata su volumetría y la presencia del Tablero de los Esclavos en la galería superior, además de sendos porta-incensarios de piedra encontrados en su nivel inferior. Con respecto a J2, también abovedada, de

función residencial y de representación, se edificó en tiempos de K'inich Kan B'ahlam II, entre los años 670 y 710 DC, definiendo el espacio habitacional por el oeste y complementando la dedicación ritual y funeraria de las estructuras J6 y J7.

Según Johnson (2018b), J6 se construyó a mediados del siglo VII como un mausoleo de función similar a J7. En su interior fue sepultado un varón de entre 42 y 64 años cubierto de cinabrio y con una lujosa ofrenda sobre el piso de una cámara abovedada a la que conducía

un pasillo abierto en su fachada sur desde la plaza, lugar en el que depositaron algunos objetos y un entierro secundario ante una entrada sellada. Después de estos actos de inhumación de un ancestro fundador (J7) y de un miembro muy relevante para este grupo social (J6), la comunidad del Grupo IV decidió continuar sepultándose durante generaciones en torno a estas dos personas tan importantes para su historia colectiva. Con estos edificios, el Grupo IV adquiriría una conformación que seguía las normas de la ordenación urbana definida por Marshall Becker (2003) en Tikal como Plano de Plaza 2 (PP2), determinado por un patio que por su lado oriente presenta un santuario con una concentración de sepulturas, iniciada por la del fundador del grupo y ancestro de la comunidad que se organizaba contiguo a él. Esta forma de ordenamiento espacial era común en las Tierras Bajas meridionales del área maya del período Clásico Tardío (Becker 2003), pero también se encuentra en lugares tan alejados como Chunchucmil, en el norte de la península de Yucatán (Hutson 2016).

La localización, volumetría y calidad arquitectónica del Grupo IV, así como la cultura material asociada y la evidencia funeraria, sugieren que se trata de la residencia de individuos de la nobleza, perspectiva corroborada por la información epigráfica e iconográfica. Alberto Ruz (1952b: 35) encontró en la galería este del nivel superior de la estructura J1 un bello tablero que ocupaba la pared interior de la habitación central, enfrentado a una puerta orientada hacia el patio principal, y asociado a una banca o trono destrozado. Esta talla, dividida en tres secciones, fue designada como Tablero de los Esclavos debido a que presenta a un individuo sentado sobre la espalda de dos cautivos arrodillados. Durante las excavaciones realizadas en 1993, se hallaron en la habitación más al sur del nivel inferior de J1 dos porta-incensarios de piedra, cuyo análisis iconográfico y epigráfico complementa el conocimiento de la historia política y social de sus ocupantes, y confirma la posición relevante del linaje de este individuo. Esta historia ha sido meticulosamente trazada por Mark Zender (2004), Guillermo Bernal (2020) y Linda Schele (1991), y nos es útil para organizar la información que a continuación comentamos.

El porta-incensario 2 muestra a un personaje con una máscara de quetzal en la cabeza, que sugiere que su nombre incluye el término *k'uk*, 'quetzal', en referencia

quizás a *K'uk B'ahlam II*, rey de la segunda mitad del siglo VIII DC. Pero, el tocado incorpora también un signo *k'in* dentro de un cartucho de ancestro, que podría aludir al fundador de la dinastía de Palenque que tenía el mismo nombre (Stuart & Stuart 2008: 111-113, fig. 32).

En el porta-incensario 1 está representado Aj Sul. El texto recoge la designación por parte de *K'inich Janaab' Pakal I* de *B'aas Uchih Aj Sik'ab'* al cargo sacerdotal de *Ti' sakhu'n*, el 20 de mayo del año 608 DC, acto que sitúa a este individuo, probablemente el entonces dirigente del Grupo IV, en la élite no real de la ciudad (Zender 2004: 281-309; Bernal 2020). Esta fecha concuerda con el período en que fue inhumado el antepasado fundador del linaje que ocupó el Grupo IV, y es cercana a la construcción de la estructura J1 (*vid supra*). Más adelante, se señala que el 25 de diciembre del año 610 DC, *K'inich Janaab' Pakal I* otorgó a Aj Sul el cargo de *Yajaw k'ahk'*, 'señor del fuego', el título militar y sacerdotal de mayor relevancia, y menciona que este personaje era "el sajal de *B'aas Uchih Aj Sik'ab'*". Tal nombramiento coincide con el ataque a Palenque de una coalición de ciudades vecinas instigadas por la dinastía *Kanu'ul* de Dzibanché, en la que participaba Santa Elena y, quizás, también Pomoná y Piedras Negras. Por último, el texto recoge que el 28 de diciembre del año 610 DC se produjo la "entrada" (la victoria militar) de Aj Hitzil 'Suutz-Kab' a Santa Elena (*Wak'aab[h]a'*). Años más tarde, el 8 de enero del año 655 DC, *K'inich Janaab' Pakal I* mandó labrar el porta-incensario 1 y se lo entregó a Aj Chuwe'en Aj Sik'ab', el entonces dirigente del Grupo IV. Con ello agradeció los servicios prestados en la defensa de *Lakamha'*, y elevó la categoría de su linaje a uno de los más relevantes de la ciudad.

Este grupo familiar mantuvo su importancia hasta mediados del siglo VII DC. Una inscripción en el palacio refiere que el 9 de junio del año 654 DC finalizó la construcción del recinto *May Tuuna' Naah* en Los Subterráneos, y comenta que un *aj k'uhu'n* llamado Aj Sul participó en el diseño de la edificación (Zender 2004). Seguramente este Aj Sul no es el mismo que aquel designado *Yajaw k'ahk'* en el año 610 DC, sino más bien un descendiente suyo, sin duda, originario del linaje del Grupo IV.

La importancia del Grupo IV se reforzó en el siglo VIII DC, cuando *K'inich Ahkal Mo'Nab' III* encargó tallar el Tablero de los Esclavos, que le muestra en el año 721 DC



recibiendo de su padre, Tiwol Chan Mat, la corona real *koʼhaw*, y de su madre, Ix Kinuw Mat, el pedernal y el escudo. La inscripción relata eventos relevantes de la vida y la aportación al señorío de un noble, Chak Suutz' (Schele 1991), que en un primer momento ostentó el título de B'aah Ajaw, 'Primer Ajaw', identificando al líder de los dirigentes de los segmentos sociales del sitio. El texto señala que el 15 de junio del año 723 DC fue nombrado Yajaw K'ahk', en coincidencia con un ciclo exitoso de conquistas del señorío de Palenque, en que este noble fue uno de sus protagonistas. Menciona, asimismo, un ataque dirigido por él contra K'in-[h]aʼ, una localidad no ubicada aún y aliada de Piedras Negras, el 3 de mayo del año 725 DC. Y, más tarde, se le asigna el título de Sajal el 18 de septiembre del año 729 DC, quizás en respuesta de su ataque a dos asentamientos sin identificar. La última cláusula del Tablero señala que Chak Suutz' cumplió tres *k'atunes* de edad (60 años) el 13 de marzo del año 730 DC, y concluye con la dedicación del edificio en esta misma fecha (Martin & Grube 2002: 173).

Robert Wald (1997) y Kaylee Spencer (2007) destacan la singularidad que introduce la exhibición de la coronación de un rey en un edificio del Grupo IV. Este hecho constituye una anomalía en la práctica de la exposición del acceso al poder de los gobernantes de Palenque, quienes centralizaron en la iconografía del Tablero Oval y en el Tablero de Palacio la entronización de K'inich Janaab' Pakal II y K'inich K'an Joy Chitam II. Esta evidencia revela posiblemente que la llegada al poder de K'inich Ahkal Mo' Nab' III se produjo tras la derrota de Palenque y la captura de su K'uhul Ajaw, 'señor divino', por las fuerzas de Toniná. Quizás por ello este gobernante en vez de estar sentado sobre un trono de jaguares, como aparece en estos monumentos, figura encima de dos nobles capturados en batalla, enfatizando la importancia de los éxitos militares en la consolidación de su mandato. El Tablero de los Esclavos sugiere que los nobles desempeñaron un rol político trascendente en la administración del Estado maya en el siglo VIII DC.

A partir de este momento, el silencio epigráfico se instala en el Grupo IV. Cabe la posibilidad de que el porta-incensario 2 muestre a K'uk B'ahlam II, el último gobernante conocido entronizado en el año 764 DC y que reinó hasta el año 784 DC. El Vaso Murciélagos incluye una cláusula datada el 17 de noviembre del año

799 DC, con el nombre de 1 Muerte Janaab' Pakal, pero ignoramos su posición política y social. La evidencia material corrobora una ocupación Balunté (770-850 años DC) en el Grupo IV, momento en el que se inicia el desalojo del centro político que quedó completamente vacío en la fase Huipalé (900 años DC).

El sistema funerario en el Grupo Residencial IV

Las excavaciones realizadas por Bárbara y Robert Rands (1961) en 1959 al pie de la escalinata de la estructura J6, posibilitaron el hallazgo de 13 sepulturas ubicadas en tres distintos niveles ocupacionales del patio, orientadas de sur a norte y acomodadas en dos secciones: las del norte, junto a los primeros peldaños, y las otras, inmediatamente al sur. La alta concentración de entierros en un espacio tan pequeño llevó a estos investigadores a proponer que se trataba de otro cementerio, similar a los que había descrito Blom (1991 [1923]) para los grupos A, B y C, en el sector nororiental de Palenque. Asimismo, sugirieron que las dos estructuras que cierran la esquina noreste del patio eran mausoleos (Rands & Rands 1961: 87).

El primer conjunto de entierros (cistas 3, 4 y 5) se alojaba al pie de la escalinata, orientado de sur a norte; debajo de este, casi a ras del piso de estuco del subsecuente nivel del patio, se halló la cista 7, seguida por otro conjunto de tres inhumaciones (1, 2 y 6) en la sección sur. Las sepulturas restantes (8, 9, 10, 11 y 13) ocupaban el estrato más profundo y antiguo del conjunto arquitectónico, y son las que presentan mayor variabilidad constructiva: dos cistas, una fosa delimitada con piedras, y dos acumulaciones de rocas de diversas formas y tamaños, depositadas sobre los restos humanos (Rands & Rands 1961: 94-100). El proyecto PAP (González 1993) aportó el hallazgo de otras cuatro cistas, muy cercanas a las anteriores. Dos localizadas una al lado de otra, al pie de la alfarda este de la escalinata excavada por los Rands; otra, al pie de la escalinata del mausoleo J7, y la última, a un par de metros frente a esta estructura, en dirección oeste. La tercera intervención en el patio del Grupo IV del Proyecto Crecimiento Urbano de Palenque (PCU) (López et al. 2003; López 2004), agregó una cista más delante de J4 que, seguramente, corresponde a otro mausoleo. En definitiva, hasta antes de nuestra intervención en

SEPULTURA	PROYECTO	NIVEL	UBICACIÓN	TIPO SEPULTURA
B1	Ruz 1953	2	Frente a J6	Cista
B2	Ruz 1953	1	Frente a J6	Cista
B3	Ruz 1953	1	Frente a J6	Cista
B4	Ruz 1953	1	Frente a J6	Cista
B5	Ruz 1953	1	Frente a J6	Cista
B6	Ruz 1953	2	Frente a J6	Cista
B7	Ruz 1953	2	Frente a J6	Cista
B8	Ruz 1953	2	Frente a J6	Cista
B9	Ruz 1953	3	Frente a J6	Fosa irregular delimitada
B10	Ruz 1953	2	Frente a J6	Cista
B11	Ruz 1953	3	Frente a J6	Cista
B12	Ruz 1953	3	Frente a J6	Fosa irregular delimitada
B13	Ruz 1953	3	Frente a J6	Fosa irregular delimitada
T1	PAP 1993	1	Frente a J7	Cista
T2	PAP 1993	2	Frente a J6	Cista
T3	PAP 1993	1	Frente a J6	Cista
T4	PAP 1993	1	Frente a J7	Cista
E10	PCU 2004	1	Al sur de J4	Cista

Tabla 2. Ubicación y tipos de sepulturas de la colección histórica de Grupo Residencial IV (Ruz 1953 [Rands & Rands 1961]; PAP 1993 [González 1993]; PCU 2004 [López et al. 2003; López 2004]) (fig. 4). **Table 2.** Location and types of burials in the Residential Group IV historical collection (Ruz 1953 [Rands & Rands 1961]; PAP 1993 [González 1993]; PCU 2004 [López et al. 2003; López 2004]) (fig. 4).

el sitio, se contaba con una colección de 18 sepulturas, la mayor parte cistas (N=15) y tres fosas irregulares recubiertas (tabla 2).

La muestra recuperada en nuestras investigaciones entre los años 2016 y 2018, se compone de 41 sepulturas concentradas en el sector noreste del patio (Liendo 2016; de Tomassi 2021), en el mismo lugar en que los anteriores proyectos habían liberado 18 entierros (Rands & Rands 1961; González 1993). Si bien en temporadas previas se habían registrado solo dos tipos de inhumaciones, cistas y fosas irregulares recubiertas, nuestro estudio constata un predominio de la cista, pero incorpora una mayor variabilidad en ellas. La distribución de los entierros muestra un patrón circunscrito en torno a los tres mausoleos (con la posibilidad de que J4 comparta esta función funeraria). La mayor densidad se dio en el patio frente a J6 y J7, y parece continuar en dirección oeste. Como excepción, dos cistas se ubicaron en el pasillo que separa J4 y J6, aunque se pueden considerar parte del conjunto mayor.

En el Grupo IV se han identificado 10 tipos de sepultura, siendo las cistas casi la mitad de la muestra. Los entierros se distribuyen de manera homogénea por toda el área del patio excavado, formando agrupaciones de tres o cuatro y alternando con alguna inhumación de otro tipo. La mayor cantidad de casos distintos a las cistas se sitúa frente a J7, que es el mausoleo más antiguo del grupo (tablas 3 y 4). Estas estructuras funerarias también presentan tipos distintos: J6 es de la clase con cripta, mientras que J7 es un mausoleo con relleno sólido. En el interior de J7 se recuperaron cinco inhumaciones: cuatro en cistas, dos de ellas debajo de las escalinatas en la fachada este, y otras dos en el nivel más profundo del patio, encima de las cuales se construyó la versión más antigua del mausoleo (Johnson 2018a: 68, fig. 6). Al lado de una de esas cistas se identificó el quinto entierro dentro del relleno de la subestructura, correspondiente a un esqueleto humano extendido y orientado al norte.

GRUPO IV	CISTA	SARCÓFAGO	CAJA	CAJÓN	FOSA ALARGADA DELIMITADA	FOSA IRREGULAR DELIMITADA	FOSA	URNA	CUBIERTA DE SEPULTURA	PISO EN CÁMARA	BANQUETA EN CÁMARA	SOBRE EL PISO	RELLENO	TOTAL
N=	19	0	3	1	1	2	6	1	1	1	0	3	3	41
%	46,3	0	7,3	2,5	2,5	4,8	14,5	2,5	2,5	2,5	0	7,3	7,3	100

Tabla 3. Frecuencias y porcentajes de los tipos de sepultura en el Grupo Residencial IV, temporadas de investigación 2016-2018 (Liendo 2016; de Tomassi 2021). **Table 3.** Frequency and percentage of burial types in Residential Group IV, 2016-2018 research seasons (Liendo 2016; de Tomassi 2021).

SEPULTURA	AÑO	UBICACIÓN	TIPO	SEPULTURA	AÑO	UBICACIÓN	TIPO
S1	2016	Entre J4 y J6	Cista	S22	2017	Al este de J6	Cista
S2	2016	Centro del patio	Fosa alargada delimitada	S23	2017	Al oeste de J6	Cista
S3	2016	Centro del patio	Cista	S24	2017	Al este de J6	Fosa
S4	2016	Centro del patio	Cista	S25	2017	Interior de J7	Cista
S5	2016	Centro del patio	Cista	S26	2017	Interior de J7	Cista
S6	2016	Centro del patio	Sobre el piso	S27	2017	Frente a J7	Fosa
S7	2016	Centro del patio	Cista	S28	2017	Al sureste de J7	Cista
S8	2016	Frente a J7	Cista	S29	2017	Al oeste de J6	Caja
S9	2016	Centro del patio	Cubierta de sepultura	S30	2017	Al oeste de J6	Caja
S10	2016	Frente a J6	Caja	S31	2017	Interior de J6	Cajón
S11	2016	Centro del patio	Cista	S32	2017	Al noroeste de J7	Cista
S12	2016	Centro del patio	Cista	S33	2017	Al oeste de J6	Cista
S13	2016	Centro del patio	Fosa irregular delimitada	S34	2017	Frente a J7	Relleno
S14	2016	Interior de J7	Cista	S35	2017	Interior de J6	Piso de cámara
S15	2016	Frente a J7	Fosa irregular delimitada	S36	2018	Interior de J7	Relleno
S16	2017	Centro del patio	Fosa	S37	2018	Interior de J7	Cista
S17	2017	Frente a J7	Fosa	S38	2018	Al noroeste de J7	Sobre el piso
S18	2017	Al este de J3	Sobre el piso	S39	2018	Al noroeste de J7	Relleno
S19	2017	Frente a J7	Fosa	S40	2018	Al oeste de J6	Cista
S20	2017	Al oeste de J6	Urna	S41	2018	Al este de J3	Fosa
S21	2017	Al sureste de J7	Cista				

Tabla 4. Ubicación y tipos de sepulturas en el Grupo Residencial IV, temporadas de investigación 2016-2018 (Liendo 2016; de Tomassi 2021) (fig. 4). **Table 4.** Location and burial types in Residential Group IV, 2016-2018 research seasons (Liendo 2016; de Tomassi 2021) (fig. 4).

Distribución temporal de las sepulturas del Grupo Residencial IV

La muestra recuperada incluye el mayor número de sepulturas de Palenque (N=59), practicadas en tres épocas diferentes, desde finales del siglo VI DC hasta

mediados del IX DC. La actividad mortuoria más temprana se concentra en torno a la subestructura de J7, bajo la cual se encontraron, en el relleno, dos cistas y una inhumación simple. Otra cista y tres fosas irregulares delimitadas se edificaron al noroeste del pequeño mausoleo y una más al norte de aquella ubicada muy

NIVEL	CISTA	FOSA ALARGADA DELIMITADA	SOBRE EL PISO	CUBIERTA DE SEPULTURA	CAJA	FOSA IRREGULAR DELIMITADA	FOSA	URNA	CAJÓN	RELLENO	PISO DE CÁMARA	TOTAL
1	15	1	2	1	1	1	2	0	0	1	0	24
2	15	0	1	0	2	1	3	1	1	1	1	26
3	4	0	0	0	0	3	1	0	0	1	0	9
Total	34	1	3	1	3	5	6	1	1	3	1	59

Tabla 5. Número de sepulturas por nivel de ocupación y tipo en la colección del Grupo Residencial IV. **Table 5.** Number of burials in the Residential Group IV collection, by occupational level and type.

por debajo de la alfarda este de J7; estas cuatro anteceden a dicho edificio. Por último, se excavó una sepultura en fosa localizada a un par de metros frente a J7.⁴

El siguiente momento en que se desarrolló un proyecto constructivo data de mediados del siglo VIII DC con la renivelación del patio, momento en que se edificó una superestructura para el pequeño mausoleo de J7 y se levantó uno nuevo, J6. En esta etapa se registró la actividad mortuoria más intensa y de mayor variedad tipológica: tal como hemos dicho, sobre la primera versión de J7 se montó otra estructura, acto seguido de un evento funerario consistente en la instalación de dos cistas bajo los peldaños de la escalinata del nuevo edificio. En esta misma época se erigió J6, un mausoleo con cripta que contenía sobre el piso interior de la cámara un esqueleto orientado de sur a norte. Además, al fondo de la antecámara fue colocado, dentro de un cajón, un depósito secundario con los restos parciales de otros dos individuos. En el centro de esta porción oriental del patio, frente a las fachadas de ambos mausoleos, se recuperaron 10 sepulturas, ocho cistas, una fosa y una fosa irregular delimitada. Cerca de la esquina noroeste de J6 se encontraron cuatro entierros: dos en cajas, otro en una urna (la única reportada en el conjunto) y el cuarto, en una cista. Al otro extremo, en el espacio abierto que forman las fachadas norte y sureste de J7 y J6, aparecieron tres cistas más. Las dos últimas sepulturas de este sector se emplazaron cercanas a la fachada sur de J7, una directamente en el relleno del patio y una cista. También a esta etapa corresponden los dos únicos ejemplares ubicados fuera del patio, los cuales se asocian al depósito ritual detrás de J3; el primero colocado sobre el piso y posteriormente cubierto con relleno y el segundo, en una fosa.

El tercer y último nivel de ocupación del sector este del patio ocurrió a inicios del siglo IX DC, etapa de la que no se tienen evidencias de modificaciones arquitectónicas en los mausoleos, aunque podría ser el momento en que se erigió J4 (fig. 4). De este último suceso, solo queda testimonio de otra renivelación del patio que cubrió el primer peldaño de las escalinatas de J6 y de J7. De hecho, se reutilizaron esos primeros escalones como muros laterales de las cistas más próximas, las tumbas 3, 4 y 5 de Rands y Rands (1961), y las cuatro registradas por González (1993). En este último nivel –correspondiente al nivel primero en la figura 4– también se detectó una intensa actividad mortuoria, identificándose nueve tipos de sepulturas, donde predominan las cistas con 15 ejemplares, seguidas por dos fosas y dos depósitos más sobre el piso del nivel anterior y cubiertas por el relleno constructivo de la tercera nivelación. En las sepulturas restantes de este estrato de ocupación, se presentaron tipos singulares: una fosa alargada delimitada, una caja, una fosa irregular delimitada, una entre el relleno, y otra más colocada sobre la cubierta de la única caja que se corresponde con la última etapa constructiva (tabla 5).

CONTENEDORES DE CUERPOS EN RESIDENCIAS DE LA NOBLEZA PALENCANA

De acuerdo con la investigación realizada en las sepulturas, se considera que los grupos I/II, B, C y Murciélagos⁵ fueron residencias de la élite no real, por lo que su análisis será de importancia para interpretar la perspectiva funeraria del Grupo IV y de la nobleza de Palenque. Estos conjuntos arquitectónicos muy cercanos

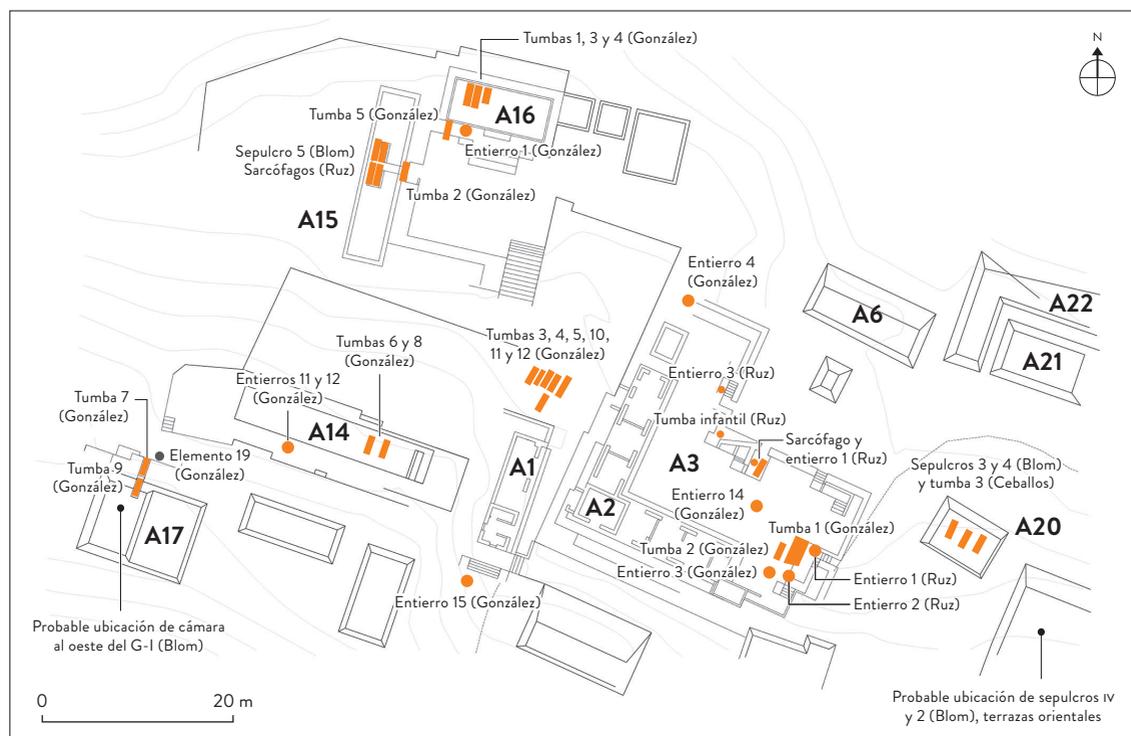


Figura 5. Plano de la distribución de sepulturas en el Grupo I/II de Palenque. La letra A indica los edificios que integran el Grupo A, hoy Grupo I/II (modificada desde Barnhart [2001: 20, mapa 2.7]). **Figure 5.** Plan of the distribution of burials in Palenque Group I/II. The letter A indicates the buildings of Group A, today Group I/II (modified from Barnhart [2001: 20, map 2.7]).

entre sí, se ubican en la ladera norte, bajo la planicie principal. Fueron descritos por Alfred Maudslay (1889-1902: 10, 33), Frans Blom (1991 [1923]: 170) y Heinrich Berlin (1991), quienes pensaron que esta área era "un cementerio muy grande" debido a la alta concentración de mausoleos con criptas y cuartos que contenían sarcófagos o esqueletos sobre los pisos. Blom fue el primero en excavar y documentar las sepulturas en los grupos A y B, la mayoría de las cuales se encontraban en el primer grupo –hoy conocido como Grupo I/II–. Allí, registró cinco entierros, cuatro de ellos intactos (Blom 1991 [1923]: 164-166). Con posterioridad, Ruz (1952a) se interesó por la naturaleza mortuoria de este sector, y encomendó en 1949 a Lauro Zavala la exploración de los grupos I/II y III (hoy Murciélagos). En los tres grupos se registraron sepulturas, nueve en el Grupo A y otra en Murciélagos, lo que reforzó la idea de la importancia de la actividad funeraria en esta zona.

La percepción de Palenque como una ciudad de marcado componente funerario perdió vigencia y en la

década de 1970 se planteó que los conjuntos periféricos al sector central eran de carácter doméstico (Molina 1979: 2). Con esta nueva visión, el proyecto PAP (González 1993) intervino en los grupos I/II, B y C. La mayoría de las sepulturas referidas a continuación pertenecen a las fases Murciélagos y Balunté del período Clásico Tardío.

Sepulturas del Grupo I/II

El Grupo A (hoy Grupo I/II) se extiende al oeste del arroyo Otulum, desde la base del escarpe de Castañeda hasta la carretera. En los mapas de este grupo elaborados por González (1993) se consigna un conjunto de 11 edificios denominados A1-3, A5 y A11-A17. Luego, en el posterior levantamiento topográfico realizado por Barnhart (2001: 23) se registraron 51 estructuras, la mayoría ubicadas en la pendiente de la colina. Este último autor propone que este conjunto se instaló en el único acceso importante a la Plaza Principal desde el este y el norte. El grupo acoge la segunda concentración de sepulturas

SEPULTURA	PROYECTO	UBICACIÓN	ESPACIO	TIPO DE SEPULTURA
1	FB-23	A3	Cripta	Sarcófago
2 (A)	FB-23	Sector este	Cripta	Cubierta de sepultura
2 (B)	FB-23	Sector este	Cripta	Sarcófago
3	FB-23	A¿20?	Terraza	Cista
4	FB-23	A¿20?	Terraza	Cista
5	FB-23	A15	Cripta	Sarcófago
Excavación IV	FB-23	Sector oeste	Cripta	Banqueta/mesa
Tumba 3	RC-40	A¿20?	Terraza	Cista

Tabla 6. Características de las sepulturas del Grupo I/II de Palenque, registradas en los proyectos FB-23 (Blom 1991 [1923]) y RC-40 (Ceballos 1991) (fig. 5). *Table 6. Characteristics of Palenque Group I/II burials, by the projects FB-23 (Blom 1991 [1923]) and RC-40 (Ceballos 1991) (fig. 5).*

más grande de Palenque (N=38) después del Grupo IV (fig. 5), siendo una de sus peculiaridades la presencia de varias cámaras, algunas de ellas con sarcófagos, un rasgo poco representado en otros espacios residenciales. La calidad de sus construcciones, su cultura material y su cercanía al centro cívico-ceremonial de la ciudad, sugieren que estuvo habitado por una familia de alto estatus social (López 2000: 38-43; González 2011: 43).

Este sector albergó una variedad de prácticas funerarias similares a las presentes en el Grupo IV, aunque distribuidas de manera diferente, pues predominan las cistas elaboradas con bloques de piedra canteada y cubiertas con lajas alargadas, algunas de las cuales incluyen nichos y piso de lajas, aunque también se encontraron entierros en fosa. Asimismo, es frecuente la posición extendida en decúbito dorsal con el cráneo orientado al norte, aunque también se documentaron dos esqueletos flexionados laterales, otro extendido sobre el vientre –la primera mención de esta posición en Palenque– y dos sepulturas con orientación hacia el sur y el este registradas por Blom (1991 [1923]). A su vez, se recuperaron varios contextos en los rellenos de algunas estructuras, especialmente en los patios (González 1993).

El sepulcro 1, descubierto por Blom dentro de una cripta a la que se descendía desde el piso de la estructura A3, consistía en un sarcófago que no pudo explorar. El sepulcro 2, a poca distancia del anterior (quizás en A17), estaba parcialmente saqueado, pero Blom (1991 [1923]: 172) informa de otro sarcófago en su interior con un esqueleto colocado sobre la cubierta. Los sepulcros 3 y 4, situados unos metros al este, consistían en dos cistas dispuestas dentro de una terraza de nivelación, y tenían por cubiertas dos capas de piedra, separadas

entre sí por una mezcla de cal (Blom 1991 [1923]: 174). También registró una cámara de mayores dimensiones, el sepulcro 5, a la que se accedía por un pasillo orientado al este que desembocaba en dos cubículos dispuestos de norte a sur. Cada uno de ellos acogía dos sarcófagos: el par del lado norte había sido vaciado, pero los dos del lado sur estaban bajo el material de derrumbe y fueron excavados años más tarde por Ruz (1952a). Por último, la sepultura de la excavación IV, identificada en la parte oeste del Grupo I, era una cripta que descendía por una escalinata a una pequeña antecámara seguida de un cuarto abovedado. En el piso, había una gran laja rectangular superpuesta a otras a manera de soporte. Sobre esta plataforma estaban los restos degradados de un esqueleto y algunos objetos asociados (Blom 1991 [1923]: 176). Años después se excavó otra cista de cubierta colapsada (tumba 3), cerca de los sepulcros 3 y 4, sellada con siete lajas y con el piso o lecho parcialmente enlajado (Berlin 1991: 370; Ceballos 1991: 333) (tabla 6).

En las excavaciones dirigidas por Ruz (1952a) en el Grupo I/II se detectaron varias inhumaciones, confirmando el uso mortuario intensivo de este sector (tabla 7). La evidencia recuperada procede mayormente de la estructura A3, un basamento de 3 m de altura con cuatro escalinatas clausuradas y reutilizadas como criptas. Una de ellas corresponde al sepulcro 1 de Blom (1991 [1923]), el que Ruz describe como un sarcófago sellado, pero con un contenido esquelético muy reducido, acompañado de dos vasos de cerámica y una figurilla. A un lado de este ataúd, encontraron restos secundarios de otro individuo (entierro 1), sobre un piso que luego quedó cubierto por una renivelación. En las otras escalinatas reconvertidas en criptas se documentaron dos

SEPULTURA	UBICACIÓN	ESPACIO	TIPO DE SEPULTURA
Entierro 1	Estructura A3	Cripta principal	Piso de cámara
Entierro 1, secundario	Estructura A3	Cripta sureste	Piso de cámara
Entierro 2, secundario	Estructura A3	Cripta sureste	Piso de cámara
Entierro 3	Estructura A3	Cripta	Fosa
Sarcófago (S1 de Blom)	Estructura A3	Cripta	Sarcófago
Sarcófago NE (S5 de Blom)	Estructura A15	Cripta	Sarcófago
Sarcófago SE (S5 de Blom)	Estructura A15	Cripta	Sarcófago
Sarcófago SO (S5 de Blom)	Estructura A15	Cripta	Sarcófago
Sarcófago NO (S5 de Blom)	Estructura A15	Cripta	Sarcófago

Tabla 7. Características de las sepulturas del Grupo I/II de Palenque registradas por Alberto Ruz (1952a) en 1949 (fig. 5). **Table 7.** Characteristics of Palenque Group I/II burials recorded by Alberto Ruz (1952a) in 1949 (fig. 5).

inhumaciones secundarias (entierro 2), consistentes en unos cuantos huesos largos, fragmentos de cráneos y escasos restos concentrados sobre el piso de los descansos de las escalinatas del sector sureste del basamento, y, otro más (entierro 3), en la escalinata del sector noroeste (Ruz 1952a: 54). El siguiente conjunto de sepulturas recuperado por Ruz se ubica dentro de la cripta descrita por Blom (1991 [1923]) como sepulcro 5, al que se accede por un pasillo que entra a una cámara doble por debajo de la estructura A15. Dos de los cuatro sarcófagos allí encontrados estaban intactos dentro de la cámara sur, de los que se extrajeron escasos fragmentos óseos humanos y varios objetos culturales (Ruz 1952a: lám. XXIII, fig. 5).

Arnoldo González (1993) dirigió la tercera etapa de investigación en este grupo arquitectónico, recuperando 24 entierros ubicados principalmente en las estructuras, aunque también halló una numerosa concentración de cistas en espacio abierto. Parte de la muestra provenía del basamento A3, donde Blom y Ruz habían identificado antes las criptas; en el sector sureste se localizaron cuatro sepulturas, dos de ellas en cistas y otras dos en fosas (tabla 8).

El conjunto de cistas, integrado por seis unidades, se encuentra sobre una terraza elevada, a tres metros al norte de la estructura A1 y constituye la mayor concentración de esta clase de inhumación en espacio abierto, después de las mencionadas para el Grupo IV. Al sur de A1, en otra terraza elevada, apareció una sepultura en fosa (entierro 14). Otros tres entierros se hallaron asociados a la estructura A14, de los cuales dos son

cistas (tumbas 6 y 8), ubicadas en el relleno del edificio, junto a dos enterramientos en fosa (que en realidad es una), registradas como 11 y 12, emplazadas a espaldas de este recinto. A pocos metros al oeste, en el interior de A17, se localizó una cripta que contenía dos cistas bajo su piso, además de una urna de cerámica con los restos óseos de un infante (elemento 19). Suponemos que esta cripta es la misma que Blom (1991 [1923]: 177, 183) denomina “Cámara al oeste del Grupo 1”, en la que encontró un esqueleto humano sobre una enorme placa de caliza.

El otro grupo de entierros se ubica en la esquina noroeste de las estructuras A15 y A16. El recinto A15 es un mausoleo con una cripta que contenía los cuatro sarcófagos registrados por Blom y luego excavados por Ruz. En esta ocasión se recuperó una cista bajo el piso de la cripta. Por su parte, A16 es una plataforma piramidal coronada con una estructura abovedada bajo cuyo piso se encontraban tres cistas alineadas y contiguas, una de ellas más abajo de la entrecalle de la fachada norte y, muy cerca de esta, un entierro en fosa. La elevada concentración de sepulturas permite considerar este edificio como un mausoleo (González 1993).

Sepulturas del Grupo B y Murciélagos

Ambos espacios funerarios se encuentran muy próximos sobre terrazas que modifican la topografía natural, ubicados entre los ríos Otulum y Murciélagos, al noreste de la Plaza Principal de Palenque. Las estructuras más grandes del Grupo B se asocian a varias plazas con

SEPULTURA	UBICACIÓN	ESPACIO	TIPO DE SEPULTURA
Elemento 19	Estructura A17	Cripta	Urna
Entierro 10, tumba 5	Al norte de A1	Terraza	Cista
Entierro 13, tumba 6	Estructura A14	Terraza	Cista
Entierros 11 y 12	Estructura A14	Terraza	Fosa
Entierro 14	Estructura A3	Terraza principal	Fosa
Entierro 15	Al sur de A2	Terraza	Fosa
Entierro 16, tumba 7	Estructura A17	Cripta	Cista
Entierro 17, tumba 8	Estructura A14	Terraza	Cista
Entierro 18, tumba 9	Estructura A17	Cripta	Cista
Entierro 19, tumba 10	Al norte de A1	Terraza	Cista
Entierro 20, tumba 11	Al norte de A1	Terraza	Cista
Entierro 3	Estructura A3	Terraza principal	Fosa
Entierro 4	Al norte de A2	Terraza	Fosa
Entierro 7, tumba 3	Al norte de A1	Terraza	Cista
Entierros 1 y 2, tumba 1	Estructura A3	Terraza principal	Cista
Entierros 21 y 22, tumba 12	Al norte de A1	Terraza	Cista
Entierros 5 y 6, tumba 2	Estructura A3	Terraza principal	Cista
Entierros 8 y 9, tumba 4	Al norte de A1	Terraza	Cista
Entierro 1	Estructura A16	¿Mausoleo?	Fosa
Tumba 4, entierro 5	Estructura A16	¿Mausoleo?	Cista
Tumba 5, entierro 6	Estructura A16	¿Mausoleo?	Cista
Tumba 3, entierro 4	Estructura A16	¿Mausoleo?	Cista
Tumba 1, entierro 2	Estructura A16	¿Mausoleo?	Cista
Tumba 2, entierro 3	Estructura A15	Cripta	Cista

Tabla 8. Características de las sepulturas del Grupo I/II de Palenque, consignadas por el proyecto PAP el año 1993 (González 1993) (fig. 5). **Table 8.** Characteristics of Palenque Group I/II burials, recorded by the PAP project in 1993 (González 1993) (fig. 5).

amplias escalinatas que descienden hacia la estructura MC1 del Grupo Murciélagos. El conjunto no ha sido investigado en su totalidad, pues el interés se ha centrado en su patio principal, donde B1 a B5 ocupan su límite oeste, y B6 a B9, el este (fig. 6). La estructura B2, con 1 m de alto y una puerta y bóveda muy bajas, ha sido interpretada como un baño de vapor (González 1993; Child 2007). Frente a esta se encuentra B8, un recinto de alto rango con dos galerías paralelas que transcurren de norte a sur y una galería simple orientada de este a oeste. La galería oeste, con vista a la plaza, se divide en cuatro cuartos, de los cuales los dos centrales contienen los restos de un pequeño santuario similar a los que se han detectado en los edificios del Grupo de la Cruz y de los templos XIV y XVII, definidos como baños de vapor

simbólicos (Child 2007). El mismo propósito ritual tuvo el interior de B7, un edificio similar en planta. En ambos casos, se recuperaron incensarios decorados con individuos sentados con las piernas cruzadas y manos sobre las rodillas portando ornamentos y atributos relacionados con Tláloc o con el Dios GIII de Palenque (López 1995, 2004: 256).

El Grupo B fue excavado por González (1993), quien documentó nueve sepulturas con características poco comunes en las unidades domésticas. No intervino en los espacios abiertos, por lo que desconocemos si también se utilizaron para actividades mortuorias (tabla 9). Blom (1991 [1923]: 177), por su parte, menciona el único antecedente de entierros en este lugar, y describe una cripta de doble cámara saqueada (sepulcro 6),



Figura 6. Distribución de las sepulturas en el Grupo B de Palenque. La letra B indica los edificios que integran dicho grupo (modificada desde Barnhart [2001: 20, mapa 2.7]). **Figure 6.** Distribution of burials in Palenque Group B. The letter B indicates the buildings in this group (modified from Barnhart [2001: 20, map 2.7]).

ubicada bajo la parte sur de la estructura B8, a la que se accedía por el este a través de un pasillo abovedado. Esta fue excavada nuevamente por González (1993: 29), encontrando en ella un sarcófago con restos humanos, fragmentos cerámicos e incensarios. Los espacios que ocupan las inhumaciones se integran en la arquitectura de cuatro de las cinco estructuras que cierran la plaza del grupo por sus costados este y oeste, mientras que los lados norte y sur están abiertos y parecen ser parte de una ruta de circulación que atraviesa el Grupo B, hasta llegar al puente de piedra que da acceso al centro de la ciudad (Barnhart 2005: 48).

La estructura B2 es la única del grupo sin entierros. Debajo de los pisos de las habitaciones centrales de B7

y B8 con vistas al patio, consideradas como santuarios, se hallaron diversos objetos de uso ceremonial. En B8 apareció una caja de lajas que contenía un recipiente tallado en piedra con un cajete en su interior sobre el que colocaron restos óseos de fauna y una espina de mantarraya. Frente a la entrada a este cuarto, debajo del piso de la banqueta de acceso, se localizó una cista (tumba 4) (González 1993: 30). En la parte sur de B8, donde Blom había registrado el sepulcro 6, se identificó un sarcófago. Debajo del santuario de B7 estaba la tumba 1, una cripta a la que se accedía por una escalera que conduce a una cámara alargada con una banqueta pegada al muro oeste, de la que se recuperaron dos esqueletos extendidos, uno a los pies del otro.

SEPULTURA	PROYECTO	UBICACIÓN	ESPACIO	TIPO DE SEPULTURA 1	TIPO DE SEPULTURA 2
Sepulcro 6	FB-23/PAP 1993	Estructura B8	Mausoleo con cripta	Sarcófago	
Tumba 1	PAP 1993	Estructura B7	Mausoleo con cripta	Sobre banqueta en cámara	Sobre piso de cámara
Tumba 2	PAP 1993	Estructura B3	Mausoleo con cripta	Cista	
Tumba 3	PAP 1993	Al oeste de B7	Mausoleo con cripta	Cista	
Tumba 4	PAP 1993	Estructura B8	Mausoleo con cripta	Cista	
Tumba 5	PAP 1993	Estructura B7	Mausoleo con cripta	Cista	
Tumba 6	PAP 1993	Estructura B7	Mausoleo con cripta	Cista	
Tumba 7	PAP 1993	Estructura B4	Mausoleo con cripta	Sobre banqueta en cámara	
Tumba 8	PAP 1993	Estructura B3	Mausoleo con cripta	Sobre banqueta en cámara	Sobre piso de cámara

Tabla 9. Características de las sepulturas del Grupo B de Palenque consignadas por los proyectos FB el año 1923 (Blom 1991 [1923]) y PAP el año 1993 (González 1993) (fig. 6). **Table 9.** Characteristics of Palenque Group B burials recorded by the projects FB in 1923 (Blom 1991 [1923]) and PAP in 1993 (González 1993) (fig. 6).

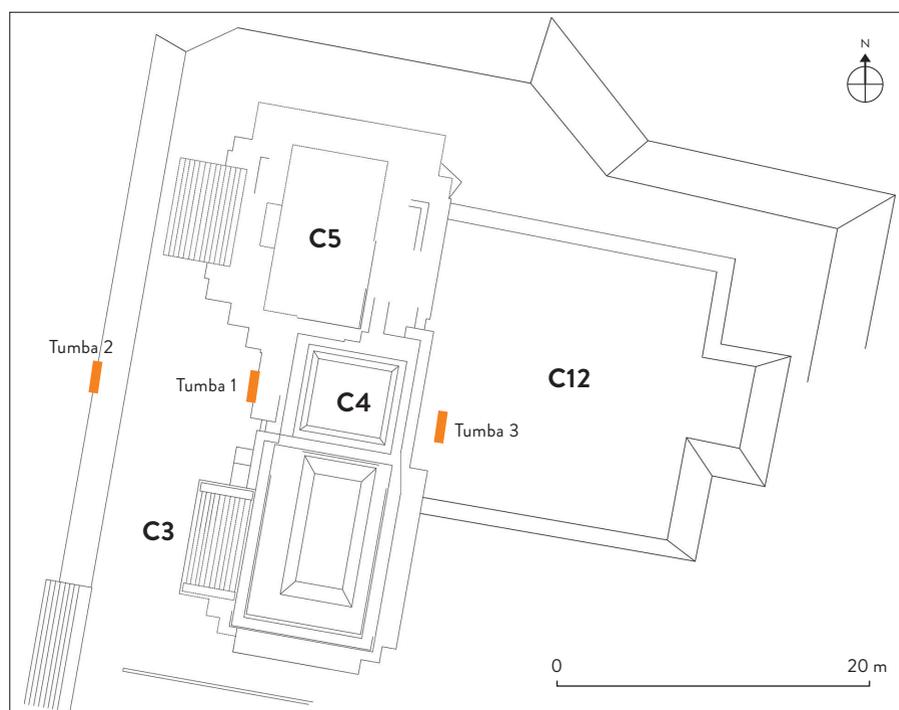


Figura 7. Plano de la distribución de las sepulturas en el Grupo C de Palenque. Solo se presenta la sección de los posibles mausoleos. La letra C indica los edificios que integran dicho grupo (modificada desde Barnhart [2001: 20, mapa 2.7]). **Figure 7.** Plan of the distribution of burials in Palenque Group C, possible mausoleum sector only. The letter C indicates the buildings in this group (modified from Barnhart [2001: 20, map 2.7]).

Sepulturas del Grupo C

Este grupo, ubicado al este del Palacio, también fue excavado por González (1993; Marken & González 2007), quien además analizó las estructuras C1 a C6 emplazadas alrededor de su patio principal (fig. 7). Una pequeña escalinata conduce al sur desde este espacio, y deriva en una plataforma aterrazada ocupada por varios

edificios no excavados. La Plaza Principal de Palenque se comunicaba con el Grupo C por un puente de piedra sobre el río Murciélagos, lo que sugiere la prominencia de sus residentes.

El edificio C1, en la esquina suroeste del patio principal y orientado al norte, es una subestructura escalonada compuesta por tres terrazas, coronadas por un recinto pedercedero al que se accede por una

SEPULTURA	UBICACIÓN	ESPACIO	TIPO DE SEPULTURA
Tumba 1	Patio frente a C4	¿Mausoleo?	Cista
Tumba 2	Frente a C4	¿Mausoleo?	Cista
Tumba 3	Al oeste de C4	¿Mausoleo?	Cista

Tabla 10. Características de las sepulturas de Grupo C de Palenque consignadas por el proyecto PAP en 1992 (González 1993) (fig. 7). **Table 10.** Characteristics of Palenque Group C burials, recorded by the PAP project in 1992 (González 1993) (fig. 7).

amplia escalera de piedra. Delinea la esquina sur de este patio una terraza de 2,15 m de altura construida sobre el lecho de roca. En la plataforma elevada creada por la escalera y la terraza se levantó C2 al sur, y C3, C4 y C5 al este. Las estructuras C3 y C5 son pirámides de mampostería que alcanzan 4,70 m y 6,20 m de altura, respectivamente, con forma idéntica a J6 y J7 del Grupo IV, mientras que C4, en tanto, está coronada por un recinto percedero con una escalinata en su lado oeste, construida sobre las dos anteriores. Al igual que en J6 y J7, estas estructuras puedan haber servido como santuarios de linaje, conformando un arreglo regional del Plano de Plaza 2 (Becker 2003).

Si bien más sencilla que J1 del Grupo IV, la estructura C2 es un recinto de rango cuyo piso inferior alberga dos galerías paralelas con techumbre abovedada que se dividen en cuatro unidades interiores conectadas con el patio mediante otros tantos accesos. Sendos pasajes abovedados y escalinatas ascienden al piso superior de techumbre percedera. Por su parte, C6 tiene dos galerías abovedadas paralelas dispuestas de este a oeste, y su fachada sur está atravesada por cuatro puertas. Una gran banca de roca se localiza en la esquina noroeste de su galería posterior y una escalera abovedada asciende a un piso superior, mal conservado, que consta de dos galerías paralelas divididas en pequeños cuartos privados, algunos con pequeñas bancas de piedra.

En la excavación de este grupo de estructuras se recuperaron tres sepulturas en cista próximas a los mausoleos C3, C4 y C5, y similares a las del Grupo IV, aunque algo más grandes (tabla 10). Las cistas estaban orientadas al norte y alineadas con el eje central de C4, la de menores dimensiones del conjunto del este: la tumba 2 se encuentra al nivel de la plaza, frente a la cara este, y la tumba 1, al pie de la misma fachada, a ras con la plataforma sobre la que se asientan los edificios, y la tumba 3 a la espalda de C4, a la altura de

una plataforma baja (González 1993: 54-56). Aunque la información sobre estas inhumaciones es limitada, el tamaño del patio y de los supuestos mausoleos sugieren una abundancia y concentración de sepulturas similares a las del Grupo IV.

DISCUSIÓN

Las sepulturas documentadas en los grupos residenciales de élite no real de Palenque se distribuyen en 13 tipos (tabla 11), reuniendo el Grupo IV la mayor variedad de ellos (N=11), seguido por el Grupo I/II (N=7), el Grupo B (N=4) y el Grupo C (N=1). Estos conjuntos comparten rasgos comunes relativos a su comportamiento funerario, como el uso de mausoleos, la incorporación secuencial de sepulturas en su interior, los agrupamientos de inhumaciones en los espacios abiertos en torno a los mausoleos –grupos I/II, IV y quizás C–, y el predominio de la cista como tipo de entierro, manteniendo en la mayoría de los casos una orientación de sur a norte.

Por otra parte, se han detectado particularidades idiosincrásicas en estos espacios: 1) el Grupo IV presenta un patrón de conjuntos de sepulturas concentrados principalmente en el patio, evidenciando un modelo inclusivo. Se observa, además, una estrecha relación entre los entierros depositados en el patio y aquellos ubicados en los mausoleos; 2) el Grupo I/II testimonia un patrón disperso de tumbas y una agrupación en exteriores e interiores. Destaca la presencia de criptas con cámaras que incorporan sarcófagos o depósitos sobre los pisos; 3) el Grupo B manifiesta un patrón aglutinado, especialmente en estructuras y un espacio sepulcral más restringido que en el resto de los grupos comparados. Sobresale el uso de banquetas para colocar los cadáveres en el interior de las cámaras y una

preferencia por los entierros en los espacios construidos, al igual que en el Grupo I/II. A diferencia de otros grupos arquitectónicos, existe aquí poca variedad de inhumaciones; 4) el Grupo C presenta un patrón de conjuntos de sepulturas circunscritas principalmente en el patio central. Podría parecerse más a la distribución del Grupo IV, donde se prefiere enterrar en los espacios abiertos, aunque las inferencias son problemáticas por lo reducido de la muestra.

También se han identificado diferencias en la ubicación de las sepulturas en los grupos arquitectónicos analizados, las que describimos a continuación.

Entierros depositados en mausoleos

Un número importante de inhumaciones se alojaron en mausoleos, siendo el Grupo I/II el que presenta mayor cantidad de casos. Varios de ellos incluyen criptas: cuatro son todavía observables, y al menos dos más son mencionadas por Blom (1991 [1923]), las que se distribuyen hacia los extremos norte, oeste y este, y al centro de la estructura A3. En el interior de los mausoleos A15 y A17 se registraron varios sarcófagos, uno de ellos con un esqueleto humano encima de la cubierta. En la década de 1990 se identificó un rasgo funerario importante consistente en entierros en cistas bajo los pisos de esas mismas cámaras, lo que sugiere que estas fueron el evento fundacional del uso de este espacio como receptor de restos humanos (González 1994). Sobre las cistas se dispusieron sarcófagos y, como último evento, se colocaron cadáveres sobre sus cubiertas. En la parte superior del mausoleo A16 se dispusieron cuatro cistas y un entierro en fosa. En las criptas de A3, además de un sarcófago, se documentaron restos óseos secundarios encima de los pisos, además de dos sepulturas en fosa excavadas en sus inmediaciones.

Los cuatro mausoleos del Grupo B, muy cercanos entre sí, son los más elaborados. Con excepción del Grupo C, este espacio residencial es el que tiene menor variedad de tipos de sepulturas. En el interior de tres cámaras había igual número de depósitos funerarios sobre banquetas, y en dos de ellas, restos óseos en el piso. La cámara de B8 tenía, al menos, un sarcófago. Las restantes sepulturas excavadas en el conjunto eran cistas construidas (salvo una) en el interior de las estructuras que albergan también las cámaras.

Los mausoleos del Grupo IV se localizan muy cerca uno del otro y, al igual que en los grupos anteriores, contienen varios tipos de tumbas en su interior. Destaca el hecho de que la estructura J7 es el primer mausoleo macizo registrado en los grupos domésticos, ya que este tipo de sepultura solo se conocía en el área central de la ciudad.

Los recintos que conformarían los mausoleos en el Grupo C presentan un arreglo arquitectónico similar a los documentados en las acrópolis del área central de Palenque.

Entierros depositados en espacios abiertos

El Grupo IV denota una mayor concentración de sepulturas que el resto de los conjuntos residenciales, la mayoría de las cuales están aglutinadas al frente y a los lados de las estructuras J6 y J7. En ese reducido espacio también se observa una variedad superior de inhumaciones, incluyendo depósitos sobre la cubierta de una cista, una urna con restos óseos humanos y, además, sobre el piso y al interior de rellenos. Estos tipos de depósitos funerarios se intercalan entre las cistas y forman conjuntos mezclados y cercanos entre sí.

En el Grupo I/II las sepulturas también se disponen en conjuntos, pero tienen un patrón más disperso que el de los otros grupos residenciales, donde se hallan reunidas en el interior de las construcciones. Hay varias fosas aisladas, pero destaca una importante aglomeración de cistas al norte de A1, estructura cuya función no es clara, y están acomodadas una al lado de la otra, de una manera que recuerda a las del Grupo IV.

Finalmente, hemos de destacar que algunos conjuntos residenciales compartieron rasgos relativos al tipo de sepultura y su ubicación, mientras que otros presentan diferencias. Cada grupo habitacional diseñó de manera particular e independiente la conformación de las agrupaciones de enterramientos y su distribución dentro de estructuras y áreas abiertas. También se observa variabilidad en cuanto a la calidad de cada mausoleo y sepultura, sugiriendo diversidad en los criterios selectivos de las personas que se incorporaban en el ámbito mortuario. En el Grupo B, se infiere un espacio más excluyente, incluso, es el grupo de menores dimensiones de los estudiados, por lo cual su aforo sería limitado en

GRUPO	CISTA	FOSA ALARGADA DELIMITADA	SARCÓFAGO	CAJA	CAJÓN	FOSA IRREGULAR DELIMITADA	FOSA	URNA	CUBIERTA DE SEPULTURA	PISO DE CÁMARA	BANQUETA EN CÁMARA	SOBRE EL PISO	RELLENO	TOTAL
IV	34	1	0	3	1	5	6	1	1	1	0	3	3	59
I/II	21	0	8	0	0	0	6	1	1	3	0	1	0	41
B	5	0	1	0	0	0	0	0	0	2	3	0	0	12
C	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Total	63	1	9	3	1	5	12	2	2	6	3	4	3	114

Tabla 11. Tipos y cantidad de sepulturas por grupo arquitectónico en Palenque. *Table 11.* Type and quantity of burials at Palenque, by architectural group.

comparación con los otros) y, tal vez, con la inhumación de individuos con linajes más encumbrados. El Grupo IV incorpora más sepulturas en torno a los mausoleos, insinuando que el número de personas que mantuvo una filiación con los personajes homenajeados en los mausoleos fue mayor, hecho que tal vez se deba a las funciones castrenses de sus dirigentes.

En el Grupo I/II también hay una cantidad considerable de sepulturas de distintos tipos, pero estas no se concentran en un solo lugar, como ocurre en el Grupo IV, sino que, por el contrario, se distribuyen en distintas aglomeraciones organizadas hacia los puntos cardinales y el centro del conjunto de las estructuras. Tal vez, este espacio corresponde o representa a más de una familia o grupo corporativo y cada agrupación de mausoleos con sus sepulturas asociadas pertenecería a una de ellas. Los grupos I/II y IV tienen en común una amplia variedad de clases de sepulturas, intercaladas con las cistas, así como algunos tipos poco conocidos, como la presencia de una urna con restos humanos en cada caso.

Es difícil precisar alguna tendencia sobre el Grupo C, pero debido a su gran dimensión podría contener numerosas inhumaciones de diferente carácter.

CONCLUSIÓN

La evidencia arqueológica sostiene que las prácticas funerarias mayas fueron muy variables a lo largo del período Clásico, en lo que se refiere a la inhumación y número de cadáveres, posición del cuerpo, tipo y ubicación de la tumba y su ofrenda funeraria. Asimismo,

documenta la predilección por enterrar a los muertos dentro de estructuras, con frecuencia en el lado oriental de los patios arquitectónicos, pero también dentro de los templos y bajo las plazas y los pisos de las habitaciones.

La élite maya dedicó un esfuerzo intelectual y energético en su comportamiento ante la muerte y, desde la cúspide a la base, diseñó prácticas que fueron reproducidas según la jerarquía que imponía la posición social y la riqueza de cada uno de sus protagonistas. En el caso preciso de la realeza, sus restos se depositaron en el interior de grandes templos o en plataformas ceremoniales construidas para tal efecto, acompañados de sirvientes e individuos sacrificados, y con ricas ofrendas. Las familias prominentes de las ciudades mayas ajenas al linaje real intentaron imitar estos comportamientos funerarios con la intención de hacer explícitos sus privilegios y, quizás, en un intento de acercarse al devenir de sus gobernantes después de la muerte. En Palenque, una consecuencia de esta estrategia de emulación fue la construcción extensiva de mausoleos en diferentes conjuntos residenciales de la nobleza, los cuales fueron utilizados para sepultar y, posteriormente, conmemorar a sus fundadores y a los personajes más relevantes de su grupo social.

La distribución de mausoleos en los otros sectores habitacionales considerados de la élite también muestra diferencias con el patrón del Plano de Plaza 2, que contempla que la edificación funeraria se encuentra ubicada, por lo general, al este del conjunto (Becker 2003). Esta organización está confirmada en sitios como Tikal, en el Petén guatemalteco y Caracol, en Belice (Scherer 2020: 132-133). El Grupo IV presenta un diseño arquitectónico original que cumple con dicha

norma, pues la estructura J7 respeta los requisitos de ubicación al este, y aloja una sepultura excavada en la roca madre sobre la que se levantó el mausoleo en dos etapas constructivas, en las que se incorporaron también otras inhumaciones. Sin embargo, con el paso del tiempo, se fueron agregando más mausoleos al noreste (J6) y potencialmente al norte (J4). La naturaleza de estos edificios sugiere una necesidad de sepultar a personajes relevantes en los diferentes momentos de ocupación del conjunto residencial, erigiendo estructuras piramidales para focalizar la actividad ritual en torno a ellas.

En el Grupo I/II, este tipo de construcción funeraria se distribuye hacia los diferentes rumbos cardinales. El conjunto de cámaras descrito por Blom (1991 [1923]) se ubica al este del grupo, pero otros ocupan la parte oeste, destacando las estructuras A15 y A16 que cierran el sector noroeste del patio (fig. 5). En lo que respecta al Grupo B, si bien la cripta principal (tumba 1) y la mayoría de las cistas se localizan hacia el oriente, hay otros dos importantes mausoleos emplazados al norte del patio central (fig. 6). Finalmente, de confirmarse la función de mausoleo de C3, C4 y C5 del Grupo C, estos serían el ejemplo más claro de un Plano de Plaza 2 (Becker 2003).

Abundando en esa estrategia de acercamiento a las costumbres de la realeza, podemos plantear que la nobleza palencana reprodujo las formas de enterramiento de la élite dirigente en aquellos mausoleos que contenían una cripta en su interior. Allí colocaron a los difuntos recostados sobre el piso de la cámara, tal y como se habían depositado en los templos XVIII-A, XX y XII. También los acomodaron en el interior de un sarcófago –si bien de menor calidad y con diferencias en su fabricación–, como se hizo con los restos del gobernante K'inich Janaab' Pakal II y de su esposa Tz'akb'u Ajaw en el Templo de las Inscripciones y en el Templo XIII, los dos únicos sarcófagos monolíticos conocidos hasta el momento en Palenque.

Los viajeros y exploradores que visitaron la ciudad en el siglo XIX mencionaron la práctica de colocar un cadáver sobre la cubierta de los sarcófagos. Esto ha sido corroborado por testimonios históricos y por la evidencia arqueológica que han documentado esta costumbre en el interior de varias criptas del sector central de Palenque. Por contraparte, en los patios de los grupos habitacionales se dispusieron cuerpos humanos sobre las tapaderas de cistas, los que luego fueron cubiertos,

hecho que sugiere la posibilidad de que se trate de una adaptación doméstica de dicha práctica.

El uso extendido de cistas orientadas al norte por los diferentes sectores poblacionales de la ciudad indica que este fue el principal tipo de contenedor de restos humanos. Tanto en el área central como en los conjuntos domésticos de la nobleza, se recuperaron cistas bajo los pisos de las cámaras (en las criptas del Templo XV del Grupo de las Cruces y en A15 del Grupo I/II), en los aposentos superiores de los edificios (en los templos XVIII y XVIII-A, entre otros, en el área central y en A16 del Grupo I/II) y sobre plataformas bajas (en el norte del Templo XV y en A20 del Grupo I/II). Sin embargo, la alta frecuencia de este tipo de sepulturas en los patios domésticos no ocurre en los espacios del área central, sino en la Plaza de las Cruces donde figuran con la mayor concentración.

La baja frecuencia de los otros tipos identificados, como son las tres clases de fosa, cajas y cajones, las dos variantes de relleno y las urnas, dificultan su estudio. No obstante, el que estén presentes en relación con las cistas y otras formas de sepultación más recurrentes, tanto en los patios como en los mausoleos, sugiere que fueron colocados de manera subordinada a las primeras. Esto podría correlacionarse con actividades rituales en un sentido no funerario, es decir, simbólicamente complementario, destinadas a generar un ambiente con diferentes elementos mortuorios en los grupos habitacionales.

Por último, la colocación de inhumaciones sobre banquetas dentro de mausoleos en el Grupo B, que se distingue por la buena calidad constructiva de sus edificios y de las criptas contenidas en sus interiores, se agrega con la presencia de sarcófagos y cistas que contienen gran cantidad de objetos de ofrenda de elaborada fabricación. Estas características permiten suponer que se trata de un grupo social de elevado estatus, instalado fuera del sector céntrico de la ciudad.

La evidencia discutida nos muestra una estrategia de las élites de Palenque consistente en el diseño de prácticas funerarias que intentaban replicar los comportamientos de la realeza, pero que insiste en que cada grupo social representado en los espacios analizados optara por una configuración propia dentro de las normas generales establecidas en la ciudad, manifestando así una interesante autonomía. El Grupo IV es un fiel



reflejo de este diseño cultural, y a la vez, la variedad de contenedores de cuerpos humanos depositados en él y su ubicación, testimonian una amplia diversidad de jerarquías sociales que estuvieron subordinadas a los nobles que dirigieron este sector de la ciudad. Sobre esta diversidad podremos profundizar más adelante a partir de los análisis bioarqueológicos y de la cultura material que están siendo actualmente estudiados.

AGRADECIMIENTOS En especial, a Arnoldo González Cruz, director del Proyecto Arqueológico Palenque (PAP). Esta investigación se llevó a cabo en el marco del proyecto “Estructura y dinámica de la élite intermedia de la ciudad maya clásica de Palenque: los conjuntos secundarios del Grupo IV (HAR 2016-77170-R)”, realizado entre los años 2017 y 2020.

NOTAS

¹ En años recientes, el autor Luis Núñez ha iniciado el proyecto de investigación “Las sepulturas de Palenque”, el cual busca sistematizar por primera vez dicha información.

² La estructura J7 del Grupo IV es un ejemplo de este tipo de mausoleo.

³ En un trabajo reciente, Andrew Scherer (2012) considera como sarcófagos solo aquellos que son monolíticos. Sin embargo, no vemos diferencias de fondo. Cabe destacar que en la tradición mexicana de estudios mayistas se les llama de esta forma desde las investigaciones de Alberto Ruz.

⁴ Como antecedente, Mirko de Tomassi y Concetta Bellomo (2018) presentan una primera propuesta cronológica basada únicamente en las sepulturas registradas en el año 2016.

⁵ Nos hemos referido al Grupo Murciélagos como otro de los conjuntos domésticos conocidos que albergaron sepulturas, sin embargo, no lo consideramos aquí por no disponer de algunos datos importantes.

REFERENCIAS

- BARNHART, E. 2001. *The Palenque Mapping Project: Settlement and Urbanism at an Ancient Maya City*. Disertación en Filosofía, The University of Texas at Austin, Austin.
- BARNHART, E. 2005. Palenque's Settlement Pattern and Social Organization Model. *Maya Exploration Center*. <https://www.mayaexploration.org/pdf/PalenqueSocialOrganization_Nov2005.pdf> [consultado: 18-01-2023].
- BECKER, M. 2003. Plaza Plans at Tikal: A Research Strategy for Inferring Social Organization and Processes of Culture Change. En *Tikal: Dynasties, Foreigners & Affairs of State*, J. Sabloff, ed., pp. 253-280. Santa Fe: School of American Research.
- BERLIN, H. 1991. Informe sobre trabajos realizados durante la temporada de 1940 en Palenque. En *Palenque 1926-1945*, R. García, ed., pp. 359-382. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- BERNAL, G. 2020 Ms. *Registros históricos en inscripciones glíficas del Grupo IV*.
- BLOM, F. 1991 [1923]. *Las ruinas de Palenque, Xupá y Finca Encanto*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- CEBALLOS, R. 1991. Informe de los trabajos efectuados durante la temporada de 1940. En *Palenque 1926-1945*, R. García, ed., pp. 331-351. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- CHARNAY, D. 2013. *The Ancient Cities of the New World: Being Travels and Explorations in Mexico and Central America from 1857-1882*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHASE, D. & A. CHASE 1992 (Eds.). *Mesoamerican Elites: An Archaeological Assessment*. Norman: University of Oklahoma Press.
- CHILD, M. 2007. Ritual Purification and the Ancient Maya Sweatbath at Palenque. En *Palenque. Recent Investigations at the Classic Maya Center*, D. Marken, ed., pp. 223-262. Plymouth: Altamira Press.
- CIUDAD, A., J. ADÁNEZ & A. GARCÍA 2018. *Estructura y dinámica de la élite intermedia de la ciudad maya clásica de Palenque: los conjuntos secundarios del Grupo IV*. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación y Universidades.
- CIUDAD, A. & C. VARELA 2021. Fiesta y ritual en el Grupo IV de Palenque. *Estudios de Cultura Maya* 58: 11-44.



- CIUDAD, A., C. VARELA & J. ADÁNEZ 2020. Zooarqueología de un basurero doméstico: proteína animal en los patrones de consumo del Grupo IV de Palenque, Chiapas. *Archaeofauna. International Journal of Zooarchaeology* 29: 23-39.
- DE TOMASSI, M. 2021. To Grasp the Bundle: The Funerary Usage of Bone Needles in Late Classic Palenque. *Mexicon* 53 (6): 135-142.
- DE TOMASSI, M. & C. BELLOMO 2018. Análisis de los contextos funerarios del Grupo IV de Palenque, Chiapas: resultados preliminares. En *XXXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, B. Arroyo, L. Méndez & G. Ajú, eds., pp. 259-272. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- FITZSIMMONS, J. 2009. *Death and the Classic Maya Kings*. Austin: University of Texas Press.
- GONZÁLEZ, A. 1993. *Trabajos Arqueológicos en Palenque, Chiapas. Informe de Campo. VI Temporada*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GONZÁLEZ, A. 1994. *Trabajos arqueológicos en Palenque, Chiapas. Excavaciones arqueológicas en el Grupo I y II de Palenque. Informe de Campo. IX Temporada*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GONZÁLEZ, A. 2011. *La reina roja. Una tumba real en Palenque*. Madrid: Editorial Turner.
- GONZÁLEZ, A. & J. BALCELLS 2015. El complejo funerario del Templo XX: ofrendas y ritos en el período Clásico Temprano en Palenque. *Mesoweb*. <www.mesoweb.com/es/articulos/Gonzalez-Balcells/TemploXX.html> [consultado: 15-01-2023].
- HUTSON, S. 2016. *The Ancient Urban Maya: Neighborhoods, Inequality, and Built Form*. Gainesville: University Press of Florida.
- IGLESIAS, M. 2005. Contenedores de cuerpos, cenizas y almas. El uso de las urnas funerarias en la cultura maya. En *Antropología de la eternidad. La muerte en la cultura Maya*, A. Ciudad, M. Ruz & M. Iglesias, eds., pp. 209-224. Madrid-México DF: Sociedad Española de Estudios Mayas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- INOMATA, T. & S. HOUSTON 2001 (Eds.). *Royal Courts of the Ancient Maya*. Boulder: Westview Press.
- JOHNSON, L. 2018a. Siguiendo los rastros de los depósitos rituales: esbozo de un marco arqueológico para el estudio de las prácticas rituales en Palenque. *Estudios de Cultura Maya* 52: 51-76.
- JOHNSON, L. 2018b. *Tracing the Ritual 'Event' at the Classic Maya City of Palenque, Mexico*. Disertación en Filosofía, University of California, Berkeley.
- LIENDO, R. 2016 (Ed.). El Grupo IV de Palenque: un espacio residencial de la élite de la antigua ciudad de Lakamha'. *Mayaarchaeolab*. <<https://mayaarchaeolab.com/publicaciones/>> [consultado: 10-01-2023].
- LIENDO, R. 2019 (Ed.). *Informe de las temporadas 2017-2018 en el Grupo IV de Palenque*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LIENDO, R. & G. ROMERO 2020 Ms. *Grupo IV: estudio interdisciplinario de un espacio residencial en la antigua ciudad de Lakamha'*.
- LÓPEZ, R. 1995. *El Grupo B de Palenque, Chiapas. Una unidad habitacional maya del Clásico Tardío*. Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México DF.
- LÓPEZ, R. 2000. La veneración de los ancestros en Palenque. *Arqueología Mexicana* 8 (45): 38-43.
- LÓPEZ, R. 2004. State and Domestic Cult in Palenque Censer Stands. En *Courtly Art of the Ancient Maya*, M. Miller & S. Martin, eds., pp. 256-258. San Francisco: Thames & Hudson-Fine Arts Museums of San Francisco.
- LÓPEZ, R., J. LÓPEZ & B. VENEGAS 2003. Del Motiepá al Murciélagos: la primera temporada del Proyecto Crecimiento Urbano de la antigua ciudad de Palenque. *Lakamha'* 2 (9): 10-15.
- MARKEN, D. & A. GONZÁLEZ 2007. Elite Residential Compounds at Late Classic Palenque. En *Palenque. Recent Investigations at the Classic Maya Center*, D. Marken, ed., pp. 135-160. Plymouth: Altamira Press.
- MARTIN, S. & N. GRUBE 2002. *Crónica de los reyes y reinas mayas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- MAUDSLAY, A. 1889-1902. *Biologia Centrali-Americana, or, Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America*. *Archaeology*, F. Godman & O. Salvin, eds., vol. IV, pp. 1-38. Londres: R. H. Porter and Dulau & Co.
- MOLINA, A. 1979. Palenque. The Archaeological City Today. En *Tercera Mesa Redonda de Palenque*, M. Robertson & D. Jeffers, eds., vol. IV, pp. 1-9. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Center.
- RANDS, B. & R. RANDS 1961. Excavations in a Cemetery at Palenque. *Estudios de Cultura Maya* 1: 87-106.



- RICKETSON, O. 1925. Burials in the Maya Area. *American Anthropologist* 27 (3): 381-401.
- RUZ, A. 1952a. Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1949. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (4): 49-60.
- RUZ, A. 1952b. Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1950. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (5): 25-45.
- RUZ, A. 1952c. Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1951. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (5): 47-66.
- RUZ, A. 1962. Exploraciones Arqueológicas en Palenque: 1957. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (14): 35-90.
- RUZ, A. 1965. Tombs and Funerary Practice in the Maya Lowlands. En *Handbook of Middle American Indians: Archaeology of Southern Mesoamerica*, G. Willey, ed., vols. 2 y 3, pp. 441-461. Austin: University of Texas Press.
- RUZ, A. 1968. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUZ, A. 1973. *El Templo de las Inscripciones de Palenque*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- SCHELE, L. 1991. The Demotion of Chac-Zutz': Lineage Compounds and Subsidiary Lords at Palenque. En *VI Palenque Round Table, 1986*, M. Robertson & V. Fields, eds., pp. 6-11. Norman: University of Oklahoma Press.
- SCHERER, A. 2012. The Classic Maya Sarcophagus: Veneration and Renewal at Palenque and Tonina. *Anthropology and Aesthetics* 61-62: 242-261.
- SCHERER, A. 2015. *Mortuary Landscapes of the Classic Maya: Rituals of Body and Soul*. Austin: University of Texas Press.
- SCHERER, A. 2020. Graves, Dead Bodies, Souls and Ancestors. En *The Maya World*, S. Hutson & T. Ardren, eds., pp. 128-146. Londres: Routledge.
- SPENCER, K. 2007. *Framing the Portrait: Towards an Understanding of Elite Late Classic Maya Representation at Palenque, Mexico*. Disertación en Filosofía, The University of Texas at Austin, Austin.
- STUART, D. & G. STUART 2008. *Palenque. Eternal City of the Maya*. Londres: Thames and Hudson.
- THOMPSON, E. 1896. *Ancient Tombs of Palenque*. Worcester: Press of Charles Hamilton.
- VARELA, C. 2020. *La vida cotidiana en un conjunto habitacional de élite: análisis de los materiales zooarqueológicos recuperados en el Grupo IV de Palenque, Chiapas*. Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- WALD, R. 1997. The Politics of Art and History at Palenque: Interplay of Text and Iconography on the Tablet of the Slaves. *Texas Notes on Precolumbian Art, Writing, and Culture* 80: 1-18.
- WELSH, B. 1988. *An Analysis of Classic Lowland Maya Burials*. Oxford: BAR International Series.
- ZENDER, M. 2004. *A Study of Classic Maya Priesthood*. Disertación en Filosofía, University of Calgary, Calgary.



“Gotean dolor sobre todo, el dolor cae en las personas”. Enfermedad y tiempos aciagos en un fragmento del *Chilam Balam de Kaua*

“They Drip Pain upon Everything, the Pain Falls upon the People”. Sickness and Fateful Times in a Fragment of the Chilam Balam de Kaua

Florencia Scandar^A

RESUMEN

Recibido:
octubre 2023.

Aceptado:
septiembre 2024.

Publicado:
diciembre 2024.

Este artículo presenta un análisis iconotextual de un fragmento del *Chilam Balam de Kaua* y ofrece una nueva interpretación de la imagen y del texto que lo componen, justificada en la revisión de fuentes textuales y visuales. Proponemos que el elemento superior de la ilustración representa un eclipse, que los animales son leones y que la figura entre ellos sería un cometa. Con respecto al texto vinculado a la figura, se sugiere una nueva traducción y explicación.

Palabras clave: cometa, eclipse, Yucatán colonial, enfermedad, iconotexto.

ABSTRACT

This article presents an iconotextual analysis of a fragment of the Chilam Balam of Kaua and offers a new interpretation of the image and the text that compose it, justified in the review of textual and visual sources. We propose that the upper element of the illustration represents an eclipse, that the animals are lions, and that the figure between is a comet. Regarding the text linked to the figure, a new translation and explanation are offered.

Keywords: comet, eclipse, Colonial Yucatan, illness, iconotext.



^A **Florencia Scandar**, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.
ORCID: 0009-0004-2934-3418. E-mail: scandarflorencea@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Los libros de Chilam Balam, escritos en maya yucateco con caracteres latinos, son manuscritos mayas de la época virreinal que funcionaban como libros de comunidad y resultan de sucesivas copias a las cuales se les iba agregando y quitando información. Sus contenidos abordan temáticas muy variadas y constituyen una reelaboración hecha por los mayas de la tradición propia y europea. El *Chilam Balam de Kaua* es el más extenso de estos documentos y es atribuido a dicho pueblo por haber sido Pasqual Ay, habitante de ese lugar, uno de sus dueños. La datación del *Kaua*, así como del resto de los escritos que pertenecen a esta colección, es compleja, ya que es un compilado de textos que se copiaron y recopiaron en diferentes momentos. La versión final que conocemos suele datarse en las últimas dos décadas del siglo XVIII, tal vez con pequeños agregados realizados a principios del siglo XIX (Bricker & Miram 2002: 10).

En las páginas cinco y seis del *Chilam Balam de Kaua* se encuentra una imagen y un texto vinculado con ella, respectivamente. Del pasaje existen dos versiones cognadas sin imagen, una en el *Códice Pérez* y otra en el *Chilam Balam de Chan Kan*. El fragmento del *Chilam Balam de Kaua* fue traducido al inglés por Victoria R. Bricker y Helga-Maria Miram (2002: 9, 99). Respecto del *Códice Pérez* contamos con la traducción de Ermilo Solís Alcalá (1949: 59-61) y del *Chilam Balam de Chan Kan*, con las traducciones al castellano del Grupo Dzibil (1982: 100-101) y al inglés de Marla Korlin Hires (1981: 313-314). A nivel interpretativo, se dispone de los antecedentes de Bricker y Miram (2002: 99), Mónica Chávez (2006: 127-130; 2013: 179-181), Christophe Helmke y Jesper Nielsen (2009: 49-98), y Stanislaw Iwaniszewsky (2021: 156-157).

El objetivo de este artículo es dilucidar algunos aspectos poco comprendidos del fragmento de las páginas señaladas, especialmente de la imagen presente en la primera de ellas.¹ La metodología consiste en realizar un análisis de la ilustración, y una traducción del texto lo más fiel posible al original y, lo más importante, una interpretación desde una lectura iconotextual, es decir, considerando que texto e imagen construyen significado juntos.

LA IMAGEN DE LA PÁGINA CINCO DEL *CHILAM BALAM DE KAUA*

La página cinco del *Chilam Balam de Kaua* (fig. 1) contiene una imagen que presenta una gran variedad de elementos que dificultan su descripción e interpretación. Es una figura que ocupa la página entera, de nítidos colores azul, negro y rojo, sobre un fondo estrellado y con volutas. Su disposición horizontal rompe la orientación vertical del manuscrito. Se pueden observar los restos de un recuadro que la habría enmarcado completamente. En la parte superior de la misma aparece un cono de proyección con una Luna en cuarto menguante en la misma línea que un Sol más pequeño, tal vez para indicar lejanía. La posición de ambos astros probablemente hace referencia a un eclipse, tema que abordaremos más adelante. Bajo estos elementos, sobre un fondo estrellado y con volutas, se observan dos animales dispuestos simétricamente. Ambos se encuentran coronados y erguidos sobre sus patas traseras, apoyando las delanteras en algo de difícil explicación, sobre lo que volveremos luego.

Los animales que aparecen en la imagen corresponderían a dos leones. Como dice Francisco de Asís García (2009: 34), los elementos distintivos del león son su corpulencia, sus garras, su larga cola y, especialmente, su melena. A menudo, se estiliza su figura alargando y deformando el cuerpo y disminuyendo la melena, alejándolo así de su real fisonomía. En el caso del *Kaua*, hay una reducción de su cabellera, tal como se representa en muchas obras europeas. Sin embargo, es precisamente esta característica lo que confirma su identificación.

La composición simétrica de la imagen también es muy frecuente en ejemplares europeos y proviene, de acuerdo con García (2009: 34), de la influencia de las manufacturas suntuarias, en especial de los tejidos. En ellos era recurrente encontrar la figura del animal duplicada, en parejas enfrentadas a un tercer elemento que podía ser un árbol u otro objeto que funcionara como eje de simetría.²

Según Louis Charbonneau-Lassay (1991: 12), la tradición de los leones erguidos sobre sus patas traseras puede tener relación con que las cualidades de este animal están en su parte delantera: garras, cabeza, pecho y cuello; mientras que las patas traseras solo



Figura 1. Imagen de la página cinco del *Chilam Balam de Kaua* (ilustración N.º 6 [C0744], Princeton Mesoamerican Manuscripts, Manuscripts Division, Special Collections, Princeton University Library). **Figure 1.** Image of page 5 of the *Chilam Balam de Kaua* (illustration N.º 6 [C0744], Princeton Mesoamerican Manuscripts, Manuscripts Division, Special Collections, Princeton University Library).

ofrecen soporte. En los leones del *Kaua*, las colas se levantan por sobre los respectivos lomos y de las bocas de ambos sale algo, que propondremos sería parte de un cometa. Además, sus genitales son visibles y sus cabezas aparecen coronadas, recurso habitual en los siglos bajomedievales para indicar su categoría soberana dentro del reino animal (García 2009: 34).

El elemento que se encuentra entre los dos leones se asemeja a una vara vertical que termina en un círculo pequeño, del que sale en diagonal otro objeto que llega al suelo. En relación con esto, como se mencionó antes, algo surge de la boca de ambos leones, aunque es difícil determinar lo que representa. Chávez (2006: 129; 2013: 179) propuso que el elemento central se trataría de una ceiba (árbol) del centro del cosmos, como vía de comunicación y acceso de los antepasados que habitan

el inframundo. Sin embargo, como se adelantaba, en este ensayo se propone que corresponde más bien a parte de un cometa en forma de espada, tal como se representaba en las obras medievales y modernas (fig. 2a y b). Esta idea se sustenta en varias razones: unas de tipo visual y otras relacionadas justamente con el texto-imagen. Abordaremos este asunto al desarrollar el tema de los cometas.

Con respecto a lo visual, es importante recordar que a partir de la época clásica grecolatina se les asignó a los cometas diferentes formas y tamaños. Desde Platón, sus dimensiones y el número de partes discernibles en su cabeza se asociaban con la severidad de los vientos resultantes, y su magnitud era indicio del ímpetu de los futuros eventos (Ptolomeo 1980: 247-248; Schechner 1997: 58).³ Estos astros también aparecían en formas

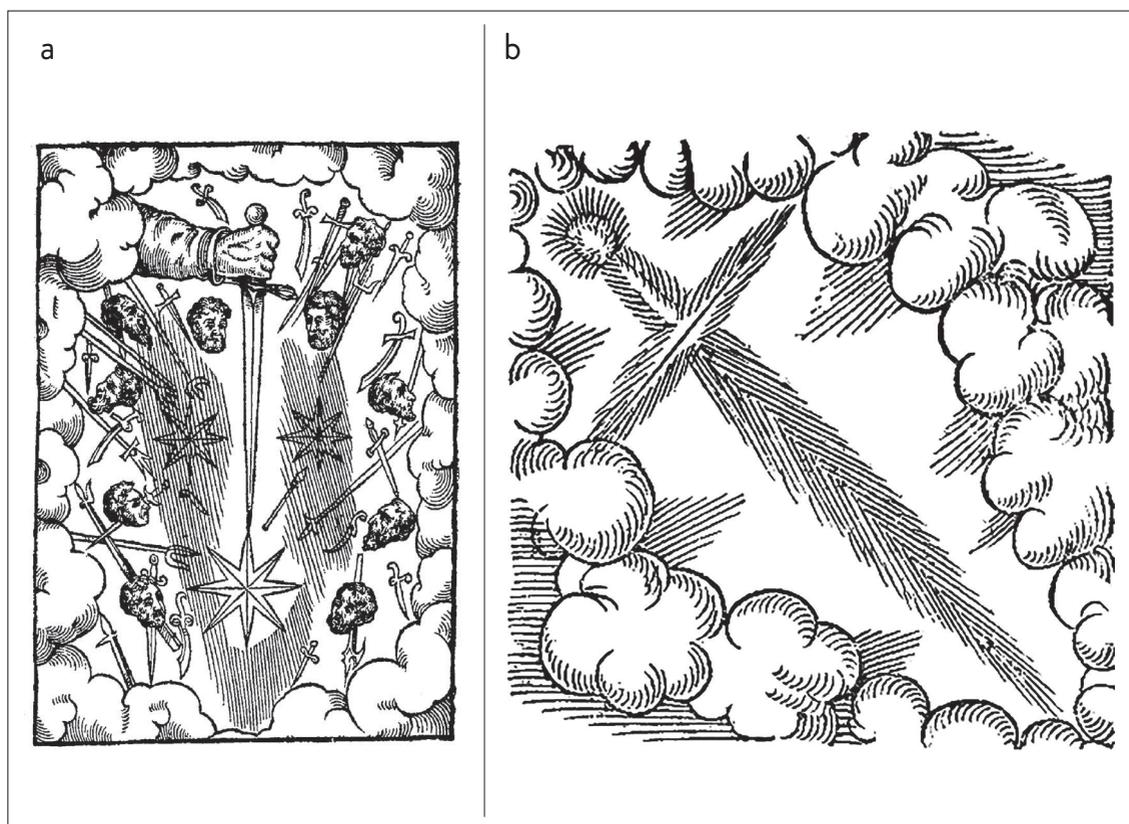


Figura 2. Representaciones europeas de cometas en forma de espada: **a)** Pierre Boaistuau (1560: 68); **b)** Konrad Lykosthenes (1557: 50).
Figure 2. European representations of sword-shaped comets: **a)** Pierre Boaistuau (1560: 68); **b)** Konrad Lykosthenes (1557: 50).

múltiples. Los autores de la época moderna temprana fueron testigos de espadas ardientes, dagas, antorchas, escobas y caras monstruosas. Las figuras de los cometas, se decía, eran personajes místicos a través de los cuales los seres humanos podían entender, mediante analogías, qué eventos buenos o malos caerían sobre ellos (Schechner 1997: 58).

Tal como hemos dicho, una de esas formas eran las espadas. Si bien algunos autores han sido poco claros acerca de cómo interpretar cada figura, otros, como Jacques Gaffarel, quien dibujó trabajos del astrónomo Cornelius Gemma, no dudó en enumerar ciertas reglas generales para leer estos “jeroglíficos celestes” (Schechner 1997: 58). Sobre las espadas, dice Gaffarel (1650: 367): “[...] if they beare the figure of a Sword, they presage Desolations, which shall be caused by the Sword [...]”.⁴ Otros investigadores sostienen que

una espada ardiendo implicaba la guerra (Schechner 1997: 60). Si se observan algunas representaciones europeas de cometas con forma de espada (fig. 2a y b) puede apreciarse el parecido con la imagen del *Kaua*, inferencia para la cual presentaremos más evidencias luego del análisis del texto.

EL TEXTO DE LA PÁGINA SEIS DEL CHILAM BALAM DE KAUA

Después de la imagen analizada, se encuentra en la página seis del *Chilam Balam de Kaua* un texto asociado a ella. En el material suplementario se describen los dos pasajes paralelos del *Chan Kan* y del *Códice Pérez*, a los que se hará referencia.

El fragmento del *Kaua* dice así:⁵



*Lay sac kuyuch muyal
yan tu nak can lae
ti yan ahchibalob
bai ucah cane
ahchibalob canob
Baix ma ahchibal caan xani*

Este es el espiral blanco de nube.
Existe en esta parte del cielo,
donde existen los Ah chibalob.⁶
Así [es] su lugar en el cielo,
[están] los ahchibalob canob.
Así mismo no [están] los Ah Chibalob también.

*yan uai yokol cabil lae
yetel uhach lobil sisob*

Hay contagio sobre la tierra
y sus verdaderamente malos fríos,

celob unaob ti can

sus casas en el cielo [son] frías.

*ti cucña(h)⁷ kinam tulacal
He tulubul uyahil ti uinice
hach ma chan çaci*

Gotean dolor sobre todo,
el dolor cae en las personas.
No [hay] verdadera cura.

*amal yocol kin uchucsa h ti uinic
hach ma xan utzayal ti yomobi çhuplal
muchachas embarazadas,
cuyantal ton sis amal yocol kin
Yetel kohanob lai mun yotñele
yetel palal
lai licil utzayal hauai
yetel sook
bai bacab sise
sasak keulil
yetel chac hauai
la ix cuhokol
la ix cucohol up'ul hail
tuyail yoc unic
yan ti xiuobe
ti cukastal
ma ukat maneli
tumen ichil yeeb cubanaloe
desparrama.
kakas sis
Bai canzeel xan
Bai tuyahal caab
Lic ix ulubul chac yeeb
Chac onob can
Sis ucuch lae
Lai... sac kuyuch lae
Lay... yan tupachobe
Lai huna*

Cada atardecer aprehendía a las personas.
No se tarda mucho tampoco en enfermar a
muchachas embarazadas,
que experimentan frío cada amanecer.
Y hay enfermos con la piel tierna
y niños.
Esto es cuando la lepra enferma
y la sarna/tiña
así como bacab sise,⁸
*sasak keulil*⁹
y la lepra de granos encarnados.
Así emerge.
Así pare el cántaro su serosidad
y tiene dolores el pie de la persona.
Hay en las plantas
cuando se torna fea.
No quiere pasar
porque dentro [está] el rocío que se
desparrama.
Es muy ruinmente fría.
Así [es] Cáncer también.
Así [es] en su amanecer.
Y cae mucho rocío.
[Es] mucha tiña/sarna.
Su carga es el frío.
Esta... [es] la blanca espiral.
Esta... en sus espaldas.
Esta es la página.

El pasaje hace clara alusión a la imagen que lo antecede en la página cinco (fig. 1). Esto queda de manifiesto no solo por la ubicación consecutiva de ambos elementos en el manuscrito, sino también por varias intervenciones verbales que, además de utilizar el deíctico *lai* (generalmente como morfema discontinuo con sufijos -e/-a/-o cerrando oración), refieren a elementos de la imagen.¹⁰ Por lo demás, al final del texto sobresale la expresión *Lai huna*, ‘Esta es la página’, que consideramos que es el equivalente a otras que aparecen en este tipo de contextos, como *Lai uimbail* [...], ‘Esta es la imagen de [...]’, situada en la página tres del mismo manuscrito (Scandar 2023: 228). Al respecto, es interesante destacar que las últimas tres líneas del *Kaua*, con explícita mención a la imagen, no está presentes en las otras dos versiones paralelas (material suplementario), así como tampoco la imagen.

En el texto, tanto la imagen como la narración se sitúan en el ámbito celeste, donde probablemente la frase *sac kuyuch muyal* –que podría traducirse como ‘blanca espiral de nube’– haría alusión justamente al fondo de la ilustración, colmada de espirales o volutas vinculadas posiblemente con ese momento húmedo y frío propicio para las enfermedades. El pasaje afirma que allí habitan los Ahchibalob (a los que me referiré más adelante), que podrían estar representados por los dos leones que protagonizan la imagen. Además, se habla de un momento muy aciago, en el que impera el frío, la humedad y la enfermedad. Estas últimas llegan al atardecer y todas parecen tener en común generar picor y reacciones cutáneas. En este texto, a diferencia de otros en que se habla de dolencias, no se proponen tratamientos.

Según Chávez (2006: 127), al analizar los textos médicos coloniales se observa como característica común la constante lucha de los seres humanos por mantener su temperatura y la presencia de seres fríos que vagan por el cosmos y tratan de arrebatarlo. La autora señala este fragmento del *Kaua*, y su pasaje paralelo en el *Códice Pérez*, como un ejemplo en el que fuerzas malignas que habitan el cielo: “en algunas ocasiones, como la entrada de la constelación de Leo, bajan y se esparcen en la tierra. Pueden llegar a través de la neblina, el rocío, y traen consigo padecimientos a las personas, les ocasionan ‘frío’”. La niebla a la que se alude se registra literal y visualmente; el rocío se mani-

fiesta recurrentemente en el texto a través del vocablo *yeeb*, ‘rocío’, pero también de *hail*, que si bien deriva de la palabra agua, fue traducido como ‘serosidad’ (líquido) (Barrera 1980: 171, 974).¹¹ Como explica también Chávez (2006: 128-129), el atardecer era un momento sumamente peligroso, pues daba origen a “la maldad de la creación, a la maldad de la noche” (Arzápalo 1987: 308), ya que la oscuridad hacía a las personas más susceptibles de ser atacadas.

Una cuestión interesante que destaca el texto estudiado es la expresión “Así [es] Cáncer también”. Chávez (2006: 128-129; 2016: 17) atribuye estos eventos o pronósticos adversos al signo Leo, lo cual justificaría, según ella, la presencia de los leones en la imagen. Ese momento coincidiría, de acuerdo con la autora, con el fin del año maya y sus días aciagos, siempre y cuando tomemos como fecha de inicio de año la de Diego de Landa (1941: 150) y la de muchos manuscritos coloniales, es decir, el 16 de julio, que en el calendario gregoriano correspondería al 26 de ese mismo mes. De este modo, Chávez propone que coincidirían el período funesto del que habla el *Kaua*, los días adversos de fin de año maya, el comienzo del signo Leo y la canícula.

Esta propuesta exhibe, no obstante, algunos problemas. Primero, no tiene en cuenta que el texto de la tercera página del *Kaua*, con el cual nuestro fragmento tiene indiscutible conexión, habla de un período aciago en junio, que corresponde al signo Cáncer (que, por la precesión de la tierra, habría estado en la constelación de Géminis). En la mencionada página, cuando se aborda la ‘enfermedad de los vientos’, conocida como *am can mo ik tamcas* (Bricker & Miram 2002: 96; Chávez 2016: 3-32; Scandar 2023), también se dice que es el signo Cáncer, que comienza el 12 de junio (10 días más, aproximadamente, en el calendario gregoriano), un momento proclive al ataque de esta enfermedad.¹² Teniendo especialmente en cuenta que el texto de la página seis señala igualmente a Cáncer, esto nos hace pensar que podría referirse al mismo fatídico momento en el que numerosas enfermedades y males eran más riesgosos, y que ni la correlación con el calendario gregoriano, ni la precesión de la tierra, justificarían hablar de la constelación de Leo. Esto tiene más sentido aún si consideramos que el *Reportorio* de Rodrigo Zamorano (1594: 270-271) menciona en un fragmento dedicado a los cometas, que cuando estos pasan en signos de agua,



como Cáncer, traen lluvia y enfermedad. Si aceptamos la propuesta de Chávez (2006: 129) de que el signo Cáncer en el calendario gregoriano iría aproximadamente desde el 22 de junio al 22 de julio, lo cual haría que el día 16 de este último mes fuera Cáncer y no Leo, contradiciendo la teoría de la autora. La voluntad de asociar este pasaje con la canícula tampoco la vemos justificada, ya que el texto nos habla de humedad y frío, todo lo contrario a un estío caluroso y de pocas precipitaciones.

Creemos que esta necesidad de forzar el texto para hacerlo coincidir con Leo tiene la finalidad de justificar la presencia de los leones en la imagen. Pero aquello deja de ser necesario a la luz de la propuesta que se explicará más adelante, según la cual estos felinos representan a las bestias celestes portadoras de enfermedad y el período aciago del que se habla coincide con el signo Cáncer, en los meses de junio y julio.

UNA INTERPRETACIÓN ICONOTEXTUAL

La figura y el escrito en estudio son un ejemplo de lo que Janet Berlo (1983) llamó imágenes y textos combinados. Es decir, ambos fueron puestos juntos por el o los autores. La pregunta que surge entonces apunta a comprender la relación entre el texto (o los textos, dada la relación intertextual entre los pasajes paralelos) y la imagen. Si bien los dos hablan sobre lo mismo, no dicen lo mismo ni de la misma manera, sino que se complementan y funcionan como un todo a la hora de construir significado. En palabras de Berlo (1983: 10), "*The Scribe played back and forth between the two systems, to the mutual enrichment of each. Pictures amplified text; text amplified pictures*".¹³ A continuación, se analizarán algunos elementos en particular.

El cometa en las páginas cinco y seis del *Chilam Balam de Kaua*

Se propone que lo que figura entre medio de los dos leones es un cometa, más específicamente, uno en forma de espada, al estilo de las representaciones realizadas en la edad moderna europea. Asimismo, el escrito hace referencia a un grupo de enfermedades que afectan a las personas en ciertos momentos del día (principalmente,

al atardecer, pero también al amanecer). Enfermedades ligadas al frío y, por tanto, a la pérdida de calor.

La presencia de un cometa en este contexto tiene mucho sentido. Desde la Antigüedad, estos eran vistos en Europa como portadores de catástrofes y males. A fines del siglo XVII, gracias a los aportes de los científicos Isaac Newton y Edmond Halley, los astrónomos acordaron que tales fenómenos formaban parte del sistema solar y rechazaron la idea vulgar de que se trataba de signos milagrosos enviados por Dios para quemar los corazones de los infieles o heraldos del deceso de monarcas (Schechner 1997: 3-4). La práctica de atribuir inundaciones, plagas o revoluciones a estos astros comenzó a verse como un error popular. En esos días, los cometas eran comprendidos como arcas que transportaban materiales sostenedores de vida a la Tierra y combustible al Sol. También se creía que habían jugado un rol clave en la creación de la Tierra, en el diluvio asociado a Noé, y que la destrucción última sería provocada por un cometa que encendería todo.

Las nuevas teorías de Newton y Halley sobre estos cuerpos no mitigaron completamente la percepción de ellos como agentes de agitación o renovación. Sara Schechner (1997: 12-13) estudió las creencias sobre cometas en la cultura popular de la edad moderna a través de variada evidencia, como almanaques, folletos y otros tipos de publicaciones que sabemos llegaron masivamente a América. La autora concluyó que en el imaginario de las personas seguía vivo el sentimiento de terror y pronóstico de lo aciago generado por los cometas desde la Antigüedad. Estos astros eran heraldos de la guerra, del hambre, de plagas, de mala suerte, de la caída de reyes, del sufrimiento universal, del fin del mundo y, no obstante, a veces también de buena fortuna.

Entre los libros que sabemos fueron reelaborados en los Chilam Balam se encuentra la Biblia, y otros textos relacionados con ella, como los conocidos *Reportorios Cristianos*. En lo que respecta a la primera, las alusiones a cometas no son totalmente explícitas, sin embargo, muchas han sido entendidas como referencias a ellos, y en algunos casos en forma de espada. Estas interpretaciones se basan, como se explicará, tanto en textos como en imágenes.

El primer ejemplo digno de mención se encuentra en el *Apocalipsis de Esdras*,¹⁴ conocido también como *IV Esdras*, el cual, si bien no es parte de la Biblia, aparecía



Figura 3. Cometa en la página 119 del *Chilam Balam de Kaua* (ilustración modificada por Eduardo Salvador, desde Bolles y Bolles [s.f.: 119]). **Figure 3.** Comet on page 119 of the *Chilam Balam de Kaua* (illustration modified by Eduardo Salvador, from Bolles and Bolles [n.d.: 119]).

en el apéndice de la vulgata latina y fue uno de los textos judíos no bíblicos más difundidos. Allí se relata que el ángel Uriel predijo la caída de Babilonia y comunicó los signos que anunciarían la reivindicación de Israel. Entre ellos, se señala que el Sol brillará de noche y la Luna durante el día, sangre goteará de la madera y la piedra y las estrellas caerán, habrá caos, el fuego estallará y las bestias salvajes vagarán más allá de sus guaridas (Schechner 1997: 31). Las estrellas que caen bien podrían ser cometas,¹⁵ los que no se presentaban aislados y aquí son acompañados de otros signos aciagos. La mención del Sol y la Luna, si bien no describe un eclipse, recuerda la relación entre fenómenos que los atañen en tanto señales que, junto con los cometas, pronosticaban un mal. Finalmente, llama la atención la presencia de bestias que vagan y que nos recuerdan a los Ahchibalob generando enfermedad.

Por otro lado, en el libro bíblico *1 Crónicas* 21:16, cuando Dios amenaza con castigar Jerusalén se lee: “Al alzar David la mirada, vio al ángel de Yahvé situado entre la tierra y el cielo, con una espada desenvainada en su mano, extendida contra Jerusalén”.¹⁶ Flavio Josefo (1999 [75-79?]: 293) tal vez tenía en mente este pasaje en el Libro VI de *La guerra de los judíos* cuando recuerda los monstruosos signos que auguraron el asedio y destrucción de dicha urbe en el año 70 DC: “Fue entonces cuando sobre la ciudad apareció un astro, muy parecido a una espada, y un cometa que permaneció allí durante un año”.

Como señala Schechner (1997: 32-33), estos comentarios sobre la espada también remiten, probablemente, a otro pasaje bíblico ubicado en *Génesis* 3:24 que relata el momento en que Dios expulsa a Adán y a Eva del paraíso: “[...] y tras expulsar al hombre, puso delante del Jardín del Edén querubines y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida”. La espada de fuego impedía la entrada al jardín y, al igual que la que supuestamente se cernía sobre Jerusalén, era una señal manifiesta de expulsión. Estas dos espadas fueron retratadas como cometas ardientes por los autores cristianos más tardíos; concretamente, aquella suspendida sobre Jerusalén en tiempos de Josefo fue ilustrada en muchas obras de los siglos XVI y XVII DC sobre cometas, monstruos y otros prodigios (Schechner 1997: 33 y 35).

Es importante recordar que los mayas que redactaron el *Kaua* tuvieron acceso al *Reportorio* de Zamorano e, incluso, copiaron y tradujeron algunas partes. Entre estos casos se encuentra una copia parcial del capítulo 32 de la obra de Zamorano (1594: 266-267) en la página 119 del *Kaua* (Bricker & Miram 2002: 248-249). Este fragmento habla sobre los cometas y contiene una imagen alusiva (fig. 3). Además, aclara que se trata de un fenómeno que espanta a los hombres, clasificándolo de “òrendo espectáculo” (Bricker & Miram 2002: 248-249).

Igualmente interesante es el hecho de que en dicho *Reportorio* (Zamorano 1594: 270-271), se halla

en el capítulo siguiente (33) una explicación sobre los efectos de los cometas dependiendo del signo en que este se forma, a la que suponemos los mayas tuvieron acceso. Por ejemplo, si el cometa aparece en los signos de agua, como lo es Cáncer, traerá muchas lluvias y enfermedades. Más adelante Zamorano reitera que si el cuerpo celeste se forma en Cáncer amenaza con muchos males.

Si bien no tenemos evidencia clara sobre cometas en época prehispánica, según Erik Velásquez y colaboradores (2011: 143), y de lo que podemos inferir de fuentes coloniales,¹⁷ los mayas asociaban su aparición con los presagios más funestos, como plagas y enfermedades. En este punto es importante aclarar que no hay que pensar en estos astros como cuerpos celestes inertes, pues todo parece indicar que para los mayas esto no era así, al menos antes de la influencia de la astronomía europea. Como sostiene Stanislaw Iwaniszewski (2021: 152), en muchas culturas las personas y otros elementos vivos y no vivos de su entorno componen la misma esfera de la existencia, por lo que los mayas pudieron pensar los cuerpos celestes como entidades animadas (Webmoor & Witmore 2008: 53-70). Alfonso Lacadena (2008) ya había señalado esto desde el campo de la sociolingüística histórica, cuando demostró que la convivencia de clasificadores numerales *-tul* (utilizado para humanos y seres sobrenaturales) y *-ppel* (atribuido a seres inanimados) para enumerar astros en los textos coloniales mayas, eran en realidad producto de la convergencia de las tradiciones maya y europea; la primera, que los consideraba como seres animados y la segunda, como entidades inanimadas.

Es importante destacar que, si bien no existen antecedentes prehispánicos del vínculo entre los cometas y la pronosticación, sí los hay en abundancia sobre otros fenómenos astronómicos y sus augurios asociados. Un ejemplo emblemático es el de las tablas astronómicas de Venus y de eclipses presentes en el *Códice de Dresde*, que varios autores han analizado (Thompson 1993: 152-173; Bricker & Bricker 2011: 163-218; Velásquez 2016: 60-71; Vail 2022: 73-91). En conclusión, dada la relación que los mayas suponían entre los fenómenos astronómicos y el género profético, no debería sorprender que se interesaran por los textos en que los cometas auguraban desgracias y enfermedades.

El eclipse en las páginas cinco y seis del *Chilam Balam de Kaua*

Se ha propuesto que la representación de un cono de proyección con un sol y una luna, en la parte superior de la imagen del *Chilam Balam de Kaua*, podría referirse a un eclipse. Esto también se relacionaría con el texto, ya que los eclipses y los cometas tienen en común que ambos rompen con la regularidad celeste al no seguir un curso estacional predecible. Así, es posible que, en parte, ambos estén ligados a los cataclismos (Milbrath 1999: 57) y a las enfermedades relacionadas en el texto de la página seis y sus pasajes paralelos.¹⁸ Adicionalmente, se sabe que a las mujeres embarazadas se les recomendaba no salir durante los eclipses, porque sus bebés podían nacer con algún padecimiento (Closs 1989: 392). En el escrito de la página mencionada, las mujeres gestantes aparecen como un grupo especialmente vulnerable.

Además, las bestias celestes, de las que los leones podrían ser una representación, han sido vinculadas por Iwaniszewski (2021) con los animales que están mordiendo o devorando los signos de eclipses en el *Códice de París*, y que tradicionalmente se han identificado como encarnaciones de las constelaciones (Bricker & Bricker 1992: 156-159; 2011: 691-708).¹⁹ Esto se vincula con el hecho conocido de que, al menos en el período colonial como en la actualidad, los eclipses fueron entendidos por los mayas como el Sol o la Luna siendo devorados o mordidos por algún tipo de ser, que podría tratarse de una *xulab* (un tipo de hormiga roja), un jaguar, una serpiente, un lagarto, un escorpión, entre otros (Closs 1989; Nájera 1995; Iwaniszewski 2021: 155; Scandar 2021; Velásquez 2024). Todos estos animales nocturnos, predadores y peligrosos, al igual que los animales del *Códice de París* (pájaro, serpiente de cascabel, tortuga, escorpión, búho, un posible tiburón, buitre, rana, murciélago, pecarí, venado, esqueleto humano y jaguar), habitan lugares oscuros, húmedos y fríos (Iwaniszewski 2021: 150, 155). Esto refiere nuevamente al texto analizado: “su carga es el frío”, haciendo hincapié en el carácter gélido de estas enfermedades.²⁰

El vínculo entre los cometas y los eclipses, así como su relación con fenómenos aciagos o incluso terroríficos, se encuentra igualmente en la tradición europea desde la época Clásica. Schechner (1997: 30-31), siguiendo a Virgilio (1978) y Lucano (1977), señala que cuando fue

asesinado César se vieron en el cielo cometas y “otros terrores”, entre los que se enumeran relámpagos incesantes, jabalinas de meteoros, antorchas, estrellas de día, eclipses solares y lunares, erupciones volcánicas, avalanchas alpinas, maremotos, inundaciones y terremotos, y entre todos esos horrores, ardió un terrible cometa. Como puede apreciarse en las fuentes clásicas, estos portentos ocurrían en conjunto, lo cual se interpretaba que, como mensajes divinos, representaban a los dioses hablando verbosamente y reiterando su disgusto a través del envío de prodigio tras prodigio.

Por último, en el *Reportorio* de Zamorano (1594), que como se ha dicho fue en numerosas ocasiones consultado e incluido por quienes redactaron el *Kaua*, están mencionados explícitamente los eclipses en ciertas circunstancias como predictores de la presencia de un cometa. Dice el autor que cuando Marte, solo o con Mercurio, o en conjunción con los otros dos planetas superiores, Saturno y Júpiter, estuviera en signo y lugar conveniente, entonces significa que aparecerá un cometa, o alguna visión horrible en el aire, durante el efecto de tal eclipse (Zamorano 1594: 266).

Los Ahchibal canob

El texto analizado nos habla de unos personajes llamados Ahchibal canob o Ahchibalob, nombre propio que como tal he decidido no traducir. Sin embargo, se podría analizar de la siguiente manera: *ah-chibal-ob*, en que *ah-* es un agentivo ('el o la que'), *chibal* se podría traducir como 'mordida' y el sufijo *-ob* es una marca de plural. Ahchibal canob sería entonces, *ah-* agentivo, *chibal*, 'mordida', *can*, 'cielo' y *-ob*, plural. En el *Diccionario de la lengua maya*, de Juan Pío Pérez (1866-1877: 5), se define *ahchibal* como “bestia feroz, fiera// lo que muerde, mordedor”. No hay que olvidar que *chibal* también significa dolor, y en el mismo diccionario se define como “doler escociendo” (Pérez 1866-1877: 71),²¹ lo cual tendría relación con algunas de las enfermedades descritas en el texto, como lepra, tiña o sarna. Claramente, como es habitual en la lengua maya, se está jugando con ambos significados. Los personajes aludidos son aquellos que muerden, son bestias feroces y, al mismo tiempo, generadores de dolor. De este modo, lo que en la imagen (fig. 1) se ve salir de la boca de los leones podría ser un aliento o vaho portador de enfermedad.

Es importante considerar que el segmento textual en cuestión y sus pasajes paralelos se presentan dentro de los manuscritos junto a otros que hablan del movimiento de los planetas y los signos del zodiaco. Así, como propone Stanislaw Iwaniszewsky (2021: 157), seguramente los mayas, interpelados por las similitudes que existían entre estos animales celestes y el zodiaco europeo, se dieron cuenta de que ambas tradiciones compartían creencias sobre el origen de las enfermedades.

Christophe Helmke y Jesper Nielsen (2009: 49-98) afirman que los *wahyis* del período Clásico maya (250-900 DC) son encarnaciones y personificaciones de enfermedades que pueden ser controladas y proyectadas hacia otras personas por los brujos (Velásquez 2011: 247). A partir de esto, Iwaniszewsky (2021: 156-157) planteó que la conexión de los Ahchibalob con el dolor, las inflamaciones, los picores y demás, podría vincularlos con los seres del tipo *wahyis*.²²

Además del nexo con los *wahyis* y los signos del zodiaco, Iwaniszewski (2021: 157) liga estas entidades celestes con los ángeles, debido a que también serían portadores de enfermedades. Timothy Knowlton (2010: 144-145) explica que en el comentario del *Génesis* hecho por el *Chilam Balam de Kaua* (Bricker & Miram 2002: 292) se relata cómo los ángeles rebeldes caen junto con Lucifer sobre la tierra y entran en numerosas plantas, agujeros y en vientos que capturan a la gente, luego de lo cual los ángeles enferman. Esto es interesante si se tiene en consideración que es sabido que los vientos pueden convertirse en una fuente de enfermedades (Redfield & Villa 1962: 164-165) y que muchos salen justamente de oquedades en la tierra. Además, una frase del texto de la página seis del *Kaua* dice que hay plantas y las conecta con el rocío, el frío y el mal.

Los animales vinculados con las entidades celestes –entre ellos el jaguar– son especies asociadas a la noche, la oscuridad y la humedad. En la imagen estudiada vemos a dos leones, felinos que, si bien tienen algunos hábitos diurnos, cazan a sus presas principalmente al atardecer o por la noche. Posiblemente, influyeron las ideas respecto de este animal como rey de las bestias. La conexión entre los Ahchibalob y los leones, que aquí sería iconotextual, queda explicitada en un fragmento del *Chilam Balam de Tekax* (Suárez 2017: 297), que dice que el Sol, asociado al día domingo, reina sobre

los señores, los padres y los consejeros, y sobre el oro, la plata y las piedras preciosas, raras y caras, y sobre los leones y los Ahchibalob.

CONSIDERACIONES FINALES

Como ha señalado Iwaniszewsky (2021: 156), los libros de Chilam Balam muestran que los mayas estaban interesados en la astrología médica, adoptando el uso europeo de los planetas y las constelaciones del zodiaco o signos como agentes causantes de diferentes tipos de enfermedades. Así, además de la sección del *Kaua* abordada en este estudio, hay más ejemplos, como los fragmentos del zodiaco presentes en este mismo libro (Bricker & Miram 2002: 194-230), y algunos en el *Chilam Balam de Ixil* (Caso 2011: 164-211), entre otros.

La investigación aquí presentada, así como otras anteriores (Christhensen 2022; Restall & Solari 2022; Scandar 2023), apuntan a un sugestivo tema al que habrá que dedicarle esfuerzos en próximos estudios, que es la atracción que los mayas sentían por los textos apocalípticos. Esto no debería extrañarnos si tenemos en cuenta el indisoluble vínculo entre el género profético y el apocalíptico, y la importancia de las profecías entre los mayas. Además, tampoco parece ser casualidad el interés por estos temas y el hecho de que la península de Yucatán fuera evangelizada por franciscanos, orden con predilección por los tópicos escatológicos (Rubial 2016: 24; Scandar 2023). El fragmento de las páginas cinco y seis del *Kaua* y su conexión con los temas apocalíptico-proféticos²³ tienen que ver con fenómenos astronómicos (cometas, eclipses, el signo Cáncer, la humedad y el frío) relacionados con enfermedades terribles que parecen no tener cura y que son generadas por bestias celestes de la tradición maya, pero que despiertan resonancias con algunas menciones a bestias apocalípticas de la tradición judeocristiana.

La idea de que los cometas traían lo aciago era posiblemente una cuestión compartida entre las tradiciones culturales maya prehispánica y europea de la época, así como la manera en que se relata a través de texto e imagen conjuntamente. Por tanto, ese momento aciago está reelaborando elementos de ambas tradiciones. El fragmento de texto analizado nos habla de un período peligroso en el que las personas en general,

particularmente las mujeres embarazadas y los niños, están propensas a contraer cierto tipo de enfermedades. Ese tiempo funesto se generaría por la conjunción de diferentes factores: por un lado, porque “así es Cáncer también” (el pasaje del *Chilam Balam de Chan Kan* dice “Cáncer [es] frío en el amanecer”), y ya se ha explicado que este signo (que por la precesión de la Tierra coincidía con la constelación de Géminis en este momento histórico) está ligado a una mayor vulnerabilidad ante las enfermedades. Y por otro, es posible que sea igualmente un momento de eclipse, otra instancia delicada donde muchas cosas malas podían suceder, y que además se esté refiriendo a la presencia de un cometa, elemento que auguraba males de diferentes tipos en estas dos tradiciones. De tal modo, los seres celestes y las bestias feroces conocidas como Ahchibalob encontrarían vía libre para desparramar su dolor y sus enfermedades sobre la Tierra. Que se eligiera el león para representar visualmente a esta bestia, probablemente se debe a la relación de estos con otros felinos que ocupaban ese lugar en la tradición nativa, pero también con el poder que se ancla a este en la historia europea.

Lo que encontramos en el fragmento estudiado del *Chilam Balam de Kaua* y en sus pasajes paralelos, es una recreación cultural de una serie de temas que interesaban a los mayas y que resonaban con las creencias de su propia tradición. Muchos elementos europeos fueron considerados, traducidos y reelaborados por los mayas, generando una nueva visión sobre las enfermedades ligadas al signo Cáncer y su afinidad con fenómenos astronómicos.

AGRADECIMIENTOS A Nydia Pineda de Ávila por sus primeras ideas con respecto a la imagen que tratamos en esta investigación y por su guía bibliográfica en torno a los cometas.

NOTAS

¹ Una versión anterior de esta investigación fue presentada en el 12º Congreso Internacional de Mayistas que tuvo lugar en Ciudad de México entre el 26 y el 30 de junio de 2023.

² Este esquema de composición también es propio de los escudos de armas europeos (que se harían

comunes en América) y es posible que igualmente fueran fuente de influencia. Sin embargo, los escudos más conocidos de la península de Yucatán no tienen leones en esa posición.

³ Dada la importancia que tenían para los mayas los vientos como portadores de enfermedad, esto seguramente llamó mucho la atención de quienes redactaron los *Chilam Balam* (Redfield & Villa 1962; Scandar 2023).

⁴ “[...] si portan la figura de una espada, presagian desolaciones que serán causadas por esta [...]” (traducción de la autora).

⁵ La transcripción del texto maya del *Chilam Balam de Kaua* se tomó de Victoria R. Bricker y Helga-Maria Miram (2002) por no estar muy visible la fotografía facsimilar disponible. Sin embargo, he juntado los prefijos a la palabra principal. Se respetó la versificación de las autoras, por considerar que facilita la comprensión del texto. La traducción es mía. En todo el ensayo se utilizarán las grafías coloniales propias de los manuscritos analizados. Las palabras entre paréntesis en la traducción no corresponden a una traducción literal del maya, pero se hacen necesarias para una mayor legibilidad del texto en castellano.

⁶ Se ha decidido no traducir Ahchibalob y Ahchibalob canob por considerar que son nombres propios de un tipo de seres que habitaban los cielos. El significado detrás del nombre está ligado a ‘el que muere’ y también a ‘animal feroz de los cielos’.

⁷ *Cuchá* en el manuscrito original. Bricker y Miram (2002: 99) agregan la h y coincidido con esto.

⁸ Bricker y Miram (2002: 99) lo traducen como ‘*Thus, as for this skybearer cold*’. Sin embargo, considero que, dado que se encuentra en una enumeración y por la manera en que aparece también en los pasajes paralelos, en especial en el *Códice Pérez* (material suplementario), podría tratarse del nombre de una enfermedad. En *Ethno-botany of the maya*, Ralph Roys (1931: 138) registra una dolencia de pseudopústulas como *bacab zob*. No se la ha encontrado en concreto.

⁹ Bricker y Miram (2002: 99) lo traducen como ‘*It is [itchy] skin*’. Sin embargo, creo de manera similar a lo expresado en la nota anterior, que dado que está en medio de una enumeración de enfermedades que de alguna manera afectan la piel, podría tratarse del

nombre de una que escuece. No obstante, aún no he podido reconocerla.

¹⁰ Ya se propuso en otro artículo (Scandar 2021: 101) que la abundancia de deícticos tenga que ver muy posiblemente con el ejercicio ecrástico.

¹¹ En efecto, podría ser *ha-il* (agua+relativo). Se prefirió ‘serosidad’ porque, teniendo en cuenta el contexto y las acepciones de los diccionarios para *ha’il* y *ah ha’il* (Barrera 1980: 171), pareciera que se hace referencia a algo que no es agua propiamente tal, sino acuoso. De este modo, pienso que se está usando serosidad como sustantivo abstracto de agua, aunque en español agua no tiene este tipo de sustantivos.

¹² En realidad, caía en el signo de Cáncer, pero en esa época la constelación de Géminis se encontraba en el signo Cáncer por la precesión, por lo que la constelación era Géminis (Bricker & Miram 2002: 96).

¹³ “El escriba jugaba entre ambos sistemas [verbal y visual] para el enriquecimiento de ambos. Las imágenes amplificaban el texto y el texto amplificaba las imágenes” (traducción de la autora).

¹⁴ La identificación de los ejemplos bíblicos está basada en Sara Schechner (1997: 31-37). La referencia del *Apocalipsis de Esdras* corresponde a la edición de *La Biblia, que es, los sacros libros del vieo y nuevo testamento*, traducida por Casiodoro de Reina (1569: 916-988).

¹⁵ También podrían ser estrellas fugaces.

¹⁶ Las citas de libros bíblicos están tomadas de la edición de la *Biblia de Jerusalén* dirigida por José Ubieto (2009). Se asume la costumbre de señalar el nombre del libro, seguido del capítulo y el o los versículos.

¹⁷ Una de las cuestiones que avalaría esto es justamente la acepción de cometa presente en el *Calepino de Motul*, obra que dataría del siglo XVI: “*buo ek; buoal ek; buo’il ek sust. ast. cometa crinito*, como el que apareció el año 1577” (Arzápalo 1995: 97).

¹⁸ Digo “en parte” porque estoy convencida de que el carácter aciago de los eclipses estaba ligado en gran medida al hecho de que en uno de Sol el cielo se oscurece (total o parcialmente) y parece dañarse o desaparecer. En un eclipse de Luna, esta también parece desaparecer total o parcialmente. La idea de que los astros que permiten la alternancia del día y la noche pudieran verse heridos o afectados es atemorizante en sí misma.

¹⁹ Los conocidos como signos de eclipse habían sido leídos tradicionalmente como solares cuando



el signo interior es **K'IN**, y lunares cuando es **U'**. Sin embargo, algunos autores, como Bruce Love (1994: 93), afirman que esto no es así o que, al menos, "no es estrictamente un glifo para eclipse". Erik Velásquez (comunicación personal, noviembre de 2019) ha propuesto que, en realidad, representan un concepto más general, como 'ocultamiento de [...]'; y por tanto, es también aplicable a los eclipses.

²⁰ Algo similar ocurre con la enfermedad *am can mo ik tamcas* representada en la página tres del *Chilam Balam de Kaua*, una dolencia fría y en la que un ave y una serpiente también aparecen involucradas (Scandar 2023).

²¹Estoya fue señalado por Stanislaw Iwaniszewsky (2001: 158): "Ah chi'bal canob".

²² Aunque pueda parecer confusa o incluso contradictoria la asociación de los Ahchibalob con el cielo, en tanto portadores de enfermedad, y que también se relacionen con un felino nocturno, se debe tener en cuenta que, como dice Chávez (2013: 2006): "Si atendemos a las bases de la enfermedad en las que la salida anímica es fundamental, sobresalen dos principios básicos y opuestos que provocan también la pérdida de cultivos: frío y fuego, *ziz* y *kak*, equivalentes a inundaciones y sequías, parálisis y fiebres. Sol diurno ante noche y Luna; cielo e inframundo".

²³ No olvidar que "apocalipsis" significa revelación y que, al menos desde el punto de vista de la tradición judeocristiana, todo apocalipsis supone una comunicación hecha por Dios respecto de cosas ocultas a los hombres. Por esto, es difícil deslindar el género profético del Apocalipsis. Véase la *Biblia de Jerusalén* (Ubieta 2009: 1815).

REFERENCIAS

- ARZÁPALO, R. 1987 (ed.). *Ritual de los Bacabes. Fuentes para el estudio de la cultura maya*. Vol. 5. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Mayas.
- BARRERA, A. 1980 (coord.). *Diccionario maya Cordemex*. Mérida: Ediciones Cordemex.
- 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: British Archeological Reports.
- BOAISTUAU, P. 1560. *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui ayent esté observées depuis la nativité de Jésus-Christ jusques à nostre siècle : extraites de plusieurs fameux autheurs grecz et latins, sacrez et prophanes*. París: Vincent Sertenas, Jean Longis et Robert Le Mangnier.
- BOLLES, D. & A. BOLLES s. f. *The Book of Chilam Balam of Kaua, Fascimile edition*. <<http://davidsbooks.org/www/Maya/Kaua.pdf>> [consultado: 05-06-2023].
- BRICKER, H. & V. BRICKER 1992. Zodiacal References in the Maya Codices. En *The Sky in the Mayan Literature*, A. Aveni, ed., pp. 148-183. Nueva York: Oxford University Press.
- BRICKER, H. & V. BRICKER 2011. *Astronomy in the Maya Codices*. Filadelfia: American Philosophical Society.
- BRICKER, V. & H. MIRAM 2002. *An Encounter of Two Worlds. The Book of Chilam Balam of Kaua*. Nueva Orleans: Tulane University-Middle American Research Institute.
- BRICKER, V. & G. VAIL 1997. *Papers of the Madrid Codex*. Nueva Orleans: Tulane University.
- CASO, L. 2011. *Chilam Balam de Ixil. Facsimilar y estudio de un libro maya inédito*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Editorial Artes de México.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L. 1991. *The Bestiary of Christ*. Nueva York: Parabola Books.
- CHÁVEZ, M. 2006. El Sol como fundamento curativo de las terapias mayas yucatecas en el período colonial. *Estudios de Cultura Maya* 28: 121-139.
- CHÁVEZ, M. 2013. *Cuerpo, enfermedad y medicina en la cosmología maya del Yucatán colonial*. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales.
- CHÁVEZ, M. 2016. La prevención de enfermedades en el Chilam Balam, conjuros medicinales y su reelaboración en un mito maya actual. *Ketzalcalli* 1: 3-32.
- CHRISTHENSEN, M. 2022. *Aztec and Maya Apocalypses. Old World Tales of Doom in a New World Setting*. Norman: The University of Oklahoma Press.
- CLOSS, M. 1989. Cognitive Aspect of Ancient Maya Eclipse Theory. En *World Archaeoastronomy. Selected Papers from the 2nd Oxford International Conference on Archaeoastronomy*, A. Aveni, ed., pp. 389-415. Cambridge: Harvard University Press.



- DE LANDA, D. 1941. *Landa's Relación de las Cosas de Yucatan. A translation.* A. Tozzer, ed. Cambridge: Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology.
- DE REINA, C. 1569 (trad.). *La Biblia, que es, los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento.* Basilea: Thomas Guarin.
- FLAVIO JOSEFO 1999 [75-79?]. *La guerra de los judíos.* Vol. 2. Madrid: Gredos.
- GAFFAREL, J. 1650. *Unheard-of Curiosities: Concerning the Talismanical Sculpture of the Persians; The Horoscope of the Patriarkes and the Reading of the Stars.* Londres: Printed by G. D. for Humphrey Moseley.
- GARCÍA, F. 2009. El león. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1 (2): 33-46.
- GRUPO DZIBIL 1982. *Manuscrito de Chan Cah.* México DF: Grupo Dzibil-Compañía Editorial Impresora y Distribuidora.
- HELMKE, C. & J. NIELSEN 2009. Hidden Identity & Power in Ancient Mesoamerica: Supernatural Alter Egos as Personified Disease. *Acta Americana* 17 (2): 49-98.
- HIRES, M. 1981. *The Chilam Balam of Chan Kan. Transcription and Annotated Translation.* Disertación en Filosofía, Tulane University, Nueva Orleans.
- IWANISZEWSKI, S. 2021. Ah chi'bal canob: Rethinking Celestial Animals in the Paris Codex 23-24. *Estudios Latinoamericanos* 41: 147-164.
- KNOWLTON, T. 2010. *Maya Creation Myths. Words and Worlds of the Chilam Balam.* Boulder: University Press of Colorado.
- LACADENA, A. 2008 Ms. *Animate Versus Inanimate: The Conflict Between Mayan and European Astronomical Traditions in Maya Colonial Documents.* Ponencia presentada al Simposio Celestial References in Mesoamerican Creation Stories. Society for American Archaeology SAA, Vancouver.
- LOVE, B. 1994. *The Paris Codex. Handbook for a Maya Priest.* Austin: University of Texas Press.
- LUCANO [LUCANUS, M.] 1977. *The Civil War.* Cambridge: Harvard University Press.
- LYKOSTHENES, C. 1557. *Prodigarum ac ostentorum chronicon, quae, praeter naturae ordinem, et in superioribus et his inferioribus mundo regionibus, ab exordio mundi usque ad haec nostra tempora acciderunt.* Basilea: Henri Cvm Petri.
- MILBRATH, S. 1999. *Star Gods of the Maya. Astronomy in Art, Folklore, and Calendars.* Austin: University of Texas Press.
- NÁJERA, M. 1995. El temor a los eclipses entre comunidades mayas contemporáneas. En *Religión y sociedad en el área maya*, C. Varela, J. Bonor & M. Fernández, eds., pp. 319-327. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas.
- PÉREZ, J. 1866-1877. *Diccionario de la lengua maya.* Mérida: Imprenta Literaria de Juan P. Molina Solís.
- PTOLOMEO, C. 1980. *Tetrabiblos.* Cambridge: Harvard University Press.
- REDFIELD, R. & A. VILLA 1962. *Chan Kom. A Maya Village. A Classic Study of the Basic Folk Culture in a Village of Eastern Yucatan.* Chicago: The University of Chicago Press.
- RESTALL, M. & A. SOLARI 2022. *The Maya Apocalypse and its Western Roots.* Londres: Rowman & Littlefield.
- ROYS, R. 1931. *Ethnobotany of the Maya.* Nueva Orleans: Tulane University.
- RUBIAL, A. 2016. El apocalipsis en Nueva España. Los cambios de una tradición milenaria. En *Conocimiento y Cultura. Estudios modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, A. Álvarez, ed., pp. 19-58. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones Eón.
- SCANDAR, F. 2021. Uchibil kin, uchibil u. Los eclipses en los libros de Chilam Balam: reelaboración y remediación. *Revista Española de Antropología Americana* 51: 83-105.
- 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.
- SCHECHNER, S. 1997. *Comets, Popular Culture, and the Birth of Modern Cosmology.* Princeton: Princeton University Press.
- SOLÍS, E. 1949. *El Códice Pérez.* Mérida: Ediciones de la Liga de Acción Social.
- SUÁREZ, M. 2017. *El Chilam Balam de Tekax. Análisis etnohistórico.* Ciudad de México: Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- THOMPSON, J. 1993. *Un comentario al Códice de Dresde. Libro de jeroglifos mayas.* México DF: Fondo de Cultura Económica.
- UBIETA, J. 2009 (dir.). *Biblia de Jerusalén.* México DF: Editorial Porrúa.
- VAIL, G. 2022. *Códice de Dresde. Introducción y comentarios de Gabrielle Vail.* Ciudad de Guatemala: Universidad Mesoamericana.



- VELÁSQUEZ, E. 2011. Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya Clásica. En *Los Mayas: voces de piedra*, A. Martínez & M. Vega, eds., pp. 236-253. México DF: Ámbar Diseño.
- VELÁSQUEZ, E. 2016. Códice de Dresde. Parte 1. *Arqueología Mexicana* 67 (Edición Especial): 8-91.
- VELÁSQUEZ, E. 2024. Los señores brillantes del cielo. Venus y los eclipses en el Códice de Dresde. En *Recent Research on the Dresden Codex*, N. Grube, ed. Bonn: Universitât Bonn. En prensa.
- VELÁSQUEZ, E., J. GALINDO & S. IVANISZEWSKI 2011. La astronomía. En *Los mayas: voces de piedra*, A. Martínez & M. Vega, eds., pp. 127-149. México DF: Ámbar Diseño.
- VIRGILIO [VERGILIUS MARO, P.] 1978. *Georgics*. Cambridge: Harvard University Press.
- WEBMOOR, T. & C. WITMORE 2008. Things are Us! A Cometary on Human/Things Relations Under the Banner of 'Social' Archaeology. *Norwegian Archaeology Review* 41 (1): 53-70.
- ZAMORANO, R. 1594. *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos*. Sevilla: Imprenta de Rodrigo de Cabrera.



Instrumentos y simbolismo sonoro maya en Naachtun, Guatemala

Maya Instruments and their Sound Symbolism in Naachtun, Guatemala

Francisca Zalaquett,^A Philippe Nondédéo,^B Julie Patrois^C & Ricardo Gómez^D

RESUMEN

Recibido:
abril 2024.

Aceptado:
septiembre 2024.

Publicado:
diciembre 2024.



En este trabajo presentamos evidencias de actividades sonoras excavadas en distintos contextos arqueológicos de la ciudad de Naachtun, una capital regional maya del norte de el Petén (Guatemala), a través del análisis de instrumentos sonoros y de sus elementos iconográficos. Estos artefactos integran conjuntos de objetos que cumplen funciones interrelacionadas que son claves para proponer interpretaciones vinculadas a sus características organológicas, técnicas de manufactura y sonidos que emiten. En el estudio se consideran también los contextos de depositación y los posibles usos simbolismos de estos instrumentos sonoros.

Palabras clave: arqueoacústica, arqueomusicología, etnomusicología, organología musical, arqueología maya.

ABSTRACT

In this work we present evidence of sound-making excavated in different archaeological contexts at the Maya site of Naachtun, a regional capital in Northern Petén (Guatemala), through the analysis of sound-making instruments and their iconographic elements. These artefacts are part of assemblages of objects that fulfill interconnected functions, which are crucial for proposing interpretations related to their organological features, the manufacturing techniques used to produce them, and the sounds they emitted. These interpretations also consider data from their depositional context and their possible use and symbolism.

Keywords: *archaeoacoustics, archaeomusicology, ethnomusicology, musical organology, Maya archaeology.*

^A **Francisca Zalaquett**, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.
ORCID: 0000-0003-1563-0518. E-mail: franciscazalaquetr@gmail.com

^B **Philippe Nondédéo**, Archéologie des Amériques, CNRS/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, Francia.
ORCID: 0000-0002-6899-7949. E-mail: philippe_nondedeo@yahoo.com

^C **Julie Patrois**, École du Louvre, Archéologie des Amériques, CNRS/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, Francia.
ORCID: 0009-0002-0826-3983. E-mail: julie.patrois@gmail.com

^D **Ricardo Gómez**, Posgrado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.
ORCID: 0009-0005-8347-5072. E-mail: rgmez03@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Los seres humanos se han expresado a través de diversas materialidades, algunas de las cuales presentan una dimensión inmaterial, como los sonidos, olores, sabores, cantos o danzas, particularmente, cuando ocurren en contextos rituales. Las percepciones del sonido se constituyen y transforman dentro de un grupo social y, a su vez, forman parte de la memoria, el conocimiento, la experiencia y las emociones de las personas (Bull 2019: 3). Ellas expresan a menudo los valores de un lugar o de un objeto en función de cómo se han utilizado y de las relaciones que desde estos se han establecido como resultado de experiencias sensoriales y momentos especiales. Específicamente, las sonoridades dialogan constantemente en estas experiencias y memorias humanas, como también pueden ser indicios de las actividades realizadas o marcar restricciones de movimiento y de acción, conjugando tiempos, seres, materias y lugares. Todos estos elementos están condicionados por los sentidos y son particulares para cada grupo social.

Desde esta perspectiva, en el presente artículo analizaremos los instrumentos sonoros recuperados en excavaciones de la ciudad maya de Naachtun, en cuanto objetos que reflejan relaciones sociales y simbólicas dentro de las prácticas y manifestaciones sonoras efectuadas en este asentamiento del período Clásico (250-900 DC). Estos artefactos integran conjuntos de

materiales que cumplen funciones interrelacionadas que son claves para proponer interpretaciones vinculadas a sus características organológicas, técnicas de manufactura y sonidos que emiten. Se considera el estudio de estos aspectos, así como también de los contextos de depositación y los posibles usos y simbolismos de los instrumentos. Nos abstendremos de detallar el análisis acústico de estos instrumentos debido a límites de espacio, pero incluiremos audios de los mismos que puedan guiar la escucha de las y los lectores, y ayudar a comprender mejor su simbolismo sonoro.¹

DESCRIPCIÓN GENERAL DE NAACHTUN

La ciudad de Naachtun (cuyo glifo emblema es K'uhul Suutz' Ajaw') se localiza en el norte de el Petén, en la actual Guatemala, aproximadamente a 2 km al sur de la frontera mexicana y a 20 km al noreste del sitio El Mirador. Se sitúa entre los dos mayores centros políticos del período Clásico: Calakmul, a 30 km al norte, y Tikal, a 70 km al sur. Naachtun podría considerarse como una capital regional de primer rango que controlaba un sector del área circundante durante este momento, como lo sugieren, entre otros aspectos, sus numerosos monumentos y el tipo de arquitectura (fig. 1) (Barrientos et al. 2015: 88; Nondédéo 2016). De hecho, es el único yacimiento del norte de el Petén y sur de Campeche que

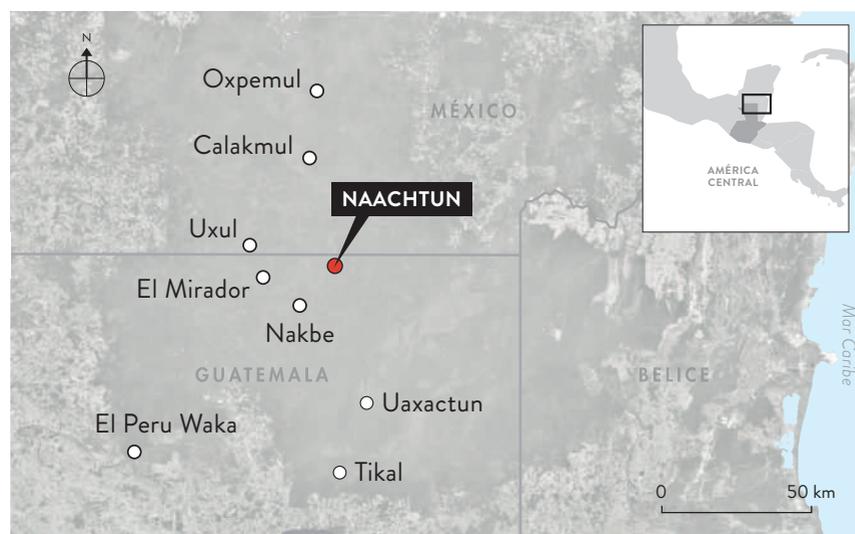


Figura 1. Mapa de la localización de Naachtun, el Petén, Guatemala (modificada desde Nondédéo [2016: 3]). *Figure 1.* Map showing the location of Naachtun, Petén, Guatemala (modified from Nondédéo [2016: 3]).

tiene un glifo emblema completo en el período Clásico Temprano (250-650 DC), indicando su prevalencia regional ante otros sitios vecinos como Calakmul, Balakbal o El Palmar, por citar algunos (Nondédéo 2024).

El sitio se extiende de oeste a este entre dos "bajos" (pantanos estacionales) que constituyen sus fronteras hacia el norte y el sur; el este y oeste están delimitados por drenajes naturales (Nondédéo et al. 2023a). El epicentro monumental se erigió sobre dos elevaciones naturales de piedra caliza, que siguen exactamente los bordes del bajo norte. Las evidencias arqueológicas establecieron que su ocupación como ciudad se inició en el período Clásico Temprano, durante la fase Balam I (150-350 DC). Posteriormente, tuvo un fuerte desarrollo en la fase Balam II (350-550 DC) a raíz de la instalación en el sitio de la dinastía real de Murciélago (Nondédéo et al. 2018, 2019a, 2023a).

La identificación de una fecha temprana en la Estela 23 (dedicada en el año 361 DC) fue crucial para reconstituir la historia epigráfica del sitio, así como para reconocer el glifo emblema de Murciélago como referencia local (Nondédéo et al. 2019a: 55). En la Estela 24 se registró nuevamente dicho glifo emblema y, además, una mención a Siyaj K'ahk', quien fue el emisario del presunto monarca de Teotihuacán Búho-Lanzardados, llamado en los textos mayas Jatz'o'm Ku. Este gobernante arribó a Tikal en la conocida fecha de 8.17.1.4.12, 11 Eb' 15 Mak (16 de enero del año 378 DC) y provocó un cambio dinástico local (Stuart 2000). En esta última estela no solo se mencionan los dos días previos a la batalla del 11 Eb', sino que también se califica a la autoridad de Naachtun como el *yajawte'*, o sea, 'el capitán de guerra' de Siyaj K'ahk' (Nondédéo et al. 2019a: 59).

La alianza con los teotihuacanos y luego con la nueva dinastía tikaleña, amplificó el primer apogeo de Naachtun y convirtió a la ciudad en una cabecera regional, extendiendo su influencia hacia el Petén y el sur de Campeche (Nondédéo et al. 2019a, 2021; Goudiaby & Nondédéo 2020: 23). A partir de esta época el glifo emblema de Murciélago aparece en lugares como Calakmul (desde el año 411 DC), en contextos de supervisión de rituales realizados por los señores locales y, posiblemente, cuando mantuvo este rol dominante a nombre de Tikal-Teotihuacán. Una situación que permaneció así hasta los años 500 a 550 DC, cuando cae Teotihuacán y Tikal pierde influencia.

Posteriormente, Naachtun fue sometida a los reyes de la belicosa dinastía Kaanu'l de Calakmul, que instaló allí su capital hacia el año 735 DC (Goudiaby & Nondédéo 2020: 23; Nondédéo et al. 2021). A pesar del dominio Kaanu'l en Naachtun, que duró casi un siglo (645-734 años DC), se percibe una voluntad de mantener vínculos estrechos con Tikal a través del intercambio de cerámica. En particular, las vasijas de estilo Tikal Dancer Plates, del grupo Palmar Naranja Polícromo, y del tipo Central Farm Compuesto, producido en los talleres reales de Jasaw Chan K'awiil (Nondédéo et al. 2019a: 70).

Después de emanciparse del reino Kaanu'l, alrededor del año 730 DC, Naachtun tuvo un segundo apogeo que se extendió hasta los inicios del período Clásico Terminal (800-950 DC). Luego de la caída de la realeza, entre los años 800 y 830 DC, se abandonó una parte importante del sitio, la población se reagrupó en algunos sectores y cesaron los programas de construcción monumental. En paralelo, se observa cierto nivel de prosperidad económica gracias a la participación de las élites nobles en las redes de intercambios de larga distancia, manifestado en la presencia significativa de bienes y materias primas alóctonas procedentes principalmente del conjunto arquitectónico denominado Grupo B (Barrientos et al. 2015: 88; Sion 2016). De hecho, de aquí provienen varios instrumentos sonoros que describiremos más adelante. Naachtun sufrió luego la crisis que se padecieron en las Tierras Bajas Centrales durante los siglos IX y X DC, y fue abandonada hacia los años 950 a 1000 DC, aunque localmente hubo algunas reocupaciones en la segunda mitad del siglo XII DC (Dussol et al. 2019).

En términos constructivos, el asentamiento se distribuye en tres grupos principales llamados A, B y C por el Carnegie Institution of Washington (fig. 2) (Ruppert & Denison 1943; Goudiaby & Nondédéo 2020: 23). El Grupo A se fecha en el período Clásico Temprano y tiene rasgos que lo asocian con actividades más públicas y rituales, ya que incluye un gran grupo tipo E,² una cancha de juego de pelota, un conjunto palaciego (el Complejo Amurallado) y un reservorio de agua, todos componentes imprescindibles de una capital regional. En esta época, el sitio alcanza su primer apogeo en términos políticos, económicos y demográficos (Nondédéo et al. 2019a: 65; Hiquet et al. 2022).



Figura 2. Plano de Naachtun que señala la ubicación de las estructuras arquitectónicas de los grupos A, B y C (modificado desde Nondédéo y Michelet [2011: 30]). **Figure 2.** Plan of Naachtun showing the location of architectural structures of groups A, B, and C (modified from Nondédéo and Michelet [2011: 30]).

El Grupo B posee una cronología que lo sitúa entre los periodos Clásico Tardío (600-800 DC) y Clásico Terminal. Combina sectores residenciales y espacios político-ceremoniales, organizados en tres complejos compactos de “unidades a patio”: los complejos Oeste, Central y Sur, que totalizan alrededor de 40 patios que rodean a dos plazas públicas, las plazas Este y Río Bec (Barrientos et al. 2015: 88). Debido a su arquitectura, monumentalidad y a la presencia de numerosas estelas al pie de los edificios de poder, como son las estructuras 50-5 en la Plaza Este y 60-3-60-5 en la Plaza Río Bec, este conjunto de recintos estuvo ligado al poder político y a la élite (Nondédéo et al. 2021). El Complejo Oeste y la Plaza Este fueron, en gran parte, construidos y ocupados durante la primera mitad del periodo Clásico

Tardío (fases Ma'ax 1 y Ma'ax 2, 600-750 años DC), recubriendo estructuras del periodo Clásico Temprano. Las evidencias provenientes de los entierros 37, 38 y 46, localizadas en este complejo de patios, son las manifestaciones concretas del arraigo ancestral al espacio por medio del culto a los antepasados (Barrientos et al. 2015: 95).

El Grupo C, ubicado al oeste de A y B, es el conjunto arquitectónico más antiguo, ocupado entre los años 150 a 350 DC, durante el periodo Clásico Temprano. Contiene una serie de complejos monumentales, entre ellos, un grupo triádico, sede de la dinastía, y una acrópolis funeraria perteneciente a la élite (Goudiaby & Nondédéo 2020: 23), así como varias estelas que evidencian una actividad importante (Nondédéo et al. 2018, 2019a,

2023a). En términos del desarrollo monumental de Naachtun, las funciones público-rituales del Grupo C van trasladándose progresivamente al Grupo A, junto a la cancha de juego de pelota y el grupo tipo E. Hacia fines de este período y a raíz de una ruptura dinástica y de la refundación de la ciudad, el centro político se desplaza hacia el Grupo B. Sin embargo, el Grupo C permanece como espacio sagrado, por ser el lugar de origen del sitio, el de su dinastía gobernante y el de sus sepulturas.

EVIDENCIAS TEMPRANAS DE OBJETOS SONOROS EN NAACHTUN

Una de las evidencias más antiguas de acciones sonoras en este sitio se encuentra en el texto epigráfico de la Estela 21, erigida durante el período Clásico Temprano. En su lateral izquierdo se registró, luego del nombre de un personaje de alto rango, un cartucho jeroglífico que ilustra un tambor con el signo *ik'* en forma de "T" en la caja de resonancia y sobre su membrana, una mano con diseños moteados. Algunos autores proponen que esta imagen podría referir al título y cargo del personaje identificado, aunque no existen más ejemplos de este tipo de jeroglíficos (fig. 3) (Nondédéo et al. 2018: 340; Regueiro 2021: 106).

Otro registro temprano proviene de la estructura 5N-6 ubicada 30 m al suroeste del Complejo Amurallado del Grupo A. Se trata de un conjunto residencial de la élite que participó en la producción artística, ya que se descubrieron en él dos paletas de pigmentos, restos de hematita, un pulidor de orejeras de jade, varios ornamentos de concha trabajada y fragmentos de tambores policromos de cerámica, en un contexto que se asemeja al que se excavó en la Casa del Escriba, en el sitio de Aguateca, en la actual Guatemala (Goudiaby & Nondédéo 2020: 26). En la esquina noreste de la estructura 5N-6 Sub, datada en la fase Balam II, y dentro del relleno del depósito de la fundación de esta unidad habitacional, se encontró una vasija policroma, una pequeña jarra y un silbato (fig. 4) (Goudiaby & Nondédéo 2020: 31). El instrumento sonoro corresponde a un aerófono (en el que el aire es la fuente generadora de sonidos), de 7,8 cm de alto, modelado con una iconografía peculiar

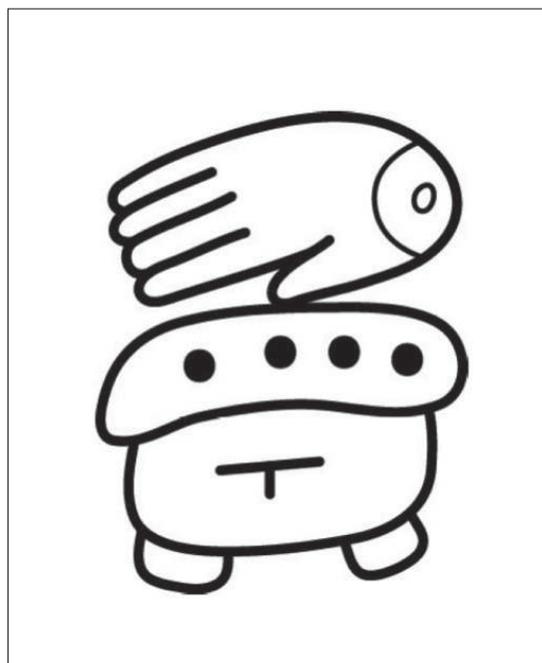


Figura 3. Cartucho jeroglífico de la Estela 21 de Naachtun, que muestra una mano tañendo un tambor (Nondédéo et al. 2018: 340). **Figure 3.** Hieroglyphic cartouche from Stele 21 at Naachtun, depicting a hand beating a drum (Nondédéo et al. 2018: 340).

que representaría a una criatura fantástica. El rostro es zoomorfo, con dos orificios perforados como ojos, un hocico prominente y de boca entreabierta, cuya forma recuerda tanto a la de un murciélago como a la de un cánido, ambos animales del ámbito mortuario o funerario. El resto del cuerpo es antropomorfo, con los brazos plegados sobre el vientre y las piernas cortas.

Bajo la banqueta de esta misma estructura, que constituye su construcción principal, se ubicó el entierro 45, un caso excepcional en el registro mortuario de Naachtun (fig. 5). Perteneció a un adulto masculino colocado en decúbito dorsal flexionado, una posición poco común en Naachtun pero muy difundida en el sitio Uaxactún, en las cercanías de Tikal. Lo acompañaba a sus pies un vaso cilíndrico simple, mientras que sobre su cráneo tenía un plato volteado, perforado o "matado", de estilo Tikal Dancer Plate, del grupo Palmar Naranja Policromo (fig. 5a; audio 1 ). Estos platos con soportes trípodes de sonajas fueron producidos en talleres de los alrededores de Tikal y Uaxactún, entre los años 675 y 800 DC (Goudiaby & Nondédéo 2020: 39).

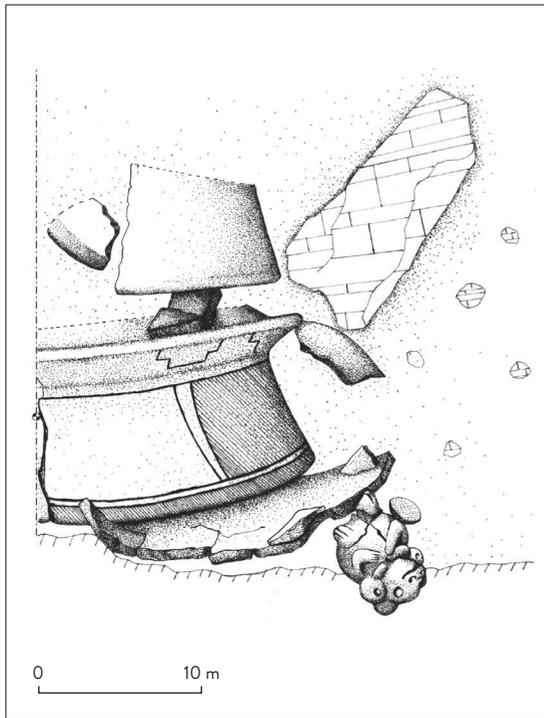


Figura 4. Ilustración del depósito de las fundaciones de la estructura 5N-6 Sub, en la que figuran los restos de cerámica y el silbato (N16-5911-02) (Goudiaby & Nondédéo 2020: 33). **Figure 4.** Illustration of deposits found on the foundation of structure 5N-6 Sub, including ceramic sherds and the whistle (N16-5911-02) (Goudiaby & Nondédéo 2020: 33).

Se ha planteado que los siete platos de este estilo, procedentes de contextos controlados de excavación, en su mayoría sepulturas, fueron confeccionados como objetos funerarios dedicatorios y vajilla reservada de la élite. En algunos casos, se ha propuesto que los cuerpos allí inhumados podrían ser de músicos, pero una revisión más detallada de sus contextos mortuorios –que incluyen desde neonatos hasta adultos masculinos y femeninos–, dan cuenta de una complejidad mayor para cada individuo. Uno de los platos lleva la imagen del Dios del Maíz en pose de danzante, con los brazos abiertos a diferente altura y con un pie levantado. María Martínez de Velasco (2014: 184) plantea que la representación de esta deidad podría referir a la personificación del difunto en él, quien a través de la danza logra recorrer el inframundo y posteriormente renacer. También puede tratarse de una danza ritual efectuada por este dios con la finalidad de transitar de un estado a otro.

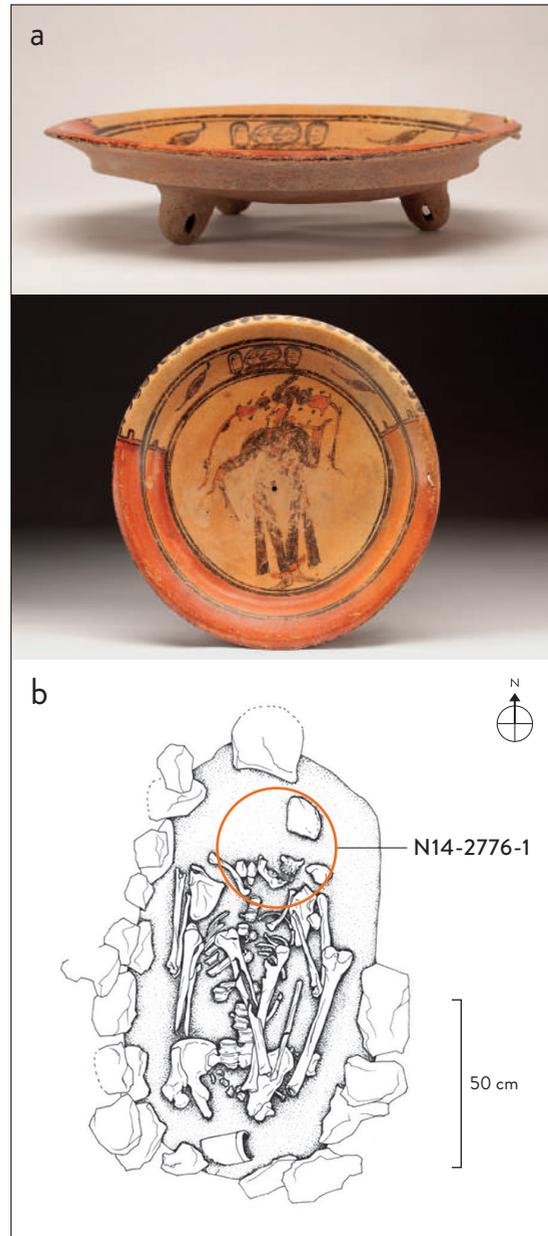


Figura 5: a) plato con soporte trípode de sonajas (N14-2776-1) de estilo Tikal Dancer Plate, período Clásico Tardío (alto 6,85 cm; ancho 31,7 cm) (fotografías de Alberto Soto Villalpando); b) plano de excavación del entierro 45 de la estructura 5N6-Sub, que señala la ubicación del plato sobre la cabeza del difunto (modificada desde Goudiaby y Nondédéo [2020: 32]). **Figure 5:** a) plate with three rattle legs of the Tikal Dancer Plate style, Late Classic period (height 6.85 cm; width 31.7 cm) (photos by Alberto Soto Villalpando); b) excavation plan of burial 45 in structure 5N6-Sub, indicating the location of the plate on the head of the deceased (modified from Goudiaby and Nondédéo [2020: 32]).

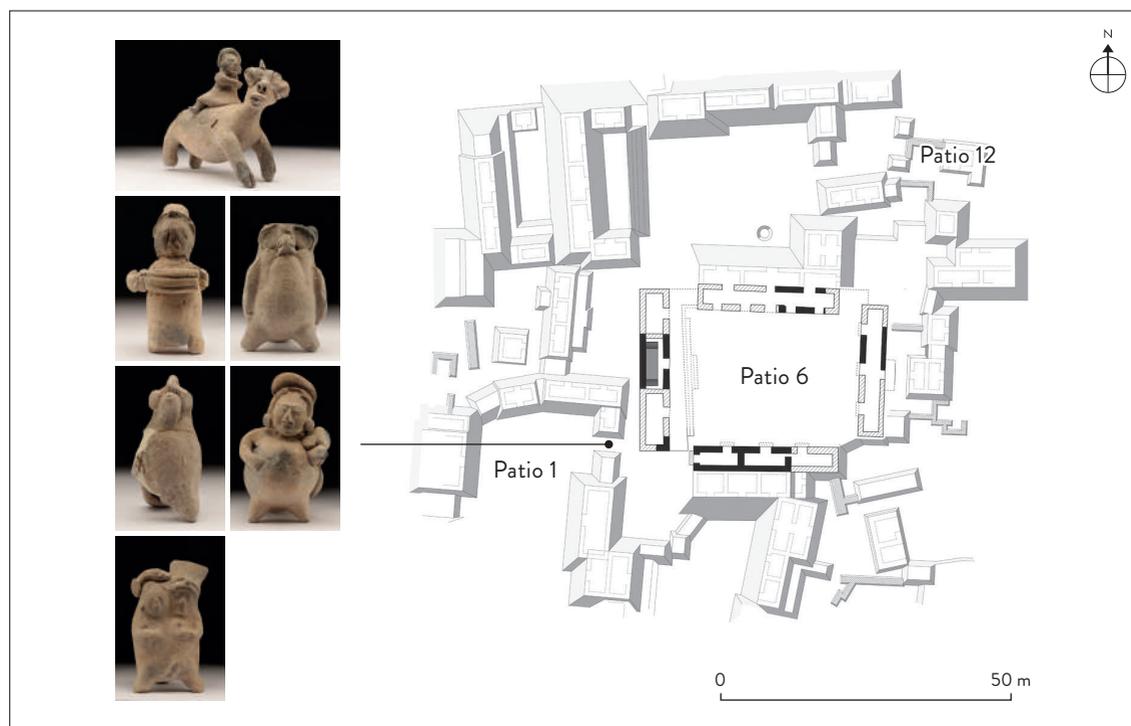


Figura 6. Plano con la ubicación de los instrumentos sonoros (aerófonos) en el depósito 1 del Complejo Oeste del Grupo B (modificado desde Patrois y Nondédéo [2023: 233]). **Figure 6.** Plan showing location of sound-making instruments (aerophones) among the deposit 1 of the Group B West Complex (modified from Patrois and Nondédéo [2023: 233]).

EL GRUPO B DE NAACHTUN

Aparte de los escasos ejemplos encontrados en otros sectores de Naachtun, la mayor concentración de instrumentos sonoros proviene de las excavaciones en los complejos de patios del Grupo B, fechados en los períodos Clásico Tardío y Clásico Terminal. Estos objetos guardan relación con las personas, simbolismos sonoros y temporalidades de cada uno de los contextos que se detallan a continuación.

Objetos sonoros en el Complejo Oeste del Grupo B

El Complejo Oeste es el más antiguo de los tres que poseen patios. Fue construido durante la primera mitad del Clásico Tardío (fases Ma'ax 1 y Ma'ax 2) y cuenta con un total de 15 patios. El patio 1 es el más extendido, con un área aproximada de 63 × 21 m. Sin duda, la estructura 6N 124 que bordea el patio del lado este fue

importante en la organización del conjunto, ya que al poseer dos fachadas pudo haber tenido más de una función: una más pública hacia el patio 1, que cuenta con una amplia escalinata y, tal vez, otra relacionada al ámbito residencial y de mayor intimidad hacia el patio 2, con un acceso más restringido (fig. 6) (Michelet et al. 2013:57).

En la esquina noreste del patio 1 se localizó el depósito 1, fechado en la primera mitad del período Clásico Tardío, colocado dentro del relleno constructivo de un área de circulación entre este patio y el número 3. Comprende un contexto de ofrenda ritual conformado por cuatro vasijas miniatura, seis ocarinas y un fragmento de navaja de obsidiana (material volcánico relacionado con el mundo subterráneo y el sacrificio), dispuesto en alineación norte-sur en tres agrupaciones: norte, central y sur.

En el sector norte de esta ofrenda se ubicó una laja rectangular instalada horizontalmente, cerca de la cual se encontró un pequeño cuenco del tipo Negro Moteado



Figura 7. Ocarinas y silbatos del contexto ritual del Complejo Oeste del Grupo B: **a)** mujer sobre venado (N10-0304); **b)** búho (N10-0304-09); **c)** posible perdiz (N10-0304-04); **d)** jugador de pelota (N10-0304-10); **e)** mujer-pájaro (N10-0304-05); **f)** pareja de anciano y mujer joven (N10-0304-06) (modificadas de Patrois y Nondédéo [2023: 238, 243]; fotografías de Alberto Soto Villalpando). **Figure 7.** Ocarinas and whistles from the ritual context of the Group B West Complex: **a)** woman riding a deer (N10-0304); **b)** owl (N10-0304-09); **c)** possibly a partridge (N10-0304-04); **d)** ball player (N10-0304-10); **e)** bird-woman (N10-0304-05); **f)** old man paired with young woman (N10-0304-06) (modifieds from Patrois and Nondédéo [2023: 238, 243]; photos by Alberto Soto Villalpando).

Inciso. En su interior había un fragmento de navajilla de obsidiana, y a su alrededor cuatro ocarinas. La primera de ellas es una figurilla femenina montada sobre un venado (fig. 7a), iconografía bien conocida que evoca la idea de un acto sexual renovado. Según Pilar Asensio (2008), el venado es la versión zoomorfa del Dios de los Venados, una deidad vieja. Pensamos que la imagen del anciano funcionaría en este contexto como una metáfora de la unión de este animal con la mujer joven. Los otros dos instrumentos tienen forma de ave: un búho (fig. 7b; audio 2 🎧), que se relaciona con el inframundo y la muerte, y una posible perdiz o codorniz de cuerpo abultado (fig. 7c), la que podría vincularse a una fuente de comida abundante. La cuarta ocarina representa a un individuo que lleva un cinturón de jugador de pelota

(fig. 7d; audio 3 🎧), actividad ritual relacionada con el sacrificio y la fertilidad. La combinación de estos elementos está unida a los símbolos de la fertilidad, el sacrificio y la sexualidad (Patrois & Nondedeo 2023).

En el centro de la ofrenda se encontraba un plato trípode del tipo Negro Moteado colocado boca abajo cubriendo dos figurillas-silbatos: la primera es una “mujer-pájaro” (fig. 7e; audio 4 🎧), una criatura fantástica que combina la imagen de una mujer embarazada y un ave de vientre abultado. La segunda es una pareja compuesta por una mujer y un anciano (fig. 7f; audio 5 🎧), la que representaría la idea de un acto sexual renovado entre una joven –la luna femenina– y un anciano. En la agrupación del sector sur, se ubicaba una olla miniatura incompleta del tipo Encanto Estriado.

El hecho de que algunas figurillas estuvieran en buen estado y otras fragmentadas o rayadas (como la mitad de la olla miniatura y la cara del jugador de pelota), sugiere que la ofrenda pudo estar conformada por piezas “matadas” o “sacrificadas” junto a otras completas. Todas las figurillas fueron elaboradas con la misma arcilla fina de color marrón claro, con homogeneidad en su técnica de manufactura y estilo. Esta ofrenda se ha interpretado como una dedicatoria ritual por la construcción de los patios 1 y 3, y la activación de estos aerófonos, como son los silbatos y ocarinas, se usaría, entre otras cosas, para “comunicarse” con los dioses, propiciando prosperidad y abundancia a los habitantes del patio (Patrois & Nondédéo 2023: 234).

A continuación, detallaremos la organología de cada instrumento, comenzando por las ocarinas, entendidas como aerófonos con una o más perforaciones que permiten modular la altura de un sonido. Su cavidad de resonancia puede ser globular o de forma irregular, tal como los ejemplares aquí analizados. También se les denomina flautas basales (Zalaquett et al. 2023: 5). Las ocarinas de esta ofrenda fueron elaboradas con una técnica muy similar entre sí, ya que todas llevan una embocadura indirecta de pico ubicada en la parte posterior o inferior de la figura del ave.

Este tipo de instrumentos son los aerófonos más extendidos y numerosos del área maya. Se han encontrado en Calakmul, Tikal, Altar de Sacrificios, Motul de San José, Chäkokot, Pook's Hill, Barton Ramie, El Tigre, Palenque, Jaina y Comalcalco, entre otros sitios. Aunque podrían tipificarse como simples en cuanto a manufactura, muchos tienen cualidades acústicas que les faculta emitir cantos de aves específicas. Se les ubica tanto en contextos monumentales de la élite como en habitacionales e, incluso, en grupos domésticos menores. Es importante considerar que en las distintas lenguas mayas existe gran cantidad de términos relacionados con los sonidos y los cantos de las aves. En las comunidades mayas actuales se considera que estos animales son comunicadores de mensajes de seres sobrenaturales sobre eventos climatológicos, como, por ejemplo, las lluvias o vientos que se aproximan. Anuncian tanto sucesos benéficos como negativos que pueden afectar a las personas, los que son aplacados mediante rituales y ofrendas en momentos precisos (Zalaquett et al. 2024: 242).

Las ocarinas en forma de búho (elaboradas en técnica mixta, es decir, con moldes y modelado) son muy similares a las de Tikal del período Clásico Tardío y Terminal descritas por Juan Laporte (2009: 1026). Estos instrumentos, junto a otras figurillas, fueron encontrados en depósitos de basuras y en rellenos constructivos, dentro o alrededor de unidades habitacionales que forman parte de Mundo Perdido, Zona Norte y de otros conjuntos residenciales de esta urbe (Zalaquett et al. 2019: 167). En cambio, en el sitio de Calakmul, las ocarinas de esta clase se ubicaron en el cuarto 48 de la estructura II, asociadas a la elaboración de objetos finos, como lo evidencia la presencia de pequeñas navajas prismáticas de obsidiana y de lascas terciarias rejuvenecidas (Domínguez et al. 2017: 671). Una situación que plantea cuestiones acerca de la circulación de los moldes y la producción de estos instrumentos sonoros. No se sabe si los patrones fueron utilizados y eran propiedad de una sola persona o compartidos entre varios miembros de una misma unidad habitacional, o bien, entre varias unidades residenciales aliadas o en co-residencia (Zalaquett et al. 2019: 180). También habría que considerar la posibilidad de que una matriz fuese empleada para manufacturar figurillas a partir de diferentes pastas (Marcus 2018: 9).

Pudimos determinar que las ocarinas de búhos de Naachtun y de Calakmul imitan el sonido biológico de estas aves, pero al poseer mayores rangos y variedades tonales resultan más complejas. De hecho, pareciera que se ocuparon con diversas finalidades, como lo apuntan las halladas en Tikal (Laporte 2009) en contextos habitacionales y ceremoniales, aunque no funerarios, asociadas a otras figurillas empleadas en acciones relacionadas simbólicamente entre sí. Estas actividades se hacían en presencia de grupos de personas en el marco de ceremonias de petición y resguardo (a las deidades vinculadas con la fertilidad y el aliento que da y mantiene la vida), para el bienestar de una nueva construcción y de sus moradores.

En el depósito 49, cercano a la estructura 50-66 del patio 6 del Grupo B de Naachtun, se encontró una flauta tubular con el pico y su decoración conservada (fig. 8) (Patrois 2017). Las flautas son aerófonos de cuerpo tubular y con una o más perforaciones para modificar la altura del sonido. El ornamento del instrumento fue colocado justo debajo del pico, de tal

manera que no se interpone para obturar los orificios con sus dedos y corresponde a un rostro antropomorfo con grandes orejas adornadas de orejeras circulares y dos extensiones que se desarrollan a cada lado del tubo. La imagen es seguramente una variante del Dios GIII, también llamado Jaguar-Sun God en inglés, una divinidad muy bien conocida durante el período Clásico que se relaciona con el poder dinástico y la guerra. Este instrumento fue depositado en una ofrenda al pie de la estructura 50-66, un edificio residencial reservado para la nobleza de Naachtun. Las flautas de un tubo se han encontrado en cenotes, *chultunes*,³ entierros humanos y grutas, y generalmente asociadas a contextos de élite. En la decoración de las vasijas policromas figuran estas flautas relacionadas con traslados y procesiones, junto a imágenes de músicos tocando trompetas, tambores, conchas y sonajas (Houston et al. 2006: 260; Zalaquett & Espino 2019: 420). También aparecen en escenas de sacrificio humano: en un caso, junto con un tambor, sonajas y trompetas de concha, y en otro, en un conjunto acompañado por una sonaja y un tambor.

Reiko Ishihara (2009) propone que varias flautas excavadas en Cerro Frío (operación 31 D) dentro de la Grieta Principal del sitio Aguateca, y fechadas en el período Clásico Tardío, estarían relacionadas con rituales de petición de lluvias o debido al viento, en vinculación a temas agrícolas. En este caso, si consideramos la representación y el contexto de la de Naachtun, estos instrumentos se asociarían más con rituales efectuados después de una posible captura o guerra, en las que muchas veces se sacrificaban animales y personas. No puede olvidarse que guerra y caza son símbolos pareados que guardan relación con las escenas de procesiones de las vasijas policromas, donde también están presentes estas flautas.

Objetos sonoros en el Complejo Central del Grupo B

Los instrumentos encontrados en los patios 22 y 24 del Complejo Central del Grupo B difieren bastante de los descritos anteriormente, lo que puede indicar otras funciones y un diverso simbolismo sonoro. Las excavaciones llevadas a cabo en el patio 22 permitieron localizar al menos cuatro contextos funerarios, fechados entre los períodos Clásico Tardío y Clásico



Figura 8. Flauta de un tubo (N17-6383), proveniente del patio 6 del Complejo Oeste del Grupo B (fotografía de Julie Patrois).
Figure 8. One tube flute (N17-6383), from yard 6 of the Group B West Complex (photo by Julie Patrois).

Terminal, gracias al material cerámico recolectado (fig. 9) (Nondédéo et al. 2014b: 225).

El primer aerófono que se describe es una trompeta o corno de concha. Se proponen ambas opciones, ya que todavía no se realizan los análisis acústicos que determinen si se comportan físicamente como de uno u otro tipo (fig. 10; audio 6 ). Fue encontrada dentro del *humus* (un tipo de relleno) de la estructura 50120 del patio 22 (período Clásico Terminal), y elaborada en un caracol de la especie *Turbinella angulata*, a la que se le extrajo la espira y la última vuelta, y se le hicieron dos perforaciones cónicas que pudieron haberse utilizado para pasar una cuerda de sujeción (Nondédéo et al. 2014b: 530), aunque se detecta que también sirven para modificar las tonalidades, tal como emitir microtonos. Los instrumentos de esta clase han sido hallados en las excavaciones arqueológicas de variados asentamientos mayas, tanto como artefactos musicales propiamente tales o bien representadas en relieves de piedra o pintadas en vasos policromos, entre otros soportes materiales.

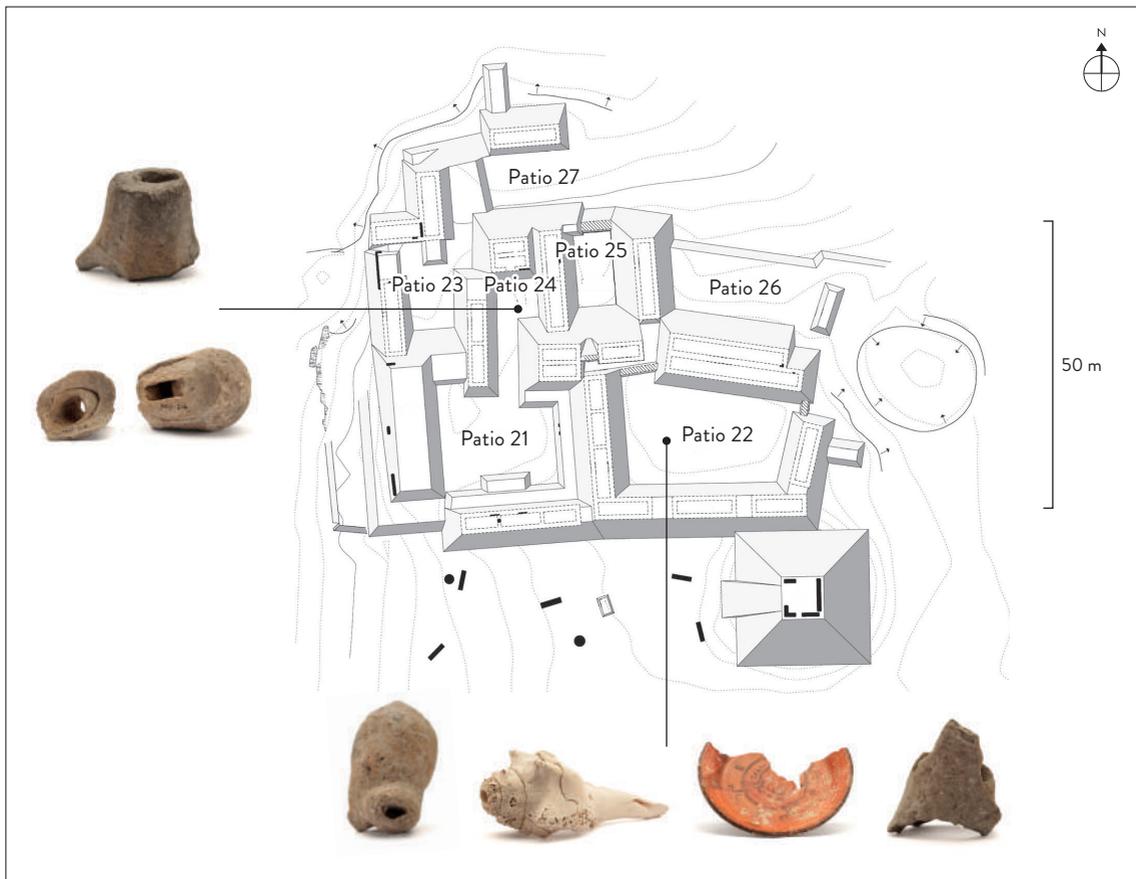


Figura 9. Plano de ubicación de algunos instrumentos sonoros descubiertos en el Complejo Central del Grupo B (modificado desde Patrois y Nondédéo [2023: 243]; fotografías de Alberto Soto Villalpando). **Figure 9.** Plan of location of some sound-making instruments discovered in the Group B Central Complex (modified from Patrois and Nondédéo [2023: 243]; photos by Alberto Soto Villalpando).



Figura 10. Trompeta o corno de concha de caracol (N14-2073-1) del patio 22 del Complejo Central del Grupo B (alto 21 cm; ancho 9 cm) (fotografía de Alberto Soto Villalpando). **Figure 10.** Seashell horn or trumpet (N14-2073-1) from yard 22 of the Group B Central Complex (height 21 cm; width 9 cm) (photo by Alberto Soto Villalpando).

Entre los diversos sitios arqueológicos con estas evidencias, destaca específicamente Kaminaljuyú, de donde provienen cuatro trompetas hechas con la concha del caracol *Pleuroploca princeps*, las cuales llevan incisiones y agujeros y forman parte de la ofrenda de la tumba A1 (Kidder 1946: 147). Piezas similares fueron halladas en Uaxactún (Ricketson & Ricketson 1937: 202), en una ofrenda en el distrito de Corozal (Gann & Gann 1939: 30), y también en Santa Rita (Gann 1918: 63). En Lubaantun fueron reportadas por Thomas Joyce y colaboradores (1927: 313).

Debido a las características organológicas de estas trompetas (diseño, manufactura y forma de ejecución de los instrumentos sonoros), es importante considerar el mecanismo con el cual se hace vibrar el aire y la condición de su cámara de resonancia, ya que tales elementos determinan su altura y timbre. El ejecutante aplica una fuerte presión sonora (explosión), lo que provoca una vibración de sus labios y puede así modular el sonido por medio de la técnica aplicada en sus labios y también introduciendo y sacando la mano por la apertura del caracol. Estos instrumentos estaban relacionados con el sonido fuerte que genera el viento (Zalaquett et al. 2014: 72).

Las pinturas de los vasos mayas del periodo Clásico permiten hacer inferencias más acabadas sobre las posiciones de ejecución, contextos y variedad de personajes tocando estos instrumentos. Todos estos elementos iconográficos unidos a las fuentes etnohistóricas que registran y describen las danzas y rituales públicos, forman una base detallada de expresiones que muchas veces no dejan huellas materiales tan claras en el registro arqueológico, y que son claves para la interpretación de la función de estos lugares y sus instrumentos sonoros. En las escenas pintadas, las trompetas pueden aparecer acompañando a los muertos en su viaje por el inframundo, junto con otros instrumentos en las procesiones de distintos personajes. En la actualidad, se utilizan además para alertar a las personas, en rituales donde se “llama” a los cuatro rumbos cardinales, a las deidades organológicas asociadas a estos y a los vientos que traen la lluvia y los huracanes (Zalaquett et al. 2014: 73).

En el mismo patio 22, se halló una pequeña ocarina de cerámica que difiere de las mencionadas anteriormente, tanto por su engobe anaranjado como



Figura 11. Ocarina de cerámica (N14-2802-04) del patio 22 del Complejo Central del Grupo B (alto 3,16 cm; ancho 2 cm) (fotografía de Alberto Soto Villalpando). **Figure 11.** Ceramic ocarina (N14-2802-04) from yard 22 of the Group B Central Complex (height 3.16 cm; width 2 cm) (photo by Alberto Soto Villalpando).

por la ubicación del agujero de digitación en la sección frontal de la pieza (fig.11).

Del patio 22 proviene también un plato policromo de cerámica incompleto con borde negro Petén Lustroso del tipo Yuhactal Negro sobre Rojo (periodos Clásico Tardío a Clásico Terminal), decorado con un motivo fitomorfo erosionado y con soportes de sonajas (fig. 12). Las vasijas/vasos-sonaja o maracas forman parte de un objeto utilitario que actúa como resonador, por lo tanto, el contenido del recipiente influye en su sonido. Generalmente, estas vasijas llevan guijarros en sus soportes, en sus paredes –agregadas al pastillaje– o en su doble fondo. Algunos soportes pueden además tener incisiones en forma de *ik* ('viento', 'aliento') y agujeros o ranuras verticales, los que imprimen cambios en su cualidad sonora.



Figura 12. Fragmento de plato policromo de cerámica con soporte de sonajas (N°17.7.63.627), ubicado en el patio 22 del Complejo Central del Grupo B (alto 10,3 cm; ancho 29,4 cm) (fotografía de Alberto Soto Villalpando). **Figure 12.** *Sherd of a polychrome ceramic plate with rattle legs, from yard 22 of the Group B Central Complex (height 10.3 cm; width 29.4 cm) (photo by Alberto Soto Villalpando).*

Es de notar que tenemos distintas formas de vasijas-sonaja que nos permiten evocar aspectos sonoros de la práctica ritual maya, desde el período Preclásico (400 AC-250 DC) hasta el período Posclásico (900-1500 DC). Estos objetos están, además, asociados con la élite y la nobleza intermedia en los asentamientos, por lo tanto, son piezas de alto valor para estos grupos. Su presencia en los depósitos rituales, bajo los pisos o en entierros, permitió transmitirles elementos de esencia humana, posibilitando a las personas interactuar con sus ancestros y con otros seres. Juan Contreras (1988: 44) ha propuesto que, posiblemente, la connotación de fertilidad atribuida a las sonajas, en general, se haya derivado de la ascendencia de este tipo de instrumentos hechos a partir de frutos secos de epicarpio endurecido que contienen semillas sueltas, como potenciales generadores de vida. Además, es probable que esto se relacionara con el vientre de la mujer, donde se gesta la vida, por lo que muchas sonajas suelen llevar iconografía vinculada a lo femenino. Esta es una hipótesis

que queda abierta para ser profundizada, junto con otros elementos simbólicos que forman parte de las acciones ligadas a estos instrumentos sonoros. Por ejemplo, en varias lenguas mayas la sonaja se asocia con aspectos tales como los sonidos de los grillos, la lluvia, las semillas, la víbora de cascabel y las gotas de agua (Zalaquett 2021: 167).

Entre los patios 22 y 26, en la trinchera 5, se localizó la clausura de un espacio que incluyó el depósito de varios fragmentos de tambores de cerámica (fig. 13) (Nondédéo et al. 2014b: 172), que coincide con un contexto semejante de tambores rotos ubicados en muros que cierran espacios en la estructura XX del sitio de Calakmul. La fuente productora del sonido de estos membranófonos es siempre una membrana firmemente tensada sobre un marco o cuerpo (von Hornbostel y Sachs 1961 [1914]: 17). Según el carácter de la producción sonora, la familia de estos instrumentos tiene cuatro subclases, que luego se subdividen, dependiendo de la forma del cuerpo del tambor.

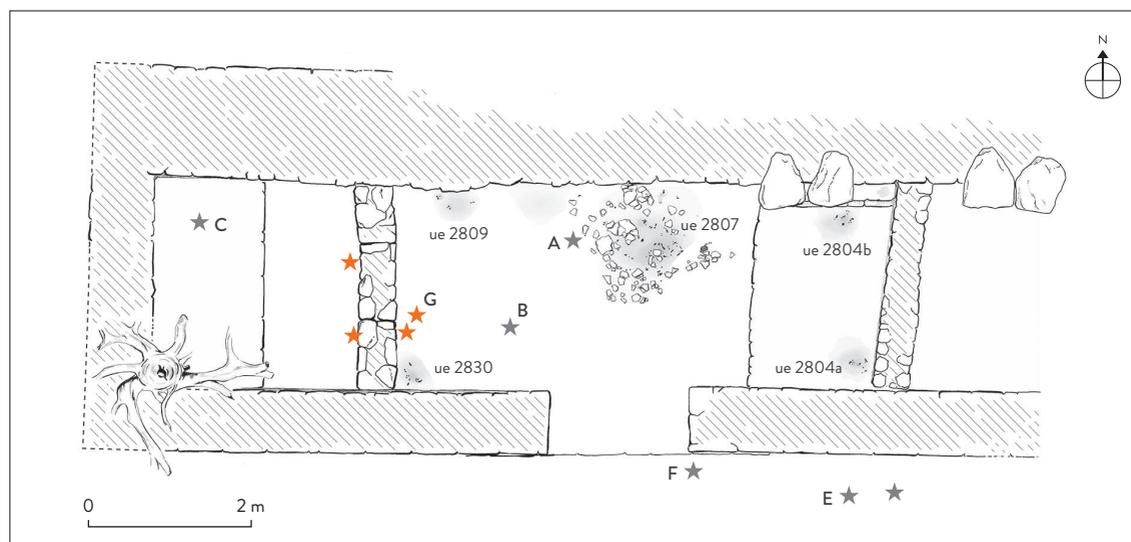


Figura 13. Plano con la ubicación de tambores en los cuartos entre los patios 22 y 26, entre los cuartos D y E, marcados en el punto G con estrellas color naranja (modificado desde Nondédéo y colaboradores [2014b: 178]). **Figure 13.** Map showing location of drums in the rooms between yards 22 and 26, between rooms D and E, marked in the G point with orange stars (modified from Nondédéo and colleagues [2014b: 178]).



Figura 14: a) vistas del silbato distorsionador fragmentado (N10-0516), del patio 24 del Complejo Central del Grupo B (alto 3,26 cm; ancho 2,32 cm) (fotografía de Alberto Soto Villalpando); b) radiografía de un silbato distorsionador completo de Jaina, Campeche, como ejemplo (alto 16,4 cm; ancho 3,49 cm) (tomada por Josefina Bautista). **Figure 14:** a) views from the fragmented distorted whistle (N10-0516), from yard 24 of the Group B Central Complex (height 3.26 cm; width 2.32 cm) (photo by Alberto Soto Villalpando); b) x-ray of a complete distorted whistle from Jaina, Campeche, for reference (height 16.4 cm; width 3.49 cm) (taken by Josefina Bautista).

Otro elemento por destacar es la presencia en el patio 24 de un silbato distorsionador o de muelle de aire (fig. 14). Su hallazgo en estado fragmentario permite ver su estructura. Está compuesto por dos cámaras, una alimentadora, por donde se insufla, y una receptora o de contraflujo. Cuando se insufla, la masa de aire pasa por el agujero de una cámara a la otra, logrando un choque de moléculas que pone el aire a vibrar, produciéndose un sonido que puede variar desde aterciopelado a uno

tempestuoso (Méndez & Pimentel 2010: 87). El generador de onda funciona como un muelle de aire, razón por la cual también se nombran así a estos silbatos. En general, son instrumentos bastante escasos en los sitios mayas; hasta ahora, solo se les ha ubicado en sepulturas de personajes de alto rango en Calakmul, Becán, Jaina, Motul de San José, Toniná y Comalcalco, entre otros asentamientos.

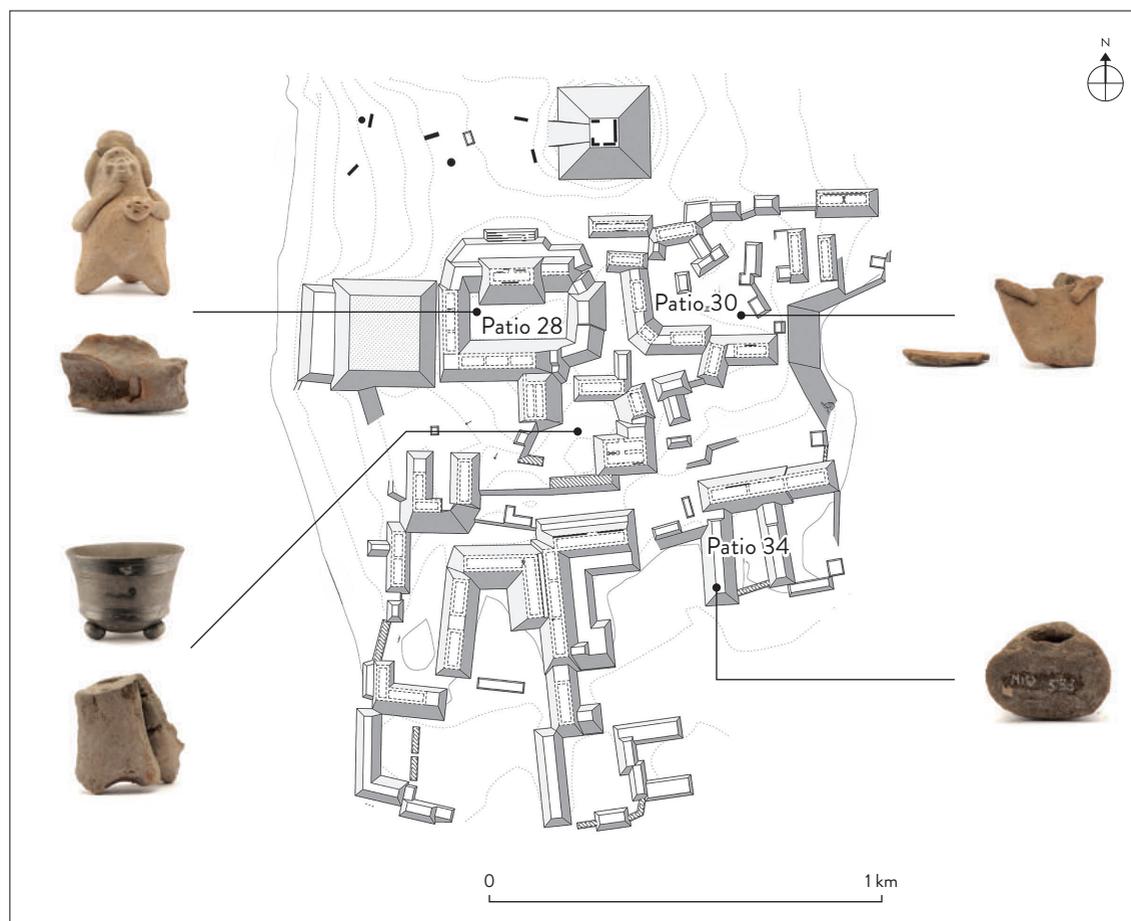


Figura 15. Plano de la ubicación de algunos instrumentos sonoros descubiertos en los patios 28, 30 y 34 del Complejo Sur del Grupo B (modificado desde Patrois y Nondédéo [2023: 243]; fotografías de Alberto Soto Villalpando). **Figure 15.** Plan showing the location of some sound-making instruments discovered in yards 28, 30, and 34 of the Group B South Complex (modified from Patrois and Nondédéo [2023: 243]; photos by Alberto Soto Villalpando).

Objetos sonoros en el Complejo Sur del Grupo B

El patio 28 ubicado al sur de la Plaza Río Bec ha sido considerado como un espacio residencial reservado para la élite, fechado entre los períodos Clásico Tardío y Clásico Terminal (fig. 15) (Nondédéo et al. 2014: 638). Es una de las zonas más excavadas de la ciudad de Naachtun y de donde se ha extraído el mayor volumen de material arqueológico (Sion 2016). Las investigaciones realizadas en dicha unidad residencial hasta la actualidad, han tenido como objetivo conocer las actividades llevadas a cabo por las familias nobles (Nondédéo et al. 2014: 512).

En el patio 28 se encontró una ocarina de cerámica con forma de un ser antropomorfo y restos de pintura azul, amarilla y roja en la superficie (fig. 16; audio 7 ). Julie Patrois (2014) identificó en esta figura un rostro de tipo simiesco y mortuorio, con una depresión creada entre la cara y el resto de la cabeza. Lleva un objeto redondo en su mano izquierda y una cola en su parte posterior, por lo que podría haberse tratado de un instrumento utilizado en alguna ceremonia en la que hubo danzas o actividades escénicas. La ocarina puede replicar sonidos de distintos animales, aunque en muchas ocasiones la sonoridad emitida se corresponde con el tipo de animal representado. En otros casos, se trata de simbolismos auditivos más complejos, en los



Figura 16. Ocarina antropomorfa de cerámica (N11-0246-10), patio 28 del Complejo Sur del Grupo B: **a)** vista anterior; **b)** vista posterior (alto 7,43 cm; ancho 4,2 cm) (fotografías de Alberto Soto Villalpando). **Figure 16.** Anthropomorphic ceramic ocarina (N11-0246-10), yard 28 of the Group B South Complex: **a)** front view; **b)** back view (height 7.43 cm; width 4.2 cm) (photos by Alberto Soto Villalpando).

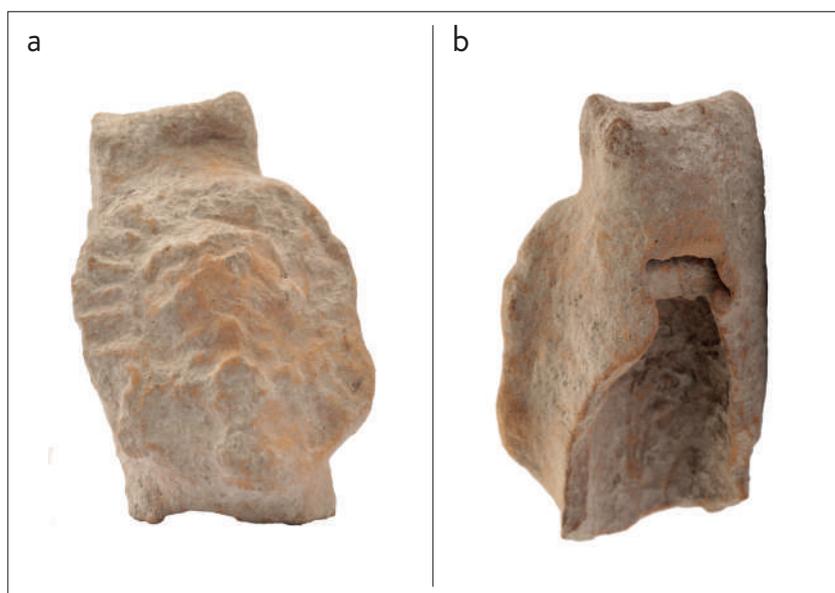


Figura 17. Fragmento de embocadura de la flauta N13-2039 (2), patio 28 del Complejo Sur del Grupo B: **a)** vista anterior; **b)** vista posterior (alto 4,1 cm; ancho 2,7 cm) (fotografías de Alberto Soto Villalpando). **Figure 17.** Mouthpiece fragment of flute N13-2039 (2), yard 28 of the Group B South Complex: **a)** front view; **b)** back view (height 4.1 cm; width 2.7 cm) (photos by Alberto Soto Villalpando).

que el sonido puede ser polisémico o depender del uso que se le dio en distintas acciones.

De un depósito basal de este mismo patio proviene una flauta de cerámica (fig. 17). Cabe mencionar que esta clase de instrumento requiere de mayor capacidad de manufactura para lograr emitir amplios rangos de frecuencias. En el caso de este ejemplar, su

embocadura tiene un canal de insuflación indirecto y lleva aplicaciones en pastillaje en su sección frontal con la imagen de un personaje tocado con un penacho radial de plumas cortas. Su pasta cerámica es muy similar a la de las flautas de Calakmul, que también estaban asociadas a familias de alto rango. Es de hacer notar que estos objetos musicales se rompen y descartan cuando



Figura 18. Embocadura de la flauta triple de cerámica (N10-0524) con aplicaciones al pastillaje, patio 30 del Complejo Sur del Grupo B: **a)** vista anterior; **b)** vista posterior (alto 5,6 cm; ancho 5,7 cm) (fotografías de Alberto Soto Villalpando). **Figure 18.** Mouthpiece of ceramic triple flute (N10-0524) with pastillage appliques, yard 30 of the Group B South Complex: **a)** front view; **b)** back view (height 5.6 cm; width 5.7 cm) (photos by Alberto Soto Villalpando).

finaliza la acción o ceremonia en las que se utilizaron, a fin de “desactivar” o “terminar” con sus cualidades anímicas. La ocarina anteriormente descrita estaba completa y en buen estado de conservación, por lo que pensamos que permaneció como “testigo” con fuerza activa, a diferencia de lo que sucedería con las flautas.

En el patio 30 se recuperó un fragmento de embocadura de flauta triple de cerámica (fig. 18). Piezas semejantes se han reportado en el estrato superficial del montículo 18 del sitio de Guaytán, ubicado en el valle medio del río Motagua, en Guatemala (Smith & Kidder 1943: 162, fig. 34e). Ricardo Gallegos y Judith Armijo (comunicación personal 2016) también reportan en Comalcalco flautas triples que probablemente provendrían de Jonuta, Tabasco, Jaina y Copán (todas datadas en el período Clásico Tardío). Existen pocos estudios sobre estos instrumentos sonoros, pero destacan los análisis de las flautas de Tenexpan (Veracruz, México), de Charles Boiles (1965) y de Samuel Martí (1968). Boiles (1965) indagó en la búsqueda de una escala y afinación prehispánica, estableciendo que había giros tetrafónicos, pentafónicos y hexafónicos. También abrió la posibilidad a Richard Payne y a John Hartley (1992) de investigar la afinación de las flautas y ocarinas, pero hasta el momento no se ha logrado dilucidar con claridad

la existencia de un sistema de escalas musicales o de afinación entre los mayas.

Por su parte, Pablo Castellanos (1985: 29) ha reconocido la importancia que tiene la distancia de 15 mm entre los orificios de digitación de ciertas flautas, pero el hecho de que no estén afinadas de igual forma podría indicar que se trata de una característica deseada para proporcionar cierta individualidad sonora a cada una de ellas (Ayala 2008: 125). Sin embargo, dado el estado fragmentario de las flautas de Naachtun no nos es posible precisar todos estos detalles, solamente recordar que estos instrumentos son muy escasos y especializados, tanto en su manufactura como en los contextos en que aparecen y siempre asociados con personajes de la élite gobernante.

Para finalizar, en el entierro 37 de la esquina sureste del patio 31 (fig. 19a), se registró una vasija gris de cerámica con soportes de sonaja globulares del tipo Telchac Compuesto del grupo Chablekal, decorada por el exterior con figuras zoomorfas incisas y punzonadas (fig. 19b; audio 8 ). Se conoce una gran cantidad de piezas cerámicas de dicho grupo con doble fondo, la presencia de esferas y, algunas veces, con soportes de sonajas. Muchas de ellas fueron manufacturadas en varios asentamientos de la cuenca del Bajo y Medio

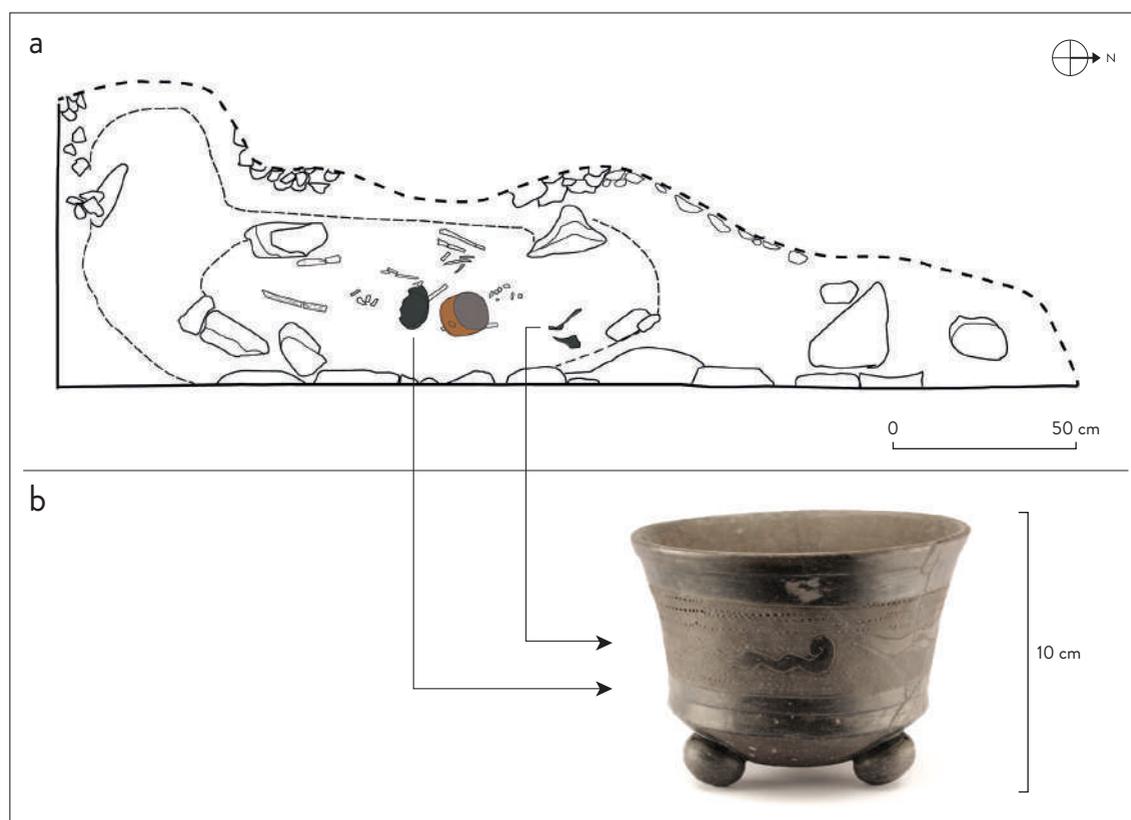


Figura 19: a) plano del entierro 37 del patio 31 del Complejo Sur del Grupo B y sus ofrendas cerámicas; b) vasija con soporte de sonajas del tipo Telchac Compuesto (modificada desde Sion [2016: 282]; fotografía de Alberto Soto Villalpando). **Figure 19:** a) plan of yard 31's burial 37 in the Group B South Complex and its ceramic offerings goods; b) vessel with rattle legs of the Telchac Compound type (modified from Sion [2016:282]; photo by Alberto Soto Villalpando).

Usumacinta, en el Alto La Pasión, así como en la región de Palenque, las que posteriormente se habrían trasladado a sitios de la península de Yucatán.

Por lo general, este tipo de contenedores se ofrendan en contextos funerarios de unidades residenciales, y también en aguadas y basurales conectados con conjuntos habitacionales (como en Cancuén, en el Petén). Su pasta cerámica no lleva desgrasante, el color es gris estandarizado y la manufactura presenta paredes delgadas. En cuanto a su decoración, muchas veces es incisa o punzonada con motivos geométricos o figuras de monos. El patio 31, que tiene una intensa ocupación en el período Clásico Terminal, podría corresponder a una unidad residencial de rango ligeramente inferior a la de los patios 22 y 28. En los depósitos 16 y 17 se registraron grandes cantidades de desechos de talla de obsidiana. Destaca también la ausencia de materiales

para escribir o pintar, tales como machacadores o paletas (Nondédéo et al. 2014b: 513-514).

Los datos obtenidos a través de los análisis mostraron que la población del período Clásico Terminal de este sector sureste de Naachtun tenía acceso a una gran diversidad de artefactos o materiales primarios y particularmente foráneos, lo que ilustra desde un punto de vista económico que los disturbios políticos acaecidos en esta época no impidieron las relaciones comerciales a larga distancia (Sion 2016). Estos intercambios indican la existencia de nuevas rutas comerciales, con el arribo (o imitación) de tipos cerámicos comunes en el norte y el suroeste de la zona maya, a partir de la fase Ma'ax III (750-830 DC), representados por la notable presencia de cerámica fina de los grupos Chablekal y Altar (Sion 2015: 70).



CONSIDERACIONES FINALES

Los instrumentos sonoros de Naachtun muestran gran variedad en cuanto a su técnica y manufactura, así como en sus características organológicas y simbólicas. Denotan también que en los espacios residenciales de la élite se concentraron objetos de producción local, junto con otros similares a los de Calakmul, Tikal, Becán y del valle de Usumacinta, lo que nos hace cuestionar las modalidades de intercambio, la copia o la imitación local que pudo realizarse de estos objetos. Por ello, creemos que algunos de estos instrumentos podían tener una amplia movilidad, tal como sucedió en Motul de San José, donde las personas habrían obtenido sus figurillas vía regalo, intercambio o por la existencia de alfareros itinerantes que las fabricaban (Marcus 2018: 28). Christine Halperin y colaboradores (2009) notan que la distribución de las pastas cerámicas de la región de Motul de San José sugiere que las figurillas circulaban regularmente más allá de las comunidades, y que un modelo tipo “festival” podría estar acorde con la distribución de esta clase de piezas en el período Clásico Tardío. Asimismo, Erin Sears (2006) describe un caso muy semejante para las figurillas de Cancuén.

Los instrumentos de Naachtun, en particular los tambores y las flautas de un tubo, se encuentran fragmentados y los platos-sonajas perforados. Su mal estado de conservación podría indicar que se utilizaron en algún tipo de acto ritual para luego quebrarlos o “matarlos” y así liberar las cualidades anímicas que concentraron en su actividad (una práctica muy común en algunos grupos indígenas mesoamericanos actuales), aunque no se excluye que fueran sencillamente descartados al final de su utilización. Respecto de los silbatos y las ocarinas que se han hallado completas en los registros, pensamos que esta condición permitió, tal vez, una protección constante de ciertos espacios ocupacionales.

La caracterización organológica fue clave para definir las relaciones entre estos instrumentos, así como la variedad en su manufactura y calidad sonora, aspectos que forman parte de una investigación comparativa y tipológica más extensa que tenemos en curso en la región maya. Finalmente, creemos que es muy importante considerar las variables materiales e inmateriales durante el análisis de estos instrumentos sonoros en contextos arqueológicos.

AGRADECIMIENTOS Este trabajo fue realizado gracias al apoyo del fondo de investigación PAPIIT N° IN403724, al proyecto titulado “Paisajes sonoros mayas. Análisis diacrónico de sus instrumentos, arquitectura y elementos biológicos, geográficos y meteorológicos que forman parte de su cotidianidad”, del Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

NOTAS

¹ Los audios de estos instrumentos sonoros integran el proyecto “Universos Sonoros Mayas”, dirigido por Francisca Zalaquett Rock, del Centro de Estudios Mayas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Han sido interpretados por Alfonso Arrivillaga, en los instrumentos originales.

² El grupo tipo E es un conjunto arquitectónico compuesto principalmente por una estructura piramidal grande, una plaza que la conecta y una plataforma alargada que contiene uno o varios templos. En algunos casos, estos recintos se utilizaban como marcadores astronómicos.

³ El *chultun* es un tipo de cisterna o depósito de agua subterránea utilizado por los mayas para almacenar agua de lluvia y, a veces, guardar granos.

REFERENCIAS

- ASENSIO, P. 2008. A lomos de venado: iconografía de las imágenes de muchachas sobre venados en las cerámicas códices. En *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, Guatemala*, J. Laporte, B. Arroyo & H. Mejía, eds., pp. 1155-1167. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- AYALA, D. 2008. *La actividad musical en las representaciones pictóricas de los vasos mayas del período Clásico*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, especialidad en Arqueología, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida.
- BARRIENTOS, I., D. SALAZAR & J. SION 2015. Los recintos funerarios y la veneración de los antepasados en los espacios habitacionales del Grupo B de Naachtun,



- Guatemala. En *Las dimensiones de la ritualidad hace 2000 años y en la actualidad*, C. Schieber & M. Orrego, coords., pp. 86-97. Ciudad de Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes.
- BOILES, C. 1965. La flauta triple de Tenenexpan. La palabra y el hombre. *Revista de la Universidad Veracruzana* 34: 213-222.
- BULL, M. 2019. Introduction: Sonic Epistemologies and Debates. En *The Routledge Companion to Sound Studies*, M. Bull, ed., pp. 1-15. Londres: Routledge Taylor & Francis Group.
- CASTELLANOS, P. 1985. *Horizontes de la música precortesiana*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- CONTRERAS, J. 1988. *Atlas cultural de México: música*. México DF: Secretaría de Educación Pública.
- DOMÍNGUEZ, M., Y. ESPINOSA, J. REYES & F. ZALAUETT 2017 Ms. *Los instrumentos musicales de las Estructuras II y III de Calakmul, Campeche: caracterización e interpretación cultural*. Ponencia presentada en Society for American Archaeology 82nd Annual Meeting. Vancouver, Canadá.
- DUSSOL, L., J. SION & P. NONDÉDÉO 2019. Late Fire Ceremonies and Abandonment Behaviors at the Classic Maya City of Naachtun, Guatemala. *Journal of Anthropological Archaeology* 56: 101099.
- GANN, T. 1918. The Maya Indians of Southern Yucatan and Northern British Honduras. *Bulletin of the Bureau of American Ethnology* 64: 1-145.
- GANN, T. & M. GANN 1939. Archaeological Investigations in the Corozal District of British Honduras. *Bulletin of the Bureau of American Ethnology* 123: 1-57.
- GOUDIABY, H. & P. NONDÉDÉO 2020. The Funerary and Architectural History of an Ancient Maya Residential Group: Group 5N6, Naachtun, Guatemala. *Journal de la Société des Américanistes* 106 (1): 19-64.
- HALPERIN, C., R. BISHOP, E. SPENSLEY & J. BLACKMAN 2009. Late Classic (AD 600-900) Maya Market Exchange: Analysis of Figurines from the Motul de San José Region, Guatemala. *Journal of Field Archaeology* 43 (4): 457-480.
- HUQUET, J., C. CASTANET, L. DUSSOL, P. NONDÉDÉO, M. TESTÉ, L. PURDUE, N. TOMADINI, S. GROUARD & A. DORISON 2022. After the Preclassic Collapse. A Socio-Environmental Contextualization of the Rise of Naachtun (Guatemala). En *Shaping Cultural Landscapes: Connecting Agriculture, Crafts, Construction, Transport, and Resilience Strategies*, A. Brysbaert, I. Vikatou & J. Pakkanen, eds., pp. 133-157. Leiden: Sidestone Press.
- HOUSTON, S., D. STUART & K. TAUBE 2006. *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience Among the Classic Maya*. Austin: University of Texas Press.
- ISHIHARA, R. 2009. Música para las divinidades de la lluvia: reconstrucción de los ritos mayas del período Clásico Tardío en la Grieta Principal de Aguateca, el Petén, Guatemala. *LiminaR* 7 (1): 22-42.
- JOYCE, T., J. COOPER & J. THOMPSON 1927. Report on the British Expedition to British Honduras. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 57: 295-323.
- KIDDER, A., J. JENNINGS & E. SHOOK 1946. *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala*. Washington DC: Carnegie Institution of Washington.
- LAPORTE, J. 2009. El embrujo del tecolote y otras historietas: algunas consideraciones sobre los silbatos del Clásico en Tikal. En *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, J. Laporte, B. Arroyo & H. Mejía, eds., pp. 1021-1050. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- MARCUS, J. 2018. Studying Figurines. *Journal of Archaeological Research* 27 (1): 1-47.
- MARTÍ, S. 1968. *Canto, danza y música precortesianos*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ, M. 2014. *Cerámica funeraria maya: las vasijas matadas*. Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF.
- MÉNDEZ, A. & A. PIMENTEL 2010. *Tipología de los instrumentos musicales y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y del norte de México*. Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México DF.
- MICHELET, D., C. MORALES-AGUILAR, J. SION & P. NONDÉDÉO 2013 (Eds.). *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2010-2014. Informe final de la tercera temporada de campo 2012*. Ciudad de Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.
- NONDÉDÉO, P. 2016. Naachtun: organisation, essor et histoire d'une capitale régionale maya. *Comptes rendus de séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres* 160 (3): 1211-1228.
- NONDÉDÉO, P. 2024. Naachtun: premiers éléments de l'histoire politique d'une cité maya de la période



- classique. *Comptes rendus de séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres*. En prensa.
- NONDÉDÉO, P. & D. MICHELET (Eds.) 2011. *Informe Final de la Primera Temporada de Campo 2010*, Proyecto Petén-Norte Naachtun. París: CNRS, Université Paris 1 y CEMCA.
- NONDÉDÉO, P., C. MORALES-AGUILAR, J. SION, D. MICHELET & C. ANDRIEU 2014a. *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2010-2014. Informe de la cuarta temporada de campo 2013*. Ciudad de Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.
- NONDÉDÉO, P., J. HIQUET, D. MICHELET, J. SION & L. GARRIDO 2014b. *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2010-2014. Informe de la cuarta temporada de campo 2014*. Ciudad de Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.
- NONDÉDÉO, P., A. LACADENA & A. GARAY 2018. Apuntes epigráficos: la temporada 2015 del Proyecto Naachtun. En *Tiempo detenido, tiempo suficiente. Ensayos y narraciones mesoamericanistas en homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, H. Kertunen, V. Vázquez, F. Kupprat, C. Vidal, G. Muñoz & M. Iglesias, eds., pp. 329-350. Couvin: European Association of Mayanists-Wayeb.
- NONDÉDÉO, P., A. LACADENA & J. CASES 2019a. Teotihuacanos y mayas en la "entrada" de 11 Eb' (378 DC): nuevos datos de Naachtun, Petén, Guatemala. *Revista Española de Antropología Americana* 49: 53-75.
- NONDÉDÉO, P., J. BEGEL, D. MICHELET & L. GARRIDO 2019b. *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2010-2014. Informe de la cuarta temporada de campo 2018*. Ciudad de Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.
- NONDÉDÉO, P., J. SION, A. LACADENA, J. CASES & J. HIQUET 2021. From Nobles to Kings: The Political and Historical Context of Naachtun at the End of the Classic Period. En *Maya Kingship: Rupture or Transformation from Classic to Postclassic Times*, T. Okoshi, A. Chase, P. Nondédéo & M. Arnauld, eds., pp. 86-105. Gainesville: University Press of Florida.
- NONDÉDÉO, P., J. HIQUET, H. GOUDIABY, J. PATROIS & N. GRUBE 2023a. Naachtun Altar 8: New Data from an Early Classic Monument. *Mexicon* 45 (1): 18-23.
- NONDÉDÉO, P., E. LEMONNIER, J. HIQUET, L. PURDUE, C. CASTANET, L. DUSSOL & M. TESTÉ 2023b. Shaping an Agrarian Maya Town: Settlement Pattern and Land-Use Dynamics at Naachtun. En *Building an Archaeology of Maya Urbanism, Planning, and Flexibility in the American Tropics*, D. Marken & M. Arnauld, eds., pp. 398-433. Denver: University Press of Colorado.
- PATROIS, J. 2014. Operación IV.8. Estudio iconográfico: figurillas y silbatos de Naachtun. En *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2010-2014. Informe de la cuarta temporada de campo 2014*, P. Nondédéo, J. Hiquet, D. Michelet, J. Sion & L. Garrido, eds., pp. 593-602. Ciudad de Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.
- PATROIS, J. 2017. Operación IV.8. Estudio iconográfico: figurillas y silbatos de Naachtun. En *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2010-2014. Informe de la cuarta temporada de campo 2017*, P. Nondédéo, D. Michelet, J. Begel & L. Garrido, eds., pp. 369-374. Ciudad de Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.
- PATROIS, J. & P. NONDÉDÉO 2023. Las figurillas de Naachtun: ofrendas dedicatorias y funerarias. En *Figurillas mesoamericanas del Clásico. Una mirada caleidoscópica a sus contextos, representaciones y usos*, M. Gallegos, M. Judith & P. Horcajada, eds., pp. 215-256. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- PAYNE, R. & J. HARTLEY 1992. Pre-Columbian Flutes of Mesoamerica. *Journal of the American Musical Instrument Society* 18: 22-61.
- REGUEIRO, P. 2021. Músicos y danzantes mayas. Una aproximación a sus contextos y funciones durante el período Clásico. *Revista de Arqueología Americana* 39: 97-120.
- RICKETSON, O. & E. RICKETSON 1937. *Uaxactun, Guatemala, Group E, 1926-1931. Part I: The Excavations by Oliver G. Ricketson Jr. Part II: The Artifacts by Edith Bayles Ricketson*. Washington DC: Carnegie Institution of Washington.
- RUPPERT, K. & J. DENISON 1943. *Archaeological Reconnaissance in Campeche, Quintana Roo and Peten*. Washington DC: Carnegie Institution of Washington.
- SEARS, E. 2006. Las figurillas mayas del Clásico Tardío de los sistemas de los ríos de Usumacinta/Pasión. *Los investigadores de la cultura maya* 14 (2): 389-402.
- SION, J. 2015. Crisis y prosperidad: el Clásico Terminal en Naachtun. En *XXVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, B. Arroyo, L. Méndez & L. Paiz, eds., pp. 65-80. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.



- SION, J. 2016. *La caractérisation socio-économique des élites mayas au Classique terminal (800-950/1000 DC): le Groupe B-Sud de Naachtun (Guatemala)*. Tesis Doctoral en Arqueología, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, París.
- SMITH, A. & A. KIDDER 1943. *Explorations in the Motagua Valley, Guatemala*. Washington DC: Carnegie Institution of Washington.
- STUART, D. 2000. The 'Arrival of Strangers': Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History. En *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, D. Carrasco, L. Jones & S. Sessions, eds., pp. 465-514. Boulder: University Press of Colorado.
- VON HORNOSTEL, E. & C. SACHS 1961 [1914]. Classification of Musical Instruments. Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal* 14: 3-29.
- ZALAUQUETT, F. 2021. *Instrumentos sonoros prehispánicos mayas. Tomo I: Idiófonos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ZALAUQUETT, F. & D. ESPINO 2019. Flautas triples de Jaina y Copán. Un estudio arqueoacústico. *Ancient Mesoamerica* 30 (3): 419-38.
- ZALAUQUETT, F., M. NÁJERA & L. SOTELO 2014. *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ZALAUQUETT, F., M. DOMÍNGUEZ, D. ESPINO, P. REGUEIRO & Y. ESPINOSA 2019. Propuesta de caracterización y origen de instrumentos sonoros excavados en las Estructuras II y III de Calakmul, Campeche. *Estudios de Cultura Maya* 54: 155-190.
- ZALAUQUETT, F., M. JUDITH, R. ARMIJO & D. ESPINO 2023. Sounds in Context. Archaeoacoustical Studies of Instruments from Comalcalco and Jonuta, Pre-Hispanic Mayan Sites. *Ancient Mesoamerica* 35 (2): 472-493.
- ZALAUQUETT, F., A. BALSANELLI, R. PETATILLO, F. GONZÁLEZ-GARCÍA & M. GARCÍA 2024. Los cantos de las aves en las percepciones, vivencias y mitos de los lacandones de Nahá y Metzabok, Chiapas. *Estudios de Cultura Maya* 64: 217-249.

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (BMChAP, ISSN: 0718-6894) es una revista científica internacional indexada, publicada en forma continua con empaquetamiento semestral en formato digital. Fundada en 1985, es un espacio de encuentro donde, a partir del núcleo del arte y simbolismo precolombino, la arqueología y la antropología, confluyen y dialogan especialistas de las ciencias sociales, el arte, la historia y las humanidades.

El *Boletín* publica artículos, ensayos y debates en español o inglés en las áreas de arqueología, antropología, arte rupestre, etnografía, historia del arte, artes visuales, historia, arquitectura, cognición, cosmología, filosofía, ecología, economía, ideología, musicología, tecnología y otras materias relacionadas. Son especialmente bienvenidas aquellas contribuciones que combinan dos o más de estas áreas. Los artículos pueden estar enlazados a un conjunto de datos (*data set*) que contemple material gráfico, visual, auditivo, data o texto complementario al incluido en el artículo.

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* está al cuidado del Museo Chileno de Arte Precolombino y de la Universidad Adolfo Ibáñez. Es una publicación gratuita que no realiza cobros a los autores por derechos de publicación y es sostenida económicamente por ambas instituciones. Su representante legal es Cecilia Puga Larrain.

Las contribuciones son evaluadas por revisores externos bajo la modalidad "doble ciego", cuya labor anónima busca garantizar la originalidad, la calidad, la contribución y la pertinencia de los artículos en el ámbito de la Revista. Los manuscritos pueden enviarse en cualquier momento y la confirmación de su recepción no supone la aceptación para su publicación. El autor conserva el derecho de *copyright*, de *full publishing* sin restricciones y tiene permitido depositar versiones de su trabajo en repositorios personales e institucionales, según su deseo.

Los artículos, así como las referencias, las figuras, los audios y los videos utilizados, son de responsabilidad exclusiva de sus autores y las opiniones expresadas por ellos no reflejan necesariamente el pensamiento de las entidades editoras.

La Revista es una publicación de Acceso Abierto (*Open Access*) desde el año 2016 y se edita bajo Licencia Creative Commons CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>). Está permitido compartir el material y adaptarlo para cualquier propósito dando crédito de manera adecuada, e indicando si se han realizado cambios, de forma tal que no sugiera que quien lo hace o su uso tienen el apoyo del licenciante. Además, no pueden aplicarse términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras personas a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Toda correspondencia con la revista debe dirigirse a: boletin@museoprecolombino.cl

The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino (BMChAP, ISSN: 0718-6894) is an indexed international online scientific journal published biannually. Founded in 1985, the Boletín is a space where Pre-Columbian art and symbolism, archaeology, and anthropology come together, allowing for the discussion among specialists from social sciences, art, history, and humanities.

The journal welcomes articles, essays, debates, and investigative reports in Spanish or English on topics regarding archaeology, anthropology, rock art, ethnography, art history, visual art, history, architecture, cognition, cosmology, philosophy, ecology, economics, ideology, musicology, technology, and related disciplines. Submissions combining two or more of these topic areas are especially welcome. The texts may be linked to a data set comprising graphic, visual, and audio material, as well as data or text to supplement the article.

The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino is a free publication and is under the care of the Museo Chileno de Arte Precolombino and the Adolfo Ibáñez University, which are also responsible for it. The journal does not charge authors for any publication rights. The legal representative of the journal is Cecilia Puga Larrain.

Submissions are evaluated by external reviewers, under the "double-blind" modality, whose work is essential to ensure the manuscripts' originality, quality, contribution, and suitability for the journal. Submissions may be sent at any time and confirmation of receipt does not imply acceptance for publication. The author retains all rights to this text, including copyright and the right to publish without restriction, and is also entitled to deposit versions of their work in personal and/or institutional repositories, at their discretion.

The articles as well as the references, figures, audios and videos used are the sole responsibility of the authors, and the views and opinions expressed therein do not necessarily reflect those of the editorial team.

The Journal is an Open Access publication since 2016 and is published under a Creative Commons License CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>). It is allowed to share the material and adapt it for any purpose by giving appropriate credit, providing a link to the license, and indicating if changes have been made, in a way that does not suggest that the sharer or its use is endorsed by the licensor. In addition, no legal terms or technological measures may be applied that legally restrict others from making any use permitted by the license.

Please, submit all correspondence to: boletin@museoprecolombino.cl

Contenido

5-6 **Editorial**

Benjamín Ballester Riesco

7-11 **Mayas: espacio, tiempo y manifestaciones artísticas**

Macarena López Oliva

ARTÍCULOS

12-33 **La Desconocida: cartografía en la *Relación de las cosas de Yucatán* de Diego de Landa**

John F. Chuchiak IV & Harri Kettunen

34-54 **Creando imágenes sagradas. La elaboración de los incensarios-efigie del sitio maya de Palenque**

Ángela Ejarque Gallardo, Martha Cuevas García, Nora A. Pérez Castellanos & José Luis Ruvalcaba Sil

55-77 **Rituales mayas asociados al paso del hotún en Quiriguá**

María Eugenia Gutiérrez González

78-96 **El complejo de las figuras humanas asociadas a ofidios barbados en la estatuaria de las culturas del Centro de Veracruz**

Chantal Huckert

97-115 **Disentangling Iconography in Borderlands: Nonhuman Actors and Authority in Honduran Classic Polychromes**

Rosemary A. Joyce

116-142 **Construir para recordar: tipos de sepulturas y su ubicación en el Grupo Residencial IV y otros conjuntos de la nobleza de Palenque, Chiapas**

Luis Núñez Enríquez & Andrés Ciudad Ruiz

143-157 **“Gotean dolor sobre todo, el dolor cae en las personas”. Enfermedad y tiempos aciagos en un fragmento del *Chilam Balam de Kaua***

Florencia Scandar

158-179 **Instrumentos y simbolismo sonoro maya en Naachtun, Guatemala**

Francisca Zalaquett, Philippe Nondédéo, Julie Patrois & Ricardo Gómez