

LOS GRAFITOS MAYAS. CLASIFICACIÓN TIPOLOGICA Y APROXIMACIÓN A SU SIGNIFICADO
Núria Feliu Beltrán



LOS GRAFITOS MAYAS. CLASIFICACIÓN TIPOLOGICA Y APROXIMACIÓN A SU SIGNIFICADO

Tesis Doctoral presentada por
NÚRIA FELIU BELTRÁN

Dirigida por
CRISTINA VIDAL LORENZO

OCTUBRE 2019



VNIVERSITAT ID VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art
Programa de Doctorat 3130 Història de l'Art



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

Programa de Doctorat 3130 Història de l'Art

LOS GRAFITOS MAYAS. CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA Y APROXIMACIÓN A SU SIGNIFICADO

TOMO I

Tesis Doctoral presentada por:

NÚRIA FELIU BELTRÁN

Dirigida por:

DRA. CRISTINA VIDAL LORENZO

OCTUBRE 2019

*Als meus pares i al xic
...fins la campaneta del cel*

Agradecimientos

Durante los años que ha durado esta investigación, realizada entre España, Guatemala y Alemania, han sido muchas las personas e instituciones que han contribuido a su finalización. Tantas que, sin querer, me dejaré a muchas por mencionar. Vayan por delante mis disculpas y mi gratitud a todas ellas.

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi directora, la Dra. Cristina Vidal, quien me contagió el interés por la cultura maya desde sus clases durante la Licenciatura. Esta investigación no habría sido posible sin ella, no sólo por su apoyo y guía durante el trayecto, sino también y sobre todo por confiar en mí al darme la oportunidad de participar en el Proyecto La Blanca, en cuyo marco se ha realizado esta Tesis.

También a Gaspar Muñoz, codirector del Proyecto, por sus consejos durante estos años. El esfuerzo de ambos ha dado lugar a un Proyecto que no sólo es enriquecedor en lo intelectual y lo profesional, sino también en lo personal. A los especialistas Míriam Salas, Óscar Quintana, Begoña Carrascosa y Alessandro Merlo, de los que he aprendido mucho. Y especialmente a Marisa Vázquez de Ágredos, también por sus ánimos. Quisiera agradecer a mis compañeros, muchos ya amigos, los buenos ratos vividos a los dos lados del charco, durante el trabajo y después del trabajo. A Patricia Horcajada, que ha estado ahí desde el principio, por su apoyo, sus ánimos, sus consejos y nuestras charlas; a Andrea Peiró y Laura Gilabert, con las que he hecho gran parte de este recorrido y que han sido también un apoyo imprescindible. A Fran Lorenzo, Zacarías Herguido, Olga Medina, Rosana Martínez, Andrea Aliperta, Riccardo Montuori, Silvia Puerto, Saray Montalbo, Beatriz Martín, Juan Ruiz, Nayeli Jiménez, Isaac Gutiérrez, Miguel Ángel Núñez, Leonel López, Érika Mejjide y Manuel May. A Esther Parpal, también compañera de despacho, por su apoyo y ánimos, y a Ana Rosado, Sara Portela, Marta Mestre, Lesslie Herrera y Nuria Matarredona. A German, Maicito, Choldo, Walfre y todos los demás trabajadores y vigilantes de La Blanca y Chilonché, que han sido muchos en estos años, sin los que tampoco habría sido posible esta investigación. A Doña Margarita y Doña Teodora, que nos alimentaron durante las excavaciones. Y a Luis Alberto Romero y M^a Belén Méndez, así como a todos los estudiantes de la USAC y del CUDEP que han participado en el Proyecto. Muy especialmente a Alfonso Lacadena, que ha dejado en todos nosotros un vacío imposible de llenar.

Esta Tesis ha contado con el apoyo institucional del Ministerio de Economía y Competitividad a través de una Beca FPI en el Proyecto "Arte y arquitectura maya. Nuevas tecnologías para su estudio y conservación", que se ha desarrollado en el

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia. En ese sentido, quisiera agradecer al director del departamento, Felipe Jerez y al secretario, Sergi Doménech, así como a los coordinadores de doctorado, Amadeo Serra y Mercedes Gómez-Ferrer, su amable acogida e intachable gestión; también a Isabel Barceló, por hacerlo todo tan fácil, con lo difícil que es eso y a Loly Rubio y Jorge, que siempre han estado dispuestas a ayudarme con los trámites. Y a Mar Beltrán, que por desgracia nos ha dejado recientemente. A Mireia López, Luis Vives, Juan Chiva y Elvira Mocholí. Y, por supuesto, a los compañeros del despacho de becarios Sonia Jiménez, Isabel Ruiz, Carlos Navarro, Roser García, Mariángeles Pérez, Clara Solbes, María Roca, María Montesinos, Javier Martínez, Cesc Granell, Raquel Baixauli, Pablo Izquierdo, Eugenia Rojo, Araceli Moreno, Aneta Vasileva y Andrés Herráiz.

Esta beca me ha permitido asimismo disfrutar una provechosa estancia de investigación en el *Iberoamerikanisches Institut* de Berlín. Quisiera agradecer a su director, Peter Birle, su amabilidad y facilidades en los trámites. También a Gregor Wolff y al personal de la Biblioteca. Y especialmente a Iken Paap, Lola Kaiser, Rossi Koenitz y Raquel García, que me apoyaron en esos meses en los buenos y en los malos momentos. Muchas gracias por una maravillosa estancia.

No quisiera dejar de mencionar, aunque sin querer me dejaré a muchos, a otros investigadores que he conocido durante estos años y que también han contribuido a mi formación: Vilma Fialko, Dominique Michelet, Julie Patrois, Phipliphe Nondédéo, Charlotte Arnauld, Jarek Zralka, Ana Luisa Izquierdo, Carmen Valverde, Vera Tiesler y Ana García. A Oswaldo Gómez le agradezco además su generosidad.

A Raúl Noriega, Alex Urizar y Dieter Richter, a medio camino entre la investigación y la parranda, y a Cristina, Celyn, Mede, Eva, Sol, Hernán, Roberto, Sheily, Josué, Cheo, Walter, Leonel y al grupo "Café con leche", por hacerme sentir como en casa.

A Miri, Karreta, Ani, Toño, Mateu, Yol, Leles, Sil, Jose, Jenny y André, por estar ahí siempre.

A Mariampa, por su amistad y su generosidad.

A Senent, por todo lo que hemos compartido, y por su apoyo incondicional y diario durante estos años.

A Natalieta, Adoración, José y Salvador.

Y a mis padres y a mi hermano, por su apoyo y amor incondicional. Los más imprescindibles siempre, también en lo que se refiere a la conclusión de este trabajo.

ÍNDICE

TOMO I

1. Capítulo 1. Introducción.....	1
1.1. Introducción.....	3
1.2. Objetivos.....	8
1.3. Metodología.....	10
1.4. Estructura de la tesis.....	19
2. Capítulo 2. Investigaciones precedentes.....	21
2.1. Grafios incisos y pintados.....	24
2.2. Huellas de manos y pies.....	107
2.3. Grafitos históricos hallados en sitios arqueológicos.....	128
3. Capítulo 3. Clasificación tipológica.....	133
3.1. Individuos y otros elementos.....	140
3.1.1. Representaciones antropomorfas.....	140
3.1.1.1. Figuras completas.....	141
3.1.1.1.1. Representaciones antropomorfas.....	141
3.1.1.1.1.1. Antropomorfo simple.....	141
3.1.1.1.1.2. Antropomorfo ataviado.....	143
3.1.1.1.1.3. Antropomorfo sedente.....	144
3.1.1.1.1.4. Antropomorfo armado.....	145
3.1.1.1.2. Representaciones antropomorfas identificables.....	146
3.1.1.1.2.1. Gobernantes o dignatarios.....	146
3.1.1.1.2.2. Ah' kun.....	148
3.1.1.1.2.3. Ah-ts'ib.....	150
3.1.1.1.2.4. Cazador.....	150
3.1.1.1.2.5. Cautivos y sacrificados.....	153
3.1.1.1.2.6. Verdugo.....	157
3.1.1.1.2.7. Jugador de pelota.....	157
3.1.1.1.2.8. Músico.....	158
3.1.1.1.2.9. Portador.....	159
3.1.1.1.2.10. Asistente.....	161
3.1.1.1.2.11. Danzante.....	161
3.1.1.1.2.12. Dioses y otros antropomorfos sobrenaturales.....	162
3.1.1.1.2.12.1. Dioses o <i>k'uh</i>	163
3.1.1.1.2.12.1.1. Dios del Maíz.....	163
3.1.1.1.2.12.1.2. Chaahk.....	165
3.1.1.1.2.12.1.3. Itzamnaaj.....	166
3.1.1.1.2.12.1.4. Principal Bird Deity.....	167
3.1.1.1.2.12.1.5. K'in Ajaw.....	167
3.1.1.1.2.12.1.6. Chac Chel.....	168
3.1.1.1.2.12.1.7. K'awiil.....	168
3.1.1.1.2.12.1.8. Tláloc.....	169
3.1.1.1.2.12.1.9. Ah Puch.....	169
3.1.1.1.2.12.1.10. Dios Viejo.....	171
3.1.1.1.2.12.2. Otros seres sobrenaturales.....	171
3.1.1.1.2.13. Otras representaciones antropomorfas.....	172

3.1.1.2.	Partes del cuerpo.....	173
3.1.1.2.1.	Otras partes del cuerpo.....	173
3.1.1.2.2.	Cabezas y caras.....	174
3.1.2.	Representaciones arquitectónicas.....	174
3.1.2.1.	Basamentos piramidales con superestructura.....	175
3.1.2.2.	Estructuras simples.....	177
3.1.2.3.	Edificios con torres.....	177
3.1.2.4.	Edificios de varios pisos.....	178
3.1.2.5.	Edificios singulares.....	178
3.1.3.	Escriturales.....	179
3.1.4.	Fitomorfos.....	188
3.1.5.	Geométricos.....	188
3.1.6.	Objetos.....	193
3.1.6.1.	Bultos.....	193
3.1.6.2.	Palanquines.....	195
3.1.6.3.	Embarcaciones.....	199
3.1.6.4.	Cerámica y objetos de mesa.....	200
3.1.7.	Tableros de <i>patolli</i>	200
3.1.8.	Elementos astrales.....	206
3.1.9.	Zoomorfos.....	207
3.1.9.1.	Mamíferos.....	208
3.1.9.1.1.	Venado.....	208
3.1.9.1.2.	Perro.....	209
3.1.9.1.3.	Pecarí.....	210
3.1.9.1.4.	Mono.....	210
3.1.9.1.5.	Tapir.....	211
3.1.9.1.6.	Murciélago.....	211
3.1.9.1.7.	Jaguar.....	212
3.1.9.1.8.	Mamíferos no identificados.....	212
3.1.9.2.	Aves.....	212
3.1.9.2.1.	Águila.....	213
3.1.9.2.2.	Zopilote.....	213
3.1.9.2.3.	Pato.....	213
3.1.9.2.4.	Garza o cormorán.....	214
3.1.9.2.5.	Tucán.....	214
3.1.9.2.6.	Pelícano.....	214
3.1.9.2.7.	Aves enlazadas.....	214
3.1.9.2.8.	Aves no identificadas.....	214
3.1.9.3.	Reptiles.....	216
3.1.9.3.1.	Cocodrilo.....	216
3.1.9.3.2.	Iguana.....	216
3.1.9.3.3.	Tortuga.....	216
3.1.9.3.4.	Serpiente.....	217
3.1.9.4.	Peces.....	219
3.1.9.5.	Anfibios: rana.....	219
3.1.9.6.	Crustáceos.....	220
3.1.9.7.	Arácnidos: escorpión.....	220
3.1.9.8.	Zoomorfos no identificados.....	220
3.1.10.	Vulvas.....	220

3.1.11. Huellas de manos.....	222
3.1.12. Diseños punteados.....	224
3.2. Escenas.....	225
3.2.1. Escenas palaciegas.....	226
3.2.2. Escenas de conversación.....	230
3.2.3. Escenas de procesiones o desfiles.....	233
3.2.4. Escenas de juego de pelota.....	241
3.2.5. Otras escenas urbanas.....	242
3.2.6. Escenas de caza.....	245
3.2.7. Escenas de sacrificio.....	247
3.2.8. Escenas sobrenaturales.....	250
3.2.9. Otras escenas rituales.....	253
3.2.10. Escenas sexuales.....	255
3.2.11. Otras escenas.....	257
3.3. Reflexiones finales en torno a la clasificación tipológica de los grafitos documentados.....	259

4. Capítulo 4. Ubicación, técnicas, cronología, autoría y función de los grafitos.....	263
4.1. ¿Dónde?.....	266
4.1.1. Distribución geográfica.....	266
4.1.2. Contexto arqueológico.....	268
4.1.3. Tipologías edilicias.....	270
4.1.4. Distribución arquitectónica.....	275
4.2. ¿Cómo?.....	282
4.2.1. Soporte, herramientas y técnicas.....	282
4.2.2. Calidades de ejecución.....	294
4.3. ¿Cuándo?.....	299
4.3.1. Realizados durante el periodo de ocupación.....	299
4.3.2. Realizados tras el abandono inmediato de las estructuras.....	302
4.3.3. Realizados tras el abandono prolongado de las estructuras.....	307
4.4. ¿Quién?.....	308
4.4.1. Realizados durante el periodo de ocupación.....	308
4.4.2. Realizados tras el abandono inmediato de las estructuras.....	316
4.4.3. Realizados tras el abandono definitivo de las estructuras.....	317
4.5. ¿Por qué?, ¿Para qué?.....	318
4.5.1. Recuerdos, evocaciones, efemérides, registros personales.....	318
4.5.2. Retratos, autorretratos y "firmas".....	320
4.5.3. Transacciones y ofrendas.....	320
4.5.4. Función funeraria o conmemorativa.....	321
4.5.5. Magia propiciatoria, promesas.....	322
4.5.6. Instrucción, enseñanza.....	322
4.5.7. Aburrimiento.....	323
4.5.8. Juegos y rompecabezas.....	323
4.5.9. Actos vandálicos y de desacralización de las estructuras.....	323
4.5.10. "Yo estuve allí".....	325

5. Capítulo 5. Los grafitos en su contexto cultural.....	327
5.1. Subsistencia y ritual. Una aproximación a la caza maya.....	330
5.1.1. Aspectos prácticos.....	331
5.1.1.1. El cazador maya: aspecto y atavío.....	331
5.1.1.2. Armas y otros objetos asociados a la caza.....	334
5.1.1.3. Piezas preferentemente cazadas y otros animales asociados a la caza.....	342
5.1.1.4. Técnicas y costumbres de caza.....	346
5.1.2. Implicaciones rituales de la caza.....	354
5.1.3. Reconstrucción de las funciones sociales de la caza. Una propuesta sobre el estatus del cazador maya.....	364
5.2. El culto privado a los dioses y ancestros en los grafitos pintados de Chilonché.....	372
5.3. La vida en la corte maya a través de los grafitos.....	392
5.4. Representaciones relacionadas con la guerra en los grafitos.....	405
5.5. Muerte y ritual. Los sacrificios humanos en los grafitos.....	415
5.5.1. Ritual de extracción del corazón.....	417
5.5.2. Ritual de lanceado.....	420
5.5.3. Ritual de arrojamiento.....	426
5.5.4. Ritual de decapitación.....	427
5.6. <i>The mysterious red hand</i> . Impresiones de huellas de manos humanas.....	431
5.7. Vulvas y otras representaciones femeninas entre los grafitos.....	440
6. Capítulo 6. Empleo de nuevas tecnologías para el registro, documentación y difusión de los grafitos mayas.....	445
6.1. La Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas.....	447
6.2. Aplicación de nuevas tecnologías para el registro de los grafitos.....	452
7. Capítulo 7	
Recapitulación y conclusiones.....	463
Rekapitulation und Fazit.....	473
8. Referencias bibliográficas.....	483
9. Créditos de las imágenes.....	511
TOMO II	
LÁMINAS.....	535

Capítulo 1 | **Introducción**

1.1. Introducción

El trabajo que ahora se presenta empezó a gestarse en septiembre del año 2008, cuando tuvimos la oportunidad de coordinar el "I Workshop Internacional de grafitos prehispánicos: los grafitos mayas", una reunión científica¹ en la que se presentaron los últimos hallazgos procedentes de sitios arqueológicos de México y Guatemala y donde se plantearon y debatieron muchas y variadas cuestiones relacionadas con estas expresiones artísticas. Se trataba de un campo fascinante, en el que muchas cuestiones parecían estar abiertas a debate.

El interés creció con nuestra incorporación al Proyecto arqueológico La Blanca, un año después; el proyecto llevaba funcionando desde 2004 en la selva del Petén guatemalteco, bajo la dirección científica de la Dra. Cristina Vidal Lorenzo y el Dr. Gaspar Muñoz Cosme. Conocer personalmente tanto el área maya, como el contexto arqueológico y arquitectónico del que proceden los grafitos, fue el paso que faltaba. Asimismo, nos proporcionó un excepcional material de estudio: los grafitos mayas, pintados e incisos, hallados en los muros de los asentamientos urbanos de La Blanca y Chilonché tras su excavación; grafitos que tuvimos la posibilidad de documentar desde su hallazgo durante la intervención arqueológica, hasta las fases finales de clasificación y estudio. Ya no era solo una cuestión teórica sino un material que teníamos la posibilidad de estudiar de primera mano.

El *corpus* inicial está constituido por los grafitos documentados en La Blanca y Chilonché, muchos de los cuales alcanzan una calidad artística considerable, al que se han ido añadiendo los ejemplares hallados por otros investigadores. Para tratar de comprender mejor este fenómeno se han revisado, con fines comparativos, con tantas fuentes como ha sido posible, tratando de descifrar cada ejemplar localizado para dotar de significado a otras representaciones similares, dado que los grafitos, incluso aquéllos de los que desconocemos su contexto original, no constituyen ideas o realidades aisladas; al compararlos con otros ejemplares contextualizados y otras expresiones artísticas observamos cómo forman parte de un sistema de codificación similar, en parte, a otras disciplinas, aunque con características propias.

Pero esas imágenes aportan mucho más; contribuyen con nuevos datos, corroboran algunas informaciones apuntadas y nos acercan a la realidad de sus autores. Y la información que aportan está contenida en las imágenes -en su ubicación, en las técnicas y calidad de ejecución, y en su iconografía. Poseen un significado propio y tratar de descifrarlo es uno de los grandes retos de este trabajo.

¹ Dirigida por la Dra. Cristina Vidal y el Dr. Gaspar Muñoz.

Cada temporada de campo nuevos hallazgos demoraban la presentación de este trabajo, dado que el *corpus* aumenta cada vez que nuevos ejemplares salen a la luz. Esta circunstancia le otorga un matiz provisional a cualquier investigación de estas características y para que la que aquí se plantea pueda seguir enriqueciéndose, paralelamente a la redacción de esta disertación, se ha ido completando la Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas (BDIGM), formulada en el "I Workshop Internacional de grafitos prehispánicos: los grafitos mayas", un instrumento ágil de investigación y difusión, público y accesible a los investigadores, que puede continuar alimentándose con las incorporaciones de los grafitos que vayan apareciendo, de modo que permanezca siempre actualizada.

Quisiéramos mencionar también la importancia que para la comprensión de los grafitos tiene un procedimiento que es imprescindible utilizar: el dibujo de los mismos. El dibujo es mucho más que una función necesaria para la documentación; al dibujar cada ejemplar, tanto original como tomado de la bibliografía utilizada, al aislar representaciones, repetir trazos, tratar de leer las superposiciones o jugar a repetir el grafito en un solo trazo, nos hemos aproximado de una manera mucho más directa a estas expresiones. En el caso de los grafitos documentados de primera mano, hemos dibujado distintas versiones, tomadas con diferentes luces para no perder ningún dato, y hemos procurado adoptar diferentes posturas para tratar de ponernos en el lugar del autor. Las nuevas tecnologías se han empleado también, en ocasiones, para el trabajo de registro; con el tiempo creemos haber perfeccionado nuestra técnica de documentación, hasta llegar al nivel de calidad que considerábamos que un trabajo de estas características merecía.

Téngase presente que nos hemos tenido que marcar ciertos límites. El primero de ellos es el cronológico. La investigación se centra en los grafitos mayas prehispánicos, tanto los originales y sus sucesivas superposiciones -realizados durante el periodo de ocupación de las estructuras- como los posteriores, de trazo más burdo, que hallamos superpuestos a éstos en muchas ocasiones, realizados durante una ocupación posterior de los sitios, tras el abandono de sus habitantes originales. También se han incluido otros grafitos localizados en la parte superior de los muros e incluso en los paramentos de las bóvedas, partes que quedaron expuestas tras el derrumbe de los edificios, así como los que realizaron quienes visitaron el sitio tras su abandono definitivo y el colapso de su arquitectura, pasando por las ruinas y dejando su autógrafo marcado en sus muros y que tienen cierta relevancia histórica, aunque, evidentemente, se han descartado los "rayajos" actuales de turistas y visitantes desconsiderados.

En cuanto a los límites espaciales, se incluyen los ejemplares documentados en sitios arqueológicos del área maya (Fig. 4.1). Así, aunque se han considerado en el estudio, con fines comparativos, otros grafitos mesoamericanos², como los hallados en Teotihuacan³ o Tula, éstos no se computan en las estadísticas.

Acerca de los soportes, se consideran aquí principalmente los grafitos realizados en estructuras arquitectónicas, es decir, sobre los aplanados de estuco. Dado que los grafitos conviven en estas estructuras con las huellas de manos (habituales también en las cuevas), estas imágenes se han incluido también en el estudio. Las huellas de manos están generalmente muy mal documentadas, no se reportan uniformemente⁴ por lo que, aunque se mencionan también las incluidas en cuevas⁵, sólo computamos en las estadísticas las realizadas en edificios. Y, aun así, somos conscientes de que los números sólo son aproximados.

Hemos tenido que descartar los otros grafitos realizados en cuevas⁶ (aunque algunos de ellos sí que se citan con fines comparativos), los petroglifos⁷ y las pinturas rupestres⁸. Tampoco se incluyen los grafitos realizados sobre objetos portátiles como la cerámica⁹ y el jade, los ladrillos labrados de Comalcalco¹⁰ o las decoraciones pintadas en tumbas, dado que tienen un significado que excede al propósito de este trabajo.

No puede cerrarse esta Introducción sin dedicar unos párrafos a la caracterización del objeto del trabajo, los grafitos. A la luz del estudio realizado y de la inspiración de los autores que nos han precedido, proponemos la siguiente definición del objeto de estudio:

Los grafitos arquitectónicos mayas son representaciones generalmente incisas o pintadas, halladas comúnmente en el interior de los edificios, que se distribuyen en los muros, pisos y bancas de manera aleatoria, ocupando en algunas ocasiones gran parte de las superficies y superponiéndose unas a otras en muchos de los casos. No forman

² Zralka 2014: 71

³ Séjourné, 1959, 1966

⁴ Andrews y Andrews, 1975: 71

⁵ Benavides, 2007; Strecker, 1976, 1984

⁶ Stone, 1995

⁷ Strecker, 1984; Aveni y Hartung, 2006

⁸ Strcker, 1976; Mountjoy, 1987; Stone, 1995

⁹ Andrews, 1980: 21

¹⁰ Aunque este sitio arqueológico está situado en Tabasco, en el extremo noroccidental del territorio habitado por los mayas, su riquísima colección de grafitos se excluye de este trabajo por varios motivos: porque ya están muy bien estudiados (Álvarez et al. 1992; Andrews 1989, 1999a; Armijo y Gallegos 2001; Gallegos 2009; Navarrete 1967, 1992; Rojas 1998), porque están realizados en otro soporte y porque parecen tener un significado e intencionalidad distintos; están realizados en los ladrillos, antes de que el barro se endureciese y muchos de ellos están ocultos a la vista. De hecho, fueron descubiertos a raíz del desmoronamiento de uno de los edificios.

parte del diseño original de los edificios; una vez terminadas las estructuras, sus habitantes fueron grabando en sus muros hechos, acontecimientos o elementos del entorno que los rodeaba y que consideraban dignos de ser representados.

Se trata de dibujos espontáneos realizados en la mayoría de los casos por personas sin formación artística, de representaciones simplificadas y con los mínimos atributos, dada la dificultad de grabar en el estuco ya endurecido y sin posibilidad de corregirlo, aunque su calidad de ejecución varía desde representaciones muy toscas, algunas ilegibles, a elaboradísimas representaciones de una sorprendente calidad y detallismo, pasando por los ejemplos de calidad media, los más abundantes.

Dado que aproximadamente un 90% de los ejemplares documentados son incisos mencionamos esta técnica (y sólo ésta) en un primer momento. Sin embargo, como veremos, no es sólo su técnica lo que los define, ni mucho menos. En este trabajo consideramos grafitos a las representaciones incisas, gubiadas, perforadas, dibujadas en carbón, impresas, pintadas o realizadas empleando una o varias de estas técnicas, siempre que cumplan las especificidades que en nuestra opinión definen a los grafitos mayas.

Una de sus características esenciales es que no pertenecen al planteamiento inicial de las estructuras en las que fueron grabados. Son adiciones secundarias realizadas muy probablemente en diferentes momentos y por diferentes autores, lo que constituye una de las diferencias básicas con el arte oficial, al tiempo que ayuda a explicar los demás rasgos que los definen.

Puesto que se fueron añadiendo durante los diferentes periodos de ocupación de las estructuras y en diferentes épocas, otra de sus características principales es su distribución en los muros¹¹, aparentemente aleatoria, ocupando en algunas ocasiones gran parte de las superficies y superponiéndose unas a otras en muchos de los casos.

En contextos abiertos -arquitectura expuesta- estas superposiciones obedecen casi siempre a una intervención posterior, la de ocupadores, ocupantes esporádicos, viajeros y turistas que dejaron sus huellas en los muros de los edificios ya abandonados por sus moradores originales. En el caso de los grafitos realizados mientras los edificios estaban en uso, las superposiciones se deben en muchas ocasiones a las sucesivas capas de estuco que los muros recibían en las diferentes renovaciones. Al irse perdiendo estas delgadas capas, los grafitos aparecen, ya sin color, superpuestos, formando, en ocasiones, complicados diseños.

¹¹ En menor medida aparecen también sobre pisos, bancas e incluso lienzos de bóveda.

Mencionábamos también que se trata de dibujos espontáneos realizados en muchos de los casos por personas sin formación artística. Sin embargo, a lo largo de esta tesis empleamos en multitud de ocasiones la expresión "manifestaciones o expresiones artísticas" para referirnos a los grafitos, casi como sinónimo. Ello plantea el problema teórico del carácter artístico o no de los grafitos. En nuestra opinión, el problema no está tanto en los grafitos como en la noción de arte que se emplee. Si entendemos arte en el sentido de perseguir exclusivamente una finalidad estética, muchos grafitos ni siquiera tienen intención artística, pero entonces tampoco cabría considerar arte las pinturas rupestres, creadas con una intencionalidad ritual o mágico-religiosa. Por eso quizá convendría entender arte en un sentido más general, más parecido a la *techné* de los griegos: una acción humana que produce un objeto que antes no existía; en este caso, la intención es expresiva o descriptiva; no vemos razón alguna para no considerar arte estas manifestaciones. En nuestra opinión, en general, son una manifestación del arte popular distinta de la pintura, el dibujo o la escultura formal, en ocasiones de factura "ruda", que, libre de los estrictos cánones de representación del arte maya oficial, constituye una nueva y destacada fuente de información sobre la vida cotidiana de los antiguos mayas.

Al iniciar una reflexión sobre el tema, resulta imposible no establecer comparaciones con los *graffiti* actuales. En la actualidad llamamos *graffiti* a los letreros o dibujos pintados con spray sobre muros, mobiliario urbano, vagones, contenedores o cualquier otra superficie pública. Son representaciones en muchos casos efímeras, de carácter popular, desarrolladas de manera ilícita y casi siempre anónimas. Para algunos son solo pintadas callejeras consideradas como un acto vandálico que debe ser castigado. Para otros son una expresión de arte urbano, una forma de protesta, una nueva propuesta artística. Como en el área maya, diferentes calidades y ubicaciones responden a diferentes autores y motivaciones, y aunque los grafitos mayas también se iban añadiendo sobre las estructuras una vez que estas habían sido terminadas y se distribuían en las paredes, pisos y bancas de manera aleatoria, no comparten la característica que define esencialmente al grafito actual: su carácter transgresor o crítico y la mayoría de las veces ilegal. En el caso maya prehispánico, estas representaciones incisas o pintadas fueron realizadas, en la mayoría de los casos, por los mismos habitantes de los edificios, hasta el punto de conformar su archivo visual, encargado de reflejar acontecimientos, creencias o recuerdos privados. No solo se trataba de una práctica consentida, sino que podemos afirmar que era una práctica habitual por parte de la elite maya. Estas representaciones constituyen con frecuencia todo un arte privado, alejado de las exigencias formales del arte oficial y exento de su

función propagandística. Todo ello las convierte en una riquísima fuente de información sobre la vida cotidiana de sus autores.

Tanto los grafitos prehispánicos como los *graffiti* actuales permiten reconstruir aspectos de la vida de sus autores y de los lugares en que fueron grabados. Filias y fobias políticas, amor y odio, deseos y pasiones de un tiempo quedan grabadas en los muros. Esta idea de *graffiti*, estos prejuicios, al fin y al cabo, se cuelan inevitablemente en la reflexión. Sin embargo, una comparación adecuada, que tenga en cuenta las obvias diferencias y conociendo muy bien ambas culturas, permite especular y abrir la mente; en la actualidad hay muchos tipos de grafitos que responden a muy variadas intenciones y artífices (*tags, stencils*, pintadas de protesta, puros rayajos, etc.). Según nuestra hipótesis también sobre las estructuras mayas hallamos huellas de diferentes tipos de grafitos, con diferentes intencionalidades y realizados por diferentes autores; tratar de identificar, a través de los temas representados –sin dejar de tener en cuenta otras características–, a sus diferentes autores y las motivaciones que los llevaron a realizarlos es otro de los retos de este trabajo.

1.2. Objetivos

El objetivo principal de esta tesis es extraer tanta información como sea posible, tanto de los propios grafitos como de los datos que aportan acerca de la vida cotidiana, las costumbres y el pensamiento de sus autores. Basándonos en el momento, técnicas y herramientas de elaboración, así como en su distribución espacial y representación iconográfica indagaremos acerca de su cronología, función, autoría y significado originales.

Para lograrlo se han establecido algunos objetivos específicos que se enumeran a continuación.

-Registro y estudio completo de los grafitos de La Blanca y Chilonché y contextualización espacial, cronológica y cultural de los grafitos mediante el estudio de los edificios en los que se encuentran y sus posibles usos, basándonos en la información obtenida de su contexto arqueológico.

-Recopilación de los grafitos publicados por otros investigadores. Una vez procesados y clasificados los datos obtenidos en La Blanca y Chilonché, se procede al vaciado bibliográfico de los estudios, artículos e informes publicados por otros investigadores. Al incorporar estos ejemplares se establece un *corpus* de estudio que permitirá unificar y actualizar los datos, para poder llevar a cabo un exhaustivo estudio comparativo de nuestros resultados con los obtenidos por otros investigadores.

Un análisis pormenorizado y la comparación de nuestras conclusiones con las obtenidas por otros investigadores en contextos similares nos permitirá confirmar nuestra hipótesis.

- Determinar cuáles fueron las herramientas y el momento de ejecución de los grafitos, mediante la realización de estudios experimentales.

- Determinar qué se representa en los grafitos. Elaboración de una propuesta de clasificación tipológica que permita identificar tantos elementos representados como sea posible, una clasificación de referencia acerca de los temas identificados al estudiar comparativamente los grafitos documentados en diferentes sitios del área maya.

-Determinar los diferentes tipos de grafitos que conviven en los muros y su cronología basándonos en su ubicación, calidad, técnica e iconografía.

-Indagar acerca de la autoría, función y significado, mediante el análisis de los datos recopilados.

-Indagar acerca de la vida cotidiana, costumbres y pensamiento de esos autores.

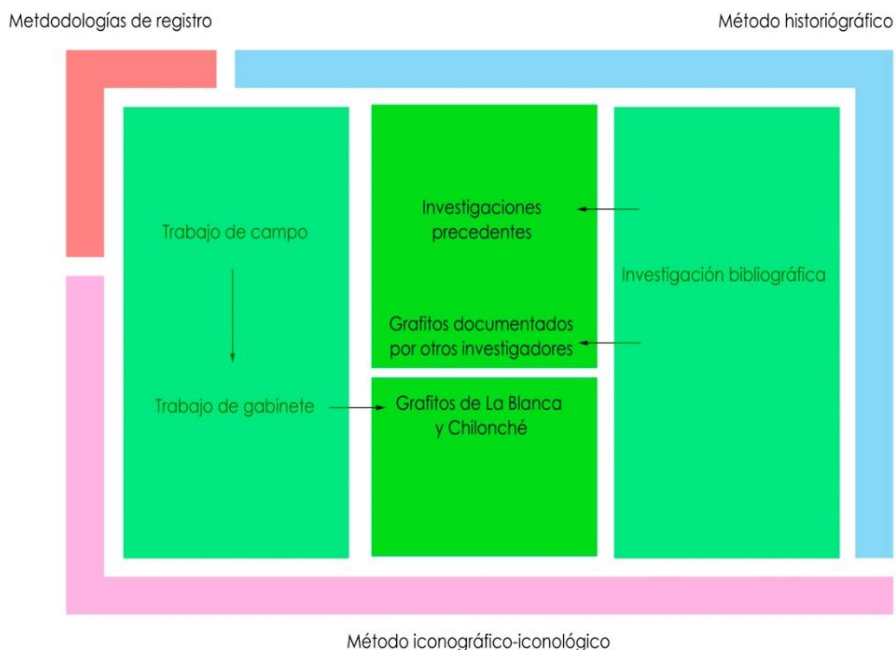
-Experimentación con nuevas tecnologías para el establecimiento de un protocolo de registro y documentación óptimo. Iniciación en este campo que tal vez nos permitirá conocer en un futuro nuevos datos acerca de los grafitos.

-Difusión de los resultados. Los resultados obtenidos (tantos como sea posible, teniendo en cuenta los permisos de publicación) se incorporarán a la Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas¹² formulada en el I Workshop Internacional de Grafitos Prehispánicos, como ya se ha dicho. Este procedimiento permitirá que los datos no vuelvan a ser parciales. Si funciona, los datos siempre estarán actualizados y accesibles.

El estudio comparativo y exhaustivo de los resultados obtenidos nos posibilitará aproximarnos a la función, el significado y la autoría de los grafitos. Nos permitirá, en definitiva, lograr nuestro objetivo general: recabar toda la información que éstos puedan aportar sobre la vida cotidiana de los que habitaron originalmente los edificios en los que fueron hallados.

¹² Muñoz y Vidal, 2014b:13-19

1.3. Metodología



Una investigación de estas características implica el empleo de diferentes métodos de estudio que se complementan, desde el estudio de las fuentes secundarias (investigación bibliográfica) correspondiente a una fase transversal de la investigación, al trabajo con las fuentes primarias que hemos desarrollado en tres fases.

Investigación bibliográfica y aproximación historiográfica

El estudio de las fuentes secundarias es una fase transversal que ha permitido una apropiada aproximación a nuestro objeto de estudio, la redacción del estado de la cuestión y el establecimiento de un *corpus* de estudio que posibilite un adecuado estudio iconográfico.

Inicialmente se llevó a cabo una fase previa de compilación bibliográfica que nos permitió aproximarnos de manera efectiva a nuestro objeto de estudio, fase que se intensificó para establecer un estado de la cuestión sobre grafitos mayas, y que no ha cesado durante la elaboración de este trabajo¹³. Cada nueva publicación referida tanto a nuevos descubrimientos como a los avances en nuevas tecnologías se ha ido incorporando a la investigación.

En cuanto al material gráfico –los grafitos documentados por otros investigadores–, cada uno de los ejemplares disponibles publicados se ha registrado de manera individual. Se

¹³ Gran parte de este material se obtuvo gracias a la estancia de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI) entre julio y septiembre de 2017.

han establecido unos estándares de calidad gráfica, volviendo a dibujar los ejemplares que no las cumplían y renombrándolos según una nomenclatura estandarizada que permite la identificación inmediata de los grafitos, en la que se incluyen referencias al Sitio-Estructura-Cuarto-Muro-Núm. según el orden en el que se introducen en el registro informático, correlativos con los del sitio arqueológico.

Fase I: trabajo de campo

Toma de datos. Registro de cada uno de los grafitos que van apareciendo a medida que progresan las excavaciones en profundidad de los edificios. Se lleva a cabo según la metodología diseñada por el Proyecto La Blanca¹⁴.

- Limpieza y consolidación del estuco: el primer paso para la documentación de los grafitos es la limpieza y consolidación de los estucos en los que fueron grabados. Para ello, el equipo de restauración del Proyecto La Blanca lleva a cabo, una vez concluida la excavación, la limpieza mecánica de los muros y su consolidación en los casos en los que es necesario.

- Localización e identificación: una vez limpios, se puede proceder a la observación minuciosa de los muros con luz rasante. Es un trabajo más difícil de lo que puede parecer, ya que nos enfrentamos a diferentes problemas: erosiones e irregularidades de los paramentos, pequeñas raíces, lagunas, eflorescencias, escurrideras, superposiciones, etc. que dificultan su lectura. Además, en la actualidad, la mayoría de los muros sobre los que se encuentran incisos han perdido su color y cubiertas originales, por lo que las incisiones no resaltan sobre el estuco.

¹⁴ Vidal y Muñoz, 2009: 100-106



Figs.1.1. y 1.2. Grafitos hallados en el muro Este del Cuarto 3 de la Estructura 6J1 y en el muro oeste de la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca, respectivamente.

- Calcado: una vez localizados e identificados los grafitos, se procede al calcado de los revestimientos mediante hojas de acetato yuxtapuestas que se fijan al estuco, mientras se calca el dibujo, con chinchetas que se clavan siempre en las partes faltantes del muro para no dañar el estuco conservado.

Sobre estos acetatos se calcan a escala 1:1 todos los trazos que se aprecian, diferenciando mediante códigos de color las distintas líneas: negro para el dibujo original, azul para las superposiciones y rojo para los defectos y faltantes del muro; tratando de copiar lo más fielmente posible las líneas del grafito, marcando también el diferente grosor de las incisiones. Para ello se utilizan los rotuladores de diferentes calibres. Cuando se trata incisiones más profundas, se marcan las líneas del surco y se rellenan con puntos.



Figs.1.3. y 1.4. Calcado inicial de los grafitos del muro Sur del Cuarto 14 de La Blanca; acetato en el que puede observarse el resultado de esta primera toma de datos en el extremo sur del muro Este del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca.

En cada hoja de acetato se coloca una escala gráfica, una identificación y al menos dos puntos de coordenadas para que, una vez dibujados, puedan insertarse en los levantamientos arquitectónicos de los edificios a los que pertenecen.

Con esta primera toma de datos obtenemos el tamaño, grosor y ubicación de los grafitos en los muros. Es muy importante distinguir lo mejor posible los dibujos de las superposiciones, así como tratar de documentar tantos detalles como podamos diferenciar en este primer calcado.

Durante este proceso surgen también algunas dificultades: dado que ocupan toda la superficie del muro, para calcar algunos de ellos deben adoptarse las más variadas posturas, que no siempre son las más cómodas para dibujar; otras veces, los acetatos se empañan por la condensación, dificultando el calcado y tampoco las condiciones de luz son siempre óptimas -tengamos en cuenta que muchas de las estructuras donde se documentan grafitos han perdido sus cubiertas originales, por lo que los grafitos quedan expuestos a la luz, resultando más difíciles de diferenciar. Para tratar de corregir el error que pueden acarrear estos factores, los grafitos más destacados se calcan en varias ocasiones, con diferentes luces, para no perder ningún detalle.

-Fotografiado: Además, esta documentación se complementa con fotografías de alta calidad, realizadas por un profesional con equipos especializados. Resulta imprescindible contar con un buen registro fotográfico, así como con otro soporte con el que comparar los datos calcados, dado que, de esta manera, disponemos de dos soportes complementarios de registro; uno de ellos nos aporta datos precisos acerca de la ubicación y las medidas del grafito y el otro nos proporciona los detalles que, o bien

no se observan a simple vista o bien se han perdido durante el calcado por algún motivo.



Fig.1.5. Fotografiado de los grafitos del muro sur del Cuarto 16 de la Estructura 6J2 de La Blanca.

- Para finalizar esta primera fase, se rellena una ficha de campo para cada grafito en la que se reseñan sus datos formales y una breve descripción de cada uno de ellos. Se incluye a continuación.

Proyecto La Blanca

Registro de grafitos

--

Sitio:	Estructura:	Estancia:
--------	-------------	-----------

Ubicación:	Posición:
------------	-----------

Material:	Técnica:
-----------	----------

Alto:	Ancho:	Grosor línea:
-------	--------	---------------

Tipo iconográfico:	Categoría:
--------------------	------------

Palabras clave:

Descripción:

Estado de conservación:	Contexto:
-------------------------	-----------

Nº de grafitos documentados en el mismo muro:

Superposiciones:

Restos de pigmento en el soporte:

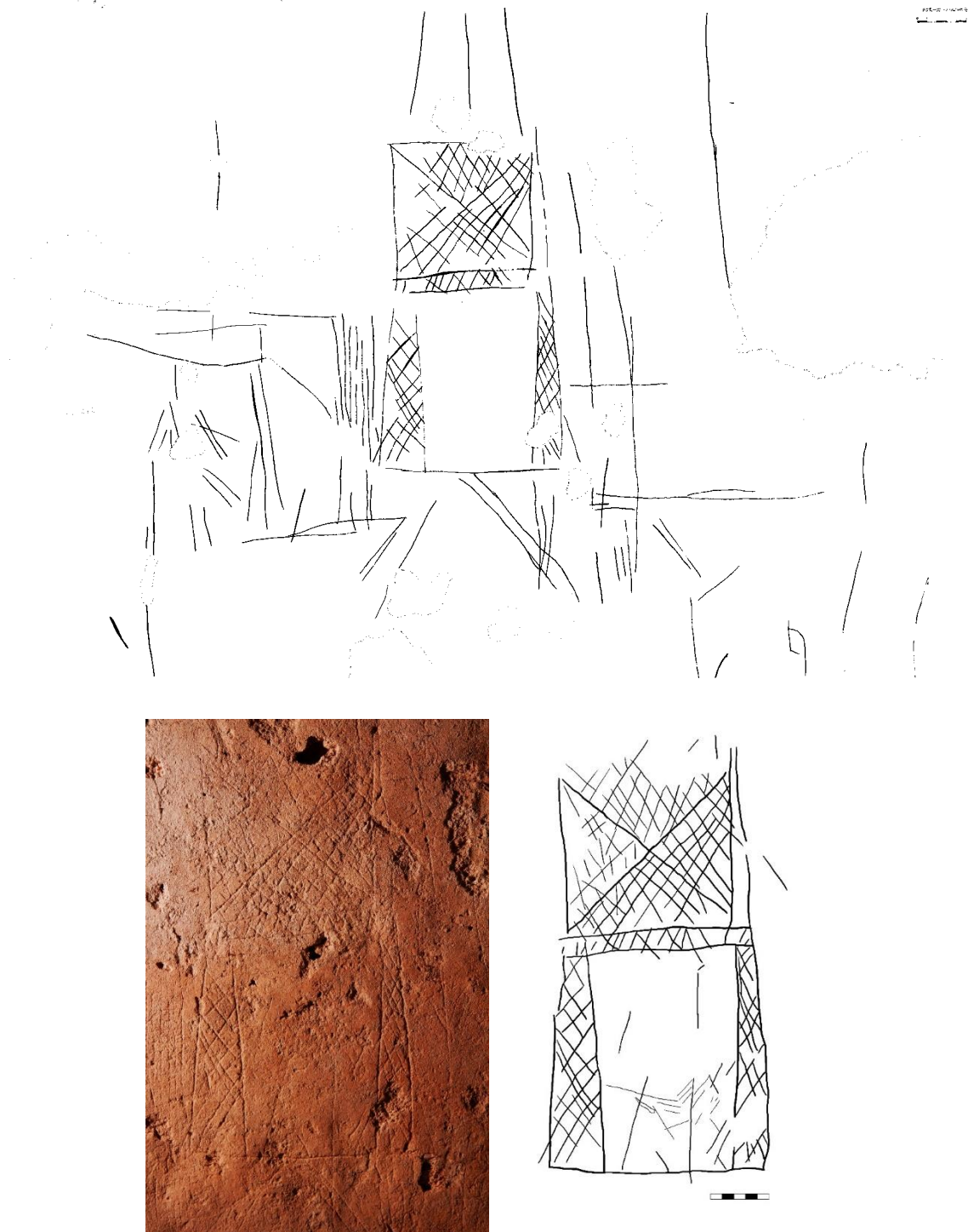
Calco:	Acetato:
--------	----------

Fotos:

Fig.1.6. Ficha de campo del Proyecto La Blanca para el registro de grafitos (©PLB).

Fase II: trabajo de gabinete

Los calcos se digitalizan en un escáner de gran formato, lo que permite la obtención de ficheros de alta resolución. En el laboratorio se revisan todos minuciosamente para diferenciar las superposiciones y seleccionar las representaciones y escenas más destacados, que se vuelven a dibujar individualmente.



Figs.1.7, 1.8 y 1.9. Calco original, fotografía y dibujo definitivo de uno de los grafitos documentados en el muro oeste del Cuarto 10 de la Estructura 6J2 de La Blanca.

El dibujo definitivo se realiza utilizando el calco original para mantener la escala y la posición del grafito, y las fotos de alta calidad, para completar los detalles que se han perdido a simple vista. Pueden realizarse a mano alzada sobre acetato o con una tableta digital, superponiendo las diferentes capas en el programa *Photoshop*. De esta manera se pueden corregir los pequeños detalles o errores detectados en los calcos, obteniéndose un modelo fiel de los grafitos, con la intensidad y grosor de línea originales, para una buena lectura iconográfica.



Figs.1.10, 1.11 y 1.12. Calco original, fotografía y dibujo definitivo de uno de los venados que forman parte de la escena de caza documentada en el muro oeste del Cuarto 10 de la Estructura 6J2 de La Blanca. En este caso, en el calco original se habían pasado por alto algunos detalles significativos como la cabeza del animal, su sexo y la flecha que lo persigue, representada en la parte derecha de la imagen.

Uno de los puntos clave de este proceso radica en el tratamiento adecuado de las imágenes y los dibujos en distintos soportes informáticos para que no se pierda la calidad de su trazado¹⁵.

Estos dibujos se incorporan a las planimetrías de los edificios llevadas a cabo por el equipo de arquitectura del Proyecto La Blanca¹⁶.

Así, aunque con algunas desventajas mínimas, este método ha permitido documentar y difundir adecuadamente una grandísima cantidad de grafitos que se hubiesen perdido de no seguir un protocolo estricto.

¹⁵ Peiró y Matarredona, 2014: 60

¹⁶ Vidal y Muñoz, 2009: 104-105



Figs.1.13 y 1.14. Restitución digital de los calcos iniciales y de los dibujos definitivos de los grafitos registrados en el muro Este del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca.

Fase III: Estudio iconográfico

Una vez debidamente documentados los grafitos, y también de modo paralelo a la fase de investigación bibliográfica, se elabora la propuesta de clasificación.

Para abordar de manera competente el estudio iconográfico de los grafitos, una expresión artística cuya documentación y análisis comporta, en muchos casos, gran complejidad, se aplica un sistema de clasificación amplio y poco jerárquico, pero exhaustivo, basado en la comparación con otras fuentes conocidas -tantas como hemos tenido a nuestro alcance- y que permita una lectura iconográfica sencilla.

Para ello se diseñó una metodología de clasificación basada en el método iconográfico-iconológico¹⁷, pero adaptada a las particularidades del arte maya en general y de los grafitos en particular, que se explica con detalle en el capítulo 3 de esta Tesis y que ha permitido clasificar las representaciones documentadas a través de sus atributos o sus convenciones de representación, o definirlos, en los casos en los que son exclusivas de los grafitos.

Hemos realizado una primera clasificación en categorías, subdivididas en variantes o subtipos según sus especificidades, que se presenta en el primer epígrafe del capítulo 3,

¹⁷ Vidal y Muñoz, 2009: 106-107

en el que se describen e ilustran de manera aislada cuantos elementos hemos sido capaces de identificar, tanto si proceden de escenas como si se documentaron aislados, abordándose en la segunda parte del capítulo el estudio de las escenas. Creemos que de esta manera se facilita la consulta del trabajo. Si se lee un capítulo tras otro, cuando se llega a las escenas ya se han descrito individualmente cada uno de los elementos que las componen; si, por el contrario, queremos consultar una escena, podemos remitirnos a la clasificación para identificar cada uno de los elementos o motivos que la componen. También puede aplicarse este método a la consulta de la Base de Datos, ya que estos criterios se incluyen entre las palabras clave de cada una de las entradas.

1.4. Estructura de la Tesis

Los capítulos que componen esta tesis presentan una cierta heterogeneidad. No podía ser de otra manera si había que atender a tipos de tareas tan distintos como el registro y dibujo de los ejemplares, su clasificación, datación, documentación exhaustiva, comparación, interpretación y contextualización en la cultura maya. Se trata de tareas difíciles de separar pero que no podían exponerse a la vez. Los capítulos de la Tesis obedecen a esta necesidad. Se ha procurado que las repeticiones sean mínimas, pero se comprenderá que resulten inevitables. El ejemplo claro de esto sería el capítulo dedicado a la clasificación, en el que elementos técnicos, elementos físicos y temática se entrecruzan. Estos mismos elementos intervienen en el momento de contextualizar e interpretar culturalmente el sentido de los grafitos. Estos distintos niveles tenían que separarse expositivamente, pero guardan entre sí una relación que quedará clara con la lectura del trabajo que, obviamente, ha de ser transversal.

El procedimiento que se refleja en la estructura de este trabajo ha empezado por el dibujo y procesado de los ejemplares hallados en los sitios de La Blanca y Chilonché durante las diversas temporadas de campo del Proyecto La Blanca en las que he participado. La metodología empleada para su registro y clasificación, así como otros aspectos introductorios, como la definición del objeto de estudio y los objetivos que se pretenden alcanzar, se recogen en este primer capítulo del tomo I.

Para su adecuada comprensión ha sido necesario recorrer las interpretaciones y ejemplares existentes. Para ello, en el segundo capítulo se realizó una exhaustiva revisión de las investigaciones precedentes, desde los primeros reportes de los exploradores de mediados del siglo XIX hasta los trabajos más recientes publicados en 2019. De cada texto se han extraído, además de las hipótesis de cada investigador, los ejemplares publicados en cada uno de ellos. De esta manera, al tiempo que se llevaba

a cabo una lectura crítica de las fuentes bibliográficas consultadas, nuevos grafitos se iban incorporando al *corpus* inicial.

Con este material se ha podido proceder a la clasificación tipológica que se presenta en el tercer capítulo; finalmente, a los casi 200 ejemplares registrados en La Blanca y Chilonché se han sumado más de 1500 hallados en 67 sitios arqueológicos del área. Se ha procurado una clasificación exhaustiva en la que puedan encajarse todos los grafitos, tanto los que conforman nuestro *corpus* como los que irán apareciendo en futuras excavaciones. Este capítulo concluye con un apartado sintético en el que se exponen los principales resultados cuantitativos obtenidos tras la clasificación tipológica de estas expresiones artísticas, fruto de la presente investigación.

La labor de clasificación y revisión de cada ejemplar, atendiendo a tantos factores como ha sido posible, así como la reflexión que comporta su interpretación han permitido elaborar el cuarto capítulo de este trabajo, en el que se aborda una aproximación a otros aspectos destacados. Basándonos en datos objetivos - ubicación, técnicas y temática- proponemos nuestra hipótesis acerca de su cronología, autoría y función.

En el quinto capítulo se ha abordado la inserción de estas expresiones artísticas en su contexto cultural. Dada la envergadura del *corpus* nos hemos centrado en la interpretación de los grafitos de La Blanca y Chilonché, aportando una muestra de la cantidad de información que estas expresiones artísticas pueden aportar al conocimiento de la vida y la cultura maya.

El capítulo siguiente está dedicado al uso de nuevas tecnologías. Se recogen los resultados que se han obtenido en su empleo para el registro y documentación de algunos grafitos, así como para su difusión. La posibilidad de volcar estos resultados en la Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas, que se presenta en este capítulo, tiene una indudable utilidad, puesto que sirve de criterio de clasificación de los grafitos encontrados hasta hoy y que pudieran ir apareciendo.

El primer tomo concluye con el capítulo en el que se presentan las principales conclusiones derivadas de esta investigación, vinculándolas con los objetivos propuestos, así como con el apartado que recoge todas las referencias bibliográficas y el de los créditos de las imágenes.

El tomo II incluye los dibujos de todos los ejemplares que se podrán consultar en la Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas, con sus referencias completas. A él se hace referencia en los pies de foto de cada imagen inserta en el tomo I para facilitar la lectura y la consulta de este trabajo.

Capítulo 2 | **Investigaciones precedentes**

A pesar de su importancia histórica -dado que suponen un complemento muy valioso a otras manifestaciones artísticas-, los prejuicios de la sociedad contemporánea acerca de los grafitos, así como la propia naturaleza de los mismos, hicieron que durante muchos años quedaran relegados a un segundo plano por el ámbito científico, lo que lamentablemente, propició la desaparición de muchos de ellos.

Sí que llamaron la atención de los primeros investigadores y exploradores del área maya, que los recogieron en sus informes, sin embargo, muy pronto empezaron a ser considerados como pintarrajos de niños o "rayajos" realizados por los ocupantes postclásicos o por visitantes desconsiderados. Desde los primeros reportes, los únicos grafitos que se conocen han sido publicados como ejemplos aislados dentro de informes arqueológicos, y habrá que esperar hasta los años sesenta para ver la aparición de los primeros trabajos dedicados en exclusiva a estas expresiones artísticas.

Desde los últimos veinte años del siglo pasado encontramos ya bibliografía específica

sobre el tema; en las pasadas décadas ha crecido la conciencia de su importancia como fuente directa de información y ya son muchos los proyectos que las toman en consideración. Hasta el momento, adolecíamos de trabajos de documentación sistemática de este tipo de manifestaciones, pero en años sucesivos empezamos a hallar información referente a los grafitos; artículos, informes, tesis de maestría o comunicaciones a congresos. Y, en los últimos tiempos, incluso algunos destacados monográficos dedicados a su estudio.

En este capítulo revisamos estas investigaciones precedentes, dividiendo las referencias en tres apartados. El primero de ellos está dedicado a los grafitos incisos y pintados propiamente dichos. El segundo epígrafe se dedica a las huellas de manos impresas y finalmente se han incluido en el tercer apartado las referencias a las inscripciones realizadas en los edificios mayas por viajeros, exploradores o chicleros que pasaron por las ruinas muchos años después de su abandono, pero antes de o durante su redescubrimiento oficial.

2.1. Grafitos incisos y pintados

El primer lugar donde se documentaron fue en la gran urbe de Tikal.

Las ruinas de Tikal fueron descubiertas oficialmente entre el 23 de febrero y el 3 de marzo de 1848, en una expedición liderada por el coronel Modesto Méndez, Corregidor del Petén, en la que también figuraban el gobernador Ambrosio Tut, el regidor Antonio Matos, el síndico José María Garma, el artista Eusebio Lara y los comisionados Vicente Díaz, Bernavé Castellanos, Antonio Moó y Euljio Chayax¹.

Las primeras referencias escritas a los grafitos las encontramos en el reporte de esta expedición, publicado en *La Gaceta de Guatemala* el 6 de marzo de ese mismo año²; y en la colección de dibujos que lo acompañaban³ encontramos el primer registro gráfico de estas expresiones artísticas.

El 26 de febrero Méndez y sus acompañantes descubrieron el "primer palacio" y en la descripción del edificio superior se menciona el hallazgo de "caracteres y figuras en algunas partes de la pared, apareciendo lo demás limpio y revocado con mezcla finísima, enyesada". En esa misma frase nos informa de que "la forma de este palacio

¹ Méndez, 1955:7

² El informe fue publicado en la revista de la *Academia de las Ciencias* de Berlín en 1853 y reproducido en la revista *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* en 1930.

³ El informe estaba acompañado de una colección de dibujos realizados por el artista Eusebio Lara. El 25 de mayo de 1854, diez dibujos de Tikal fueron presentados en la Society of Antiquaries de Londres; habían sido enviados a la sociedad una semana antes junto con una traducción al inglés del informe de Méndez y permanecieron durante décadas en la Biblioteca de esta institución hasta que Ian Graham los redescubrió a principios de los setenta. No sabemos con certeza si se trata de los originales de Lara, como afirma Graham, o si se trata de copias realizadas en Guatemala entre 1852 y 1854, como afirma Hammond.

va copiada en el papel que da principio a la colección que acompaño"⁴, dibujo de Eusebio Lara que reproducimos en la Figura 1, rotulado con la inscripción "Palacio N.1º", en el que pueden apreciarse once grafitos; cuatro rostros representados de perfil, lo que parece ser un glifo y otros dibujos abstractos, algunos de ellos figurados en las jambas de la puerta y otros en la pared del fondo.

La anotación "Palacio N° 1" que aparece sobre el dibujo hizo pensar durante mucho tiempo que se trataba de una representación del Templo I⁵, sin embargo Gaspar Muñoz y Cristina Vidal⁶ verificaron en 1996, al iniciar la excavación del Templo V, que se trataba en realidad de la ilustración de este último y no del Gran Jaguar. Y uno de los argumentos que permiten afirmarlo es precisamente que reconocieron uno de los grafitos reproducidos por Lara "en la jamba oeste de la puerta, bajo los rayados modernos"⁷.

También en el Palacio Maler⁸, el "palacio de enfrente, situado a dos cuadras de distancia" se reportan "en distintos lugares del interior (...) caracteres escritos, caras y animales desconocidos"⁹, en clara alusión a los abundantes grafitos incisos en los muros de esta estructura, aunque en este caso no están dibujados.

Los dibujos de Eusebio Lara, aunque de carácter inexperto, incluso inocente, poseen incalculable valor histórico como primer testimonio gráfico de los grafitos de Tikal.

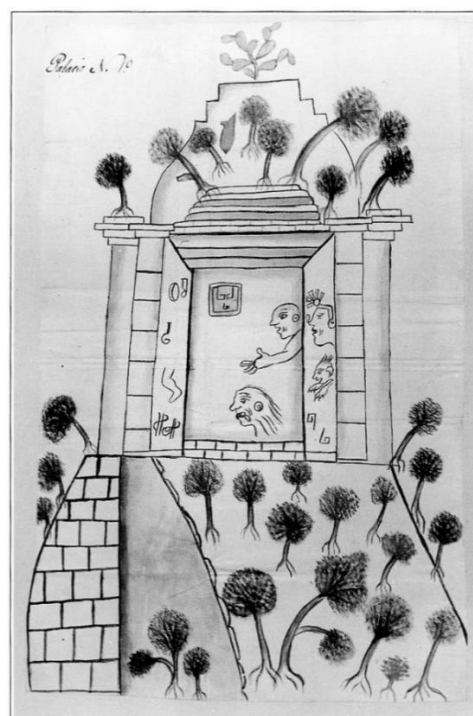


Fig. 2.1. Dibujo del "Palacio N° 1" según el artista Eusebio Lara.

⁴ Méndez, 1955:4

⁵ Hammond, 1987: 32, 33; Haviland y Haviland, 1995: 295

⁶ Muñoz y Vidal, 1998

⁷ Muñoz y Vidal, 1998:11

⁸ Muñoz y Vidal, 1998:12

⁹ Méndez, 1955:5

Unas décadas más tarde, en 1886, Edward Herbert Thompson dio a conocer las ruinas de Xkichmook, Yucatán. En 1891 inició las excavaciones en el sitio y en su reporte de 1898, *Ruins of Xkichmook*, hace algunas referencias a los grafitos que localizó en sus muros. Sin embargo, en sus propias palabras, estas figuras incisas “no parecen ser de una naturaleza seria o significativa”¹⁰ y define los grafitos¹¹ localizados en el muro septentrional del Cuarto 7 del Edificio 1, que él llama el Palacio, como “manifestaciones toscamente incisas”. Reporta algunas figuras geométricas, que según el autor pudieron haberse utilizado en algún tipo de juego infantil; así como fragmentos de tocados, penachos, largas plumas, una figura humana rudimentaria y varios jeroglíficos, que interpreta como “la obra, al azar, de algún joven ocioso, que utilizó su pedernal o cuchillo de obsidiana con el mismo desprecio a las advertencias paternas que caracteriza a la juventud moderna”¹².

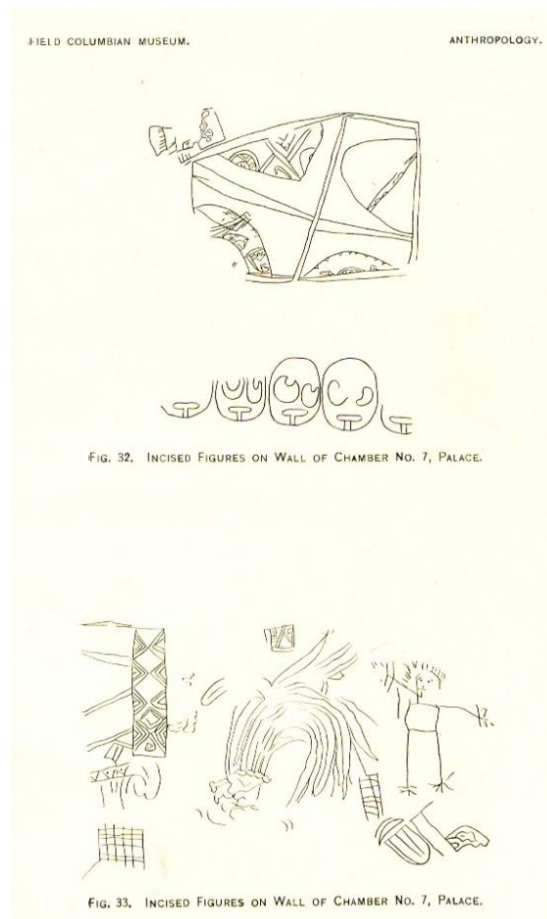


Fig. 2.2. Grafitos registrados por E. H. Thompson en el Cuarto 7 del Edificio 1 de Xkichmook.

¹⁰ Thompson, 1898: 226

¹¹ Thompson 1898: Figs 32 y 33

¹² Thompson 1898: 226

En el Cuarto 10 del mismo edificio reporta restos antiguos de “curiosos dibujos o glifos marcados con fuertes líneas negras” cuyas “porciones todavía visibles” reproduce en las Figs. 35 y 36¹³ de su reporte. Aunque son documentados por Thompson como pintura mural, estos ejemplares parecen ser, tanto por su distribución, superposiciones y características, grafitos pintados.

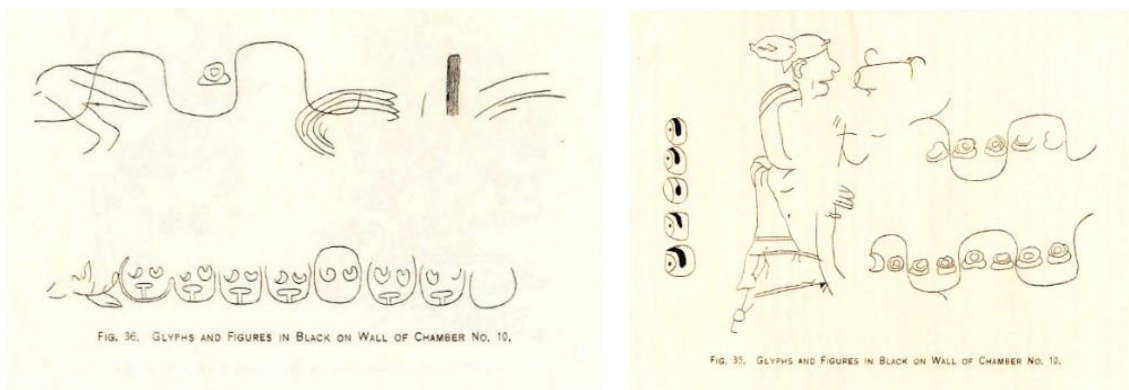


Fig. 2.3. Grafitos registrados en el Cuarto 10 del mismo edificio.

Mención aparte merecen los reportes de Teobert Maler, uno de los exploradores decimonónicos más destacados de todos los tiempos, cuyas cuidadosas y valiosas aportaciones -fotografías, notas y planos- siguen siendo hoy en día una fuente indispensable para el estudio del arte maya.

Gran parte del patrimonio que Maler registró de manera minuciosa y completa ha desaparecido o sufrido modificaciones en la actualidad; de ahí que en muchas ocasiones continuemos recurriendo a su obra para ilustrar, comparar o documentar determinados datos. Concretamente en una investigación sobre grafitos mayas su legado resulta una fuente imprescindible, ya que fue el primero -el único en ocasiones- en documentar muchos de los grafitos que se incluyen en nuestro trabajo.

Hemos tenido el privilegio de poder consultar la parte de su legado conservada en la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín (Iberoamerikanisches Institut- IAI). Aunque la mayor parte de su obra ha sido publicada, poder disfrutar de la revisión de los originales no tiene comparación; recrearse en los bellísimos dibujos y calcos de grafitos que en muchas ocasiones se han publicado con muy poca calidad o leer las anotaciones de Maler de su propia mano resultó muy revelador. Además, la revisión de los cuadernos y su comparación con los textos publicados nos han permitido identificar su metodología de trabajo, así como detectar algunos errores de traducción; en definitiva, a comprender mejor su obra.

¹³ Thompson 1898: Figs 35 y 36

A pesar de que se menciona en la documentación¹⁴, no se han hallado fotos de grafitos entre las fotografías del legado conservado en la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín, por lo que en nuestro caso han resultado de especial interés los cuadernos, los calcos originales y los dibujos de los planos de los sitios en los que se registraron grafitos o huellas de manos.

Aunque Teobert Maler documentó ruinas mayas desde 1874, sus expediciones más conocidas son las que realizó al regresar a México desde Europa en 1884. Entre 1886 y 1894 llevó a cabo las primeras investigaciones sistemáticas de sitios arqueológicos en la Península de Yucatán. Parte de estos resultados fueron publicados en octubre de 1895 en dos números de la revista *Globus* bajo el título "Yukatekische Forschungen" (12 sitios: Chunyáxníc, Sabacché, El Tabasqueño, Chacmultún, Híntichmúl I, Dsíbiltún, Sayil, Hochob, Chichén Itzá, Nocuchich, Dsecilná y Kancabchen) y en octubre de 1902 se le dedicó un número especial de la misma revista en el que se publicaba otra parte del manuscrito "Península Yucatán", publicación realizada con ocasión del XIII Congreso Internacional de Americanistas en Nueva York (17 sitios: Chacbolai, Chacmultún, Ichpich, Xcalumkin, Maler-Xlabapak, Xcavil de Yaxché, Yaxché-Xlabapak, Xculoc, Chunhuhub, Almulchil, Xcalupococh, Itsimté, Tintah, Yakal-Chuc, Xlabapak de Santa Rosa, Dsekabtun, Dsibiltún).

Entre 1897 y 1898 realizó la primera de las tres expediciones llevadas a cabo en nombre del Museo Peabody de la Universidad de Harvarda través de la mediación del Duque de Loubat (Chiapas); entre 1899 y 1900 se llevó a cabo la segunda: investigaciones en el valle del Usumacinta. Y entre 1904 y 1905 la tercera de ellas: exploraciones en la región del Petén.

Los primeros resultados de estos trabajos se publicaron en 1901, con la primera parte de "Researches in the Central Portion of the Usumatintla Valley" (La Reforma, Chinikihá, Cháncala, Xupá, Pethá y Piedras Negras); en 1903 apareció la segunda parte (El Cayo, Budsilhá, La Mar, El Chile, Anaité II, El Chicozapote, Yaxchilán y San Lorenzo). En 1908 vieron la luz "Explorations of the Upper Usumatintla" (Altar de Sacrificio, Seibal, Itsimté-Sacluk y Cankuen) y la primera parte de "Explorations in the Department of Petén, Guatemala" (Isla Topoxté, Yaxhá, Benque Viejo y Naranja), publicándose la segunda, dedicada a Tikal, en 1911.

En 1932 y 1944 se llevó a cabo la publicación póstuma de "Impresiones de viaje a las Ruinas de Cobá y Chichén Itzá", en Mérida y Bonn, respectivamente.

En 1971 se editó uno de los primeros compendios de sus viajes, "Bauten der Maya.

¹⁴ Véanse las referencias a Hochob (Fig. 2.7).

Aufgenommen in den Jahren 1886 bis 1905 und beschrieben von Teobert Maler" (*Monumenta Americana IV*) y en 1997 se publicó "Península Yucatán", editado por Hans Prem (*Monumenta Americana V*)¹⁵.

De las primeras expediciones en la Península de Yucatán reportó grafitos en los sitios de Almulchil, Dsibiltún, Hochob, Xkichmool, Nohcahab II, Santa Rosa Xlabapak y Uxmal.

En Almulchil¹⁶, en una de las "pechinas" de la bóveda de "otra de las estancias" del Palacio principal encuentra una pequeña inscripción vertical en líneas negras, con los glifos –Maler se refiere a ellos como "cuadritos"- coloreados en marrón y rodeada de pequeñas "rúbricas o adornos" en azul. Incluimos en la Figura 2.5 una fotografía del dibujo original de este grafito, así como el calco en buena calidad que hemos re-dibujado para poder incluirlo en nuestro corpus y en la base de datos. En la Figura 2.4 podemos observar el dibujo original acompañado de su descripción -que se ha resaltado en rojo-, traducida¹⁷ en este mismo párrafo. También puede apreciarse que el texto aparece tachado; es parte de la metodología de trabajo de Maler, que hemos podido deducir tras la consulta de su legado. Toma las notas y realiza los esbozos en cuadernos de campo como este; después pasa el texto a otros cuadernos y reproduce los dibujos en láminas, y al ir pasando los datos a limpio, tacha, en el mejor de los casos, o directamente recorta o arranca las páginas originales.

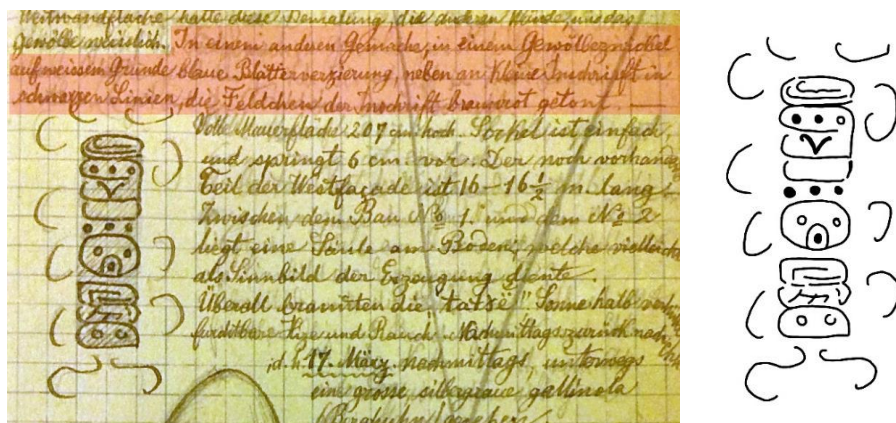


Fig. 2.4. Detalle de una de las páginas del cuaderno "Notitzbuch, ohne Titel. 1886-1897", donde Maler describe y dibuja la inscripción en negro hallada en Almulchil; **Fig. 2.5.** Grafito re-dibujado y digitalizado para su inclusión en el corpus y en la Base de Datos de Grafitos Mayas.

¹⁵ Kutscher, 1971: 9-19

¹⁶ Las notas sobre este sitio se recogen en el cuaderno "Notitzbuch, ohne Titel. 1886-1897". © Legado de Teobert Maler, conservado en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Alte inventarnummer: 6.

¹⁷ Traducción de la autora; las traducciones de los documentos citados en esta Tesis son todas de la autora.

En el cuaderno *Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie* (Cuaderno de notas con dibujos y esbozos para arqueología) hemos encontrado el esbozo original de un grafito controvertido, del que sólo tenemos el dibujo que reproducimos en la Figura 2.6. En el legado no se ha encontrado ninguna descripción o mención del mismo.

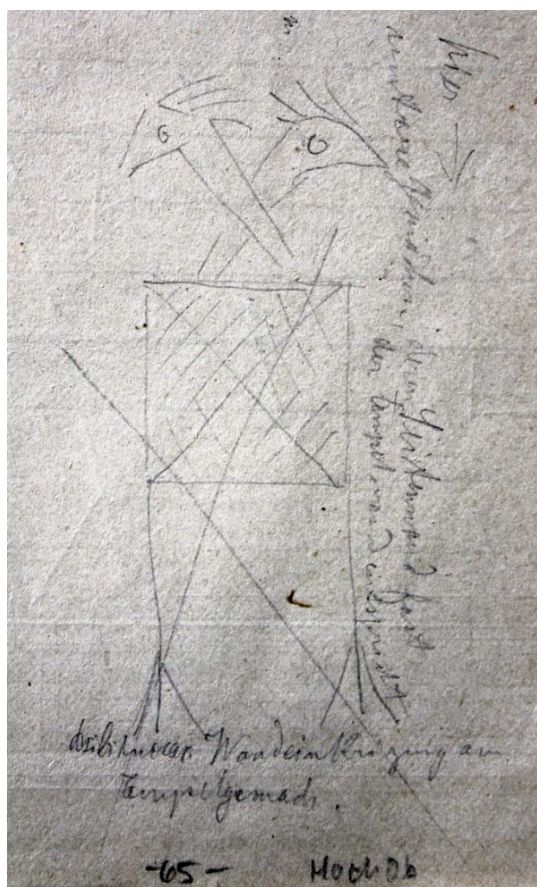


Fig. 2.6. Dibujo del grafito hallado en la página 65 del cuaderno "Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie".

Maler dibuja en su cuaderno de campo el grafito de un banderín o estandarte con decoración geométrica en la parte central y rematado por dos cabezas de pájaro que se entrecruzan en la parte

superior. El dibujo aparece tachado -lo que implica que ha sido pasado a limpio- y debajo de él se puede leer la anotación "Dsibiltunocac. Wander-einritzung am Tempelgemach" (Dsibiltunocac. Incisión mural en la estancia del Templo), lo que plantea las primeras dudas sobre la procedencia de este ejemplar. Mezcla los nombres de ambos sitios por lo que no sabemos si se refiere a Dsibiltún o a Dsibiltunocac.

Además, en la parte inferior del cuaderno, junto al número de página vemos que pone "Hochob", aumentando todavía más la confusión sobre su procedencia.

Maler incluye este grafito en el plano de Hochob (Fig. 2.7) mientras Prem lo incluye dos veces: el esbozo en Dsibiltún¹⁸ y el de la lámina en Hochob¹⁹.

Aceptamos la propuesta de Prem de considerar que Dsibiltunocac sea Dsibiltún, pero no creemos que haya dos grafitos idénticos en los dos sitios, máxime cuando no están claramente documentados, ni hallamos ninguna referencia o comentario a un fenómeno que, de ser cierto, sería único.

En nuestra opinión, uno es el esbozo y el otro la versión definitiva de un mismo grafito. En cuanto a su procedencia, en el esbozo se ve claramente que pone Dsibiltunocac. Así, se trataría de un grafito de Dsibiltún que Maler incluyó por error en el plano de Hochob.

¹⁸ Prem, 1997: 101, Fig. 34-6

¹⁹ Prem, 1997: 109, Fig. 36-10

Al haber podido revisar su legado, sabemos que Maler calca motivos aislados, lo que en contadas ocasiones -también lo hemos apreciado con algunos ejemplares que documentó en Tika- hace que algunos se traspapelen. Este hecho, sumado a la similitud iconográfica de éste con otro grafito de Hochob (Fig. 2.7), pudo ser la causa de la confusión.

Como decíamos, en este plano (Fig. 2.7) se incluyen dibujos de las "Incisiones murales en los templos" del sitio, una de las cuales es la que aparece en el cuaderno como perteneciente a Dsibiltunocac (aquí Dsibiltún); la similitud iconográfica con el otro grafito reportado en Hochob es evidente. En la imagen observamos una anotación de Maler que atestigua que "hay siete fotografías y una hoja doble de incisiones murales" que, lamentablemente, no se conservan en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Tal vez su revisión podría habernos sacado de dudas.



Fig. 2.7. Detalle del plano Hochob en el que observamos el grafito registrado en el cuaderno como procedente de Dsibiltunocac.



Fig. 2.8. Hoja doble con la reproducción del grafito de la procesión de Hochob y un motivo geométrico inciso en la misma sala.

Sí que se conserva la "hoja doble de incisiones murales" mencionada en la misma anotación y que contiene el dibujo del bello grafito de la procesión de mujeres de Hochob (Fig. 2.8).

Menciona en el cuaderno *Península Yucatán I* que está inciso en la Sala principal del Palacio de la Cabeza de Serpiente o Palacio Principal.

Las notas acerca de este grafito resultan especialmente interesantes, ya que además de su descripción aportan datos sobre la metodología de calcado de Maler –frotó las paredes con carbón para hacer los grafitos más visibles- e incluso un comentario sobre incisiones posteriores que ya en aquel tiempo se superponían a los originales, las "caballadas":

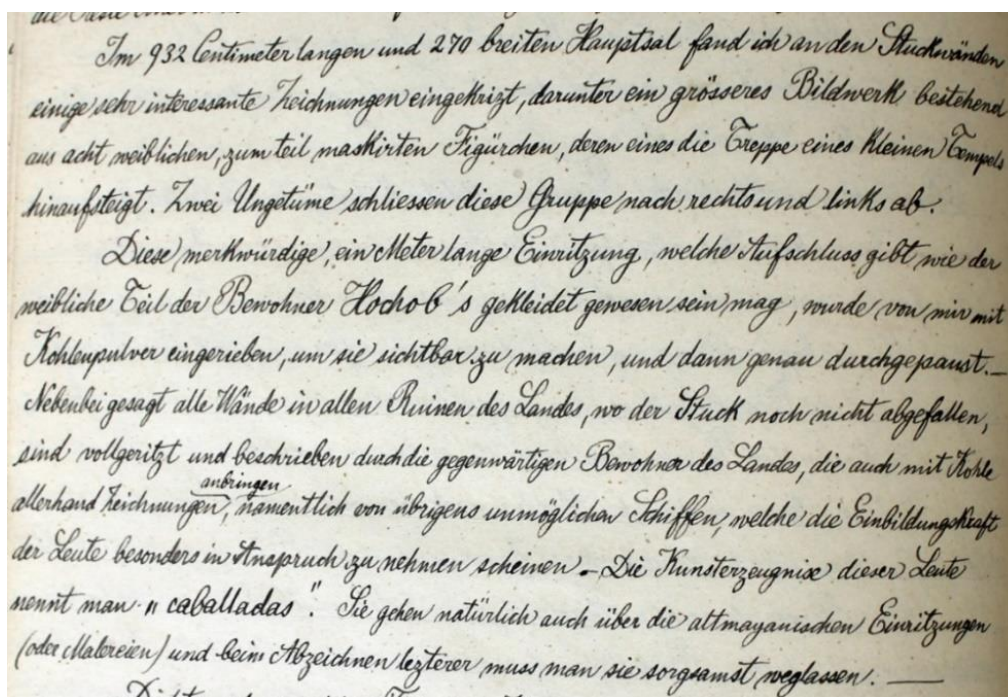


Fig. 2.9. Detalle de una de las páginas del cuaderno "Península Yucatán I" en la que Maler describe el grafito de la procesión de Hochob, así como otros grafitos actuales que encuentra en el sitio.

"En la Sala Principal, de 9,32 metros de largo y 2,70 metros de ancho hallé en las paredes de estuco algunos dibujos grabados muy interesantes, (uno de ellos) compuesto por ocho pequeñas figuras femeninas, algunas de ellas enmascaradas, una de las cuales está subiéndole las escaleras de un pequeño templo. Dos monstruos cierran este grupo a derecha e izquierda.

Este singular grabado, de un metro de largo, que explicaría cómo les gustaba vestir a las mujeres que vivían en Hochob, fue frotado por mí con polvo de carbón para hacerlo visible y después calcarlo en detalle.

"Dicho sea de paso, todas las paredes en todas las ruinas del país en las que el estuco

no ha caído, están completamente rayadas. Descritos por los actuales habitantes del país, que también realizan todo tipo de dibujos con carbón, (estos dibujos) parecen estimular la imaginación de esta gente, especialmente por los (dibujos) todavía visibles de barcos imposibles (que no existían en el área). A los testimonios artísticos de esta gente los llaman “caballadas”. Se encuentran, naturalmente, por encima de los grabados o pinturas mayas antiguos, y en las copias finales deben omitirse meticulosamente”²⁰.

Sabemos por Andrews que este grafito fue arrancado de su lugar en el muro sur del Cuarto Central de la Estructura 2 de Hochob. En el segundo volumen de *Pyramids and Palaces, Monsters and Masks*, publicado en 1997, menciona que “éste todavía estaba en el sitio en 1974 y en mi opinión contribuía enormemente al ambiente general de las ruinas. Lo vi nuevamente hace apenas unos meses como parte de una exposición que trataba de los grafitos mayas en el museo arqueológico de Mérida, pero lo encontré mucho menos convincente fuera de su contexto original”²¹.

Aunque hemos tratado de averiguar su ubicación actual, su paradero a día de hoy es desconocido.

Resultan asimismo muy destacados los ejemplares que reportó en Xkichmook [Xkichmool, Xkichmol, X-Kichmól, Xkichmó], tanto por la información que nos aportan acerca de los grafitos del sitio, como por permitirnos comparar los registros de Maler con los documentados por Thompson unos años antes, posibilitándonos establecer una interesante comparación entre la metodología de trabajo de ambos investigadores, así como completar la información de uno con la del otro. Además, en este caso, dos de los grafitos registrados por Maler se encuentran dibujados en dos versiones: el cuaderno y el plano del sitio.

²⁰ Fragmento del cuaderno “Península Yucatán I”. Traducción de la autora. Muchas de las páginas de este cuaderno, entre ellas las que se refieren al sitio de Hochob, no están numeradas.

²¹ Andrews, 1997:94.

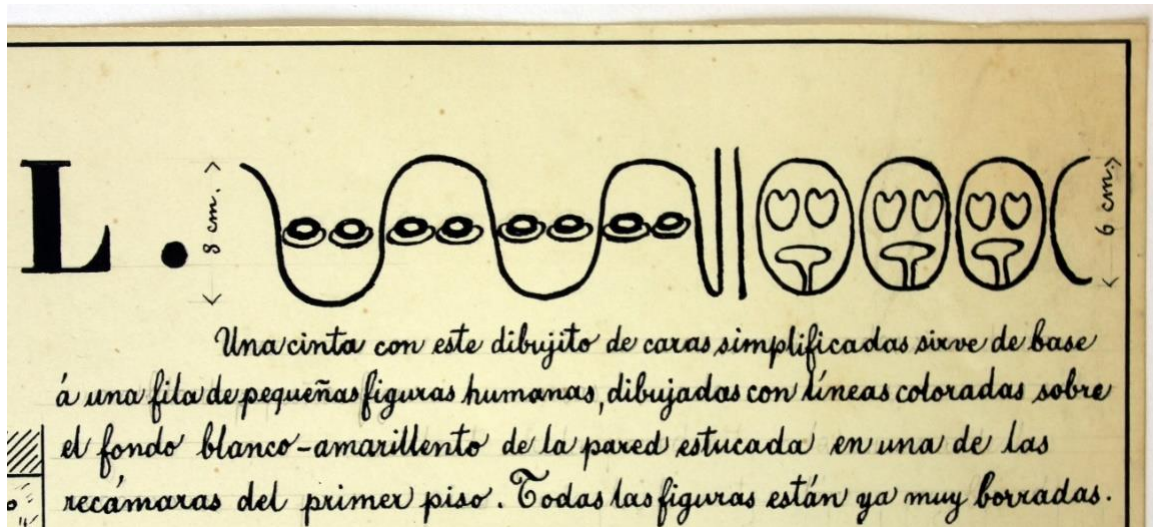


Fig. 2.10. Detalle de la esquina superior derecha del plano de Xkichmook, donde Maler reproduce los grafitos pintados que documentó en el sitio.

Maler reporta cinco grafitos incisos y uno pintado en rojo; Thompson, cinco incisos y otros cinco pintados en negro.

Ninguno de los pintados coincide; Maler reporta uno pintado en rojo mientras Thompson registra cinco pintados en negro. Puesto que el motivo representado en el que Maler reporta pintado en rojo es muy similar al representado en cuatro de los pintados en negro y un inciso de Thompson, y teniendo en cuenta que la descripción en español incluida en el plano es algo ambigua (no se sabe si lo dibujado en líneas coloradas es la cenefa, las figuras humanas o ambas) se ha consultado la descripción del cuaderno, corroborando que la cenefa está "contorneada en rojo".

Además, Maler dice que ésta se halla "en una de las recámaras del primer piso" mientras que ninguno de los cuartos del palacio en los que Thompson reporta estos grafitos

(Cuartos 7 y 10) se encuentra en este nivel. En este caso, la información se suma.



Fig. 2.11. Comparación de los grafitos pintados registrados por Maler y Thompson en Xkichmook.

Es probable que Maler no llegara a entrar en el Cuarto 10, puesto que tampoco reporta los incisos y pintados de esta estancia.

En cuanto a los incisos, ambos registraron los del Cuarto 7, obteniendo resultados diferentes y, además, cada uno de ellos documentó algunos que el otro no vio.

Thompson reporta seis incisos pero sólo tres coinciden con los reportados por Maler. Y además, de los tres que coinciden, dos no se publican con la misma orientación.

Son estas divergencias las que nos han permitido establecer algunas diferencias en la metodología de documentación de ambos. Parece que Thompson calca también las superposiciones mientras Maler, por lo que hemos observado en el legado al poder contemplar los esbozos originales, calca de manera aislada sólo los motivos que reconoce, tal vez considerando "caballadas" las superposiciones. Puede que ese sea también el motivo de que no calcase los menos elaborados del Cuarto 7 que sí documentó Thompson. Además de aislar los motivos, los reorienta según un criterio iconográfico.

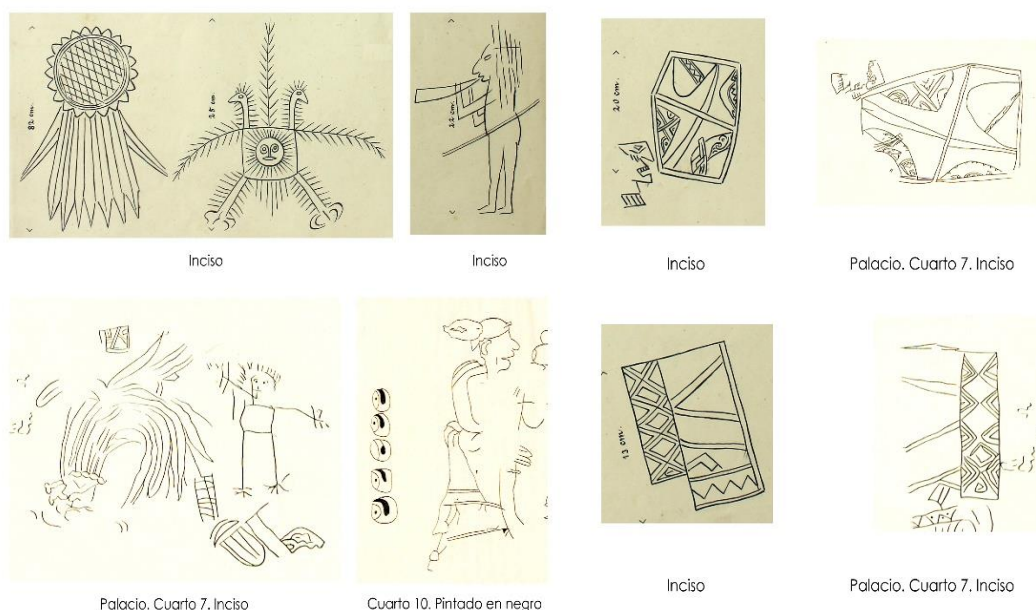


Fig. 2.12. Comparación de los grafitos incisos registrados por Maler y Thompson en Xkichmook.

Sin embargo hay algunos incisos que Maler reportó y que completan los datos de Thompson. Dos de ellos, además, nos han permitido comparar dos fases del trabajo de Maler: los originales copiados en el cuaderno de campo, tachados, y su versión para publicar incluida en el dibujo del plano del sitio, así como su descripción en el cuaderno de notas.

Die zwei Tempelgemächer haben ein jedes 563 cm. innere Länge auf 223 Breite und 515 Höhe. In deren mit feinstem weissem Stuck überstrichenen Wänden fand ich keine Malereien, aber zwei interessante Einritzungen: die eine, 82 cm. messende stellt ein rundes Schild aus Flechtwerk dar, samt herabhängendem Federwerk; die andere, bedeutend kleinere zeigt ein strahlenumgebenes Rundgesichtchen in viereckigem Felde, das von gewisser doppelter Vogelbildung umgeben ist. Die Gesamtlänge des eigentlichen Tempelpalastes, sammt dem

Fig. 2.13. Detalle de una de las páginas del cuaderno "Península Yucatán I" en la que Maler describe los grafitos hallados en Xkichmook.

"Cada una de las dos cámaras del templo mide interiormente 5,63 metros de largo, 2,23 metros de ancho y una altura de 5,15 metros. En sus muros finamente estucados en blanco no encontré pintura, pero sí dos finos grafitos: uno de ellos, de 82 cm representa un escudo redondo de tracería / trenzado del que cuelgan plumas; el otro, considerablemente más pequeño muestra un rostro redondo rodeado de rayos dentro de un cuadrado, rodeado de una forma de pájaro doble"²².

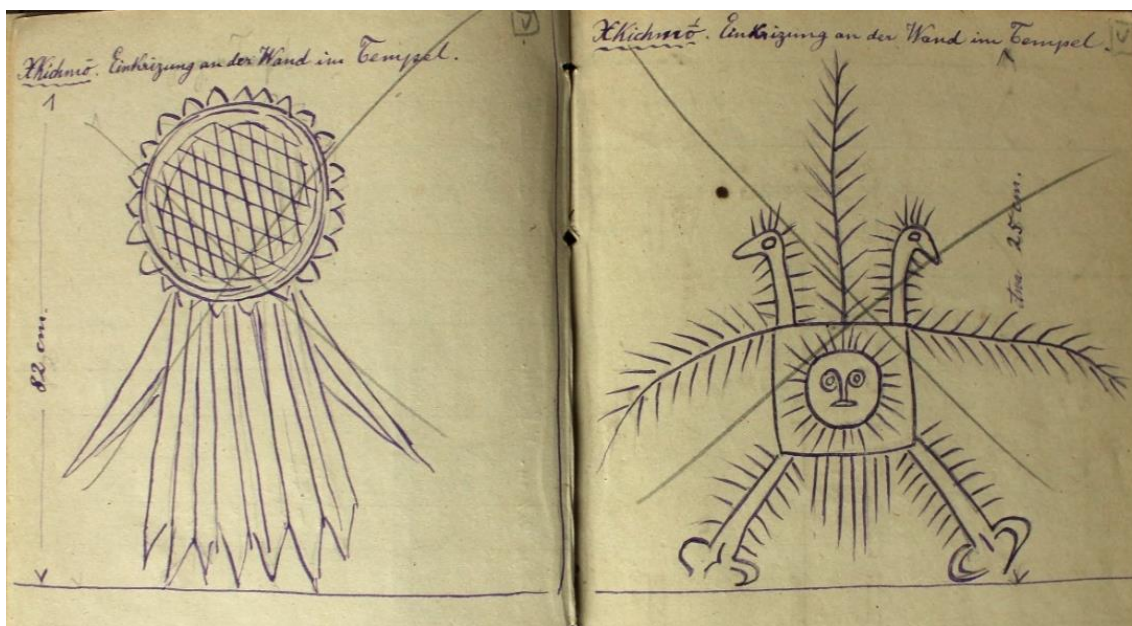


Fig. 2.14. Esbozos originales de dos de los grafitos documentados en Xkichmook. Cuaderno "Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie".

²² Fragmento del cuaderno "Península Yucatán I". Muchas de las páginas de este cuaderno, entre ellas las que describen el sitio de Xkichmook, no están numeradas.

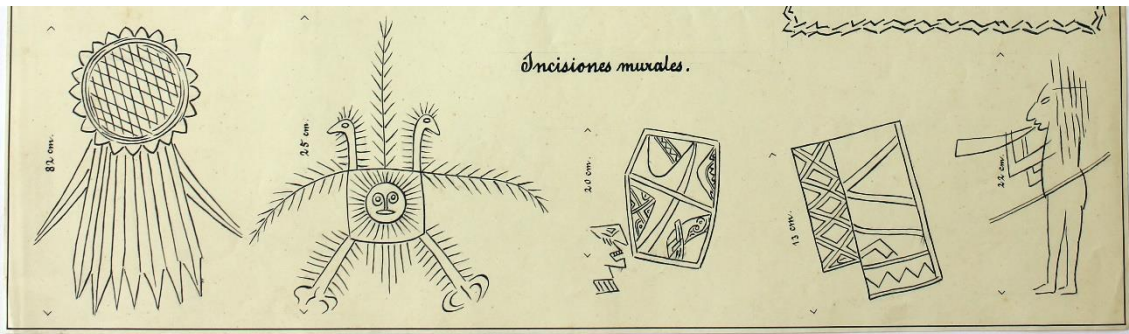


Fig. 2.15. Detalle de la parte inferior del plano de Xkichmook, donde Teobert Maler incluye las "Incisiones murales" que documentó en el sitio.

También destacan los dibujos –en el cuaderno *Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie*- y notas –en el cuaderno *Peninsula Yucatán I*- del sitio de Nohcahab II, donde reporta una "diadema de plumas" en el muro suroeste del Edificio III. En este caso podemos apreciar un nuevo aspecto de la metodología de registro de Teobert Maler, ya que en este caso sí que indica la ubicación del grafito en la estructura en la que fue hallado. En la página anterior y vinculado al dibujo por una flecha doble, podemos apreciar un croquis de la planta del edificio, en el que se indica el muro en el que se encuentra el grafito esbozado.

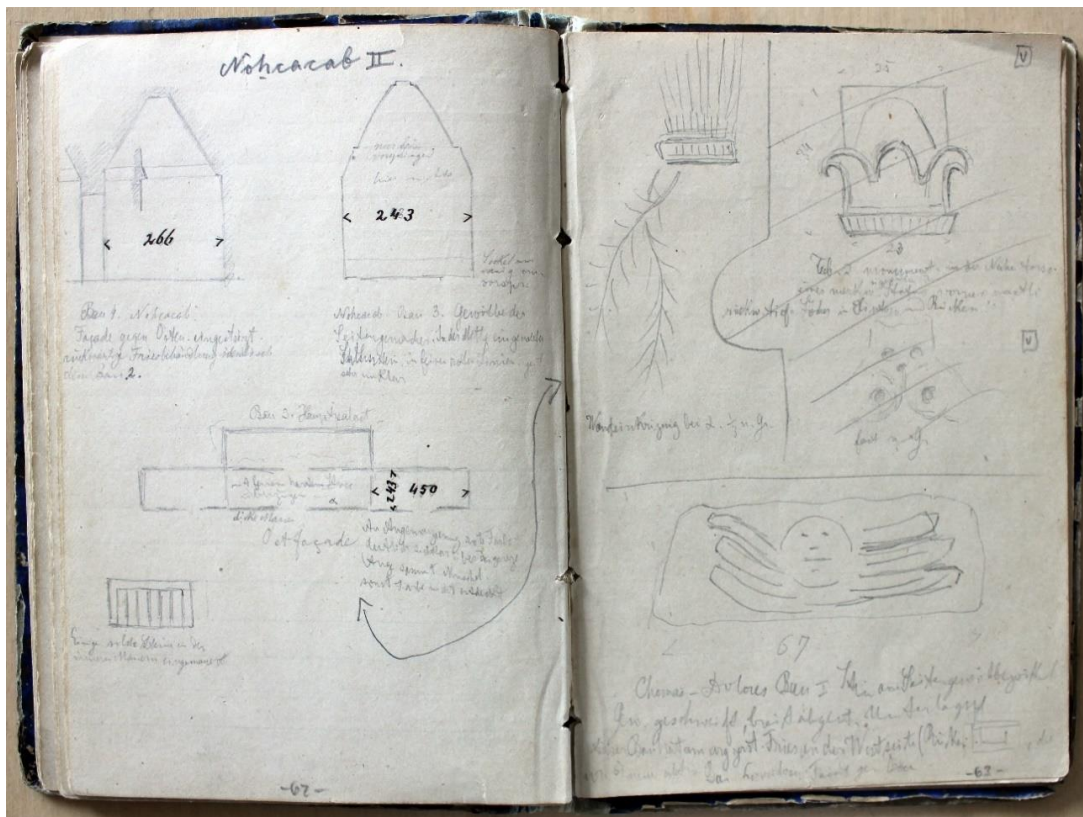


Fig. 2.16. Páginas 61 y 62 del cuaderno "Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie". En el cuaderno *Peninsula de Yucatán II* se encuentran las notas de Maler sobre Santa

Rosa Xtampak [Xlabpak], entre las que hallamos la descripción de un grafito registrado por el autor en una de las estancias del primer piso del Templo-Palacio: “en la cámara oeste del ala derecha, en una de las superficies laterales de la entrada a la cámara trasera en la que me hospedé, encontré un grafito muy interesante, en el que estaba representado un grupo de guerreros que parecían salir a buscar “clientes”, y que fueron dibujados con el mayor cuidado”²³.

Entre el legado de Maler hemos hallado una copia de imprenta de la lámina original, reproducida en azul y blanco; incluye el grupo de cinco guerreros localizado en la jamba del pasillo que une los Cuartos 13 y 14 del Templo-Palacio, un antropomorfo procedente de otra estancia y otra representación antropomorfa, mucho más simplificada, sobre la que menciona: “dista 25 cm del primer guerrero y acaso no se relaciona con el grupo de guerreros”.

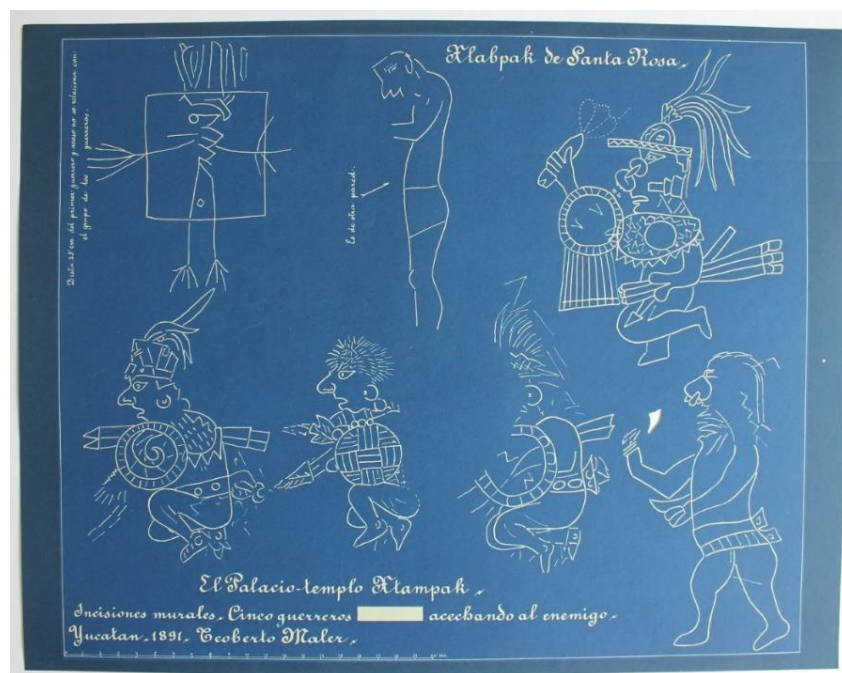


Fig. 2.17. Copia de imprenta de la lámina de grafitos original de Santa Rosa Xtampak.

²³ Cuaderno "Península de Yucatán II" [Alte Inventarnummer: 3 / Liste Dolinki: Ms 2]. Las páginas de este cuaderno no están numeradas.

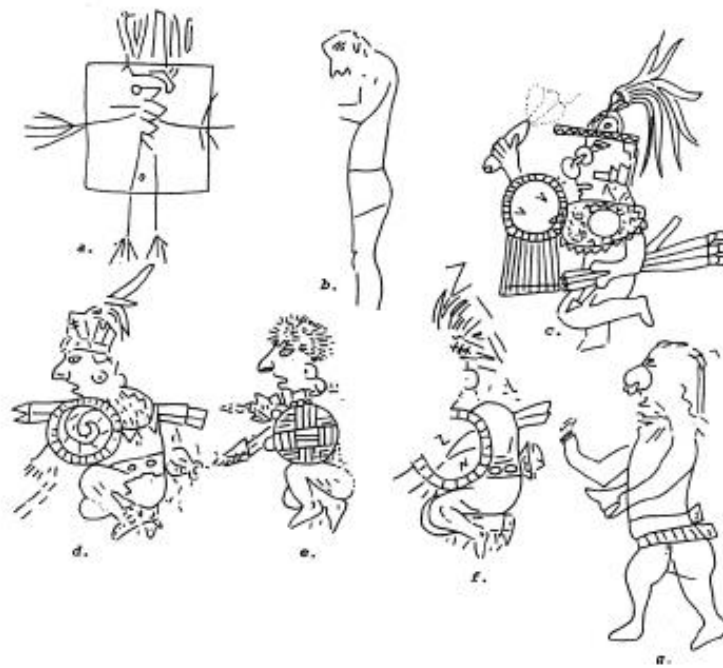


Fig. 2.18. Reproducción de este grafito en el texto de Hasso Hohmann.

El único grafito que documenta Maler en Uxmal se encuentra en el Palacio del Gobernador. Sin embargo, de esta estructura no hemos hallado ni en las publicaciones ni en sus cuadernos ninguna descripción. Sí que hemos encontrado en su legado conservado en el Instituto Iberoamericano de Berlín el dibujo original, que fue publicado por Seler en 1917, así como el plano de este edificio.



Fig. 2.19. Detalle de la lámina que contiene el grafito documentado por Teoberto Maler en el Palacio del Gobernador de Uxmal.

De las expediciones por el Valle del Usumacinta reportó grafitos en Piedras Negras, El Cayo, La Mar y San Lorenzo; registró las descripciones en el cuaderno *Paises adyacentes al Rio Usumatintla*. Todos ellos se han identificado como tableros de patolli.

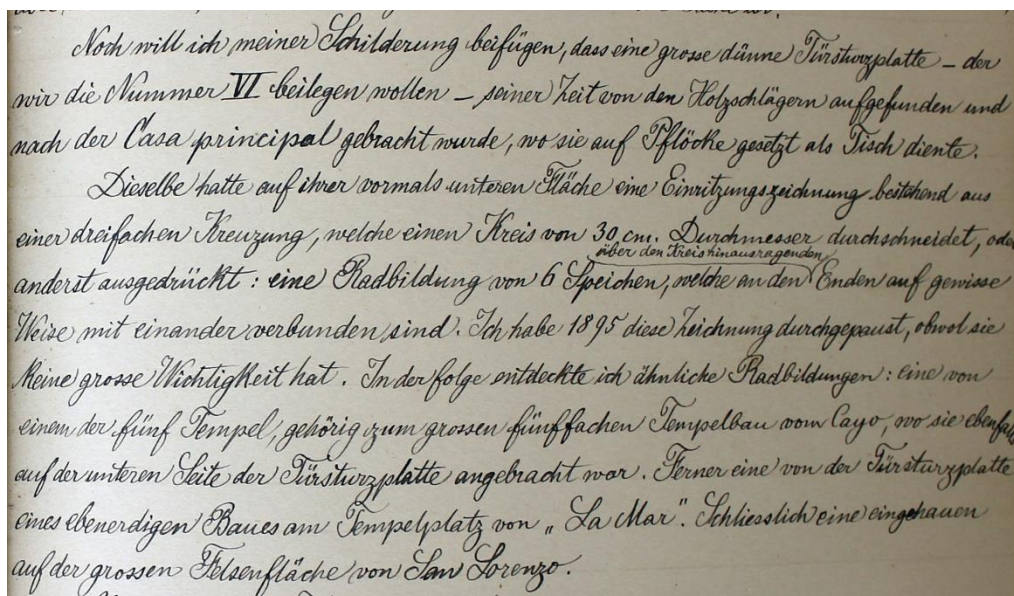


Fig. 2.20. Detalle de la página 87 del cuaderno "Paises adyacentes al Rio Usumatintla".

El documentado en Piedras Negras se encontró por casualidad. Según describe Maler, hallaron un dintel grande y delgado -No. VI- que había sido encontrado por los encargados de cortar madera y que fue llevado a la Casa Principal donde, apoyado sobre unos postes, había servido de mesa. Sobre lo que originalmente era su cara trasera, hallaron un diseño inciso, consistente "en un "cruce triple", en el que se inserta un círculo de 30 cm. de diámetro"²⁴.

Maler hizo una copia de este diseño -perdido en el momento de redactar el informe en el derrumbe de la Casa Principal- en 1895, que se incluye en la Fig. 26 de su reporte de 1901²⁵ y además describe que después (en otras expediciones) halló "ruedas" similares: una en el dintel de uno de los cinco edificios de lo que Maler llama "El Templo quíntuplo" de El Cayo; otra en el dintel de un edificio construido en el lado sur de la plaza del templo en La Mar y todavía otro en la cara horizontal de la ancha orilla rocosa de San Lorenzo. En El Cayo, al describir la plataforma sobre la que se erigen cinco templos, menciona que sus dinteles no están decorados a excepción de uno, el de la entrada al cuarto templo, que "tenía grabada en su superficie inferior una gran cruz de San Andrés" del mismo tipo que las halladas en Piedras Negras, La Mar y San Lorenzo. Hace incluso una

²⁴ Cuaderno "Paises adyacentes al Rio Usumatintla I", página 87.

²⁵ Maler, 1901: 75, Fig. 26.

interpretación de su significado: "Las cruces de este tipo, esculpidas en la parte inferior de los dinteles de las puertas de ciertas habitaciones, debían tener un significado especial, quizás astronómico. Pueden indicar que estas habitaciones estaban dedicadas a los sacerdotes astrónomos, a quienes se confiaba el cálculo de la cronología"²⁶. En La Mar reporta que en la estructura sur de la plaza del templo excavó un dintel con una cruz en su superficie inferior, como las halladas en Piedras Negras, El Cayo y más tarde en San Lorenzo.

En el Instituto Iberoamericano de Berlín se custodia la lámina en la que se encuentran dibujados todos ellos y que reproducimos en la Figura 2.21.

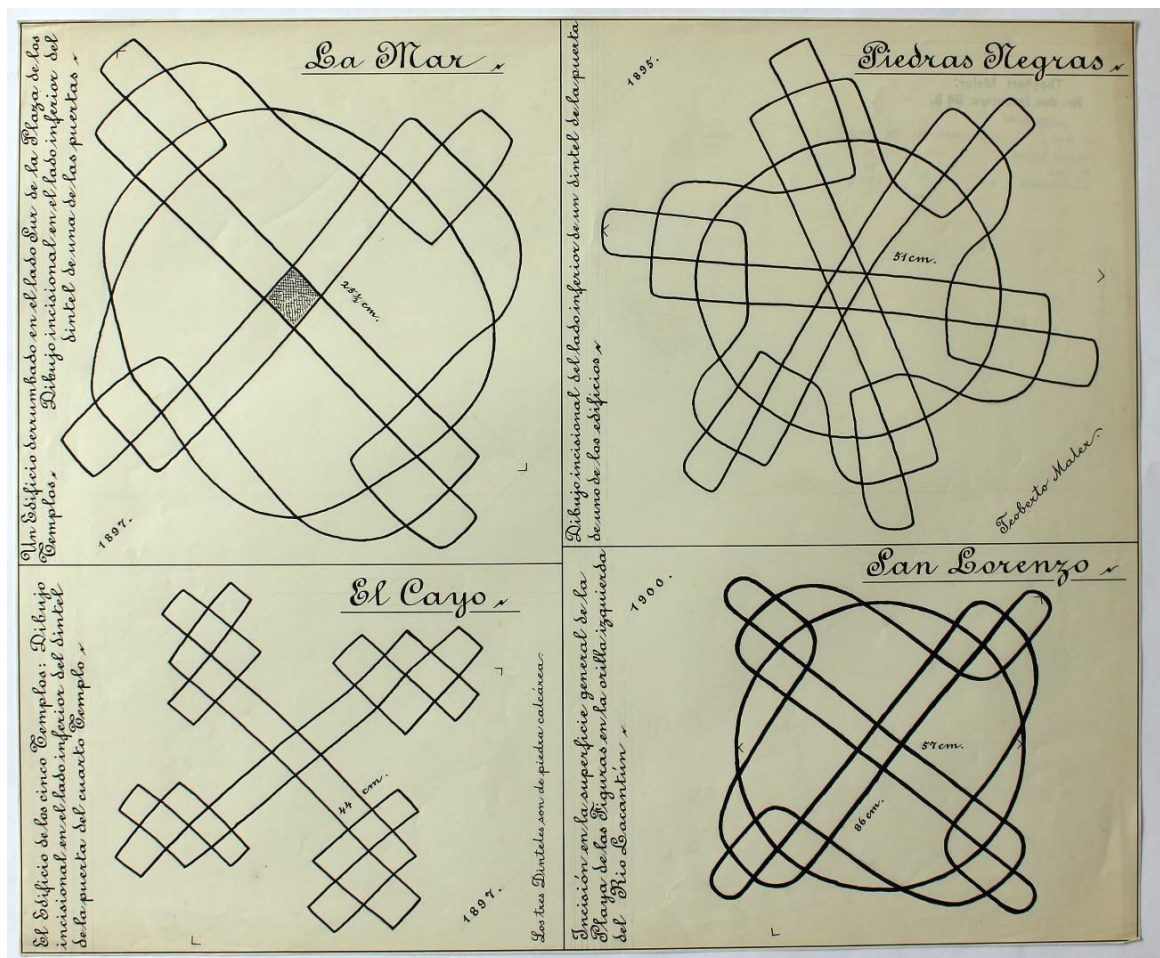


Fig. 2. 21. Lámina con los diseños de patolli documentados en los sitios de La Mar, Piedras Negras, El Cayo y San Lorenzo.

Finalmente, en San Lorenzo, cerca del asentamiento conocido como Tres Naciones, en la orilla del río Lacantun, reporta "una cama de piedra caliza estratificada conocida

²⁶ Cuaderno "Países adyacentes al Rio Usumatintla I". A partir de la página 216, las hojas ya no están numeradas en este cuaderno.

por los nativos como El Planchón de las figuras"²⁷. Esta superficie, prácticamente horizontal, forma durante la época de secas una playa elevada de unos 150 m de largo y 30 o 40 m de ancho.

Maler sostiene que "antiguamente, a lo largo de la orilla izquierda del río, hubo en este lugar una ciudad, tal y como lo demuestran las puntas de lanza y de flecha o las hachas y cuentas de piedra verde localizadas por las pocas personas que se asentaron con posterioridad en este lugar".

Según el autor, sus habitantes originales usaron esta amplia y relativamente suave superficie para inmortalizarse a sí mismos o a sus parientes, tal vez enterrados cerca de la orilla, tras la roca, "tallando bajorrelieves o realizando incisiones profundas. Esta vasta superficie contiene cientos de dibujos del más variado tipo. Muchos de ellos han sido completamente borrados, en parte por causas naturales y en parte por la ignorancia de la gente que en la actualidad vive en sus alrededores, así como por la falta de tacto de algunos viajeros que acamparon aquí colocando sus fogatas directamente encima de algunos de los dibujos. Aun así, gran cantidad de ellos son todavía claramente visibles.

El Planchón sólo es visible en época de secas, ya que durante la temporada de lluvias está completamente cubierto por el agua. Incluso cuando el Planchón queda completamente fuera del agua resulta complicado diferenciar los dibujos durante el día". Maler los calcó a partir de las cinco de la tarde cuando, según el explorador, podían diferenciarse mejor.

Además de registrarlos gráficamente, hace algunas observaciones acerca de su significado. Menciona que cerca del centro de la roca hay algunos círculos concéntricos bastante grandes, alrededor de los cuales se concentran los dibujos en bajorrelieve más destacados, lo que para él muestra que, probablemente, éstos indicasen un altar para sacrificios. En su opinión estos relieves serían un evidente sustituto de las estelas sepulcrales aunque, desafortunadamente, sólo quedan los contornos de los personajes que estarían representados en ellos.

El mayor de los diseños, de 4,70 m de largo representa una plaza rodeada de templos, en la que tanto los propios templos como las escaleras que conducen a ellos son claramente visibles. También describe el diseño de cruz (*patolli*) similar a los hallados en La Mar, El Cayo y Piedras Negras, y le llama especialmente la atención la figura de un animal de unos 175 cm de largo que parece representar un reptil o mamífero extinto o algún animal mítico.

"Se puede asumir con seguridad que en el periodo de florecimiento de la ciudad

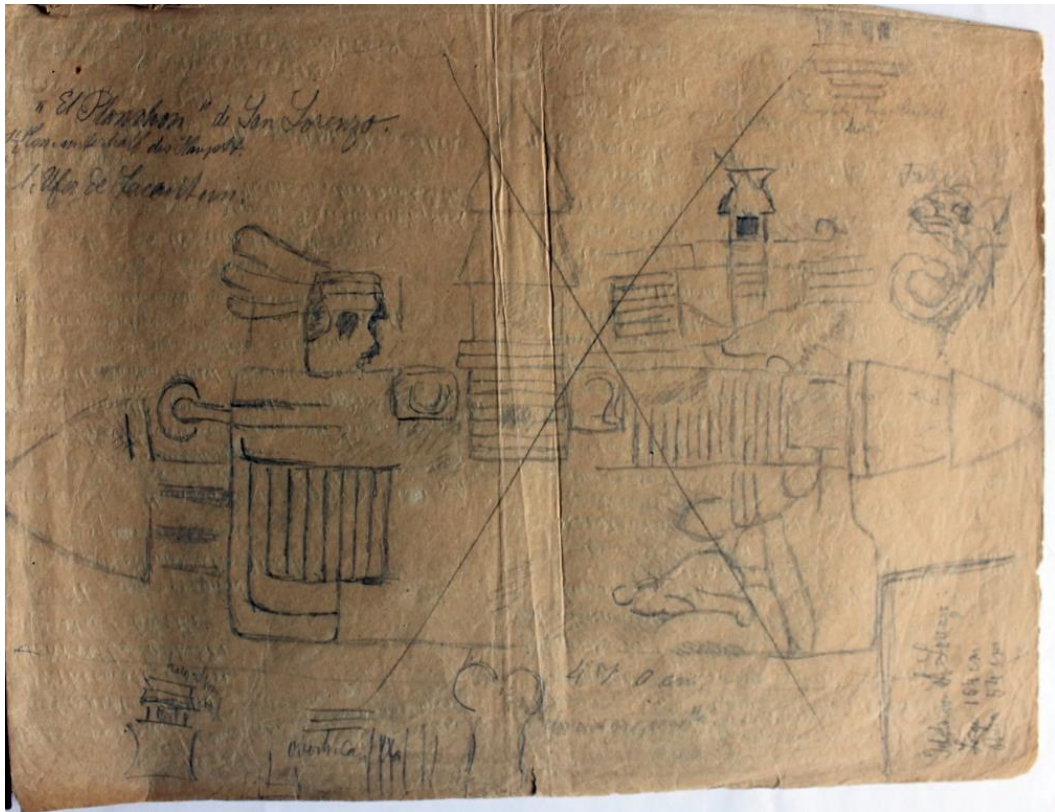
²⁷ Maler, 1903:204.

desaparecida hace mucho tiempo que una vez coronó esta orilla, esta orilla de piedra fue un lugar sagrado, consagrado a la memoria de los muertos, en la que, tal vez, se ofrecieron sacrificios para contentar a los muy temidos dioses de la lluvia. Es probable también que en aquél momento muchos de los dibujos estuviesen pintados de rojo, para que también fuesen visibles durante el día"²⁸.

En el Instituto Iberoamericano de Berlín se conservan la copia de imprenta y un esbozo original de parte de esta lámina, que incluimos en las Figuras 2.22 y 2.23. El dibujo se encuentra tachado mostrando la metodología de trabajo de Maler, ya mencionada.



²⁸ Maler, 1903:206.



Figs. 2.22 y 2.23. Calco para imprenta y esbozo de campo de los dibujos localizados en el Planchón de las Figuras.

Finalmente, en el Departamento del Petén visitó Altar de Sacrificios, Ceibal [Seibal en: Altar de Sacrificios], Itzimté [Itsimté-Sácluk], Yaxhá, Topoxté, Naranjo, Motul de San José y Tikal, y reportó grafitos en Ceibal y Tikal.

En Ceibal, en la losa de sacrificio de la Estela 10 halló, profundamente inciso, un diseño de enrejado que no se pudo reproducir entero debido a que la losa estaba muy agrietada y calcinada y que reproduce en la Figura 5 del texto *Explorations of the Upper Usumatintla and Adjacent regions* (Vol. IV, No. 1).

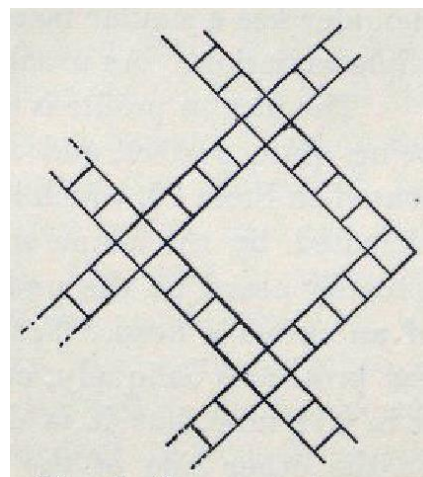


Fig. 2.24. Diseño registrado en Ceibal.

Finalmente, merece especial mención su reporte sobre Tikal, tanto en lo que se refiere a los grafitos como al sitio en general. Vivió y trabajó allí entre finales de mayo y principios

de junio de 1895; y de principios de agosto a mediados de noviembre de 1904. Investigó, entre otras estructuras, el Palacio de las Acanaladuras (5E-58 y 60), el Palacio de las recámaras y las grandes bancas (5E-50 y 51), el Palacio de los Cinco Pisos (5D-50-52), el conocido como Palacio Maler (5D-65), donde vivió durante sus estancias en el sitio, los Templos I al V (5D-1, 5D-2, 5D-3, 5C-4 y 5D-5), la Acrópolis central, el Palacio de los Veinte Aposentos (4E-47) o la Plaza de los Siete Templos, así como las estelas, altares y los grafitos del sitio.

En cuanto a los grafitos, a lo largo del Cuaderno 22, hace breves menciones a estas expresiones artísticas. La mayor parte de los grafitos que documentó fueron dibujados durante su primera estancia, como se recoge en las páginas 4, 16 y 17 de su cuaderno, donde también adelanta el epígrafe que dedicará a estos "grabados" en sus páginas 43 y 44.

Sin embargo, antes de llegar a estas páginas nos resultó especialmente llamativa la descripción de un grafito hallado en el Templo I que no incluyó entre sus dibujos (páginas 21 y 22).

(Bild 8. ^{Diagonale} ~~Nordwestansicht~~ Oberhalb dem Eingang zum zweiten Tempelgemach gewahrt man an der Gemöldefläche, auch unterhalb der Anfangslinie derselben, grosse weisse, rotumspritzte Hände, sowie auch einige rotgemalte Hände. Dazwischen den roten und weissen Händen ein gewisser, uns unbekannter Unterschied in der Bedeutung sein muss, kann man voraussetzen. — Nach Besichtigung jener weissen und roten Hände jene glatten Wände noch genauer nach Einritzungen untersuchend, gewahrte ich eine grob und tief eingeschnittene Figur: darstellend einen tanzenden Teufel! ... Dies, augenscheinlich, nach Verlassen der grossartigen Maya-stadt, von alter Priesterhand eingeschnittene Bild, löst beim Beschauer ein Gefühl unbeschreiblicher Wehmut und Bitterkeit aus, und erinnert an die Vergänglichk.

alles irdischen Glanzes. Der mit fletschenden Zähnen hohnvoll grinzende Teufel in den öden Gemächern der stolzen Tempel und Palaste von Tikal tanzend: ist ²¹ nur ein Beweis mehr, dass wo immer die menschliche Civilisation, nach furchtbarem Ringen zu gewisser Blüte gelangt ist, selbe, nach unabänderlichem kosmischem Gesetz, dem Untergang geweiht ist. So geschah es mit Babylon und Niniveh, Memphis und Theben, Carthago und Palmyra: „überall tanzt nun der Teufel“ — und so wird es immer sein! ...

Fig. 2.25. Dos fragmentos de la página 21 del cuaderno "Guatemala: Departamento del Petén. Descripciones de las ruinas en alemán. N° 22. Tikal".

Mientras revisaba las paredes del Templo I en busca de grafitos encontró en la pared del fondo de la primera estancia "una figura rudimentaria y profundamente incisa que representa a un diablo bailando!... Esta imagen, incisa evidentemente tras el abandono de la colosal ciudad maya, por la mano de un antiguo sacerdote, da al espectador una sensación de indescriptible melancolía y amargura, y recuerda la transitoriedad de todo esplendor terrenal. Este diablo burlón que sonríe mostrando los dientes mientras baila en las abandonadas estancias de los orgullosos templos y palacios de Tikal es sólo una muestra más de que donde la civilización humana logró florecer después de terribles luchas, el ocaso es ordenado por una irremediable ley cósmica. Así aconteció en Babilonia y Nínive, Menfis y Tebas, Cartago y Palmira: en todas partes danza el diablo- y así seguirá siendo!..."²⁹.

Identifica que este grafito en concreto ha sido realizado tras el abandono de la ciudad. En cierto modo ya avanza que se trata de un grafito postclásico por estar "profundamente inciso". Por otro lado, este lenguaje tan poco propio de Maler nos hace pensar que al hacer esta descripción estaba pensando en un artículo de difusión al gran público –tal vez para la revista *Globus*, en la que publicó algunos de sus reportes-, más que en un texto científico especializado; de ahí las comparaciones con otras civilizaciones antiguas y el lenguaje grandilocuente y pesimista, "propagandístico" y tan poco habitual en él.

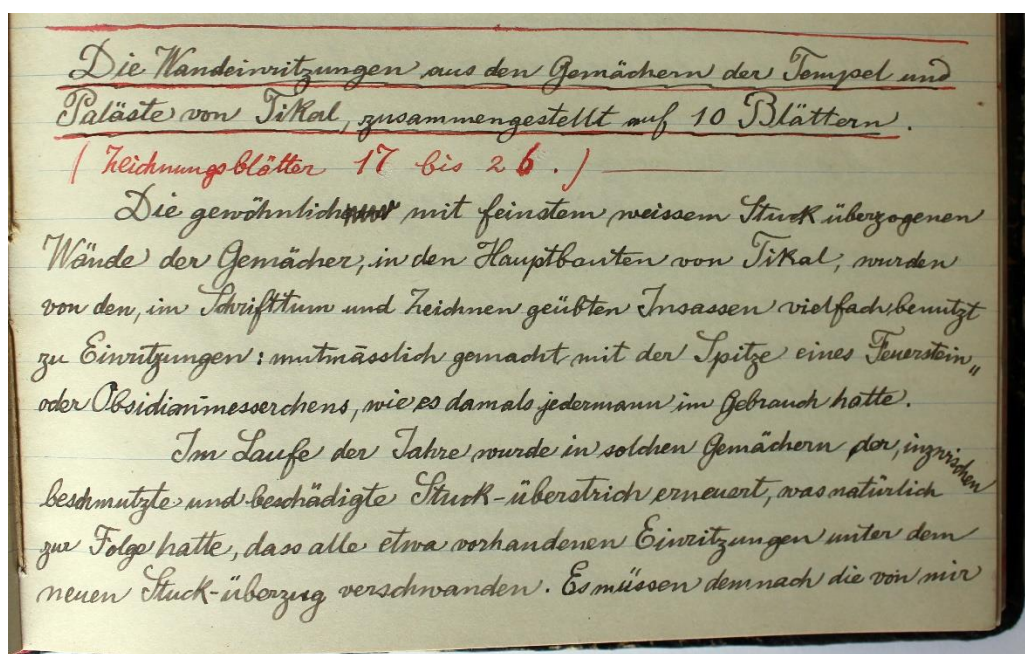


Fig. 2.26. Primer párrafo del epígrafe "Las incisiones murales de las estancias de los templos y palacios de Tikal, compendiados en 10 hojas", página 43 del cuaderno "Guatemala: Departamento del Petén. Descripciones de las ruinas en alemán. N° 22. Tikal".

²⁹ Página 21 del "Cuaderno N° 22".

En el epígrafe titulado "Die Wandzeichnungen aus den Gemächern der Tempel und Paläste von Tikal" (Los grabados murales de las estancias de los templos y palacios de Tikal), en las páginas 43 y 44 de este mismo cuaderno, aporta sus acertadas reflexiones acerca de estas expresiones artísticas.

En cuanto a sus artífices y técnica avanza que "los muros de los cuartos de las principales estructuras de Tikal estuvieron generalmente cubiertos por el más fino y blanco estuco y a menudo fueron utilizados por sus ocupantes instruidos en la escritura y el dibujo para inscribir en ellos, presumiblemente con una punta de pedernal afilada o un cuchillo de obsidiana como los que se portaban comúnmente en ese período"³⁰.

Adelanta ya que se realizaron superposiciones originales, renovación de capas y existencia de grafitos en las capas inferiores: "En el transcurso de los años los muros que resultaban ensuciados o dañados fueron renovados con nuevas capas de estuco; consecuentemente todos los grafitos que se encontraban bajo esas nuevas capas desaparecieron, así que todos los grafitos que copié fueron encontrados en esta última capa de estuco y cualquier incisión que sostuvieron fue naturalmente cubierta. Por lo tanto, todos los dibujos incisos reportados por mí deben entenderse habiendo sido hechos sobre la última capa de estuco.

Estas últimas capas de estuco tienen un grosor de apenas 1 o 2 mm, mientras que la capa inferior, es decir la de mortero sobre las paredes y bóvedas llega a ser de entre 1 y 2 o más cm de grosor. Su tendencia a desprenderse es mínima, por lo que resulta imposible alcanzar los grafitos de las capas inferiores"³¹.

Aunque no describe completamente su metodología de trabajo sí que hace algunas recomendaciones para calcarlos con más facilidad: "El rastreo de los grafitos, por lo general solo débilmente visibles, se facilita considerablemente cuando se frota los respectivos muros con fina tierra negra seca (o cualquier otra cosa que se tenga a mano). De esa manera los dibujos son claramente visibles. A veces también es necesario seguir las líneas con un lápiz suave. Frotarlas con algún material negro húmedo no es recomendable. El mejor momento para buscar estas incisiones es durante la temporada de secas, dado que en esta temporada el moho húmedo y pegajoso que suele cubrir las paredes está seco y se puede eliminar con más facilidad"³².

También acerca de la función y los temas representados hace algunas observaciones destacables: "En cuanto a los adornos y atavíos, por lo que se observa en los grafitos, hubo en Tikal gran libertad y variedad. Cada uno se engalanaba a su manera, dado que cada uno de los adornos representados es diferente de los demás.

³⁰ Página 43 del "Cuaderno N° 22".

³¹ Página 44 del "Cuaderno N° 22".

³² Página 44 del "Cuaderno N° 22".

Apenas se encuentran representaciones de mujeres, dado que, probablemente, los sacerdotes y los escribas fueron los encargados principales de llevar a cabo estas tareas en los edificios monumentales.

Todas las referencias a la broma y al amor quedaban excluidas por parte de aquellos hombres, siempre dedicados a la seriedad y la reflexión.

Entre estos dibujos, sin embargo, hechos durante las horas de ocio de los ocupantes de estos edificios, hay mucho que no se puede encontrar tallado en piedra, pero que sería adecuado comparar con la escritura pictográfica maya e incluso azteca. Por ejemplo, las tres representaciones de sacerdotes (o deidades?) con bastones ceremoniales, dos de los cuales ostentan cabezas de animales –los tres del palacio que me sirvió como vivienda- recuerdan llamativamente a representaciones similares del Códice maya de Dresden (...) ³³.

En el Instituto Iberoamericano de Berlín se encuentran seis láminas originales de las diez que reporta Maler, así como algunos calcos o esbozos originales, todos ellos de altísimo interés.

A continuación, incluimos las fotografías de las láminas originales y la reproducción de las publicadas por el Museo Peabody de la Universidad de Harvard que no se conservan en la biblioteca del Instituto Iberoamericano. Podemos observar cómo al pasar los dibujos a limpio los dispone en láminas atendiendo a la composición final, pero no siempre respeta o indica su ubicación original ni su escala. Calca sólo grafitos aislados, obviando las superposiciones (Figs. 2.37 y 2.38) y los separa en diferentes láminas aún cuando forman parte de una misma estancia (Figs. 2.27 a 2.36). Proceden del Palacio Maler (5D-65), el Templo II (5D-2-1), y la Estructura 4E-37.

³³ Página 44 del "Cuaderno N° 22".

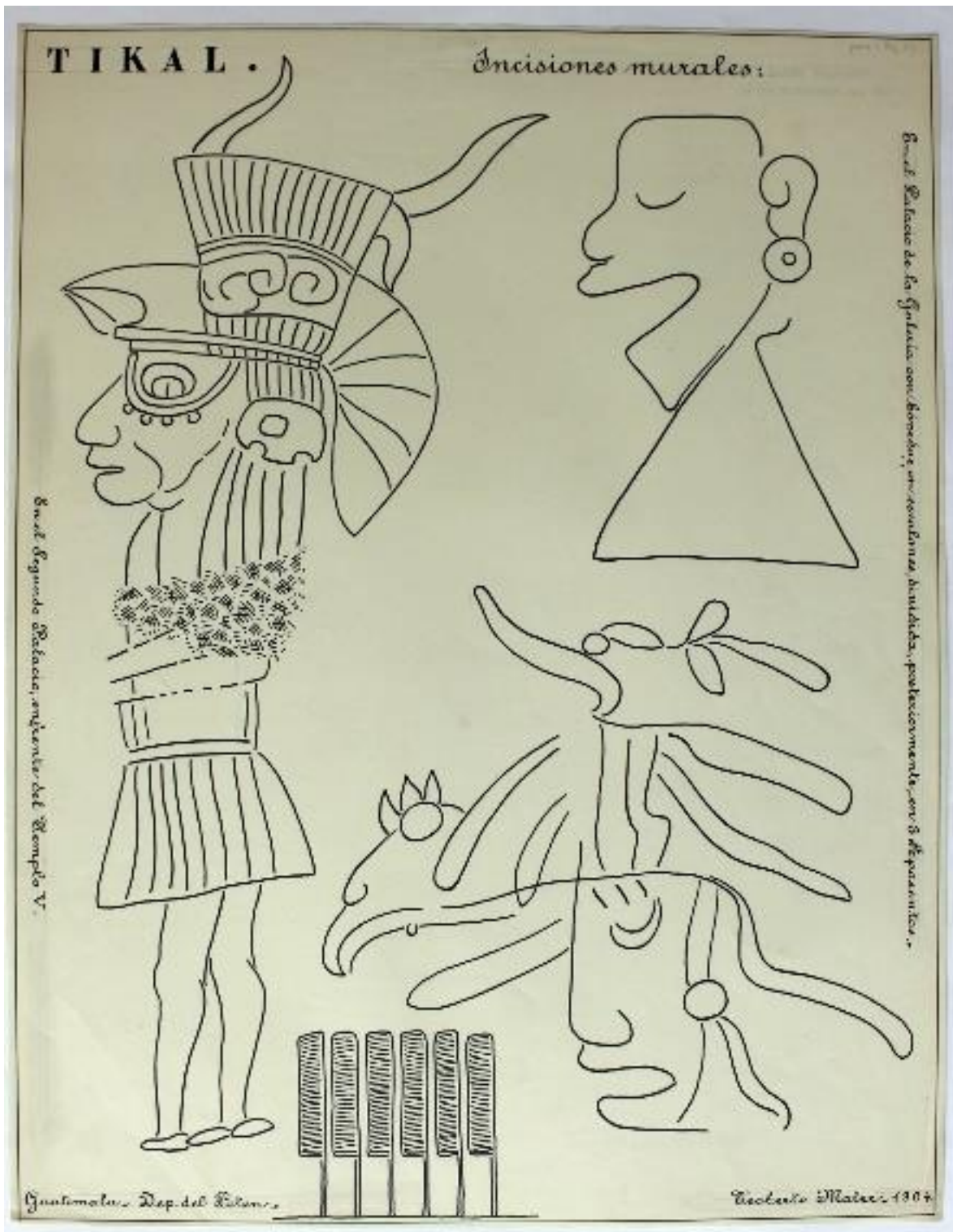


Fig. 2.27. Reproducción de una de las láminas originales que compendian los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal, custodiadas en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Grafitos procedentes de la Estructura 5D- 65.

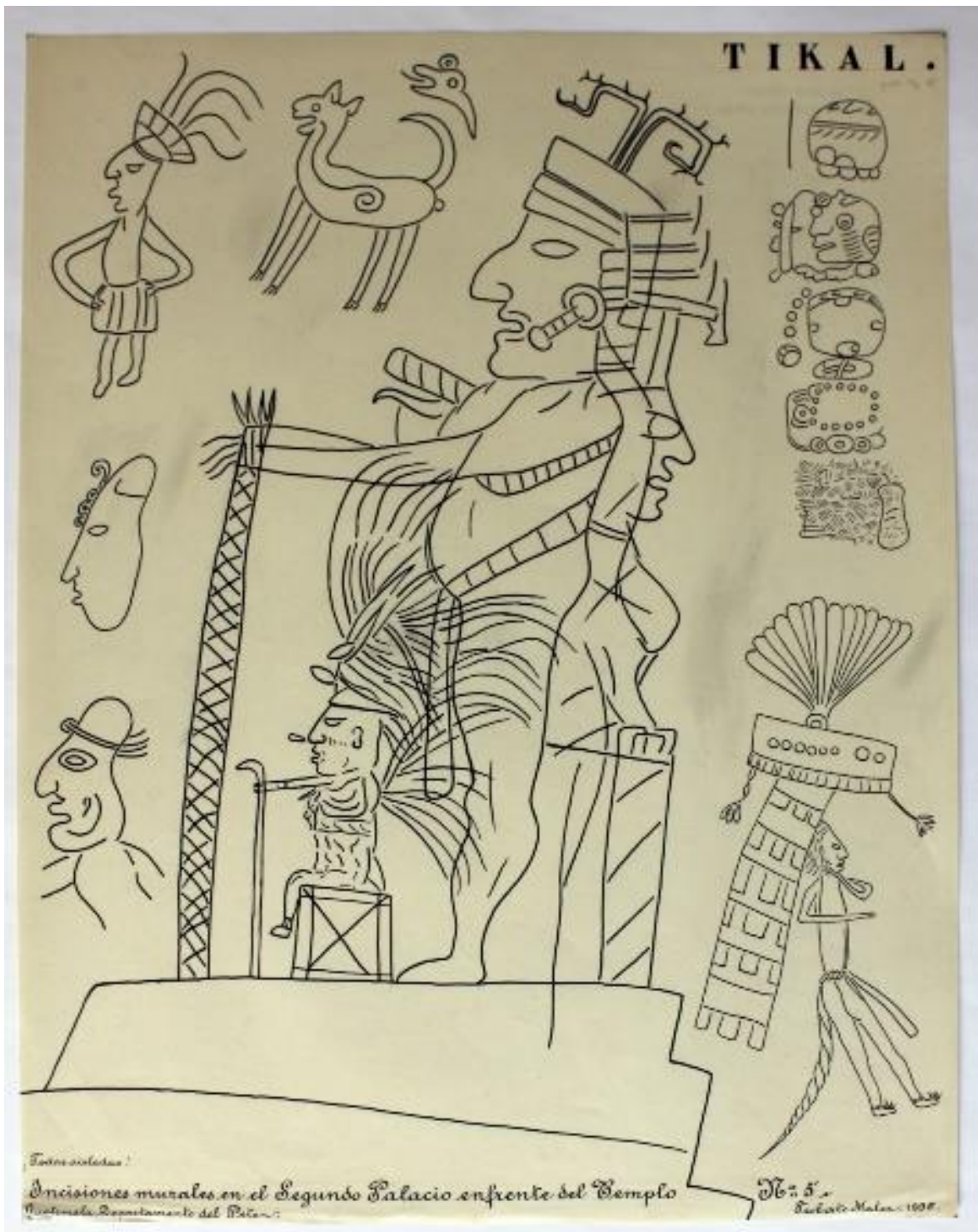


Fig. 2.28. Reproducción de una de las láminas originales que compendian los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal, custodiadas en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Grafitos procedentes de la Estructura 5D- 65.

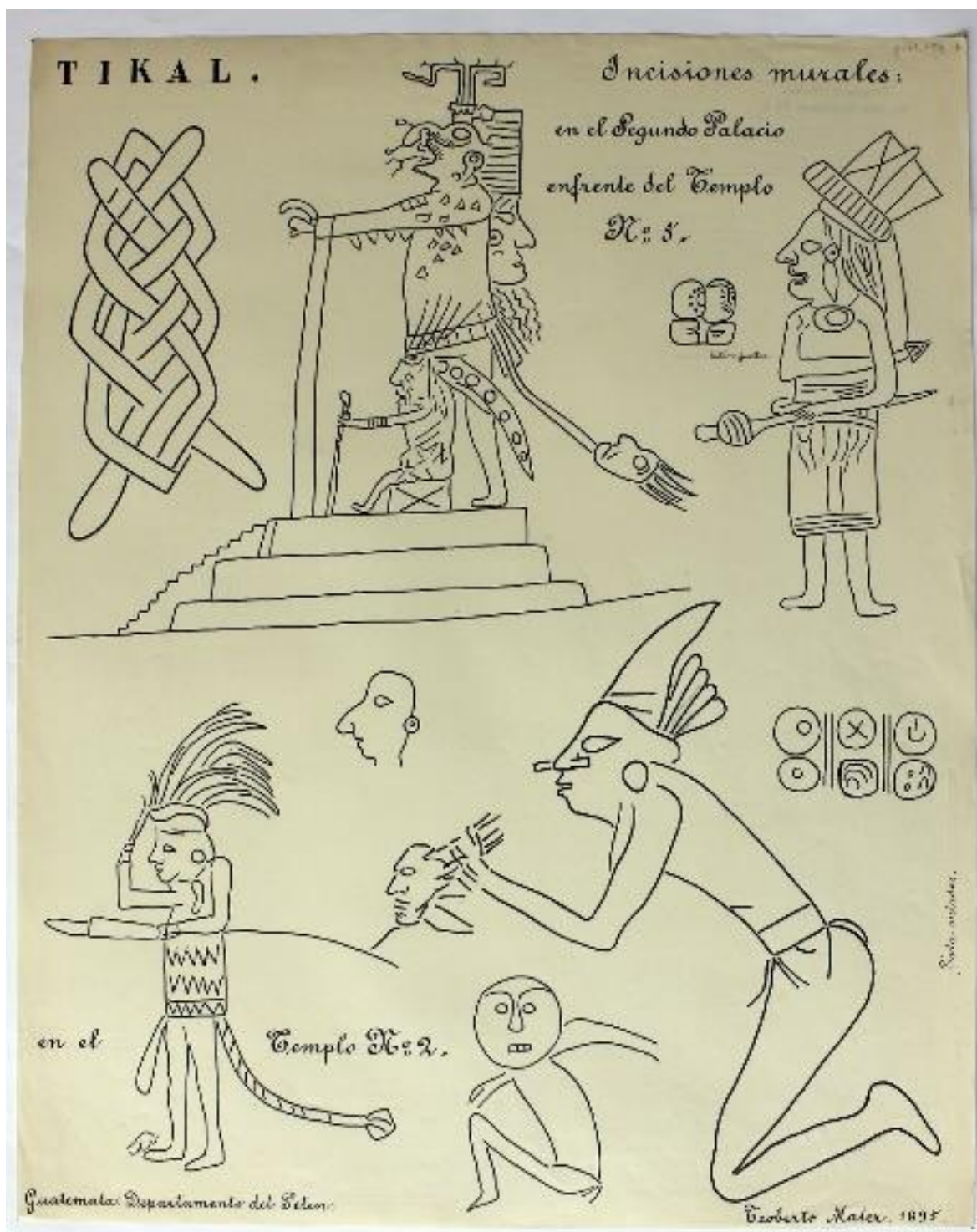


Fig. 2.29. Reproducción de una de las láminas originales que compendian los grafitos registrados por Teoberto Maler en Tikal, custodiadas en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Grafitos procedentes del Templo II y de la Estructura 5D-65.

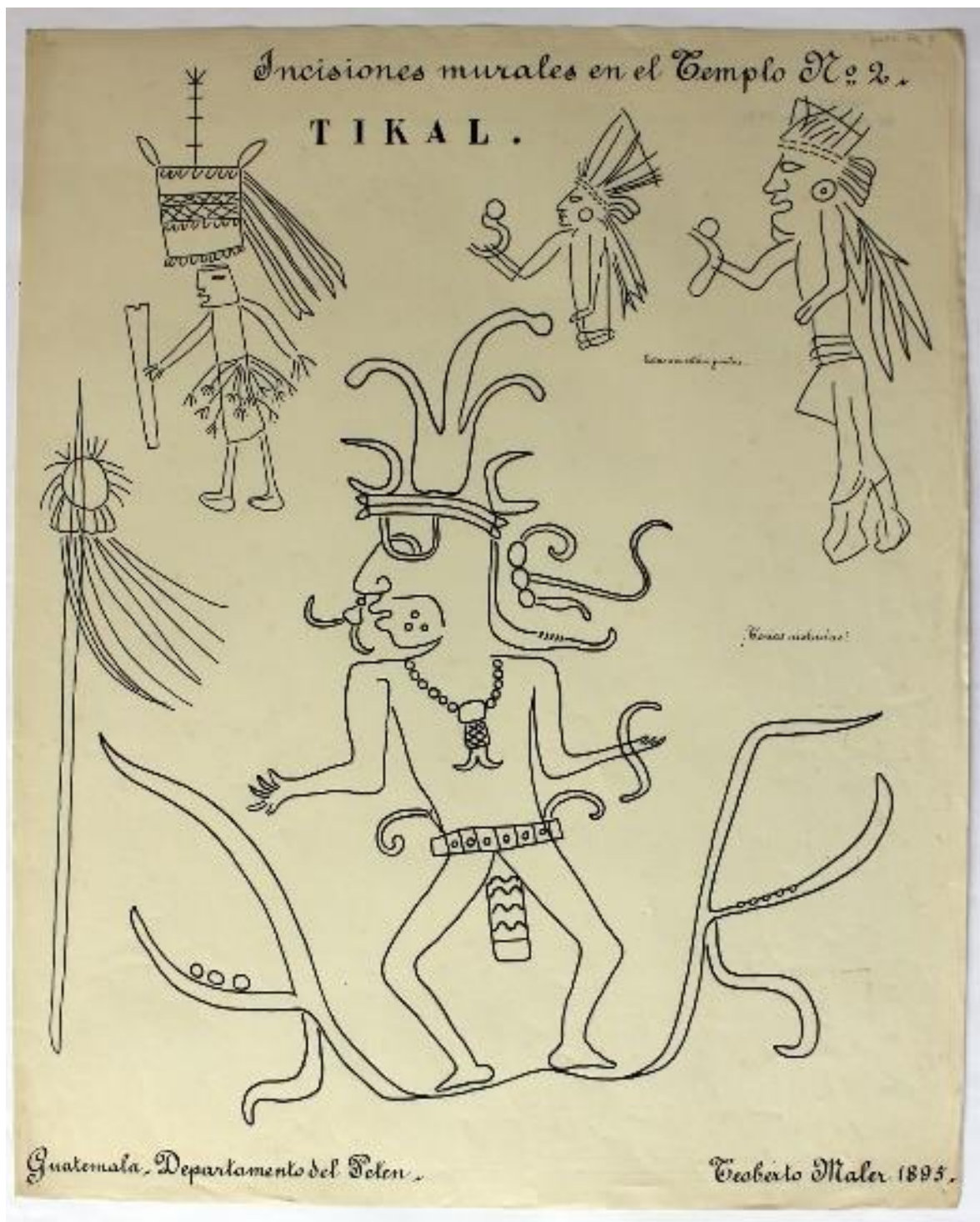


Fig. 2.30. Reproducción de una de las láminas originales que compendian los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal, custodiadas en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Grafitos procedentes del Templo II.



Fig. 2.32. Reproducción de una de las láminas originales que compendian los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal, custodiadas en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Grafitos procedentes del Templo II y de la Estructura 5D-65.

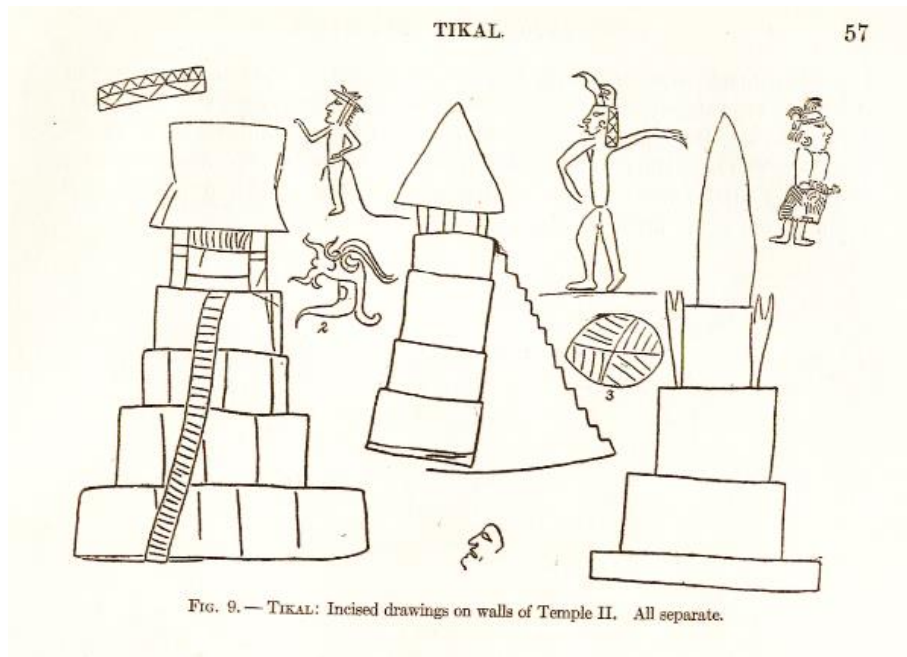


Fig. 2.33. Reproducción de una de láminas que compendian los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal, publicada en las Memorias del Museo Peabody de la Universidad de Harvard y cuyos originales no se custodian en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Grafitos procedentes del Templo II.

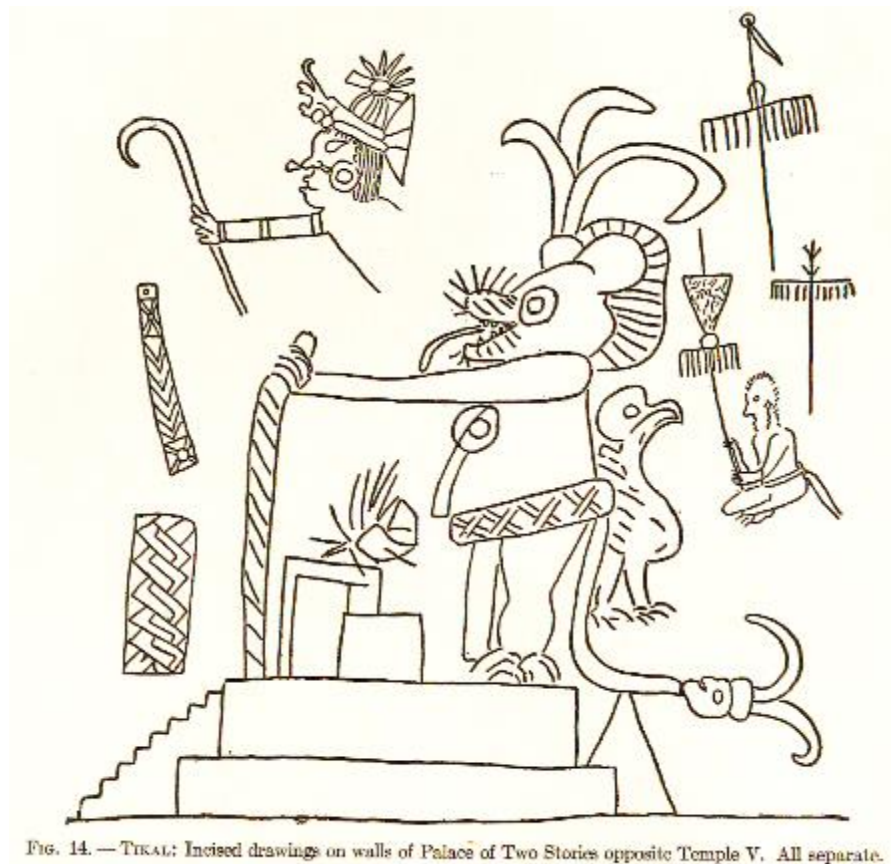


Fig. 2.34. Reproducción de una de láminas que compendian los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal, publicada en las Memorias del Museo Peabody de la Universidad de Harvard y cuyos originales no se custodian en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Grafitos procedentes de la Estructura 5D-65.

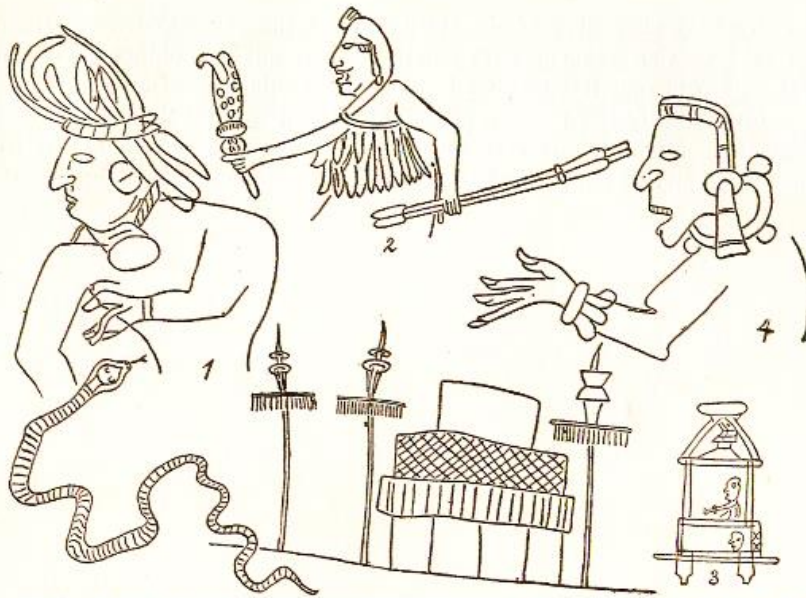


FIG. 12. — TIKAL: Incised drawings on walls of Palace of Two Stories opposite Temple V. No. 4 is from walls of Palace in rear of Temple III.

Fig. 2.35. Reproducción de una de láminas que compendian los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal, publicada en las Memorias del Museo Peabody de la Universidad de Harvard y cuyos originales no se custodian en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Grafitos procedentes del Templo II y de la Estructura 5D- 65.

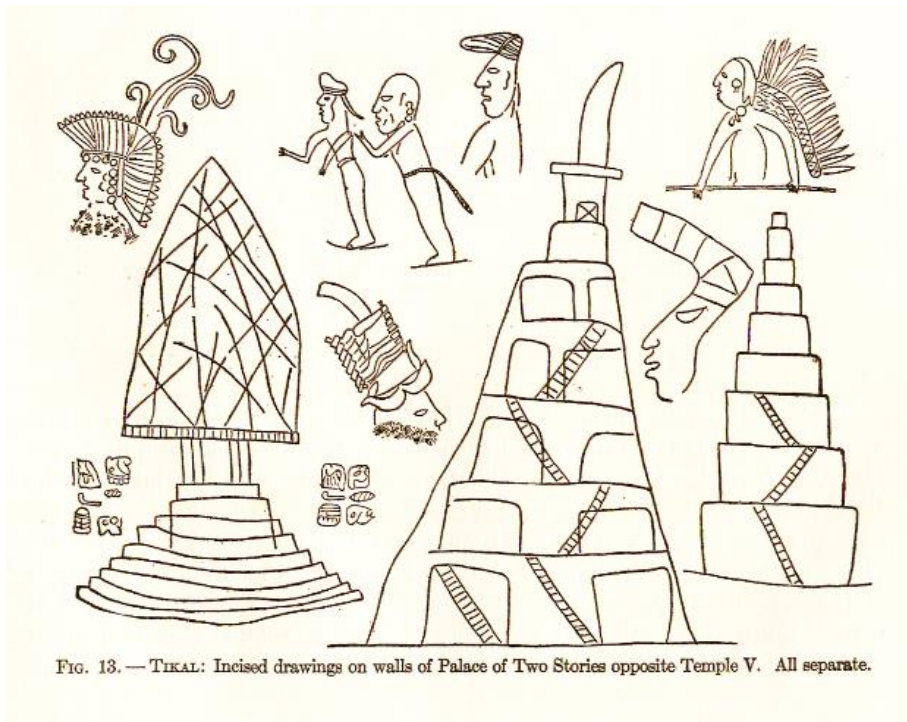
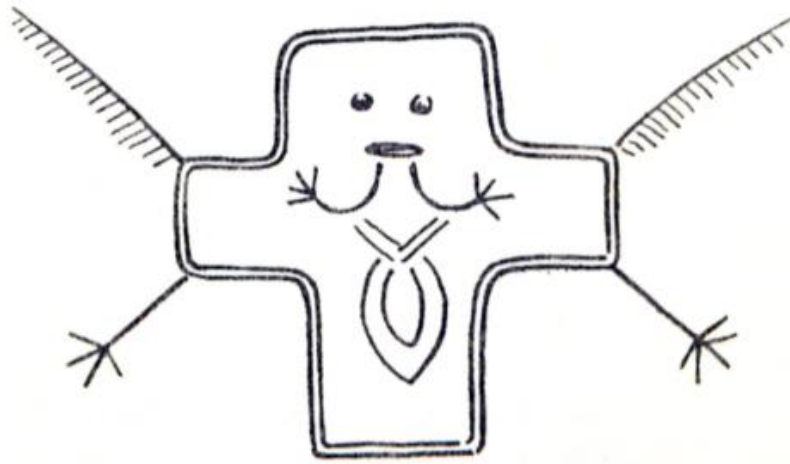


FIG. 13. — TIKAL: Incised drawings on walls of Palace of Two Stories opposite Temple V. All separate.

Fig. 2.36. Reproducción de una de láminas que compendian los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal, publicada en las Memorias del Museo Peabody de la Universidad de Harvard y cuyos originales no se custodian en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Grafitos procedentes de la Estructura 5D-65.



Figs. 2.37 y 2.38. Diferentes versiones de un mismo grafito documentado en el Palacio de las Acanaladuras de Tikal; arriba la versión de Maler; abajo la versión publicada en el *Tikal Report 31*.

De algunos de estos grafitos hemos podido revisar también los esbozos originales, que reproducimos a continuación. Casualmente la mayoría de ellos forman parte de las Figuras 2.35 y 2.36, cuyas láminas originales no se conservan en Berlín.



Fig. 2.39. Esbozos originales de algunos de los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal.



Fig. 2.40. Esbozos originales de algunos de los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal.

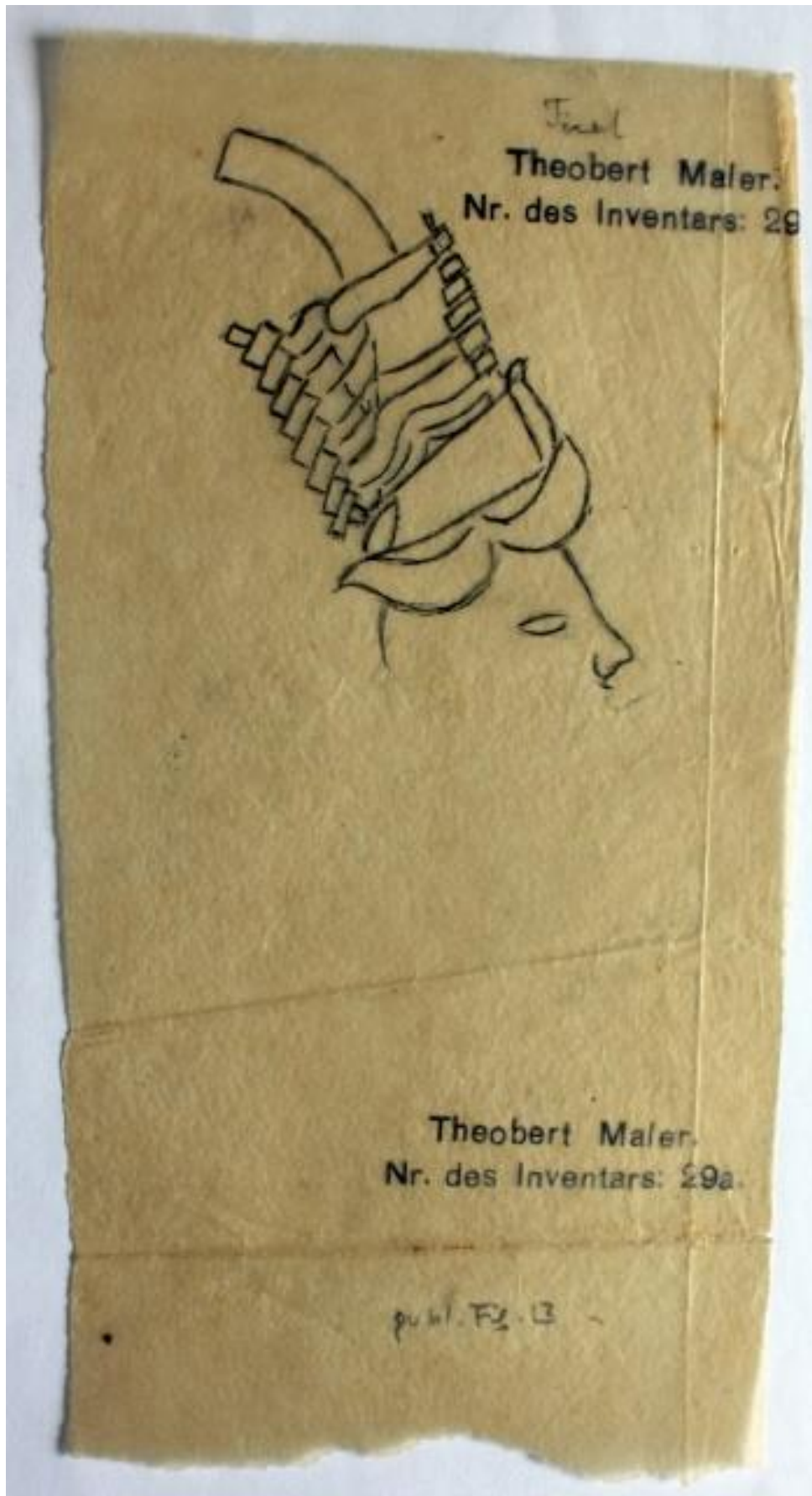


Fig. 2.41. Esbozos originales de algunos de los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal.



Fig. 2.42. Esbozos originales de algunos de los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal.



Fig. 2.43. Esbozos originales de algunos de los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal.



Theobert Maier.
Nr. des Inventars: 29a.

Fig. 2.44. Esbozos originales de algunos de los grafitos registrados por Teobert Maier en Tikal.

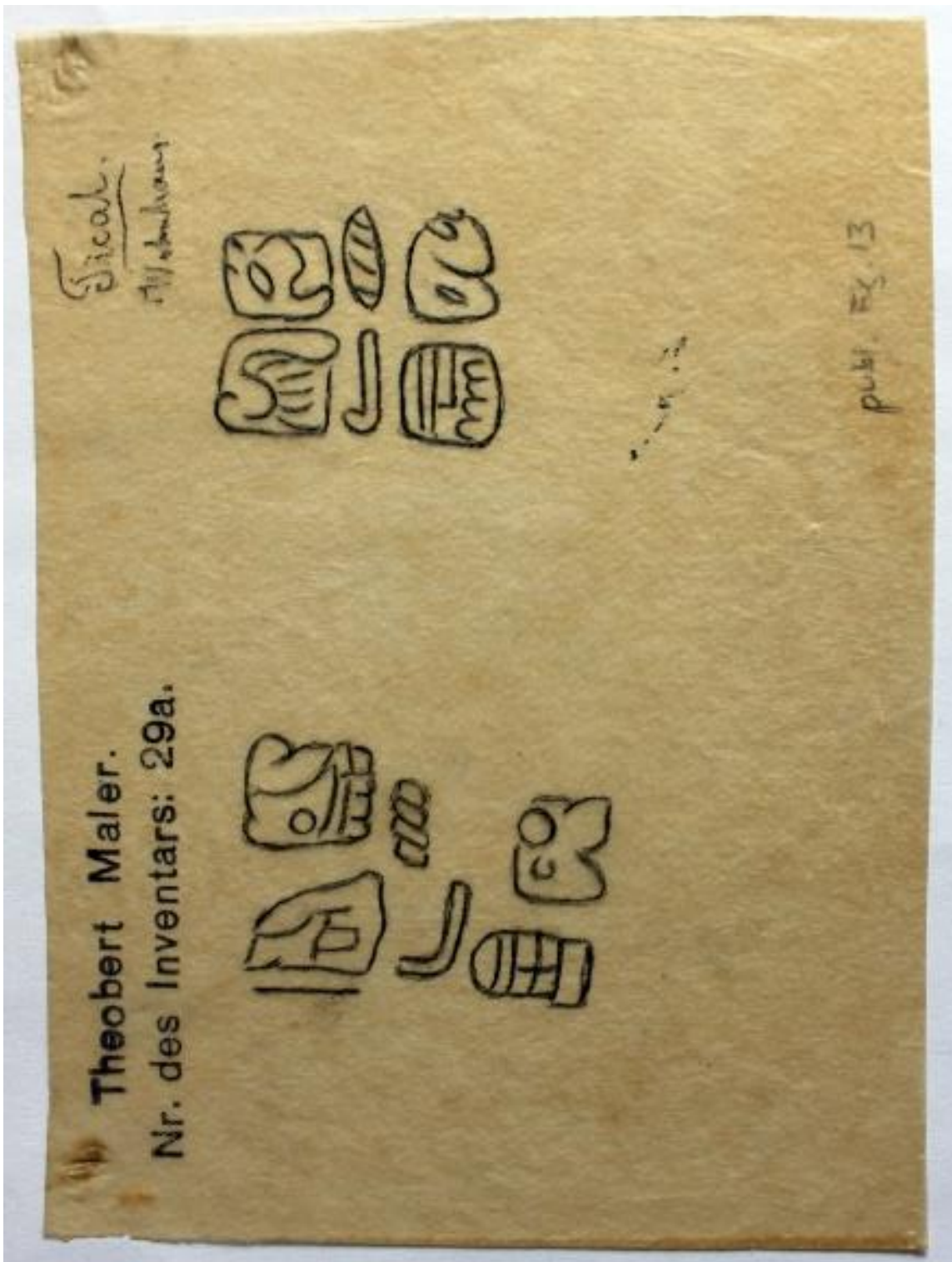
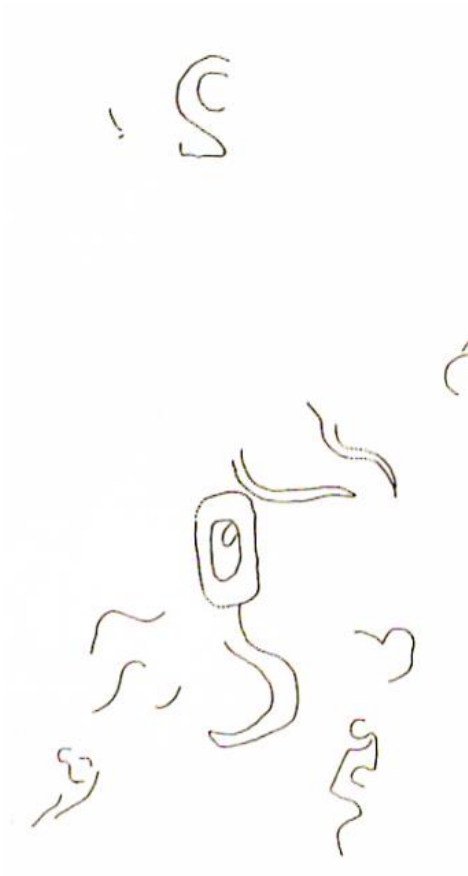


Fig. 2.45. Esbozos originales de algunos de los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal.



Figs. 2.46 y 2.47. Diferentes registros de un mismo grafito documentado en el Templo II; a la izquierda la versión de Maler; a la derecha a la versión publicada en el *Tikal Report 31*, registrada más de medio siglo después.

En la Figura 2.40 destaca especialmente el grafito que reproducimos en detalle en la Figura 2.46, documentado gracias al registro de Maler. En el Instituto Iberoamericano de Berlín se conservan tanto el calco original como la lámina para su publicación; se trata de un grafito muy significativo por su iconografía, y que prácticamente había desaparecido cuando Hellen Trick y Michael Kampen registraron los grafitos de esa estructura (Templo II).

Nos referimos a estos dibujos como esbozos y no como calcos precisamente al observar los originales reproducidos en las Figuras 2.42 y 2.43 que representan el mismo motivo a diferente escala. Ninguno de ellos concide con las medidas publicadas años más tarde en el *Tikal Report 31*³⁴ para este grafito, por lo que consideramos más adecuado referirnos a ellos como esbozos.

³⁴ Trick y Kampen, 1983

La Figura 2.41 es un buen ejemplo de cómo Maler, en ocasiones, tiende a calcar los motivos de manera aislada. Sabemos por el registro de este grafito en el Tikal Report 31 que el personaje representado forma parte de una escena en la que parece intervenir un niño, que en esta ocasión no aparece.

Todos estos calcos o esbozos, así como los tres siguientes, fueron hallados en la carpeta de "Unspezifizierte Skizzen" (Esbozos/dibujos no especificados/identificados). En ella, además de estos calcos o esbozos originales de grafitos de diferentes estructuras de Tikal, las clasificadas con el Número de Inventario 29a, de las que se presenta a continuación una relación.

Fig. 1	Arquitectónico	29a	5D-65-9E
Fig. 2a	Antropomorfo (escala real)	29a	5C-13-1W
Fig. 2b	Antropomorfo (reducido)	29a	5C-13-1W
Fig. 2c	2 antropomorfos	29a	5D-65-1S
Fig. 2d	Antropomorfo	29a	5D-2-1st-2W
Fig. 3a	Antropomorfo	29a	5D-65-2N
Fig. 3b	Arquitectónico	29a	5D-65-1S
Fig. 3c	Sobrenatural. Dios K	29a	5D-2-1st-2S
Fig. 4	Antropomorfo	29a	5D-65-7S
Fig. 5a	Antropomorfo	29a	5D-65-1S
Fig. 5b	Palanquín	29a	5D-65-9E
Fig. 6	Epigrafía	29a	5D-65-7S

También localizamos tres ejemplares dibujados en dos calcos que no hemos logrado identificar entre los grafitos publicados, casualmente ambos clasificados con el Número de Inventario 7. Tanto por sus características como por la comparación directa con los otros ejemplares, dos de ellos parecen ser grafitos, presumiblemente de Tikal. Aunque no puede afirmarse con rotundidad, podría tratarse de grafitos registrados por Teobert Maler, hasta ahora inéditos; tanto su iconografía y dimensiones como el papel y el carboncillo empleado para dibujarlos son similares a otros registros de grafitos.

Theobert Maler.
Nr. des Inventars: 7.





Figs. 2.48 y 2.49. Esbozos originales registrados por Teobert Maier.

A la vista de todo este material, consideramos que la revisión del legado de Teobert Maler resulta imprescindible para nuestra investigación. Pero además de imprescindible ha resultado muy grato, como mencionábamos, poder disfrutar de la revisión de los originales. Durante su consulta, a través de sus cuadernos de campo, dibujos y calcos, o la lectura de algunas anotaciones más personales, nos hemos acercado a la figura de uno de los investigadores más destacados de la disciplina.

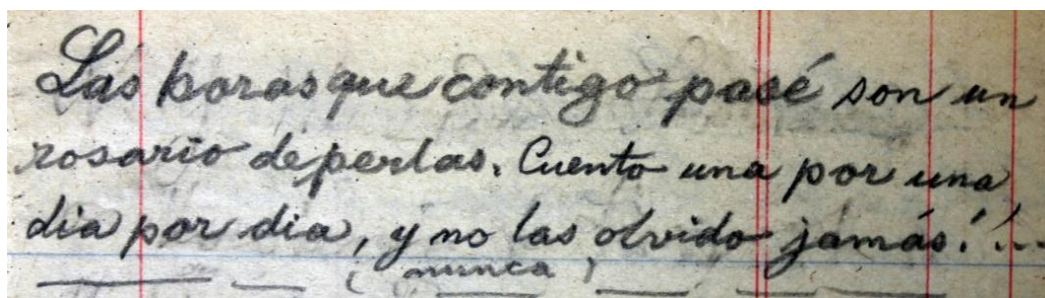


Fig. 2.50. Anotación personal en el cuaderno "Notas. 1912-1913".

Algunos años después, entre 1908 y 1911, Maurice de Périgny reporta algunos grafitos, incisos y pintados, en los sitios de Yaabchiná y Nakum, aunque se refiere a ellos como jeroglíficos.

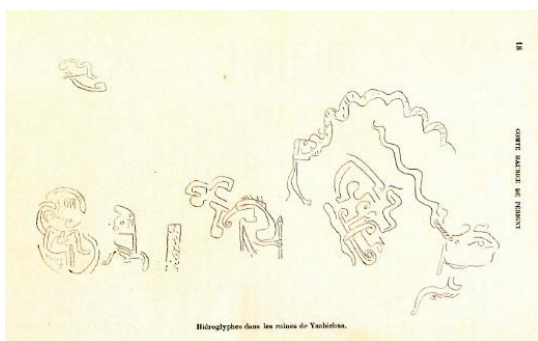


Fig. 2.51. Grafitos reportados por Maurice de Périgny en Yaabichná.

En su primer informe, *Yucatan Inconnu*, de 1908, mientras describe las ruinas de Yaabichná menciona que encuentra, en uno de los cuartos, "unos signos muy curiosos entre los que domina la figura de la serpiente, que se encuentra en todas partes en Yucatán³⁵". Describe que se hallan a una altura de más de dos metros, lo que, junto a la oscuridad de la estancia, supone una dificultad añadida para su calco y plasma el resultado de este esfuerzo en la Figura de la página 82³⁶.

³⁵ Périgny, 1908: 81.

³⁶ Périgny, 1908: 82.

Tres años después, en *Mission dans l'Amérique Centrale 1909-1910* informa de otros dos grafitos localizados en el sitio de Nakum, uno inciso y otro pintado, y los describe de la siguiente manera: "en sus paredes, me encontré con varios diseños grabados en el enlucido; uno de ellos, una curiosa representación de un leopardo apoyando sus patas sobre una serpiente"³⁷. Describe que las paredes de otra de las habitaciones estaban recubiertas de numerosos trazos formando figuras, que en su mayor parte se encontraban muy borradas y resultaban indescifrables, aunque en el lado izquierdo se encontró con un signo maya, muy claro, pintado en rojo "indeleble" muy similar al color con el que se pintan las manos rojas, como aquella que el propio autor documentó en Uxmal³⁸.

Según Jarosław Żratka ³⁹, que documentó de primera mano los grafitos de Nakum, los dibujos de Périgny merecen especial crédito, pues están notablemente bien dibujados y son muy precisos.

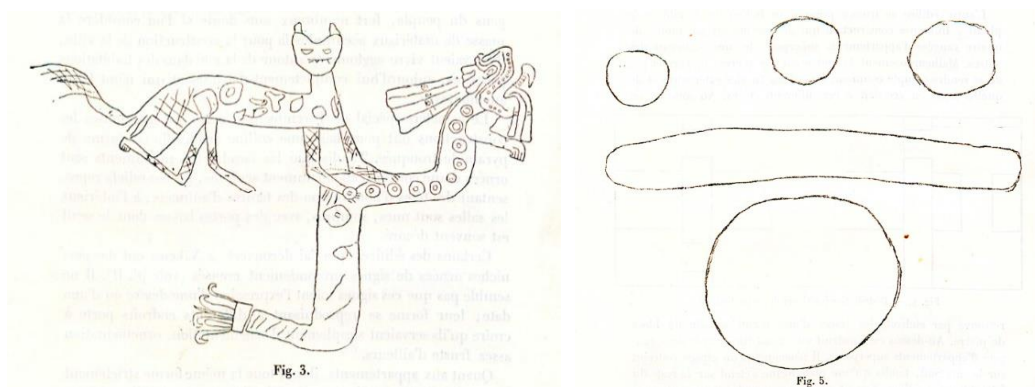


Fig. 2.52. Grafitos registrados en Nakum por Maurice de Périgny.

Apenas tres años después, en 1913, se publicó el informe de la Expedición a Nakum del Museo Peabody de la Universidad de Harvard (1910), dirigida por Alfred Tozzer y Raymond Merwin, en el que se reportan varios grafitos documentados en distintas estructuras de Nakum, algunos de los cuales ya no existen en la actualidad⁴⁰.

Mencionan que no son diseños tan elaborados como los reportados por Maler en Tikal y en su opinión estas "figuras toscas (...), incisas y pintadas en las paredes y pisos", estarían realizadas "por los primeros visitantes precolombinos a las ruinas, no necesariamente contemporáneos a la ocupación de la ciudad"⁴¹.

Sin embargo, se hacen algunas otras consideraciones interesantes y bastante certeras

³⁷ Périgny, 1911: Fig. 3, p.8

³⁸ Périgny, 1911: Fig. 5, p.10

³⁹ Żratka, 2014: 52

⁴⁰ Tozzer, 1913: Figs 48 y 49; Żratka, 2014: 52

⁴¹ Tozzer, 1913: 160

acerca de estas expresiones artísticas al mencionar que “no parece haber un agrupamiento intencional entre las figuras, ni relación entre las imágenes halladas en un mismo cuarto” o que “no hay gran diferencia entre los (grafitos) incisos y los pintados”. También acerca de su distribución al observar que “el Templo E tiene el mayor número de figuras y sus paredes están literalmente cubiertas de diseños, algunos de los cuales cubren varios pies⁴²”.

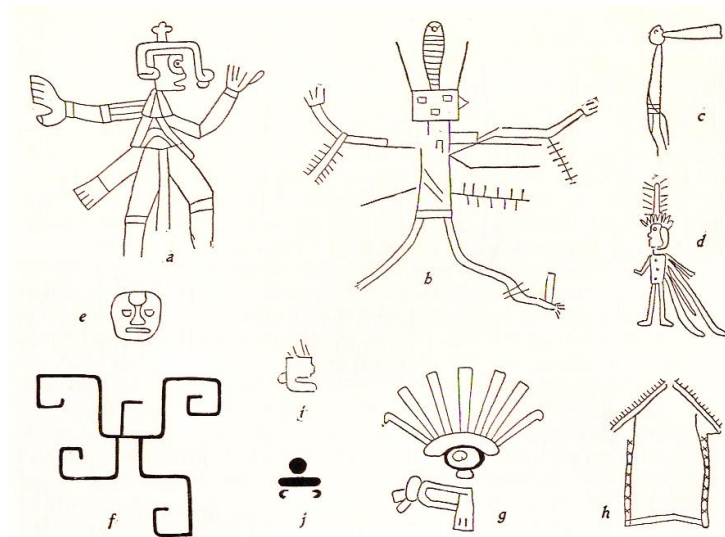


Fig. 48.— *a*, Temple E: western wall, figure in black paint; *b*, Temple E: eastern wall, figure in black paint; *c*, Structure R: northern room, incised design; *d*, Acropolis: incised design on building; *e*, Temple A: incised design; *f*, Temple E: design in red paint; *g*, Temple E: painted design; *h*, Temple A: incised design; *i*, Temple N: Northern Annex, lower chamber, incised design; *j*, Temple N: Northern Annex, lower chamber, painted number.

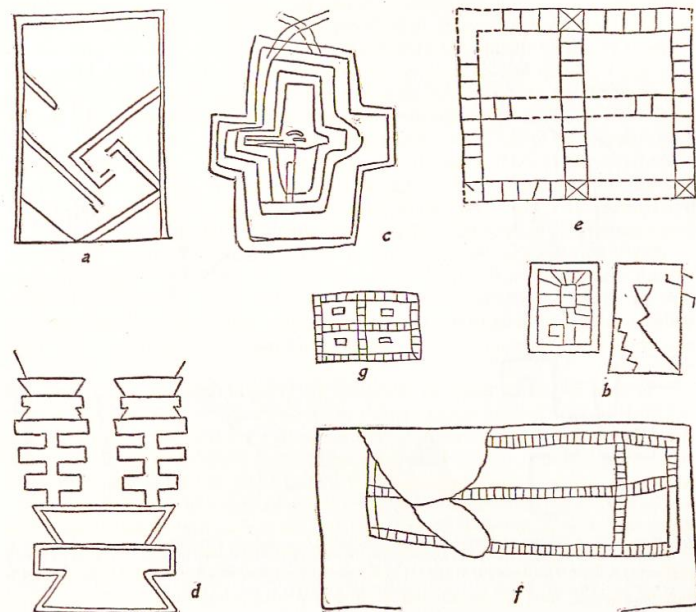


Fig. 49.— *a*, Temple E: western wall, incised design; *b*, Structure D: incised designs; *c*, Temple N: Northern Annex, lower chamber, western wall, incised design; *d*, Temple E: western wall, design in black paint; *e*, Temple A: southeastern room, incised design on floor; *f*, Temple N: Southern Annex, upper chamber, incised design on floor; *g*, design on p. 19, “Tonalamatl Aubin.”

Fig. 2.53. Grafitos registrados en Nakum por Alfred Tozzer.

⁴² Tozzer, 1913: 160-162

En 1917 hallamos otra referencia a los grafitos en la obra de Eduard Seler, *Die Ruinen von Uxmal*. Como mencionábamos con anterioridad, en este texto el autor publica el grafito documentado por Maler unos años antes. Lo describe como sigue: “En la pared interior de uno de los cuartos de una de las bóvedas de acceso todavía son visibles algunos grafitos que reproduzco de las copias de Teobert Maler en la Figura 125. Son figuras de guerreros o de personajes ricamente ataviados, que aparentemente se basan en ejemplares antiguos, pero cuya reproducción muestra que sus dibujantes ya no comprendían las características específicas de la fisonomía, vestimenta y atuendo antiguos, o que carecían de formación para interpretar los datos y reproducirlos correctamente”⁴³.



Fig. 2.54. Grafito registrado por Teobert Maler en el Palacio del Gobernador y publicado por Eduard Seler.

No parece que Seler los considere obra de los ocupadores originales de las estructuras, ni que se encontrase especialmente interesado en estas expresiones artísticas. De hecho, en su legado, que se encuentra en la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín no hemos logrado documentar ningún otro ejemplar, a pesar de haberlo revisado a fondo.

Entre 1900 y 1924 Thomas Gann participó en diferentes expediciones del Museo Británico en Belice y Honduras y en tres de sus obras hace referencias a los grafitos. En cada una de ellas va aproximándose más a la verdadera naturaleza de estas expresiones artísticas. En el primero de sus reportes, *The maya indians of southern Yucatan and northern Honduras*, al describir Xunantunich, “el único edificio aborigen considerable en Honduras Británica, todavía en un buen estado de conservación, a una milla y media del pueblo de Benque Viejo, en el Distrito Occidental”, nos relata que “todas las habitaciones habían sido cubiertas de estuco, y sobre la pared de una de las cámaras

⁴³ Seler, 1917: 146, Abb. 125

internas -completamente cubiertas de moho verde- se encontraron los ejemplares mostrados en la figura 39, toscamente rayados sobre el estuco”.

Reconoce entre los grafitos “rudas representaciones de Cimi, el Dios de la Muerte, probablemente rayados en la pared después del abandono de los templos por sus constructores originales, como en los "graffiti" de Roma y Pompeya". Hace referencia a Tozzer diciendo en una nota al pie que otros grafitos fueron encontrados en Nakum y considera que el autor de los dibujos, a pesar de su ejecución, debe haber tenido algún conocimiento, aunque vago, del arte y la mitología maya, como lo demuestran la cabeza de Cimi que se muestra en la parte inferior y los convencionales ornamentos de plumas de la parte superior de la figura 39, que

son inconfundiblemente de origen maya”⁴⁴.

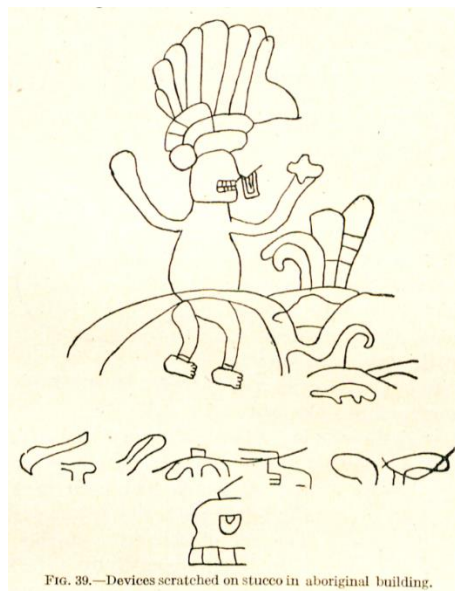


Fig. 2.55. Grafitos registrados por Thomas Gann en Xunantunich.

En 1924, en su texto *In an Unknown Land* vuelve a hacer referencia a estas expresiones artísticas en el relato de su visita a Uxmal: “En una de las habitaciones (...) profundamente rayada (...) encontramos grafitos mayas (...)”. En la ilustración 248 reproduce el grafito del Palacio del Gobernador que calcó Maler y publicó Seler y lo describe de la siguiente manera: “Las orejeras, los elaborados tocados de plumas y las sandalias son típicamente mayas, y probablemente fueron obra de algún indio que los marcó durante los siglos XVI o XVII, dado que, como sabemos por el Padre Cogolludo, durante al menos un siglo después de la conquista tenían el hábito de regresar secretamente a Uxmal para quemar incienso y adorar a sus antiguos dioses”. Lamenta que el artista que realizó estos dibujos no hubiese escrito una fecha junto a ellos, lo que habría evitado, según Gann, la controversia que estas expresiones crean entre los arqueólogos mayistas.⁴⁵ Finalmente, en 1927, en la obra titulada *Maya Cities* describe los grafitos de Uaxactún y Tikal. No reproduce ninguno de ellos pero sus observaciones van resultando cada vez más certeras. Menciona que en el muro norte

⁴⁴ Gann, 1918:95

⁴⁵ Gann, 1924:247

del Cuarto 9 de la Estructura A-XVIII "había una serie de grafitos, algunos de ellos todavía con rastros de haber sido cubiertos por una capa posterior de pintura roja, una indicación segura de que fueron rayados durante la ocupación de la estructura por los constructores originales, y no por indios que pasaron por las estructuras en una fecha posterior. Los grafitos muestran cabezas humanas realizadas de modo rudo, una criatura parecida a un escorpión, y lo que probablemente pretenden ser símbolos fálicos"⁴⁶. Lo mismo sucede cuando observa los realizados en Tikal, de mayor calidad que los que había observado hasta ahora; tal vez influenciado por los comentarios de Maler publicados por Tozzer, asevera que "no se trata de desfiguraciones como las que se hallan sobre las paredes de muchas ruinas realizadas por vándalos modernos, sino de dibujos de dioses y hombres, costumbres y trajes, que en muchos casos serían difíciles de esculpir sobre piedra y que ahora forman valiosos registros contemporáneos del tiempo en que fueron grabados y similares en parte a los que ofrecen los tres códices mayas que sobreviven (...). Estos grafitos fueron ejecutados con una considerable habilidad y vivacidad, probablemente por medio de punzones afilados y puntiagudos de pedernal u obsidiana. Representan dioses con cabeza de animal, sacerdotes y guerreros con las más diversas y elaboradas túnicas y tocados; de hecho, si uno debe creer en el registro proporcionado por estos dibujos, no hubo dos personas en Tikal vestidas del mismo modo" (esta última parte la copia íntegramente de Maler, comp.). Describe también la conocida escena de sacrificio (Lámina 115) localizada en la jamba sur del Cuarto 3 del Templo II y apunta la idea de que su autor pudo realizarla tras presenciar el evento: "se representa una pequeña escena muy viva, probablemente de un evento contemporáneo que tuvo lugar en la gran plaza, justo en la parte delantera del templo donde se produce, y no es imposible que el artista sacerdote hiciera el esbozo inmediatamente después de presenciar el evento"⁴⁷ (...). En cuanto a la cronología de los grafitos, en esta ocasión, hace una apreciación bastante diferente a la considerada unos años atrás: "en varios lugares se encuentran inscripciones jeroglíficas, aunque pensamos que ninguna de ellas, lamentablemente, registra una fecha, lo que podría resolver un punto extremadamente interesante, la fecha aproximada del abandono de la ciudad, dado que los interiores de los templos estaban cubiertos en ocasiones con capas frescas y muy finas de estuco, lo suficientemente gruesas como para borrar completamente los grafitos de las capas subyacentes. Se deduce, por lo tanto, que el dibujo ahora visible se ejecutó sobre la última capa de estuco aplicado, y presumiblemente no mucho antes de que ocurriera el éxodo general de todos los habitantes"⁴⁸.

⁴⁶ Gann, 1927:173-174

⁴⁷ Gann, 1927: 225-226

⁴⁸ Gann, 1927: 225-226

Otra interesante aportación es la de Frans Blom en 1928. En *San Clemente Ruins* describe el lugar como un sitio "pequeño, pero de gran interés, ya que todas las características principales de las grandes ciudades en ruinas del distrito de Petén están representadas en pequeña escala. Encontramos escarpadas pirámides coronadas con templos, como las de Tikal, Nakum y Yaxhá; estelas en plazas y una sección indudablemente apartada como residencia del sacerdocio. Además hay dibujos *sgraffiti* en las paredes y también diseños pintados"⁴⁹. Reporta "una serie de incisiones murales y pinturas en negro, todas muy parecidas e indudablemente representando el sexo femenino" que incluye en las Figuras 8 y 9⁵⁰. Algo más adelante menciona que "(...) desde la planta baja se llega a la Plaza Principal por el pasaje ya mencionado. Fue muy agradable descubrir que el muro occidental de este pasaje estaba cubierto con una serie de grafitos, dibujos rudos incisos en la superficie suavizada de la pared de estuco con un instrumento puntiagudo. Estos dibujos son muy similares a los encontrados por Maler en Tikal, y también por Tozzer durante su extensa exploración de las ruinas de Nakum, así como en Río Bec. Tanto Nakum como Tikal están relativamente cerca de San Clemente"⁵¹.

Además de mencionar a la mayoría de investigadores anteriores que reportaron grafitos, marca la ubicación de los mismos en el plano de la ciudad que incluye en su texto pero sobre todo destaca con acierto, como ya hiciera Gann, uno de los aspectos más interesantes de estas expresiones artísticas al afirmar que "todos estos dibujos dan una divertida luz lateral sobre la vida de los antiguos mayas, ya que no son rígidos y formales como son las figuras de los monumentos"⁵².

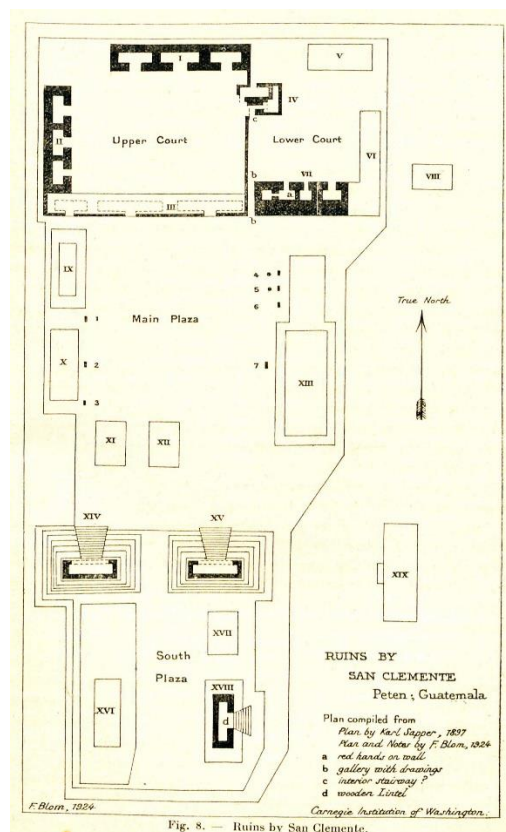


Fig. 2.56. Plano de San Clemente publicado por Frans Blom en el que se indica la ubicación de los grafitos y huellas de manos que se documentaron en el sitio.

⁴⁹ Blom, 1928: 94

⁵⁰ Blom, 1928: Figs. 2, 8 y 9

⁵¹ Blom, 1928: 98

⁵² Blom, 1928: 99

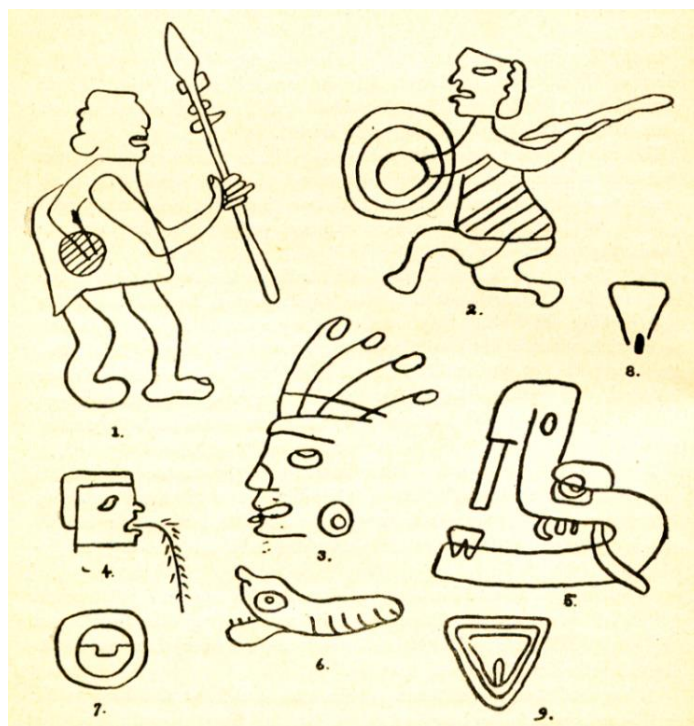


Fig. 2.57. Grafitos registrados por Frans Blom en San Clemente.

Entre las Memorias del Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology de la Universidad de Harvard encontramos el texto *The Ruins of Holmul, Guatemala*, de Raymond Merwin y George Vaillant, publicado en 1932, en el que se reportan seis grafitos incisos en el Cuarto 1 de la Estructura A del Grupo II de Holmul. Los autores los consideran "garabatos (...), malos dibujos realizados de manera informal por aficionados que apenas permiten la más precaria base para el establecimiento de un estudio comparativo". Sin embargo, aceptan que "hay una especie de semejanza genérica entre estos garabatos y los documentados por Maler en Tikal"⁵³. Hacen además una breve descripción de los grafitos que documentan y citan en su reporte a la mayoría de los investigadores que se ocuparon de estas expresiones artísticas con anterioridad.

En la Figura 31e (Fig. 2.58) se incluye como perteneciente a Holmul un grafito procedente de Rio Bec, origen que hemos podido corroborar en publicaciones posteriores de Paul Gendrop y Karl Mayer⁵⁴.

⁵³ Merwin y Vaillant, 1932: 91; Fig. 31

⁵⁴ Mayer 1984: 81; 2009: 16



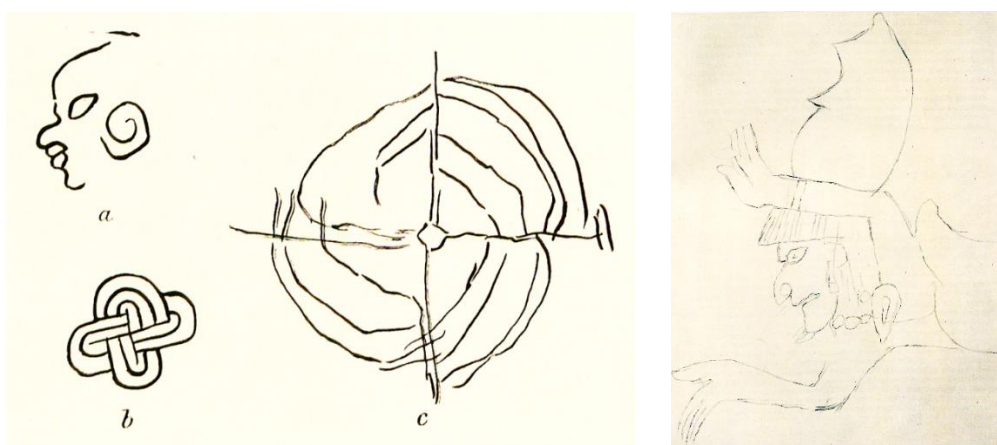
Fig. 31. Graffiti incised on plaster of Room 1, Building A, Group II

Fig. 2.58. Grafitos publicados por Raymond Merwin y George Vaillant en *The Ruins of Holmul, Guatemala*.

Entre 1931 y 1938 la Carnegie Institution de Washington llevó a cabo diferentes expediciones en Mesoamérica y los resultados obtenidos fueron publicados en diferentes trabajos entre 1931 y 1950.

En 1931, en la Publicación 406 de esta institución, titulada *The Temple of the Warriors at Chichén Itzá, Yucatán*, E. H. Morris, J. Charlot y A.A. Morris reportan algunos grafitos de este sitio; tres de ellos proceden del Templo de Chac Mol, dos están dibujados en carbón y otros dos están incisos. Según los autores, estos “dos grafitos (pequeños artefactos similares a laberintos) y el dibujo casual (un perfil humano)” fueron realizados probablemente “durante el tiempo en que el templo ya no estaba en uso y, como se podría suponer de antemano, son muy pobres en logros artísticos. (...) El ingenuo toque de estos pequeños dibujos informales fue una agradable revelación de la humanidad de los obreros anónimos que, hace tanto tiempo, pasaron sus vidas tallando en piedra o pintando sobre yeso”. Los dos grafitos incisos fueron hallados sobre el cuerpo pintado de una de las serpientes que se encuentran sobre la banca y el dibujado en carbón apareció esbozado en el estuco tras la eliminación de la banca. En esta misma superficie se halló “un bosquejo informal dibujado en carbón (...) no muy por encima del nivel del piso” en el que “el tema representado es la parte superior de un atlante enano: torso, brazos levantados, perfil y tocado (...), similar a las figuras de los paneles

decorativos de las columnas". (...) "Puesto que este esbozo se dibuja en una parte de la pared que fue ocultada detrás de la banca durante todo el período en que el templo estuvo en uso, lo más probable es que fuese realizado antes de que la banca fuera construida (...). Según los autores "la naturaleza del propio dibujo está en conflicto con la teoría de que el boceto sea una copia de alguno de los motivos de atlantes ya esculpidos en las columnas, dado que se han omitido detalles fáciles de dibujar y visibles en los relieves (...)" y apuntan a que se trataría de "un modelo hecho por uno de los artistas maestros, cuando el templo fue construido, y que fuese diseñado como una guía o ayuda para sus alumnos menos calificados. La calidad del trabajo y el cuidado mostrado apuntan a una mano experta. (...) Si fuese así, este esbozo constituiría un documento único de la primera y más efímera etapa del proceso de decoración esculpida"⁵⁵. Creemos que podría tratarse de otro grafito dibujado en carbón, tal vez por una mano distinta a la del que realizó en perfil pintado, tanto por su calidad como por su ubicación.



Figs. 2.59 y 2.60. Grafitos registrados en el Templo de Chac Mol en Chichén Itzá.

Se reportan también tres grafitos con representaciones de templos; dos de ellos fueron incisos sobre la rampa baja al este de la escalera entre la columnata del noroeste y la columnata del oeste. Los dos primeros "se realizaron uno al lado del otro, probablemente algún tiempo después del enlucido final de la pared, por una persona agazapada en tal posición que pudiera ver al cercano Castillo a través de una de las puertas abiertas de la columnata (...). El primero de ellos (a) es la representación de una pirámide de nueve terrazas con escalera balaustrada y templo de remate, ciertamente muy parecido al Castillo que se representa en el segundo (b), el cual, ejecutado de manera más tosca, representa las cornisas redondeadas, protuberantes, de esquina que adornan las diferentes zonas del edificio, así como los ornamentos del techo. Muy

⁵⁵ Morris et al, 1931:256-261; 366-367

probablemente su autor colocó estos adornos en forma de G en su posición original.

Un tercer grafito (c) se encuentra sobre una de las jambas de la puerta norte del Caracol (...). Presenta todas las características estructurales esenciales de un templo tales como la subestructura piramidal, con escalera central, flanqueada por balaustradas y contrafuertes cuadrados en la parte superior, por encima de la cual se alza un templo con una zona basal inclinada, paredes superiores perpendiculares, cornisa con múltiples arcos y puerta con cortinas"⁵⁶.

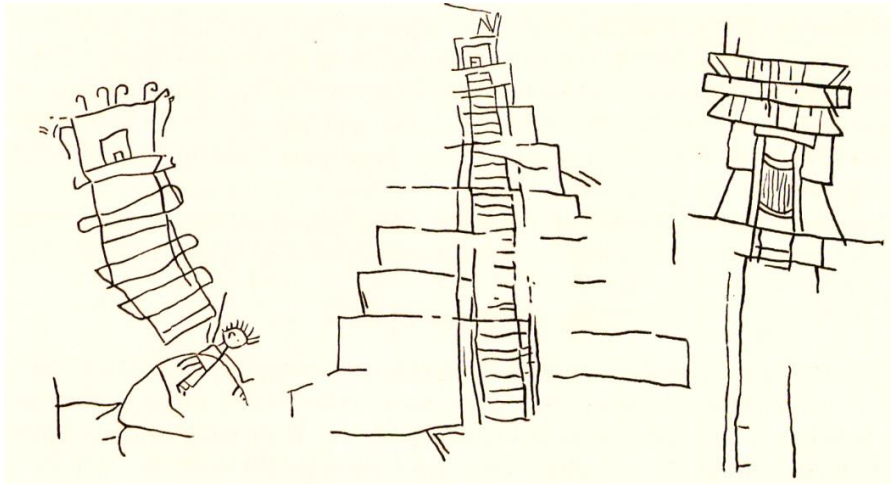


Fig. 2.61. Representaciones de templos en los grafitos de hichén Itzá.

En 1943 se publica *Archaeological Reconnaissance in Campeche, Quintana Roo, and Peten* de Karl Ruppert y John H. Denison y en este texto se mencionan grafitos en diferentes sitios arqueológicos de esta zona.

En Calakmul reporta en el Cuarto 2 de la Estructura III dos grecas incisas que considera originales y reproduce en la Figura 6b; en el Cuarto 3 de esta misma estructura menciona que "en el muro sur, al oeste de la puerta, hay restos de un dibujo en línea negro, que parece ser

antiguo y que reproduce en la Figura 8 (Fig. 2.55). También hay algunas decoraciones de líneas simples e incisas en ambas jambas de la puerta sur, pero su antigüedad es cuestionable"⁵⁷.

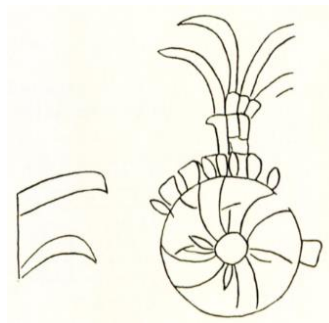
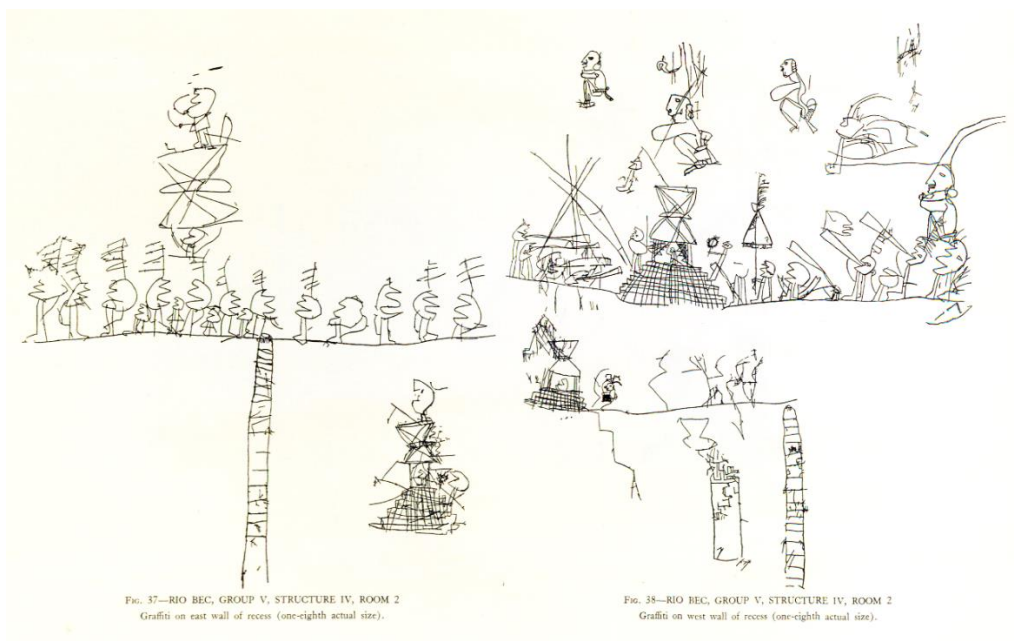


Fig. 2.62. Grafito registrado por Karl Ruppert y John H. Denison en Calakmul.

⁵⁶ Morris et al, 1931:256-261; 474-476

⁵⁷ Ruppert y Denison, 1943:16; Figs. 6b y 8

Reproduce también los conocidos grafitos de los muros este y oeste del nicho del Cuarto 2 de la Estructura IV del Grupo V de Rio Bec en las Figuras 37 y 38 (Figs. 2.63 y 2.64) y comenta sobre ellos que “son de interés una serie de grafitos hallados en el estuco de los muros este y oeste del nicho. Debido a que se extienden bajo los bloques de mampostería de la entrada original deben ser antiguos”⁵⁸.



Figs. 2.63 y 2.64. Reproducción de algunas escenas procedentes de Rio Bec.

También reporta en la Figura 49 una vulva incisa en el muro norte de la Estructura V de Hormiguero, concretamente “a 1,38m por debajo del dintel de la puerta y 18 cm al oeste de la jamba”⁵⁹.

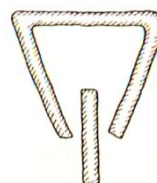


Fig. 2.65. Grafito registrado en Hormiguero.

⁵⁸ Ruppert y Denison, 1943: 36; Figs. 37 y 38

⁵⁹ Ruppert y Denison, 1943: 49; Fig. 40

En cuanto al sitio de Payán menciona que el Cuarto 11 de este sitio merece mención por el grafito inciso en el extremo del muro Este que reproduce en la Figura 98⁶⁰.

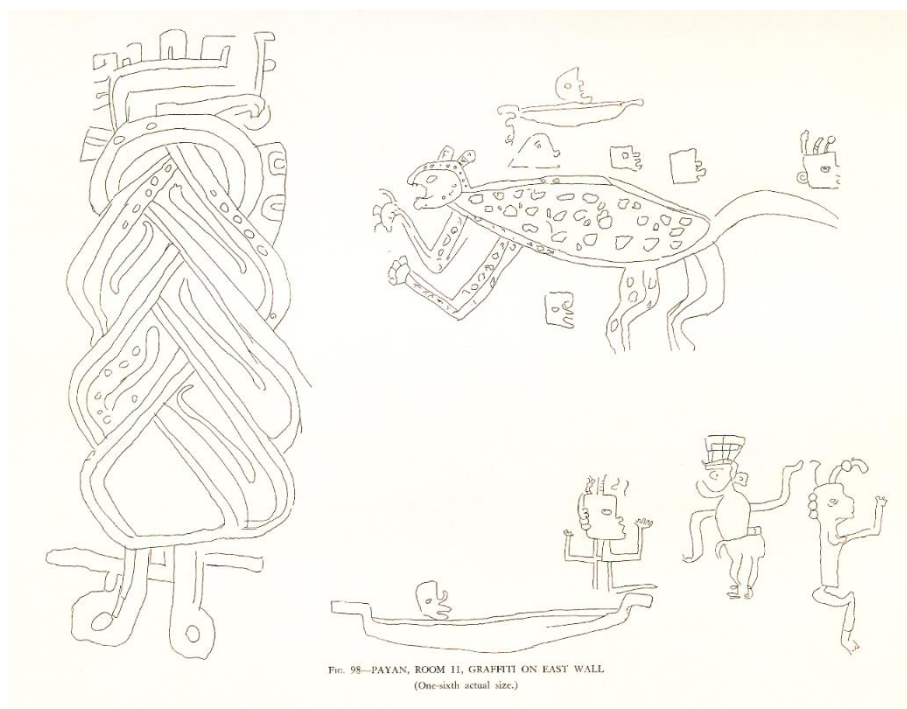


Fig. 2.66. Grafitos registrados por Karl Ruppert y John H. Denison en Payán.

El mismo año aparece la Publicación 546 de la Carnegie Institution de Washington, la obra colectiva *Contributions to American Anthropology and History*, dentro de la que hallamos el texto *The Mercado, Chichen Itza, Yucatan*, también de Karl Ruppert, en el que el autor reporta un *patolli* inciso, hallado en la banca de la galería del Mercado que reproduce en la Figura 4c⁶¹, aunque no lo describe en el texto.

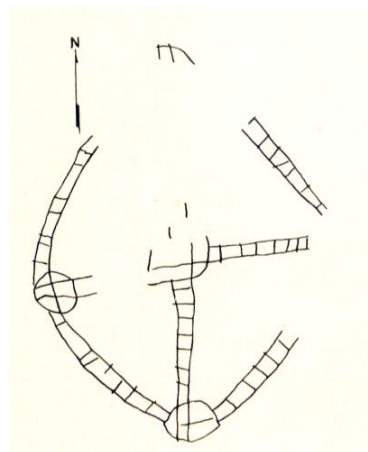


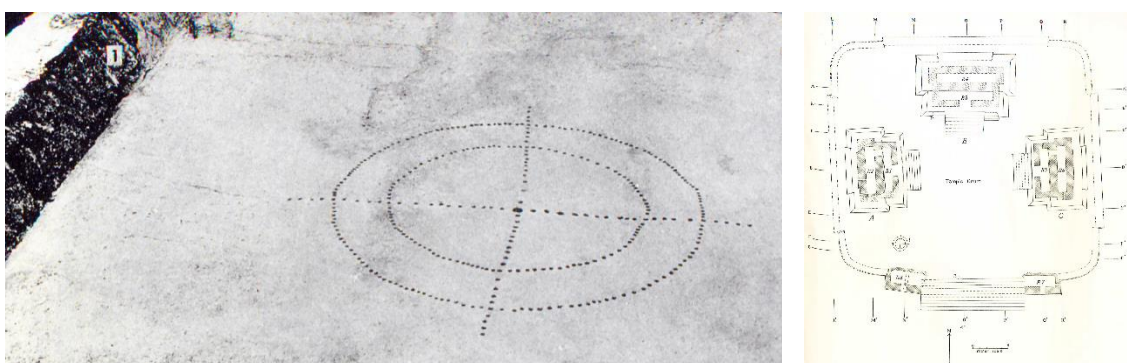
Fig. 2.67. Grafito registrado por Karl Ruppert en Chichñen Itzá.

En 1950 se publica en esta misma serie el trabajo de A. Ledyard Smith *Uaxactun, Guatemala: Excavations of 1931-1937*. En las páginas 21 y 22 de su informe reporta, en el piso del patio del Templo, al sur de la Construcción A un *patolli* (Figs. 15a y 60l). Smith

⁶⁰ Ruppert y Denison, 1943: 78; Fig. 98

⁶¹ Ruppert, 1943: Fig 4c

lo llama círculo calendárico y lo describe de la siguiente manera “el diseño hecho por pequeñas depresiones circulares en el piso, consiste en dos círculos concéntricos divididos en cuadrantes por dos rectas; es muy similar en contorno a la rueda *del Libro de Chilam Balam de Kaus*. Las extremidades de las rectas señalan los puntos cardinales. No hay consistencia en el número de depresiones o puntos en cada cuadrante de los círculos exteriores e interiores, pero las rectas están dispuestas de manera que cada una tiene diez puntos del centro al círculo interno, cuatro puntos desde el círculo interior al exterior y cuatro puntos más allá del círculo exterior”⁶².



Figs. 2.68 y 2.69. Fotografía del patolli y ubicación de los grafitos en el plano de Uaxactún.

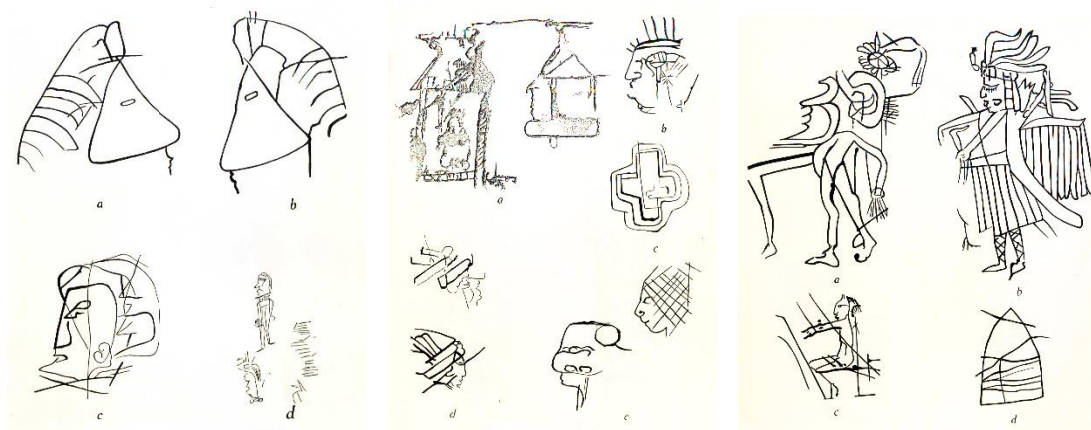
Aunque no incluye ninguna imagen reporta también que “restos de dos círculos calendáricos similares fueron encontrados en el piso del patio del Templo, al sur de la construcción C. Aunque no son exactamente del mismo en tamaño ni tienen el mismo número de depresiones circulares en cada uno de los cuadrantes como el recién descrito, cada uno tenía dos círculos concéntricos divididos en cuadrantes por dos líneas rectas. En cada uno de ellos, las líneas se orientaron y se dispusieron de la misma manera, de modo que las depresiones se dividieron en diez, cuatro y cuatro. Y ambos están parcialmente recubiertos, por lo que serían anteriores al Período Ie”⁶³.

De la Estructura A-V de Uaxactún reporta grafitos incisos en el Cuarto 19, en el que comenta que había varios grafitos en los muros y en la jamba sur, aunque considera que sólo merece la pena documentar tres de ellos; una figura humana rudamente representada y dos chozas con techo de palma, una de ellas con una persona sentada en su interior –se trata de un palanquín cubierto-, que reproduce en las Figuras 113a y b. También localiza otros ejemplares en los Cuartos 29 (Figs. 113d-e, en la cara oeste de la banca), 31 (Figs. 114a-c, muros este y sur), 33 (Figs. 114d y 115a-b, muro norte) y 63 (Fig. 115c, muro norte) de la misma estructura, así como en el muro oeste del Cuarto 2 de la

⁶² Smith, 1950: 21

⁶³ Smith, 1950: 22

Estructura B-XIII. De estos últimos comenta que los grafitos de esta estructura “se encuentran diseminados al azar sobre los muros estucados y las jambas. Según Richardson, que los examinó, no parecían obedecer a ninguna planificación y muchos no representaban un tema obvio. (...) Además muchos de los ejemplares eran grupos de líneas horizontales, verticales e inclinadas. La impresión general dada por los grafitos era la de que fueron rayados al azar⁶⁴”.



Figs. 2.70 a 2.72. Grafitos documentados en Uaxactún por A. Ledyard Smith.

Unas páginas más adelante, cuando resume la decoración interior en Uaxactún hace la siguiente reflexión sobre los grafitos hallados en sus muros y bancas “las bancas estaban pintadas a menudo de color rojo y en ocasiones tenían grafitos. La decoración de los muros constaba de bandas horizontales y verticales de pintura roja y grafitos. (...) Se hallaron grafitos en muchos de los cuartos. (...) Muchos de ellos están bien ejecutados, pero otros no parecen más que rayajos de niños. No conforman una decoración uniforme y están rayados al azar sobre las superficies estucadas. Su contenido no necesita ninguna explicación, ya que las reproducciones se explican por sí mismas⁶⁵”.

Edwin M. Shook, otro miembro de la Carnegie Institution, también trabajó en Uaxactún con Smith entre febrero y mayo de 1937. Desde allí partió hacia Tikal y durante esta expedición investigó el Grupo H, cuyo descubrimiento se le atribuye. Los resultados de este viaje fueron publicados en 1951 en el Volumen III (1) de la *Revista de Antropología e Historia de Guatemala*. En su artículo *Investigaciones arqueológicas en las ruinas de*

⁶⁴ Smith, 1950: 58

⁶⁵ Smith, 1950: 58

Tikal, Departamento del Peten, Guatemala, se reportan, en las Figuras 20 y 21⁶⁶, dos grafitos documentados en la que el autor llama Estructura 90 (3D-43).

También en 1951 fue descubierto⁶⁷ el Templo VI o Templo de las Inscripciones de Tikal, cuya investigación inicial, llevada a cabo en junio de ese mismo año, fue encargada por parte del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala a **Heinich Berlin**. El informe de su trabajo se publicó también en el tercer volumen de la *Revista de Antropología e Historia de Guatemala*. En su artículo *El Templo de las Inscripciones -VI- de Tikal*, se informa de los grafitos hallados “en las paredes del cuarto primero y en las de la puerta que conduce al posterior (...). Como de costumbre el total de los graffiti no forma un conjunto orgánico sino figuras o escenas aisladas donde las líneas de unas se cruzan con las de otras. No tienen nada de la elegancia del arte maya clásico, aunque en ciertos trazos se puede reconocer el origen maya. Por la brevedad de nuestra permanencia en Tikal, solamente fue posible calcar una sección de estos graffiti y dibujar algunos cuantos más. Por lo tanto no podemos dar ilustración de todos ellos en este artículo”⁶⁸.

En 1954 J. Eric S. Thompson publica su conocida obra *The Rise and Fall of Maya Civilization* en el que expresa de forma clara su opinión acerca de los grafitos “Me puse a divagar sobre los graffiti que había en las paredes del cuarto contiguo. Uno mostraba escenas de un sacrificio humano con una víctima atada a un entramado; otro representaba a un dios maya; los de más allá figuraban basamentos piramidales con sus templos respectivos, y otros, en fin, eran apenas algo más que unas líneas garrapateadas. ¿Quiénes habían hecho eso? No habían sido los sacerdotes mayas, seguramente. Mi pensamiento me llevó entonces a los tiempos de los bancos del aula, y a las caricaturas, ociosas y toscamente dibujadas, de los maestros de la escuela, de Dido y de Eneas, y del héroe local del fútbol haciéndome un pase... y tuve de pronto la contestación. Por supuesto, fue aquí donde deben haberse alojado los novicios antes de que se iniciara alguna gran ceremonia de los mayas”⁶⁹.

⁶⁶ Shook, 1951: Figs. 20 y 21

⁶⁷ El descubrimiento científico oficial de esta estructura se atribuye a Antonio Tejeda Fonseca, en aquel momento Director del Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala (Berlin, 1951: 33).

⁶⁸ Berlin, 1951: 37 y Fig. 7

⁶⁹ Thompson, 1990: 23

En 1955 Manuel Cirerol Sansores publica *El arte pictórico de los antiguos mayas*. Se trata de un texto bastante imaginativo en el que el cineasta y escritor mexicano se aventura a hacer extravagantes interpretaciones acerca de los grafitos basadas en sus propias impresiones. Sin embargo, en el capítulo titulado “La cámara de los enigmáticos apuntes pictóricos” reporta algunos grafitos de la Subestructura de la Pirámide del Adivino de Uxmal que son muy poco conocidos. Junto a tres *patolli*s pintados en el piso -cada uno de ellos de más de medio metro cuadrado-, que él interpreta como “diseños serpentinos”, reporta también algunos grafitos incisos en sus muros.

Describe estas expresiones artísticas como “enigmáticos apuntes pictóricos ejecutados sin finalidad decorativa. A primera vista aquellos extraños dibujos me causaron la impresión de vulgares escarabajos parecidos a los que chiquillos traviosos hacen en las paredes de sus casas o en el pavimento de las calles para sus juegos infantiles,

Los dos dibujos laterales, “incomprensibles trazos geométricos”, fueron interpretados como un “esqueleto o trazo básico-geométrico de misteriosa figura que el dibujante maya dejara inconclusa”. En cuanto a los muros, reporta en la pared norte “varias interpretaciones de carácter fálico así como la figura de una mujer desnuda que constituye un caso insólito en la pintura y escultura de los antiguos mayas”. De éstos no incluye ni dibujos ni fotografías.

mas al estudiarlos detenidamente recibí la grata sorpresa de que no eran insignificantes sino de verdadero mérito artístico y científico”⁷⁰.

Interpreta el *patolli* central como una “originalísima estilización de serpiente cascabel (...) ejecutada por medio de gruesa línea negra debidamente sombreada para lograr el efecto de redondez o conformación tubular, propia del cuerpo del reptil”. De esta presenta un imaginativo dibujo y una “fotografía-testigo”⁷¹.



Fig. 2.73. *Patolli* documentado en la Subestructura de la Pirámide del Adivino de Uxmal por Cirerol.

⁷⁰ Cirerol, 1955: 58

⁷¹ Cirerol, 1955: 60

En la "pared del fondo" encuentra otros grafitos incisos. En este caso sí que dibuja algunos de ellos y aporta también una fotografía del que considera el "motivo principal"⁷². El análisis, de nuevo curioso y divertido, no se incluye aquí.



Figs. 2.74 y 2.75. Grafitos registrados en la Subestructura de la Pirámide del Adivino de Uxmal por Cirerol Sansores y fotografía en detalle de uno de ellos.

En la publicación 619 de la Carnegie Institution de Washington, dedicada a las investigaciones en el sitio de Mayapán, concretamente en la tercera parte, *Residential and associated Structures at Mayapan*, Smith ya señala los grafitos como una de las fuentes de información para describir la arquitectura, equiparándolos en importancia a otras fuentes como la pintura mural, los códices, la propia arquitectura o las primeras crónicas. Cita los ejemplares que él mismo reporta en la Estructura A-V de Uaxactún, mencionados más arriba, así como uno de los ejemplares reportados por Tozzer en Nakum⁷³.

En 1963 se publica en el volumen 6-1 de la revista *Expedition*, "Tikal graffiti" de Hellen Webster, uno de los primeros artículos dedicados exclusivamente a estas expresiones artísticas. En su artículo la autora aporta interesantes ideas y afirmaciones. Señala el peligro de la sobreinterpretación y menciona las dificultades que suponen tanto los

⁷² Cirerol, 1955: 62-63

⁷³ Smith, 1962: 176

rayados modernos como la “profusión y confusión” de incisiones mayas, para proponer una explicación a la cantidad de superposiciones; según Webster esta característica sugiere secuencias de repintado o re-estucado. Cada periodo tendría su serie de grafitos “y, con la desintegración final de estas capas, las líneas incisas se habrían fusionado en la capa de yeso duro original”, motivo por el que, en su opinión, encontramos superposiciones al calcar grafitos⁷⁴.

Advierte también que están en todas las superficies posibles, también escondidos a la vista, de lo que deduce que no parece tratarse de decoración formal. Señala además que la variedad de motivos y calidades es tan amplia como el talento de cada uno de sus artífices⁷⁵.

En cuanto a su cronología, concluye que no pueden ser de una fecha anterior a la construcción del edificio; pero, a menos que éste fuese enterrado en la antigüedad, podrían ser muy posteriores: del Postclásico, tras el colapso del control sacerdotal hacia el año 900, o realizados por ocupantes intermitentes posteriores y los visitantes del sitio. Los grafitos que se encuentran en muros poco protegidos se consideran hechos por visitantes o habitantes que ocuparon Tikal mucho después de su abandono como sitio religioso formal. Sin embargo, a medida que las excavaciones iban avanzando se hizo evidente que este arte informal se estuvo realizando “en todos los períodos en los que había arquitectura sustancial”. Esta idea se refuerza con el hallazgo de motivos repetidos en diferentes épocas⁷⁶.

En cuanto a sus artífices, afirma que mientras los edificios estuvieron en uso, en el Clásico, realizarlos era un privilegio reservado a la clase dominante, aunque sugiere cierta diferencia en el estatus social de sus autores⁷⁷.

En cuanto a su significado, los divide en dos categorías: Descriptivos y Ofrendas pictóricas a los dioses.

Los primeros estarían realizados por sacerdotes u oficiales: representan atavíos, tocados, tronos, templos, estandartes y otra regalia ceremonial, así como fechas importantes. Pudieron haber servido también como instrucción. En esta categoría también incluye las realizadas por ciudadanos ordinarios: cosas observadas, fechas personales e incluso autorretratos, así como representaciones realistas de animales, reptiles y pájaros; *patolli* y textos jeroglíficos incisos.

Desde un punto de vista religioso podrían tener algún significado relacionado con la magia: tal vez una función curativa de la enfermedad o los problemas o empleados para “atraer” animales o pájaros cuando la caza escaseaba; incluso para propiciar el

⁷⁴ Webster, 1963: 38

⁷⁵ Webster, 1963: 38

⁷⁶ Webster, 1963: 39

⁷⁷ Webster, 1963: 39

crecimiento de los cultivos después de algún tipo de desgracia. Menciona que las representaciones de blasones y animales totémicos de linajes familiares pudieron haber sido presentados a las divinidades para buscar favores especiales o expresar gratitud⁷⁸.

Documentó y publicó, financiada por el Colonel Truman Smith, algunos de los motivos principales –ignoramos si algunos más- de las siguientes estructuras: Palacio Maler (5D-65), Estructura 5D-33, Templo II (5D-2), Templo de las Inscripciones (6F-27), Palacio de los Murciélagos (5C-13) y Palacio de los Cinco Pisos (5D-52).

Aunque en el artículo reproduce sólo algunos de estos grafitos y no calca las superposiciones -por ejemplo, en el Palacio Maler, mientras Trick y Kampen documentan más de 100 grafitos, Hellen Webster sólo publica 15- las reflexiones que aporta son muy valiosas y generalmente certeras. Una de las afirmaciones que mejor lo ilustran es la de que "los grafitos serán una valiosa aportación ya que nos permiten aproximarnos a aspectos de la vida de los mayas no observables en otras expresiones"⁷⁹.

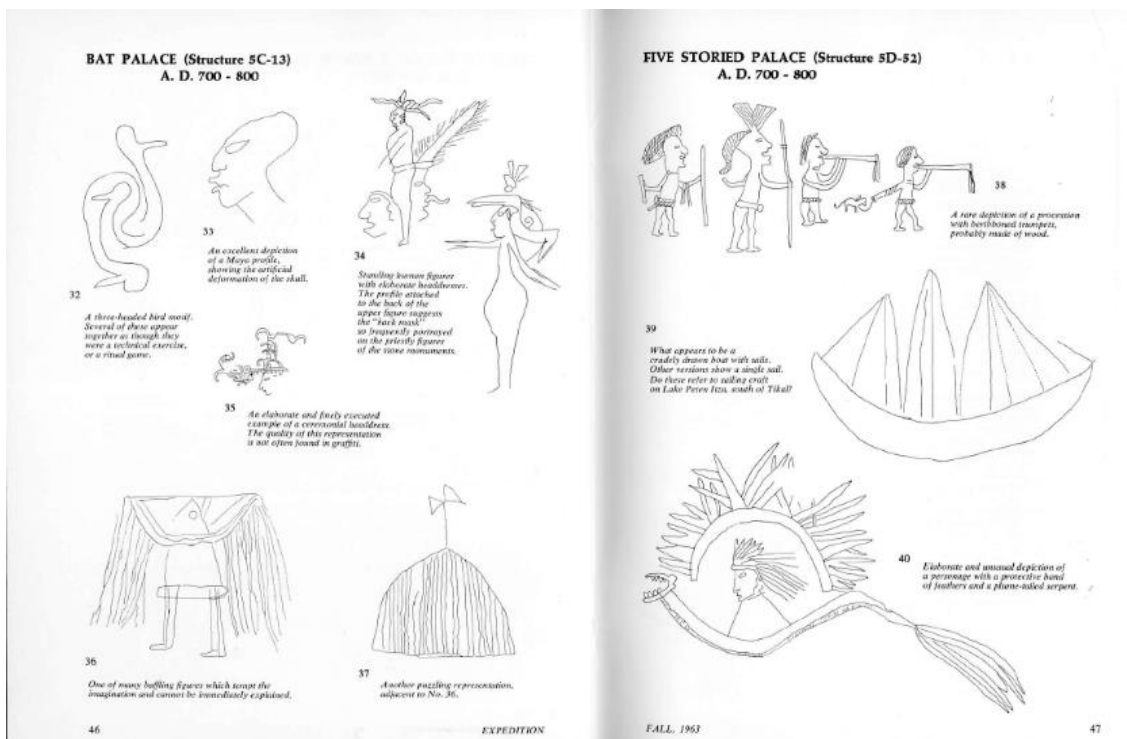


Fig. 2.76. Grafitos registrados por Hellen Webster en Tikal .

⁷⁸ Webster, 1963: 39

⁷⁹ Webster, 1963: 39

En 1967 Ian Graham publica *Archaeological Explorations in El Peten, Guatemala* para el Middle American Research Institute de la Universidad de Tulane, resultado de las exploraciones llevadas a cabo entre 1960 y 1962 en los sitios de Aguateca, Dos Pilas, El Cedro, Mirador, Nakbé, Machaquilá, Seibal y Kinal, donde reporta "un grafito grande e inusualmente bien ejecutado, incluyendo un glifo bien dibujado" en la Estructura 39 de Kinal, del que aporta dibujo, fotografía y una breve descripción.

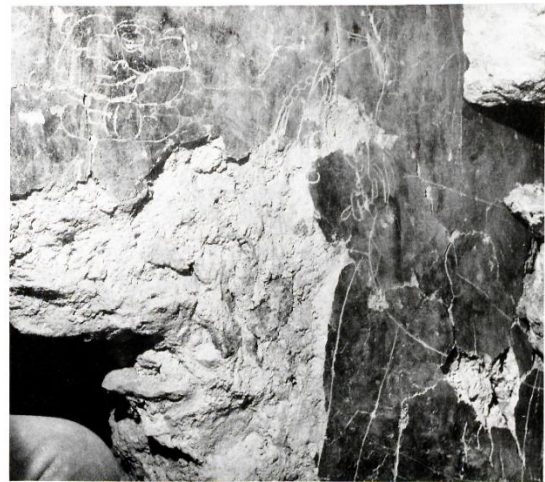


Fig. 2.77. Grafito registrado en Kinal por Graham.

En 1975 Clemency C. Coggins reportó en su Disertación Doctoral para la Universidad de Harvard, *Painting and drawing styles at Tikal: an historical and iconographic reconstruction*, dos grafitos de la Estructura 5D-Sub-10-1st de Tikal que posteriormente fueron también publicados en el *Tikal Report 31*. Además de incluir su dibujo y descripción hace una interesantísima comparación de estos grafitos con otros soportes artísticos. Destaca especialmente uno de ellos, ya que contiene muchos más detalles de los que se publicarán posteriormente en el mencionado reporte, aunque en esta reproducción se obvia uno de los personajes que sí incluyen Trick y Kampen posteriormente.



Fig. 2.78. Grafitos registrados por Coggins en Tikal.

Unos años más tarde, en 1978, aparece en la revista *Estudios de Cultura Maya* otro artículo dedicado en exclusiva a los grafitos, concretamente del sitio de Tikal, de Michael Kampen. En su opinión los grafitos son “el modo de pintar y dibujar maya menos reconocido y peor preservado”⁸⁰ y los considera una práctica común en los sitios mayas, dado que se hallan en casi todas las superficies en las que se han buscado. Destaca que la colección de Tikal es la mayor de las conocidas, aunque “probablemente, los grafitos que hoy conocemos de Tikal representan una pequeña fracción de la cantidad total de grafitos producidos originalmente en Tikal”⁸¹. Justifica el hecho de que conozcamos sólo algunos ejemplares de algunos sitios porque, seguramente, muchos de ellos jamás fueron reportados aunque existieron. De hecho, incluye un listado de 23 sitios con grafitos (incluyendo Comalcalco) y recalca que muchos de ellos están presentes en la lista por un solo ejemplar, mientras que hay grandes sitios que no aparecen en la misma. Según Kampen, “la ausencia de concentraciones de grafitos que hayan sobrevivido hasta nuestros días, así como de investigaciones sobre la distribución de los grafitos mayas, sus relaciones con el arte maya y el significado que podrían tener en la reconstrucción de la civilización maya, se refleja en pocas y dispersas referencias bibliográficas”⁸².

Habla por primera vez de los grafitos realizados en el exterior de las estructuras, a los que considera especialmente vulnerables a causa de la erosión, la climatología y la vegetación y aporta, también por primera vez, una descripción detallada de las diferentes técnicas empleadas para su realización, resumidas en la siguiente tabla:

Cortados (Cut)	Incisos (Incised)
	Gubiados (Gouged)
	Punzonados/Perforados (Punctuate)
Pintados	En negro
	En rojo
Impresos (Printed)	En positivo
	En negativo
Compuestos	Incisos y gubiados
	Incisos y punzonados
	Incisos y pintados
	Gubiados y punzonados

Menciona que todas estas técnicas están consideradas como grafitos porque se encuentran realizados sobre las superficies estucadas pero no están integradas en su

⁸⁰ Kampen, 1978: 155

⁸¹ Kampen, 1978: 155-156

⁸² Kampen, 1978: 156

contexto arquitectónico, a diferencia de las pinturas murales o las pinturas en tumbas, que sí lo hacen⁸³.

Pero sin duda la opinión que lo aleja de manera más evidente de autores como Maler, Gann o Webster es la datación de estas expresiones artísticas.

Hace un listado de las Estructura que contienen grafitos y sus fechas asociadas basadas en las fechas de construcción y enterramientos de estos edificios. Observa que la mayoría de ellas son del Clásico Tardío y nunca fueron enterradas.

El estudio de estas fechas unido al "estilo" en que están realizadas estas expresiones artísticas, su distribución caótica, así como la superposición de motivos, la ausencia de relación entre ellos o la mezcla de técnicas hacen que el autor concluya que los grafitos de las estructuras del Clásico Tardío se asocian al periodo Eznab (850-925) y que fueron añadidos a estas estructuras después de que éstas fueran abandonadas y desacralizadas; y que los grafitos hallados en estructuras selladas, anteriores al Clásico Tardío, fueron realizados en las etapas terminales de esas estructuras, cuando ya habían sido abandonadas⁸⁴.

En palabras de Kampen, "si los grafitos eran claramente parte de los contextos estructurales en los que se producen, podríamos suponer que formaban parte del pensamiento y los periodos de tiempo que producían el resto de la arquitectura y sus decoraciones, pero el estilo de los grafitos sugiere que no son partes fundamentales o integrales de las estructuras en las que se manifiestan, ni tampoco se relacionan estrechamente con ningún aspecto de las artes en Tikal. El hecho de que ciertos temas y motivos del arte clásico tardío aparezcan representados en ellos no prueba en modo alguno la contemporaneidad. No existe una correlación entre el contenido formal y no formal del arte de Tikal y los grafitos (...). Es difícil encontrar alguna razón para sugerir que son contemporáneos a los programas de arte en Tikal, o que son obras de artistas de Tikal (...). En cuanto a los grafitos anteriores a este período y hallados en estructuras selladas, aunque están relacionados estilística y técnicamente con los grafitos del Clásico Tardío, los considera parte de actividades de terminación asociadas con su abandono, desacralización, profanación y/o destrucción, que tuvieron lugar antes de que éstas fueran selladas por construcciones posteriores. Según él son periodos de abandono similares a los que sufrieron las estructuras durante el periodo Eznab"⁸⁵.

⁸³ Kampen, 1978: 157-162

⁸⁴ Kampen, 1978: 165, 168-171

⁸⁵ Kampen, 1978: 163

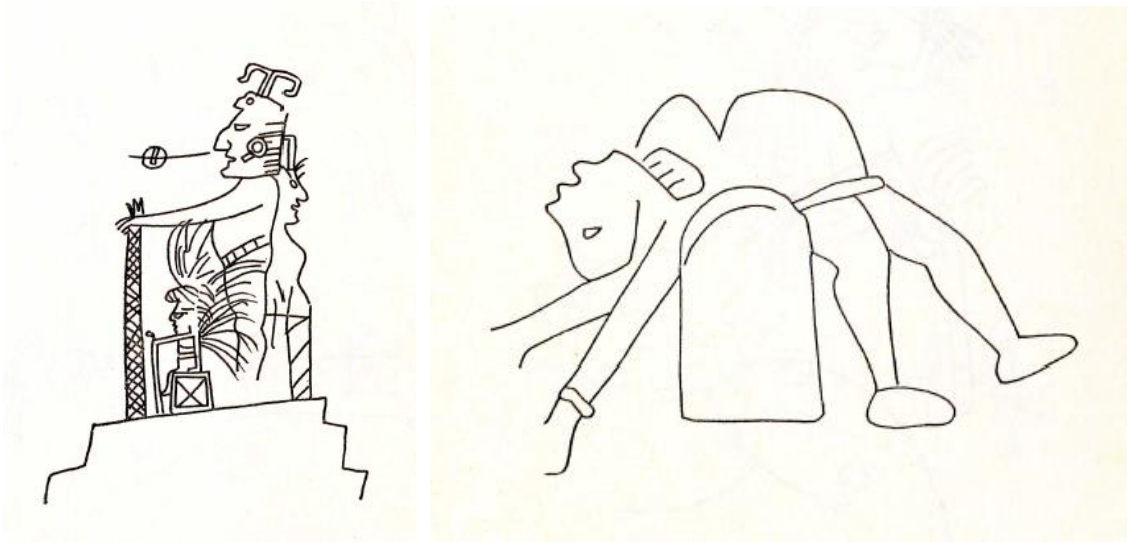


Fig. 2.79. Algunos grafitos de Tikal publicados por Michael Kampen en este artículo.

En 1980 se publica *Excavations at Dzibilchaltun, Yucatan, Mexico* de E. Wyllys Andrews IV y E. Wyllys Andrews V, (Publicación 48 de la National Geographic Society del Middle American Research Institute de la Universidad de Tulane) en el que se recogen los resultados de más veinte años de investigaciones en este sitio arqueológico. Se dedica un completo apartado a los grafitos hallados en los pisos del corredor de la Estructura 1-Sub., la mayoría de ellos dibujados en negro. Se incluye un plano de la estructura con indicación del lugar donde fueron hallados, además de fotografías, dibujos y una descripción y análisis comparativo de cada uno de ellos⁸⁶.



a



b

Fig. 2.80. Grafitos registrados por Andrews y Andrews en Dzibilchaltún.

⁸⁶ Andrews y Andrews, 1980:98-103; Figs. 105-115

Ese mismo año se publica el trabajo de Pollock *The Puuc. An Architectural Survey of the Hill Country of Yucatán and Northern Campeche, México*, en el que se reportan casi 80 sitios arqueológicos. En este texto el autor informa de diferentes grafitos hallados en los sitios de Kabah y Almulchil. El documentado en Almulchil es el mismo que reportó Maler, pero los de Kabah son nuevos: huellas de manos en el interior de dos estructuras y un grafito algo erosionado en la Estructura 2C2⁸⁷.

Un destacadísimo trabajo sobre el tema de los grafitos es el artículo publicado por George F. Andrews en 1981 *Architectural Graffiti and the Maya Elite*⁸⁸, revisado y publicado de nuevo en 1999. Aporta un listado de 22 sitios mayas en los que se han reportado grafitos, así como imágenes de Tikal, Rio Bec, Payán, Seibal, Palenque, Tula, Nakum, El Cayo, La Mar, San Lorenzo, Piedras Negras, Xunantunich y Dzibilchaltún (algunas de ellas inéditas). Pero sobre todo entra en materia con el tema de los grafitos. Se refiere a ellos como grafitos arquitectónicos para diferenciarlos de los petroglifos y de los grafitos realizados sobre objetos portátiles y destaca algunas de las características que los definen: adiciones secundarias, sin organización formal, dispersas al azar y en ocasiones "ocultos" a la vista.

Al contrario que otros autores que los habían considerado rayajos, Andrews, como ya hicieran Teobert Maler o Hellen Webster, observa que los grafitos arquitectónicos son auténticos ejemplos de un tipo de arte popular ejecutado por miembros de la élite maya clásica durante la época en que vivían y trabajaban en estos edificios.

En cuanto a su distribución espacial, según Andrews se concentran en cuatro regiones contiguas formando una banda estrecha que recorre, en su parte central, del norte al sur de la Península del Yucatán.

Hace un buen estudio de los temas representados en los grafitos y una interesante reflexión acerca de su calidad artística, aproximándose así a su autoría y significado.

Basándose en algunos ejemplares hallados en distintos sitios, aporta también una hipótesis acerca de su adscripción cronológica. Menciona Comalcalco, dado que, a pesar de que los grafitos encontrados allí tienen que ser considerados como pertenecientes a una categoría diferente de los que se encuentran expuestos en las paredes y pisos de estuco, representan los mismos temas que los localizados en Chenes, Rio Bec y las regiones norte y central del Petén. Finalmente presenta una aproximación a su significado; estas aportaciones se retoman con detalle en el Capítulo 4 de esta Tesis.

⁸⁷ Pollock, 1980, Tomo 2:180; Fig. 350

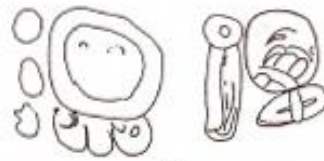
⁸⁸ Andrews, 1999, Vol. III: 221-261

21. Architectural Graffiti and the Maya Elite

82. Tikal: (a) Structure 5D-65; (b) Structure 3D-40;
(c) Structure 5D-43 (after Kampen 1979).

83. Tikal, Structure 5E-58.

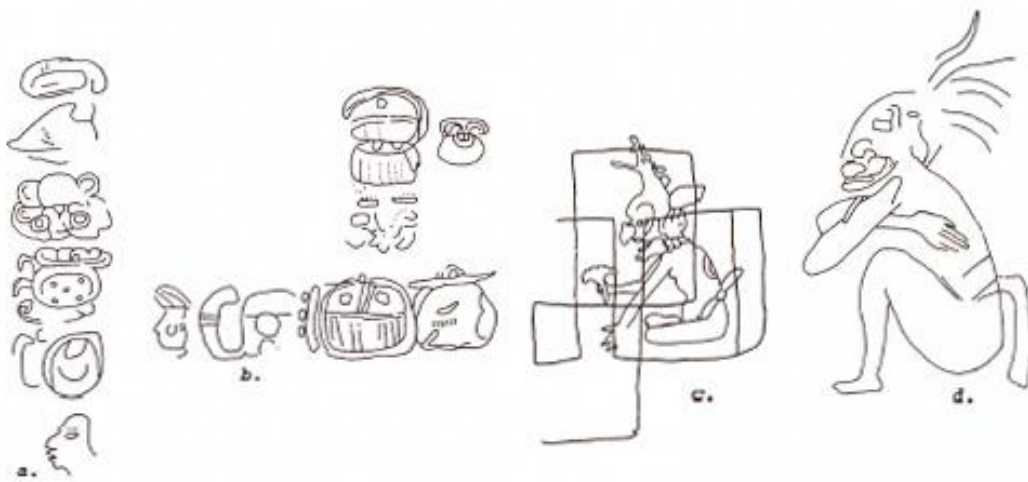
84. Tikal, Structure 5D-33 (after Webster 1963:Figs.19-22).



83.



82.



84.

Fig. 2.81. Algunos grafitos publicados por George F. Andrews.

En 1981 se publicó en la revista *Mexicon*⁸⁹ el artículo "Graffito aus Chicanna, Campeche". Se trata de un artículo anónimo en el que se publica un conocido grafito arquitectónico de la Estructura II de Chicanná.

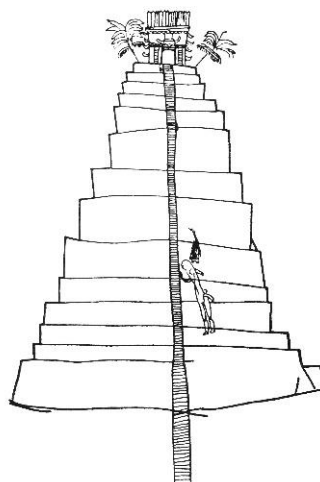


Fig. 2.82. Grafito de Chicanná publicado en la revista *Mexicon*.

Un autor muy vinculado a esta revista es Karl Herbert Mayer, que publicó aquí 12 artículos relacionados con el tema de los grafitos entre 1984 y 2002.

En 1984⁹⁰ se publica el primero de ellos *Campeche: Graffiti im Rio Bec-Gebiet* en el que se divulga la corrección a la atribución equivocada del grafito de la litera que Merwin y Vaillant publicaron como hallado en Holmul en 1932.

Algunos años después, en 1992⁹¹ escribe un artículo para denunciar los actos vandálicos que documentó en Payán y en dos estructuras del Grupo B de Rio Bec, *Vandalism in ruins of the Rio Bec Region* y que, a pesar de ser muy corto, revisaremos más adelante⁹², dado que plantea una interesante hipótesis.

En la misma línea se encuentra el publicado al año siguiente⁹³, esta vez en el sitio de San Clemente, *Recent destruction at San Clemente, Peten*.

En 1994⁹⁴ publicó en *The Maya Ruins of La Blanca, Peten* algunos de los grafitos que fotografió en la arquitectura visible de La Blanca durante su visita al sitio ese mismo año, algunas vulvas en uno de los cuartos del lado sur del gran edificio erigido en la Acrópolis (conocido actualmente como Cuarto 5 del Palacio 6J2).

En 1997 escribió tres artículos dedicados a los grafitos: dos de ellos sobre el sitio de Pasión del Cristo II, uno en *Mexicon*, *Maya drawings and graffiti at Pasion del Cristo II, Campeche*⁹⁵, en el que sólo publica tres de ellos y otro más extenso y detallado, *Zeichnungen und Graffiti in den Maya-Ruinen von Pasion del Cristo II, Campeche, Mexiko*⁹⁶ y otro sobre los hallados en el sitio de Ceibarico⁹⁷, *The Maya Ruins of Ceibarico, Campeche*.

⁸⁹ S/a, 1981: 90

⁹⁰ Mayer, 1984): 81

⁹¹ Mayer, 1992: 87-88

⁹² Se producen daños en los grafitos y una de las formas de acto vandálico son también grafitos (propaganda política en este caso). Tal vez los grafitos mayas ya se tomaron como actos vandálicos por parte de estos grafiteros modernos.

⁹³ Mayer, 1993: 49-50

⁹⁴ Mayer, 1994: 90-91

⁹⁵ Mayer, 1997: 23-25

⁹⁶ Wayeb Resources on Maya Research, AGST Nachrichtenblatt 1/1997: 13-36, www.wayeb.org (texto consultado el 27/03/2015)

⁹⁷ Mayer, 1997: 45-46

Dos años⁹⁸ más tarde publica en Mexico *The Maya Ruins of Rancho El Toro, Quintana Roo*, artículo en el que menciona, aunque no reproduce su imagen, el grafito de una vulva observado durante una de sus expediciones.

En 2002⁹⁹, en *Maya murals and graffiti at Kinal, Peten, Guatemala* reproduce el estado en el que encuentra el grafito publicado por Ian Graham en 1967 y otros 11 grafitos, que sólo menciona.

En los últimos años, otros dos artículos suyos relevantes sobre el tema son los publicados en dos volúmenes editados por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz en 2009, *Ancient Maya Architectural Graffiti en Los grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2* y *Ancient Maya Graffiti at Kakab, Yucatan, Mexico* publicado en el BAR en 2012, de los que hablaremos más adelante.

Otros autores vinculados a Mexico y que también han publicado noticias sobre el tema son Hasso Hohmann, que publicó en 1987¹⁰⁰ *A patolli design at Becan, Campeche*, artículo en el que incluye dibujo, fotografía y ubicación del *patolli* documentado durante un levantamiento geodésico en las ruinas; Jeff Karl Kowalski, quien reporta en su artículo *A Preliminary Report on the 1988 Field Season at the Nunnery Quadrangle, Uxmal, Yucatan, Mexico*, publicado en 1990¹⁰¹, varios grafitos pintados en negro en el Cuarto 7 de la Estructura Sur e ilustra uno de ellos; y Phil Wanyerka, que publicó en 1999¹⁰², *Pecked Cross and Patolli Petroglyphs of the Lagarto Ruins, Stann Creek District, Belize*, artículo que retomaremos más adelante y en el que se reportan tres *patollis* excavados en losas de piedra que el autor llama monumentos.

Destaca también Jack Sulak con su texto *Unpublished Maya Graffiti at Corriental, Campeche, Mexico*, de 2001, en el que reporta un muro con grafitos inédito hasta el momento¹⁰³.

En 1982 se publica *Las representaciones de arquitectura en la arqueología de América*, coordinado por Daniel Schávelzon en el que hallamos dos interesantes artículos dedicados a los grafitos de representaciones arquitectónicas. Uno de ellos, "Representaciones arquitectónicas en los graffiti de la region de Río Bec, Campeche", de Paul Gendrop recoge muchos de los grafitos de representaciones arquitectónicas de los sitios de Becán, Río Bec y Chicanná, mientras el capítulo siguiente, "Los graffiti

⁹⁸ Mayer, 2000: 29-30

⁹⁹ Mayer, 2002: 89-90

¹⁰⁰ Hohmann, 1987: 56-57

¹⁰¹ Kowalski, 1990: 27-33

¹⁰² Wanyerka, 1999: 108-112

¹⁰³ Sulak, 2001: 79

arquitectónicos de Tikal y otros sitios mayas", firmado por este mismo autor y el coordinador del texto, repasa algunos de los hallados en Tikal, Chichén Itzá, Nakum y Hochob. Aunque no se trata de un texto dedicado en exclusiva al tema de los grafitos, estas expresiones artísticas son consideradas como fuente visual indispensable.

En 1983 se publica uno de los textos más relevantes, conocidos y citados dedicados a los grafitos, el ya mencionado *TIKAL REPORT 31, The Graffiti of Tikal* de Hellen Trick y Michael Kampen¹⁰⁴, un trabajo de clasificación sistemática con una breve introducción que debía concluir con el Tikal Report 36, que nunca se escribió.

Incluyen entre los grafitos a las representaciones pintadas, dibujadas en negro, perforadas y las huellas de manos.

En cuanto a la metodología de registro del Proyecto, comentan que el método más empleado por Trick fue frotar las superficies con una especie de crayón negro después de limpiarlas, aplicando inmediatamente una hoja de papel de calco para capturar los ejemplos incisos. También se ayudaron en ocasiones de fotografías y mencionan los peligros de "la representación insuficiente o el desciframiento demasiado estricto". Incluyen diferentes versiones -de diferentes autores- de algunos de los grafitos registrados en este trabajo.

En cuanto a su ubicación, los localizan en "sofitos de bóvedas, muros (predominantes), jambas, pisos (raramente) y partes de las denominadas bancas (generalmente cimas); también en el registro hay algunos en los lienzos de las bóvedas". Acerca de la mayor frecuencia de grafitos en interiores, y aun teniendo en cuenta fenómenos como la erosión exterior o incluso la demolición antigua, consideran que: "sobrevivió suficiente yeso mural externo tanto en situaciones enterradas como superficiales para inferir que los grafitos externos siempre fueron en gran parte minoría".

En cuanto a su distribución por estructuras, se menciona que "hay una ausencia total de cualquier tipo de trabajo dentro de las cámaras razonablemente conservadas de las Estructuras 5D-3 y 5 así como 5C-1, que son todos "grandes templos", y en este sentido, contrastan marcadamente con los Templos I y II cargados de graffiti. Lo mismo ocurre con la Estructura 5D-22-1st, la más destacada de la Acrópolis Norte. (...) Mucho más importante es que la relativa prevalencia de grafitos -por no hablar de tipos y temas específicos- teóricamente podría influir en la función y pervivencia de las estructuras".

Acerca de su cronología, tanto Trick como Kampen "enfatan una secuencia local derivada de la estratificación constructiva". También afirman que hubo grafitos en todos

¹⁰⁴ Trick y Kampen, 1983: 2-5

los periodos de ocupación; desde el Preclásico Medio a los grafitos postclásicos "mexicanizados", descartando las teorías que había propuesto Kampen unos años antes.

Incluyen un total de 105 Figuras con los grafitos de las estructuras 3D-40, 3D-43, 4E-37, 4E-45, 5C-13, 5C-29, 5D-1-1st, 5D-2-2nd, 5D-3, 5D-20-1st, 5D-23-1st, 5D-26-1st, 5D-26-4th, 5D-32-1st, 5D-33-2nd, 5D-38, 5D-43, 5D-46, 5D-49, 5D-50, 5D-51, 5D-52-1st, 5D-52-2nd, 5D-54, 5D-61, 5D-65, 5D-91, 5D-95, 5D- Sub.1-1st, 5D-Sub.3-A, 5D-Sub.10-1st, 5E-51, 5E-58, 5G-4, 5G-8 y 6F-27, reproducidos a escala 1:8, sus medidas y ubicación exactas. Las Estructuras están ordenadas según su designación alfa-numérica, y todos los motivos y superposiciones se calcan para evitar pérdidas de información.

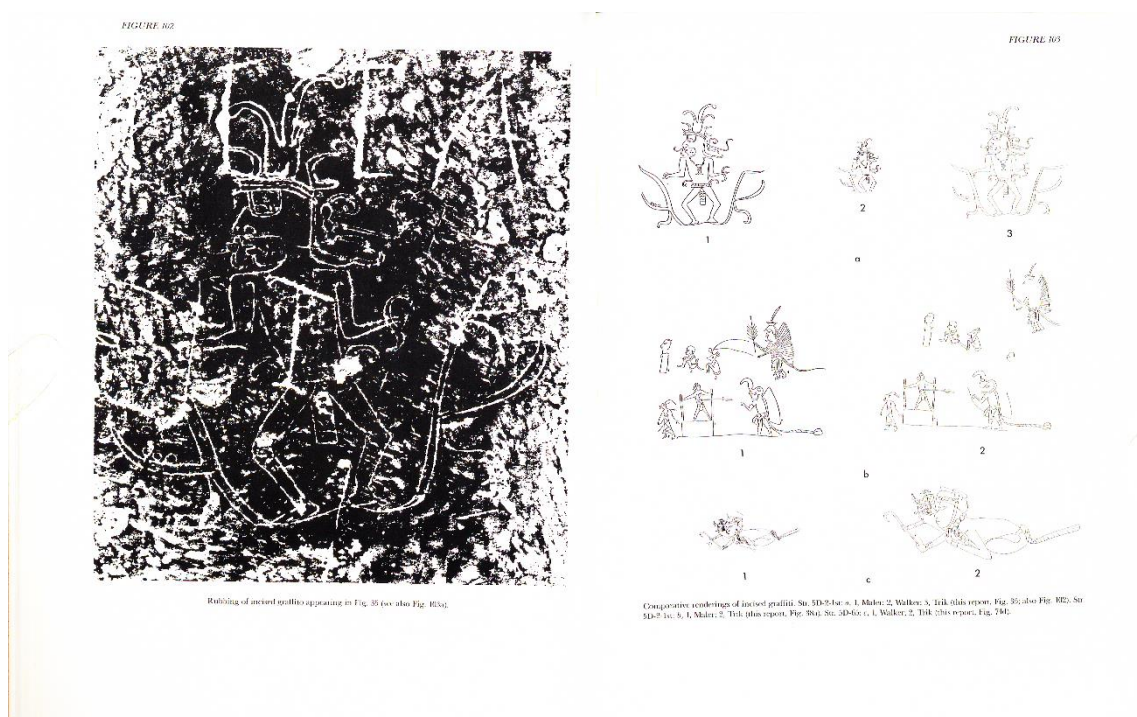


Fig. 2.83. Figuras 102 y 103 del Tikal Report 31.

Ese mismo año, vio la luz el texto de Miguel Orrego Corzo y Rudy Larios Villalta, *Reporte de las investigaciones arqueológicas en el Grupo 5E-11, Tikal* para el Instituto de Antropología e Historia de Guatemala. En su escrito los autores exponen los resultados del trabajo arqueológico y de restauración realizados en el conocido como Grupo G de Tikal. Realizan una descripción detallada de su arquitectura, así como la documentación, registro y estudio sistemáticos de los grafitos más significativos hallados en las paredes, pisos y bancas de las Estructuras 5E-55-2a y 5E-58, Cámaras 1, 2C, 3, 4, 7, 22 y 30. Aportan de cada uno de ellos sus dimensiones, ubicación y descripción, así como dibujos o fotografías.

Mencionan que gracias al buen estado de conservación del repello de los muros, así como a una fina capa de barro aplicada a éstos momentos antes de su enterramiento “ha llegado hasta nosotros valiosa información proporcionada por interesantes dibujos esgrafiados, algunos de ellos elaborados con técnica fina y otros de forma ordinaria, como también artísticos diseños ejecutados con finas líneas a pincel en color negro, naranja e incluso algunos de ellos policromados, representando escenas en las que participan personajes humanos, animales sagrados y bandas de jeroglíficos que registran fechas calendáricas y eventos especiales¹⁰⁵”.

Dadas las condiciones en las que los grafitos fueron encontrados, se trata de un material completamente nuevo, “puro” y no contaminado, por lo que se puede afirmar que “fueron ejecutados por diferentes artistas durante el tiempo de ocupación, o sea, el tiempo durante el cual el edificio se mantuvo en uso”¹⁰⁶.

Diferencian entre dibujos esgrafiados o incisos y diseños pintados pero admiten que todos ellos “representan un medio de expresión de las sociedades mayas, cuyo significado y función aún no se ha estudiado con amplitud”¹⁰⁷.

Observando la gran variedad de formas y las diferencias de estilo halladas entre los grafitos concluyen que esto denota “una gran libertad para su ejecución, y muy especialmente se ve en ello, la intervención de varias personas, algunas con verdadera vocación artística y otras, simplemente aficionadas o bien, que por alguna razón especial, se veían en la necesidad, el gusto o el privilegio de dejar constancia de algo”¹⁰⁸.

En 1987 se publica *Investigations at the Classic Maya city of Caracol, Belize: 1985-1987*, de Arlen y Diane Chase y Chase. En este texto se exponen los resultados de las investigaciones llevadas a cabo en Caracol entre 1985 y 1987. En el cuarto central de la Estructura A3 del Grupo A de Caracol, sus autores informan de la existencia de dos tableros de *patolli* incisos sobre la última capa de estuco; uno sobre la banca y el otro en el suelo, entre las dos jambas centrales. Sólo se mencionan; no hay ilustraciones ni tampoco se documentan más grafitos.

Dos años después, en 1989, Hasso Hohmann publica en el número 11 de *Cuadernos de arquitectura mesoamericana* el artículo “Representations of litters which are copies of buildings or of seating-accomodation”. Revisa a través de las representaciones en

¹⁰⁵ Orrego y Larios, 1983: 93

¹⁰⁶ Orrego y Larios, 1983: 93

¹⁰⁷ Orrego y Larios, 1983: 94

¹⁰⁸ Orrego y Larios, 1983: 94

diversos soportes, entre los que incluye a los grafitos, las literas, andas y otros sistemas de transporte que son copias de edificios.

En el *IV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, celebrado en 1990, Óscar R. Gutiérrez presentó los resultados de las excavaciones llevadas a cabo en la Estructura 36 de Kinal. En el texto resultante, publicado en 1992, *La Estructura 36 de Kinal, Petén*, se reportan 13 grafitos hallados en el sitio: 11 en el Cuarto 1 de la Cámara 1 (8 Oeste, 3 Sur) y 2 en el Cuarto 4 de la Cámara 2 (E-O). Se incluye la descripción de todos ellos y los dibujos realizados durante las excavaciones. Se trata de grafitos muy toscos, algunos de ellos ilegibles. De hecho, tanto su estilo como su distribución en los muros hacen pensar al autor que "dan la apariencia de haber sido hechas por niños y no por artistas"¹⁰⁹.

En 1992 y 1993 Pascale Coulle publicó dos trabajos dedicados en exclusiva a estas manifestaciones artísticas: su trabajo de DEA, tesina inédita de 1992 titulada *Le thème du patolli dans les motifs en graffiti maya* y su memoria de maestría, también inédita, *Étude des Graffiti Maya*, ambos para la Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1993.

En el primero de ellos, dedicado al tema del *patolli*, hace una descripción detallada de las diferentes técnicas empleadas para la realización de los grafitos, un interesante estudio morfológico con una división de los *patolli* por categorías, así como una definición de este juego y una revisión de otras representaciones de *patolli* en el área maya, es decir, en otros soportes que no son grafitos.

En el segundo, más amplio, hace una definición del término, así como una comparación con otras manifestaciones escritas o inscritas como los petroglifos, los pictogramas o el arte rupestre. Realiza también uno de los primeros listados de sitios mayas en los que se han reportado grafitos, en la que incluye 32 sitios que revisaremos en detalle más adelante, así como el primer estudio comparativo entre los grafitos mayas y los registrados en Roma y Pompeya.

Realiza fichas de más de 100 grafitos, de los que incluye dibujos o fotografías. Además aporta una clasificación de los principales temas iconográficos y una aproximación a su significado y autoría, aspectos que retomaremos en los capítulos 3 y 4 de esta Tesis.

En su artículo *Investigaciones recientes en el Edificio 216 de Yaxha*, incluido en las *Actas del VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, publicadas en 1993, Bernard Hermes, Gonzalo Galindo y Rodolfo Veras reportan uno de los grafitos más

¹⁰⁹ Gutiérrez, 1992:86

conocidos de esta estructura. En este texto se hacen ya las primeras alusiones a los tratamientos de limpieza y consolidación de los muros para la mejor conservación de los grafitos.

En 1995 William y Anita Haviland publican en la revista *Latin American Antiquity* un artículo titulado "Glimpses of the Supernatural: Altered States of Consciousness and the Graffiti of Tikal, Guatemala" en el que afirman que los grafitos fueron realizados en momentos de trance; de ahí su apariencia caótica y desordenada. Utilizan un modelo neuropsicológico de imágenes mentales elaboradas en estados alterados de conciencia que aplican a los grafitos de Tikal y establecen una comparación con otras representaciones de arte rupestre (Sudáfrica, Coso y en el arte paleolítico europeo) para establecer sus conclusiones. Retomaremos esta interpretación en el capítulo dedicado a la función, significado y autores de estas expresiones artísticas.

Ese mismo año se publica en la revista *Ancient Mesoamerica* un artículo de J. P. Laporte y Vilma Fialko titulado "Un reencuentro con Mundo Perdido, Tikal, Guatemala". En este texto los autores reportan varios grafitos de este conjunto arquitectónico. Describen 14 de ellos hallados en la segunda cámara de la Estructura 5C-49-5 que representan "un perfil humano, una flor de cuatro pétalos, dos posibles textos glíficos, dos personajes sentados uno frente a otro, una serpiente estilizada de lengua bífida, un cuerpo en forma de grecas, cuatro series de círculos concéntricos y trazos espaciados no identificados¹¹⁰", de los que no aportan ninguna ilustración. Sí que lo hacen de otros grafitos hallados en las Estructuras 5D-87 (segunda cámara), en la que reportan uno que representa dos seres humanos entrelazados¹¹¹, así como en la Estructura 6D-1 del Grupo 6D-II: "En los muros interiores de la única cámara del Templo 6D-1 fueron realizados algunos grafitos que representan estrellas de cinco puntas, serpientes curvadas y manos, entre otras formas¹¹²". Éstos, publicados originalmente en la Tesis de licenciatura inédita de María Berta Barrios, *Plaza Sur, Mundo Perdido, Tikal: una correlación evolutiva arquitectónica (Grupo 6D-II)*, se incluyen en la Figura 81 de este texto.

En 1998, en las *Actas del XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* se publica *Identificación del Templo V de Tikal en la descripción del Coronel Modesto Méndez de 1848* de Gaspar Muñoz y Cristina Vidal¹¹³, ya mencionado en los primeros párrafos de este capítulo.

¹¹⁰ Laporte y Fialko, 1995: 81

¹¹¹ Laporte y Fialko, 1995: Fig. 78

¹¹² Laporte y Fialko, 1995: 88

¹¹³ Muñoz y Vidal, 1998: 9-19

También en 1998 se publica *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, editado por Stephen D. Houston, una compilación de los textos presentados en un Simposio con el mismo título desarrollado en Dumbarton Oaks en octubre de 1994. En uno de los textos del editor *Classic Maya Depictions of the Built Environment* vuelven a presentarse los grafitos como fuente iconográfica para la comprensión de la arquitectura; son una "visión de la arquitectura a través de representaciones iconográficas espontáneas" y una fuente para identificar las "convenciones pictóricas usadas para representarla". Explica como en el caso de los grafitos -cita Tikal, Yaxhá, Chicanná, Rio Bec y Comalcalco- no falta detalle, además de mostrar actividad humana alrededor de pirámides y canchas de juego de pelota. Destaca también el Planchón de las figuras de San Lorenzo¹¹⁴, donde la disposición de los edificios corresponde a un patrón mejor descrito como un plan de orientación, que es común a las representaciones mesoamericanas de patios. Y los cita de nuevo como fuente para comprender las estructuras portables y las perecederas, que difícilmente hallamos en el registro arqueológico y que darían una nueva visión del paisaje urbano maya. "Los grafitos nos ayudan a entender cómo] en lugar de estar vacías y sin rasgos distintivos, las plazas y plataformas podrían haber sido reconfiguradas mediante la colocación temporal de estructuras, estandartes o sombrillas, cuya posición cambiaría el uso y el significado del espacio ambiental"¹¹⁵.

En 2001 y 2002, respectivamente, Bernard Hermes, Justyna Olko y Jarosław Żrątko, publican en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México, "En los confines del arte: los graffiti de Nakum (Petén, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico" y en *Mexicon*, "Entre el Arte Elitista y el Arte Popular: Los Graffiti de Nakum, Petén, Guatemala", dos artículos complementarios dedicados a los grafitos documentados en las principales estructuras de este sitio, en los que confrontan los datos arquitectónicos y arqueológicos relacionados con la ejecución y función de los grafitos, así como los resultados del análisis de su contenido iconográfico y características formales, aportando nuevos datos acerca de la identificación de sus autores, su datación cronológica y sus posibles funciones. Aportan, asimismo, un apartado dedicado a las investigaciones precedentes en este campo en las tierras mayas y denuncian que se trata de un fenómeno por lo general poco estudiado. Publican y estudian más de 60 grafitos del sitio con sus correspondientes dibujos y clasificación tipológica.

¹¹⁴ Houston, 1998: 358

¹¹⁵ Houston, 1998: 359

En 2003 Gabriel Euan, Ana Martín y Pilar Asensio aportan en su texto *Graffiti en el Grupo de la Serie Inicial: La Estructura 5C35, Chichén Itzá, Yucatán, México*, el estudio de un grupo de graffiti encontrados sobre la superficie de un piso de estuco pulido, asociados a las subestructuras del Edificio 5C35, conocida como "El Arco". Entre los siete grafitos documentados, todos ellos descritos y dibujados en el artículo, destacan tres *patolli* y un rostro humano ataviado con plumas y con la cara tatuada o escarificada. Aportan asimismo un análisis de los datos arqueológicos y una interpretación de los más relevantes.

En 2004 Daniel Schávelzon publica *Treinta siglos de imágenes*. El texto está dedicado al estudio de maquetas y representaciones de arquitectura en México y América Central Prehispánica y, como ya hiciera el autor en su texto anterior dedicado a este tema, toma muy en cuenta a los grafitos como fuente gráfica indispensable.

En el Informe de la Temporada 2007 del Proyecto Arqueológico El Zotz (Núm. 2), editado por Stephen Houston, Héctor Escobedo y Juan Carlos Meléndez se reportan, en el Grupo Norte de El Zotz, también conocido como "Las Palmitas", cuatro interesantes grafitos hallados sobre los muros de la Estructura conocida como "El Templo", una pirámide que destaca entre los nueve edificios que conforman el grupo. Estos grafitos se incluyen en la Figura 7 del reporte. Se informa también de una huella de mano y un grafito hallados en el Cuarto Sureste del Palacio Oeste de este mismo grupo, aunque en este caso no se aportan imágenes.

En el Informe Núm. 5 de este mismo Proyecto Arqueológico, correspondiente en este caso a la Temporada 2010 y editado por José Luis Garrido López, Stephen Houston y Edwin Román, se mencionan nuevos grafitos hallados en el sitio, aunque sólo se aporta documentación gráfica de uno de ellos, el hallado en la jamba noreste de la estructura conocida como El Santuario.

En estos últimos años destaca el trabajo de los investigadores Cristina Vidal y Gaspar Muñoz. Entre 2005 y 2007, en todos los *Cuadernos de Arquitectura y Arqueología Maya*, en los que se da cuenta de los avances en las investigaciones en el sitio de La Blanca, han venido publicando algunos de los ejemplares más destacados del sitio.

En 2008¹¹⁶ publican en *Mexicon* un artículo dedicado en exclusiva a los grafitos aparecidos en La Blanca durante las excavaciones, "The graffiti of La Blanca, Peten,

¹¹⁶ Vidal y Muñoz, 2008: 5-6

Guatemala", información que se amplía considerablemente en los artículos "Los grafitos y su difusión científica", "Los grafitos de La Blanca: metodología para su estudio y análisis iconográfico" y "Un testimonio de época colonial en un palacio maya: el grafito de Pedro Montañés en La Blanca", que se recogen en la obra colectiva *Los grafitos mayas*, editada por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz y publicada en 2009. El texto surge del "I Workshop Internacional de grafitos Prehispánicos: los grafitos mayas", mencionado en las primeras líneas de esta Tesis; en él se recogen las aportaciones de diferentes investigadores que en ese momento estaban trabajando en Rio Bec, Comalcalco y Chichén Itzá, en México, y Yaxhá, Nakum y La Blanca en Guatemala. Mediante las contribuciones de Karl Herbert Mayer, Julie Patrois y Philippe Nondédéo, Míriam Judith Gallegos Gómora y Ricardo Armijo Torres, Ana M. Martín Díaz y Peter Schmidt, Dominique Michelet, Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme, Óscar Haeussler, Begoña Carrascosa, Montserrat Lastras y Francisca Lorenzo, Jarosław Żrałka y Bernard Hermes, Ricardo Torres Marzo y Miguel Rivera Dorado en esta obra se reúnen los ejemplares que cada proyecto había documentado hasta el momento, se presentan las metodologías que cada uno emplea para el registro, conservación y estudio de los grafitos, y se incluyen necesarias reflexiones acerca de estas expresiones artísticas.

También en 2009 se publica en *Latin American Antiquity* el artículo "A Maya Palace at Holmul, Petén, Guatemala and the Teotihuacan "Entrada": Evidence from Murals 7 and 9" firmado por Francisco Estrada-Belli, Alexandre Tokovinine, Jennifer M. Foley, Heather Hurst, Gene A. Ware, David Stuart y Nikolai Grube en el que se reportan grafitos incisos sobre el Mural 9 de la Subestructura 13. Se menciona que tanto los grafitos como el mural fueron recubiertos por una fina capa de pintura blanca antes de rellenar el cuarto durante el Clásico Temprano¹¹⁷.

En 2010 se publica en las *Actas del XXIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, celebrado el año 2009, el artículo de Bernard Hermes titulado "Investigación arqueológica en la acrópolis sur de Yaxhá", en el que se publican dos destacados grafitos de la Estructura 375; se aportan el dibujo y la descripción de ambos.

Ese mismo año se publica el artículo *Graffiti prehispánicos en Bonampak. Elementos para su interpretación* de Josué Lozada Toledo y Alejandro Tovaín Ahumada, en el que se incluyen los grafitos pintados hallados en la Estructura III de la Acrópolis de Bonampak, así como su descripción, fotografías y metodología de registro.

¹¹⁷ Estrada-Belli et al, 2009:234-237

En 2011, Scott R. Hutson retoma en *Latin American Antiquity* "The art of becoming: The graffiti of Tikal" el artículo publicado en la misma revista por los Haviland para sugerir interpretaciones alternativas a los grafitos. En su opinión, gran parte de ellos estarían realizados por niños o aprendices y tanto su factura como los temas representados revelarían datos sobre los procesos de aprendizaje de sus autores, "basados en la participación de una comunidad de personas con varios niveles de experiencia". Como indica el título del artículo, serían un arte "para llegar a ser", ya que, "la acción de representación da a los jóvenes un dominio sobre los temas que representan gráficamente. Eso les ayuda a acomodar relaciones difíciles en sus vidas y a armonizarse con el mundo de tal manera que les permite ser sujetos culturalmente inteligibles"¹¹⁸.

En 2012 Milan Kováč publica en las *Actas del XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas de Guatemala* "Grafitos de Tz'ibatnah: el arte maya extraoficial del Petén Noreste"¹¹⁹, algunos de los ejemplares documentados en la Casa de las Pinturas de este sitio, información que amplía posteriormente en el artículo "El arte privado de una casa maya. Los grafitos de Tz'ibatnah, Petén, Guatemala"¹²⁰, publicado en *Artistic Expressions in Maya Architecture: Analysis and Documentation Techniques*.

En 2013 Julie Patrois publica en *Ancient Mesoamerica*, "Rio Bec Graffiti: a private form of art"¹²¹, artículo en el que estudia los grafitos de Rio Bec atendiendo, en esta ocasión, a la cronología, iconografía y artífices de los grafitos, y que se complementa con su artículo publicado en 2009 en *Grafitos Mayas*, "Los grafitos mayas prehispánicos en la micro-región de Río Bec (Campeche, Mexico)"¹²² en el que abordaba, además de otros ejemplares, la metodología de registro o las posturas que adoptaron sus autores al realizarlos, entre otros aspectos.

En 2014 Cristina Vidal y Gaspar Muñoz editan *Artistic Expressions in Maya Architecture: Analysis and Documentation Techniques*, otra destacada obra colectiva que dedica varios artículos a nuestro objeto de estudio. Se actualizan los hallazgos realizados en esos años en los sitios de Kakab -en México-, Tzibatnah y La Blanca -en Guatemala- y se incorporan artículos acerca de las posibilidades del empleo de las nuevas tecnologías para el estudio, conservación y divulgación del patrimonio. Los artículos acerca del tema de los grafitos son en este volumen los de Karl Herbert Mayer, Milan Kováč,

¹¹⁸ Hutson, 2011: 404

¹¹⁹ Kováč, 2012: 196-206

¹²⁰ Kováč, 2014: 31-42

¹²¹ Patrois, 2013: 433-447

¹²² Patrois y Nondédéo, 2009: 20-60

Jarostaw Żrątko, Andrea Peiró Vitoria y Nuria Matarredona Desantes, Manuel May Castillo y Beatriz Martín Domínguez, Luisa Straulino Mainou, Dominique Michelet, Julie Patrois, Nicolas Latsanopoulos, Yareli Jáidar y Emyly González Gómez, así como de los editores; todos ellos se retoman en los siguientes capítulos de esta Tesis.

Los trabajos y artículos publicados en las últimas décadas son de altísima calidad y en los últimos años contamos también con destacadas obras colectivas sin embargo, es en 2014 cuando Jarostaw Żrątko publica *Precolumbian Maya Graffiti: Dating, meaning and context*, obra monográfica acerca de los grafitos mayas, un trabajo sistemático y bien realizado que constituye un importante antecedente al trabajo que aquí se presenta. El autor recopila, estudia, clasifica y reproduce los grafitos de casi sesenta sitios. Sus reflexiones y aportaciones se retoman en diferentes puntos de este trabajo.

En 2017, Marx Navarro-Castillo, Alejandro Sheseña y Sophia Pincemin publicaron en *Latin American Antiquity* *The Maya Graffiti of Plan de Ayutla, Chiapas*. En su reporte publican 4 de los 7 grafitos documentados en el sitio, procedentes de las Estructuras 2 (templo) y 13 (residencial), que incluimos también en nuestro corpus.

Finalmente, este mismo año ha sido publicado el *Tikal Report No. 23C. Miscellaneous Investigations in Central Tikal: The Plaza of the Seven Temples* de H. Stanley Loten, en el que se incluye la ubicación en los levantamientos arquitectónicos de los grafitos registrados en la Estructura 5D-91 de la Plaza de los Siete Templos de Tikal.

Pocos días antes de terminar este trabajo tuvimos noticia de la publicación en *The PARI Journal*, Vol XIX, No. 4 del artículo *Sighting a Royal Vehicle: Observations on the graffiti of Tulix Mul, Belize*, de Chirstopher Helmke, Gail Hammond, Thomas Guderjan, Pieta Greaves y Coleen Hanratty, en el que se publican los grafitos registrados en este sitio del noroeste de Belice.

2.2. Huellas de manos y pies

Tanto en el interior como en el exterior de las estructuras se documentan, además de grafitos incisos y pintados, impresiones de huellas de manos, habituales también en las cuevas. Aunque en este trabajo se ha descartado el estudio del arte rupestre maya, consideramos interesante un estudio general de estas representaciones que comparten con los grafitos pintados e incisos ubicación y algunas características, aunque, a diferencia de éstos, no están incisas ni pintadas, sino impresas en los muros y bóvedas - las manos se pintan o se sumergen en pintura y luego se apoyan en los muros o bóvedas. La mayoría de ellas son rojas pero también las hay datadas en blanco, negro, azul, verde, amarillo y gris.

En cuanto a su distribución geográfica, igual que los grafitos, aparecen en gran parte del territorio, y lo mismo ocurre con su cronología: se han documentado huellas desde el Preclásico hasta el Postclásico.

Tanto en cuevas como en edificios suelen mostrarse en posición vertical, con los dedos hacia arriba, aunque existen algunas variantes, y pueden representarse de forma individual, en parejas o en grupos. La mayoría de veces son de adultos, pero también se han documentado ejemplares más pequeños, probablemente de niños o jóvenes¹²³.

La *Historia general de las cosas de Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún, publicada en 1579, es seguramente, tanto por su extensión -doce volúmenes- como por el método que utilizó para acopiar material, la más verídica de las Crónicas del descubrimiento. Aunque se refiere al pueblo azteca y no al maya, hallamos una referencia a "huellas de manos" que podrían arrojar alguna luz acerca de su significado y que retomaremos en el apartado pertinente: "[...] iban los esclavos que habían de morir a las casas de sus amos a despedirse, y les llevaban delante una escudilla de tinta, o de almagre, o de color azul: iban así cantando con muy alta voz que parecía que rompía el pecho: y en llegando a la casa de sus amos, metían las manos ambas en la escudilla de color o de tinta, y poníanlas en los umbrales de las puertas y en los postes de las casas de sus amos, y dejábanlas allí impresas con los colores"¹²⁴.

Cerca de medio siglo después, en 1633, se imprimió la obra *Historia de Yucatán. Devocionario de Nuestra Señora de Izamal y Conquista espiritual*, usando como modelo los manuscritos originales de Fray Bernardo de Lizana. En ellos Lizana relaciona "la [huella de] mano" con "Kabul, dios de la Mano celeste u obradora" y con Itzamná, quien pudo

¹²³ Benavides, 2007:37; Strecker 1982:48

¹²⁴ Sahagún, 1989: 143-144

sanar a los enfermos con el toque de su mano¹²⁵, otra posible interpretación acerca de su significado que retomaremos más adelante.

En el ámbito científico, las primeras referencias a la "la misteriosa mano roja" las hallamos en el conocido *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán* de Stephens y Catherwood, publicado en 1843. En este texto no se hace una referencia directa a los grafitos incisos o pintados, pero sí llamaron la atención de Stephens las huellas de manos que localizó en Itzimté. "En la entrada de una de las estancias interiores había una columna ornamentada, y sobre los muros estaba la impresión de la misteriosa mano roja"¹²⁶, Kabah¹²⁷, Santa Rosa Xtampak¹²⁸, Uxmal¹²⁹ y Tulum¹³⁰. En la sección Apéndice¹³¹ dedicó un capítulo a interpretar las huellas misteriosas que había encontrado en tantos lugares titulado *The red hand*.

En 1898, Edward Herbert Thompson en el ya citado *Ruins of Xkichmook*, hace referencia a estas impresiones de huellas en el epígrafe dedicado a la pintura mural: "la misteriosa mano roja se encontró impresa sobre los muros de los cuartos en varios lugares (...) y sobre la quebradiza superficie de estuco del Cuarto 1 del Palacio se encontró una huella de mano humana impresa con pigmento azul". Este original ejemplar fue una grata sorpresa para el autor, que ya se había "acostumbrado tanto a ese sello de posesión sangrienta en el color de la sangre"¹³². Menciona también que la huella era tan fresca y perfecta que en determinados lugares podían apreciarse las huellas de la piel de su autor, aunque no aporta ninguna imagen de la misma.

Será de nuevo Teobert Maler, con su avanzada visión global de la arquitectura maya, el que proporcione en estos primeros años un reporte sistemático de huellas de manos halladas sobre edificios mayas; las registró en Kabah, Sayil, Tsits, Xcalupococh, Tzum, Tikal y Laguna de Pethá. Fue, asimismo, el primero en aportar un registro gráfico de estas huellas.

En Kabah [Kabahancan] menciona que las dos estancias traseras del Edificio XVIII "tienen marcadas en sus paredes más largas una hilera de manos rojas"; también las reporta en el Palacio del Grupo Este de Kabah, en una tumba "amurallada" ya

¹²⁵ Lizana, 1633

¹²⁶ Stephens, 1843 II: 140

¹²⁷ Stephens, 1843 I: 403

¹²⁸ Stephens, 1843 II: 113

¹²⁹ Stephens, 1843 I: 177-178

¹³⁰ Stephens, 1843 II: 264

¹³¹ Stephens, 1843 II: 334-336

¹³² Thompson, 1898: 227

saqueada, pero que todavía conservaba parte de la bóveda. Sobre ella y en la pared longitudinal de la estancia en que se halló, documentó "cantidad de manos rojas" de diferentes tamaños, que esboza en el cuaderno "Ciencias exactas"¹³³.

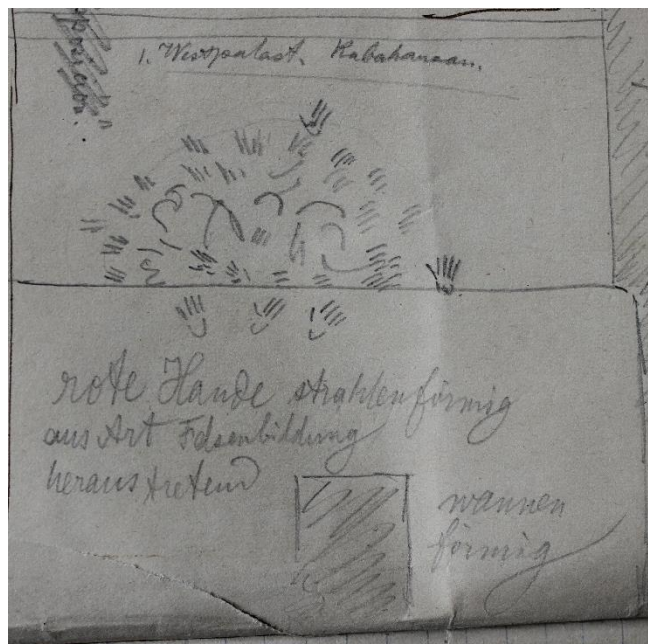


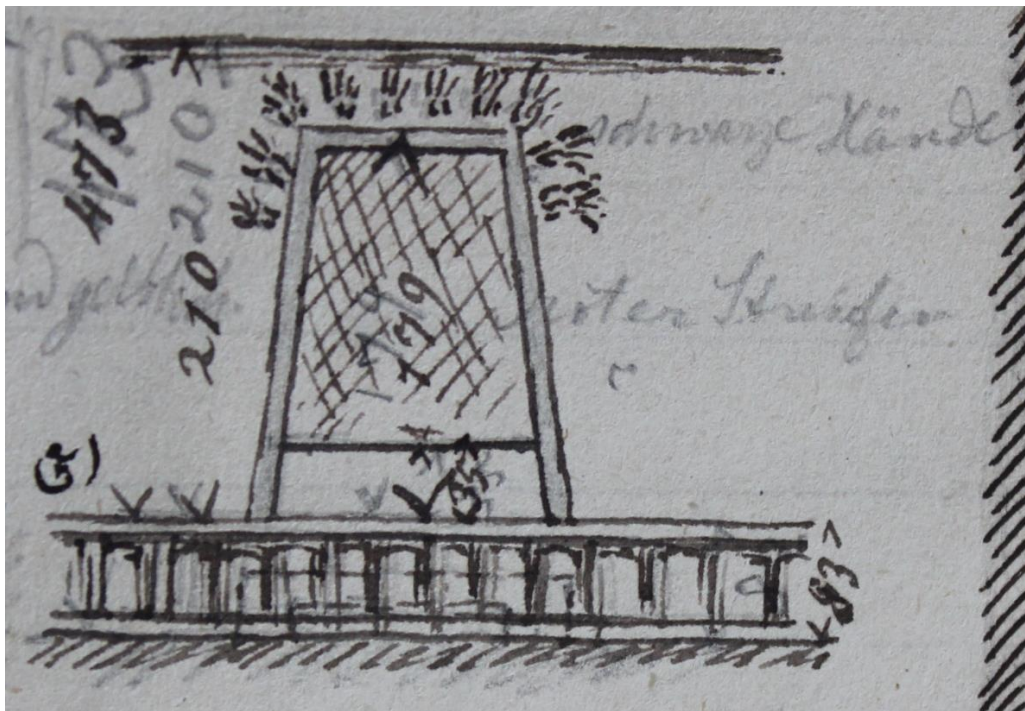
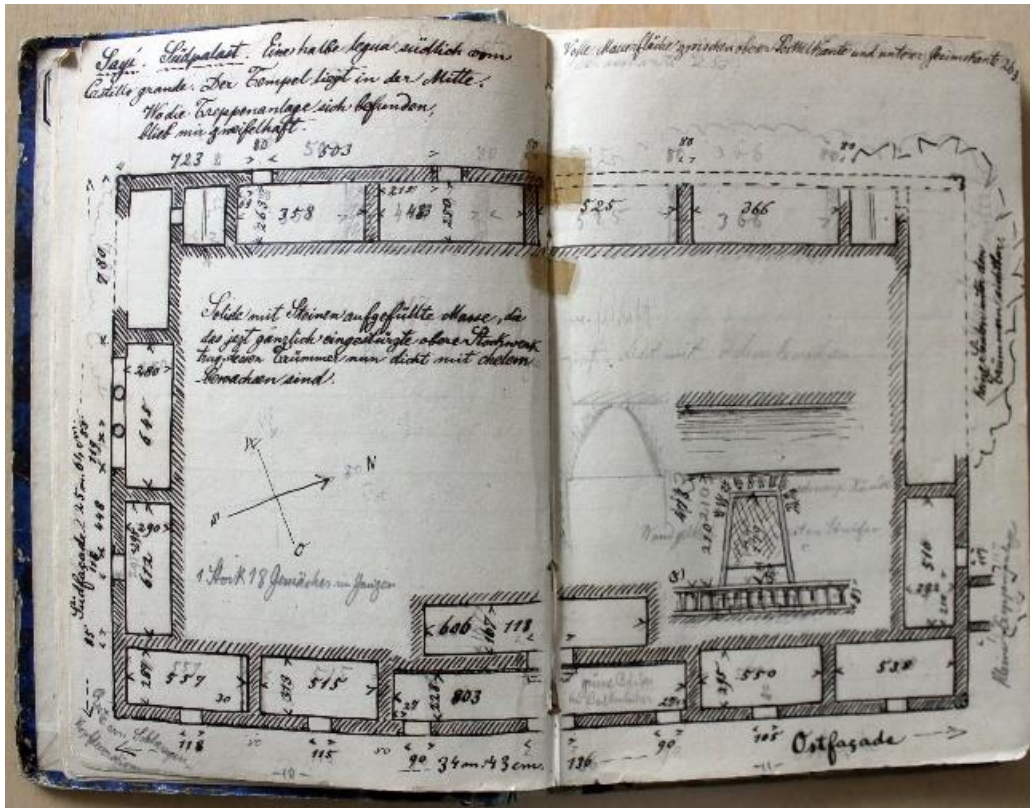
Fig. 2.84. Detalle de una de las páginas –no están numeradas– del cuaderno "Ciencias exactas".

En Sayil, Maler repota manos rojas en el Edificio I, concretamente "en un aposento cuadrangular" de esta estructura, donde encuentra, en una de las paredes, "gran cantidad de manos rojas con los dedos hacia arriba"¹³⁴. No hemos hallado reporte gráfico de estas huellas de manos rojas, pero sí que dibuja las "manos negras" que decoran una de las puertas del Palacio Sur, junto a las que incluye esa especificación "schwarze Hände" (manos negras), en lápiz.

Reproducimos en las Figuras 2.85 y 2.86 las páginas del cuaderno en las que Maler dibuja y ubica estos ejemplares.

¹³³ Véase también epígrafe 5.6.

¹³⁴ Fragmento del cuaderno "Península Yucatán I". Traducción de la autora. Muchas de las páginas de este cuaderno, entre ellas las que se refieren al sitio de Sayil, no están numeradas.



Figs. 2.85 y 2.86. Páginas 10 y 11 del cuaderno "Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie" y detalle de la página 11.

En Tsits no encontramos ninguna mención en el texto ni reproducción explícita de las huellas de manos, pero sí que hallamos indicada en el plano del "Pequeño Palacio" la ubicación de las huellas de "manos coloradas" que Maler encontró en el sitio.

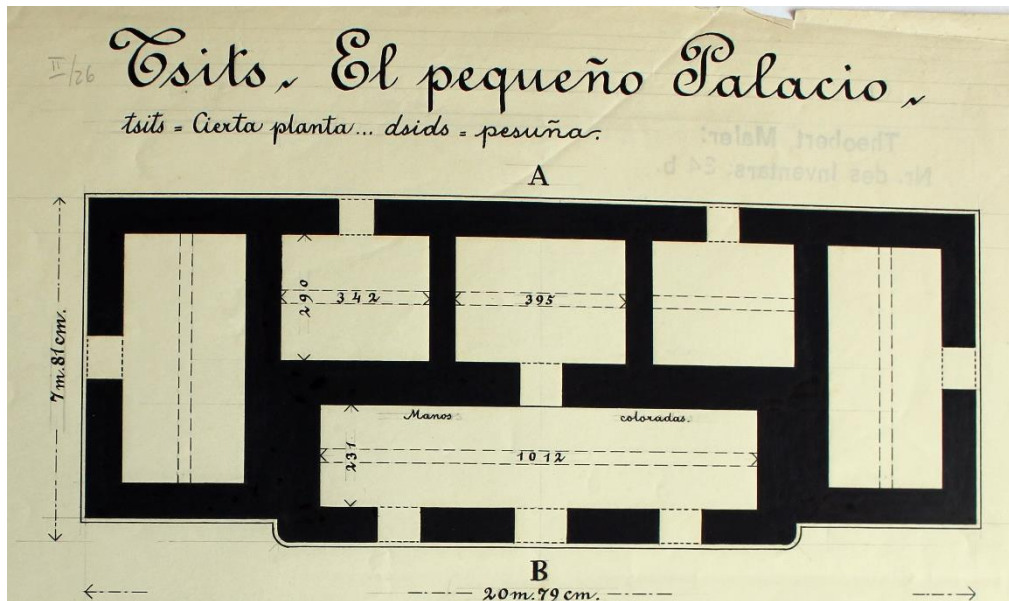


Fig. 2.87. Detalle del plano de Tsits realizado por Maler.

Lo mismo ocurre con el plano de Xcalupococh, donde las huellas de “manos coloradas” aparecen indicadas en el plano.

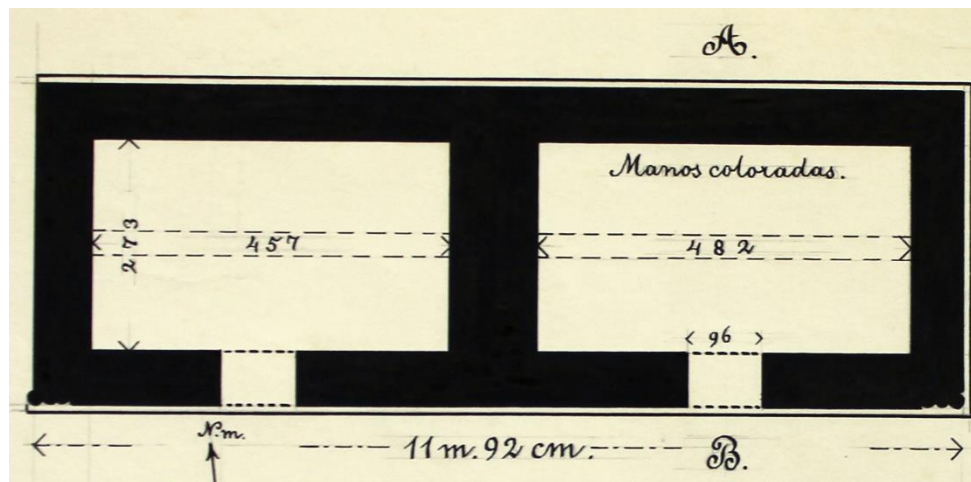


Fig. 2.88. Detalle de la planta de uno de los edificios registrados por Teobert Maler en Xcalupococh.

En Tikal reporta huellas de manos rojas y blancas en el Templo I: “Sobre la entrada a la segunda estancia del templo se aprecian en la superficie de la bóveda, y también bajo el arranque de la misma, grandes manos blancas, así como algunas hechas en rojo”. Comenta en cuanto al color de las mismas que “uno puede imaginarse la diferencia de significado, para nosotros desconocida, que debió existir entre las manos rojas y blancas”¹³⁵.

¹³⁵ Página 21 del “Cuaderno N° 22”.

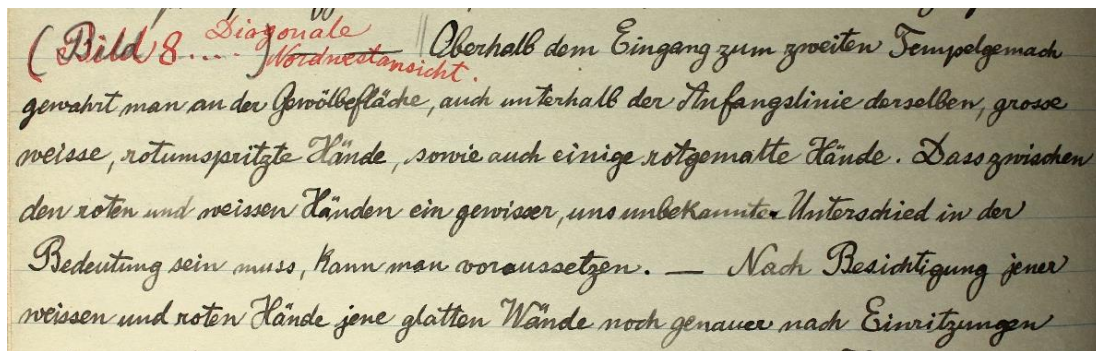


Fig. 2.89. Detalle de la página 21 del cuaderno "Guatemala: Departamento del Petén. Descripciones de las ruinas en alemán. N° 22. Tikal".

Incluye en la sección la indicación del lugar donde se ubican, aunque no las dibuja en esta ocasión.

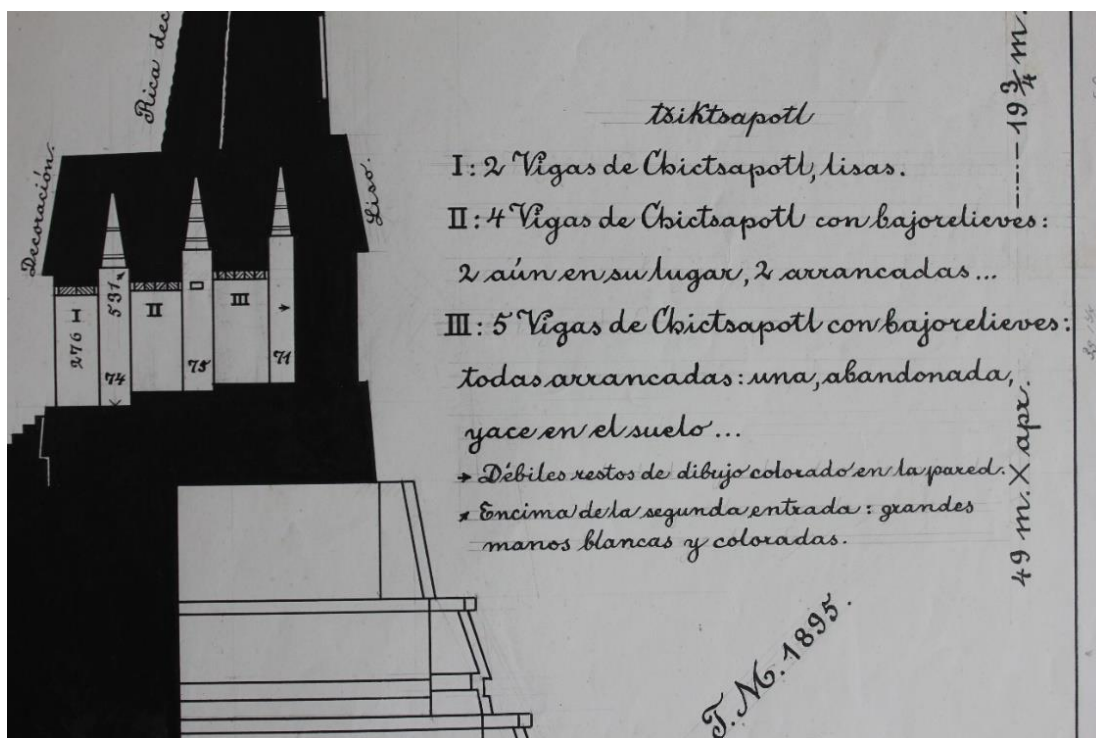


Fig. 2.90. Detalle de la lámina "Tikal, El Primer Templo Mayor".

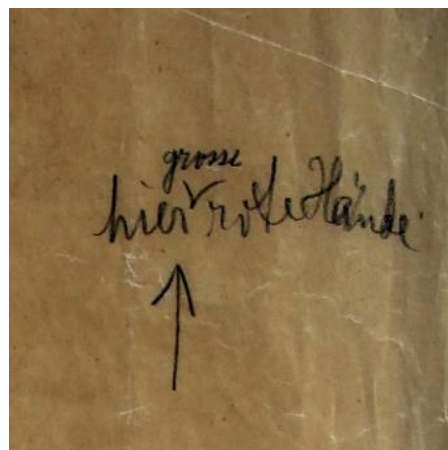
Es muy probable que se refiera a las mismas huellas de manos que documentó muchos años después Gaspar Muñoz¹³⁶, durante sus trabajos en el Templo I. Las impresiones negativas son las que Maler interpretó como realizadas en blanco, mientras las positivas son las que interpretó como pintadas en rojo. Conviven dos técnicas en un mismo muro, lo que es inusual, pero probablemente su significado o "diferencia de significado", no tiene nada que ver con lo que insinúa Maler.

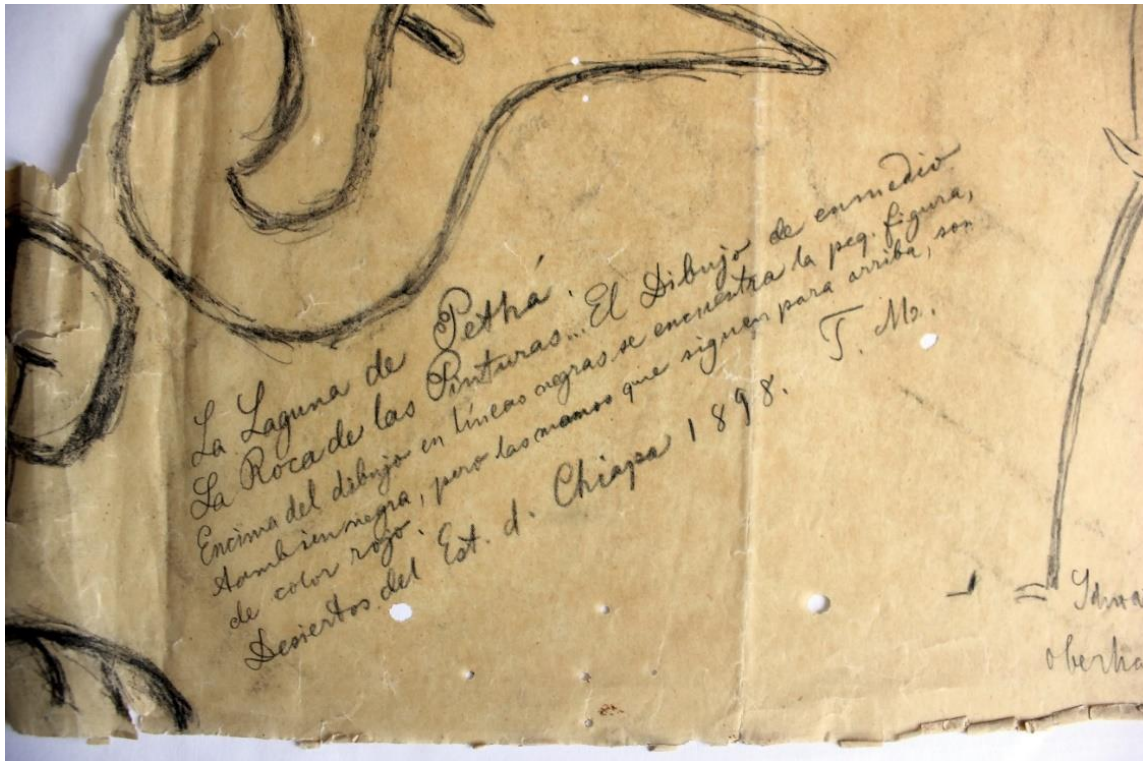
¹³⁶ Muñoz, 2003: 337, Fig. 4.29



Fig. 2.91. Huellas de manos documentadas por Muñoz en el Templo I de Tikal.

También documenta este motivo en la Laguna de Pethá [Petká]. Aunque no se trata de un contexto arquitectónico, hemos decidido incluir la referencia en este apartado dedicado a las investigaciones precedentes, tanto para completar el estudio, como por la destacada información que aporta acerca de la interpretación de las huellas de pies y manos.





Figs. 2.92 a 2.94. Esbozos de algunos de los grafitos documentados por Maler en Laguna de Pethá.

Además, resulta especialmente interesante porque están documentadas en notas de campo.

Acerca de las manos rojas, apenas encontramos una anotación junto a la figura antropomorfa marcada en negro que dice "Aquí grandes manos rojas", indicando el lugar con una flecha que apunta "arriba, un poco a la derecha", donde "se dibujan grandes manos rojas" (Fig. 2. 93).

También destaca este sitio porque Maler reporta e interpreta una huella de pie, mucho menos habitual que las huellas de manos: "A la derecha de la pintura central, medio borrado por los torrentes de lluvia y la exuberante vegetación, a tres metros y medio sobre la superficie del agua, pudimos distinguir la imagen de un pie amarillento sobre un fondo rojo (es decir, un dibujo de la planta del pie, con los dedos apuntando hacia arriba), y encima de esto en contornos rojos sobre un fondo amarillento se veía una olla volcada, cubierta de manchas rojas, de cuyo borde inferior salían cuatro chorros (como excrementos). Esta pequeña pintura se parecía mucho a ciertas vasijas perforadas en las que las mujeres lavan el maíz, que ha sido empapado en agua de cal. Hay varias manos rojas encima de la olla perforada y el pie a una distancia de unos siete metros sobre la superficie del agua. ¿Es posible que esta pintura en la roca indique la tumba de una mujer? En ese caso, esta pintura simbólica simplificada podría interpretarse así: la huella puede indicar que la mujer amada ha ido "hacia arriba". Probablemente, la olla volcada representa que nunca más volverá al río para lavar su nixtamal (maíz

ablandado), para hacer tortillas para su marido y sus hijos ... Las manos rojas levantadas hacia el cielo pueden indicar los últimos saludos de los que dejó de luto en la tierra, cuando ascendió a las regiones celestiales.

La representación a la izquierda de la pintura central está compuesta por grandes y amplias franjas rojas que discurren en lo alto del acantilado, sobre todo en líneas verticales que forman grandes volutas aquí y allá. También hay dos manos blancas o amarillas claramente reconocibles sobre el rojo, y adyacente a esto hay también una serie de líneas negras, ya muy borrosas por cierto¹³⁷.

En 1910, Périgny, en el ya mencionado *Les Ruines de Nakcum* alude brevemente a una huella de mano roja que halló en Uxmal, "y cuyo color le recuerda al empleado en los grafitos pintados de Nakum"¹³⁸.

En 1924, en la Publicación No. 335 de la Carnegie Institution de Washington se publica el texto de Lothrop *Tulum: An archaeological Study of the East Coast of Yucatán*, donde se reportan la huella mencionada por Stephens en Tulum y otras en la Estructura 10 de Tancah¹³⁹.

También Blom, en San Clemente, reporta cuatro años más tarde huellas de manos rojas en el Cuarto Oeste del Edificio VII y hace una buena descripción de éstas en otros edificios del área, así como una pequeña aproximación a su significado.

Menciona las halladas "en la entrada a la segunda cámara del Templo I en Tikal, y junto a la puerta de uno de los edificios en Tzotzkutam" y las reportadas por Spinden en las ruinas de Chacalal y en la isla de Cozumel, así como en Kabah, Uxmal y Labná por Stephens. También cita a Saville "dice que encontró manos rojas a ambos lados de la puerta de un templo en Labná. Estas manos están pintadas en rojo o negro. A veces parece que una persona se untó la mano con pintura y la presionó contra la pared de estuco fresco, dejando una huella, y otras veces, la mano se colocó en la pared y se pintó el espacio circundante, dejando una mano blanca sobre un color superficie".

En cuanto a su significado, refiere el ya mencionado texto de Lizana y añade brevemente que "Encontramos representaciones de manos en los códices, en los monumentos y en los jeroglíficos tallados. El significado de la mano es muy interesante, pero me llevaría demasiado lejos incorporar en este documento mis notas sobre este tema, y por lo tanto continuaré mi descripción del Edificio VII"¹⁴⁰.

En 1929 se publica el *Preliminary Report of the John Geddings Gray Memorial Expedition conducted by The Tulane University of Louisiana in 1928* del mismo autor, en la que

¹³⁷ Fragmento del cuaderno "Paises adyacentes al Rio Usumatintla", páginas 30-32. ©Legado de Teobert Maler conservado en el Instituto Iberoamericano de Berlín [Alte inventarummer: 2 / Liste Dolinki: Ms 4].

¹³⁸ Périgny 1910: 5

¹³⁹ Lothrop, 1924: 94, 126

¹⁴⁰ Blom, 1928: 97

también se hace una breve referencia a huellas de manos rojas y negras halladas en la cueva de Kaua: "(...) Kaua, donde inspeccionamos una gran cueva, en cuyas paredes había muchas pinturas en negro y rojo. Más de la mitad de estas pinturas son, sin duda, anteriores a la conquista. Entre los diseños más llamativos se encuentran las huellas de manos en rojo y negro"¹⁴¹.

Unos años más tarde, en las Actas del 24. *Internationales Amerikanistenkongresses*, publicado en 1934, concretamente en el texto "Short Summery of Recent Explorations in the Ruins of Uxmal, Yucatán", Blom reporta también "huellas de manos verdes en el aposento noroccidental en el edificio oriental del Cuadrángulo de las Monjas de Uxmal"¹⁴².

También hallamos referencias a este motivo en *South of Yesterday* de Gregory Mason, publicado en 1940. En su Capítulo 6, "The east coast of Yucatán", menciona que "la mano roja se encuentra con frecuencia en la costa este de Yucatán". Acerca de su significado, comenta que "en los primeros días de las exploraciones mayas" hubo mucha especulación al respecto. Menciona a Schoolcraft, de quien dice: "escribió sobre el tema de manera más erudita, creía que la mano roja era un símbolo de poder. Lo que sigue siendo una conjetura tan buena como cualquier otra".

En cuanto a su técnica, menciona las impresas "una mano humana fue colocada en pintura roja y presionada contra la pared"; las pintadas, "los dedos y la mano se delinearon con un pincel fino mojado en pintura roja" y las realizadas "a mano alzada". Comenta que en sus expediciones halló "ejemplos de la mano roja en Chakalal y en la isla de Cozumel. Estos últimos fueron notables por el hecho de que fueron convencionalizados de modo que los cinco dedos parecían pétalos de flores, un uso puramente decorativo de lo que pudo haber sido un símbolo político"¹⁴³.

En su artículo de 1951, *El Templo de las Inscripciones -VI- de Tikal* (ya mencionado), Heinrich Berlín reporta de una hilera de huellas de manos rojas en el Templo VI de Tikal. "Finalmente hay que mencionar una hilera de "manos rojas", repartidas sobre la pared orintal del primer cuarto a unos 50 cm. debajo del arranque de la bóveda, del mismo estilo que la ya reportadas por Maler para el Templo I"¹⁴⁴.

Más de una década después, en 1963, se publica *The lost world of Quintana Roo*, en el que Michel Peissel reporta manos rojas en una estructura cuadrangular semiderruida

¹⁴¹ Blom, 1928b: 22

¹⁴² Blom, 1934:56; Strecker, 1982:49; Benavides, 2007:48

¹⁴³ Mason, 1940:80 :7

¹⁴⁴ Berlín, 1951; 38

[Chamax]. Incluye las referencias a las manos rojas en la planta del edificio, las describe y también las fotografía: "En su interior descubrí numerosos vestigios de frescos, todos en muy mal estado de conservación. Lo más sorprendente de aquel aposento eran las numerosas huellas de manos estampadas en el estuco. Como eran de color rojo, parecían terroríficas manos ensangrentadas. El claro diseño de aquellas huellas hacía revivir ante mis ojos a los que habían prestado sus palmas para imprimirlas por siempre jamás. En Yucatán se han encontrado muchas de esas señales rojas, pero hasta ahora no ha podido conocerse lo que significan. ¿Eran las manos de las víctimas sacrificadas al terrible Chac, dios de la lluvia? No lo sabía"¹⁴⁵.

Acerca de su significado, aporta la visión de Chuc, una de las personas que lo acompañó a las ruinas (pp.214-215): "Supe por Chuc algo que resultó ser del mayor interés para el estudio de otras ruinas mayas y de la historia religiosa de muchos edificios. Estaba conmigo en Chac Mool cuando hice que se fijara en algunas manos rojas impresas en el muro de una de las construcciones y semejantes a las de Chamac. Chuc no pareció sorprendido, y en su mal español me explicó que en su pueblo las gentes estampaban también huellas azules en las paredes de las iglesias como ofrendas o exvotos. Aquella explicación dada por un hombre tan sencillito y primitivo como Chuc no puede ser calificada como científica; sin embargo, daba una respuesta plausible al misterio de las manos rojas cuyas huellas cubren tantos muros mayas de manera tan desordenada. Es posible que Chuc tuviera razón y que las huellas de las manos de Chumpom tengan el mismo origen que las que existen en toda la península de Yucatán. Hoy recuerdan la presencia viva de un antiguo maya que dejó en las paredes de los templos testimonio eterno de su exvoto personal, mucho más conmovedor que las placas de mármol o los corazones dorados que cubren las paredes de los santuarios de España e Italia, o que las inscripciones que los turistas se creen obligados a estampar en las altas torres o los pedestales de las estatuas. El hombre siente siempre el deseo irresistible de dejar, vaya donde vaya, señales de su paso, y los mayas han encontrado la señal más viva de todas al dejar la huella de su mano en las paredes de sus templos. Cada huella es tan propia que Scotland Yard podría sin duda alguna averiguar los vagabundeos de un maya determinado gracias a la impresión de su mano aplicada sucesivamente en los muros de los santuarios que iba visitando"¹⁴⁶.

En 1967 Ian Graham en su citado *Archaeological Explorations in El Petén*, en el apartado dedicado a los grafitos localizados en este sitio, reporta una huella de pie "pintada más que impresa"¹⁴⁷ en rojo en la Estructura 39 de Kinal.

¹⁴⁵ Peissel, 1963: 183-185

¹⁴⁶ Peissel, 1963: 214-215

¹⁴⁷ Graham, 1967: 38

También hacen mención al motivo de la mano roja E. Wyllys Andrews IV y Anthony P. Andrews en su texto titulado *A preliminary Study of the Ruins of Xcaret, Quintana Roo, Mexico*, publicado en 1975 por el *Middle American Research Institute* de la *Tulane University* (*Publication 40*). A pesar de que no las hallan en Xcaret, mencionan que sí que aparecen en otros 15 lugares del área y que son “otro motivo decorativo de la costa este que aparece en muchos sitios en toda Mesoamérica”¹⁴⁸.

Comentan acerca de las manos que “estas manos son positivas (la mano se sumerge en pintura roja y se aplica a la pared), negativas (la mano se representa en pintura roja), o estilísticamente pintadas. Los informes publicados de manos rojas no siempre hacen estas distinciones, así que no intentaré un desglose aquí”¹⁴⁹.

Reportan también las huellas de manos registradas por otros investigadores¹⁵⁰.

En 1977, David, F. Potter, reporta en el cuarto sur de la Estructura 1 de Manos Rojas A, algunas huellas de manos. Aunque la estructura está muy destruida y no describe en el texto las huellas de manos, sí que incluye una fotografía en la que podemos observarlas parcialmente. Un mejor estudio sobre las huellas de manos de este lugar es el llevado a cabo unos años más tarde por Jack Sulak.



Fig. 2.95. Huellas de manos registradas por David F. Potter en Manos Rojas A.

Otro texto ya mencionado es el publicado en 1980 por Andrews y Andrews, *Excavations at Dzibilchaltun, Yucatan, Mexico*, en cuya Estructura 1-Sub. se reportan “Ocho manos humanas

(...) delineadas en pigmento rojo-marrón en las paredes internas del santuario norte. Siete fueron colocados aparentemente al azar en la pared posterior, y se encontraron rastros de

¹⁴⁸ Andrews y Andrews, 1975: 71

¹⁴⁹ Andrews y Andrews, 1975: 76

¹⁵⁰ Costa Este: Chakalal (Mason 1927, pp. 255-56; 1940, p.80), Xaac (no registradas), Akumal (no registradas), Tulum, Tancah (Lothrop 1924, pp. 94, 126), Chacmool and Chamax (Peissel, 1963, pp. 184, 213). En la Isla de Cozumel aparecen en Cinco Manos, San Gervasio, Miramar (Escalona Ramos, 1946, pp. 552, 556, 563; Holmes, 1895, 97, frente a la p. 66; Lothrop 1924, p. 155), Caracol y La Expedición (comunicación personal de David Freidel a los autores). También se reportan en Playa del Carmen, donde mencionan que “La Estructura B-II tiene varias manos rojas positivas impresas en la pared frontal exterior del santuario interior” (Andrews y Andrews, 1975: 76).

otra en la porción restante de la pared del lado oeste. Los dedos de las manos apuntaban hacia arriba. Una palma contenía un óvalo de pintura rojo oscuro, y otra mano tenía una mancha de pigmento sobre cada uno de los cuatro dedos. En cada caso, se ha rastreado una mano derecha de 15,5-16 cm de largo, lo que sugiere que se usó la mano de una persona y que todas las manos se delinearon al mismo tiempo"¹⁵¹.



Fig. 2.96. Huella de mano registradas en Dzibilchaltún.

En 1980, en el texto *The Puuc*, Pollock hace referencia a huellas de manos en los sitios de Sabacché¹⁵², Kabah¹⁵³ e Itzinté¹⁵⁴, aunque sólo aporta fotografías de las halladas en Kabah.

El mismo año, en *Chichén Itzá: la ciudad de los brujos del agua*, Piña Chán reporta en la Estructura Akab-Dzib (Akabzid) o "escritura oscura" "manos pintadas de rojo en algunos cuartos interiores sobre las bóvedas, tal vez relacionadas con Kabul, dios de la "mano celeste u obradora"¹⁵⁵.

En 1982, Matthias Strecker publica en el *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán* un artículo titulado "Representaciones de manos y pies en el arte rupestre de cuevas de Oxkutzcab, Yucatán", en el que se publican los resultados de la documentación de pinturas rupestres y petroglifos en cuevas del municipio de Oxkutzcab entre 1976 y 1981 por parte del autor.

Aunque sus investigaciones se refieren siempre a cuevas, nos ha parecido necesario aludir a su exhaustivo trabajo acerca de este motivo, dado que sus definiciones, clasificación y aproximación al significado nos parecen relevantes para comprender y contextualizar adecuadamente las huellas de manos en la arquitectura.

Durante su investigación descubrió numerosas representaciones de manos y pies. En este artículo describe los tipos existentes y hace una comparación de estos motivos con otras manifestaciones artísticas. Reporta 79 manos positivas, 56 manos al negativo y 1 pintada libremente en la cueva de Acum; 1 mano al negativo en la cueva de Ch'on; 2

¹⁵¹ Andrews y Andrews, 1980: 88

¹⁵² Pollock, 1980: 76

¹⁵³ Pollock, 1980: 143 y 167

¹⁵⁴ Pollock, 1980: 555

¹⁵⁵ Piña Chan, 1980: 16

positivas, 88 al negativo y 2 pintadas libremente en la cueva de Loltún y 16 positivas y 15 al negativo en la cueva de Xkukicán. En cuanto a las huellas de pies reporta una negra y positiva en Loltún, una negativa en Akum y una representación de pie hecha a rayas hendidas en Xkukican.

Es el primero en ofrecer una subdivisión tipológica más completa sobre estas representaciones, concretamente de las halladas en las doce cuevas que contenían arte rupestre en el municipio de Oxkutzcab que se incluye a continuación.

Destacan especialmente las huellas de manos negativas que representan cabezas de animales, así como algunas representaciones más insólitas.

Tipos y subtipos según Strecker¹⁵⁶:

- I. Impresiones de manos positivas
 - Ia) solas
 - Ib) mano izquierda y derecha del mismo individuo (separadas)
 - Ic) mano de seis dedos
- II. Impresiones de manos negativas
 - Ila) solas
 - Ilb) mano izquierda y derecha del mismo individuo
 - IlbI) separadas
 - IlbII) tocándose o interrelacionadas
 - IlbIII) manos reducidas llevando un pequeño palo
 - Ilc) mano representando una cabeza de animal
- III. Manos representadas libremente/estilísticamente

¹⁵⁶ Strecker, 1982:54



FIG. 1.—Impresión positiva de seis dedos. Pared Norte del corredor, cueva Acum.



FIG. 2.—Pareja de manos negativas. Pared Sur del corredor, cueva Acum.



FIG. 3.—Manos curvados negativas. Techo de cámara, cueva Acum.



FIG. 4.—Manos negativas llevando un pequeño palo. Pintura No. 29 cueva Loltún.

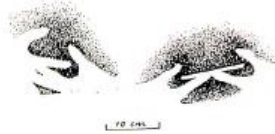


FIG. 5.—Dos parejas de manos negativas, la izquierda lleva un pequeño palo. Pintura No. 28, cueva Loltún.



FIG. 6



FIG. 7

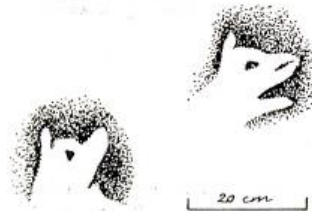


FIG. 8

FIGS. 6, 7 y 8.—Manos negativas representando cabezas de animales. Techo de cámara, cueva Acum.

(Dibujos de Barbel Lieske)

Fig. 2.97. Diferentes tipos de huellas de manos según Matthias Strecker.

En cuanto a su interpretación, Strecker recoge las teorías de diferentes autores. Menciona en primer lugar a Davidson y sus referencias acerca de las interpretaciones de huellas de manos en el arte rupestre norteamericano. "Algunos autores interpretan las impresiones de manos y huellas de pie como una expresión egocéntrica, como una señal "yo estuve aquí y he dejado mis huellas", o como una "firma" en relación con otras pinturas de una pared de roca. Sin embargo, allí donde un panel se compone exclusivamente de representaciones de manos –como por ejemplo en Acum- no tiene validez esta interpretación.

Otra de las interpretaciones posibles sería la que relaciona las huellas de manos con "los indígenas Pueblo modernos, quienes, en Norteamérica, dejan sus impresiones de manos en lugares sagrados porque es creencia suya que de ese modo han tomado contacto con los lugares sagrados; además, para comprobar que ellos han cumplido con sus obligaciones religiosas y así la deidad pueda identificar al peticionario. Lo mismo se puede decir de las huellas de pie. En Norteamérica se supone también una relación entre las impresiones de manos y la magia de caza y los ritos de pubertad".

Refiere también que "las representaciones de manos y la imposición de las mismas tienen una importancia ceremonial en todo el mundo hasta en nuestros días. En Nordáfrica se pintan impresiones negras de manos en las paredes de las casas para conjurar el "mal de ojo". En la sierra de México encontré cientos de manos hechas a rayas hendidas en los muros de la iglesia de peregrinación de Sacromonte en Amecameca. Ellas representan indudablemente a los peregrinos que han visitado este lugar santo.

En la región maya esta importancia ceremonial de las impresiones de manos es verosímil, pues se encuentran también en las paredes de los templos. Piña Chan presenta manos pintadas de rojo sobre las bóvedas del edificio Akab-Dzib en Chichén Itzá en relación con "Kabul, dios de la Mano celeste u obradora". Lizana declara que este nombre Kabul fue el del dios Itzamná, quien pudo sanar a los enfermos con el toque de su mano. Los diferentes colores que se emplearon para las representaciones en las paredes de los edificios y la gran variedad de formas que se encuentran en las cuevas sugieren que se trataba de manifestaciones diversas y diferenciadas.

En cuanto a las pinturas de las cabezas de animal en forma de manos negativas uno se pregunta si tenían un sentido más profundo o si eran solamente un juego algo así como la representación de figuras de sombras de manos. Esto es prueba de la fantasía de los artistas indígenas al haber dejado tales imágenes en una cueva que al mismo tiempo contiene pinturas de esqueletos y cráneos y cuya visita es fatigosa pues es muy oscura, húmeda y caliente".

El autor reporta además huellas de pies en Loltún (negra, positiva), Acum (negra, negativa) y Xkukican (hecha a rayas hendidas)¹⁵⁷.

Karl Herbert Mayer, al que ya hemos citado en el epígrafe anterior, ha publicado también algunos artículos en los que reporta huellas de manos. En 2002¹⁵⁸, en "Maya murals and graffiti at Kinal, Peten, Guatemala", publicado en *Mexicon*, menciona dos ejemplares de huellas de manos rojas, aunque no incluye imágenes ni ubicación específica de las mismas. Ese mismo año y en la misma revista publica el artículo "Red handprints in the Maya ruins of Nohpat, Yucatan"¹⁵⁹.

En la misma revista, hallamos también algunos artículos de Jack Sulak sobre las huellas de manos. En 2003 se publica "Structure I, at Manos Rojas A, Campeche"¹⁶⁰, en el que se reportan las huellas de manos que el autor documentó en este sitio, incluyendo fotografías, ubicación y descripciones; en 2008 aparece "Graffiti at the Maya ruins of Pok, Campeche"¹⁶¹.

En 2007 en la revista *Estudios de Cultura Maya XXX*, Antonio Benavides publica el primer trabajo compilatorio dedicado a las huellas de manos, titulado "Impresiones de manos humanas en algunos edificios mayas", en el que incluye un listado de las impresiones halladas en cuevas, cerámica y arquitectura, haciendo asimismo un compendio de las diferentes interpretaciones que otros investigadores han dado acerca de estas huellas. Aporta los resultados de su propia investigación en los sitios de Xchán, Campeche, donde reporta dos manos rojas y dos azules en el edificio 4, y dos más de color rojo sobre el dintel de la Estructura 7. De las primeras incluye, además de la descripción, fotografías; Sisilá, también en Campeche -2 manos rojas sobre el dintel del Edificio 1, de las que incluye también una reproducción- y Calakmul, lugar que visitó en 2004 durante las excavaciones que estaba llevando a cabo Ramón Carrasco y donde se localizaron varias manos en color negro sobre un arco carpanel de la Subestructura-II-Sub-C.

También se recogen en este texto los datos inéditos que le proporcionan otros investigadores como los ejemplares registrados en Macobá por Karl Mayer; en un edificio monumental en Yaxcopoil, comunicación personal de Florentino García Cruz o las comunicadas por M^a José Con en Playa del Carmen (Edificio C-IV, Fachada) o Tupak.

¹⁵⁷ Strecker, 1982: 52-53

¹⁵⁸ Mayer, 2002: 89-90

¹⁵⁹ Mayer, 2002: 3-4

¹⁶⁰ Sulak, 2003: 147-149

¹⁶¹ Sulak, 2008: 120-122

Impresiones de manos en sitios del periodo Clásico

Sitio	Inmueble	Referencias	Observaciones
Acum	Cueva	Strecker, 1982	79 manos negras; 56 manos al negativo y una mano pintada
Balakanché	Cueva	Andrews IV, 1970, fig. 49 a	Mano roja
Bonampak	Edif. Pinturas, Cuarto 3	Staines, 1998	Manos rojas
Calakmul	Estructura 2 (sub)		Sobre arco carpanel
Chichén Itzá	Akabdzib	Picha Chan, 1980:16	2 o 3 manos rojas
Ch'on	Cueva	Strecker, 1982	Una mano al negativo
Comalcalco		Álvarez <i>et al.</i> , 1990; Armijo, 2003	Sobre ladrillo mediante incisión, impresión o pintura
Itzimté	Edificio de las columnas con bandas	Stephens, 1964, II, 94; Pollock, 1980: 555	Manos rojas
Kabah	Estructura 1 A1, cuartos 4 y 5	Stephens, 1964, I, 249; Pollock, 1980: 143, fig. 328b	Manos pequeñas (¿de niños?)
Kabah	Estructura 2 A1, cuarto 9	Pollock, 1980: 167, fig. 328b	Manos rojas
Kabah	Estructuras 1 A3-6		Color azul
Kauua	Cueva	Blom, 1929: 22	Manos rojas y negras

Labná	Estructura 1, cuartos 14 y 15	Thompson, 1889: 17, 21-23, 26-28; Pollock, 1980: 20	Reportadas por Thompson pero no vistas por Pollock
Loltún	Gruta	Strecker, 1982	Dos manos impresas; 72 manos al negativo
Macobá		Mayer, 2004	Comunicación personal
Manos Rojas A	Estructura 1, cuarto sur	Potter, 1977: 101, fig. 76	En la región de Río Bec
Río Bec B	Edificio 6N2	Michelet, <i>et al.</i> , 2004	Mano negra
Sabacché	Estructura 5, cuarto 2	Pollock, 1980: 76	Sobre el dintel
Santa Rosa Xtampak	Palacio, en un aposento del primer nivel	Stephens, 1964, II: 113	
Sayil	Palacio Sur	Maler, 1895, 1997: 41-42	Manos negras
Sisilá	Edificio 1	Este texto	Sobre el dintel, 2 manos rojas
Tsits	Edificio 2 o Palacio de las cabezas de serpiente	Maler, 1997: 176-177	"Manos coloradas"
Tzum	Edificio 1	Maler, 1997:89	Maler lo reporta como Suna; mano roja
Uxmal	Casa del Gobernador, muro poniente	Stephens, 1964:I 102	
Uxmal	Cuadrángulo de las Monjas, edificio oriente	Blom, 1934:56	Manos verdes

Xchán	Edificio 4	Este texto	Dos manos rojas y dos azules
Xchán	Edificio 7	Este texto	Sobre el dintel, dos manos rojas
Xkalupococh	Edificio 1	Maler, 1997: 185-186	Mano roja
Xkichmook	El Palacio	Thompson, 1898	Mano azul
Xkukincán	Cueva	Strecker, 1982: 50-51	Mano negativa
Yaxcopoil	En un edificio monumental	Florentino García Cruz	Comunicación personal

Impresiones de manos en sitios del periodo Postclásico

<i>Sitio</i>	<i>Inmueble</i>	<i>Referencias</i>	<i>Observaciones</i>
Akumal	Santuario	Mason, 1927; Robina, 1956: 179	Tres manos rojas en la fachada interior. No hay registro
Caracol		Andrews IV y Andrews, 1975: 72	Cozumel
Chacmool		Peissel, 1963: 213	
Chakalal		Mason, 1940: 80	Al positivo y al negativo
Chamax	Estructura 2 o Palacio de las Manos Rojas	Reissel, 1963: 213	
Cinco Manos o Las Grecas		Escalona Ramos, 1946: 563	Cozumel, en la fachada

La Expedición		Andrews IV y Andrews, 1975: 72	Cozumel
Miramar		Escalona Ramos, 1946: 563	Cozumel
Playa del Carmen	Edificio B-I	Andrews IV y Andrews, 1975: 76	
Playa del Carmen	Edificio C-IV	María José Con U, comunicación personal	Fachada
San Gervasio	Edificio SE (AIV) 30 o "Manitas"	Escalona Ramos, 1946: 556	Cozumel; cinco manos rojas en la fachada
Tancah		Lothrop, 1924: 94	
Tulum	Templo de El Castillo	Stephens, 1964, II: 264; Lothrop, 1924: 126	Interior del templo
Tupak		María Jasé Con U	Comunicación personal
Xaac		Andrews IV y Andrews, 1975: 71	No hay registro
Xcaret	Edificio A-7	Con, 1991: 101	Fachada, mano izquierda roja

Fig. 2.98. Listado de huellas de manos registradas y/o recopiladas por Benavides.

2.3. Grafitos históricos hallados en sitios arqueológicos

Finalmente, junto a los grafitos incisos y pintados y las huellas de manos, hallamos en los muros de los edificios mayas otros grafitos de época posterior. Aunque muchos visitantes desconsiderados han marcado los muros, destruyendo al hacerlo muchos de los dibujos originales, no todos carecen de interés. Evidentemente, no se trata de grafitos mayas, pero estos grafitos no dejan de ser parte de la historia de los sitios, por lo que hemos considerado interesante reflejarlos también en este trabajo. Incluimos, como mencionábamos al inicio, las referencias a las inscripciones realizadas en los edificios mayas por viajeros, exploradores, chicleros u otros curiosos que pasaron por las ruinas muchos años después de su abandono, pero antes o durante su redescubrimiento oficial o primeras exploraciones.

Curiosamente, la primera referencia escrita a esta costumbre, la hallamos en el mismo reporte en el que encontramos la primera referencia a los grafitos mayas. Relata Modesto Méndez en su informe que el día 2 de marzo, antes de abandonar las ruinas "...pasé a visitar por despedida a las estatuas de piedra y a los cuatro palacios que quedan por la banda del Norte y Oriente (...); dejamos en lo interior de sus paredes nuestros nombres y una inscripción fechada, en que, como Correjidor y Comandante, declaraba aquellas ruinas y monumentos como propiedad de la República de Guatemala, en el territorio del distrito del Petén¹⁶²". Suponemos que en la actualidad habrán desaparecido bajo el moho o los rayados modernos.

Un ejemplar que sí que conservamos, sin duda uno de los grafitos de estas características más conocidos, es la firma que Teobert Maler dejó grabada en una de las jambas del Palacio que lleva su nombre en Tikal, "Teoberto Maler 1895-1904", testigo de su paso por las ruinas durante los años en que vivió en esta estructura.

Aunque originalmente estaba incisa, en los últimos años alguien ha repasado la firma en lápiz (Fig. 2.99).

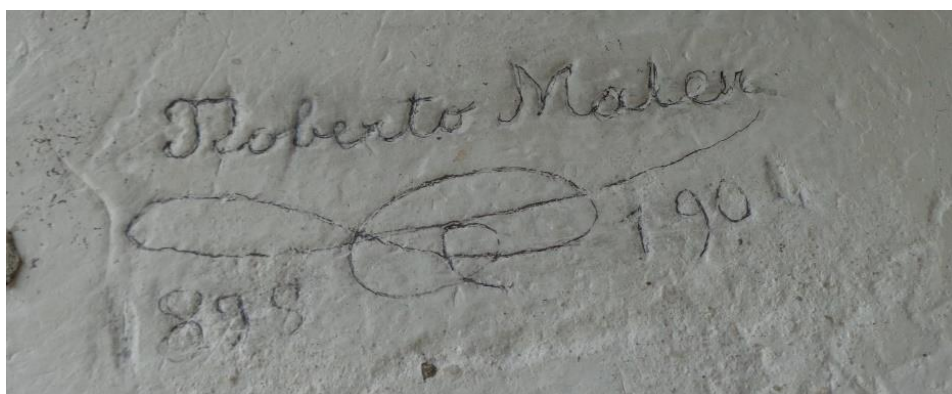


Fig. 2.99. Firma de Teobert Maler en la Estructura 5D-65, conocida como el palacio Maler.

¹⁶² Méndez, 1955:4

En su artículo en *Expedition* de 1963, Hellen Webster reporta en otro cuarto de este mismo edificio una inscripción anterior a la de Maler que reza. "T M Morales-? 17 1886-vinieron 14 personas"¹⁶³.

Maler también dejó su firma, en esta ocasión realizada originalmente en lápiz en Kabah, concretamente en la bóveda del Cuarto 9 de la Estructura 2A, como reporta Pollock. Además de ésta reporta otra también realizada en lápiz:

TEOBERTO MALER
Febrero 1887

AYMÉ
June 22 18[82]

Aymé era el Consul de los Estados Unidos en Yucatán en aquel momento, que acompañó a Desiré Charnay en muchos de sus viajes por la Península¹⁶⁴.

Las ruinas de Calakmul fueron descubiertas oficialmente en 1932 por Sylvanus Morley. Sin embargo, en 1943, Ruppert y Dennison Jr. reportaron en Calakmul algunos grafitos anteriores. En su trabajo *Archaeological Reconnaissance in Campeche, Quintana Roo, and Peten* mencionan que "(...) los siguientes nombres y fechas han sido rayados en el yeso de la jamba oeste: C.L. LUNDELL 12/29/31; 1928 Mayo 20; A. Del Angel y CsLORIO; Dic 15 1927; Julio o; Agosto o".

C. L. Lundell es el biólogo Cyrus Longworth Lundell, que registró el sitio en 1931, pero no hemos encontrado referencias a A. del Ángel Osorio quien, por lo visto, visitó el sitio con anterioridad¹⁶⁵.

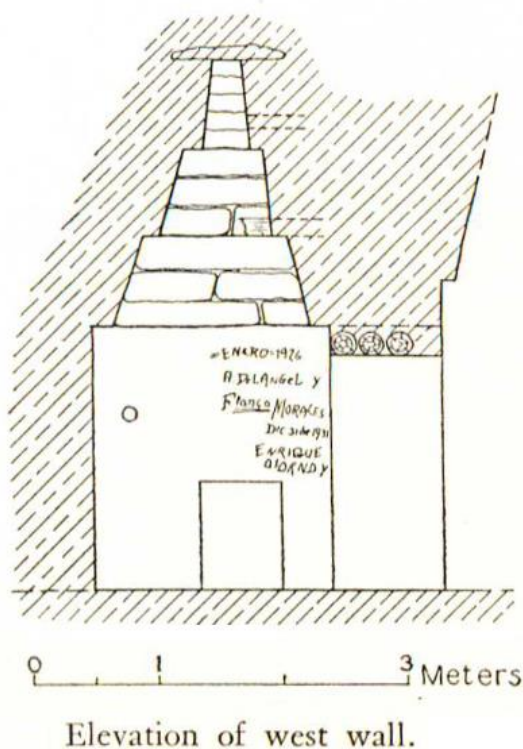


Fig. 2.100. Firmas y fechas registradas en Calakmul.

¹⁶³ Webster, 1963: 37

¹⁶⁴ Pollock, 1980:167

¹⁶⁵ Ruppert y Dennison Jr, 1943: 16

En 1951 fue hallado el Templo VI o Templo de las Inscripciones de Tikal, cuya investigación inicial fue encargada por parte del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala a Heinrich Berlin. El descubrimiento científico oficial de esta estructura se atribuye a Antonio Tejada Fonseca, en aquel momento Director del Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala¹⁶⁶. Sin embargo, Berlin reporta en su artículo publicado en el tercer volumen de la Revista de Antropología e Historia de Guatemala, grafitos anteriores: "Incisos en sus paredes hay los nombres de chicleros que estaban en la región a fines del año 1950 y principios de 1951, y todavía hay otra inscripción anterior, fechada el 13 de agosto de 1944, como recuerdo de Leopoldo Choc y compañeros"¹⁶⁷. En este caso no se incluyen ilustraciones.

Paradójicamente, en último lugar se muestra el testimonio de estas características más antiguo de los registrados, la "firma" de Pedro Montañés, documentada en la mitad superior del muro Oeste del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca, junto a una inscripción en la que se puede leer:

1752

Pedro Montañés

Paso a 30 de

ago

Publicado por Gaspar Muñoz, Cristina Vidal y el historiador y paleógrafo Óscar Haeussler en 2009¹⁶⁸, este grafito colonial prueba que parte de la arquitectura de La Blanca era visible en aquel entonces. Sabemos por los autores del artículo que también llamó la atención de Raymond F. Merwin, que lo fotografió en 1913, cuando visitó el sitio; también que este Pedro Montañés fue gobernador y alcaide de la prisión de Petén Itzá en la década de los cincuenta del siglo XVIII¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Berlin, 1951: 33

¹⁶⁷ Berlin, 1951: 33

¹⁶⁸ Muñoz, Vidal y Haeussler, 2009: 174-177

¹⁶⁹ Muñoz, Vidal y Haeussler, 2009: 174-177

1752
Pedro Montañés^{xx}
Paso a 30 de
Ag=



Figs. 2.101 y 2.102. Dibujo y fotografía del grafito de Pedro Montañés en La Blanca.

Durante la estancia en la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín se revisó también el legado de Lehmann, discípulo de Seler, quien fotografió en una de las subestructuras de Uxmal, -creemos que se trata de la Pirámide del Adivino, concretamente es su Cámara 1- grafitos posteriores. Aunque en este caso solo contamos con la fotografía, los grafitos, pintados, parecen reflejar también nombres.



Fig. 2.103. Fotografía de Lehmann en Uxmal en la que se observan grafitos pintados posteriores.

Capítulo 3 |
Clasificación tipológica

En este capítulo abordamos la clasificación tipológica de las imágenes compiladas en el *corpus*. Hemos procurado establecer una jerarquización coherente y clara de los casi 2000 ejemplares recopilados.

Para llevar a cabo esta labor hemos diseñado un sistema de clasificación adaptado a las singularidades del arte maya en general¹, así como a las de los grafitos en particular, inspirado en el método iconográfico-iconológico desarrollado por el historiador del arte Erwin Panofsky².

Asimismo, se han revisado las propuestas de clasificación de otros investigadores; las realizadas por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz³ (2009) para los grafitos de La Blanca,

¹ Vidal y Muñoz, 2009:106

² Panofsky, 2004; García-Mahiques, 2009

³ Vidal y Muñoz, 2009: 106 y 107. Los autores parten de una primera división entre motivos aislados y escenas, clasificando los aislados en: Antropomorfos, Seres sobrenaturales, Arquitectónicos, Signos escriturales, Zoomorfos, Signos astrales, Atributos sexuales, Geométricos, Fitomorfos y Abstractos. Por primera vez se intenta sistematizar la forma de clasificar los tipos iconográficos.

Bernard Hermes y Jaroslaw Żratka⁴ (2009) para los de Nakum y Yaxhá, Julie Patrois⁵ y Philippe Nondédéo (2009) acerca de los documentados en la región de Rio Bec o Milan Kováč⁶ (2014) para Tz'ibatnah. Esas clasificaciones contienen para nosotros sugerencias de gran valor pero necesitábamos trascenderlas porque su carácter local⁷ las convierte en insuficientes para abarcar la totalidad.

Hemos revisado también las clasificaciones que se abordan con una intención de generalidad, es decir, que obedecen a nuestro mismo propósito. Todas ellas contienen elementos útiles y otros de los que discrepamos. En primer lugar, la de Pascale Coulle⁸, que establece 13 grandes temas iconográficos: Antropomorfos, Zoomorfos, Arquitectónicos Tableros de *patolli*, Elementos gíficos, Elementos simbólicos, Divinidades, Personajes monstruosos, Criaturas fantásticas, Elementos de adorno o de armadura, Medios de navegación, Geométricos e Indeterminados, que a su vez divide en subcategorías dentro de las que incluye tanto aislados como escenas. Por ejemplo, subdivide los zoomorfos en: Reptil, Felino, Zoomorfos y motivos geométricos, Pájaro, Reptil y felino, Zoomorfos e indeterminados, Zoomorfos y antropomorfos y Otros. Creemos que, pese a su intención de universalidad, contiene excesivas repeticiones de categorías. Karl H. Mayer⁹, por su parte, los divide en dos grandes clases: una de líneas aparentemente caóticas, rayajos aparentemente sin sentido y grafitos no figurativos, abstractos y no identificables; y una segunda clase de imágenes figurativas que representan una gran variedad. Menciona los más destacados y los pone al mismo nivel: figuras antropomorfas y zoomorfas completas, partes del cuerpo humano, figuras grotescas y monstruos, divinidades, representaciones arquitectónicas, parafernalia ceremonial, palanquines, canoas, tronos y estandartes, símbolos geométricos y de estera, tableros de *patolli* y signos jeroglíficos e inscripciones. Su clasificación se inspira en la de George F. Andrews¹⁰, que identifica todos los temas representados en los grafitos que incluye en su trabajo, sin establecer una jerarquía ni separación clara entre elementos aislados y escenas: sacrificios humanos, insectos y animales son categorías al mismo nivel. Sus categorías incluyen: Figuras humanas, Cabezas humanas, Edificios,

⁴ Żratka y Hermes, 2009: 139-148, 151-154. Los autores proponían en 2009, para los grafitos de Nakum y Yaxhá, una división en dos grandes grupos: representaciones aisladas -entre las que diferenciaban entre motivos antropomorfos, representaciones zoomorfas, arquitectónicas, objetos ceremoniales, tableros de *patolli*, representaciones glíficas y otros- y escenas.

⁵ Patrois y Nondédéo, 2009: 47-56. Los autores establecen una clasificación sencilla para los grafitos de la región de Rio Bec; diferencian inicialmente entre motivos aislados y escenas, subdividiendo los aislados en Antropomorfos, Arquitectónicos, Zoomorfos, Geométricos, Fabulosos o fantásticos y Otros motivos.

⁶ Kováč, 2014: 35-40, Tabla 1. El autor agrupa las representaciones en categorías y subcategorías, atendiendo a la forma de manera algo más estricta, incluyendo los Dioses en la categoría de Antropomorfos, los Mitológicos en los Zoomorfos o los Jeroglíficos en los Abstractos. Junto a estas tres categorías están también la de Juegos y rompecabezas, Astrales, Arquitectónicos y Otros.

⁷ Se trata de estudios exclusivos de uno o unos pocos sitios arqueológicos, de modo que no pueden contener todas las categorías.

⁸ Coulle, 1993: 10

⁹ Mayer, 2009: 21-24

¹⁰ Andrews, 1999: 227, Chart 2; 231

Símbolos no identificados, No identificados, Jeroglíficos, Animales, Divinidades, Rayajos, Parafernalia ceremonial, Símbolos geométricos, Figuras antropomorfas, Símbolos de estera, Serpientes, Canoas, Tableros de *patolli*, Palanquines, Pájaros, Grotescos, Sacrificios, Insectos y Juegos de pelota.

Especial mención merece el trabajo de Jaroslaw Żratka¹¹, el más completo de todos, en el que el autor analiza los grafitos de 65 sitios. Opta por una clasificación amplia en 14 categorías temáticas, con la que coincidimos en muchos aspectos. Su propuesta incluye: Antropomorfos y representaciones antropomorfas, Zoomorfos y representaciones zoomorfas, Arquitectura, Palanquines, Deidades y seres sobrenaturales, Glifos, Símbolos sexuales, Tableros de *patolli*, Diseños Geométricos, Huellas de manos, Diseños punteados, Líneas, Otros, No identificados.

Nosotros proponemos una clasificación exhaustiva en la que puedan encajarse todos los grafitos: los que ya tenemos y los susceptibles de aparecer en próximas investigaciones.

Establecemos una primera gran división entre representaciones abstractas y figurativas. Dentro de los grafitos abstractos diferenciamos entre Abstractos y No identificados, incluyendo entre estos últimos los rayajos y superposiciones ilegibles que por razones evidentes no se incluyen en este trabajo.

Las representaciones figurativas, por su parte, se agruparon inicialmente en nueve grandes categorías por sus características formales: Representaciones antropomorfas, Representaciones arquitectónicas, Glifos y signos escriturales o numéricos, Elementos astrales, Objetos, Diseños geométricos, Fitomorfos, Zoomorfos y Otros.

Dentro de la subcategoría Partes del cuerpo hay dos elementos (Huellas de manos y Vulvas) que no quedan debidamente reflejados si los limitamos a su pertenencia a esta categoría; lo mismo ocurre con los Tableros de *patolli* incluidos entre los Diseños geométricos. La razón es bien cronológica o bien intencional. Hay indicios que permitirían situar las vulvas en un momento bastante posterior; los hay también de que las manos podrían reflejar testimonios de presencia o firmas y en cuanto a los tableros de *patolli* cabe conjeturar al menos una doble intencionalidad según se encuentren en los pisos o en los muros.

En el caso de los grafitos, dado que en muchas ocasiones los contextos no están completos, no podemos estar seguros en todos los casos de si se trata de creaciones

¹¹ Żratka, 2014: 104, 105

independientes o de representaciones que originalmente formaban parte de escenas que se han perdido en la actualidad. Otros problemas añadidos son los estucos en mal estado, las humedades, filtraciones, raicillas, grietas, etc... que obstaculizan enormemente su lectura y dificultan su clasificación clara.

Teniendo en cuenta todas estas dificultades y para clarificar la lectura iconográfica, hemos diseñado un método de análisis y clasificación de las imágenes que permita identificar de manera sencilla cualquier individuo o elemento representado en los grafitos. Así, cada elemento o personaje reconocible se ha clasificado y contabilizado de manera aislada, independientemente de si las representaciones forman o no parte de escenas -aunque siempre se indica su procedencia, para no confundir-. Este sistema de clasificación permite identificar otros ejemplares que se van documentando y facilita enormemente el trabajo estadístico, de registro y de búsqueda en la Base de Datos.

Además, permite establecer nuevas categorías y variantes; al aislar sus atributos se posibilita la identificación de otras representaciones similares. Sirva como ejemplo el "verdugo", si lo hallamos aislado no podríamos diferenciarlo de un guerrero, un soldado o un cazador. Sin embargo, dentro de una escena podemos reconocerlo, identificar algunas características de su atuendo y tocado que se repiten en todas las representaciones y definir, aislándolo, la subcategoría de "verdugo" y los atributos que lo caracterizan. Desde ese momento, además de poderlo reconocer por sus atributos en caso de hallar una representación aislada, podemos buscarlo como criterio en la Base de Datos para identificarlo en cada una de las escenas de sacrificio en las que aparezca un verdugo. Por otro lado, empezamos a definir el modo de representación de un personaje que rara vez se representa en otros soportes.

En el primer apartado de este capítulo se muestran los resultados de esta primera clasificación, se presentan de manera aislada tantos elementos, estructuras, personajes, animales u objetos como se ha logrado identificar.

Cada una de las categorías está ilustrada por un ejemplar representativo. Cuando, como ocurre con frecuencia, una categoría contiene varios ejemplares, los restantes se incluyen en las láminas que se presentan en el Tomo II de esta Tesis.

En los procedentes de escenas o los que muestran atributos suficientes ha sido posible además realizar una aproximación a su significado. Cuando no hay atributos suficientes para una clasificación más exhaustiva o carecemos de representaciones similares en otros soportes que justifiquen una adscripción coherente, los hemos mantenido en categorías más amplias.

Los grafitos se clasifican en nueve grandes categorías, cada una de las cuales se subdivide a su vez en diferentes subcategorías y variantes, según sus especificidades. No

se trata de categorías homogéneas; algunas de estas variantes constituyen tipos iconográficos propiamente dichos, mientras en otras sólo hemos logrado llevar a cabo la descripción formal de las imágenes (fase pre-iconográfica).

Un ejemplo de tipo iconográfico identificado en los grafitos hallados aislados sería el del "venado muerto o cazado" (clasificado en venados> mamíferos> vertebrados> zoomorfos), dado que constituye "el modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen un tema o un asunto"¹²: el del venado como trofeo de caza. El "venado cazado" identificado en los grafitos comparte atributos o características de representación con los "venados cazados" que aparecen en las vasijas cerámicas del Clásico o los códices del Postclásico y se diferencia claramente de otros tipos iconográficos figurados en el arte oficial como el Dios de los Venados o los *wahy* Venado, por ejemplo. Sabemos que es un venado muerto o cazado porque se representa con la lengua fuera, atravesado por una lanza, o con una vírgula en el estómago, en ocasiones incluso con varios de estos atributos, y estos atributos son los que definen al tipo iconográfico en otros soportes. Son las convenciones de representación las que lo identifican como una pieza de caza y no como otra representación.

Como vemos, el tipo iconográfico –en las ocasiones en las que podemos alcanzar este nivel de análisis- se define por comparación con otros soportes gráficos, dado que carecemos de un soporte narrativo sólido acerca de la tradición histórica y las creencias religiosas y mitológicas que se plasman en las imágenes.

Nos enfrentamos al reto de tener que deducir la presencia de los mitos, ritos y tradiciones a partir de las mismas imágenes. Las fuentes, además de los escasos textos –epigrafía, códices postclásicos, *Popol Vuh*, *Chilam Balam*, crónicas coloniales- con los que contamos –además de la etnografía y etnología comparada-, son principalmente las propias obras.

Como menciona Horcajada en su Tesis *Imágenes de barro* –en la que aplica el método al estudio de las figurillas cerámicas mayas- es en esta fase del método *panofskiano* del análisis de las imágenes "cuando se produce el cambio más significativo en la adaptación del método (...), desde el momento en que hemos intercambiado los papeles concedidos a las fuentes literarias y a la historia de los tipos iconográficos"¹³.

¹² García Mahiques 2009:38

¹³ Horcajada, 2015: 301

El estudio de las escenas, que pueden ser consideradas como tipos iconográficos propiamente dichos¹⁴ –dado que reflejan una situación, un hecho o un concepto-, se aborda en la segunda parte de este capítulo.

3.1. Individuos y otros elementos

3.1.1. Representaciones antropomorfas

La primera gran categoría, y la más abundante entre los grafitos, es la de las representaciones antropomorfas, que constituye casi un 50% del *corpus*.

Hemos establecido una primera gran división entre figuras completas y partes del cuerpo. Se excluyen de este epígrafe las categorías de Vulvas y Huellas de manos, como hemos mencionado, dado que responden a una intencionalidad y significado distintos, como veremos más adelante, pero sí que incluimos las representaciones de cabezas o caras, atributos sexuales o huellas de manos incisas o pintadas.

Las figuras completas se subdividen en “representaciones antropomorfas figuradas con los mínimos atributos”, aquéllas que no permiten una clasificación más concreta que “antropomorfo sedente”, “antropomorfo ataviado” o “antropomorfo armado” y “representaciones antropomorfas identificables”, figuraciones más detalladas, con atributos suficientes que nos permiten clasificar de manera más concreta a los personajes representados. Hemos encontrado figuraciones de gobernantes ricamente ataviados, *ah k'un*, escribas, cazadores, danzantes, esclavos, cautivos, sacrificados, guerreros, músicos, jugadores de pelota, portadores y asistentes. Entre las escasas representaciones femeninas apenas diferenciamos, sin embargo, entre mujeres embarazadas, mujeres ataviadas con huipiles y mujeres desnudas de espaldas.

Sólo hemos clasificado de manera más concreta aquellas representaciones figuradas con los atributos suficientes, manteniendo en las categorías menos rígidas a aquellos personajes que, a pesar de representarse ataviados o portando atributos, no pueden clasificarse de manera más concreta. Por ejemplo, sólo se clasifican como gobernantes aquellos personajes representados en tronos o palanquines, aunque es posible que muchos de los clasificados como “antropomorfos ataviados” o “antropomorfos sedentes” sean representaciones de gobernantes.

¹⁴ Vidal y Muñoz, 2009: 108

3.1.1.1. Figuras completas

3.1.1.1.1. Representaciones antropomorfas figuradas con los mínimos atributos

En esta primera gran categoría incluimos las representaciones antropomorfas, casi siempre figuraciones aisladas, que no presentan atributos suficientes para ser identificados de manera más exhaustiva.

Sí que apreciamos algunas características o rasgos compartidos que nos permiten agruparlos en subcategorías amplias: “mínimos atributos”, “ataviados”, “sedentes” y “armados”, que se incluyen también como criterio en la base de datos.

3.1.1.1.1.1. Antropomorfo simple



Fig. 3.1. Antropomorfo simple procedente de La Tortuga. Lámina 1, Fig. f.

El primer gran grupo lo constituyen las representaciones más sencillas, tanto masculinas como femeninas e infantiles. Entre las masculinas encontramos personajes (Lámina 1, Figs. a.-f, h-j) que se representan sin ninguna característica distintiva, mientras en otros (Lámina 1, Figs. g, k, m; Lámina 2, Figs. a-e; Lámina 3) podemos apreciar algunos atributos mínimos como deformación craneana, determinadas posturas, orejeras o atavíos sencillos. Algunos incluso portan objetos no identificados (Lámina 2, Figs. f, h-k) en las manos. Están realizados en las más variadas calidades y cabe mencionar que muchos de ellos, a falta de atributos distintivos, sí que muestran rasgos fisionómicos diferenciados (Lámina 1, Figs. d-g, j-m; Lámina 2; Lámina 3, Figs. e-f).

En la gran mayoría de los casos no podemos saber con certeza cuántos de ellos formaban parte de escenas o cuántos se representaron aislados a propósito; sin embargo, hay algunos personajes figurados sin apenas atributos que parecen haber sido realizados expresamente aislados, ya que suelen aparecer superpuestos en diferente tamaño o claramente aislados de otras escenas representadas en el muro¹⁵ (Lámina 3, Figs. e-g).

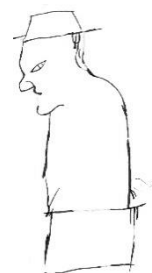


Fig. 3.2. Antropomorfo procedente del sitio de Chilonché. Lámina 3, Fig. e.

¹⁵ Véase también el apartado “Retratos, autoretratos y firmas” en el epígrafe 4.5 de esta Tesis.



Incluimos también en este primer subgrupo a los personajes con tocados y atavíos sencillos -los atributos que más se repiten son la sobrefalda y los tocados de plumas o textiles-, a los ataviados sencillos que portan objetos no identificados en la mano y a los ataviados que se registraron incompletos, dificultando su identificación.

Fig. 3.3. Personaje con rico tocado y sencillo atavío procedente de Chilonché, Lámina 11, Fig. i.

Estos ejemplares proceden de Tikal, Uxmal, La Blanca, Nakum y La Tortuga y se incluyen en las Láminas 4, 5 y 8.

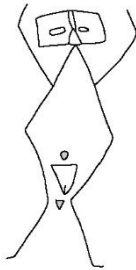


Fig. 3.4. Mujer embarazada procedente de Rio Bec. Lámina 25, Fig. c.

Forman parte asimismo de esta categoría las representaciones de mujeres embarazadas; aunque sólo encontramos cinco ejemplares, podemos identificar entre ellos diferentes modos de representación.

Los ejemplares procedentes de Tikal y Rio Bec (Lámina 25a-d) comparten la mayoría de sus características: las mujeres se representan desnudas, con el vientre abultado y el ombligo muy marcado para evidenciar su estado de gestación.



Fig. 3.5. Mujer embarazada procedente de Tzibatnah. Lámina 25, Fig. f.

Algo diferente es la mujer embarazada procedente de Tz'ibatnah (Lámina 25f), identificada por Milan Kováč como una mujer embarazada preparando tamales¹⁶. No estamos seguros de la acción que está llevando a cabo pero sí nos convence la interpretación de una mujer embarazada por el vientre claramente abultado y la finura de sus rasgos. También es evidente que está realizando alguna actividad y, a diferencia de los grafitos de Tikal y Rio Bec, se la representa vestida. Otra característica distintiva de la embarazada de Tzibatnah es su deformación craneana. Es posible que el ejemplar documentado por Miguel Orrego y Rudy Larios en Tikal¹⁷ (Lámina 25g) sea una representación similar a ésta.

¹⁶ Kováč, 2014: 36, Fig. 6

¹⁷ Orrego y Larios, 1983: 111, Lámina 6H



Fig. 3.6.
Representaciones de
niños registradas en
Kakab. Lámina 25, Fig. 1.

Finalmente, forman también parte de este primer subgrupo las representaciones de niños y niñas. Sólo hemos documentado cinco y todas ellas proceden de escenas, dado que la única manera de diferenciarlos es comparándolos en tamaño con los adultos junto a los que aparecen (Lámina 25, Figs. l-n). Proceden de Pasión de Cristo II, Hochob y La Blanca.

3.1.1.1.1.2. Antropomorfo ataviado



Junto a estas representaciones hallamos otras de personajes que destacan por sus ricos y elaborados tocados y atavíos (Láminas 6 y 7). Estos atributos los identifican como miembros destacados socialmente; sin embargo, dado que la mayoría de ellos se documentaron aislados, no pueden ser clasificados de manera más concreta.

Fig. 3.7. Antropomorfo ataviado registrado en Tikal. Lámina 6, Fig c.

Entre sus tocados destacan elaborados diseños, casi siempre de plumas (Lámina 6, Figs. a-f, h-j; Lámina 7, Figs. a, b, g, h), aunque encontramos también tocados antropomorfos (Lámina 6, Fig. g). En cuanto a su atavío y joyas, se registran vistosas espalderas de plumas y textiles (Lámina 6, Figs. a, b, f y g), orejeras, narigueras (Lámina 7, Fig. g) y collares (Lámina 7, Fig. i; Lámina 17, Figs. a-c y n). Cabe destacar en el ejemplar procedente de La Blanca (Lámina 7a) lo que parece ser la vírgula de la palabra -única representación de estas características entre los grafitos. Los objetos que algunos de ellos portan en las manos (Lámina 6c y g, Lámina 7b, l), como lo que parece una navaja, en el caso de Uxmal, indican que son personajes socialmente destacados.



Fig. 3.8.
Representación de una
mujer ataviada con un
huipil en Hochob. Lámina
25, Fig. k.

Hallamos también representaciones de mujeres ataviadas con huipiles. Aunque las representaciones son algo simples, se las reconoce por las vestimentas que cubren el pecho o por el huipil decorado, en algunos ejemplares. Ocho de ellas (Lámina 25h, k) proceden de escenas (Tikal y Hochob); las otras dos (Lámina 25i, j) son representaciones aisladas procedentes de Tikal.

3.1.1.1.1.3. Antropomorfo sedente



Fig. 3.9.
Representación de un
personaje figurado en
postura sedente
procedente de Tikal.
Lámina 17, Fig. c.

Incluimos en este subgrupo a los personajes aislados que se representan sentados. Es una postura reservada en el arte maya a los personajes de mayor rango pero, puesto que no se ha figurado el trono y se trata de representaciones aisladas, no podemos clasificarlos como gobernantes de manera segura (Lámina 17). Proceden de Tikal, Palenque y La Blanca.

3.1.1.1.4. Antropomorfo armado



También identificamos entre los grafitos aislados gran cantidad de personajes armados. Entre ellos registramos tanto personajes vestidos y tocados de manera sencilla, que podrían ser representaciones de guerreros, soldados, vigilantes, cazadores, acompañantes o miembros de la guardia (Láminas 9a-d; 10d-q; 11a-d, i-l; 12a-c y 13n-p), como individuos ricamente ataviados (Láminas 9e-k; 10a-c; 11b y 11e-h; 12d y 13a-e, g-m), que podrían ser figuraciones de militares o personajes de alto rango, chamanes o incluso, en el caso de los más elaborados, representaciones de gobernantes en su papel de jefe militar. Los analizaremos de manera detallada¹⁸ pero, dado que no tenemos datos suficientes para adscribirlos a categorías concretas, hemos preferido incluirlos a todos en esta más amplia.

Fig. 3.10. Antropomorfo armado procedente de Chilonché, Lámina 11, Fig. a.

Algunos de ellos se representan con ricos atavíos, tocados y joyas (Lámina 9, Figs. f-k; Lámina 10, Figs. a, b, q; Lámina 11; Lámina 12, Fig. d; Lámina 13, Figs. a-m). Entre los atuendos más elaborados destacan los ponchos y espalderas, las sobrefaldas y los faldellines decorados; entre sus joyas o adornos observamos orejeras, narigueras y pectorales; y entre sus tocados distinguimos "cascos", tocados de plumas y penachos. También hay algunos personajes que empuñan escudos. Entre los armados se registran personajes sin tocado o con tocado de paños sencillos (Lámina 9, Figs. a, b, d, g; Lámina 10, Figs. d-g, i, l, m-p; Lámina 11, Fig. c, Lámina 12, Figs. a, e, f; Lámina 13, Figs. n-p) habituales entre los asistentes y vigilantes, pasando por un variado número de modelos de tocados de plumas, algunos muy similares a los que portan los guerreros y emisarios de alto rango en las cerámicas (Láminas 11 y 13), e incluso dos tocados zoomorfos que, en el caso de los grafitos, son tocados de serpiente (Lámina 13, Fig. d). También se documentan diferentes modelos de lo que parecen ser cascos, sencillos y con plumas (Láminas 10a; 12d, h-i y 13a); así como de escudos (Láminas 9h-k; 12a-h y 13j-l).

¹⁸ Véase también epígrafe 5.4.

Entre las armas (Láminas 9 a 13) reconocemos lanzas ligeras y pesadas, haces de flechas, lanzas pareadas, navajas, cuchillos, hachas e incluso serpientes, que parecen estar siendo empleadas como objetos arrojados.

Proceden de Tikal, Holmul, Santa Rosa Xtampak, Chichén Itzá, Kakab, San Clemente, Yaxhá, Rio Bec, La Tortuga, Nakum, La Blanca y Chilonché; y se incluyen en las láminas 9 a 13.

3.1.1.1.2. Representaciones antropomorfas identificables

Como mencionábamos al inicio de este capítulo, junto a esta categoría más amplia, hallamos otras representaciones de antropomorfos en las que sí que es posible identificar, atendiendo a un nivel de clasificación superior, a los personajes figurados.

3.1.1.1.2.1. Gobernantes o dignatarios

En una sociedad altamente jerarquizada, en la que el gobernante era el centro de la vida política, económica y religiosa de la ciudad, no resulta extraño que los dirigentes sean los personajes más representados en el arte; la eficiencia propagandística de las estelas, cerámicas, pinturas y relieves es innegable, y los gobernantes mayas supieron aprovechar con maestría estas cualidades. Al parecer sus esfuerzos surtieron el efecto deseado porque también encontramos representaciones de altos dignatarios en el ámbito privado, entre los grafitos.

Dada la simplicidad de algunas de las representaciones, así como la ausencia de glifos asociados, hemos decidido denominar esta categoría como "gobernantes o dignatarios". Algunas de las representaciones más elaboradas (Lámina 54, Figs. f-h,m) son sin duda la de *k'ul ajaw*, mientras que otras de ellas podrían representar a otros gobernantes o dignatarios de menor rango (Lámina 18, Figs. a-f); con esta denominación se incluye a todos aquellos personajes cuyos atavíos, tocados, joyas, posturas, características físicas y acciones permiten identificarlos como gobernantes o dignatarios, independientemente de su rango concreto.



Las representaciones más sencillas son las de personajes sentados en tronos.

En el arte maya oficial sólo los dioses, los gobernantes y los miembros de la élite de mayor rango se representan en postura sedente sobre tronos. Suele ser a la manera oriental, con las piernas cruzadas, el torso de frente y el rostro de perfil, o completamente de perfil.

Fig. 3.12. Representación de un gobernante o dignatario, ejemplar procedente de Chilonché. Lámina 18, Fig. a; Lámina 74, Fig. a.

Hemos documentado seis ejemplares de estas características (Lámina 18, Figs. a-f). Todos llevan orejeras; algunos también portan collares o muñequeras. Lucen cinco tocados diferentes entre los seis y dos de ellos portan objetos en las manos: un abanico de exóticas plumas azules, en el caso del grafito procedente de Chilonché (Fig. 3.12) y un objeto similar a un libro en el caso del documentado en La Blanca (Lámina 18, Fig. f). Se representan ataviados de manera sencilla, con faldellines amarrados a la cintura.

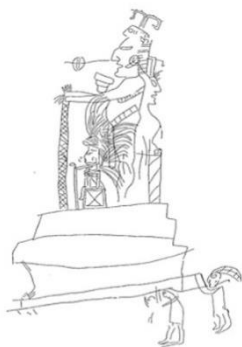


Fig. 3.13. Detalle de la postura, tocados y otros atributos que se representan en los grafitos de gobernantes o dignatarios que también podemos identificar entre las vasijas del clásico K868, K625, K532, K868, K1651, K1453, K534, K6437, K625, K5456, K6984 y K4120.

Estos seis ejemplares proceden de los sitios de Tikal, La Blanca y Chilonché. Tres de ellos, los procedentes de La Blanca y Chilonché provienen de escenas. Destacan especialmente por su factura dos de ellos, que se describen con detalle más adelante.



Otra de las características que sin duda nos permite identificar a gobernantes o personajes del mayor rango es que sean representados dentro de palanquines¹⁹; este es un privilegio de las clases altas.



Podemos diferenciar entre las representaciones de personajes con tocados sencillos y sin atavíos, sentados dentro de estructuras cuadrangulares simples, con cubiertas más o menos sofisticadas, siempre de material perecedero (Lámina 53, Figs. j-q; Lámina 54, Figs. a-b) y las de gobernantes representados con suntuosos tocados y atavíos en palanquines de deidades protectoras, mucho más sofisticados y reservados para el *k'ul ajaw* en las grandes ocasiones (Lámina 54, Figs.f-h, m-n).

Figs. 3.14 y 3.15. Personajes representados dentro de diferentes tipos de palanquines. Ambos ejemplares proceden de Tikal. Lámina 53, Fig. m, Lámina 54, Fig. m.

Contamos con siete representaciones de gobernantes sentados en palanquines sencillos, procedentes de Tikal, Rio Bec y Uaxactún y cuatro de gobernantes sentados en palanquines de dioses protectores, todos procedentes de Tikal.

3.1.1.1.2.2. *Ah' kun*



Bien documentados en las vasijas y las pinturas, estos altos "funcionarios" han sido identificados también en los grafitos. Concretamente contamos con tres bellos ejemplares procedentes de dos escenas registradas en La Blanca (Lámina 18, f-h).

Fig. 3.16. *Ah' kun* procedente de La Blanca. Lámina 18, Fig. g.

El *ah'kun* es un individuo de alto rango relacionado, sobre todo, con los libros y la escritura, aunque también realiza otras funciones en la corte²⁰. Alfonso Lacadena²¹ propone traducir este título por "(he who) gives/carries book(s), paper(s)" o incluso

¹⁹ Véanse también epígrafes y 3.1.6.2 y 3.2.3.

²⁰ Lacadena, 1996: 46

²¹ Lacadena, 1996: 46-49

como "book(s) bearer", relacionándose esta última acepción con la actual palabra *chol* para referirse a un mensajero, *ac'jun*²². Precisamente, uno de los *ah'kun* figurados en La Blanca porta en sus manos un objeto rectangular que bien podría representar un códice (Fig. 3.164).

En cuanto a su atavío, suelen representarse con el torso desnudo y un faldellín atado a la cintura²³. En lo referente a su postura, aunque en algunas vasijas se figuran también de pie, suelen mostrar una actitud reverente: de rodillas o sentados frente a otro personaje de alto rango.

Habitualmente lucen tocados de tela, de paños levantados o de red²⁴, que portan, en ocasiones, un instrumento curvo en la parte delantera²⁵, que ha sido interpretado como un instrumento para escribir o grabar²⁶; de hecho, en algunas figuraciones²⁷ este adorno se sustituye por un pincel.

Estos mismos atributos han permitido identificarlos de manera clara entre los grafitos; tocado de paños o de red, elemento curvo en la frente en uno de los casos, faldellín largo amarrado a la cintura y actitud reverente.



Fig. 3. 17. Ah' kun a) K868, b) K1196, c y d) Grafitos procedentes de La Blanca. Lámina 18, Figs. g, h.

Sin embargo, es un papel que cumplen personajes del más variado rango, a juzgar por las abundantes representaciones de personajes que portan estos tocados en las vasijas polícromas del Clásico. De hecho, entre los grafitos, hemos identificado este característico elemento tanto en uno de los ejemplares registrados en La Blanca (Fig.

²² Lacadena, 1996: 46

²³ Véase las representaciones en las vasijas cerámicas K558, K868, K2784, K1728, K3009 y K6984. © Justin Kerr.

²⁴ Lacadena, 1996: 46

²⁵ Similar a los ilustrados en las vasijas K532, K625, K868, K1196, K1599, K1728, K3009, K4010, K4339, K5037 y K6984. © Justin Kerr.

²⁶ Coe y Kerr; Grube, 1995

²⁷ Véase las representaciones en las vasijas cerámicas K532, K554, K1599, K1196, K3009, K4010, K4339. © Justin Kerr.

3.1.6), figurado en posición reverente (Lámina 18, Figs. g y h), como en el gobernante documentado en Chilonché (Lámina 18, Fig. a) como ocurre en otros soportes.

Los autores de los grafitos ponen de manifiesto así su capacidad para representar, con los mínimos atributos, personajes socialmente reconocibles y codificados.

3.1.1.1.2.3. *Ah-ts'ib*



Entre los grafitos se han registrado dos ejemplares, uno en Tikal y otro en La Blanca, que parecen representar artistas o escribas (Lámina 18, Figs. i-j).

Figs. 3.18 y 3.19. *Ah-ts'ib*; grafito procedente de Tikal (Lámina 18, Fig. j) y representación en la vasija K1185.

Aunque se trata de dos ejemplares aislados y sin glifos asociados, los hemos identificado por la postura "a pulso" con la que sostienen el pincel, que caracteriza a los escribas y artistas mayas representados en otros soportes, así como por los elaborados tocados de plumas, también habituales en el arte oficial.

3.1.1.1.2.4. Cazador



Esta categoría se ha definido a partir de cuatro ejemplares procedentes de escenas cinegéticas²⁸ documentadas en La Blanca y Nakum. Estas escenas, analizadas con detalle en el epígrafe 5.1 de esta Tesis, aportan destacados datos acerca de esta y otras actividades cotidianas.

Fig. 3.20. Cazador procedente de una escena cinegética documentada en La Blanca (Lámina 19, Fig. a; Lámina 110).

Los cazadores representados entre los grafitos portan distintas armas: lanzadardos, lanzas ligeras dobles similares a flechas y flechas, entre otras²⁹.

²⁸ Véase epígrafe 3.2.6.

²⁹ Véase epígrafe 5.1.

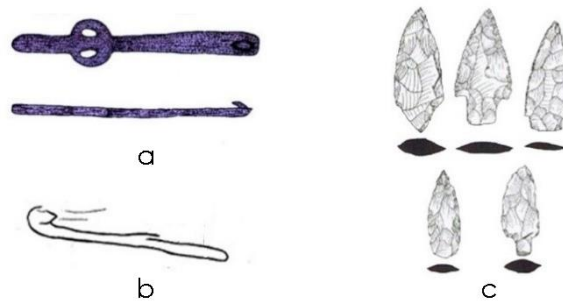


Fig. 3.21. a) Reconstrucción hipotética de un lanzadardos de madera; b) lanzadardos documentado entre los grafitos de La Blanca; c) puntas de lanza ligera y de dardo para lanzadardos procedentes de La Blanca.

En cuanto al atuendo, tanto en los grafitos como en el arte oficial, se representan con el torso desnudo y vestidos desde la cintura con faldellines³⁰.

Es posible que algunos de los grafitos aislados que hemos documentado como "antropomorfos armados" sean representaciones de cazadores (Lámina 9, Figs. a-d; Lámina 10, Figs. d-g); portan armas y atavío de cazadores. Si lo sugerimos solo como posibilidad y los mantenemos en la categoría más amplia es porque se han documentado aislados, lo que impide situarlos rotundamente como cazadores.



Figs. 3.22 y 3.23. Cazador con tocado zoomorfo procedente de La Blanca (Lámina 19, Fig. b); K5857

Especialmente interesante resulta el cazador ataviado con una máscara zoomorfa (Fig. 3.22), atributo con el que también se representa en ocasiones a los cazadores en las vasijas polícromas del Clásico. Apuntemos aquí, aunque lo retomaremos más adelante, que estos tocados son utilizados también en los grafitos por los jugadores de pelota, los guerreros y los verdugos³¹.

³⁰ Véase las representaciones en las vasijas cerámicas K4805, K5857

³¹ Véase también el epígrafe 5.1.3.

En La Blanca se ha documentado otro grafito aislado que, si bien puede ser la representación de un comerciante o mercader, o incluso de un personaje de la elite dado su atavío, podría identificarse asimismo con un cazador, ya que se le representa con un elemento trenzado, posiblemente de palma, similar a un *mecapal* o *atja*, objeto que en las vasijas está relacionado con los cazadores.

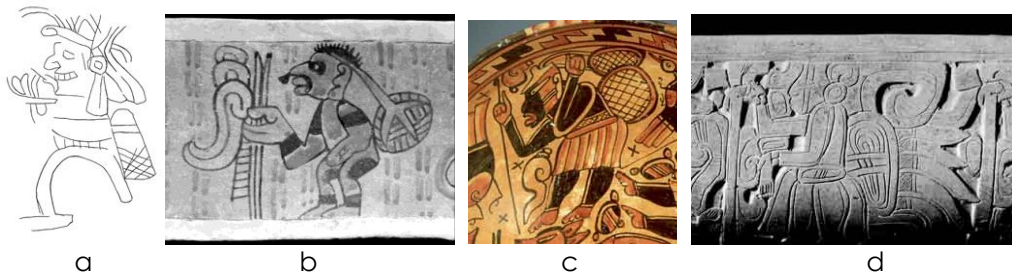


Fig. 3.24. a) Grafito procedente de La Blanca; b) K1788, c) K4805, d) K4928.

En la actualidad los cazadores de áreas rurales de la zona maya siguen utilizando envoltorios similares amarrados a la espalda para transportar sus presas o para el acarreo de diferentes mercancías cuando no hay fácil acceso, en tal caso suele tratarse de una faja o tira de algodón que se ajusta a la frente, a cuyos extremos se amarra una cuerda en la que se acomoda la carga³². Se asemejan enormemente a los *atja* que empleaban los cazadores según las vasijas, amarrados tanto a la frente, como a la espalda o la cintura (Fig. 3.24).



Figs. 3.25 y 3.26. Acarreo de mercancías a orillas del Usumacinta.

³² Morante 2009:70-75

3.1.1.1.2.5. Cautivos y sacrificados

En el sistema político maya los capturados tras los éxitos militares tienen un papel destacado. Se los representa con frecuencia en el arte oficial y, si los capturados son reyes o príncipes, se incluye incluso su nombre en los textos que acompañan a estas escenas.



Fig. 3.27.
Relieve procedente de Dos Pilas, Guatemala, con la representación de un cautivo atado y con tiras de papel en las orejas.

Fig. 3.28.
Grafito de Tikal en el que se figura un cautivo características muy similares: maniatado, con tiras de papel sustituyendo las orejas y con los labios cosidos (Lámina 20, Fig. b).



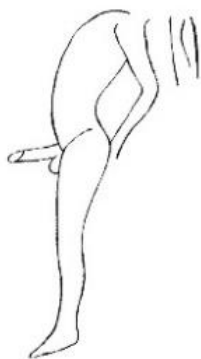
Suelen ser representados en posturas denigrantes, con las manos –y en ocasiones también las piernas- atadas a la espalda, despojados de sus símbolos de poder, con el cabello suelto y tiras de papel sustituyendo las orejas, sin tocados ni distintivos de ningún tipo y semidesnudos o desnudos, sometidos también a vejaciones y torturas como arrancarles las uñas o coserles los labios. Este tipo iconográfico se ha logrado identificar entre los grafitos.

Esta primera subcategoría, la de cautivos maniatados o despojados de sus atributos de poder, está compuesta por cuatro ejemplares procedentes de Tikal; el representado con tiras de papel (Lámina 20, Fig. a) es un grafito aislado, mientras los cautivos maniatados y con los labios cosidos, en los que también se aprecian tiras de papel sustituyendo las orejas (Lámina 20, Figs. c-d; Fig. 3.28) proceden de una escena de este mismo sitio.

En ocasiones, cuando se representa desnudos a los cautivos -sirva como ejemplo la Estela 14 de Uxmal- el miembro viril se figura agrandado con la intención de animalizarlos³³. En los grandes soportes artísticos son escasos los desnudos o las imágenes eróticas o sexuales explícitas y cuando se representa a los hombres desprovistos de ropa es siempre con la intención de denigrarlos, como en el caso de los cautivos y prisioneros de guerra. Despojarlos de sus ropas, sus adornos y, en definitiva, sus símbolos de poder,

³³ Véase también epígrafe 5.4.

es una de las mayores humillaciones a las que se los puede someter. De hecho, incluso a los protagonistas de escenas de enema ritual, que suponemos que se practicaría sin ropa, o de autosacrificio se los representa en los soportes del arte oficial habitualmente vestidos.



Sin embargo, esta es precisamente la característica que nos permite identificar otra subcategoría de cautivos aislados entre los grafitos: cautivos con los genitales expuestos. Se trata de cuatro ejemplares procedentes de Tikal y Nakum (Lámina 20, Figs. e-h) que se figuran desnudos y con el miembro viril agrandado.

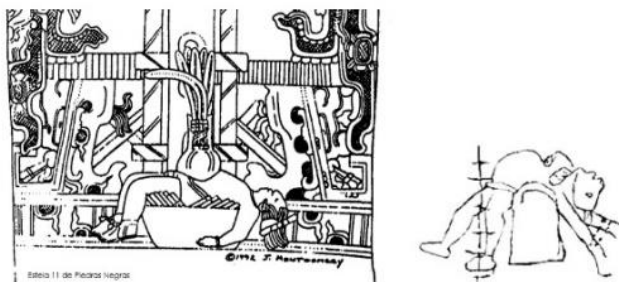
Fig. 3.29. Cautivo desnudo. Grafito procedente de Tikal. Lámina 20, Fig. h.

Tampoco abundan en el arte oficial las representaciones de rituales de sacrificio o de personajes sacrificados, pese a que las fuentes de las que disponemos - arqueológicas, iconográficas, epigráficas, etnohistóricas y coloniales- dan cuenta de lo habitual que resultaba el sacrificio humano³⁴ entre los mayas. Los motivos para realizarlos –de “acompañantes” de gobernantes a la muerte de éstos, dedicatorios o expiatorios, realizados tras las consultas con los oráculos, en tiempos de necesidad o tras los éxitos militares- fueron tan variados como los rituales empleados: las víctimas eran decapitadas, arrojadas a los cenotes, trepanadas, destripadas o se les arrancaba el corazón, se les atravesaba con una lanza o flechas y se las sometía a diferentes rituales de tortura³⁵. Muchos de estos rituales se plasman en grafitos; algunos, exclusivamente en grafitos.

Identificamos en Tikal un sacrificado al que se representa acostado en una piedra de sacrificio con el pecho abierto después de que le hayan arrancado el corazón (Lámina 21, Fig. j).

³⁴ Véase también epígrafe 5.5.

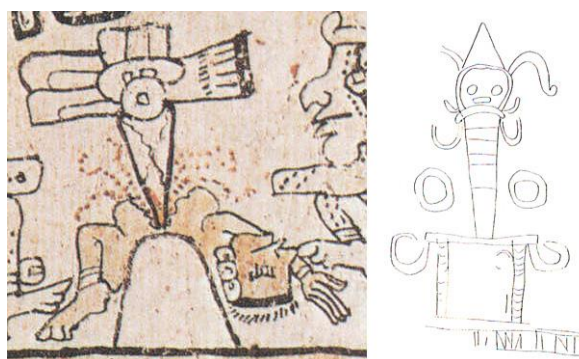
³⁵ Helfrich, 1973: 28-49



Figs. 3.30 y 3.31. Sacrificio por extracción del corazón. Parte inferior de la Estela 11 de Piedras Negras (izda.) y grafito procedente de Tikal.

Orrego y Larios mencionan que “se trata de una representación a la usanza de épocas postclásicas”³⁶, dado que su estilo es “extraordinariamente parecido” al realizado en la página 76 del Códice de Madrid³⁷, “exceptuando el cuchillo ceremonial que, en este caso, no aparece sobre el pecho de la víctima, del cual sí podemos mencionar un ejemplo en Tikal, que concuerda de manera excepcional con el cuchillo del códice”³⁸. Si la interpretación es correcta este grafito podría entenderse como un modo simbólico se referirse a un sacrificio, representando solo el cuchillo ceremonial.

Por otro lado, dado que se documentó a 1,52 metros de altura sobre el piso, antes de que el edificio colapsara, sería asimismo una huella de las ocupaciones postclásicas “que tuvieron lugar dentro de las cámaras mejor conservadas”³⁹, asunto que retomaremos en el capítulo 4 de esta Tesis.



Figs. 3.32 y 3.33. Sacrificio representado en la página 76 del Códice de Madrid y grafito procedente de Tikal.

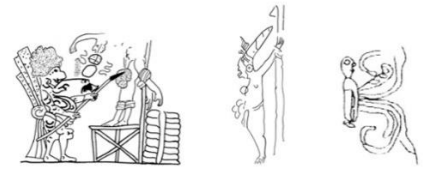
³⁶ Orrego y Larios, 1983: 160

³⁷ Orrego y Larios, 1983: 160

³⁸ Orrego y Larios, 1983: 160, 172; Lámina 19, Figs. B y C

³⁹ Orrego y Larios, 1983: 161

Entre los grafitos hallamos también sacrificados con los órganos expuestos tras haber sido destripados, procedentes de Tikal y Yaxhá, uno de ellos atado a una estaca (Lámina 21, Figs. h-i). Las volutas de sangre y vísceras se representan igual que en el arte oficial.



Figs. 3.34 a 3.36. Destripamiento. Detalle de la vasija K206 (izda.) y grafitos procedentes de Tikal (Lámina 21, Fig. i) y Yaxhá (Lámina 21, Fig. h).

Aimismo, se registraron ocho ejemplares -procedentes de Tikal, La Blanca, Santa Rosa y Rio Bec (Lámina 21, Figs. a-g)- de personajes atados al andamio que solía emplearse en los sacrificios por lanceado o flechamiento.

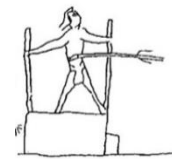


Fig. 3.37. Cautivo atado a un andamio. Grafito procedente de la conocida escena de sacrificio de Tikal (Lámina 21, Fig. e).

Parece que también la decapitación fue un método de sacrificio habitual entre los mayas y entre los grafitos se han documentado dos ejemplares que ilustran esta práctica (Lámina 21, Fig. l; Fig. 3.38), ambos en Tikal.



Fig. 3.38. Personaje representado con una cabeza en la mano. Grafito procedente de Tikal.

Procedente de Chichén Itzá, hallamos también una víctima arrojada a los pies de una escalinata (Lámina 21, Fig. k).

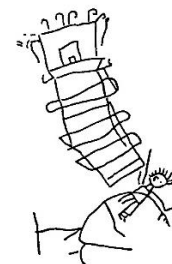


Fig. 3.39. Sacrificado arrojado a los pies de una escalinata. Grafito procedente de Chichén Itzá. Lámina 21, Fig. k.

3.1.1.1.2.6. Verdugo⁴⁰

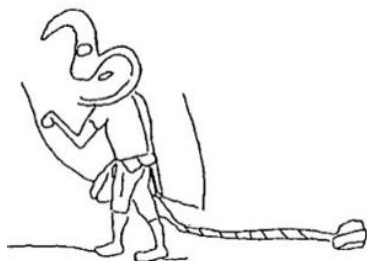


Fig. 3.40. Verdugo. Grafito procedente de la conocida escena de sacrificio de Tikal. Lámina 19, Fig. k.

Procedente de la famosa escena de lanceado de Tikal encontramos a otro personaje destacado en los rituales de sacrificio: el verdugo, del que apenas hay testimonio gráfico en el arte oficial. Se han registrado tres ejemplares procedentes de escenas de los sitios de Tikal, Nakum y Rio Bec.

Se caracterizan por portar una espaldera alargada que, aunque no es exclusiva de estos personajes, destaca entre los atributos del verdugo, así como elaborados tocados de plumas (Lámina 19, Figs. l, m) o este singular tocado o máscara (Lámina 19, Fig. k), similar al que portan otros personajes clasificados como “no identificados” procedentes de Tikal y Uaxactún (Lámina 14, Figs. e,f).

3.1.1.1.2.7. Jugador de pelota



Fig. 3.41. Jugador de pelota. Grafito procedente de la conocida escena de sacrificio de Tikal. Lámina 19, Fig. f.

Los jugadores de pelota son representados en los grafitos con el atavío y el tocado propios del juego, en muchas ocasiones incluso con la pelota, por lo que son fácilmente reconocibles (Lámina 19, Figs. f- j).

Portan tocados de plumas o zoomorfos y, en la mayoría de los casos, están ataviados con toda o casi toda de la vestimenta y parafernalia necesarias para el juego: taparrabos, faldellín de cuero, protectores, yugo y pelota.

En cuanto a los tocados, entre los grafitos sólo hemos identificado los penachos de plumas y los zoomorfos; estos últimos se han presentado también como atributo de los cazadores y de los verdugos. Esta coincidencia ya mencionada, conocida desde hace tiempo, se aborda también en el epígrafe 5.1.3. Apuntemos aquí que caza, guerra y

⁴⁰ Véase también epígrafe 5.5.

juego de pelota tienen características comunes: confrontación, captura, y sacrificio, vinculadas todas ellas al concepto de renovación a partir de la muerte⁴¹.

Los jugadores de pelota representados en las vasijas cerámicas, las estelas y los paneles se caracterizan en muchas ocasiones por su carácter simbólico. Los reyes son figurados como jugadores de pelota y muchas veces se representan con atavíos y tocados muy elaborados, aunque parece poco probable que los jugadores practicasen el juego portando tantos adornos⁴². A diferencia de las imágenes idealizadas de reyes o dioses representados con los atributos de un jugador de pelota figuradas en el arte oficial, en los grafitos se plasman juegos reales, que probablemente presencié su autor; el atavío es el propio de un jugador, sin los adornos representados en otras expresiones artísticas, que no permitirían a sus portadores moverse con soltura.

3.1.1.1.2.8. Músico



Fig. 3.42. Flautista. Grafito procedente de La Blanca. Lámina 22, Fig. a.

A juzgar por la cantidad de representaciones en las vasijas cerámicas, la pintura y otras expresiones del arte maya oficial, los músicos tuvieron un papel relevante en muchos eventos sociales y celebraciones públicas, incluso en algunos ritos y combates; están presentes en las tres cámaras de la Estructura I de Bonampak, en numerosas vasijas cerámicas, en las esculturas, las figurillas y los códices.

También entre los grafitos hallamos un gran número de estas representaciones. Suelen representarse sin elaborados tocados ni vestimentas suntuosas y normalmente se figuran tocando sus instrumentos, que son los atributos que mejor los identifican.

Los instrumentos más habituales son las trompetas anchas protegidas con paños -similares a las de las vasijas y las pinturas de Bonampak-, las flautas alargadas y las maracas o sonajas. Así, identificamos flautistas, trompetistas, y percusionistas entre los músicos.

Muchos de estos grafitos (Lámina 22, Figs. a, b, d-i, m y p) se han documentado aislados, pero otros proceden de escenas (Lámina 22, Figs. c, j-l, n y o) que comentaremos más

⁴¹ Asensio 2007:90

⁴² Barrois y Tokovinine, 2005: 3

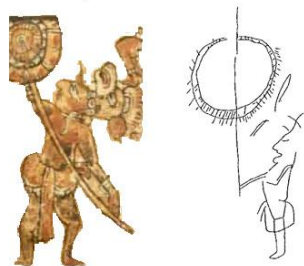
adelante y que nos permiten observar cómo también en los grafitos se representan en gran cantidad de escenarios: amenizando el ambiente palaciego, en desfiles y procesiones o incluso en juegos de pelota, como ocurre en las escenas plasmadas en las cerámicas polícromas.

Los ejemplos recopilados en el corpus provienen de La Blanca, Chilonché, Nakum, Rio Bec, Tikal y Kakab.

3.1.1.1.2.9. Portador

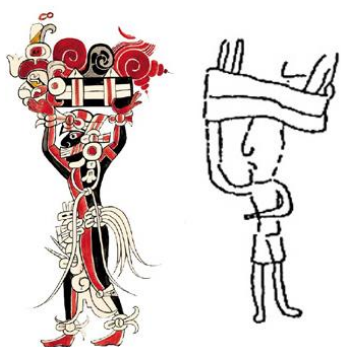
Los reconocemos por los elementos que portan o por la postura de su cuerpo.

Entre los grafitos hemos identificado cuatro variantes: los portadores de parasoles o estandartes, los portadores de mercancías o tributos, los portadores de palanquines y un portador de un espejo de obsidiana.



Figs. 3.43 y 3.44. Portador de parasoles o estandartes. Detalle de la vasija K413 (izda.) y grafito procedente de Tikal (dcha.) Lámina 23, Fig. h).

Los adscritos a la primera categoría proceden de Tikal y de Rio Bec; sus atributos distintivos son, como mencionábamos, los objetos que portan, parasoles o estandartes (Lámina 23, Figs. d-i).



Figs. 3.45 y 3.46. Portador representado en las pinturas de San Bartolo (izda.) y grafito procedente de Tikal (dcha.) Lámina 23, Fig. i.

En cuanto a los portadores de mercancías o tributos, se han identificado 4 ejemplares procedentes del Templo II de Tikal. Tres de ellos se localizaron formando parte de una escena y el cuarto se localizó aislado en otra jamba de la misma estructura, pero parece evidente que también formaba parte de una escena.

Todos ellos se figuran de perfil, sujetando con un brazo la carga que llevan en la cabeza, contenida, en todos los casos, en un recipiente rectangular (Lámina 23, Figs. j-m).



Fig. 3.47. Porteador de palanquines, grafito procedente de Rio Bec. Lámina 23, Fig. a.

La categoría de porteadores de palanquines se ha definido a partir de una conocida escena procedente de Rio Bec. En Tikal y Santa Rosa se han documentado sendos ejemplares que por su atavío y postura podrían ser también representaciones de porteadores pero al tratarse de ejemplares aislados no podemos afirmarlo con rotundidad; también podrían estar figurados, por ejemplo, en una postura reverente, sobre todo el de Tikal (Lámina 23, Figs. a-c). La representación de estos personajes es exclusiva de los grafitos.



Figs. 3.48 y 3.49. Portador de espejo de obsidiana. Izda: Grafito procedente de Chilonché (Lámina 23, Fig. n). Dcha: Detalle de la vasija K2695.

Finalmente, hemos identificado también un portador de espejo de obsidiana. Esta categoría está definida por un solo ejemplar procedente de Chilonché (Lámina 23, Fig. n). Es un bello grafito pintado; su espectacular y elaborado tocado de plumas y cuentas llama especialmente la atención, tanto por su riqueza como por sus dimensiones. Lleva un precioso collar y una orejera tubular, así como nariguera. Tiene el pecho descubierto y está ataviado con un faldellín largo decorado con diseños circulares, amarrado a la cintura. A pesar del virtuosismo con el que está realizado, el brazo que sostiene algo en la mano parece más pequeño, un tanto desproporcionado.

Su atavío y postura, así como el objeto que porta en la mano, nos hicieron pensar en una primera aproximación que podría tratarse de un músico que sostiene una flauta o un instrumento similar. Sin embargo, un análisis más detenido de su atuendo nos hizo plantear la posibilidad de que pudiera tratarse de un asistente de la corte sosteniendo

un espejo, como el representado en la vasija K2695, con el que comparte atavío, posición y actitud (Figs. 3.48 y 3.49). No forma parte de ninguna escena; sin embargo, si su interpretación como portador de un espejo de obsidiana es correcta, su carácter narrativo –si alguien sostiene un espejo es porque otro se está mirando en él– nos lleva a pensar que originalmente debió formar parte de una escena que o bien se ha perdido o bien nunca se terminó.

3.1.1.1.2.10. Asistente



Fig. 3.50. Asistente. Grafito procedente de Chilonché (Lámina 23, Fig. o).

Esta categoría sólo puede establecerse a partir de una escena de la que forma parte y que delata su función; en este caso procede de Chilonché (Grafito 13 CH-3E1-4N-013). Se trata de un personaje representado de pie, con el cuerpo de frente y el rostro de perfil, y que tiene las manos cruzadas sobre el pecho y porta un gran turbante de tela que parece anudado; su torso y piernas están coloreados en tonos tierra y está ataviado con un faldellín blanco ceñido a la cintura, que sobresalen, a la altura de las rodillas y a ambos lados, lazos de tela blanca.

Su postura y atavío, así como el lugar que ocupa en la escena de la que procede, hacen que interpretemos a este personaje como un familiar, alto funcionario, acompañante o sirviente del personaje principal. Su actitud, postura y atavío es similar a otros personajes de este rango, como los que aparecen en las vasijas K625, K5456 o K6437, entre otras representaciones.

3.1.1.1.2.11. Danzante



Fig. 3.51. Danzante. Grafito procedente de Tikal. Lámina 24, Fig. a.

Se han documentado entre los grafitos algunas representaciones de danzantes, que se identifican porque suelen estar figurados en posturas dinámicas, con las piernas o los brazos levantados, sugiriendo movimiento. Son representaciones de hombres jóvenes, en ocasiones con deformación craneana; suelen lucir el torso desnudo y están vestidos desde la cintura con faldellines decorados. También llevan tobilleras y cintas atadas a las rodillas, posiblemente con pequeñas sonajas. Muchos de ellos portan rico atavío, tocado y joyas (Lámina 24, Figs. a- f).

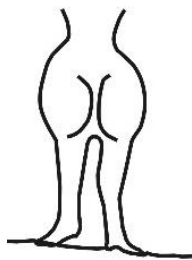


Fig. 3.52. Mujer danzando de espaldas. Grafito procedente de Tz'ibatnah, Lámina 25, Fig. e.

Se han registrado asimismo mujeres danzantes, concretamente en el sitio de Tzibatnah, donde Milan Kováč identifica mujeres danzando desnudas de espaldas. El ejemplar procede de una escena en la que se observan tres cuerpos desnudos de espaldas que parecen representar mujeres, dado que las caderas son anchas y la cintura es más estrecha.

Kováč lo interpreta como una danza ritual de Año Nuevo, ya que asociado a esta escena localizó un grafito con referencias a esa fecha⁴³.

3.1.1.1.2.12. Dioses y otros seres antropomorfos sobrenaturales

Las numerosas representaciones mitológicas que han llegado hasta nosotros ilustradas en vasijas policromas, códices, relieves, esculturas e incluso a través de las fuentes coloniales muestran de manera clara que la religión influye de manera decisiva en la vida social y política maya; como manifiesta el hecho de que las representaciones de divinidades y seres sobrenaturales se vinculen en numerosas ocasiones en estos soportes con los reyes y gobernantes. Ritos de sangre, de sacrificio o autosacrificio, o la representación de acontecimientos míticos, entre otros, son habituales en el arte oficial.

Estas representaciones son asimismo una de las mejores fuentes para indagar en la mitología de los mayas: dioses, *wahy*, ancestros o acompañantes, entre otras entidades, forman parte de este rico mundo sobrenatural, que va siendo descifrado poco a poco.

Aunque creemos que hemos logrado identificar entre los grafitos a algunas de estas entidades, debemos advertir que la falta de contexto y la simplicidad con que suelen estar representadas impiden hacer afirmaciones rotundas en su interpretación. Resulta difícil decantarse cuando los atributos se simplifican al máximo. Sin embargo, y advirtiendo que se trata de una interpretación personal, consideramos que, pese a quedar reducidos a la mínima expresión, los atributos representados son, en este caso, suficientes para justificar la adscripción que proponemos.

Estas características hacen también que en ocasiones no podamos establecer un límite claro; no podíamos afirmar si las representaciones que hemos considerado que

⁴³ Kováč, 2014: 37, Figs. 8 y 10

simbolizan al Dios del Maíz son realmente representaciones del dios, de humanos ataviados con máscaras representados durante alguna ceremonia ritual, o de ancestros fallecidos⁴⁴. Se trata de imágenes con un mensaje simbólico complejo. No resulta sencillo, por ejemplo, determinar si la representación de un ser descarnado es una figuración de *Ah Puch*, del *wahy* Venado Muerte o simplemente de un esqueleto. Por eso procedemos a describir los atributos que hemos logrado identificar y sugerimos las interpretaciones que consideramos más plausibles.

Se registran tanto en templos como en edificios habitacionales y constituyen un 5% del total del *corpus*. Proceden de los sitios de Tikal, La Joyana, Tzi'batnah, Chilonché, Ceibarico, Nakum, Chichén Itzá, Calakmul, Copán, Palenque, El Zotz, La Blanca y Chilonché. Hemos identificado entre ellos dioses, *wayob* y otros seres sobrenaturales antropozoomorfos.

3.1.1.1.2.12.1. Dioses o *k'uh*

Hemos reconocido entre los grafitos de seres sobrenaturales algunas representaciones que pueden ser identificadas como figuraciones de dioses por sus atributos y que se incluyen en esta primera categoría.

3.1.1.1.2.12.1.1. Dios de Maíz

Algunas de las representaciones masculinas de danzantes, concretamente aquéllas en las que los personajes se figuran más ricamente ataviados, se asemejan enormemente, tanto en la postura como en los detalles de su atavío y ornamentos, a otros grafitos incisos de danzantes registrados en Tikal o Copán (Fig. 3.53a-c) que han sido interpretados como figuraciones del Dios del Maíz⁴⁵, por lo que no podemos descartar que se trate de una representación de esta divinidad o de un gobernante ataviado con sus atributos, algo que ocurría especialmente en eventos rituales o performáticos⁴⁶, o para representar en el arte a antepasados fallecidos⁴⁷. Incluimos también en esta categoría uno de los grafitos documentados en el Cuarto 4 de Chilonché (Fig. 3.53d)⁴⁸.

⁴⁴ Véase epígrafe 5.2

⁴⁵ Żratka 2009

⁴⁶ Looper 2009

⁴⁷ Żratka 2011

⁴⁸ Véase epígrafe 5.2

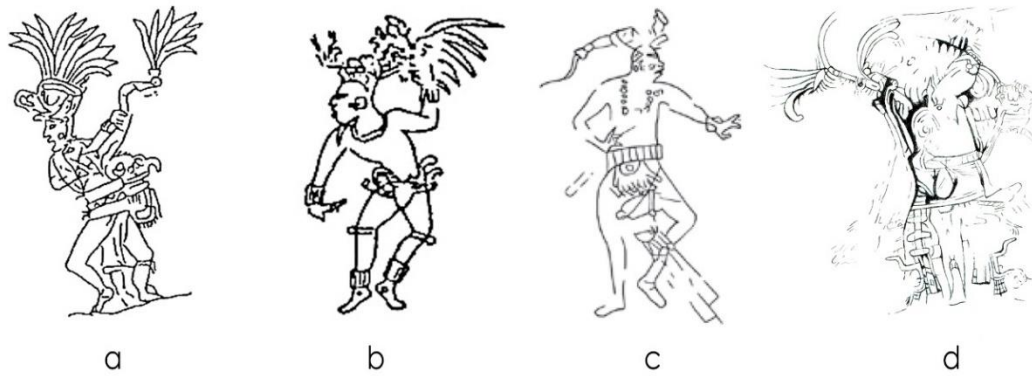


Fig. 3.53. Representaciones de grafitos de danzantes ricamente ataviados: a y b) Tikal, c) Copán y d) Chilonché (Lámina 24, Figs. g-j).

Decíamos que, dada la propia naturaleza de los grafitos, resulta imposible hacer una afirmación rotunda acerca de estas representaciones; podrían ser figuraciones del Dios del Maíz o de danzantes o gobernantes ataviados a su imagen, incluso de representaciones conceptuales de ancestros o antepasados. También podrían ser simples danzantes o actores; nosotros nos decantamos por la primera interpretación⁴⁹.

Además de estos ejemplares, Mayer documentó en Pasión del Cristo II una representación posterior del Dios del Maíz (Lámina 24, Fig. k), similar a las de los códices del Postclásico (Véase epígrafe 3.2.8). Si las interpretaciones son correctas, estos ejemplares no sólo permiten identificar entre los grafitos este tipo iconográfico, sino también su variación diacrónica.

Una representación similar a la que acabamos de mencionar sería la de este personaje documentado en Chilonché (Lámina 24, Fig. l).



Todos sus rasgos son humanos, sin embargo, se lo representa con el elemento flamígero de *K'awiil* en la frente⁵⁰, por lo que sugerimos que se trate de la representación de un ancestro⁵¹.

Fig. 3.54. Grafito procedente de Chilonché (Lámina 24, Fig. l).

⁴⁹ Véase epígrafe 5.2

⁵⁰ Véase epígrafe 3.1.1.1.2.12.1.7

⁵¹ Véase epígrafe 5.2

Como mencionan Freidel, Schele y Parker: "Los adultos también podían exhibir el hacha humeante de Kawiil atravesada en la frente, pero solo después de muertos. (...) Cada vez que aparece esta hacha humeante representa un momento de transición: de hijo a heredero o de la vida a la muerte. (...) Usar el hacha atravesada en la frente indicaba que la persona se hallaba en un estado de transformación encarnado por el poder del rayo"⁵².

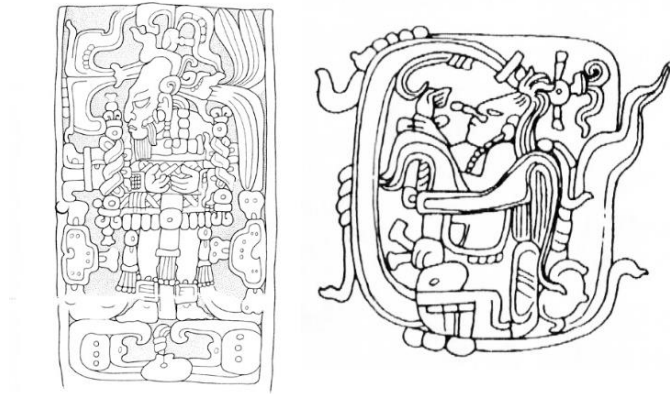


Fig. 3.55. Imágenes de fallecidos representados con el mismo atributo.

3.1.1.1.2.12.1.2. *Chaahk*, el Dios de la Lluvia (Dios B)



Figs. 3.56 y 3.57. *Chaahk*.
Izda: Grafito procedente de Chilonché (Lámina 40, Fig. a). Dcha: K1152.

Uno de los dioses identificados es *Chaahk*, el Dios de la Lluvia, las nubes, la niebla, la inundación, el rayo y el relámpago (Dios B), una deidad dual, asociada a la vida y a la creación, pero también a la destrucción.

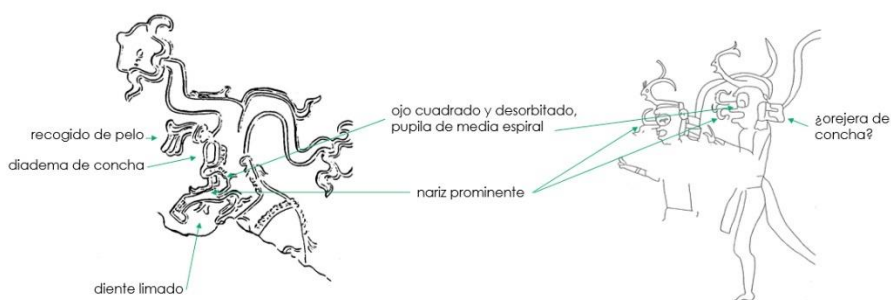
Los atributos que lo identifican son el recogido del pelo, la orejera de concha, el hacha, el tocado o tiara de concha, el adorno de la comisura de la boca, la nariz prominente, la vírgula entre la nariz y los ojos, el diente limado en forma de T, la ceja flamígera, la

⁵² Freidel et. al, 1993: 190

lengua de forma serpentina y el ojo cuadrado y desorbitado, cuya pupila se representa con una media espiral⁵³.

La representación más clara y completa de *Ckaahk* en los grafitos es esta procedente de una escena de Chilonché (Fig. 3.56). En ella se identifican claramente la mayoría de estos atributos, incluyendo la diadema con el símbolo celeste y la orejera de volutas evertidas con que se suele representar a *Chaahk* durante el Clásico.

Existen otras dos representaciones, procedentes de Palenque y Tikal (Figs. 3.58 y 3.59), en las que también creemos haber identificado al Dios de la Lluvia, aunque en estos casos sólo se representan algunos de los atributos.



Figs. 3.58 y 3.59. Chaahk. Grafitos procedentes de Palenque y Tikal. Lámina 40, Figs. b-c.

3.1.1.1.2.12.1.3. *Itzamnaaj*, el Dios del Cielo o Dios Creador (Dios D)



Fig. 3.60. *Itzamnaaj*. Grafito procedente de Pasión del Cristo II. Lámina 40, Fig. f.

También *Itzamnaaj*, el Dios del Cielo o Dios Creador (Dios D), representado en los códices y las cerámicas como un anciano desdentado, en muchas ocasiones con los ojos cuadrados, a veces en vírgula y con los dientes sobresaliendo de su mandíbula inferior, en ocasiones en forma de T (K1183), tiene su lugar entre los grafitos. Su característico tocado con la concha yax y la flor que emana *itz*, no se representa en los grafitos.

Mayer identifica un ejemplar con estos atributos, procedente de la mencionada escena del sitio de Pasión del Cristo II⁵⁴.

⁵³ García, 2007:30

⁵⁴ Mayer, 1997: 13-36

3.1.1.1.2.12.1.4. Deidad Pájaro Principal



Otros autores han identificado entre los grafitos a esta criatura antropozoomorfa asociada a Itzamnaaj. Se han documentado dos ejemplares, uno procedente de Tzibatnah⁵⁵ y otro recientemente documentado en Plan de Ayutla⁵⁶.

Fig. 3.61. Deidad Pájaro Principal. Grafito procedente de Plan de Ayutla. Lámina 40, Fig. I.

3.1.1.1.2.12.1.5. K'inich Ajaw, Dios del Sol (Dios G)

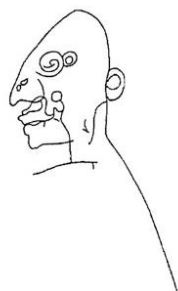


Fig. 3.62. K'inich Ajaw. Grafito procedente de Tikal. Lámina 40, Fig. g.

Creemos haber identificado incluso representaciones de K'inich Ajaw, Dios del Sol (Dios G). Aunque se figuran generalmente con muy pocos atributos (Lámina 38, Figs. e,f), en una de las representaciones (Fig. 3.61) se aprecia el símbolo cuatrilobulado⁵⁷ (k'in) que suele llevar en la mejilla o el tocado.

Todas las representaciones de este dios provienen de los sitios de Tikal y La Joyanca.

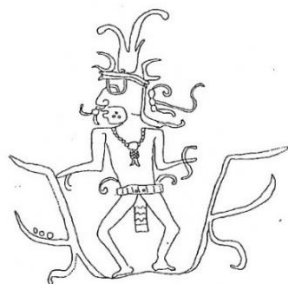


Fig. 3.63. Dios Jaguar del Inframundo. Lámina 40, Fig. h.

Žratka también reconoció en las estructuras 5D-2-1st (Templo II) y 5D-65 (Palacio Maler) de Tikal tres representaciones de su avatar nocturno, el Dios Jaguar del Inframundo⁵⁸, que suele representarse como un jaguar con el cuatrilobulado o como un ser antropomorfo con rasgos de jaguar⁵⁹ (Lámina 40, Figs. h, i).

⁵⁵ Kováč, 2014: 38, Fig. 12

⁵⁶ Navarro-Castillo, Sheseña y Princemin, 2018: 4, Fig. 3

⁵⁷ Rivera 2006: 229, 230

⁵⁸ Žratka 2014: 130

⁵⁹ Rivera 2006: 230

3.1.1.1.2.12.1.6. *Chac Chel* (Diosa O)



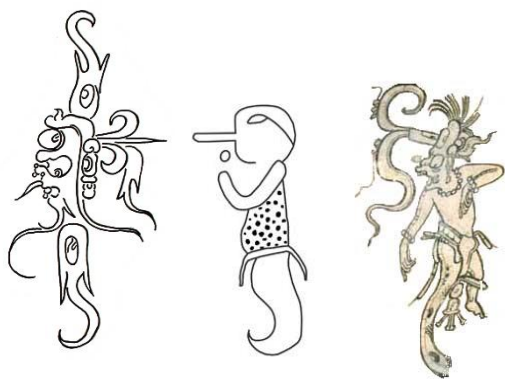
Fig. 3.64. *Ix Chac Chel*. Grafito procedente de Pasión del Cristo II. Lámina 40, Fig. j.

Este bello ejemplar, procedente de la escena de Pasión del Cristo II, es la única representación de esta diosa documentada hasta la actualidad entre los grafitos.

Fue identificada por Karl H. Mayer y Christian Prager⁶⁰, quienes consideran que se trata de una representación femenina por la falda, el pecho marcado por encima del brazo y porque va enjoyada (orejera, collar, tocado). Según estos autores su representación es similar a la de esta diosa en los códices, sobre todo, por la orejera y el tocado de serpiente⁶¹.

En el arte oficial se la representa como una mujer mayor y los atributos que la distinguen son una serpiente que surge de su cabeza a modo de cabello y su falda de huesos humanos. Aunque se la relaciona con la destrucción y las catástrofes acuáticas, también es la patrona del tejido, la medicina y los nacimientos.

3.1.1.1.2.12.1.7. *K'awiił*, Dios del Rayo y Patrono de las Dinastías Reales (Dios K)



Figs. 3.65, 3.66 y 3.67. *K'awiił*. Grafitos procedentes de Tikal y Tz'ibatnah (Lámina 41, Figs. c-d) y representación procedente de la vasija K5164.

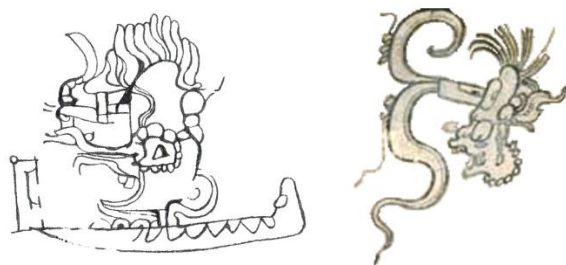
En el arte oficial se representa a *K'awiił*, Dios del Rayo y Patrono de las Dinastías Reales (Dios K) con un morro u hocico zoomorfo y torso antropomorfo; una de sus piernas, o las dos, se sustituyen por una cola de serpiente.

⁶⁰ Mayer, 1997: 13-36

⁶¹ Véase también epígrafe 3.2.8.

En el caso de los grafitos, aunque mucho más simplificados, se han identificado dos ejemplares procedentes de Tikal⁶² y Tzibatnah⁶³ como representaciones del Dios K'awiil, por la pierna serpentina (Lámina 41, Figs. b-d).

Otro de sus atributos característicos es un objeto humeante; hacha, cigarro o antorcha que surge del espejo que suele portar en la frente, y que creemos reconocer en esta representación procedente de una escena del sitio de Chilonché⁶⁴.



Figs. 3.68 y 3.69. K'awiil. Grafito procedente de Chilonché (Lámina 41, Fig. a) y detalle de la vasija K5164.

3.1.1.1.2.12.1.8. *Tlálloc*



Fig. 3.70. *Tlálloc*. Grafito procedente de Nakum. Lámina 41, Fig. f.

Žračka⁶⁵ identifica también tres representaciones del vecino *Tlálloc*, que proceden de Tikal y Nakum (Lámina 41, Figs. e-f). La característica que le permite reconocerlo son sus característicos anteojos.

3.1.1.1.2.12.1.9. *Ah Puch*, Dios de la Muerte (Dios A)

También creemos haber identificado al pestilente *Ah Puch*, Dios de la Muerte (Dios A)⁶⁶, una de las figuras divinas más importantes de las que habitan en el Inframundo. Su figura está asociada frecuentemente a la guerra y los sacrificios humanos, lo que lo convierte en uno de los dioses más temidos.

Uno de sus atributos distintivos es que tiene por cabeza una calavera que muestra claramente los dientes y la mandíbula descarnada. En cuanto a su cuerpo, muchas veces se representa como un esqueleto, con las costillas a la vista y proyecciones de la

⁶² Trick y Kampen, 1983: fig. 28b y ejemplar registrado por Teobert Maler. ©Legado de Teobert Maler conservado en el Instituto Iberoamericano de Berlín [Nachlass Teobert Maler (N-0040)]. 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 2

⁶³ Kováč, 2014: 39, Fig. 13

⁶⁴ Véase también epígrafe 3.2.8.

⁶⁵ Žračka, 2014: 130

⁶⁶ También llamado Yum Cimil o Kimi en algunas fuentes del Postclásico

columna vertebral. Además suele lucir una abultada barriga. En los casos en que su cuerpo está cubierto de carne, ésta aparece hinchada y cubierta de círculos negros que simbolizan la descomposición. Sus accesorios más habituales son sus ornamentos decorados con ojos ajenos; éstos aparecen algunas veces atados a sus cabellos por los nervios ópticos, en muñequeras y tobilleras o engarzados en un collar. En ocasiones porta incluso una vasija con los ojos sobrantes. Muchas veces se le representa danzando grotescamente, alrededor de personajes muertos o sacrificados⁶⁷.

Entre los grafitos hemos identificado cinco representaciones descarnadas que nos han recordado a las figuraciones del dios de la muerte en las vasijas y los códices. Todas ellas proceden de Tikal y hemos incluido también la que identificó Thomas Gann en Xunantunich.

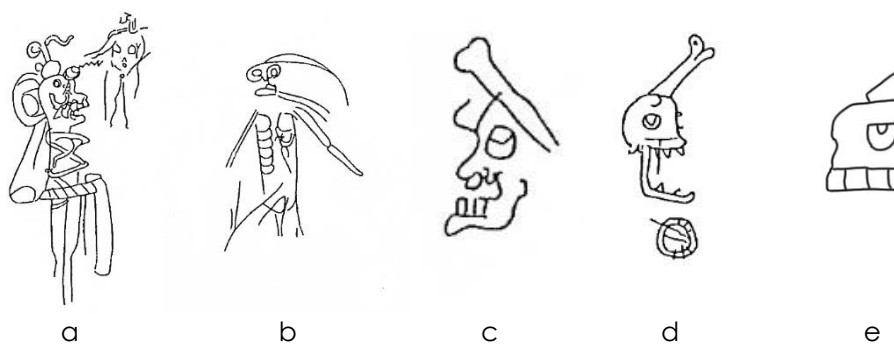


Fig. 3.71. Representaciones del Dios de la Muerte entre los grafitos. a-d) Tikal Lámina 41, Figs. j-k, g-h); e) Xunantunich (Lámina 43, Fig. I).

No podemos sin embargo afirmar con rotundidad que se trate de representaciones del Dios de la Muerte ya que los atributos que lo caracterizan en los grafitos podrían identificarse también con los de los de otras entidades, como los *wahy* esqueléticos como Muerte Venado, Muerte Fuego, Uno Muerte o Muerte Bilis Roja, que también se representan en las vasijas del Clásico como seres descarnados.

⁶⁷ Véase la representación de la vasija K621

3.1.1.1.2.12.1.10. Dios Viejo (Dios N)



Fig. 3.72. Dios N. Grafito procedente de Tikal. Lámina 41, Fig. I.

Orrego y Larios⁶⁸ registraron en el muro norte de la Cámara principal de la Estructura 5E-55-2a de Tikal este grafito pintado en gruesas líneas negras que representa, en palabras de los propios autores "una figura humana de perfil que parece estar vestida con un gran caracol". También mencionan que "sus piernas son extraordinariamente largas y no concuerdan con el resto del cuerpo"⁶⁹. En nuestra opinión podría tratarse de una representación del Dios N o Dios Viejo, al que se representa habitualmente emergiendo de una concha, una flor o las fauces de una serpiente.

3.1.1.1.2.12.2. Otros seres sobrenaturales

Otras representaciones antropomorfas sobrenaturales registradas en los grafitos son las del way⁷⁰ Akan autodecapitándose⁷¹. Jarosław Żrałka⁷² ha documentado en Nakum una de estas representaciones (Fig. 3.73a); aunque no se figuran la mayoría de sus atributos, la acción que está llevando a cabo nos parece suficiente para considerarlo

⁶⁸ Orrego y Larios, 1983: 123, Lámina 8

⁶⁹ Orrego y Larios, 1983: 114

⁷⁰ Los wayob (Houston y Stuart, 1989; Grube, 1989), wa[h]yis o u wa[h]y (Zender, 2004a, 2006, Asensio) son entidades sobrenaturales, que suelen representarse como "extraños animales humanizados, monstruosos en ocasiones, esqueléticos otras" (Asensio 2014:3). Hasta que su glifo fue descifrado en 1989, "estaban catalogados como criaturas del Inframundo, porque no acababan de ser encajadas en la categoría de dioses. A partir de entonces pasaron a ser way. Y way fue traducido por Houston y Stuart por "coesencia".

Este vocablo en ocasiones venía precedido de la partícula u, "su", por lo que, además, se trataba de criaturas que eran poseídas. [...]. Éstos (sus poseedores) podían ser personas, [...], topónimos, entidades políticas identificadas por su Glifo Emblema, así como también sus linajes gobernantes encabezados por el *k'uhul ajaw*, su gobernante sagrado, y el *ajaw*, miembro de ese linaje o casa real (Asensio, 2014: 2)".

Pilar Asensio menciona en su Tesis que existen "detalles iconográficos que sugieren que el way era una entidad con la que se convivía y, por tanto, formaba parte integral de la persona, linaje, cargo o territorio que la poseía. El poseedor accedía a ella en un plano espiritual [...] a través de rituales [...]. Todo parece indicar que los poseedores del way tenían una cualidad especial que les permitía, empleando los rituales mencionados, relacionarse con su way". También afirma que "era un privilegio reservado a ciertos segmentos de la sociedad maya, la institución del *ajaw* y del *k'uhul ajaw*".

Stuart los define como "fuerzas oscuras animadas esgrimidas por los hechiceros de la corte [...] con el fin de infligir daño o enfermedad en los demás (Stuart, 2012)". En esta línea, Pilar Asensio considera que "el way incorpora una vieja aspiración de la Humanidad, tener acceso a lo sagrado, a lo divino, a las fuerzas que dominan el mundo. Por el tipo de aspectos destacados —enfermedad, muerte— en los dioses que fueron way, parece ser que su manejo pudo ser de tipo agresivo, pero también, por qué no, su posesión pudo ser utilizada como un instrumento defensivo ante ese tipo de agresiones, destinada a controlar la enfermedad y la muerte (Asensio, 2014: 639-640)".

⁷¹ Grube, 2004:64; Asensio, 2014: 228- 244

⁷² Żrałka, 2014: 132, Fig. 5.21

una representación de este way. Nosotros incluimos otra representación procedente de Nakum, algo más simplificada, pero de características similares (Fig. 3.73c).

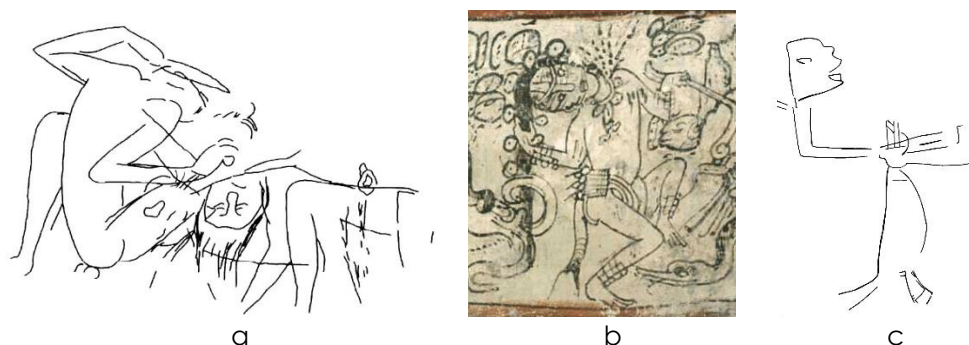


Fig. 3.73. Akan autodecapitándose. a) Grafito procedente de Nakum (Lámina 24, Fig. m), b) detalle de la vasija K1230, c) grafito procedente de Tikal (Lámina 24, Fig. n).

3.1.1.1.2.13. Otras representaciones antropomorfas

Junto a las representaciones que hemos clasificado hasta ahora, hallamos otras representaciones antropomorfas con características y atributos singulares que no logramos identificar de manera más específica (Láminas 14, 15 y 16), aunque algunos de ellos nos permiten aventurarnos a una posible clasificación. Sin embargo, al tratarse de ejemplares aislados, hemos preferido no asignarles una categoría más concreta: algunos de ellos parecen ser representaciones de jugadores de pelota (Lámina 14, Figs. a-c), en otros reconocemos los tocados de estos jugadores y de los cazadores (Lámina 14, Figs. d-f) y también creemos haber reconocido a dos personajes que portan máscaras (Lámina 14, Figs. i, j; g,h).

También hemos identificado un grupo de personajes que se representan con los brazos desproporcionadamente largos, en ocasiones cruzados (Lámina 15, Figs. a-d). Aunque uno de ellos incluso parece tener un glifo asociado -lamentablemente ilegible-, no somos capaces de interpretarlos. No hemos hallado representaciones similares en el arte oficial; entre los grafitos podríamos relacionarlos con los personajes (Lámina 15, Figs. i-j) que parecen llevar algo en la mano, que puede tener que ver con algún tipo de juego.

Contamos con 112 ejemplares de estas características, procedentes de los sitios de Tikal, La Blanca, Chilonché, Rio Bec, La Tortuga, Chicanná, Xkichmook, Nakum y Kakab.

3.1.1.2.1. Partes del cuerpo

3.1.1.2.1.1. Otras partes del cuerpo

Además de figuras completas se han localizado entre los grafitos gran cantidad de partes del cuerpo. Como indicamos al inicio, no incluimos en este epígrafe las huellas de manos impresas ni las vulvas, que constituyen categorías independientes, sino las representaciones incisas o pintadas de partes del cuerpo.

Se han documentado piernas (Lámina 33, Figs. a-c), tres posibles falos (Lámina 33, Figs. f-h) y la representación de dos manos incisas (Lámina 33, Figs. d-e). Resulta especialmente interesante la registrada por Vilma Fialko en La Blanca⁷³, que parece sostener un objeto, tan destacado en la representación como la propia mano; está representada con bastante detalle, pues se figura la uña del dedo pulgar. El objeto que agarra, sin embargo, no se ha logrado identificar. Teniendo en cuenta tanto la superficie y el tamaño, como el modo de asir el objeto, sugerimos dos plausibles aunque dispares interpretaciones: una mazorca de cacao o un machacador lítico.

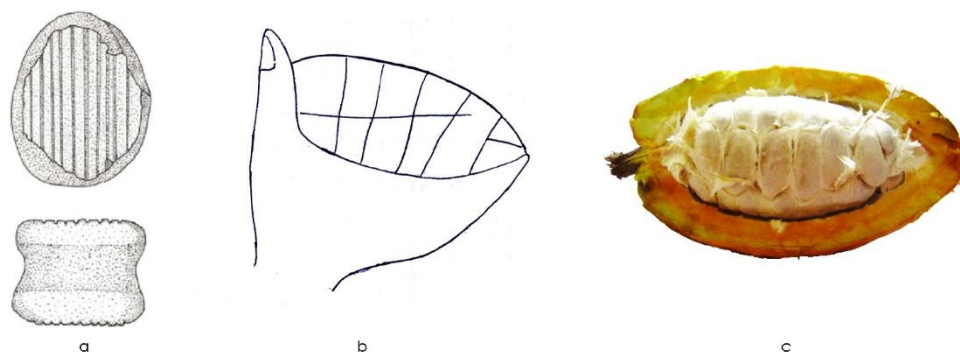


Fig. 3.74. a) Machacador registrado en La Blanca; b) Grafito procedente de La Blanca; c) mazorca de cacao.

Dado que todas ellas han sido registradas por otros investigadores no podemos afirmar con rotundidad que se trate de representaciones incompletas, aunque existe una alta probabilidad de que sea así.

Se han catalogado como "otras partes del cuerpo", diferenciándolas de las representaciones de "cabezas y caras", que analizamos a continuación.

⁷³ Fialko, 1997: Fig. 2.9

3.1.1.2.2. Cabezas y caras (Láminas 26 a 32)



Estamos ahora en el caso inverso: aunque algunas de estas representaciones sean ejemplares incompletos, la mayoría de las cabezas y caras parecen haberse realizado aisladas a propósito⁷⁴.

Fig. 3.75. Rostro de perfil. Grafito procedente de Tikal (Lámina 26, Fig. m).

Excepto cuatro, todas están figuradas de perfil; en algunos casos sólo se marca de manera esquemática el contorno de la frente, la nariz, la barbilla y el ojo; otras veces se figura la cabeza completa (Lámina 26). Incluso entre algunas de las representaciones más sencillas (sin atributos) es posible diferenciar rasgos fisionómicos que las individualizan; otras se representan con deformación craneana, narigueras, orejeras y penachos sencillos (Láminas 26 a 29), mientras entre las más elaboradas hallamos sofisticados tocados (Láminas 30 y 31).

3.1.2. Representaciones arquitectónicas

La función como fuente iconográfica de los grafitos que representan figuraciones arquitectónicas resulta especialmente destacada, dado que las escasas representaciones arquitectónicas que hallamos en otras expresiones del arte maya oficial suelen evocar espacios interiores; la arquitectura se representa casi siempre de manera simplificada y parcial, cuando resulta necesario en la composición o en la interpretación iconográfica, y, desde luego, rara es la vez que aparecen ambientaciones urbanas, como sí ocurre en el caso de los grafitos. Éstos nos ayudan a completar la información sobre el uso de la arquitectura y el espacio público urbano que podemos extraer de las cerámicas, las pinturas, los relieves esculpidos o los códices. En general, la arquitectura se representa en el arte maya oficial de manera esquemática. Cuando se representa en vasijas, pinturas o códices se reduce, en la mayoría de los casos, a simples líneas que marcan las escalinatas o las jambas, siendo el ser humano el principal protagonista. Lo mismo ocurre en los paneles esculpidos, donde la arquitectura se representa en un claro segundo plano. Estas escenas nos muestran los acontecimientos de la corte vistos desde dentro. Los grafitos completan la visión de la vida urbana y de la arquitectura vista también desde fuera. Así, junto a algunas escenas de palacio, la mayoría de los grafitos arquitectónicos representan edificios completos de muy variada tipología, o bien escenas urbanas, como

⁷⁴ Véase Capítulo 4

procesiones, conmemoraciones y colocación de estelas que se desarrollan en espacios públicos, flanqueados por edificios⁷⁵.

En los grafitos de figuraciones arquitectónicas se representan por lo general grandes construcciones, basamentos piramidales coronados por edificios de piedra o estructuras de material perecedero, canchas de juego de pelota, basamentos piramidales simples e incluso algunas construcciones más modestas. La mayoría de los edificios representados en los grafitos son arquitectura monumental que debió haber impresionado a sus autores, tanto si era del mismo sitio en que los dibujaron como si hacían referencia a la de otros lugares que éstos hubieran visitado.

Los ejemplares que actualmente conocemos de grafitos con representaciones arquitectónicas proceden de Tikal, Holmul, Tz'ibatnah, Rio Bec, Nakum, Yaxhá, Chicanná, Chichén Itzá, Kakab y La Blanca. Los hemos clasificado, según su tipología edilicia en basamentos piramidales con superestructura -de piedra o de materiales perecederos-, estructuras simples, edificios con torres, edificios de varios pisos y canchas de juego de pelota.

3.1.2.1. Basamentos piramidales con superestructura

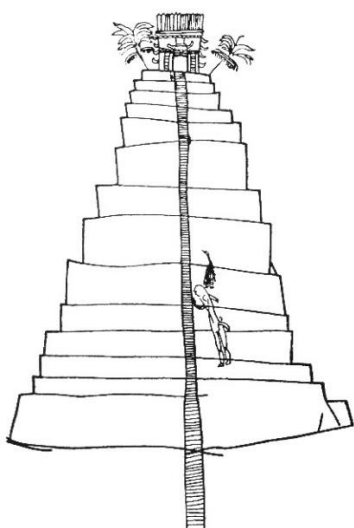


Fig. 3.76. Basamento piramidal con superestructura. Grafito registrado en Chicanná. Lámina 34, Fig. a.

Hasta el momento hemos localizado dieciséis ejemplares de grafitos con representación de basamentos piramidales rematados por una estructura superior de mampostería ubicada sobre la plataforma más alta del basamento. En la mayoría de los casos se representa la escalinata central de acceso y en algunos incluso podemos distinguir cresterías, mascarones u otro tipo de ornamentos arquitectónicos (Lámina 33). Algunos están representados de perfil (Lámina 33, Figs. q-s) y en otros incluso es posible distinguir escaleras laterales que podrían ser escaleras secundarias de mampostería (Lámina 33, Figs. m-p), como las de los Templos I y II de Tikal, por ejemplo, o escaleras de carácter temporal, usadas para la construcción o restauración y mantenimiento de los edificios.

⁷⁵ Véanse también epígrafes 3.2.3 a 3.2.5

Además de una visión completa de este tipo de edificios, destaca la representación de otros elementos integrados en la arquitectura, como estandartes o cortinas.

Es habitual hallar en el registro arqueológico agujeros de poste y huecos de pasacordel, y aunque también hallamos alguna representación de estos elementos en las cerámicas y pinturas, su representación en los grafitos nos permite observar estos aparejos, un objeto muy habitual a juzgar por la cantidad y la variedad de las representaciones, en escenas reales, de ambientación urbana, en las que los parasoles y estandartes se muestran mientras estaban siendo usados en la arquitectura (Lámina 34, Figs. a, d, e; Lámina 56).

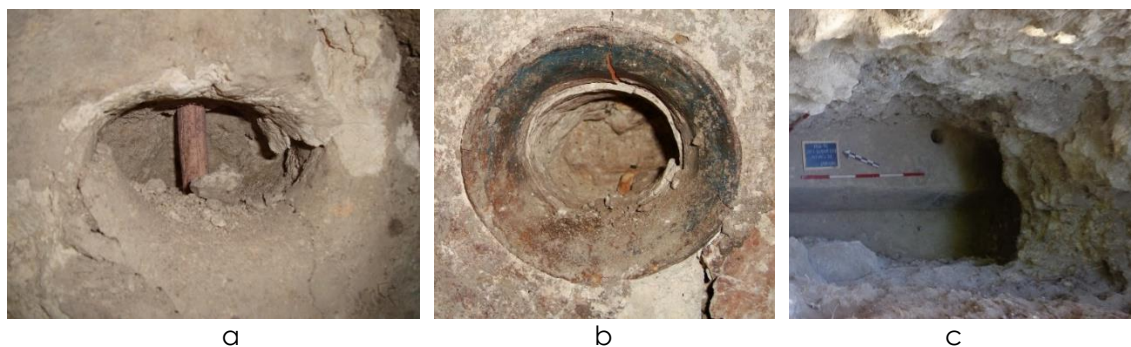


Fig. 3.77. Huecos de pasacordel (a y b) documentados en Chilonché y agujero de poste (c) registrado en La Blanca.

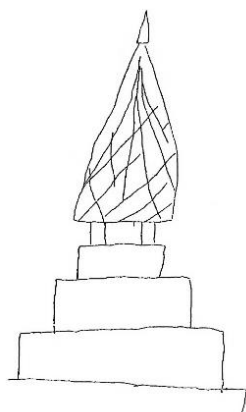


Fig. 3.78. Basamento piramidal con superestructura de material perecedero. Grafito registrado en Tikal, Lámina 36, Fig. d.

También se documenta gran cantidad de basamentos piramidales coronados por estructuras de material perecedero, cuyas cubiertas se simbolizan mediante techos de diferentes formas, marcados con líneas cruzadas que representan la palma (Lámina 36). Tales figuraciones suponen una oportunidad única para aproximarnos al aspecto que tenían estas construcciones que, evidentemente, no han llegado hasta nuestros días.

Para esta tipología de edificios podemos documentar a través de los grafitos tres tipos diferentes de cubiertas; grandes techos cónicos, posiblemente de guano (Lámina 36, Figs. a-j; Lámina 38, Figs. d, e), cubiertas más bajas y modestas -de palma o paja- a dos o cuatro aguas (Lámina 36, Fig. k; Lámina 38, Figs. a-c, f-k) y techos de material

percedero reforzados con postes de madera tanto en el interior como en el exterior, con forma de dos trapecios invertidos (Lámina 36, Figs. l, m, n). El primer tipo es más habitual en Tikal y Nakum, el segundo en La Blanca y el tercero en la región de Rio Bec.

Junto a estos ejemplares se han documentado también otros basamentos piramidales menos elaborados, en los que no es posible distinguir edificios en la parte superior. Aunque en algunos de ellos sí que se marcan los cuerpos ataludados o la escalinata central, otros se reducen a formas escalonadas o cuadrados superpuestos (Lámina 37).

3.1.2.2. Estructuras simples



Fig. 3.79. Estructura simple de material percedero. Grafito registrado en La Blanca. Lámina 38, Fig. h.

Se han documentado también algunos ejemplos de arquitectura más simple. Podría tratarse de chozas, estructuras de material percedero situadas sobre plataformas bajas o de superestructuras que perdieron su contexto. Se han documentado once grafitos (Lámina 36) con estas características, registrándose también en esta tipología los tres tipos de cubierta descritos en la categoría anterior.

3.1.2.3. Edificios con torres

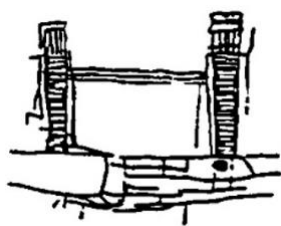


Fig. 3.80. Edificio de dos torres procedente de Chicanná. Lámina 39, Figs. a y b.

Otra tipología arquitectónica registrada fue la de los edificios con torres, típicos del sur de Campeche. En la Estructura II de Chicanná fue documentado un edificio de torres gemelas⁷⁶ que constituye el único ejemplo, que conozcamos, de esta tipología en los grafitos.

3.1.2.4. Edificios de varios pisos

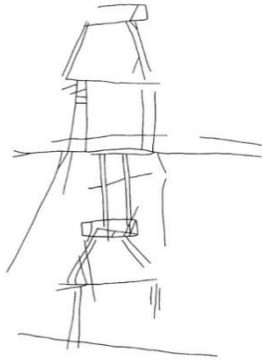


Fig. 3.81. Estructura de varios pisos registrada en Nakum. Lámina 39, Fig. d.

En cuanto a los edificios de varios pisos, Jaroslav Žrátka⁷⁷ ha identificado un ejemplar en la Estructura 60 de Nakum que muestra una edificación con estas características, en la que se aprecian dos plataformas conectadas, sobre las que se apoyan construcciones con cubiertas de material perecedero. Otros ejemplares de estas características serían los registrados en Río Bec y Nakum (Lámina 39, Figs. d-f).

3.1.2.5. Edificios singulares

Como repositorios de los espíritus divinos, los templos también fueron considerados durante el Clásico como seres vivos⁷⁸. Tan complicada idea se conceptualiza en uno de los grafitos procedentes de Tikal, en el que Karl Taube⁷⁹ ha identificado la representación de un templo antropomorfizado. Se trataría de un templo figurado como un hombre sentado: la cabeza sería la cubierta, sobre la que aparece representada; la plataforma serían las piernas y el

cuerpo, mientras la escalinata sería el taparrabos.

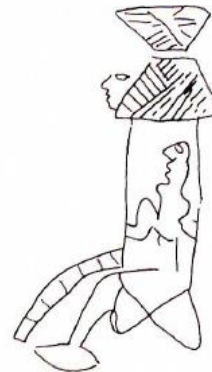


Fig. 3.82. Edificio antropomorfizado procedente de Tikal. Lámina 39, Fig. m.

⁷⁷ Žrátka, 2014: 121

⁷⁸ Taube 1998:464

⁷⁹ Taube 1998:465

3.1.3. Escriturales (Láminas 42 y 43)

Constituyen el 2,2% de la muestra y proceden de los sitios de Tikal, Nakum, Kinal, Dzibilchaltún, San Clemente, Tz'ibatnah, Cahal Pech, Chichén Itzá, Calakmul, Dzibanché, Rio Bec, Uaxactún y La Blanca.

Existen dos grandes grupos de grafitos escriturales: los que son legibles y los pseudo-glifos. Los primeros están realizados por lo general de manera esquemática y suelen reflejar fechas redondas, signos numéricos, títulos y nombres⁸⁰. Los segundos imitan las formas de la escritura o están realizados de manera tan esquemática que resultan ilegibles.

Tanto si son legibles como si no, suelen colocarse de la misma manera que en otras representaciones artísticas; se disponen en columnas, en filas o en perpendicular, imitando la manera en que se colocan las inscripciones en los códices, las cerámicas o los paneles esculpidos. Incluso aparecen formando parte de la decoración arquitectónica en diferentes soportes.

Żratka ha unificado en una tabla⁸¹ todos los grafitos de representaciones glíficas publicadas hasta 2014, traduciendo aquellas que son legibles de manera impecable. Reproducimos a continuación su tabla traducida, aportando a su trabajo las representaciones glíficas documentadas en La Blanca, donde hemos documentado dos representaciones epigráficas y tres pseudo-epigráficas.

Sitio	Localización	Función de la estructura	Contenido o tipo de inscripción	Bibliografía	Figura
Cahal Pech	Estructura A-1	Palacio	Texto largo referido a algún individuo de Naranja o a la posible entronización de un señor local	Helmke y Awe 2008: fig. 14, 2012: fig. 14; Żratka, 2014: Tabla 1, Lámina 47.	Lámina 46, Fig. f.
Calakmul	Chiik Nahb, Estructura 1-4	Templo?	Tres glifos de los que sólo el último signo es legible; se lee como yu-li para <i>yul</i> ("su atole"). Los primeros dos signos muy probablemente formaban parte de la fórmula dedicatoria conocida como Secuencia Primaria Estándar	Carrasco y Cordeiro 2012: fig. 30; Martín 2012: 64-65, fig. 6; Żratka, 2014: Tabla 1.	

⁸⁰Jarek Żratka ha identificado también tres representaciones del glifo-emblema de Tikal y un largo texto en Cahal Pech referido a un individuo de Naranja o a la entronización de un señor local (Żratka, 2014:138).

⁸¹ Żratka, 2014: 133-138

Calakmul	Estructura IIB-Sub., muro oeste del templo	Templo	El contenido exacto del texto es desconocido	Simon Martin, comunicación personal a Jarek Żratka, 2011; Żratka 2014:133-138	
Calakmul	Calakmul Estructura IIC1, muro este del templo	Templo	¿fecha?	Simon Martin, comunicación personal a Jarek Żratka, 2011; Żratka 2014:133-138	
Dzibanché	Pequeña Acrópolis, Edificio I, pasillo 2 (norte), extremo sur, muro exterior	Estructura administrativa	llegible	Proyecto Arqueológico Dzibanché; Żratka, 2014: Tabla 1.	
Dzibanché	Pequeña Acrópolis, Edificio II, pasillo 2 (este), muro central	Estructura administrativa	llegible	Proyecto Arqueológico Dzibanché; Żratka, 2014: Tabla 1.	
Dzibilchaltún	Estructura 1-Sub., muro norte del pasillo sur	Templo	Fecha de la Rueda Calendárica: (6-TZIK'IN [Men] 5-YAX-K'IN) seguido por o?	Andrews y Andrews 1980: Fig. 112; Żratka, 2014: Tabla 1, Lámina 46c.	Lámina 46, Fig. 1.
Dzibilchaltún	Estructura 1-Sub., muro exterior este	Templo	¿	Andrews y Andrews 1980: Fig. 112; Żratka, 2014: Tabla 1, Lámina 46c.	
Kinal	Estructura 39, muro norte	¿Residencial?	Nombre, posiblemente 1-IXIK-ki-HUH? o alternativamente <i>jun -?- winik</i> (Dios del Maíz)	Graham 1967: Fig. 26; Helmke, comunicación personal a Jarek Żratka 2013; Houston et Alabama 2006:211; Żratka, 2014: Tabla 1, Lámina 46e.	Lámina 46, Fig. r.
Nakum	Estructura E, Cuarto 1, muro Este	Residencial	Fecha de la Rueda Calendárica: 11 Manik? 10 Xul	Hermes et al. 2001: 60-61, fig. 13e; Żratka, 2014: Tabla 1, Lámina 46a.	Lámina 46, Fig. x.

Nakum	Estructura 60-1, muro oeste	Residencial	Numérico/numeral: 6.3 (123) o 1.5.3 (463)	Hermes et al. 2001: 61, fig. 13f; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 46b.	Lámina 47, Fig. g.
Nakum	Estructura G, Cuarto Este, muro oeste	Residencial-administrativa	Numérico/numeral: número 3	Calderón et al. 2004; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 46l.	
Rio Bec D	Estructura 7N2, muro norte	Residencial	Fecha de la rueda calendárica?	Arnould et al. 2013: fig. 10a; Žraška, 2014: Tabla 1.	
San Clemente	Pasillo entre las Estructuras III y VII	-	Fecha?	Blom 1928: fig. 9-7; Žraška, 2014: Tabla 1, Fig. 3.9-7.	
Tikal	Palacio Maler, Cuarto 9, sobre el dintel	Residencial	llegible	Trik y Kampen 1983: fig. 69d; Webster 1964: fig. 10; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 44a.	Lámina 46, Fig. c.
Tikal	Palacio Maler, Cuarto 9, muro norte	Residencial	Posible nombre de la Rueda Calendárica: PIK? -ki para pik (baktun)	Trik y Kampen 1983: fig. 71d; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 44u.	
Tikal	Palacio Maler, Cuarto 2, muro norte	Residencial	¿	Trik y Kampen 1983: fig. 66a; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 45b.	
Tikal	Palacio Maler, Cuarto 2, muro este	Residencial	Fecha de la Rueda Calendárica (3? 10?)	Trik y Kampen 1983: fig. 66i; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 45c.	
Tikal	Palacio Maler, Cuarto 7, muro sur	Residencial	Dos signos inferiores de una fecha redonda de la Rueda Calendárica	Trik y Kampen 1983: fig. 68e-f; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 45d.	Lámina 46, Fig. n.
Tikal	Palacio Maler, Cuarto 7, muro sur	Residencial	¿Fecha de la Rueda Calendárica?	Trik y Kampen 1983: fig. 68j; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 45e.	Lámina 47, Fig. s.
Tikal	Palacio Maler, Cuarto 9, muro norte	Residencial	¿	Trik y Kampen 1983: fig. 71c; Žraška, 2014:	

				Tabla 1, Lámina 45f.	
Tikal	Templo II, Cuarto 1, muro oeste	Templo	Nombre (?) y títulos de una persona: u-ti -? - t'o / ? -ki / IX-? / ba-ka-ba / K'UH-MUT-AJAW	Trik y Kampen 1983: fig. 32a; Žračka, 2014: Tabla 1, Lámina 44h.	Lámina 46, Fig. g.
Tikal	Templo II, Cuarto 2, jamba norte	Templo	u-CHAN-na? / IK? ..."el captor de Nik; numeral (18 y 5)	Trik and Kampen 1983: fig. 37; Žračka, 2014: Tabla 1, Lámina 44i-l.	
Tikal	Templo II, roofcomb, Chamber 2	Templo	numerical: 8 Ajaw	Trik and Kampen 1983: fig. 40c; Žračka, 2014: Tabla 1, Lámina 44o.	Lámina 47, Fig. i.
Tikal	Templo II, Cuarto 3, jamba sur	Templo	ilegible	Trik and Kampen 1983: fig. 39b; Žračka, 2014: Tabla 1, Lámina 44r.	Lámina 46, Fig. t.
Tikal	Palacio de los Murciélagos, Cuarto 2, muro norte	Residencial	ilegible	Trik and Kampen 1983: fig. 21a; Žračka, 2014: Tabla 1, Lámina 45h.	Lámina 46, Fig. u.
Tikal	Palacio de los Murciélagos, Cuarto 11, muro norte	Residencial	ilegible	Trik and Kampen 1983: fig. 28c; Žračka, 2014: Tabla 1, Lámina 45i.	Lámina 46, Fig. k.
Tikal	Palacio de los Murciélagos, Cuarto 8, muro este	Residencial	ilegible	Trik and Kampen 1983: fig. 27d; Žračka, 2014: Tabla 1, Lámina 45j.	Lámina 46, Fig. m.
Tikal	Estructura 5D-33-2, muro sur	Templo	Varios textos, uno de los cuales es posiblemente un nombre seguido del título (ya-na-bi-li), los demás textos son ilegibles	Trik and Kampen 1983: figs. 42 and 43c; Webster 1963: figs. 19 and 20; Žračka, 2014: Tabla 1,	

				Lámina 44b, c-p.	
Tikal	Templo de las Inscripciones, Cuarto 2, jamba norte	Templo	Ilegible	Trik and Kampen 1983: fig. 99b; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 44g.	
Tikal	Estructura 5D-51, Cuarto 2, muro norte	Residencial	Ilegible	Trik and Kampen 1983: fig. 53i; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 44d.	
Tikal	Estructura 5D-91, Cuarto 1A, jamba norte	Residencial	Dos textos: el primero (Fig. 44e, Žraška 2014) abre con una fecha de la Rueda Calendárica que también incluye el título <i>ch'ok (ch'o-ko)</i> para juventud; el resto es ilegible. La segunda inscripción (Fig. 45g Žraška 2014) incluye un signo de AJAW y una fecha de la Rueda Calendárica	Trik and Kampen 1983: figs. 78a and 77f; Žraška, 2014: Tabla 1, Láminas 44e y 45g.	
Tikal	Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro norte	Residencial	Texto corto que inicia con una fecha de la Cuenta Calendárica	Trik and Kampen 1983: fig. 80b; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 44f.	
Tikal	Estructura 5C-49, Cuarto 1, muro Este	Templo	Varias cláusulas, Incluyendo una fecha de la Rueda Calendárica (6 Ben 1?), con un coeficiente de mes 8-Pax. El título del final es posiblemente ju-f'u-AJAW , para <i>jut 'ajaw</i>	Trik y Kampen 1983: fig. 29b-c; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 44m.	Lámina 46, Fig. a.
Tikal	Estructura 5D-46, Cuarto 4B, muro Este	Residencial	Ilegible	Trik y Kampen 1983: fig. 50d; Žraška, 2014: Tabla 1, Lámina 44q.	
Tikal	Estructura 5D-52-2, muro norte	Residencial	Ilegible	Trik y Kampen 1983: fig. 54b; Žraška, 2014:	Lámina 46, Fig. j.

				Tabla 1, Lámina 45a.	
Tikal	Estructura 5D-23-1, Cuarto 3, jamba norte	Templo	Posible fecha (3?)	Trik y Kampen 1983: fig. 41o; Žratka, 2014: Tabla 1, Lámina 44s.	
Tikal	Estructura 5E-58, Cuarto 1, muro oeste	Residencial	Numeral o posible fecha (9?)	Orrego y Larios 1983: pl. 16B; Žratka, 2014: Tabla 1, Lámina 45k.	Lámina 47, Fig. l.
Tikal	Estructura 5E-55-2, sector central del edificio, Cámara principal, jamba norte de la puerta principal	Residencial	Fecha de la Rueda Calendárica seguida de u-BAH/ tz'u-nu , el último glifo es ilegible	Orrego y Larios 1983: pl. 3B; Žratka, 2014: Tabla 1, Lámina 45l.	Lámina 47, Fig. m.
Tikal	Estructura 5E-55-2, sector central del edificio, Cámara principal, muro Este	Residencial	Numeral formado por ocho números inscritos horizontalmente y seguido por los signos Ik-Cumku (19.11.16.10.5.7.10 13k- Cumku)	Orrego y Larios 1983: 100 y Pl. 4g; Žratka, 2014: Tabla 1.	
Tikal	Estructura 5E-55-2, sector central del edificio, Cámara principal, bóveda Este	Residencial	Numeral. Columna de siete números: 19.11.16.?.5.7.13	Orrego y Larios 1983: 100 y Pl. 4f; Žratka, 2014: Tabla 1.	
Tikal	Estructura 5E-55-2, sector central del edificio, Cuarto lateral de la Cámara principal, bóveda oeste	Residencial	Signo Ajaw	Orrego y Larios 1983: 100 y Pl. 5c; Žratka, 2014: Tabla 1.	
Tikal	Estructura 5E-55-2, sector central del edificio, Cuarto lateral (sur) de la Cámara principal, bóveda norte	Residencial	Signo similar al Ajaw con un círculo pintado y tres huellas de manos impresas en el interior	Orrego y Larios 1983: 100 y Pl. 5b; Žratka, 2014: Tabla 1, Fig. 5.34b.	
Tikal	Estructura 5E-55-2, sector sur del edificio, jamba	Residencial	¿	Orrego y Larios 1983: pl.	Lámina 47, Fig. n.

	norte de la puerta principal			6C; Żratka, 2014: Tabla 1, Lámina 45m.	
Tikal	Estructura 5E-55-2, sector central del edificio, Cámara principal, jamba norte de la puerta principal	Residencial	La inscripción comienza con el elemento verbal ji-ya-ja y termina con una doble (?) representación del Glifo-emblema de Tikal	Orrego y Larios 1983: pl. 3A; Żratka, 2014: Tabla 1, Lámina 45n.	Lámina 47, Fig. o.
Tikal	Estructura 5E-55-2, sector sur, Cámara principal, muro Este	Residencial	Fecha?: 3 Ajaw	Orrego y Larios 1983: pl. 6F; Żratka, 2014: Tabla 1, Lámina 45a.	
Tikal	Estructura 5E-55-2, Puerta entre la Cámara Principal y las cámaras laterales (sur), jamba oeste	Residencial	llegible	Orrego y Larios 1983: pl. 12D; Żratka, 2014: Tabla 1, Lámina 45p.	Lámina 47, Fig. p.
Tikal	Estructura 5E-55-2, Cámara principal, jamba sur de la puerta principal	Residencial	Título de los reyes de Tikal: OCH-K'IN-ni-KALOM / K'UHMUT-AJAW	Orrego y Larios 1983: pl. 3D, Lámina 45q.	
Tikal	Estructura 5E-55-2, Sector norte del edificio, Puerta entre la Cámara Principal y las cámaras laterales (norte), jamba Este	Residencial	Dos inscripciones cortas. La primera consta de dos glifos (el segundo incluye un posible ix seguido por un signo de ajaw); el segundo texto se compone de cuatro glifos comenzando con el Glifo-emblema de Tikal	Orrego y Larios 1983: pl. 10b-c; Żratka, 2014: Tabla 1.	
Tikal	Estructura 5E-55-2, Sector norte del edificio, Cámara principal, muro este	Residencial	Dos bloques de glifos separados, uno de los cuales podría ser una fecha	Orrego y Larios 1983: pl. 10g-h; Żratka, 2014: Tabla 1.	
Tikal	Estructura 5E-55-2, Sector norte del edificio, Cámara principal, muro sur	Residencial	Tres inscripciones cortas, incluyendo una que puede ser leída como 11 lk	Orrego y Larios 1983: 118-119 y pl. 11A; Żratka, 2014: Tabla 1.	

Tz'ibatnah	Casa de las Pinturas	Residencial	-título: ux haab ajaw (señor de tres años) -Fecha de la Rueda Calendárica: ? Ik Or Pop (Fecha de Año Nuevo) -Notación cronológica con haab (año), k'in (día), y Lamat (día en tzolkin) visibles	Kováč 2012: fig. 1; Žratka, 2014: Tabla 1, Lámina 46f-h.	Lámina 46, Figs. v-w.
Uaxactún	Estructura B-XIII, muro norte del pasillo que conecta los Cuartos 5 y 6	Residencial	¿	Smith 1950:58; Žratka, 2014: Tabla 1.	
La Blanca	6J2-18-E	Residencial/ Administrativa	Banda pseudo-epigráfica	Feliu, 2019: Fig. 3.84.	Lámina 47, Fig. a.
La Blanca	6J2-Sub. 2-1-O	Residencial/ Administrativa	Banda pseudo-epigráfica	Feliu, 2019: Fig. 3.85.	Lámina 47, Fig. b.
La Blanca	6J2-Sub. 2-1-N	Residencial/ Administrativa	Banda pseudo-epigráfica	Feliu, 2019: Lámina 47d.	Lámina 47, Fig. d.
La Blanca	6J2-Sub. 2-1-N	Residencial/ Administrativa	Glifo/cartucho con numeral glifo de parentesco Y-ATAN (ya-AT-na), la esposa de	Feliu, 2019: Fig. 3.87.	Lámina 47, Fig. e.
La Blanca	6J2-Sub. 2-1-N	Residencial/ Administrativa	Glifo/cartucho con numeral glifo de parentesco Y-ATAN (ya-AT-na), la esposa de	Feliu, 2019: Fig. 3.87.	Lámina 47, Fig. e.

El primero de ellos es una banda pseudo-epigráfica documentada en el Muro Este del Cuarto 18 de la Estructura 6J2 de La Blanca.

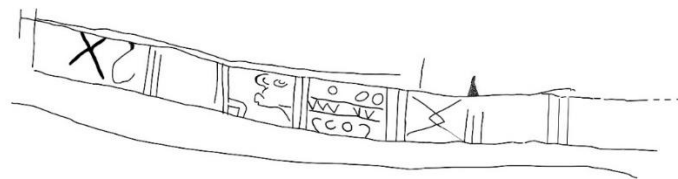


Fig. 3.84. Banda pseudo-epigráfica procedente de La Blanca (Lámina 47, Fig. a).

El estuco en esta zona del muro no se halló en buenas condiciones de conservación a causa de una gran grieta que incluso interrumpe el diseño, sin embargo, por las huellas halladas podemos afirmar que la inscripción continuaba hacia el norte; se observan parcialmente cuatro de los glifos, aunque se aprecia el espacio de unos siete. Se representan formando una banda y enmarcados arriba y abajo por líneas finas. Cada glifo se separa del otro mediante tres líneas verticales, imitando la manera de representar los glifos en la pintura. Como decíamos al inicio, imita la escritura pero no es un texto legible. Se localiza a escasos centímetros de la banca, por lo que es probable que su autor lo realizara en posición tumbada.



Fig. 3.85. Banda pseudo-epigráfica procedente de La Blanca (Lámina 47, Fig. b).

Hallamos otro ejemplar en el muro oeste del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca -contexto sellado. Es una bella banda epigráfica incisa en la que se aprecian tres glifos y se adivina un cuarto. Tampoco es un texto legible.

También en esta estructura, en este caso en su muro norte, se documentó esta bella banda epigráfica pintada en rojo.



Fig. 3.86. Banda epigráfica pintada procedente de La Blanca (Lámina 47, Fig. d).

Su disposición es la habitual en pintura mural, cerámicas y códices; sin embargo es el único elemento pintado figurativo reconocible de este muro (en el muro en que fue documentado se encontraron restos de pintura: manchas o bolas de color rojo y algunas líneas gruesas que no responden a ningún patrón, también restos de negro que podrían ser pigmento o huellas de quemado) y aparece aislado en la pared y con superposiciones de otros grafitos, características que hacen que consideremos este diseño pintado como un grafito.

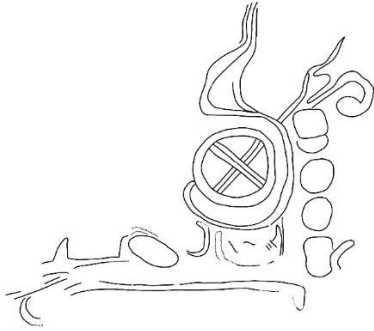


Fig. 3.87. Glifo procedente de La Blanca (Lámina 47, Fig. e).

Precisamente uno de los grafitos que se superponen a la banda pintada es este glifo o cartucho con numeral, representado de manera aislada, aunque encontramos una representación similar, muy deteriorada, algo más al oeste en este mismo muro.

Podría tratarse del glifo de parentesco Y-ATAN (ya-AT-na), la esposa de, que se repetiría, en otra de sus variantes, en la banda epigráfica pintada que se superpone parcialmente a ésta, o de la representación de los meses WO o SIP del Calendario solar de 365 días (Tzolkin). Ambas posibilidades cuadrarían perfectamente con los temas recurrentes de los grafitos escriturales de otros sitios del área.

3.1.4. Fitomorfos

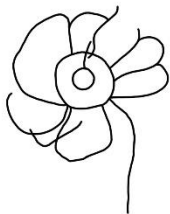


Fig. 3.88. Representación de una flor. Grafito procedente de La Blanca (Lámina 45, Fig. o).

Apenas hemos encontrado cuatro grafitos de figuraciones vegetales (Lámina 45, Figs. m-p). Han sido documentados en los sitios de La Blanca (palmera y flor), Tikal (flor) y Rio Bec (arbusto). A pesar de la exuberante vegetación de la zona, son muy pocas las representaciones de la flora. Este escaso número de ejemplares contrasta con la cantidad de zoomorfos documentados.

3.1.5. Geométricos (Láminas 48-51)

Bajo esta categoría se engloban todos los motivos aislados de patrones, diseños o elementos geométricos. Seguramente algunos de ellos formarían parte de diseños más complejos que han perdido su contexto. Hemos decidido agruparlos según su forma.

Encontramos seis representaciones circulares procedentes de Tikal, Kohunlich y Rio Bec; son círculos y espirales con decoraciones variadas y de significado desconocido. Sólo las Figs. b y d podrían ser tal vez interpretadas como una telaraña y una pelota, respectivamente.

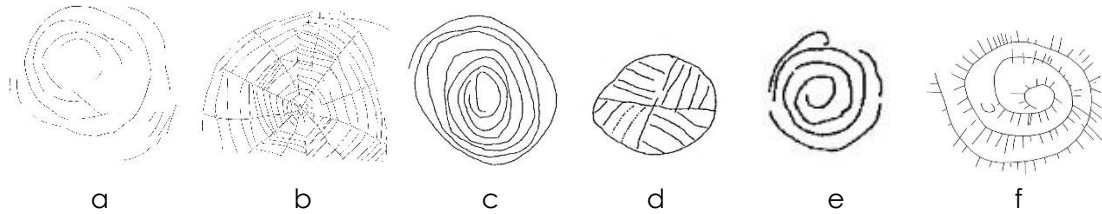


Fig. 3.89. Diseños circulares. a-e) Grafitos procedentes de Tkal; f) Grafito procedente de Kohulnich. Lámina 48, Figs. a-e.

También hallamos motivos rectangulares y triangulares, de nuevo con decoración interior. Todos los ejemplares son aislados y proceden de Tikal.

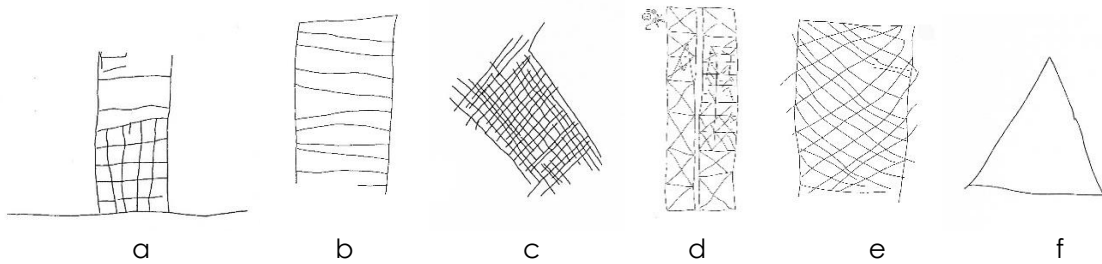


Fig. 3.90. Grafitos de diseños rectangulares y triangulares procedentes de Tikal. Lámina 48, Figs. f-k.

Otro motivo identificado son las formas helicoidales entrelazadas con puntos en los extremos. Proceden de Tikal, Nakum y Tamarindito.

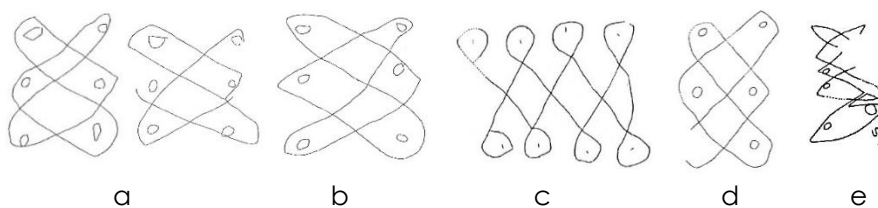


Fig. 3.91. Formas helicoidales registradas en Tikal. Lámina 49, Figs. a-e.

A veces estos patrones se complican, como en el caso de estos ejemplares procedentes de Nakum y Tikal; alguno de ellos incluso recuerda a los motivos de aves enlazadas que veremos más adelante⁸².

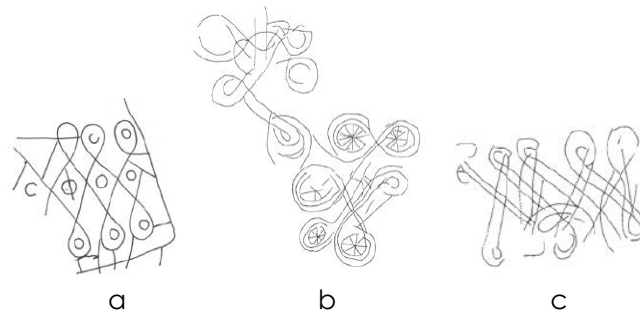
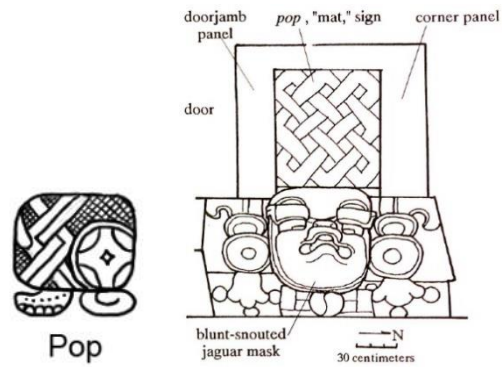


Fig. 3.92. Formas helicoidales registradas en Tikal y Nakum. Lámina 49, Figs. f-i.

Hallamos también otros grafitos enlazados de círculos o triángulos dobles, en ocasiones enmarcados en rectángulos, que recuerdan al diseño de estera incluido en el signo pop. Proceden de Tikal, Nakum, Hochob y Payán.



Figs. 3.93 y 3.94. Signo pop y diseño de estera en la arquitectura de Uaxactún.

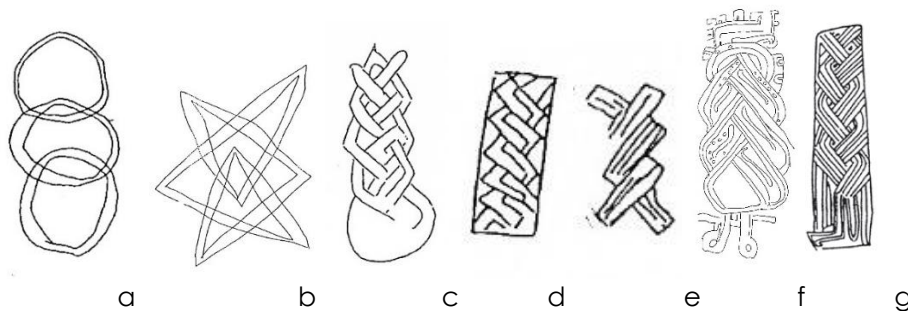


Fig. 3.95. Diseños enlazados y de estera a-e) Grafitos procedentes de Tikal; f) Grafito procedente de Hochob; g) Grafito procedente de Payán. Lámina 48, Figs. n-u.

⁸² Véase epígrafe 3.1.9.2.

Entre los geométricos enlazados encontramos también algunas representaciones más sencillas, similares a nudos. Excepto el primero, documentado en Chichén Itzá, todos los ejemplares proceden de Tikal.

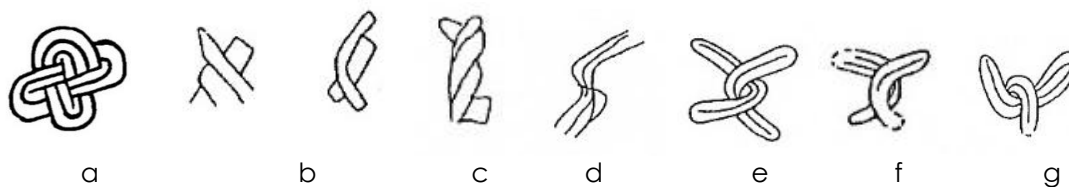


Fig. 3.97. Grafitos de diseños similares a nudos procedentes de Chichén Itzá y Tikal. Lámina 49, Figs. j-q.

También hemos clasificado como grafitos de figuraciones geométricas los patrones decorados aislados (Lámina 50). En el caso de estas representaciones es muy probable que se trate de fragmentos de dibujos que no han llegado completos a nuestros días; tejidos, elementos arquitectónicos u objetos (escudos, banderines...). Son ejemplares procedentes de Nakum, Tikal, Holmul, Xkichmook y Rio Bec.

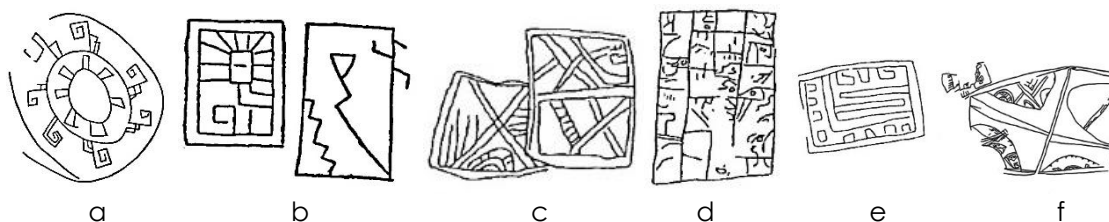


Fig. 3.98. Algunos de los patrones decorados aislados registrados entre los grafitos. Procedentes de: a) Holmul, b) Nakum, c-e) Tikal y f) Xkichmook. Lámina 50.

Encontramos entre los geométricos también algunos diseños de cruces de brazos simétricos. Hay representaciones muy simples (Lámina 51, a-d y Fig. 3.99, a-b), otras más elaboradas en las que unas cruces se insertan en otras (Lámina 51, Figs. h-j y Fig. 3.99, c-d) e incluso dos ejemplares en los que se representan personajes insertos en ellas (Lámina 51, Figs. e-h, Fig. 3.99, e- f).

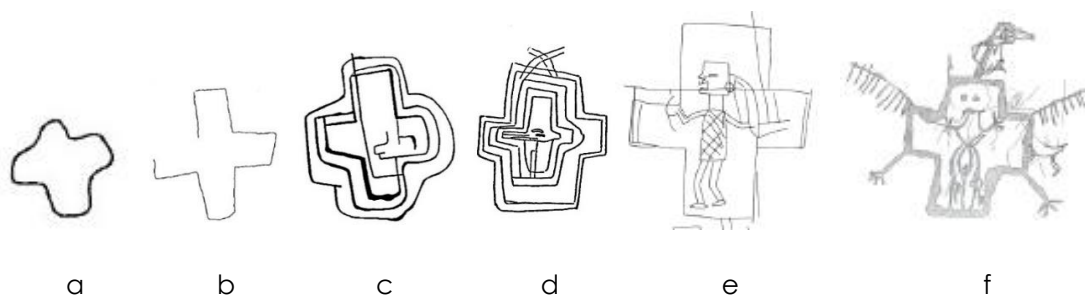


Fig. 3.99. Diferentes diseños de cruces registrados entre los grafitos. Procedentes de: a,b) Tikal, c) Uaxactún, d) Nakum, e,f) Tikal. Lámina 51.

Las representaciones más sencillas han sido interpretadas por Žraťka como posibles signos *k'an*⁸³. Es una interpretación razonable, pues todos los significados que aporta son muy acordes con los contenidos iconográficos habituales entre los grafitos: "además de uno de los días en el calendario maya, relacionado con la dirección sur, también puede traducirse como "valioso" o "amarillo", color que puede asociarse asimismo con el maíz maduro; también podría marcar el centro cósmico o tener un sentido religioso o cosmológico, como el marcado de los puntos cardinales⁸⁴".

Aquellas que contienen inscritas otras cruces cada vez de menor tamaño han sido interpretadas como posibles plantas de edificios⁸⁵.

Finalmente, las que tienen personajes inscritos en su interior podrían ser, en nuestra opinión, más que representaciones tardías con connotaciones cristianas, como apunta Žraťka⁸⁶, representaciones de estructuras a las que están amarrados los personajes, similares a las estructuras de sacrificio por flechamiento de Rio Bec, Santa Rosa o las más sencillas de Tikal⁸⁷, o incluso representaciones conmemorativas de personajes, como veremos más adelante.

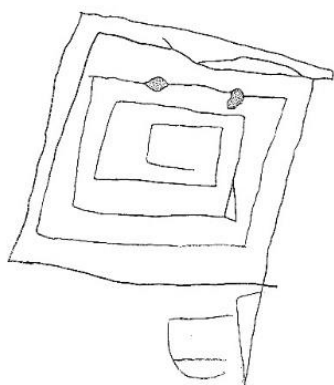


Fig. 3.100. Representación de una espiral cuadrada procedente de La Blanca.

También se ha documentado en el Cuarto 4 de La Blanca este diseño geométrico cuadrado o greca. Es una espiral cuadrada que puede realizarse de un solo trazo. Tal vez en este caso se trate también de la planta de un edificio, como mencionábamos en el caso de las cruces, o tal vez se trate de un rompecabezas.

Incluimos también en este epígrafe los diseños cuadrados de la Casa de las Pinturas de Tz'ibatnah⁸⁸, trazos cuadrados y decorados con retranqueo, realizados también de un solo trazo. Žraťka y Kováč⁸⁹ sugieren que estos diseños similares a laberintos podrían ser un juego de ingenio, de repetición de un patrón geométrico, dado que se han

⁸³ Žraťka, 2014:153

⁸⁴ Žraťka, 2014: 153-154

⁸⁵ Hermes et al 2001:57; Žraťka 2014:154

⁸⁶ Žraťka, 2014:154

⁸⁷ Véase epígrafe 3.2.7

⁸⁸ Kováč, 2012: 207

⁸⁹ Žraťka 2014:125; Kováč 2012:207

documentado ocho ejemplares en la casa de las pinturas, sólo tres de los cuales estaban terminados. Žratka los relaciona también con los motivos de aves enlazadas de Tikal.

Finalmente, hallamos entre los grafitos infinidad de líneas. En la mayoría de los casos se superponen a otros grafitos. Muchas son meros rayajos, otras podrían ser alguna marca de construcción, sobre todo las más largas, como una fina línea que recorre gran parte del muro este del Cuarto 2 de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca, que no presenta ningún otro grafito visible.

3.1.6 Objetos (Láminas 47-51)

3.1.6.1. Bultos

En el muro Oeste del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca se documentaron siete representaciones -la mayoría en mal estado de conservación- que hemos identificado como ofrendas atadas (contenedores de ofrendas) o bultos rituales o ceremoniales. Iconográficamente son similares a las representaciones que hallamos en otras fuentes; se trata de bultos redondos que parecen envueltos en textiles decorados y de los que sobresalen los atados en la parte superior, en ocasiones incluso también algunos de los objetos contenidos. En ciertas representaciones parecen apoyarse en soportes también decorados.



Fig. 3.101. Grafitos de ofrendas atadas procedentes de La Blanca. Lámina 52, Figs. d-f.

A pesar del mal estado de conservación de la mayoría de estas representaciones (Lámina 52, Figs. e-h) contamos con un ejemplar muy bien conservado y figurado con gran detalle, (Fig. 3.101a) que nos permite identificar los demás ejemplares. Lo

abordaremos más adelante pero no sería descabellado pensar que este tipo de bienes preciados se intercambiaron o entregaron en una estancia de estas características.

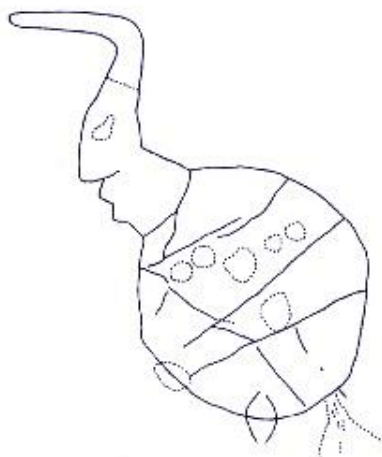


Fig. 3.102. Bulto mortuario. Grafito procedente de Tikal (Lámina 52, Fig. a).

Otro tipo de bulto representado en los grafitos procede de la Estructura 5D-96 de la Plaza de Siete Templos de Tikal.

En este caso lo que sobresale del bulto redondo textil decorado es una cabeza antropomorfa. Podría tratarse de la representación de un bulto mortuario, de un bulto sagrado o incluso de un saquito de bebé, aunque nosotros nos decantamos por las primeras opciones.

También de Tikal proceden las otras dos representaciones identificadas como bultos mortuarios (Lámina 52, Figs. a-c).

Finalmente, en la Sala 2 del Templo II de Tikal⁹⁰ se documentó una escena en la que se representa a algunos portadores de bultos, mercancías o tributos⁹¹.

En este caso se trata de soportes rectangulares de los que sobresalen otros objetos; se asemejan a los representados en algunas vasijas y a los figurados en una de las escenas pintadas en San Bartolo⁹². En este caso, más que bultos, diríamos que son tributos, mercancías u ofrendas atadas. Por su forma, podrían ser hatillos con ofrendas textiles – algodón-, sobre los que se habrían colocado algunos objetos más.



Figs. 3.103 y 3.104. Grafito procedente de Tikal (Lámina 23, Figs. k,l) y vasija K1651. En ambos soportes se figuran hatillos de similares características.

⁹⁰ Trick y Kampen, 1983: Fig. 37

⁹¹ Según Žrátka puede tratarse de una procesión en la que se transportan bultos mortuarios, que podría ser real o simbólica, representando una escena similar a la de las pinturas de San Bartolo en la que se representa una procesión en la que se llevan bultos sagrados al Dios del Maíz.

⁹² Véase epígrafe 3.1.1.1.2.9

3.1.6.2. Palanquines

Otro de los objetos más representados en los grafitos son los palanquines. Estas grandes literas con astas para poder ser transportadas, que varían desde diseños muy simples a elaboradas estructuras, estaban reservadas a los personajes de más alto rango social, como avanzábamos en el epígrafe 3.1.1.1.2.4.

Estas representaciones no sólo destacan por la gran cantidad y variedad de ejemplares, sino por su gran valor como fuente visual, al igual que ocurre con otros objetos de material perecedero que no han llegado hasta nuestros días. Aunque los palanquines también se figuran en otros soportes, un gran número de ejemplares procede del *corpus* de grafitos.

Hallamos tres tipos de palanquines entre los grafitos: los simples, los decorados y los de deidades patronas.

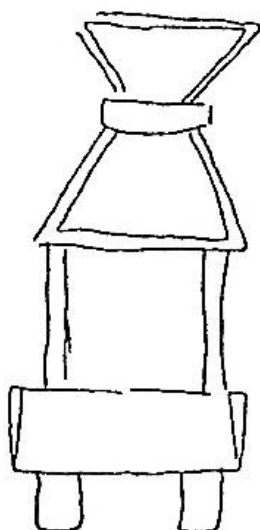


Fig. 3.105. Palanquín simple procedente de Tikal. Lámina 53, Fig. g.

Los más sencillos -palanquines simples- son estructuras cuadrangulares con cubiertas más o menos sofisticadas, siempre de material perecedero –posiblemente palma o guano, por la manera en que se codifica- y similares en ocasiones (Lámina 53, Figs. a-p) a las estructuras que hemos identificado como edificios simples (Lámina 38, Figs. a-c, f-k). En algunos casos, como veíamos en el epígrafe 3.1.1.1.2.4, se figuran personajes sentados en su interior (Lámina 53, Figs. i-p). Estos palanquines son los más representados en los grafitos; probablemente se emplearían con frecuencia en la vida cotidiana, y sin embargo, apenas se figuran en otros soportes.

Los ejemplares de estas características proceden de La Blanca, Tikal, Rio Bec y Uaxactún.



También se han identificado cinco ejemplares de palanquines decorados (Lámina 54, Figs. a-d) procedentes de Tikal, Rio Bec, Nakum y Tulix Mul.

En los dos ejemplares de Tikal (Lámina 54, Figs. a-b) se aprecia decoración geométrica en la cubierta; los ejemplares procedentes de Rio Bec y Nakum (Fig. 3.107) son realmente espectaculares: el de Rio Bec, procedente de una escena, está compuesto por una cubierta triangular de palma y un trono con cojín enmarcado en la figura de una serpiente con las fauces abiertas; el registrado por Žratka⁹³ en la Estructura Q de Nakum, decorado con la efigie de una deidad antropozoomorfa en la parte superior, es un palanquín muy similar a los que se figuran en las vasijas K767, K3412 y K7716, de escenas de presentación de tributos tras la batalla.



Figs. 3.106 y 3.107. Palanquines decorados procedentes de Rio Bec y Nakum. Lámina 54, Figs. a, d.



Recientemente, se ha documentado un grafito de características muy similares al registrado en Nakum en Tulix Mul⁹⁴.

Fig. 3.108. Palanquín decorado procedentes de Tulix Mul.

La tercera categoría es la de grandes palanquines con representaciones de deidades patronas o protectoras (Lámina 54 e-q). Estas estructuras tenían un trono con cojines en una zona cerrada protegida por la efigie de una deidad patrona. Su parte inferior

⁹³ Žratka, 2014: Plate 37, Fig. i

⁹⁴ Helmke et al. 2019: Fig. 16.

puede estar compuesta por varias plataformas adosadas, con escalera en el lado frontal, todo ello sustentado por astas para poder ser transportado.

Lindley⁹⁵ en su trabajo *With the Protection of the Gods: an Interpretation of the Protector figure in Classic Maya Iconography*, propone que las representaciones de estas estructuras -Dinteles de los Templos I y IV de Tikal, Panel 6 de La Corona, Estela 10 de Piedras Negras, Estela 14 de Uaxactún, Estela 32 de Naranjo, entre las que incluye los grafitos de las Estructuras 5D-65 y 5D-91 de Tikal- constituyen un tipo iconográfico definido por sus atributos: protector, gobernante, plataforma, trono y bastón⁹⁶.

Todos los ejemplares documentados en los grafitos, además de los citados por Lindley, procedentes de la Acrópolis Central (Palacio Maler), fueron registrados en el sitio de Tikal, concretamente en la Estructura 5D-95 de la Plaza de los Siete Templos. Existe también un posible ejemplar documentado en la Estructura 5E-55-2i⁹⁷; tanto la Gran Plaza como la Plaza de los Siete Templos resultan un marco idóneo para la realización de este tipo de procesiones conmemorativas y constituyen un escenario perfecto para las exhibiciones de poder que sabemos que practicaban los grandes gobernantes mayas.

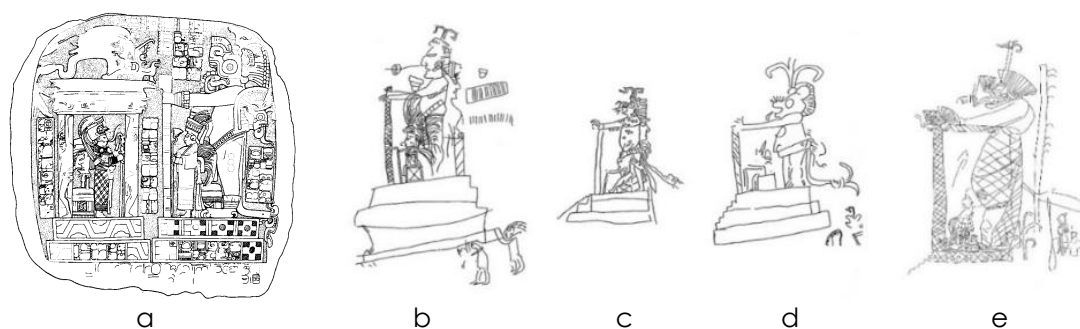


Fig. 3.109. Representaciones de palanquines de deidades protectoras. a) Altar 1 de La Corona (Site Q); b) Grafitos procedentes de Tikal (Lámina 54, Figs. m, g, h, f).

⁹⁵ Lindley, 2012:2

⁹⁶ Propone que las deidades patronas eran invocadas para proteger y guiar a los habitantes de las ciudades en eventos importantes. Pertenecían a la ciudad. Probablemente participaban en múltiples funciones rituales, eventos políticos destacados y en celebraciones, no sólo en las guerras; aunque en este aspecto tienen un papel muy destacado, ya que los mayas construyeron grandes efigies de dioses protectores que llevaban con ellos a la batalla, junto con sus estandartes y banderines. Durante la batalla, la captura de un palanquín era equivalente a la captura de un dios protector, y por lo tanto un signo de victoria. Una vez que el palanquín era capturado, era parcialmente destruido (ritual de terminación) después de marchar en procesión por la ciudad victoriosa, con el gobernador ganador en su interior (Lyndley 2012:16, 17).

⁹⁷ Orrego y Laríos, 1983:117-118

Muestran todos o casi todos los atributos que propone Lindley para el tipo iconográfico e incluso es posible identificar a los dioses protectores en algunos casos.

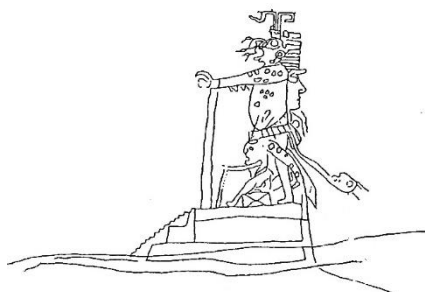


Fig. 3.110. Palanquín con deidad protectora procedente de Tikal. Lámina 54, Fig. g.

En este primer caso, el protector tiene manchas en el cuerpo y de su cabeza surge un tocado similar al que porta el Dios Jaguar del Inframundo en el Dintel 2 del Templo IV. Lindley⁹⁸ propone que esta representación imita a las figuras observadas en el dintel, igual que las de los muros norte y sur, representadas con el mismo tocado y características de jaguar.



Fig. 3.111. Palanquín con deidad protectora procedente de Tikal. Lámina 54, Fig. e.

En el muro sur del Cuarto 1C de la Estructura 5D-91 hay otro ejemplo, aunque este grafito está incompleto y sólo observamos a la deidad protectora sujetando el bastón sobre una plataforma escalonada. Está realizado con un estilo distinto; aquí el protector está punteado y porta un tocado más pequeño. Lindley⁹⁹ apunta a que se trata de otro artista o se representa otra deidad patrona. En nuestra opinión se trata de la misma deidad, tal vez realizada por otro autor. Se asemeja mucho más a los que documentamos en el 5D-96.

⁹⁸ Lindley, 2012: 49, Fig. 6

⁹⁹ Lindley, 2012: 52, Fig. 9



Fig. 3.112. Palanquín con deidad protectora procedente de Tikal. Lámina 54, Fig. f.

También podemos reconocer a la deidad protectora representada en el muro Este del Cuarto 1C de la Estructura 5D-95. Imagen grande y detallada del protector y palanquín bastante completo. En este caso el protector es una representación de la gran serpiente de guerra, *Waxaklahun-Ubah-Kan*, hallada en el Dintel 2 del Templo I. La figura está tramada con un diseño de cruz, que recuerda al diseño de mosaico de *Waxaklahun-Ubah-Kan*, y el final del soporte del palanquín es una cabeza de serpiente. La boca está abierta y los dientes a la vista, otra vez como en el protector del Dintel 2¹⁰⁰.

García Barrios sugiere¹⁰¹ que probablemente estaban huecos y se rellenaban con hojas de maíz, plumas u otro material ligero (y sagrado) que permitiese su movilidad.

3.1.6.3. Embarcaciones (Lámina 55)

Entre los grafitos contamos también con representaciones de diferentes embarcaciones; algunas son simples canoas, otras, barcos con mástiles e incluso lo que parecen ser velas, algo extraño en este área. Son en total nueve ejemplares procedentes de Tikal, Payán y Chilonché.

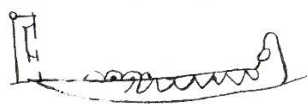


Fig. 3.113. Canoa. Grafito procedente de Chilonché. Lámina 55, Fig. a.

El primer tipo, el más sencillo, son las canoas; embarcaciones alargadas, sin mástiles y con decoración geométrica en el caso de Chilonché. En tres de los cuatro ejemplares se representan personajes de diferente índole sentados en su interior (Lámina 55, Figs. a-c; Lámina 122).

¹⁰⁰ Lindley 2009:26-27

¹⁰¹ García, 2018



Fig. 3.114. Embarcación. Grafito procedente de Tikal. Lámina 55, Fig. e.

El segundo tipo lo constituyen seis ejemplares procedentes de Tikal (Lámina 55, Figs. d-i). Parecen representar barcos más grandes, en forma de media luna en la parte inferior y con mástiles e incluso lo que parecen ser velas en la parte superior.

3.1.6.4. Cerámica, objetos de mesa



Fig. 3.115. Copa. Grafito procedente de La Blanca. Lámina 52, Fig. l.

Se han documentado dos ejemplares en Rio Bec (Patrois y Nondédéo 2009: 52) y una copa en el Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca (Lámina 52, Figs. l-n).

3.1.7. Tableros de *patolli*

Especialmente interesante resulta la representación entre los grafitos de tableros de *patolli*. No lo sería tanto si estas figuraciones se hubiesen encontrado sólo en el suelo, pero se dibujan también en los muros, donde su función pasa a ser conmemorativa.

El *patolli* era un juego de azar que se practicaba en toda Mesoamérica. Los hallamos representados en el Clásico y Posclásico, tanto en el área Maya como en el centro de México, en los pisos y banca y muros de las estructuras, e ilustrados en los códices aztecas. Conocemos sus reglas por los cronistas. Según estas fuentes, jugaban como mínimo dos personas y si participaban más lo hacían divididos en dos grupos.

Aunque hay variantes -algunos muy simples y otros muy complejos, diferentes diseños y formas o distinto número de casillas-, los tableros más comúnmente registrados en los grafitos son tableros con varias casillas formando un cuadrado o un círculo, con una o dos cruces internas.

El juego del *patolli* en Mesoamérica ha sido objeto de diversos estudios¹⁰², pero sólo dos autores, Pascale Coulle¹⁰³ y Jarek Żrańka¹⁰⁴, han tratado concretamente el tema del *patolli* en los grafitos mayas.

Coulle¹⁰⁵ establece tres categorías:

1 Tableros de diseño cruciforme que se inscribe en un cuadrado o rectángulo; todo el tablero está dividido en casillas (aprox. 50).

1A Rectángulo dividido en cuatro partes desiguales por un diseño cruciforme interno. Todo el dibujo está subdividido en casillas.

1B Cruz inscrita en un círculo. Todo el perímetro está una vez más dividido en casillas.

2 Círculo simple dividido en cuatro partes por una cruz doble, inclinada o de San Andrés, con bucles helicoidales en sus esquinas. Al entrecruzarse las líneas forman en las casillas; siete en cada uno de los extremos, 4 más largas y una casilla central (33 casillas).

2A Los brazos de la cruz son dos "L" imbricadas y no están rodeadas por un círculo (33 casillas).

2B Diseño cruciforme de seis brazos inscrito en un círculo (49 casillas).

2C Círculo simple dividido en cuatro partes por una cruz doble, perpendicular, con bucles helicoidales en sus esquinas. Al entrecruzarse las líneas forman en las casillas; siete en cada uno de los extremos, 4 más largas y una casilla central. (33 casillas)

3 Categoría de indeterminados. Exclusiva para un ejemplar de Uxmal muy estilizado y elaborado. Recuerda a la forma de una cuerda.

Jarostaw Żrańka¹⁰⁶ propone una clasificación de los *patolli* en cinco tipos, ampliando las variantes:

TIPO I:

Tablero de diseño cruciforme que se inscribe en un cuadrado, en cuyas esquinas sobresalen elementos helicoidales.

¹⁰² Agustín Delgado y Laurette Sejourmé (Teotihuacan), Cirerol Sansores (Uxmal), Jorge Acosta (Tula), Alfonso Caso (1925), Ledyard Smith (1977), William Swezey y Bente Bittman (1983) y Miriam Gallegos (1994, 2001).

¹⁰³ Coulle, 1993b

¹⁰⁴ Żrańka, 2014: 143-153

¹⁰⁵ Coulle, 1993b: 16-22

¹⁰⁶Żrańka, 2014: 143-153

Documentado en el área maya en los sitios de Chicanná, Chichén Itzá, Nakum y Río Bec, este tipo de representación es muy habitual en los Códices y también se han localizado *patolli* similares en Teotihuacan y Tula, motivo por el que Žratka sugiere que este tipo de tablero podría ser originario de México central.

IA Dos cuadrados como los del Tipo I superpuestos, conectados en la parte central por una línea ondulada que se entrecruza.

IB Versión zoomorfa del Tipo I.

IC Tablero de *patolli* del Tipo I inscrito en otros dos tableros del mismo tipo.

TIPO II:

Tablero de diseño cruciforme que se inscribe en un cuadrado o rectángulo; todo el tablero está dividido en casillas (aprox. 50).

Es el más habitual en el área maya y ha sido documentado en Becán, Calakmul, Copán, Holmul, Nakum, Naranjo, Palenque, Pomona, Río Bec, Tikal, Tz'ibatnah, Uxmal y Xunantunich.

IIA Tiene "X" en algunas de sus casillas, normalmente en las esquinas.

IIB Contiene figuras u otros elementos en los cuadrados interiores

IIC Tiene líneas curvas en las esquinas y en los lugares donde el diseño cruciforme conecta con el cuadrado exterior, así como en el centro

TIPO III:

Diseño cruciforme inscrito en un círculo. Documentado en sitios de la región del Usumacinta como El Cayo, La Mar y Piedras Negras. Todos estos ejemplos se registraron en dinteles. Otros ejemplares de este tipo fueron asimismo documentados en Dzibilchaltún, Chicanná, Nakum y Uxmal.

IIIA Diseño de seis brazos inscrito en un círculo.

IIIB Diseño cruciforme simple con casillas adicionales al final de sus brazos.

TIPO IV:

Tablero muy grande y complejo consistente en un diseño cuadrangular que está conectado con otros dos rectángulos en sus dos extremos. En el centro del cuadrado se

observan dos círculos, uno de ellos inscrito en el otro. Todo el tablero está conectado y dividido en casillas, formando una unidad. No hay ejemplos de este tipo de *patolli* en el área maya, motivo por el que hemos decidido descartarlo de nuestra clasificación.

TIPO V:

Diseño cruciforme dividido en casillas. El único ejemplar documentado en el área maya es un ejemplar de Nakum.

Nosotros proponemos, basándonos en los trabajos anteriormente mencionados, una clasificación tipológica propia, exclusivamente diseñada para los grafitos. Se ha tratado de mantener la tipología ya establecida para no crear confusión; se han eliminado las categorías que no están representadas en los grafitos y se han dividido algunos tipos.

En la siguiente tabla se presenta nuestra propuesta, incluyendo las equivalencias con las clasificaciones de Coulle y Žratka

Coulle	Žratka	Feliu
Categoría 1: Tableros de diseño cruciforme que se inscribe en un cuadrado o rectángulo; todo el tablero está dividido en casillas (aprox. 50).	TIPO II: Tablero de diseño cruciforme que se inscribe en un cuadrado o rectángulo; todo el tablero está dividido en casillas (aprox. 50).	TIPO A (Láminas 57 y 58) Tablero de diseño cruciforme que se inscribe en un cuadrado o rectángulo; la mayor parte del tablero está dividido en casillas (aprox. 60 casillas).
	IIA Tiene "X" en algunas de sus casillas, normalmente en las esquinas.	Variante A1 (Lámina 75, Figs. b, e-f; Lámina 58, Figs. b-d; Lámina 59, Fig. f) Incluye algún otro elemento al diseño básico; algunas casillas marcadas con la letra "X", remates helicoidales en sus esquinas, figuras u otros elementos decorativos (aprox. 60 casillas).
	IIB Contiene figuras u otros elementos en los cuadrados interiores.	
	IIC Tiene líneas curvas en las esquinas y en los lugares donde el diseño cruciforme conecta con el cuadrado exterior, así como en el centro.	

1A Rectángulo dividido en cuatro partes desiguales por un diseño cruciforme interno. Todo el dibujo está subdividido en casillas.		Variante A2 (Lámina 59, Fig. e) Rectángulo dividido en cuatro partes desiguales por un diseño cruciforme interno. Todo el dibujo está subdividido en casillas. (más de 150 casillas).
1B Cruz inscrita en un círculo. Todo el perímetro está una vez más dividido en casillas.	TIPO III: Diseño cruciforme inscrito en un círculo.	Variante A3 (Lámina 59, Fig. g; Lámina 60, Figs. e-h) Cruz inscrita en un círculo. Todo el perímetro está una vez más dividido en casillas (aprox. 60 casillas).
Categoría 2: Círculo simple dividido en cuatro partes por una cruz doble, inclinada o de San Andrés, con bucles helicoidales en sus esquinas. Al entrecruzarse las líneas forman en las casillas; siete en cada uno de los extremos, 4 más largas y una casilla central. (33 casillas).	IIIB Diseño cruciforme simple con casillas adicionales al final de sus brazos.	TIPO B (Lámina 60, Figs. a-c) Círculo simple dividido en cuatro partes por una cruz doble, inclinada o perpendicular, con bucles helicoidales en sus esquinas. Al entrecruzarse las líneas forman en las casillas; siete en cada uno de los extremos, 4 más largas y una casilla central. (33 casillas).
2A Los brazos de la cruz son dos "L" imbrincadas y no están rodeadas por un círculo. (33 casillas)		Variante B1 (Lámina 60, Figs. f-i) Los brazos de la cruz son dos "L" imbrincadas y no están rodeadas por un círculo. (33 casillas).
2B Diseño cruciforme de seis brazos inscrito en un círculo. (49 casillas)	IIIA Diseño de seis brazos inscrito en un círculo.	Variante B2 (Lámina 60, Fig. d) Diseño cruciforme de seis brazos inscrito en un círculo (49 casillas).
2C Círculo simple dividido en cuatro partes por una cruz doble, perpendicular, con bucles helicoidales en sus esquinas. Al entrecruzarse las líneas forman en las casillas; siete en cada uno de los extremos, 4 más largas y una casilla central. (33 casillas)		
	TIPO I: Tablero de diseño cruciforme que se inscribe en un cuadrado, en cuyas esquinas sobresalen elementos helicoidales.	TIPO C (Lámina 59, Figs. c-d; Lámina 61, Figs. a-e) <i>Patollis</i> decorados, Tableros de diseños geométricos enlazados. Las casillas se forman al entrecruzarse las líneas que los forman. Pueden ser realizados de un solo trazo.
	IA Dos cuadrados como los del Tipo I superpuestos, conectados	

	en la parte central por una línea ondulada que se entrecruza.	
3 Categoría de indeterminados. Exclusiva para un ejemplar de Uxmal muy estilizado y elaborado. Recuerda a la forma de una cuerda.	IB Versión zoomorfa del Tipo I.	Variante C1 (Lámina 61, Figs. a-c, e) Versión zoomorfa del Tipo C.
	IC Tablero de <i>patolli</i> del Tipo I inscrito en otros dos tableros del mismo tipo.	
		Variante C2 (Lámina 59, Figs. c-d) Líneas que se entrecruzan formando diseños cuadrados o rectangulares con remates helicoidales enlazados.
	TIPO IV: Tablero muy grande y complejo consistente en un diseño cuadrangular que está conectado con otros dos rectángulos en sus dos extremos. En el centro del cuadrado se observan dos círculos, uno de ellos inscrito en el otro. Todo el tablero está conectado y dividido en casillas, formando una unidad. No hay ejemplos de este tipo de <i>patollis</i> en el área maya, motivo por el que hemos decidido descartarlo de nuestra clasificación.	
	TIPO V: Diseño cruciforme dividido en casillas. El único ejemplar documentado en el área maya es un ejemplar de Nakum.	

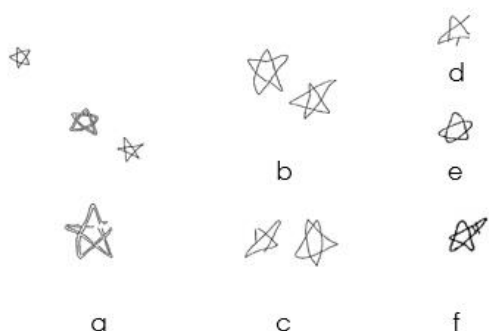
Los encontramos tanto en templos como en estructuras palaciegas; los realizados en los pisos o las bancas tendrían un propósito lúdico, mientras los realizados en los muros son grafitos propiamente dichos. Muchos de ellos pueden ser realizados de un solo trazo, tal vez con intencionalidad lúdica, aunque también conmemorativa de alguna partida; pudieron formar parte asimismo de una escena en la que se representaba una partida

de *patolli*. Basándose en fuentes coloniales, Žraťka sugiere que, además de un propósito lúdico, podría haber tenido también uno adivinatorio¹⁰⁷.

3.1.8. Elementos astrales

También hemos encontrado entre los grafitos algunas representaciones de signos o elementos astrales. Estrellas, soles y lunas constituyen apenas un 1% de la muestra y proceden de los sitios de Tikal, Tz'ibatnah, Xunantunich y La Blanca.

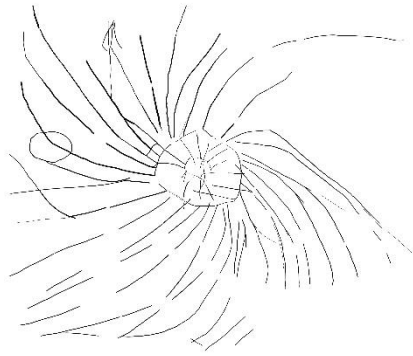
No hemos hallado en las representaciones del arte maya oficial ninguna representación astral con características similares a las de los grafitos. Mientras las constelaciones se pintan en el arte maya oficial de manera alegórica y con una complicadísima iconografía, en los grafitos se simplifican absolutamente. Estrellas de cinco puntas, círculos con líneas y formas de media luna representan a las estrellas, el sol o la luna, de manera muy simplificada y esquemática, casi infantil.



Casi siempre se trata de representaciones aisladas, aunque en el caso de las estrellas también se figuran en grupos, probablemente para simbolizar el cielo nocturno.

Fig. 3.116. Estrellas representadas en los grafitos de Tikal. Lámina 45, Figs. f-l.

¹⁰⁷ Žraťka, 2014: 151



En cuanto a los grafitos que hemos identificado como figuraciones del sol (Lámina 45, Figs. a-c), se trata de círculos con líneas radiales en Tikal y La Blanca; y algo más simples en Tz'ibatnah.

Fig. 3.117. Representación solar. Grafito procedente de La Blanca (Lámina 45, Fig. c).

Se han documentado asimismo representaciones de la luna: tres medias lunas registradas por Kováč¹⁰⁸ en la Casa de las Pinturas de Tz'ibatnah y un ejemplar, también de media luna, en La Blanca, aunque este ejemplar es posterior al abandono y colapso de la estructura en que se incidió¹⁰⁹ (Lámina 45, Figs. d-e).

3.1.9. Zoomorfos

Los zoomorfos son la segunda categoría más abundantes entre los grafitos. No resulta extraña su abundancia; sus autores grabaron en los muros aquello que los rodeaba, que formaba parte de su entorno inmediato o de su religión; en ambos casos las representaciones zoomorfas juegan un papel destacado. Constituyen aproximadamente un 10% y proceden de La Blanca, Chilonché, Nakum, Yaxhá, Tikal, Rio Bec, La Joyanca, Tz'ibatnah, Kinal, Payán, La Tortuga, Chicanná y Chichén Itzá.

Los zoomorfos han sido clasificados según su estructura. Entre los vertebrados diferenciamos mamíferos, aves, peces, reptiles y anfibios; entre los invertebrados, crustáceos y arácnidos. Así se agrupan los diecinueve animales diferentes que podemos reconocer entre los grafitos: águila, buitres, murciélago, pato, tucán, garza, cocodrilo, serpiente, tortuga, rana, pez, langosta, escorpión, venado, jaguar, perro, tapir, coche de monte y mono. En el caso de las serpientes, junto a las representaciones figurativas, se han hallado figuraciones de seres sobrenaturales zoomorfos que también se incluyen como subcategoría en este epígrafe.

En el caso de las representaciones zoomorfas, además de comparar los ejemplares con otros soportes, se han revisado tratados faunísticos y fotografías de las especies más

¹⁰⁸ Kováč, 2010: Figs. III-73 y III-42

¹⁰⁹ Muñoz, Vidal y Haeussler, 2009: 175, Fig. 3

habituales en el área, lo que ha permitido, sobre todo en los casos en los que están representados con mayor detalle, definir incluso la especie a la que pertenecen estos animales.

Para cada una de estas categorías se ha incluido una variante denominada “indeterminados” en la que se incluyen los casos que hasta el momento no han podido ser clasificados de manera más concreta.

3.1.9.1. Mamíferos

3.1.9.1.1. Venado

Hemos conseguido documentar quince ejemplares de venados procedentes de los sitios de La Blanca, Rio Bec, Nakum y Tikal (Lámina 62, Figs. a-k; Lámina 65, Figs. a-d).

Suelen representarse con la cabeza alargada, y las orejas marcadas y hacia arriba. En algunas ocasiones también portan su característica cornamenta.

Los venados representados en estos grafitos pueden pertenecer a una de estas dos especies: *Odocoileus virginianus* o cola blanca –es más grande y tiene los cuernos más altos y ramificados- y *mazama americana* o temazate -de menor tamaño y con los cuernos más pequeños-, las dos especies originarias del área.

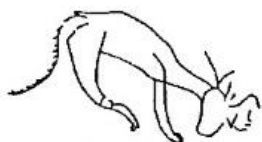


Fig. 3.118. Venado. Grafito procedente de Tikal. Lámina 62, Fig. b.

Hallamos algunas representaciones sencillas (Lámina 62, Figs. e-g), sin más atributos que los que los identifican como venados.

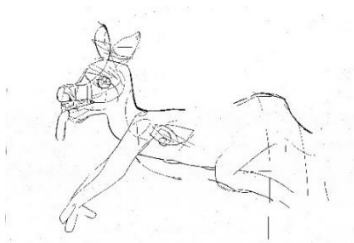


Fig. 3.119. Venado cazado. Grafito procedente de La Blanca. Lámina 62, Fig. h.

Otra manera habitual de figurar a estos animales –tanto entre los grafitos como en otros soportes artísticos- es en escenas de caza; se lo representa siendo cazado o ya muerto en siete de los ejemplares registrados entre los grafitos (Lámina 62, Figs. f, h-k); dos de ellos se representan con la lengua fuera y tres están atravesados por lanzas, mientras otro de los ejemplares reúne ambas características.

Estos atributos son los que caracterizan al venado cazado en otras representaciones del arte oficial, como en el caso de las vasijas cerámicas K1788 o K5659.

Los que forman una manada que huye (Lámina 62, Figs. e-g) proceden de una escena documentada en La Blanca. Los demás -procedentes de La Blanca, Tikal, Nakum y Rio Bec- se documentaron aislados, aunque es probable que originalmente formaran parte de escenas que han perdido parte de su contexto.



Fig. 3.120. Venado en postura humanizada y con el vientre abultado. Grafito procedente de Tikal.

Entre los venados se documentan también algunas representaciones que pueden ser catalogadas como seres sobrenaturales o fantásticos. Son concretamente tres venados que se representan en postura humanizada, con el vientre abultado o con un gancho o vírgula dentro del vientre (Lámina 62, Figs. d, k; Fig. 3.119) y que podrían ser representaciones de *wayob* o de otros seres sobrenaturales.

3.1.9.1.2. Perro



Fig. 3.121. Perro. Grafito procedente de Tikal. Lámina 63, Fig. f.

Se han documentado nueve grafitos de perros en los sitios de Tikal, Rio Bec y La Blanca; siete de ellos (Lámina 63, Figs. a-d, q) aislados y dos procedentes de escenas (Lámina 63, Figs. e-f; Lámina 83, Fig. a; Lámina 92).

Los perros se representan siempre de manera realista; los hallamos aislados (o en grupos de dos, como en el caso de Tikal) o formando parte de escenas en las que se muestran atados con correa, acompañando a humanos.

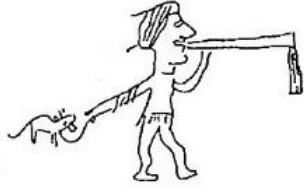


Fig. 3.122. Perro con correa. Grafito procedente de una escena de Tikal. Lámina 92, Fig. a.

Habituales en el entorno humano, seguramente eran utilizados para la caza, la compañía o la protección de los hogares. Su representación en estas escenas de procesión en las que aparecen atados, hace que se los relacione también con sacrificios rituales, en los que, según algunos autores¹¹⁰, sustituirían a las personas.

3.1.9.1.3. Pecarí

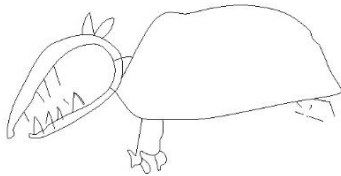


Fig. 3.123. Pecarí. Grafito procedente de Río Bec. Lámina 63, Fig. m.

Se ha localizado también un ejemplar de pecarí (*pecari tajacu*) o coche de monte en el sitio de Río Bec, un mamífero silvestre de características similares a los jabalíes y muy habitual en el área.

3.1.9.1.4. Mono

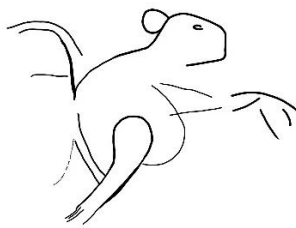


Fig. 3.124. Mono. Grafito procedente de La Blanca. Lámina 63, Fig. h.

A pesar de ser unos animales muy habituales en el área, no abundan las representaciones de monos entre los grafitos. Los más comunes son el mono aullador (mono aullador negro guatemalteco, *alouatta pigra*) y el mono araña (mono araña de manos negras o *ateles geoffroyi*). Hemos logrado documentar cinco ejemplares procedentes de La Blanca y Tikal (Lámina 63, Figs. h-l).

¹¹⁰ Véase tb epígrafe 5.2.

En el caso de los monos se ha decidido no establecer el subtipo iconográfico de way, a pesar de que en ocasiones se representan de pie, dado que esta es una postura relativamente habitual entre los monos.

3.1.9.1.5. Tapir

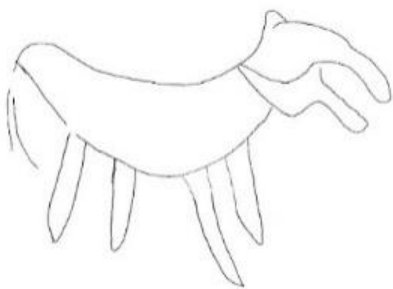


Fig. 3.125. Tapir. Grafito procedente de Tikal. Lámina 62, Fig. l.

Estos animales (*Tapirus bairdii*), parientes lejanos de los caballos y los rinocerontes, suelen medir unos 2 metros de longitud y aproximadamente 1 de altura, pesan entre 200 y 300 kilos y se encuentran actualmente en peligro de extinción. Sin embargo era frecuente encontrarlos por las selvas mesoamericanas en época maya. También se los denomina dantas y su característica principal es un hocico alargado en forma de pequeña trompa. Es este atributo, precisamente, el que permite diferenciarlos de manera clara de otras representaciones de mamíferos (Lámina 62, Figs. l-n).

3.1.9.1.6. Murciélago



Fig. 3.126. Murciélago. Grafito procedente de Nakum. Lámina 63, Fig. o.

Otro mamífero, en este caso volador, habitual en el área es el murciélago. Sin embargo, sólo contamos con tres ejemplares de esta especie, procedentes de Tikal y altura, Tz'ibatnah y Nakum (Lámina 63, Figs. n-o).

3.1.9.1.7. Jaguar



Fig. 3.127. Jaguar. Grafito procedente de La Blanca. Lámina 64, Fig. j.

Los jaguares son fácilmente reconocibles en los grafitos por sus características manchas. Es un animal muy destacado en la mitología, la religión y el arte maya. Constituyen la categoría más abundante entre los mamíferos y la segunda variante de la que más ejemplos se han documentado de todos los zoomorfos (Lámina 64).

3.1.9.1.8. Mamíferos no identificados

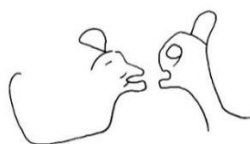


Fig. 3.128. Mamíferos no identificados (Lámina 65).

Además de los ejemplares que hemos podido clasificar, se han documentado otros siete ejemplares que no pueden ser identificados de forma clara. Son los incluidos en la Lámina 65, no reúnen rasgos suficientes para ser definidos de manera más específica.

3.1.9.2. Aves

Entre las aves (Lámina 66) hemos podido identificar ocho especies distintas: un águila, un buitre, un murciélago, un pato, cinco garzas, un tucán, tres pelícanos y otras trece aves que se reconocen como tales, pero de las que no podemos precisar la especie. Proceden de los sitios de La Blanca, Nakum, Rio Bec, Tikal y Chichén Itzá. Todas ellas son habituales en el área maya y pertenecen al entorno inmediato de sus artífices. Contamos con representaciones de altísima calidad en las que se puede observar aves pescando (Lámina 114b) o interactuando con humanos u otros animales (Lámina 114a).

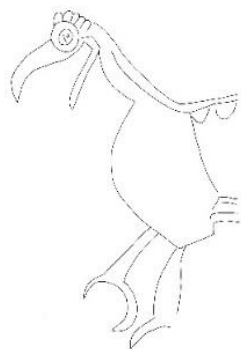
3.1.9.2.1. Águila



Fig. 3.129. Águila. Grafito procedente de Chichén Itzá. Lámina 66, Fig. c.

Contamos con un solo ejemplar de esta especie, procedente de Chichén Itzá (Cuarto 4 del *Akabdzib*). Aunque la representación no está completa la identificamos por las plumas de sus alas extendidas y por la manera en que están marcadas las garras del animal.

3.1.9.2.2. Zopilote



También contamos sólo con un ejemplar de buitre negro americano, procedente en este caso de Nakum. Se trata de un ejemplar de gran tamaño y se lo reconoce por su ojo saltón, su característico pico, el vientre abultado y las garras marcadas.

Fig. 3.130. Zopilote. Grafito procedente de Nakum. Lámina 66, Fig. d.

3.1.9.2.3. Pato

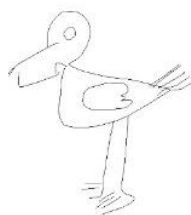


Fig. 3.131. Pato. Grafito procedente de Río Bec. Lámina 66, Fig. e.

También es único el ejemplar de pato. Procede de Río Bec y es fácilmente reconocible por cómo se han plasmado sus particularidades anatómicas: sus patas palmípedas y el pico grande y plano.

3.1.9.2.4. Garza o cormorán



Figs. 3.132 y 3.133. Garza o cormorán. Grafito procedente de Nakum (Lámina 114b) y detalle de la vasija cerámica K4151.

En este caso, el ejemplar que ilustra esta categoría procede de una escena de Nakum. En total contamos con cuatro ejemplares de garzas, tres de una escena de Nakum (Lámina 114b) y una registrada en Tikal (Lámina 66, Fig. g), que se identifican de forma clara; son aves zancudas, de largo pico, que se alimentan de peces, crustáceos y pequeños anfibios.

3.1.9.2.5. Tucán

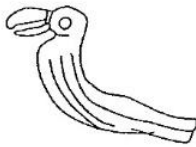


Fig. 3.134. Tucán. Grafito procedente de Tikal. Lámina 66, Fig. a.

Contamos, una vez más, con un solo ejemplar, procedente en esta ocasión de Tikal. Se lo identifica, además de por la forma del cuerpo, por el realismo con el que se representa su característico pico.

3.1.9.2.6. Pelícano



Fig. 3.135. Pelícano. Grafito procedente de Tikal. Lámina 66, Fig. b.

Otra de las aves representadas con mayor realismo son los pelícanos. Contamos con tres ejemplares, todos ellos procedentes de una escena de Tikal, fácilmente reconocibles por sus características anatómicas.

3.1.9.2.7. Aves enlazadas



Fig. 3.136. Aves enlazadas. Grafito procedente de Tikal. Lámina 67, Fig. b.

Entre las representaciones de aves merece especial mención un diseño, se trata de dos aves de cuello largo y pico corto, no identificadas, enlazadas y que en casi todos los casos pueden ser dibujadas de un solo trazo (Lámina 67). Hasta el momento sólo se habían documentado en las Estructuras 5C-13 y 5D-91 de Tikal¹¹¹; durante la campaña 2015 se documentó en la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca un diseño que recuerda a los localizados en Tikal. En este caso se dibuja en horizontal, pero también se trata de dos aves enlazadas y dibujadas de un solo trazo (Lámina 67, Fig. e).

3.1.9.2.8. Aves no identificadas

Como en el caso de los mamíferos, hay algunas aves que no pueden ser identificadas de manera más específica. Son las incluidas en Lámina 66, Figs. h-s.

Entre estas aves no identificadas hallamos algunas que parecen pertenecer a la misma especie. Tienen pico ganchudo, pero sobre todo destaca la manera de representar la cresta. Más que una protuberancia caruncular parece que se trata de la representación de una cresta de plumas (Fig. 3.137).

Jarostaw Żratka¹¹² sugiere que podrían ser representaciones de quetzales, aunque también podría tratarse de otros animales del área que parecen asemejarse a las representaciones, como la pava moñuda o el águila crestuda real.

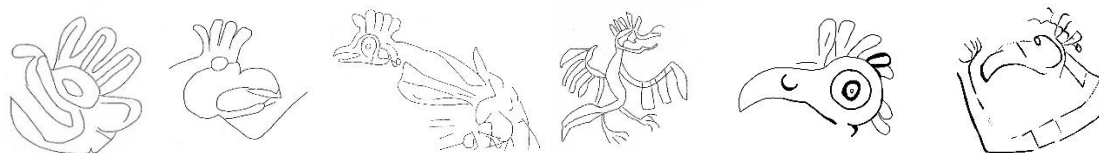


Fig. 3.137. Aves no identificadas. Grafitos procedentes de Tikal y Chilonché (Lámina 66 Figs.h-m).

¹¹¹ Trick y Kampen, 1983: 17c, 18a-c, 79c

¹¹² Żratka, 2014: 115

3.1.9.3. Reptiles

3.1.9.3.1. Cocodrilo

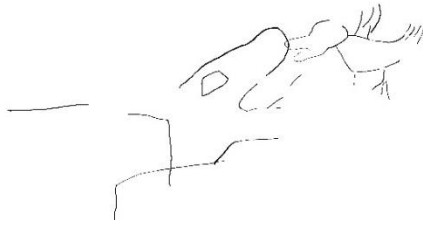


Fig. 3.138. Cocodrilo. Grafito procedente de La Blanca (Lámina 70, Fig. a).

Se han documentado cinco ejemplares de cocodrilo, procedentes de La Blanca, Tikal, Nakum y Tz'ibatnah (Lámina 70, Figs. a-e). Destacan dos de los ejemplares, los registrados en La Blanca y Nakum (Lámina 70, Figs. a y e), por la representación realista de sus características anatómicas.

3.1.9.3.2. Iguana

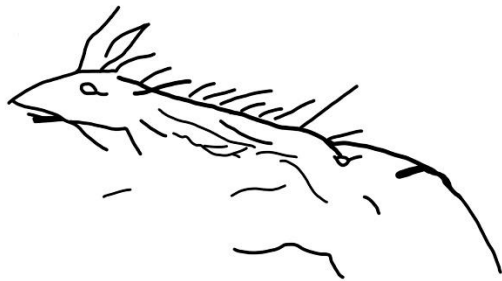


Fig. 3.139. Iguana. Grafito procedente de La Blanca (Lámina 70, Fig. f) y fotografía de una iguana.

Procedente de una escena cinegética de La Blanca (Lámina 110) se ha documentado también un ejemplar de iguana a la que hemos identificado por sus púas y su tamaño.

3.1.9.3.2. Tortuga



Fig. 3.140. Tortuga. Grafito procedente de Nakum. Lámina 70, Fig. g.

Sólo se ha documentado un ejemplar de tortuga que procede de Nakum. Se trata de una representación simple pero fácilmente reconocible.

3.1.9.3.3. Serpiente

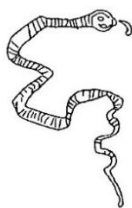


Fig. 3.141. Serpiente. Grafito procedente de Tikal. Lámina 68, Fig. k.

Las serpientes son el subtipo más abundante de todas las representaciones zoomorfas. Hemos logrado documentar cuarenta y un ejemplares procedentes de los sitios de Chicanná, San Clemente, Yaabchiná, La Blanca, Tikal, La Tortuga, Nakum, Rio Bec y Tz'ibatnah. Algunas de ellas se incluyen en las láminas 68 y 69.

En este epígrafe incluimos tanto las figuraciones realistas de serpientes como los ejemplares que representan a seres ofídicos sobrenaturales.

Entre las primeras, que suelen representarse en posición ondulante, como si estuvieran en movimiento, se ha logrado identificar diferentes subcategorías; ejemplares de diseño sencillo y sin apenas decoración (Lámina 68, Figs. a-d), serpientes de cascabel (Lámina 68, Figs. e, f, q), serpientes moteadas o rayadas (Lámina 68, Figs. g-l, n) y serpientes con colmillos. En algunos casos se han figurado sólo los rostros (Lámina 68, Figs. r-v).

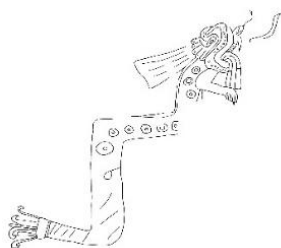


Fig. 3.142. Serpiente con patas. Grafito procedente de Nakum. Lámina 69, Fig. a.

Entre los grafitos zoomorfos que representan serpientes hemos hallado algunos ejemplares que presentan características fantásticas o sobrenaturales. Algunas son figuradas con plumas y/o patas (Lámina 69, Figs. a-b, d-f).

Žratka ha identificado algunas de ellas con *Quetzalcoatl* o *Kukulcán*, la famosa deidad mesoamericana figurada con una serpiente emplumada¹¹³.

Entre las representaciones de seres ofídicos sobrenaturales identificamos también una serpiente bicéfala; se trata de un ejemplar aislado, de gran tamaño, procedente de Chilonché, Cuarto 5-Sur, muro norte. Que sepamos, es el único ejemplar de estas características documentado hasta el momento.

¹¹³ Žratka, 2014: 114-115

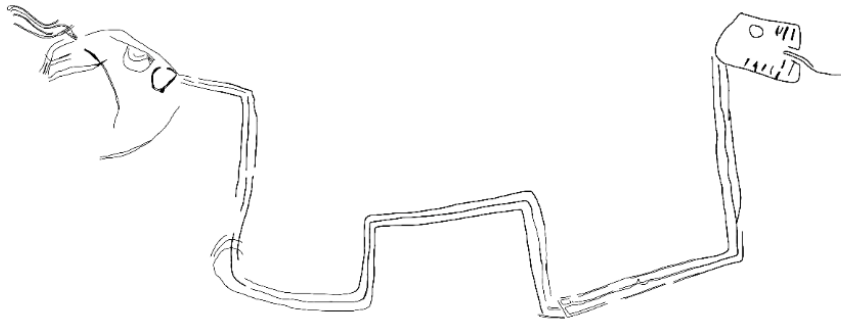


Fig. 3.143. Serpiente bicéfala. Grafito registrado en Chilonché (Lámina 69, Fig. c).

No se trata de una representación simétrica; el trazo es más expresivo en la cara izquierda que en la derecha, más uniforme y armoniosa.

No parece ser del mismo tipo que las serpientes bicéfalas figuradas habitualmente en los relieves escultóricos; aunque representada de modo muy diferente, consideramos que podría tratarse de una representación similar a la registrada por Teobert Maler en Laguna de Pethá. Según León Portilla "en el alto del risco donde el dios *Itzan-Noh Kú* tiene su morada (junto al lago de Pethá), se encuentra grabada la figura de una serpiente de dos cabezas, símbolo que, al decir de Thompson, solía representar a *Itzamná*"¹¹⁴.



Fig. 3.144. Esbozo de uno de los grafitos documentados por Teobert Maler en Laguna de Pethá.

¹¹⁴ León-Portilla, 2003: 128

Junto a estas representaciones hemos encontrado otra variante: las serpientes enlazadas. Hemos documentado el motivo aislado en Tikal y La Blanca (Fig. 3.146, a-b). También en Tikal hemos documentado dos grafitos en los que tal vez podríamos hallar la interpretación de este modo de representar a las serpientes: como cetro o como arma arrojadiza (Fig. 3.146, c-d).

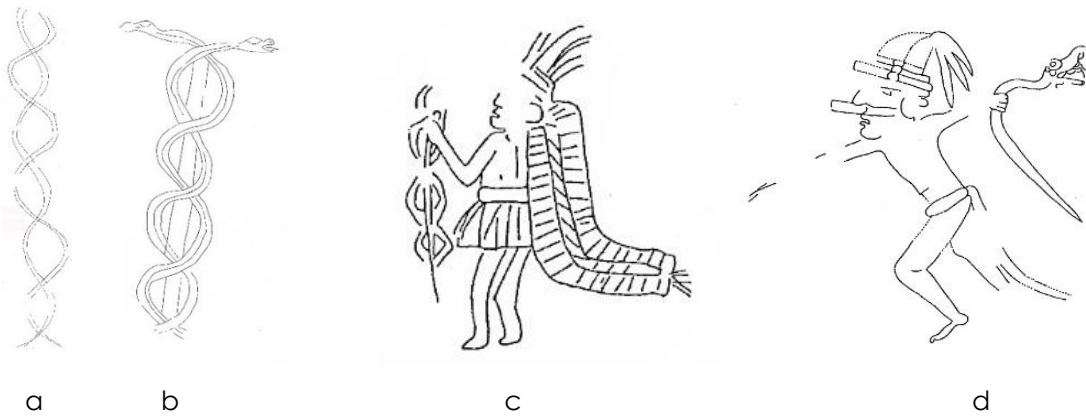


Fig. 3.145. Serpientes entrelazadas. Grafitos procedentes de: a) La Blanca (Lámina 68, Fig. m), b-d) Tikal (Lámina 68, Fig. o; Lámina 69, Figs. n-m).

3.1.9.4. Peces

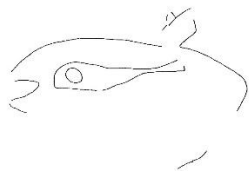


Fig. 3.146. Pez. Grafito procedente de Tikal. Lámina 70, Fig. h.

Por el contrario, en el caso de los peces, al tratarse de formas muy simplificadas, no ha sido posible identificar ninguna especie en concreto entre los tres ejemplares documentados, uno de ellos una raspa (Lámina 70, Figs. h-j).

3.1.9.5. Anfibios: rana

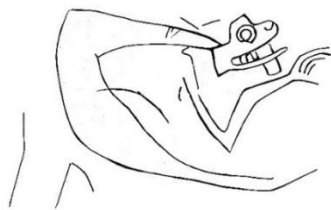


Fig. 3.147. Rana. Grafito procedente de La Blanca. Lámina 70, Fig. k.

En la categoría de anfibios, tan sólo contamos con un ejemplar de rana, documentado en La Blanca. Es de una gran calidad artística y está realizada con gran detalle.

3.1.9.6. Crustáceos



Fig. 3.148. Crustáceo. Grafito procedente de Río Bec. Lámina 70, Fig. q.

Como en el caso de los peces, al tratarse de formas muy simplificadas, no ha sido posible identificar ninguna especie en concreto entre los ejemplares documentados. Proceden de Río Bec y La Tortuga (Lámina 70, Figs. n-q).

3.1.9.7. Arácnidos: escorpión



Fig. 3.149. Escorpión. Grafito procedente de Tikal. Lámina 70, Fig. m.

Resulta complicado concretar la especie de los crustáceos, pero se identifica claramente el arácnido procedente de Tikal como un escorpión.

3.1.9.8. No identificados

Por último, en la variante de "indeterminados" (Lámina 71) se incluyen todas las representaciones zoomorfas que no se han podido adscribir a ninguno de los subtipos anteriores debido al mal estado del grafito, o bien porque no se ha podido identificar el animal representado.

3.1.10. Vulvas

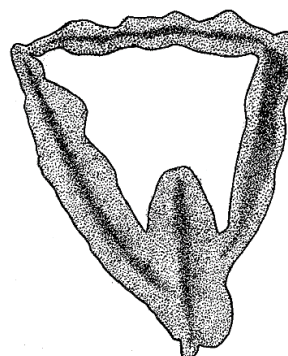


Fig. 3.150. Vulva registrada en La Blanca.

En el arte maya son escasas las imágenes eróticas explícitas y tampoco abundan las imágenes sexuales o sensuales.

No hay representaciones de desnudos integrales; la mayoría de representaciones de mujeres con el torso desnudo están relacionadas con algunos episodios míticos en concreto: el Dios N y la doncella y las asistentes del Dios del Maíz. En cuanto a los desnudos masculinos, ya hemos mencionado que sólo se representa a los hombres desprovistos de ropa con la intención de denigrar; desnudos o prácticamente desnudos se representa a los cautivos y prisioneros de guerra, pues despojarlos de sus ropas y sus adornos es una de las mayores humillaciones. También se representa desnudos y despojados de sus atributos al Dios L y los dioses remeros cuando son vejados por el Dios del Maíz¹¹⁵.

En este contexto, los grafitos constituyen una forma más libre de expresión. Muchos comparten convenciones de representación con el arte maya oficial, pero son una manifestación subjetiva, privada, más libre de alguna manera. Aunque no abundan, entre los grafitos sí que es posible observar representaciones sexuales explícitas¹¹⁶, así como personajes masculinos y femeninos totalmente desnudos. En el caso de los hombres, las escasas representaciones con los genitales expuestos han sido clasificadas como cautivos¹¹⁷. Si atendemos a las representaciones femeninas documentadas en los grafitos vemos que la tendencia se invierte; la mayoría de ellas son representaciones de mujeres desnudas y embarazadas; con el vientre, el ombligo, los pechos y las vulvas muy marcadas. Apenas contamos con 20 representaciones de figuras femeninas completas entre los grafitos, por lo que llama la atención la abundancia de representaciones de vulvas (Lámina 35, Figs. h-w).

Se figuran de manera sencilla, son triángulos con una línea vertical en el centro -aunque las hay también de triángulos concéntricos- que simbolizan el órgano genital femenino. Tienen un diseño muy similar en todos los sitios mayas donde se han encontrado -San Clemente, La Blanca, Ceibarico, Rio Bec, Nakum y Tikal. También se asemejan a las representaciones de vulvas halladas en cuevas, tanto del área maya¹¹⁸, como a algunas de las halladas en cuevas del Paleolítico Superior y el Neolítico en Europa y África.

Están realizadas con una técnica diferente; la mayoría de ellas están marcadas con un trazo mucho más profundo, aunque también las hay incisas o dibujadas en carbón.

¹¹⁵ García Barrios, 2011:10

¹¹⁶ Véase epígrafe 3.2.10

¹¹⁷ Véase epígrafe 3.1.1.1.2.5

¹¹⁸ Stone 1995: 53

Las encontramos siempre en la parte superior de los muros o incluso cerca del arranque de la bóveda. Los ejemplares proceden de La Blanca (20), San Clemente (20), Región de Rio Bec (14), Nakum (9) y Tikal (7).

Muchas veces aparecen agrupada o concentradas en uno o unos pocos cuartos. Por ejemplo, los veinte ejemplares de La Blanca fueron documentados en cuatro cuartos del Ala Sur de la Estructura 6J2. No es raro; también en Tikal o Nakum aparecen en el mismo cuarto o en cuartos contiguos (Estructura E de Nakum, Palacio de los Murciélagos y 5D-91 de Tikal). Żrańka¹¹⁹ apunta además que en Nakum y Tikal las vulvas se documentaron en los mismos cuartos o en cuartos contiguos a espacios en los que se grabaron las pocas escenas de contenido sexual explícito documentadas en los grafitos.

Por otro lado, no se han encontrado ejemplares en subestructuras ni parecen propias de las cuidadas y modosas formas del arte maya oficial.

Todos estos datos relativos a su ubicación en los muros, las estructuras en las que se representan (y en las que no), así como su técnica nos hacen pensar que estos símbolos se grabaron después de que las estructuras fueran abandonadas.

Pueden ser Postclásicas, como apunta Julie Patrois para Rio Bec¹²⁰ o al menos de ocupadores posteriores, como sugiere Cristina Vidal¹²¹, tanto por su ubicación en los muros y determinadas estructuras como por su técnica e iconografía. En ocasiones se superponen a otros grafitos.

Sin embargo, Jarosław Żrańka¹²² considera que algunos de los ejemplares documentados en Nakum podrían ser originales y fechados en el Clásico Tardío o Terminal, pero realizados mientras los edificios estaban en uso.

En cuanto a sus posibles interpretaciones se recogen en el epígrafe 5.7 de esta Tesis.

3.1.11. Huellas de manos

Además de grafitos incisos y pintados, y de rayajos coloniales o actuales, en las estructuras mayas podemos encontrar otras representaciones relativamente frecuentes, las impresiones de manos, que aparecen tanto en los muros interiores y exteriores de los edificios como en las cuevas del área. No se incluyen en las estadísticas pero dado que

¹¹⁹ Żrańka, 2014: 140-141

¹²⁰ Patrois y Nondédéo, 2009: 52-53

¹²¹ Vidal, 2006: 23-24

¹²² Żrańka, 2014: 141

comparten espacio con los grafitos, consideramos pertinente tanto su inclusión en la clasificación, como una aproximación a su significado¹²³.

Estas huellas se localizan, impresas en rojo, blanco, negro, azul, verde, amarillo y gris, en los muros y bóvedas de muchas estructuras mayas: Bonampak, Calakmul, Chichén Itzá, Itzimté, Kabah, Labná, Manos Rojas A, Rio Bec, Sabacché, Santa Rosa Xtampak, Sayil, Sisilá, Tsits, Uxmal, Xchán, Xcalupococh, Xkichmook, Yaxcopoil; Akumal, Caracol, Chamax, Cinco Manos o Las Grecas, Playa del Carmen, San Gervasio, Tancah, Tulum y Xcaret.

Tanto en cuevas como en edificios suelen mostrarse en posición vertical, con los dedos hacia arriba, aunque existen algunas variantes, y pueden representarse de forma individual, en parejas o en grupos. La mayoría de veces son de adultos, pero también se han documentado ejemplares más pequeños, probablemente de niños o jóvenes¹²⁴.

En cuanto a las técnicas, la más empleada es la impresión en positivo, en la que las manos se pintan o se sumergen en pintura y luego se apoyan sobre las superficies, marcando impresiones en las que en ocasiones se distinguen incluso las huellas dactilares de los autores. También se registraron impresiones en negativo; en este caso se colocarían las manos sobre la superficie de estuco y posteriormente se cubriría todo, probablemente por soplado, con color, de manera que quedaba marcada la silueta de la mano. Zralka refiere también manos pintadas con pincel en Nakum¹²⁵ y Tz'ibatnah¹²⁶. Finalmente, se han identificado también algunas manos incisas (Lámina 33, Figs. d, e).

En cuanto a su distribución geográfica, aunque son más habituales en las Tierras Bajas Mayas del Norte, aparecen en gran parte del territorio y lo mismo ocurre con su cronología: se han documentado huellas desde el Preclásico hasta el Postclásico.

En 2007 Antonio Benavides publica el primer trabajo compilatorio dedicado a las huellas de manos, comentado en el capítulo 2 de este trabajo.

Clasifica las huellas de manos según la cronología de las estructuras en que fueron impresas. A grandes rasgos, salvo un ejemplar Preclásico Tardío en Calakmul; la mayoría de ejemplares de Clásico Tardío son de la región del Puuc y en el Postclásico en la costa de Quintana Roo¹²⁷.

En el citado "Impresiones de manos humanas en algunos edificios mayas"¹²⁸ se incluye

¹²³ Véase el epígrafe 5.6 de esta Tesis

¹²⁴ Benavides, 2007:37; Strecker 1982:48

¹²⁵ Zralka, 2014: Lámina 59

¹²⁶ Kováó 2010: 58, 2012

¹²⁷ Benavides, 2007: 47-50

¹²⁸ Benavides, 2007

un listado de las impresiones halladas en cuevas, cerámica y arquitectura. Nosotros aportamos al listado un nuevo ejemplar de huella de mano humana impresa en gris, registrado en el arranque de la bóveda oeste del Cuarto de las Pinturas de Chilonché así como una aproximación a su significado, que se incluye en el epígrafe 5.6 de esta Tesis.



Fig. 3.151. Huella de mano gris registrada en Chilonché.

3.1.12. Diseños punteados

Finalmente, se han registrado también diseños punteados¹²⁹. Se trata de pequeños agujeros realizados mediante perforación o desgastando poco a poco la superficie, que se sitúan a poca distancia unos de otros, formando diseños irregulares. El número de agujeros varía considerablemente entre unos y otros ejemplares. En ocasiones, se han documentado asociadas a tableros de *patolli* (Lámina 57, Fig. m) y se emplearon también como recurso artístico, combinándose con otras técnicas (Lámina 7, Fig. a; Lámina 64, Fig. c).

Zralka¹³⁰ reporta los documentados en Nakum, Tikal y Holmul; en La Blanca (Láminas 134-137) se han registrado otros doce de estos diseños. Acerca de su significado, Zralka, relacionándolos con la cultura azteca, propone que estarían relacionados con actividades adivinatorias, cálculos calendáricos o sistemas de conteo.

¹²⁹ Véase epígrafe 4.2.1

¹³⁰ Zralka, 2014: 159, 160

3. 2. Escenas

Una vez revisados y definidos cada uno de los elementos que aparecen representados en los grafitos abordaremos el estudio de las escenas.

Entendemos por escena “una composición integrada por más de un personaje o elemento que forman parte de un mismo ambiente y que comparten unas mismas circunstancias temporales”¹³¹. Como mencionan Vidal y Muñoz, “las escenas reflejan una situación, un hecho o un concepto, es decir permiten ser consideradas como tipos iconográficos propiamente dichos –conceptuales o narrativos¹³²”, lo que permite “un estudio mucho más interesante, al poder abordar su interpretación iconográfica una vez tratada la organización del esquema compositivo”¹³³.

Las escenas son también una fuente imprescindible para la interpretación de los grafitos que se hallaron aislados.

Como en el caso de los aislados, la mayoría de las clasificaciones previas que se refieren a escenas se ocupan solo de las halladas en esos sitios. Žratka¹³⁴, quien aporta una clasificación global, las agrupa en ocho categorías: Procesiones, Escenas de sacrificio, Escenas de conversación o cortesanas, Escenas de caza, Escenas de enema, Escenas sexuales, Escenas de juego de pelota y Otros.

Teniendo en cuenta las clasificaciones previas y después de una revisión exhaustiva del *corpus*, nosotros proponemos una división en once categorías:

1. Escenas palaciegas
2. Escenas de conversación
3. Procesiones o desfiles. Diferentes subtipos
4. Escenas de juego de pelota
5. Escenas urbanas
6. Escenas de caza
7. Escenas de sacrificio
8. Escenas sobrenaturales
9. Otras escenas rituales. Diferentes subtipos
10. Escenas sexuales
11. Otras escenas

¹³¹ Vidal y Muñoz, 2009: 108

¹³² Vidal y Muñoz, 2009: 108

¹³³ Vidal y Muñoz, 2009: 108.

¹³⁴ Žratka, 2014: 165

3.2.1. Escenas palaciegas¹³⁵

Se trata de escenas que parecen tener lugar en el interior de un palacio, teniendo en cuenta los personajes y acciones representados en ellas. Son, concretamente, tres procedentes de La Blanca y otra de Chilonché; las cuatro fueron documentadas en estructuras palaciegas, dos de ellas en contextos sellados.



Fig. 3.152. Escena palaciega registrada en La Blanca. Lámina 73.

La primera escena palaciega en los grafitos fue identificada por Vidal y Muñoz en 2009. Se encuentra en el Palacio 6J1 de La Blanca¹³⁶, el más exclusivo del sitio, dado que es la única estructura que originalmente se abría al interior del patio de la Acrópolis.

En el muro Este de su cuarto principal, se documentó en 2006¹³⁷, finamente incisa, esta escena cortesana en la que se figuran cuatro personajes: dos *ah' kun*, un músico y un gobernante o personaje de la élite¹³⁸, todos ellos descritos con detalle en los apartados anteriores.

Su composición, la calidad con que fue ejecutada y las características de representación que comparte con otras escenas similares pintadas en las vasijas del Clásico, hacen pensar que esta escena fue realizada por un artista¹³⁹.

En cuanto a su esquema compositivo, los personajes se sitúan en tres niveles diferentes, evocando un espacio escalonado, tal vez similar a la estructura en la que se encuentra, teniendo en cuenta su contexto arqueológico¹⁴⁰.

¹³⁵ Véase también epígrafe 5.3.

¹³⁶ El Palacio 6J1 o Palacio de Oriente cierra el patio interior de la Acrópolis por su lado oriental y consta de cinco estancias abovedadas. La principal o central (Cuarto 3) posee un amplio vano en el centro que mira al interior del patio, y desde ella se accede a os salas menores situadas en los laterales, que carecen de comunicación al exterior. En los extremos norte y sur del palacio hay otros dos cuartos de gran tamaño, uno de ellos en avanzado estado de destrucción (Vidal y Muñoz, 2009:109).

¹³⁷ Vidal, 2007:17

¹³⁸ Vidal y Muñoz, 2009: 111-112

¹³⁹ Vidal y Muñoz, 2009:112

¹⁴⁰ Vidal y Muñoz, 2009: 115

En la imagen parece plasmarse un tipo iconográfico habitualmente representado en las vasijas polícromas del Clásico, con un esquema básico que se repite: un gobernante ricamente ataviado y sentado en un trono, alrededor del cual se representan diferentes personajes de la corte¹⁴¹, dependiendo de qué acontecimiento o idea se esté plasmando en ellas¹⁴².

En este caso, Vidal y Muñoz la relacionan con "las escenas en las que el *ah-ku'hun* cumple la función de negociador, tanto matrimonial como de mercancías"¹⁴³.



Fig. 3.153. Escena registrada en La Blanca.

En el mismo muro, a aproximadamente 1,5 metros hacia el sur se registró otra escena realizada a escala algo menor.

En ella observamos a un personaje arrodillado, ataviado con un faldellín, que sostiene entre sus manos un objeto rectangular, similar a un libro. Su rostro está tapado por el abanico de plumas que sujeta la figura que se encuentra de pie ante él; a la que se superpone parcialmente otra, de la que solo apreciamos las piernas y el cuerpo. Entre los dos personajes principales, aunque realizada con un trazo más fino, se aprecia una cuarta pierna.

Los personajes se sitúan en dos niveles diferentes, en un espacio escalonado marcado por dos líneas horizontales. Los dos protagonistas se apoyan sobre el primero de los escalones; los otros dos personajes, incompletos, sobre el segundo. Este fue el modo, magistral, en nuestra opinión, que empleó su autor para representar dos planos en el mismo grafito, otorgándole, a pesar de las limitaciones del soporte, cierta sensación de profundidad al resultado.

La composición de la escena, el trazo y la proporción de los personajes, así como algunos de los detalles representados, como las plumas del abanico o los flecos con los

¹⁴¹ Acompañantes, familiares, sirvientes, músicos u otros personajes.

¹⁴² Evocan la vida en la corte y narran escenas de negociación, de intercambio de tributos o de celebración, entre otros eventos.

¹⁴³ Vidal y Muñoz, 2009: 114

que rematan los faldellines, parecen indicar que su autor fue el mismo que realizó la escena "principal". Sin embargo, teniendo en cuenta la diferencia de escala y la distancia entre ambas representaciones no parecen formar parte de una misma escena.

En ella se estaría representando un acontecimiento diferente, real o evocado, pero de características similares a las representadas en la escena "principal". El personaje arrodillado, un *ah'kun*, estaría entregando tributos al personaje que se encuentra de pie, ante la presencia de los asistentes representados en segundo plano. Los bienes intercambiados, abanicos de plumas y hatillos rectangulares de telas plegadas, son habituales en las escenas de negociación y también forman parte, habitualmente, del contenido de muchos de los bultos representados en las vasijas del Clásico, como en K1248, K5453 o K2285, por ejemplo.

La aparición de esta segunda escena plantea algunas preguntas. Si son dos momentos diferentes representados por el mismo artista, es posible que los personajes figurados, o al menos alguno de ellos, sean los mismos que en la escena principal, lo que reafirmaría, al menos en este caso, el carácter testimonial -narrativo-, más que conceptual de estos grafitos que, por otro lado, cumplen, teniendo en cuenta sus especificidades, algunos de los cánones de representación del arte oficial. Y abriría además otras nuevas acerca de la autoría de los grafitos.



Fig. 3.154. Escena palaciega registrada en Chilonché. Lámina 74, Fig. a.

La segunda de las escenas palaciegas identificadas procede del sitio de Chilonché, concretamente del muro Oeste del Cuarto 4¹⁴⁴ de la Estructura 3E1¹⁴⁵; una estancia de paso restringido, a la que originalmente se accedía sólo desde el cuarto central de la misma estructura. Este cuarto está completamente recorrido por una banca, por lo que parece un lugar bastante privado.

¹⁴⁴ El cuarto se halló completamente relleno y sellado. Al tratarse de un contexto cerrado podemos afirmar que estos grafitos fueron realizados por uno o varios habitantes, ocupadores o visitantes del Cuarto 4 del Palacio 3E1 durante el periodo en que esta estructura estuvo ocupada.

¹⁴⁵ En cuanto a su cronología, este edificio, ocupado y ampliado durante el Clásico Tardío, fue relleno a finales de este periodo para ser ampliado (Muñoz, Vidal y Merlo, 2014).

Por otro lado, cabe resaltar que los grafitos están realizados en este caso a una altura que hace pensar que se pintaron en una postura cómoda, en posición sedente o arrodillada; ambas observaciones apuntan a que su autor o bien formaba parte de la élite o bien estaba muy próximo a ella, pues no sólo tenía acceso a sitios tan exclusivos como éste, sino que también podía permitirse la libertad de pintarlos a una altura que le resultaba cómoda, en posición relajada. Si además tenemos en cuenta su elegante factura, así como la gran riqueza iconográfica y detalle con que están ejecutados, parece indudable que fueron realizados por un artista.

Además de por la calidad y virtuosismo con el que están elaborados, destacan por su exclusiva técnica, ya que muchos de ellos están policromados. En este caso, se trata de tres personajes delineados en negro; dos de ellos están además parcialmente coloreados en tonos tierra, y uno presenta incluso otros detalles acabados en azul.

Responde al mismo esquema que mencionábamos anteriormente; en este caso en la escena se representaría a un gobernante o personaje de alto rango, junto a un asistente o acompañante y un músico que ameniza la escena. En este caso es el gobernante el que se representa tocado de *ah' kun*, como sucede en las escenas plasmadas en las vasijas K4120 o K6984, entre otras.

En cuanto a su composición, también en este caso se representa al músico en un nivel diferente.



Fig. 3.155. Escena palaciega registrada en La Blanca (Lámina 74, Fig. b)

La última de las escenas de palacio documentadas procede del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub. 2 del Palacio 6J2 de la Acrópolis de La Blanca, que descansa sobre un basamento decorado con un hermoso relieve. Al tratarse de una subestructura que se halló completamente rellena, el contexto, como en el caso anterior, es cerrado, lo que constituyó una oportunidad óptima para la documentación de los grafitos que se registraron en ella.

En el centro de su muro Este y alineada con la puerta se documentó una hornacina; sus muros revestidos, sobre todo el oriental, presentaban grandes huellas de quemado, hallándose el estuco completamente calcinado en algunas zonas. El material cerámico y lítico registrado sobre la hornacina apunta a una quema ritual¹⁴⁶.

Las altas temperaturas y tal vez la incineración de resinas u otras sustancias habían alterado completamente la composición química del revestimiento de estuco, debilitándolo y disgregándolo en algunas zonas.

Fue precisamente en este muro donde fue hallada esta escena, realizada, muy probablemente, tras la calcinación del estuco, ya que sus finos trazos incisos, apenas marcados, son blancos¹⁴⁷.

A pesar de haberse simplificado considerablemente la representación, identificamos a un personaje -arrodillado o de pie a un nivel inferior- que sostiene un objeto que muestra a otro personaje sentado frente a él. En este caso no se ha representado el trono; en nuestra opinión, lo sugiere el hecho de que el personaje sentado esté figurando a un nivel superior.

Las características de la subestructura en que se halló, así como los demás grafitos hallados en los muros de su único cuarto, hacen que no sea descabellado pensar que se tratara de una escena palaciega de intercambio que, en caso de representar un acontecimiento real, pudo haber tenido lugar en esta misma estancia. Sin embargo, su ubicación y el hecho de que fuera realizado después de una quema ritual, permiten conjeturar si podría tratarse de un grafito realizado para conmemorar un ritual de otro tipo, o incluso para dar testimonio de la ceremonia de clausura -tal vez una ofrenda de cierre- que tuvo lugar en esa estructura antes de proceder a su sellado.

3.2.2. Escenas de conversación¹⁴⁸

Durante el registro de los grafitos en los sitios de La Blanca y Chilonché, hubo un grafito que llamó mucho nuestra atención; las representaciones, una en cada sitio, de dos caras enfrentadas que parecían estar conversando. En ambos casos se representan aisladas, a pesar de que en los muros en los que fueron dibujadas se registraron otros grafitos y en ambos casos fueron plasmadas en estancias de gran relevancia, el Palacio de Oriente en La Blanca y el Cuarto de las Pinturas en Chilonché.

¹⁴⁶ Tras su estudio se determinó que el material cerámico y asociado a esta quema ritual se adscribe al Clásico Tardío -Tepeu 1 y 2- (citar informe 2015).

¹⁴⁷ Véase también el apartado de *Fotogrametría* en el capítulo 6.

¹⁴⁸ Véase también epígrafe 5.3

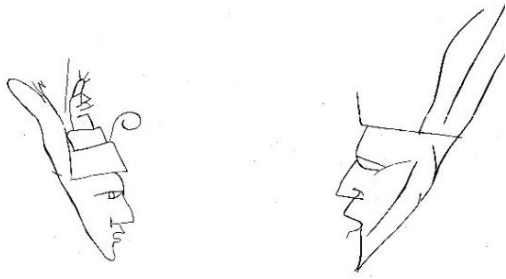


Fig. 3.156. Escena de conversación registrada en La Blanca. Lámina 76, Fig. a.

La primera de ellas se registró en el muro Este del Cuarto 3 de la Estructura 6J1 de La Blanca, superpuesta sobre la escena de palacio descrita en el epígrafe anterior. Uno de los personajes porta un tocado de *ah' kun* similar al de otros personajes que se representan en la escena a la que se superpone.

En nuestra opinión podrían ser el testimonio de alguna negociación o pacto importante entre los habitantes de las estructuras en los que fueron grabados y otros personajes, una especie de constancia de contrato, equivalente, en cierto modo, a la firma de los dos participantes.



Fig. 3.157. Escena de conversación registrada en Chilonché (Lámina 76, Fig. b).

La registrada en Chilonché, en el muro Este del Cuarto de las Pinturas, se figura de manera algo más simplificada, pero resulta evidente que también representa dos caras que parecen conversar. En nuestra opinión se trataría del mismo tipo iconográfico.

Los personajes, en ambos casos, se figuran con rasgos diferenciados, tal vez en un intento de individualizarlos.

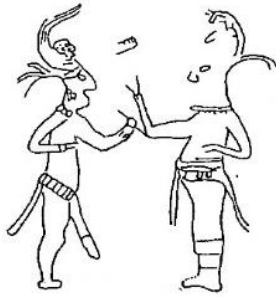
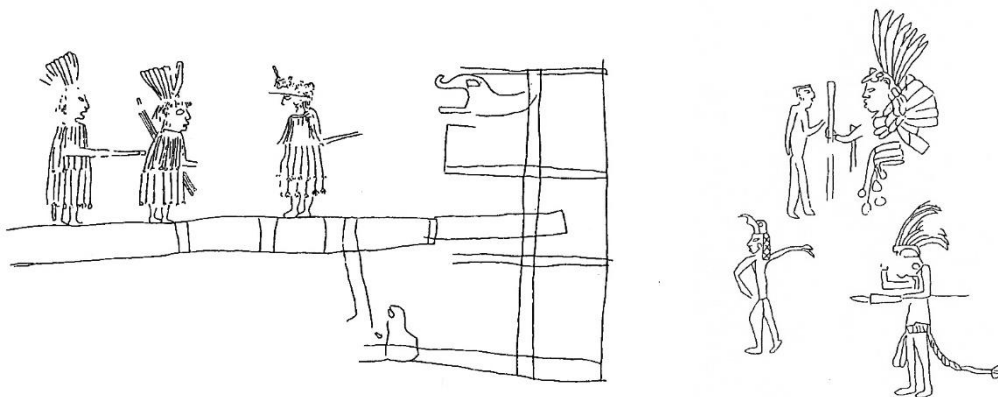


Fig. 3.158. Escena de conversación registrada en Tikal. Lámina 76, Fig. c.

Tanto en La Blanca como en Chilonché son representaciones sólo de las cabezas de los personajes, sin embargo, en Tikal localizamos un grafito en el que los personajes aparecen de cuerpo entero y que podría tener un significado similar.

También Żraŕka incluye en su clasificación las escenas que denomina "conversation-like"; aunque con esta tipología se refiere a otras escenas, generalmente de dos o tres personas, de pie y frente a frente que parecen conversar, estar reunidas o llevar a cabo una negociación importante¹⁴⁹.



Figs. 3.159 y 3.160. Escenas de conversación registradas en Tikal. Lámina 77.

¹⁴⁹ Żraŕka, 2014: 172

Finalmente, incluimos en esta categoría una escena reportada por Arlen y Diane Chase en la Estructura B-20 de Caracol¹⁵⁰.



Fig. 3.161. Escena de negociación registrada en Caracol. Lámina 90, Fig. b.

En el extremo izquierdo de la escena se representa un elaborado palanquín en el que dos cargadores parecen portar un objeto ceremonial. Delante de ellos, un personaje con un alto tocado parece sujetar al cautivo representado con las manos atadas a la espalda en el centro de la imagen; frente a ellos se representa un grupo de tres personas que se figuran con mucho menos detalle.

Los autores¹⁵¹ proponen que se trata de una escena de negociación entre los individuos de la izquierda y el que va en el palanquín por la suerte del cautivo que se encuentra en el centro.

3.2.3. Escenas de procesiones o desfiles

Incluimos en esta categoría las representaciones de dos o más personas que parecen desfilar en una misma dirección o dirigirse a un mismo punto. En ellas se figuran desde sencillas procesiones de unos pocos individuos (Láminas 84 y 85), a fastuosos desfiles con palanquines y músicos (Láminas 78-83). Incluso las hay de marchas conmemorativas que muestran palanquines de deidades protectoras (Láminas 86-91). Muchas de estas escenas de procesiones tienen lugar en ambientes urbanos, flanqueados por edificios

¹⁵⁰ Chase y Chase, 2001:127

¹⁵¹ Chase y Chase, 2001:126

que también aparecen representados; en otras, aunque parece evidente que también tuvieron lugar en estos espacios, el contexto se ha perdido.

Las escenas de procesión son las más abundantes entre los grafitos y aportan una información valiosísima acerca del uso de las plazas y las calzadas; del espacio urbano en definitiva. Se representan ambientaciones de las que carecemos en cualquier otra expresión artística del arte oficial y que muestran la impresión que causaron estos acontecimientos en los autores de los grafitos.

Proceden de Tikal, Yaxhá, Hochob, La Blanca, Nakum, Kakab y Caracol.

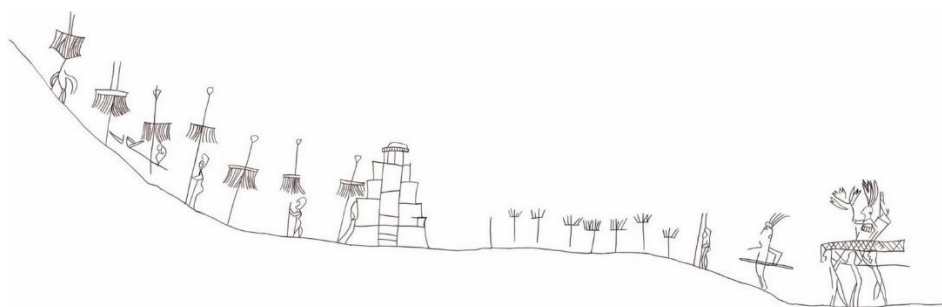


Fig. 3.162. Escena de procesión registrada en Yaxhá. Lámina 78.

El grafito de procesión más famoso es sin duda el bello desfile representado en la mitad este del muro sur de la cámara norte del edificio 375 de Yaxhá¹⁵².

En ella la acción se desarrolla de derecha a izquierda; en el extremo derecho de la escena se observa a un personaje sentado en un palanquín portado por tres cargadores, que sostiene un objeto similar a un abanico de grandes dimensiones. A poca distancia se sitúa un personaje de tamaño algo mayor, ataviado con un tocado de plumas, que parece dirigirse al parasol representado algo más allá. Delante de estos personajes, ocho altos estandartes rascados se alinean, engalanando la calzada hasta llegar a la pirámide de cuatro cuerpos escalonados y escalinata central, rematada por un cuerpo de piedra coronado por una crestería. A continuación, en la parte izquierda de la escena aparecen siete personajes cargados con parasoles que ya ascienden la pendiente marcada por la larga línea que indica la superficie del terreno.

Otra escena de este sitio en la que encontramos la representación de una procesión o desfile en un ambiente urbano es la que se encuentra en el muro oeste del cuarto

¹⁵² Žrátko y Hermes, 2009: 153-154

delantero del Edificio 216¹⁵³. La escena parece desarrollarse en dos planos: en primer término, se representa una procesión o desfile de doce personas que discurre por un terreno irregular que parece descender; en el centro de la escena destaca un personaje ricamente ataviado y con tocado, que sostiene en sus manos un objeto desconocido. Detrás de él desfilan dos portadores de parasoles y un músico. Delante de él dos individuos portan diferentes objetos que no podemos identificar. La escena se cierra con seis personajes de rango inferior que caminan en fila, delante de todos los demás. En segundo plano, enmarcando la escena, se representan dos grandes pirámides escalonadas.

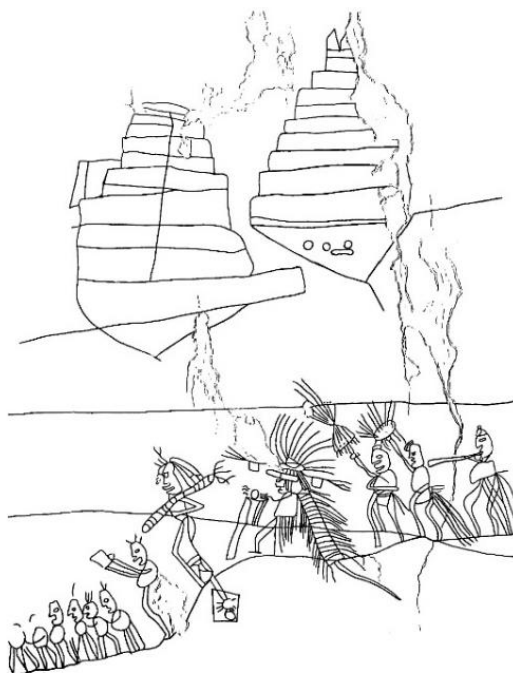


Fig. 3.163. Escena de procesión registrada en Yaxhá. Lámina 80, Fig. a.

Otra conocida escena de procesión es la registrada por Teobert Maler en la Cámara central del Templo Principal de Hochob (Fig. 2.8 de esta Tesis y Lámina 80, Fig. b). Como en los casos anteriores, una línea marca el nivel del piso y en ella también se incluyen elementos arquitectónicos; de hecho, en este caso, la estructura piramidal parece ser el elemento central de la escena, al que se dirigen las mujeres representadas; parece incluso que una de ellas ya está ascendiendo por la escalinata. La peculiaridad de esta escena es que todos los personajes que aparecen en el desfile son mujeres ataviadas con huipiles; algunas de ellas incluso con máscaras.

¹⁵³ Žratka y Hermes, 2009: 154

Un esquema similar se repite en algunas de las escenas de procesión registradas en Rio Bec¹⁵⁴: una línea marca el nivel del piso por el que discurre el desfile que en ambos casos parece dirigirse al centro de la escena, ocupada por un basamento piramidal rematado por una estructura de material percedero y en cuyo interior se distingue un individuo. Todos los personajes representados en ambas escenas se dirigen hacia el edificio, algunos ascendiendo ya a las estructuras. Entre ellos encontramos músicos, portadores de parasoles y estandartes y otros participantes en los festejos que llevan diferentes atavíos y tocados.



Figs. 3.164 y 3.165. Escenas de procesión registradas en Rio Bec. Lámina 81, Fig a; Lámina 82, Fig a.

En Tikal encontramos desfiles muy variados: desde sencillas procesiones de apenas tres o cuatro personajes (Lámina 84; Lámina 85, Fig. b) hasta las elaboradas escenas de procesión, como las pintadas en la Estructura 5D-46 de Tikal¹⁵⁵.



¹⁵⁴ Patrois y Nondédéo, 2009: 53-56

¹⁵⁵ Trick y Kampen, 1983: Figs. 48e-f



Figs. 3.166 y 3.167. Escenas de procesión registradas en Tikal. Lámina 83, Fig. a.

La reproducida en la Figura 3.178 es especialmente llamativa: la acción, como es habitual, se desarrolla de derecha a izquierda; en el extremo izquierdo se observa a cuatro portadores de altos estandartes. Tras ellos se representó un perro que también parece formar parte del desfile, seguido por tres personajes con atavíos sencillos, el primero de los cuales lleva una vara en la mano –probablemente el encargado del perro. A continuación aparece el único individuo que se figura mirando a la derecha y que parece dirigir al grupo más destacado; dos personajes ricamente ataviados seguidos por un tercero que lleva lo que parece una máscara. Sobre ellos, otros dos personajes representados algo más arriba y que completan la escena. Todos ellos parecen hallarse en amplias terrazas, ascendiendo sobre ellas¹⁵⁶.

En la segunda de estas vistosas escenas de procesión, en el mismo muro, se diferencian –a pesar de su mal estado de conservación- cinco o seis personas que desfilan ricamente ataviadas con atuendos decorados con plumas y diferentes objetos en sus manos, entre los que se identifican lanzas e incensarios.



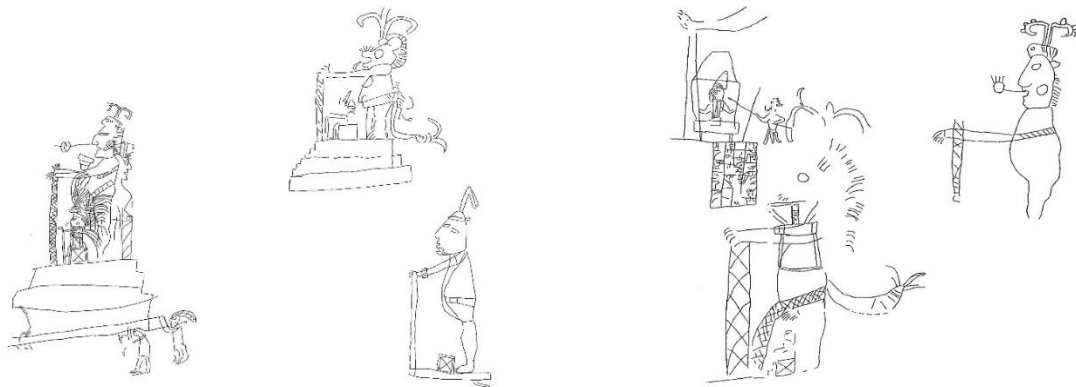
Fig. 3.168. Escena de procesión registrada en Tikal. Lámina 83, Fig. b.

¹⁵⁶ Véase también epígrafe 5.2.

Además de estas escenas destacan en Tikal las de procesiones de palanquines de deidades protectoras. Aunque estas estructuras ya han sido descritas en el epígrafe 3.1.6.2, mencionamos en esta ocasión aquellos ejemplares que parecen formar escenas, dado que se representan, en un mismo ambiente, varios grandes palanquines, cada uno diferente a los otros.

Los más conocidos son los incisos en los muros norte, sur y este del Cuarto 9 del Palacio Maler (5D-65)¹⁵⁷. En todos ellos podemos identificar algunas o todas las características que definen el tema del protector: el dios protector se representa de pie, detrás de la figura del gobernante sentado en un trono, con un brazo extendido y agarrando un bastón. En algunos ejemplares se ha representado también a los porteadores de estas grandes estructuras.

En el muro Este del Cuarto 9 de la Estructura 5D-65 se documentó la primera de ellas, mientras en el muro sur de la misma estancia se registró una escena similar, en la que incluso parecen figurarse las mismas deidades patronas que en la primera.



Figs. 3.169 y 3.170. Escenas de desfiles de grandes palanquines registradas en Tikal. Láminas 86-89.

¹⁵⁷ Trick y Kampen, 1983: Figs. 72 y 73



También en la pared Este del pasillo que comunica el cuarto central con el cuarto norte de la Estructura 5D-96 de la Plaza de los Siete Templos de Tikal se localizaron tres representaciones de palanquines de deidades patronas que reproducen un esquema similar al de las escenas anteriores y junto a las que hallamos otras representaciones de procesiones o desfiles.

Fig. 3.171. Escena de grandes palanquines registrada en Tikal.

Žratka¹⁵⁸ reporta en el muro norte del Cuarto 1 de la Estructura R una procesión con palanquines en forma de L, portados cada uno por dos cargadores. En uno de ellos se distingue de manera más clara que está ocupado por un personaje, un bulto o algún otro objeto. En la parte trasera están decorados con largas tiras, tal vez textiles. Parece diferenciarse también en el centro de la imagen a un portador de parasol o banderín¹⁵⁹.

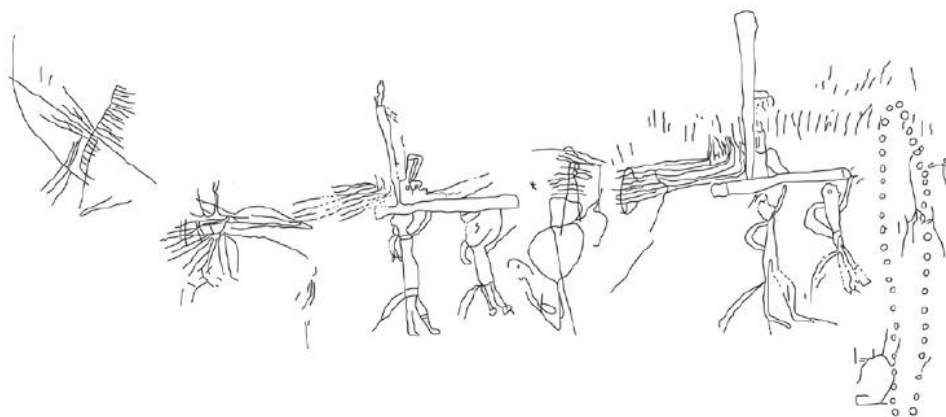


Fig. 3.172. Escena de procesión registrada en Nakum. Lámina 90, Fig. a.

¹⁵⁸ Žratka, 2014: 166

¹⁵⁹ Véase también epígrafe 5.2

Hemos hallado también algunas escenas que parecen ser desfiles de guerreros, soldados u otros personajes armados (Láminas 93-96). Proceden de Santa Rosa Xtampak, La Blanca y San Clemente. En ellas se representan guerreros con diferentes atavíos, armas y escudos, figurados en actitud dinámica; casi siempre miran en la misma dirección, excepto en el caso del grafito de San Clemente.

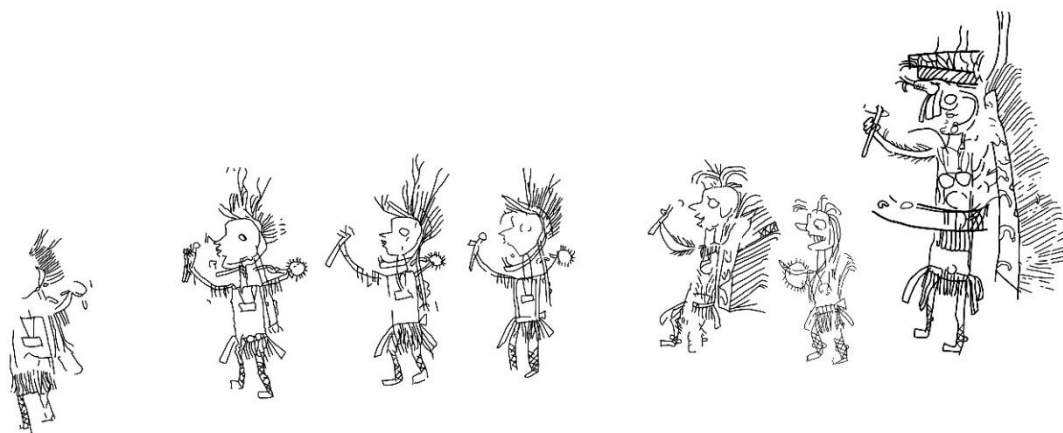


Fig. 3.173. Desfile de guerreros registrado en Kakab. Lámina 93.

Una de ellas (fig. 3.183) es la documentada por Mayer en el muro noreste del Cuarto 3 de Kakab¹⁶⁰. En ella, aunque el primer personaje se encuentra algo incompleto, reconocemos siete figuras humanas representadas en fila, mirando en la misma dirección. La escena se desarrolla de derecha a izquierda, como es habitual. Los personajes que forman parte de ella portan tocados de plumas atados bajo el mentón, pectorales, faldellines de tiras textiles, brazaletes de flecos y largas tobilleras de líneas cruzadas; dos de ellos llevan incluso espalderas decoradas con largas plumas.

La mayoría se representan con el brazo derecho levantado y el izquierdo doblado, en un intento de escorzo. En ambos parecen sostener objetos; Mayer reconoce escudos decorados y hachas¹⁶¹ en las que se diferencia la hoja de piedra con un mango, por lo que identifica la escena como un desfile de guerreros.

Un personaje de mayores dimensiones cierra el grupo por la derecha. Destaca su espectacular tocado zoomorfo con una cabeza de serpiente en la que se representa incluso su lengua bífida, así como la espaldera decorada con plumas. El torso de la figura es inusualmente largo y delgado, y un amplio objeto curvo con forma de cinturón

¹⁶⁰ Mayer, 2014: 23-28

¹⁶¹ Menciona asimismo que estos objetos no son sólo armas, sino que también servían como "insignias de oficio y ritos de sacrificio".

sobresale de su cintura. Esta figura es la más destacada de un grupo que Mayer interpreta como “una escena de procesión de un grupo de guerreros danzantes”¹⁶².



Fig. 3.174. Escena de guerreros registrada en Santa Rosa Xtampak. Lámina 94.

Otra conocida escena de guerreros es la documentada en Santa Rosa Xtampak por Maler, en la que se representa un grupo de guerreros armados con diferentes piezas y protegidos por escudos decorados. Sin embargo, la postura de la mayoría de los personajes, acucillados, no parece sugerir que estén desfilando o formando parte de una procesión.

3.2.4. Escenas de juego de pelota

Otras representaciones imprescindibles para componer el retrato urbano de una ciudad maya lo constituyen las escenas de juego de pelota y los grafitos proporcionan una oportunidad única para observarlos representados en un ambiente urbano.

Son muchas las representaciones de jugadores de pelota en el arte maya oficial; sin embargo, no abundan las representaciones de canchas de juego. En los paneles escultóricos, la figura humana siempre es el centro de la representación¹⁶³; las pocas ocasiones en las que las canchas son figuradas, unos escalones al fondo dan a entender que la escena se produce en un campo de juego de pelota. Lo mismo sucede en las vasijas polícromas; la arquitectura se relega al papel de marco¹⁶⁴.

¹⁶² Mayer, 2014: 23

¹⁶³ En las gradas esculpidas del Edificio 33 de Yaxchilán o en la representación de un juego de pelota real del sitio de La Corona, por ejemplo.

¹⁶⁴ Como por ejemplo en los juegos de pelota representados en las vasijas K1921, K2022, K2803, K3814, K4040, K4407, K5435, K7694; o los figurados en las vasijas K1209, K1288 y K2912, algo más elaboradas.

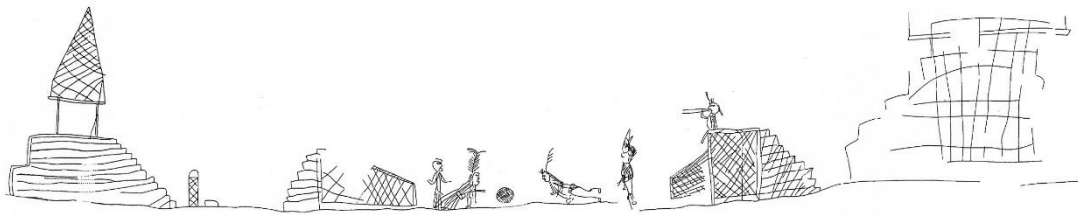


Fig. 3.175. Escena de juego de pelota registrada en Tikal. Lámina 98.

En esta bella escena¹⁶⁵ podemos observar el juego en todo su esplendor y la arquitectura mientras está siendo usada, integrada en el ambiente urbano. Se aprecian a la perfección los dos cuerpos paralelos que definen la cancha o zona de juego. Estas construcciones laterales suelen tener una superficie ataludada hacia la zona de juego; se reconocen aquí de manera clara. Cuatro jugadores, dos a cada lado de la pelota y un músico que ameniza el juego completan la escena, enmarcada por un edificio a cada lado. Frente al representado a la izquierda se reconoce incluso lo que parece ser una estela situada frente al edificio.

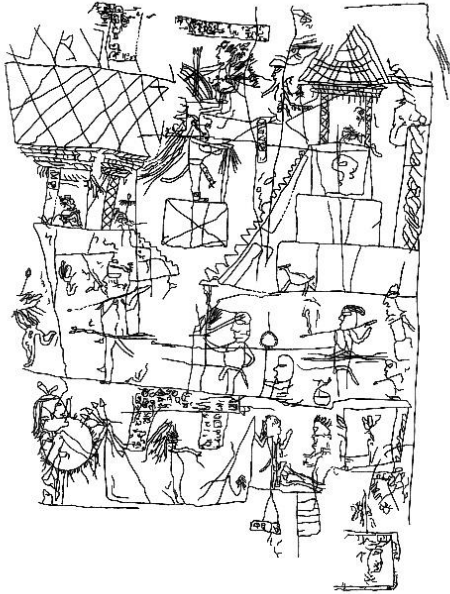
Dado que fue grabada en la Estructura 5D-43 de Tikal, desde la que se puede ver el juego de pelota que conforman las estructuras 5D-42 y 5E-31, algunos autores han apuntado que podría tratarse de una escena que se desarrolló realmente en este lugar.

Gracias a la observación de esta escena, podemos identificar con más claridad otras representaciones de juegos de pelota que no se han conservado en tan buen estado (Lámina 99).

3.2.5. Otras escenas urbanas

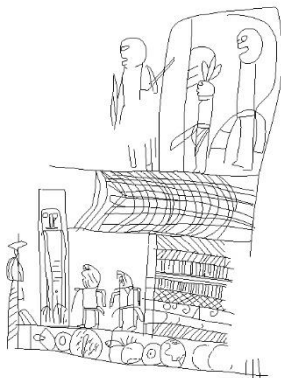
Bajo este epígrafe se incluyen las escenas de ambientaciones urbanas que no son de procesiones, desfiles o juego de pelota, pero que tienen lugar en espacios públicos de la ciudad en los que la arquitectura está representada y que resultan imprescindibles para mostrar una visión complementaria del uso del espacio público.

¹⁶⁵ Trick y Kampen, 1983: Fig. 46



**Fig. 3.176. Escena urbana registrada en Nakum.
Lámina 100.**

Existe en Nakum¹⁶⁶ una escena de este tipo muy elocuente; se trata de un grafito del muro sur del Cuarto 3 de la Estructura Y en el que se representan dos estructuras piramidales coronadas por otras con cubiertas de material perecedero. Están representados de perfil, apreciándose las escaleras de acceso a la parte superior. Las jambas y los dinteles se representan también con mucho detallismo. En los diferentes niveles de las estructuras aparecen diferentes personajes: gobernantes, guerreros, vigilantes y portadores de parasol, entre otros.



**Fig. 3.177. Escena urbana registrada en Rio Bec.
Lámina 101.**

En Rio Bec, en el muro norte de la sala f de la Estructura 5N2 del Grupo A¹⁶⁷ se registró otra escena relevante para el análisis de la arquitectura; se representa un edificio de dos pisos frente al que podrían estar llevándose a cabo los festejos de dedicación de una estela representada en la parte inferior de la estructura, en la que incluso se aprecia su decoración escultórica.

En el muro suroeste de la cámara norte del edificio 375 de Yaxhá observamos otra escena¹⁶⁸ que se desarrolla en el espacio urbano. Una línea horizontal marca el nivel del suelo y sobre ella se representan con detalle tres templos piramidales; los situados a la izquierda de la escena son de cinco cuerpos cada uno, con escalinata central y están rematados por edificios con cubiertas de material perecedero; el situado a la derecha es un basamento de seis cuerpos con una desproporcionada cubierta de material

¹⁶⁶ Žratka, 2014: Lámina 78

¹⁶⁷ Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18c

¹⁶⁸ Žratka y Hermes, 2009: Fig. 24

perecedero. Entre los edificios se distingue un personaje ataviado con un penacho, sobrefalda y una gran orejera, que parece llevar en la mano a otra persona agarrada por el pelo.

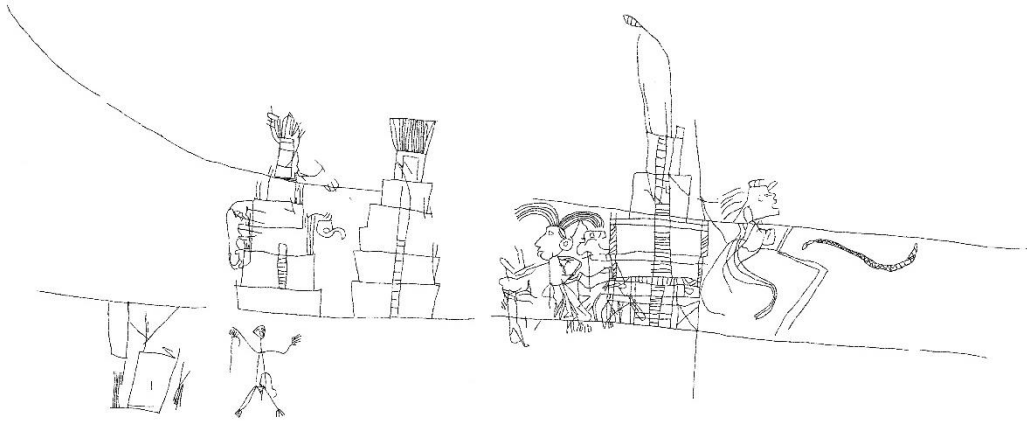


Fig. 3.178. Escena urbana registrada en Yaxhá. Lámina 79.

Se han podido registrar también dos escenas en las que se muestra el paisaje urbano; estructuras de diferentes tipologías, compuestas en escenas. Proceden de La Blanca y Tikal. En el muro Oeste del Cuarto 3 de la Estructura 6J2 de La Blanca¹⁶⁹ se documentó una escena urbana en la que se distribuyen en el espacio un basamento piramidal de cinco cuerpos y tres chozas que se sitúan a lo lejos. Aunque presenta una tipología distinta es de características similares a la registrada en el Templo II Tikal¹⁷⁰, en la que podemos observar diferentes edificios –ejecutados con distinta calidad– que parecen conformar también una escena.



Figs. 3.179 y 180. Escenas urbanas registradas en Tikal (Lámina 103) y La Blanca (Lámina 104, Fig. c).

¹⁶⁹ Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 16

¹⁷⁰ Trick y Kampen, 1983: Fig. 34

3.2.6. Escenas de caza¹⁷¹

Aunque no son muy abundantes, encontramos también entre los grafitos escenas cinegéticas.

De las cinco escenas de caza registradas, dos proceden de La Blanca. La primera de ellas se documentó en el muro Este del Cuarto 2 de la Estructura 6J2¹⁷².



Fig. 3.181. Escena de caza registrada en La Blanca. Lámina 110.

En ella se representa un individuo con el torso desnudo y ataviado con un faldellín, que lleva dos largas tiras de tela atadas a la cintura, así como otra tira de tela amarrada a una de sus pantorillas. En la mano tiene un lanzadardos, claramente distinguible por la forma curva de su extremo, que parece que va a emplear para cazar al animal representado a la derecha de la escena, un zoomorfo de pequeño tamaño que hemos identificado como una iguana.

La segunda de las escenas de caza procedente de La Blanca se encuentra finamente incisa sobre el muro Este del Cuarto 11 de la Estructura 6J2.

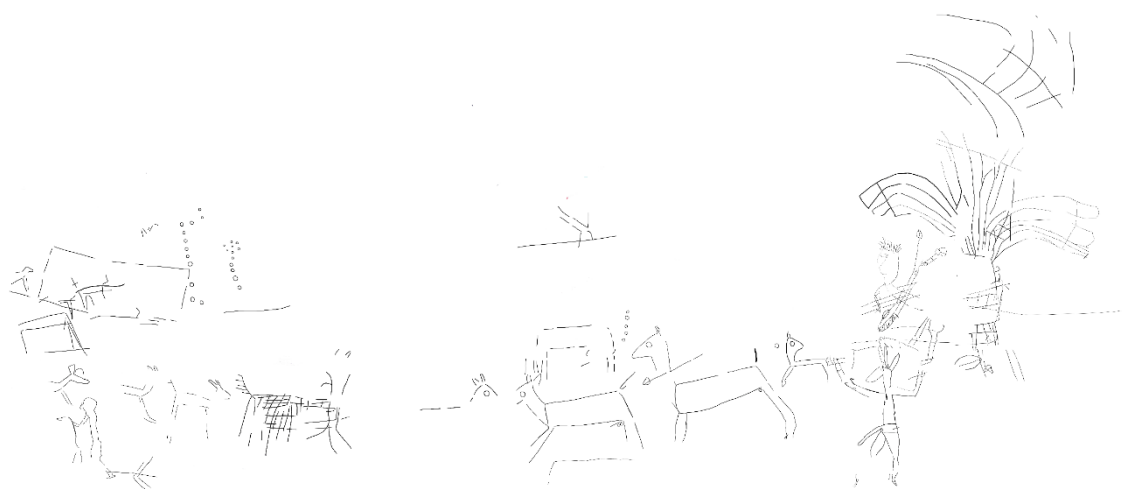
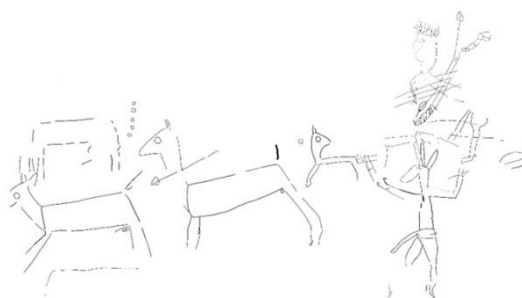


Fig. 3.182. Escena de caza registrada en La Blanca. Lámina 109.

¹⁷¹ Véase también epígrafe 5.1

¹⁷² Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 17

Se trata de una escena única; en la mitad derecha de la composición la acción se desarrolla de derecha a izquierda. Una manada, de la que se conservan tres o cuatro venados representados con bastante detalle –diferentes tamaños y sexos entre los animales figurados-, está siendo acechada por tres cazadores; el primero de ellos lleva armas en las manos y tocado zoomorfo¹⁷³, el representado un poco más arriba tiene flechas o varias lanzas de tamaño mediano y decora su cabeza con un sencillo tocado de plumas cortas; finalmente, del representado más a la derecha sólo se han conservado las piernas. Lamentablemente, se ha perdido la parte del estuco que relaciona a este personaje con el elemento que cierra la escena por la derecha, y que no hemos logrado identificar.



Figs. 3.183 y 184. Escena de caza representada en la vasija K5857 y detalle de la escena de una de las escenas de caza registradas en La Blanca.

En la parte izquierda de la escena la acción parece desarrollarse en el otro sentido, confluyendo en el centro. En este caso, además de venados se representan perros y otros mamíferos de gran tamaño; uno de ellos acarrea palma, que interactúan con un individuo.

Ambas escenas aportan valiosísima información acerca de las costumbres de los mayas: las diferentes armas empleadas para cazar, variados atavíos y tocados de los cazadores o algunas de las piezas preferidas.

Patrois y Nondédéo reportan dos de ellas en los sitios de Ceibarico A y La Tortuga¹⁷⁴; ambas se registran como escenas de caza en las que interviene un individuo y un animal híbrido, aunque lamentablemente la documentación gráfica no está publicada.

¹⁷³ Véase también epígrafe 3.1.1.1.2.4

¹⁷⁴ Patrois y Nondédéo, 2009: Tabla 3

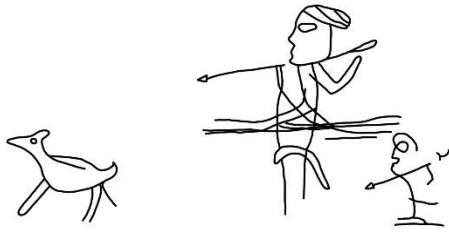


Fig. 3.185. Escena de caza registrada en la Estructura Y de Nakum.

Finalmente, también en Nakum se registró una escena cinegética. En este caso dos cazadores acosan a una pequeña pieza, tal vez una cría de venado. Empuñan lanzas y el representado en mayor porta las típicas flechas dobles en una de sus manos.

Žratka¹⁷⁵ sugiere que el hecho de que sean tan pocas las escenas de caza documentadas podría indicar que la mayoría de los autores de grafitos no practicaban dicha actividad y por lo tanto no estaban interesados en inmortalizarlas en sus paredes.

En nuestra opinión, las representaciones registradas parecen indicar lo contrario. Además de las mencionadas escenas, contamos con gran cantidad de venados representados siendo cazados, así como de cazadores aislados, que formarían parte de otras escenas de caza que hoy se han perdido. Así, aunque no podemos afirmar que fueran los autores de los grafitos los que llevaban a cabo esta actividad, observamos que la inmortalizaron en sus muros con relativa asiduidad, lo que permitiría afirmar, al menos, que era una actividad principal en su vida cotidiana; tanto para la obtención de alimento y otros recursos de uso diario, como por sus implicaciones sociales y rituales, como veremos más adelante¹⁷⁶.

3.2.7. Escenas de sacrificio

También hay entre los grafitos un considerable número de escenas de sacrificio¹⁷⁷. Proceden de Tikal, La Blanca, Nakum y Rio Bec,

A juzgar por el elevado número de figuraciones, parece que se realizaban con mucha frecuencia o que llamaron poderosamente la atención de sus autores, que decidieron plasmar en sus muros muchas de estas escenas.

¹⁷⁵ Žratka, 2014: 172

¹⁷⁶ Véase epígrafe 5.1.

¹⁷⁷ Véase también epígrafe 5.5.



Fig. 3.186. Escena de sacrificio registrada en Tikal. Lámina 115.

La más conocida de todas es la escena documentada en el Templo II de Tikal¹⁷⁸. En ella podemos observar a un cautivo atado al andamio, siendo atravesado por una lanza arrojada por el verdugo. A su derecha, dos personajes que parecen ser músicos amenizan el evento. Por la izquierda, cierra la escena un personaje femenino que dirige su mirada en dirección contraria, sin atender a los acontecimientos que tienen lugar en el otro lado. En la parte superior de la escena se representan dos personajes sentados - que parecen maniatados- y otro personaje ricamente ataviado que porta en su mano un objeto no identificado. Aunque no podemos afirmarlo, si todos forman parte de la misma escena es posible que se tratase de otros cautivos vigilados por el personaje de la derecha que quizás iban a correr la misma suerte que el sacrificado.

¹⁷⁸ Trick y Kampen, 1983: Fig. 38a

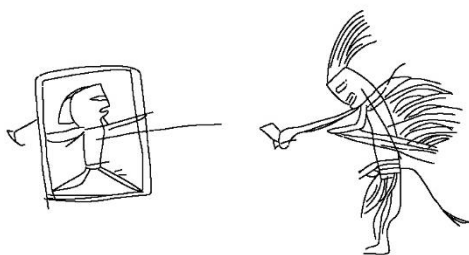


Fig. 3.187. Escena de sacrificio registrada en Rio Bec. Lámina 116, Fig. a.

También en Rio Bec¹⁷⁹ se han documentado escenas de lanceado. Destaca por su calidad la registrada en la jamba oeste de la Estructura 7N1, en la que un individuo atado a una construcción rectangular es atravesado por una flecha o una lanza. Como en el grafito de Tikal, también en este caso se representa al verdugo que, aunque no lleva tocado zoomorfo, sí muestra el elemento alargado que surge de la espaldera, como en el caso del representado en Tikal.

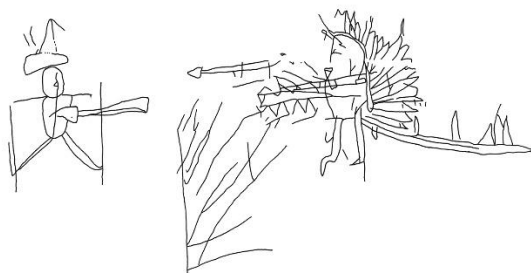


Fig. 3.188. Escena de sacrificio registrada en Nakum. Lámina 118, Fig. a.

En la Estructura G de Nakum¹⁸⁰ se han registrado asimismo dos escenas de lanceado: una de ellas es muy clara. La otra ha sido identificada gracias al tocado triangular que porta la víctima y que el autor ha identificado también en el otro grafito. Es un elemento interesante¹⁸¹, ya que se observa también en otra escena de lanceado de Tikal. Aparece de nuevo el elemento alargado en el atavío del verdugo.

¹⁷⁹ Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20, a-c

¹⁸⁰ Žračka, 2014, 2014: 168-169

¹⁸¹ Según Jarostaw Žračka este elemento triangular podría ser una representación de la corona Yopi,

uno de los atributos del dios Xipe Totec. Por lo que sería posible que las víctimas representan la encarnación de este dios (o una versión de esta deidad entre los mayas). Žračka, 2014: 168-169.



En La Blanca, parcialmente conservada, se ha registrado esta otra escena en la que se representa a dos personajes de pie sobre una estructura de maderas cruzadas. Tanto el andamio como la postura y el atavío de los personajes hacen pensar que se trata de una escena de sacrificio. Sin embargo, la variación con respecto a las demás escenas de lanceado registradas entre los grafitos dificulta un poco su lectura¹⁸².

Fig. 3.189. Escena de sacrificio registrada en La Blanca. Lámina 118, Fig. b.

Otras posibles escenas de sacrificio por lanceado se han incluido en las Láminas 116, Fig. b y 117.

3.2.8. Escenas sobrenaturales¹⁸³

Son aquellas en las que dos o más personajes sobrenaturales comparten ambiente. En las cerámicas es habitual encontrar escenas en las que interactúan; especialmente conocidos son los Vasos de los Nueve y los Siete Dioses.



Fig. 3.190. Escena registrada en Pasión del Cristo II. Lámina 121.

¹⁸² Véase también el epígrafe 5.5.

¹⁸³ Véase también el epígrafe 5.2.

La primera escena de estas características fue documentada por Mayer en el sitio de Pasión del Cristo II en 1997. Fue registrada¹⁸⁴ en el muro divisorio entre el cuarto central y el cuarto norte del Cuarto 1 (muro norte) de la Estructura I de Pasión del Cristo II. Tres de los grafitos (Figs. a-c) están delineados en carbón y el cuarto (Fig. d) es inciso¹⁸⁵. En esta escena se representa a un grupo de cuatro deidades que Karl Mayer y Christian Prager identificaron como el Dios del Maíz, Itzamnaj, la Diosa O y Chaak, el Dios de la Lluvia¹⁸⁶.

Destaca tanto por ser una de las dos escenas de divinidades documentadas en los grafitos, como por ser una escena característica del periodo Postclásico.

El Dios B es una figura antropomorfa masculina que parece representada sobre la cola de una serpiente cascabel de gran tamaño. Está de pie, de perfil y con un objeto en la mano. Va ataviado con un soporte coxal del que son visibles un sencillo cinturón y dos tiras laterales decoradas que llegan hasta debajo de las rodillas. Tiene sencillas bandas amarradas en los tobillos y la muñeca derecha. La orejera está compuesta por una gran pieza redonda de la que pende un elemento alargado. El tocado es relativamente alto y podría representar una cabeza de reptil de perfil, similar a la que porta la Diosa O. De este tocado cuelgan hasta en suelo dos largas tiras decoradas con elementos redondos, similares también a los de la espaldera de la Diosa O, representada en el Grafito 1 de este sitio. En el rostro se observan la nariz prominente, una característica voluta bajo el ojo derecho y la boca enmarcada por una línea, mostrando los dientes. El objeto que sostiene a la altura de la cara es un triángulo rodeado en todos sus lados por formas rectangulares¹⁸⁷. Todos estos elementos hacen que Prager y Mayer lo identifiquen con el Dios de la Lluvia postclásico.

Identifican también al Dios del Maíz. Aunque mal conservado se aprecia una figura antropomorfa sentada, representada de perfil. De su atavío sólo es visible un sencillo faldellín, y de sus joyas, una orejera y una muñequera. Es una figura masculina, cuyo elemento más característico es el tocado o la manera en que se remata la cabeza, que muestra en la parte superior dos elementos similares a cuernos que, o forman parte de su tocado, o implican que el cráneo de la figura está dividido.

Se conocen numerosas representaciones de divinidades en la iconografía maya, cuyos cráneos se muestran divididos; esta brecha en forma de V, representa con frecuencia una planta de maíz, una representación similar a la del Dios E en el Fragmento 2 de las pinturas murales postclásicas de la Estructura 44 de Tancah¹⁸⁸.

¹⁸⁴ Mayer, 1997: 16

¹⁸⁵ Mayer, 1997: 20

¹⁸⁶ Mayer no las publica juntas, va indicando en el texto cuál está cerca de cual

¹⁸⁷ Mayer, 1997: 24

¹⁸⁸ Mayer, 1997: 23

Itzamnaaj está figurado en la misma postura que el Dios E. Es un personaje antropomorfo ataviado con tocado, muñequeras, tobilleras, orejera y collar. En cuanto a su rostro, parece representar a un anciano con nariz ganchuda, la boca marcada y ligeramente abierta, y con la voluta o lágrima con tres elementos angulares en la parte inferior que caracteriza al Dios D en los códices postclásicos¹⁸⁹.

Finalmente, la Diosa O es una figura antropomorfa representada de pie y de perfil; los brazos adelantados tienen las manos sorprendentemente grandes. Lleva falda y además se adivina un pecho marcado bajo la barbilla. Esta figura femenina luce una orejera redonda y un llamativo tocado que parece una cabeza de reptil y cae por la espalda del personaje. Prager¹⁹⁰ la identifica por la orejera, el rostro envejecido y el tocado de serpiente con las representaciones de la Diosa O en los códices.

La segunda escena que hemos documentado en esta categoría procede del sitio de Chilonché. Se trata de un grafito pintado, delineado en negro, que se localiza en el muro sur del Cuarto 3 de la Estructura 3E1.

Es una escena única entre los grafitos; no sólo porque en ella se representan dos dioses formando claramente parte de una escena, sino también por el virtuosismo con el que fue realizada. Abordamos su descripción y la aproximación a su significado en el epígrafe 5. 2 de esta Tesis.

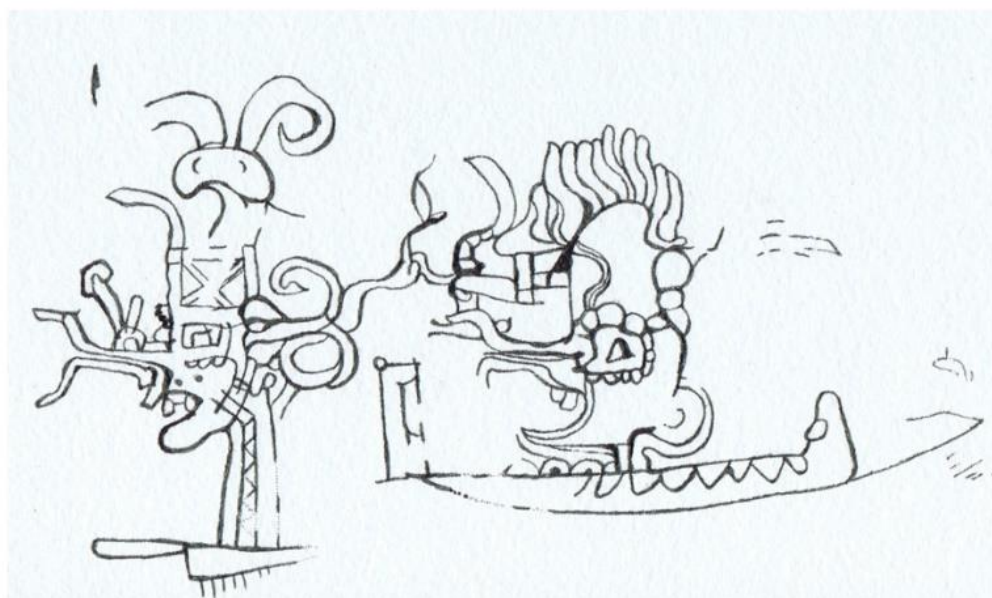


Fig. 3.191. Escena registrada en Chilonché. Lámina 122, Fig. a.

¹⁸⁹ Mayer, 1997: 25

¹⁹⁰ Mayer, 1997: 21

3.2.9. Otras escenas rituales

Las escenas que se agrupan en esta categoría se han denominado de este modo porque todas implican cierto componente ritual. Al nombre se le ha añadido el adjetivo "otras" porque somos conscientes de que otras de las categorías descritas lo implican también: son rituales las escenas de sacrificio o muchos de los desfiles y danzas figurados, por ejemplo. La caza, el juego de pelota y muchas de las escenas palaciegas tienen también una destacada carga ritual. Y lo mismo ocurre con muchas de las representaciones aisladas. No nos atrevemos a asegurar qué porcentaje de representaciones podrían clasificarse como rituales en una sociedad como la maya, en la que el ritual juega un rol tan destacado. Se incluyen en este epígrafe escenas de enema, de boxeo y de danzas o eventos rituales.

Entre los grafitos se registran cuatro escenas de enema; la primera es de la Estructura 39 de Kinal¹⁹¹, la segunda del 3D-40-2E de Tikal, la tercera del muro este del Cuarto 6 de la Estructura Q de Nakum¹⁹² –autoenema- y Jarostaw Żrałka apunta también a una cuarta escena localizada en Tikal¹⁹³, en la que uno de los individuos representados inserta una jeringa en el ano del otro personaje representado¹⁹⁴.



Figs. 3.192 a 3. 194. Escenas de enema registradas en Nakum, Tikal y Kinal. Lámina 124.

¹⁹¹ Graham, 1967: Fig. 25

¹⁹² Żrałka, 2014: 172, 173

¹⁹³ Trick y Kampen, 1983: Fig. 69f

¹⁹⁴ Véase epígrafe 5.5.3.

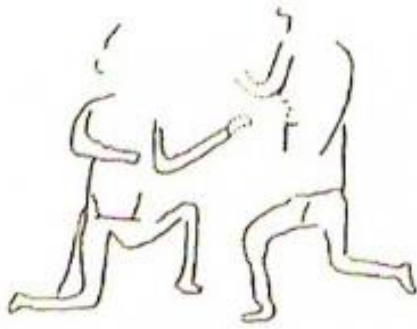


Fig. 3.195. Escena procedente de Tikal. Lámina 126, Fig. b.

Otra de las subcategorías la constituye esta escena procedente de Tikal en la que parecen representarse dos personas peleando. Žratka¹⁹⁵ la interpreta como una escena de boxeo ritual, un deporte practicado hasta hace poco tiempo en Mesoamérica. Podría ser un ritual de petición de lluvia o un entretenimiento popular, evento durante el que se consumía alcohol.

Kováč documentó en Tzibatnah otra escena ritual¹⁹⁶. En ella se representa a tres personas desnudas de espaldas; sabemos que se trata de mujeres por sus formas redondeadas. Según Kováč, su distribución evoca una danza.

Cerca de este grafito el autor localizó otros dos, una fecha, 0 *Pop*, que representa el primer día del Año Nuevo, y dos músicos con sonajas¹⁹⁷. Así, parece que los tres grafitos podrían relacionarse entre sí y que describirían las celebraciones del Año Nuevo, lo que le llevó a interpretar la escena como “una danza obscena que realizaban las mujeres viejas el día del Año Nuevo, es decir, el primer día del mes *Pop*”¹⁹⁸.



Figs. 3.196. Escena de danza ritual registrada en Tz'ibatnah. Lámina 162, Fig. a.

¹⁹⁵ Žratka, 2014: 174
¹⁹⁶ Kováč, 2014: 37

¹⁹⁷ Kováč, 2014: Figs. 9 y 10
¹⁹⁸ Kováč, 2014: 37

Cerrando la categoría, una escena procedente del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-2 de La Blanca cuya descripción y aproximación al significado se abordan en el epígrafe 5.3.3. de esta Tesis.



Fig. 3.197. Escena registrada en la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca. Lámina 125.

3.2.10. Escenas sexuales

Ya hemos dicho que en el arte maya son escasas las imágenes eróticas explícitas; tampoco abundan las imágenes sexuales o sensuales. La mayoría de representaciones de mujeres desnudas o con el torso desnudo que se representan en el arte oficial están relacionadas con algunos episodios míticos en concreto. Los más habituales son los relacionadas con la representación de dos mitos: el Dios N y la doncella y las asistentes del Dios del Maíz. En cuanto a los desnudos masculinos, mencionábamos ya que sólo se representa a los hombres desprovistos de ropa con la intención de denigrarlos.

Una de las pocas escenas sexuales explícitas documentadas en el arte maya procede de la cueva de Naj Tunich¹⁹⁹.

En la escena observamos a un hombre con el pene erecto frente a una figura femenina. Según Andrea Stone, aunque la figura femenina, incluyendo sus rasgos faciales, está idealizada en una forma amplia y rítmica, la forma del hombre es la opuesta. Los contornos de su cuerpo son abollados y las extremidades son muy delgadas. La misma autora sostiene que aunque ha habido discusiones con respecto al género de la figura

¹⁹⁹ Stone, 1995: Plate 12

femenina, debido a su pecho plano y otros aspectos masculinos, (...) la larga trenza, un signo convencional de mujeres en el arte maya, indica que esta figura representa a una mujer. Incluso sugiere que es posible que aunque represente a una mujer, la escena estuviese actuada por un hombre²⁰⁰.



Figs. 3.198. Pintura registrada en la cueva de Naj Tunich.

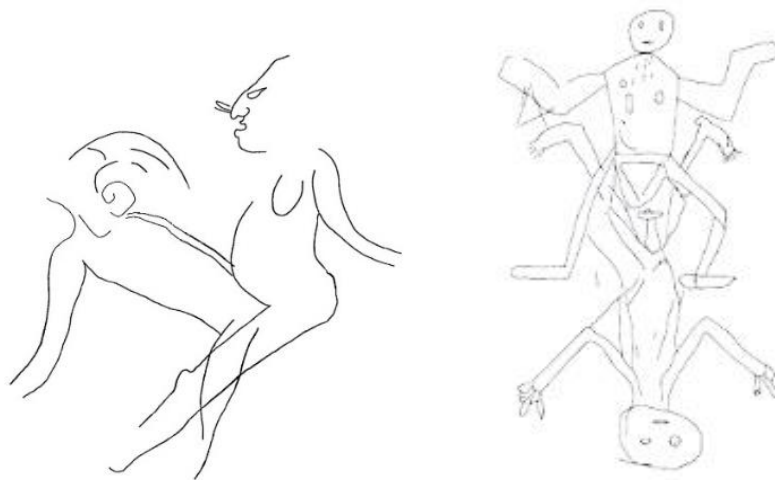
Como vemos, es en el interior de las cuevas donde se explicitan libremente las representaciones sexuales o eróticas. O en la intimidad de las casas, como es el caso de los grafitos. Son representaciones del ámbito privado que no podemos encontrar en otras expresiones del arte y que, aunque no son muy abundantes, nos aproximan a otro aspecto de la vida cotidiana de los mayas, su panorama erótico.

Existen dos escenas marcadamente sexuales entre los grafitos; la primera de ellas procede de Tikal. Houston considera que se trata de una escena homosexual entre un joven y un viejo²⁰¹; la otra, procedente de Nakum²⁰², parece representar a un hombre y una mujer manteniendo relaciones sexuales. Nos interesa especialmente la manera en que está figurada la vulva, por su similitud con las representaciones de mujeres desnudas de los grafitos de Rio Bec.

²⁰⁰ Stone, 1991: 195-196

²⁰¹ Houston et al 2006:211

²⁰² Žratka, 2014: Lámina 82, Fig. 6



Figs. 3.199 y 3.200. Escenas sexuales registradas en Tikal y Nakum. Lámina 123.

3.2.11. Otras escenas

Hemos incluido en este epígrafe aquellas escenas de las que no podemos aportar una clasificación más exhaustiva (Láminas 127- 133).

Si bien no podemos hacer afirmaciones rotundas acerca del significado de muchas de ellas, quisiéramos aportar nuestra hipótesis para algunas.

Consideramos probable que las incluidas en la Lámina 127 sean representaciones de partidas de *patolli* destacadas.

También quisiéramos mencionar las que se recogen en la Lámina 128 que, a nuestro parecer, podrían ser escenas de construcción de cubiertas. No es una afirmación, pues se basa en una observación personal, sin embargo, nos recuerdan mucho a las fotografías actuales realizadas durante la construcción de las cubiertas en el sitio de La Blanca durante las excavaciones.



Figs. 3.201- 3. 204. Grafitos procedentes de La Blanca y Tikal (Lámina 128) y fotografía de la construcción de las cubiertas para la Subestructura de La Blanca en 2017.

3.3. Reflexiones finales en torno a la clasificación tipológica de los grafitos documentados

Aunque somos conscientes de que son muchos los grafitos que no han llegado hasta nuestros días desde que comenzaron las excavaciones en el área maya, consideramos que hasta la fecha los hay en cantidad suficiente como para llegar a algunas conclusiones generales acerca de las categorías más y menos representadas y otras cuestiones de interés. Así, al hacer un análisis cuantitativo de los grafitos documentados, surgen algunos resultados que no podemos dejar de mencionar.

No resulta extraño que un 45% de los ejemplares sean representaciones antropomorfas, ya que suelen ser las más abundantes en todos los soportes revisados. Entre ellas la categoría más abundante es la de cabezas y rostros, seguida de las representaciones de personajes de alto rango y sus asistentes. También se documentó una gran cantidad de personajes armados, así como de cautivos y sacrificados. Asimismo, cabe destacar las variadas representaciones de deidades o seres sobrenaturales antropomorfos documentados. Ante esta diversidad, llama la atención que apenas un 1% corresponda a mujeres, casi la mitad de las cuales se dibujan desnudas y/o embarazadas. Las otras representaciones femeninas de las que disponemos son las vulvas (4%), en las que sólo se dibuja el órgano sexual femenino. Al compararlas con las registradas en la escultura, la cerámica o la pintura, tanto esta desproporción como el énfasis en su función reproductora resultan destacables. No contamos entre los grafitos con representaciones de reinas ni de otros miembros femeninos de la corte, aunque sí se registró un ejemplar de la Diosa Chac Chel (Diosa O).

La siguiente categoría más representada es la de los zoomorfos (11%). Entre ellos hemos identificado venados, perros, monos, pecaríes, tapires, murciélagos, jaguares, águilas, patos, buitres, garzas, tucanes, pelícanos, cocodrilos, iguanas, tortugas, serpientes, peces, escorpiones, crustáceos y ranas. Las representaciones más abundantes son las de los animales que sus autores veían a diario y que, a su vez, formaban parte de su universo mitológico y de su dieta. Aunque también encontramos entre los grafitos representaciones zoomorfas sobrenaturales, éstas son una minoría. Además, algunos de los animales, como la iguana, los crustáceos, el pato o las serpientes representados de manera realista, son difíciles de encontrar en otros soportes. Los grafitos completan e ilustran los datos recabados por otras disciplinas acerca de las especies animales más conocidas, la dieta o las técnicas de caza, entre otros.

Hasta un 5% de los ejemplares son representaciones de dioses, ancestros y otras entidades sobrenaturales. Su existencia es una muestra más de lo presente que estuvo la religión en la vida cotidiana de la elite maya.

Otro dato llamativo es la práctica ausencia de representaciones fitomorfas. Teniendo en cuenta la exuberancia de la vegetación en gran parte del área, su presencia es casi testimonial, si bien es cierto, que tampoco abundan en otros soportes.

Quisiéramos destacar asimismo el porcentaje de grafitos epigráficos o pseudo-epigráficos, un considerable 4% teniendo en cuenta que la mayoría de la población, incluyendo a miembros de la elite, era desconocedora de los signos escriturarios.

Algunas de las categorías, como se ha mencionado, son exclusivas del *corpus* de grafitos, como los tableros de *patolli* (5%) o las vulvas (4%). Finalmente, también se han registrado representaciones astrales (1%) y geométricas (6%), así como algunos grafitos que no hemos logrado identificar (5%).

Quisiéramos poner de relieve también la importancia como fuente de información de los grafitos con representaciones arquitectónicas. En el arte oficial, no es extraño que la arquitectura quede relegada al papel de marco; por el contrario, en los grafitos, abundan las representaciones de diferentes tipologías edilicias, así como las escenas que se desarrollan en paisajes urbanos. Otra utilidad del estudio de estas figuraciones en los grafitos es la información que proporcionan sobre la integración de materiales perecederos en la arquitectura- postes, estandartes, toldos, cortinas y grandes cubiertas de palma o guano. En definitiva, los grafitos de representaciones arquitectónicas aportan una ayuda valiosa para entender mejor la apariencia de los edificios y las ciudades mayas en el momento en que estaban siendo utilizados. Constituyen un 8% de la muestra.

Acerca de las escenas, aunque sus elementos se han contabilizado en la estadística general y han sido exhaustivamente estudiadas, hemos considerado interesante también realizar una aproximación cuantitativa de las mismas. Las más abundantes son las de procesiones y desfiles (25%), seguidas de las escenas urbanas (14%), de sacrificio (10%) y las escenas palaciegas (6%). Dada la importancia del juego de pelota en la vida política y social maya, llama la atención la escasez de representaciones de canchas y juegos (3%), que sólo se registraron en la gran urbe de Tikal. Todas ellas transmiten la impresión de hasta qué punto la política, el rito y la vida cotidiana se entremezclaban en la vida de la elite maya. Especial mención merecen las escenas de caza (6%) por la cantidad de información que aportan acerca de la actividad cinegética, así como por aportar la única fuente visual conocida de la domesticación de venados en el área maya.

Dada la naturaleza de estas expresiones artísticas, se registraron también representaciones de carácter más privado, destacando entre ellas: otras escenas de

carácter ritual (7%), escenas de conversación (5%), sobrenaturales (3%) y sexuales (2%) completan esta estadística.

En definitiva, casi la mitad del *corpus* son representaciones de antropomorfos masculinos: desde personajes que aparecen sin apenas atributos a gobernantes ricamente ataviados dentro de vistosos palanquines de deidades protectoras, pasando por un nutrido grupo de asistentes y personajes armados; también abundan las representaciones de cabezas y rostros, que podrían estar relacionadas con negociaciones, acuerdos o visitas, así como las de deidades u otros antropomorfos sobrenaturales.

Entre las escenas, las más abundantes son las relacionadas con las celebraciones públicas de la élite; la abundancia de desfiles y procesiones, escenas de sacrificio y otras escenas urbanas son una muestra de que las demostraciones de poder de la élite surtieron el efecto deseado. Asimismo, también contamos entre los grafitos con algunas representaciones de carácter más privado, como escenas palaciegas o de enema ritual; e incluso con otras que sólo se representan entre los grafitos, como las escenas de conversación, las de contenido sexual explícito o las relacionadas con otros aspectos de la vida cotidiana, como el manejo de animales en cautiverio o las posibles escenas de construcción o reparación de cubiertas.

No resulta extraño que, entre los grafitos, libres de la carga propagandística que pesa sobre otras expresiones artísticas del arte oficial, se representen otras escenas, aquéllas que tienen más que ver con la vida cotidiana de sus autores, especialmente los de las clases privilegiadas, ya que la mayoría de ellos fueron encontrados en contextos de elite. Entre éstas destacan las que constituyen un testimonio de sus negociaciones, acuerdos y visitas, así como otros eventos, sitios o elementos de su entorno que llamaron su atención e, incluso, algunos acontecimientos de carácter más privado. Sin embargo, es precisamente por eso por lo que resulta desconcertante la escasa presencia de mujeres entre los grafitos; apenas un 1% son representaciones femeninas y la mitad de ellas se muestran desnudas o embarazadas. Suponíamos en nuestra hipótesis de partida que al no estar sujetos los grafitos a estrictos cánones de representación, entre los antropomorfos se representaría también al otro 50% de la población, que también vivió en esos mismos espacios urbanos, los visitó o ejerció distintas labores en ellos. Sin embargo, hasta la fecha, en esa escasa muestra de personajes femeninos se destaca casi exclusivamente su función reproductora, no habiéndose documentado apenas representaciones de mujeres realizando otro tipo de actividades como sí ocurre en el arte oficial.

Capítulo 4 | **Ubicación, técnicas, cronología, autoría y función de los grafitos**

Tras una revisión detallada de las investigaciones precedentes acerca del estudio de los grafitos, a la que hemos dedicado el capítulo 2, en el tercero hemos procedido a su clasificación iconográfica. Para completar los elementos que permitan una comprensión lo más completa posible de los grafitos abordaremos en este capítulo las técnicas con que fueron realizados, la calidad de ejecución de cada uno de ellos o el lugar donde se dibujaron. Con esto pretendemos recoger datos cruciales para aproximarnos al cuándo o al quién, a su porqué, a su función y a su significado. Este capítulo, por tanto, proporcionará los elementos que faltan para una interpretación completa de los grafitos. Resumiendo, diríamos que hasta ahora tenemos el qué. Vamos a cruzarlo con datos objetivos del cómo y el dónde para tratar de averiguar el tipo de autoría, el tiempo de su ejecución y su porqué.

4.1. ¿DÓNDE?

4.1.1. Distribución geográfica

En cuanto a su distribución geográfica, según George F. Andrews¹ los grafitos se concentran en cuatro regiones contiguas que forman una franja estrecha que recorre, en su parte central, del norte al sur de la península de Yucatán. Después del trabajo de Andrews se han publicado descubrimientos de otros grafitos y en el momento de acabar este estudio podemos afirmar que los grafitos son especialmente abundantes en las Tierras Bajas Mayas del Sur y desconocidos hasta la fecha en el área del Motagua, el área Sureste, las Tierras Altas y en la Costa del Pacífico, donde la mayoría de los edificios se realizaron en diferentes materiales como la arcilla o tierra con piedra; además la mayoría de ellos no tienen recubrimientos de estuco en las paredes. Sin embargo, es llamativa su escasez en las Tierras Bajas del Norte, donde se encuentran edificios con interiores estucados en buen estado de conservación en los que no se han documentado grafitos.

En concreto, los sitios en los que se han registrado los grafitos que conforman nuestro *corpus* son los siguientes:

- 1, Altún Há, Belize District, Bz
- 2, Becan, Campeche, Mx
- 3, Bonampak, Chiapas, Mx
- 4, Cahal Pech, El Cayo District, Bz
- 5, Calakmul, Campeche, Mx
- 6, Caracol, El Cayo District, Bz
- 7, El Cayo, Chiapas, Mx
- 8, Ceibal, Petén, Gt
- 9, Ceibarico A, Campeche, Mx
- 10, Chac II, Yucatán, Mx
- 11, Chacmultún, Yucatán, Mx. (Plusieurs) Non publiés. Communication personnelle de Martine Fettweis (Coulle).
- 12, Chicanná, Campeche, Mx
- 13, Chichén Itzá, Yucatán, Mx
- 14, Chilonché, Petén, Gt
- 15, Comalcalco, Tabasco, Mx
- 16, Copán, Copán, Honduras
- 17, Dzibanché, Quintana Roo, Mx
- 18, Dzibiltún, Campeche, Mx
- 19, Dzibilchaltún, Yucatán, Mx
- 20, Dzibilnocac, Campeche, Mx
- 21, Edzná, Campeche, Mx
- 22, Hochob, Campeche, Mx
- 23, Holmul, Petén, Gt
- 24, Holtún, Petén, Gt
- 25, Hormiguero, Campeche, Mx
- 26, La Blanca, Petén, Gt
- 27, La Joyanca, Petén, Gt
- 28, La Mar, Chiapas, Mx
- 29, Kabah, Yucatán, Mx
- 30, Kakab, Yucatán, Mx
- 31, Kinal, Petén, Gt
- 32, Kohunlich, Quintana Roo, Mx
- 33, Labná, Yucatán, Mx
- 34, Nakum, Petén, Gt
- 35, Naranjo, Petén, Gt
- 36, Nohcacab II, Yucatán, Mx
- 37, Palenque, Chiapas, Mx
- 38, Pasión del Cristo II, Campeche, Mx
- 39, Payán, Campeche, Mx
- 40, Piedras Negras, Petén, Gt
- 41, Plan de Ayutla, Chiapas, Mx
- 42, El Porvenir, Campeche, Mx
- 43, Río Bec A, Campeche, Mx
- 44, Río Bec B, Campeche, Mx
- 45, Río Bec D, Campeche, Mx
- 46, Río Bec V, Campeche, Mx
- 47, San Clemente, Petén, Gt
- 48, San Lorenzo, Veracruz, Mx?
- 49, San Gervasio, (Cozumel), Quintana Roo, Mx. (Plusieurs) Non publiés. Communication personnelle de Leonardo López Luján (Coulle).
- 50, Santa Rosa Xtampak, Campeche, Mx
- 51, La Sufricaya, Petén, Gt
- 52, Tamarindito, Petén, Gt
- 53, Tanchah, Yucatán, Mx
- 54, Tikal, Petén, Gt
- 55, Tikal: Siete Templos, Petén, Gt
- 56, Toniná, Chiapas, Mx
- 57, Tortuga, Campeche, Mx
- 58, Tulix Mul, Bz
- 59, Tz'ibatnah, Petén, Gt
- 60, Uaxactún, Petén, Gt
- 61, Uxmal, Yucatán, Mx
- 62, Xkichmook, Yucatán, Mx
- 63, Xunantunich, El Cayo District, Bz
- 64, Yaabichná, Quintana Roo, Mx
- 65, Yaxchilán, Chiapas, Mx
- 66, Yaxhá, Petén, Gt
- 67, El Zotz, Petén, Gt

¹ Andrews, 1999: 223



Fig. 4.1. Mapa del área maya.

Este apartado tiene un propósito meramente descriptivo. No creemos que los sitios en los que se han encontrado los grafitos sean especialmente relevantes para su correcta interpretación, con una excepción: muchos de los grafitos encontrados en la región de Río Bec, fácilmente reconocibles entre los demás grafitos, incluso para personas que no conocen la materia. Se trata de dibujos esquemáticos, algo infantilizados, que sin embargo suelen representar escenas complicadas, tanto desde el punto de vista iconográfico como en lo que se refiere a su composición, como se ve, entre otros, en los ejemplos recogidos en la Figura 4.2. Podemos hablar de un cierto estilo propio que caracteriza también las escenas documentadas en la Sala 2 de la Estructura IV del Grupo V o las registradas en el muro norte de las salas e y f de la Estructura 5N2 del Grupo A² de este sitio.

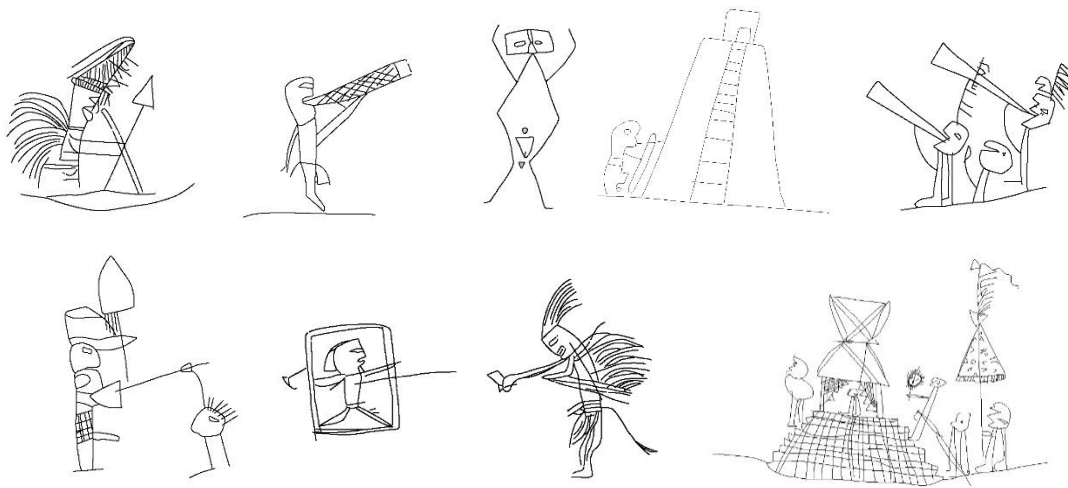


Fig. 4.2. Grafitos procedentes de la región de Río Bec.

4.1.2. Contexto arqueológico

Al contrario que en el apartado anterior, la descripción del contexto arqueológico sí que aporta datos imprescindibles para la comprensión de los grafitos. Todos los estudiados en este trabajo pertenecen a estructuras que han perdurado hasta nuestros días, que pertenecieron a la elite. Los avatares de estos sitios fueron muchos y variados³ y en consecuencia también son muchos y variados los contextos en los que se documentaron grafitos. Los hallamos en subestructuras selladas por los mayas para

² Patrois y Nondédéo, 2009: Figs. 15, 18 y 20; Coulle, 1993: 82-84

³ Muchos de los sitios en los que se documentaron grafitos sufrieron de manera directa las consecuencias de la grave crisis que afectó al área maya a finales del Clásico, conocida como "el colapso de la civilización maya clásica"; la elite que los habitaba originalmente los abandonó hacia el 800 y muchos de ellos fueron reocupados al tiempo por nuevos moradores. Las huellas arqueológicas de estas reocupaciones son múltiples, entre ellas, los grafitos.

construir sobre ellas, enterrados bajo la línea de derrumbe⁴ o sobre ella, e incluso en el exterior de las estructuras.

La importancia del contexto arqueológico estriba en que es uno de los pocos datos objetivos y seguros con los que contamos.

Encontrar grafitos en contextos sellados -subestructuras rellenas, por ejemplo- implica que fueron ejecutados por los habitantes u ocupadores del lugar, es decir, que son originales. La originalidad disipa las dudas acerca de que pudiera tratarse de dibujos o incisiones realizadas posteriormente; de ese modo sabemos que podemos fiarnos de esas representaciones como datos para comprender su esencia, función y significado, e incluso para convencer a los más descreídos de que son una muestra original maya, una práctica común entre la élite a lo largo de su historia. Contamos con un privilegiado grupo de grafitos hallados en subestructuras - Tzibatnah⁵, Nakum⁶, Tikal⁷, La Blanca y Chilonché⁸, entre otros- que permiten afirmarlo sin ninguna duda. Y esos grafitos tienen el valor añadido de permitirnos reconocer como originales otros muchos hallados en contextos abiertos. La originalidad de la que acabamos de hablar se extiende a las superposiciones a las que dedicaremos un subapartado en este epígrafe.

Del mismo modo, los que se encuentran cerca o sobre la línea de derrumbe pueden adscribirse a periodos cronológicos posteriores, tras el abandono definitivo de las estructuras.



Figs. 4.3 y 4.4. Área Noroeste del patio de la Acrópolis de La Blanca antes y después de su excavación. En la imagen de la derecha se diferencia claramente la línea de derrumbe en la parte inferior del muro.

⁴ Huella en la fábrica original que marca el nivel de derrumbe, es decir, de escombros y otros materiales acumulados tras el colapso de un edificio (Fig. 4.5).

⁵ Kovac, 2014: 31-42

⁶ Zalka, 2014: 221

⁷ Coggins, 1975: 77-79 y 90, Fig. 25; Orrego y Larios, 1983

⁸ Vidal y Muñoz, 2016: 62-64



Figs. 4.5 y 4.6. Fotografía del muro oeste del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca en la que se observa la línea de derrumbe y detalle de los grafitos incisos sobre ésta en 1913.

4.1.3. Tipologías edilicias

La distribución geográfica nos decía poco del significado de los grafitos; su contexto arqueológico, por el contrario, nos aportaba datos del mayor interés. Ahora los grafitos asumen una función que puede ser de gran importancia para una mayor comprensión de las estructuras en que se hallan. Sirva como ejemplo el caso de los grafitos registrados en el Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca.

La Subestructura 6J2-Sub, hallada en el basamento oeste del Palacio 6J2, está integrada por un solo cuarto. El Cuarto 1 es una estancia de aproximadamente 6 m de longitud por 1,45 m de anchura, con una puerta central de grandes dimensiones abierta hacia la calzada y con una hornacina de una anchura similar enfrentada a ella, en el muro interior oriental. Descansa sobre un basamento en cuya cara occidental se talló el bello relieve escultórico conocido como el *Friso de La Blanca*⁹. No quedan restos de la bóveda que lo cubría, ya que, para su utilización como subestructura los mayas la eliminaron, rellenando posteriormente desde arriba la totalidad de la estancia.

⁹Vidal y Muñoz, 2014: 82-87

A ella se adosan otro edificio con tres puertas, así como un último edificio construido perpendicular al anterior, que fue seccionado por los antiguos mayas para poder construir el basamento de la Acrópolis¹⁰.

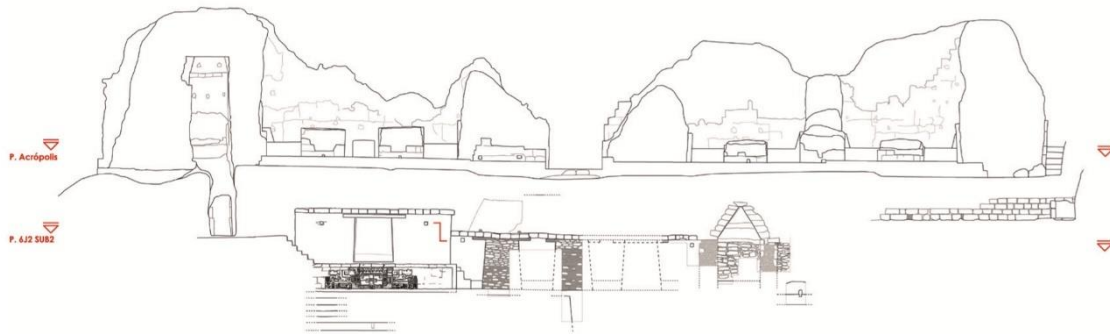


Fig. 4.7. Alzado Oeste de la Acrópolis en el que se observan la Estructura 6J2 y la Subestructura 6J2-Sub. 2.



Fig. 4.8. Modelo 3D del "friso" de La Blanca.

Aunque de las tres estancias sólo se han documentado grafitos en el Cuarto 1, se trata de ejemplares muy elocuentes.

Desconocemos por el momento la función de esta subestructura pero, tanto sus características arquitectónicas, como la iconografía de los grafitos registrados en sus muros permiten afirmar que se trató de un edificio relevante.

En el muro oeste de este cuarto se registraron gran cantidad de grafitos, algunos de ellos superpuestos, que representan registros epigráficos, bultos y destacados objetos, entre otros. Su jamba sur está decorada en la parte baja con un bello tablero de *patolli* y en

¹⁰ Vidal y Muñoz, 2016: 19

la cara sur de su basamento se pudo registrar el único grafito exterior del sitio, un zoomorfo.

La mayor cantidad de grafitos se concentra en el muro oeste, concretamente en una superficie de aproximadamente 1 m desde la puerta y hacia el norte, a una altura de entre 1,10 y 1,70 m. En esta zona se superponen ocho representaciones de bultos, algunas muy deterioradas; una representación aislada de un ave, un objeto identificado como una copa o recipiente similar, un registro epigráfico o pseudo-epigráfico y una escena de carácter ritual en la que intervienen algunos antropomorfos y un zoomorfo.

En el muro Este, cerca de la esquina norte, se documentaron tres registros epigráficos; dos de ellos son incisos, muy similares, mientras el tercero es una banda pintada en rojo. En este mismo muro, pero en el interior de la hornacina se registraron, en las jambas, un rostro de perfil pintado en rojo y un registro epigráfico. Y en su parte central, una escena grabada sobre el estuco calcinado (Lámina 74, Fig. b).

Tanto los grafitos que contiene como su arquitectura apuntan a que se trata de una estructura con función más ceremonial o ritual que administrativa o habitacional: se eleva sobre un basamento de siete niveles rematado por el cuerpo decorado "con un excepcional relieve de piedras labradas, dispuestas a modo de mosaico, y de alto contenido simbólico"¹¹; carece de bancas y tiene una hornacina central alineada con la puerta; en algunas partes de los muros se registraron huellas de quemado y manchas de pintura roja, mientras en la zona de la hornacina el estuco se halló completamente calcinado a causa de una, o varias, quemas rituales. Al menos una, ya que en su base se registró lo que parece una ofrenda de cierre en el momento de la clausura del cuarto.

Tanto si los tres edificios se clausuraron a la vez, como si no, la única puerta exterior con evidencias de ofrenda es la de este cuarto. Durante la excavación se hallaron asimismo restos de resina, lítica con resina en uno de los orificios de ventilación inferiores y la cerámica de la ofrenda.

Todas las evidencias indican que nos encontramos ante una oportunidad única de "investigar este tipo de construcciones penetrando en su interior a través de sus vanos y pudiendo documentar de forma minuciosa cada uno de los cuartos que las conforman, sabedores de que las últimas actividades que se llevaron a cabo en su interior fueron los rituales u ofrendas de terminación realizados por los mayas inmediatamente antes de su clausura"¹².

¹¹ Vidal y Muñoz, 2017: 19

¹² Vidal y Muñoz, 2017: 20

Los grafitos refuerzan esta interpretación. Hay elementos suficientes que permiten conjeturar que se trataba de un lugar de carácter ceremonial o ritual, en cuyo caso los grafitos que se encuentran en sus muros serían de acontecimientos ocurridos allí; los bultos y objetos dibujados en las paredes pudieron ofrendarse o intercambiarse en esa estancia y las anotaciones epigráficas y la cara pueden ser conmemoraciones de visitas o peticiones rituales. La escena grabada en la hornacina incluso podría conmemorar las ceremonias de clausura del edificio, dado que el grafito documentado en su parte central, en el que se observa una escena palaciega de dos personajes que parecen intercambiar un objeto, se encuentra marcado sobre el quemado, apreciándose en las incisiones el blanco del estuco.

Obviamente los grafitos no sirven para determinar la función de un edificio, pero son un elemento más que, coherentemente, refuerza la interpretación, en ocasiones hipotética, acerca de su función.

El ejemplo descrito no es obviamente trasladable literalmente a otros contextos. Sin embargo, sí nos indica un modo de relación entre los grafitos y el tipo de edificios en los que se hallan. Aunque hallamos muchas representaciones repetidas en diferentes estructuras, en ocasiones, los temas, la función y la autoría de los grafitos parecen variar dependiendo del tipo de edificio en el que aparecen. Por ejemplo, los grafitos de procesiones de grandes palanquines de deidades protectoras sólo se documentan en los grandes templos de Tikal (Templos I, II y IV y 5D-96 de la Plaza de los Siete Templos, mientras las escenas palaciegas y de conversación son más habituales en las estructuras residenciales de la élite (Cuarto 3 de la Estructura 6J1 de La Blanca, Cuarto 4 de la Estructura 3E1 de Chilonché).

Se han documentado grafitos en prácticamente todas las tipologías edilicias. Aunque son algo más abundantes en las estructuras residenciales, también los podemos encontrar en templos y otras estructuras, algunas de ellas con función todavía desconocida; Zralka¹³ incluso menciona uno realizado en el Cuarto 4-5 de la Estructura IV de Becán, un pequeño espacio con función de drenaje que muy probablemente sirvió como un baño y otro documentado en la jamba Este de un cuarto del Edificio Escondido de Nakum (Estructura 14), con función funeraria¹⁴.

¹³ Zralka 2014:181

¹⁴ Zralka 2014:221



Fig. 4.9. Algunos de los grafitos registrados en el muro oeste del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca.

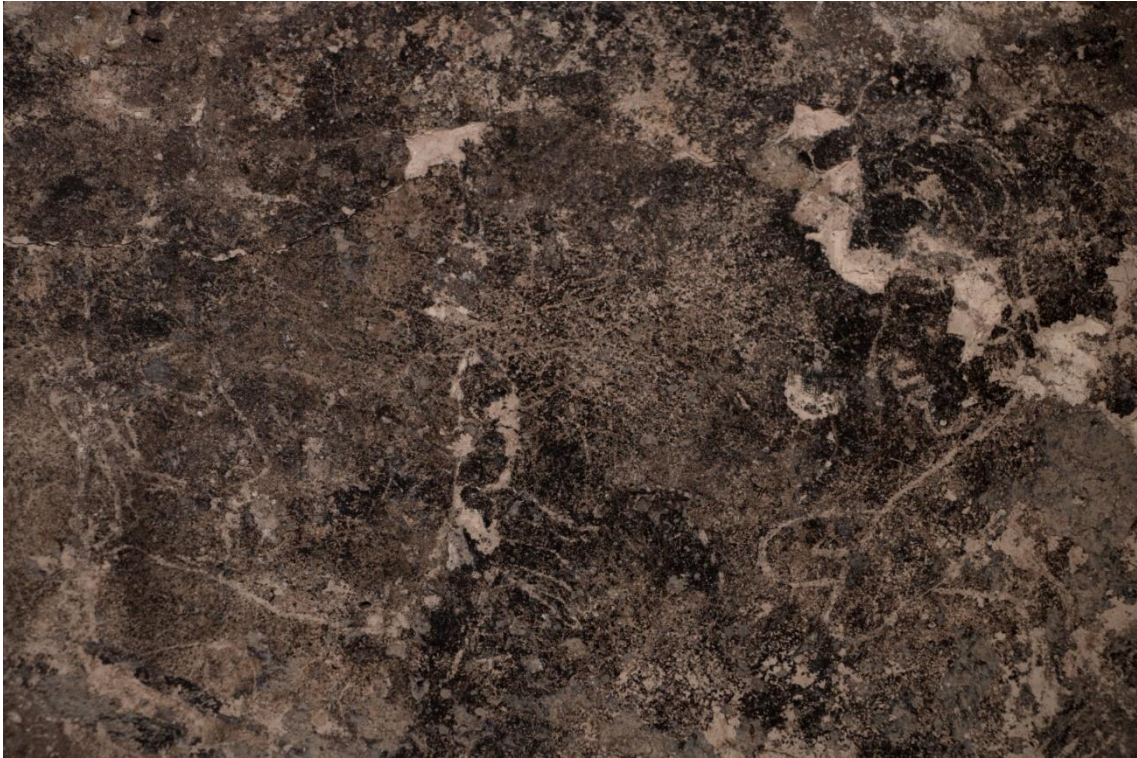


Fig. 4.10. Escena registrada en el centro de la hornacina del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca.

4.1.4. Distribución arquitectónica

El lugar y la altura donde fueron grabados hacen variar sensiblemente su temática e intencionalidad; este apartado aporta, pues, nuevos datos para su correcta interpretación e incluso para una primera aproximación a su autoría.

Exterior

Apenas encontramos un 2% de grafitos registrados en exteriores. Se trata de manifestaciones artísticas muy delicadas incluso cuando se encuentran en interiores, por lo que los que estaban expuestos evidentemente no se han conservado. Sin embargo, a juzgar los ejemplares registrados, debieron ser habituales también en el exterior de las estructuras. Se han hallado en Tikal, Nakum y La Blanca, siempre en subestructuras.

Presentan características similares a las de los hallados en interiores, dado que también son lugares de acceso restringido, razón por la cual sus autores también pertenecían a la élite o tenían que estar autorizados por ella: destacan por su calidad los pintados en negro en el exterior de la Estructura 5D-Sub. 3-A de Tikal¹⁵ (Preclásico), así como el

¹⁵ Trick y Kampen, 1983: Figs. 83 f-g

mencionado zoomorfo inciso hallado en el basamento de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca (Clásico Tardío).

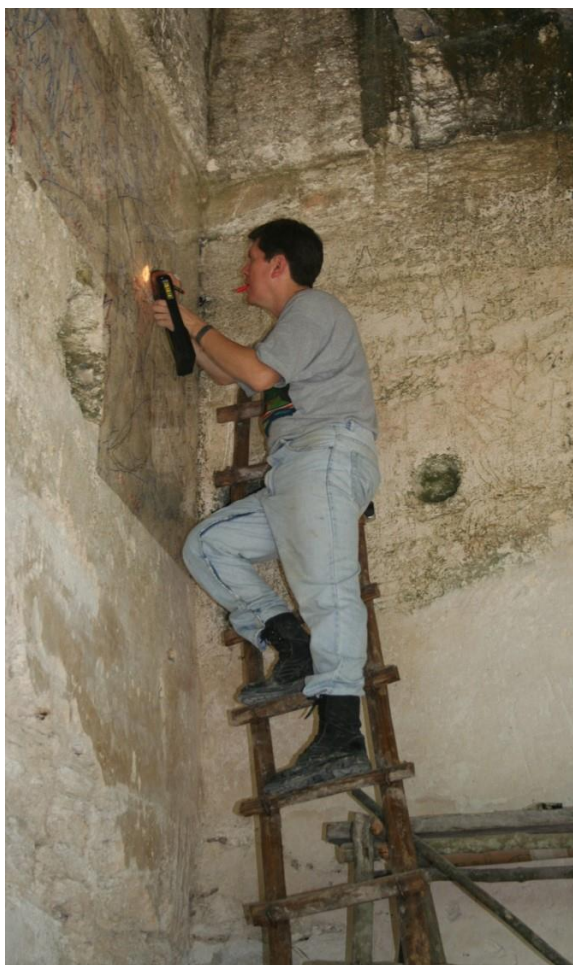


Fig. 4.11. Zoomorfo registrado en muro norte del basamento decorado de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca (Lámina 63, Fig. h).

Un buen ejemplo de en qué modo puede su ubicación hacer variar su temática e intencionalidad es el documentado en el exterior de la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca, concretamente en el muro Sur de su basamento decorado (Fig. 4.11); el carácter trivial de este zoomorfo contrasta con las representaciones de gran carga simbólica figuradas en el interior de la misma, donde indudablemente se llevaban a cabo importantes actividades rituales (Figs. 4.9, 4.10, 5.63 y 6.65).

Interior, ubicación exacta de los grafitos dentro de los edificios

El 98% de ellos se registra en el interior de las estructuras; aunque también se localizan en pisos, bóvedas, jambas y bancas (20%), generalmente se localizan en los muros (80%), donde, como decíamos en nuestra definición inicial, se distribuyen de manera aparentemente aleatoria por toda la superficie, superponiéndose en muchas ocasiones.



De estos, aproximadamente un 20% se documentó sobre la línea de derrumbe: dibujos, fechas o firmas que, evidentemente, fueron realizados muchos años después del abandono definitivo de las estructuras.

En este caso, su ubicación a mayor altura en los muros -superando en ocasiones, como en el caso de La Blanca, los 2,5 metros de altura- se explica precisamente porque fueron realizados en otra época, por otros autores y con otra intencionalidad.

Fig. 4.12. Calcado de los grafitos registrados sobre la línea de derrumbe en el muro Oeste del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca, a más de 2,5 metros de altura.

Para el 80% restante, los registrados bajo esta línea de derrumbe o en contextos sellados, se ha planteado si hay relación entre sus alturas y sus autores.

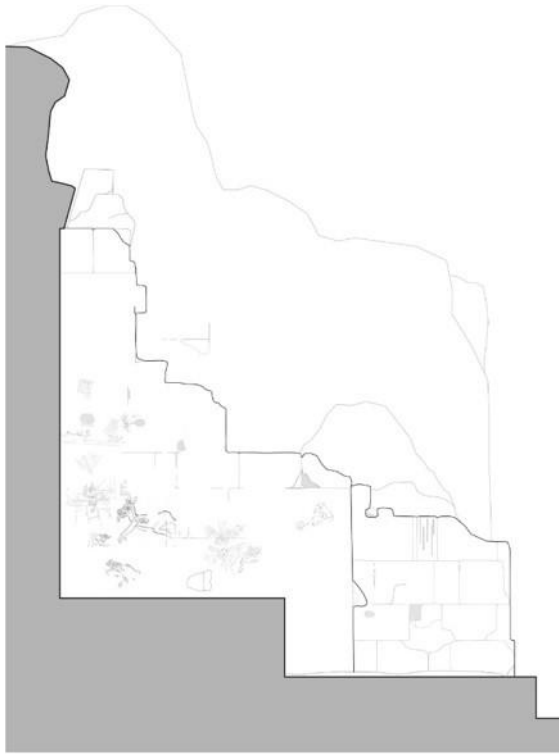


Fig. 4.13. Restitución digital del muro Este del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca, con la ubicación de los grafitos tras su dibujo definitivo.

Aunque se han documentado algunos casi al nivel del piso y otros en bóvedas, como veremos, la mayoría de los grafitos originales realizados en muros se concentran a una altura entre 0,50 y 1,70m, es decir, a una altura cómoda para un adulto sentado, arrodillado o de pie¹⁶. No parece que emplearan ningún apoyo alternativo para realizarlos a mayor altura -como pequeños andamios o escaleras de mano, por ejemplo-, dado que los realizados por encima de esa altura suelen corresponder a periodos cronológicos posteriores¹⁷.

En cuanto a los realizados en las paredes accesibles desde las bancas, parece que se realizaron casi siempre en postura sentada o tumbada, dado que en la mayoría de los casos aparecen hasta una altura de 1,20 m¹⁸.

Hutson¹⁹ insinúa que los más bajos pueden estar realizados por niños o aprendices, idea que también corroboran Zralka²⁰ y Patrois y Nondédéo²¹ y que retomaremos más adelante. No obstante, excepto en el caso de los registrados sobre la línea de derrumbe, no podemos considerar la relación entre la altura y el autor en términos de causa y efecto, pues también la postura²² que se adoptó al realizarlos podría ser un factor determinante, distinto de la estatura.

Los registrados en pisos y bancas, lugares cómodos para el juego, suelen ser de tableros de *patolli*²³.

También aparecen en las jambas, lugares generalmente mejor iluminados, muy visibles y, habitualmente, sobre todo en las exteriores, con buena visibilidad.

¹⁶ Zralka, 2014: 185; Patrois y Nondédéo, 2009: 39

¹⁷ Véase también el epígrafe 4.3

¹⁸ Zralka, 2014: 185

¹⁹ Hutson, 2011: 418

²⁰ Zralka, 2014: 212

²¹ Patrois y Nondédéo, 2009: 44

²² Patrois y Nondédéo, 2009: 39

²³ Zralka, 2014: 185-186



Finalmente, se han registrado también algunos ejemplares originales en bóvedas, aunque son muy poco frecuentes. Zralka enumera en su trabajo todos los conocidos hasta hoy, todos procedentes de Tikal²⁴.

Aunque abordaremos el tema en el apartado correspondiente, quisiéramos mencionar aquí que en el sitio de Chilonché se documentó una huella de mano impresa en gris en tramo Norte del lienzo Este de la bóveda (Fig. 4.14).

Fig. 4.14. Huella de mano impresa en la bóveda del Cuarto de las Pinturas de Chilonché.

En ocasiones, como cuando aparecen en las jambas o en el caso de la escena palaciega registrada en Chilonché (Fig. 3.164), por ejemplo, están en lugares bien iluminados o en el punto más visible de la habitación; en otras están pegados a las esquinas más recónditas o casi en el piso, como en el caso de la banda epigráfica registrada en el Cuarto 18 de la Estructura 6J2 de La Blanca (Lámina 43, Fig. a). En el caso de los grafitos marcados en los ladrillos de Comalcalco incluso se hallan ocultos a la vista de los hombres y dirigidos "a la mirada de los dioses"²⁵. Que estén, pues, en sitios o alturas poco habituales puede deberse a causas muy diversas, por ejemplo representaciones mágicas. En el epígrafe 4.5 de este mismo capítulo se especifican diferentes funciones que los grafitos pueden cumplir.

²⁴ Zralka, 2014: 186; Kampen, 1978: 163; Trick y Kampen, 1983: Figs. 40c y 40d

²⁵ Gallegos y Armijo, 2009: 64

Superposiciones

Teober Maler ya adelanta la idea de las superposiciones al observar grafitos en capas inferiores del estuco en Tikal: "En el transcurso de los años los muros que resultaban ensuciados o dañados fueron renovados con nuevas capas de estuco; consecuentemente todos los grafitos que se encontraban bajo esas nuevas capas desaparecieron, así que todos los grafitos que copié fueron encontrados en esta última capa de estuco y cualquier incisión que sostuvieron fue naturalmente cubierta. Por lo tanto, todos los dibujos incisos reportados por mí deben entenderse habiendo sido hechos sobre la última capa de estuco.

Estas últimas capas de estuco tienen un grosor de apenas 1 ó 2 mm, mientras que la capa inferior, es decir la de mortero sobre las paredes y bóvedas, llega a ser de entre 1-2 o más cm de grosor. Su tendencia a desprenderse es mínima, por lo que resulta imposible alcanzar los grafitos de las capas inferiores²⁶".

Posteriormente otros muchos autores²⁷ ya proponen la teoría de que durante los diferentes períodos de ocupación las superficies eran renovadas y cada nuevo enlucido tendría sus propios grafitos. En los sitios con larga ocupación, entre los primeros grafitos, realizados en un corto período de tiempo tras aplicar los revestimientos, hasta los realizados al final del Postclásico, pudieron haber transcurrido varios siglos y muchas capas de estuco y pintura.

En algunas zonas, al disgregarse el estuco o la pintura, los grafitos de diferentes períodos aparecerían superpuestos, lo que sumado a las superposiciones realizadas por ocupadores posteriores ayudaría a explicar, en parte, su aparentemente caótica ubicuidad.

En la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca pudimos documentar durante la excavación, en algunas zonas del muro, algunos faltantes en los que se podía observar una finísima capa de estuco que cubría otras con grafitos, lo que refuerza esta teoría y muestra que también podrían ser el resultado de diferentes fases de renovación durante el mismo período de ocupación.

²⁶ Maler, Cuaderno 22. Legado IAI.

²⁷ Webster, 1963; Vidal, 2008, 2009; Lorenzo, 2010; Zalka, 2014, entre otros.



Fig. 4.15. Detalle del muro norte del Cuarto 2 de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca. En la fotografía se observan claramente dos capas de estuco y, en la zona en la que el estuco se ha desprendido, se aprecian, incisas en la capa inferior, las piernas de un personaje.

Los primeros grafitos realizados durante la ocupación de los edificios estarían dibujados sobre los aplanados de estuco tras la aplicación del color, provocando un marcado contraste visual al resaltar las líneas blancas, propias de las incisiones, sobre los vivos colores que pudieron recubrir los muros²⁸. Sobre ellos siguieron realizándose, de forma más o menos sucesiva, nuevos grafitos. Como se demuestra en los estudios experimentales incluidos en el siguiente apartado, parece que estas superposiciones no se aplicaban sobre simples capas de pintura, al menos en La Blanca; aunque fueran muy finas, durante el período de ocupación solían aplicarse capas de estuco en las diferentes renovaciones. No sabemos con qué frecuencia se renovaban estas superficies, pero la capa de estuco registrada en La Blanca apenas tiene 1 o 2 mm lo que podría permitir claramente que los nuevos penetrasen en capas inferiores.

Así, aunque esta parece ser la tendencia generalizada, se han registrado también algunas superposiciones que pudieron ser realizadas durante un mismo periodo. En La Blanca, concretamente en el muro Norte del Cuarto 10 de la estructura 6J2, se ha registrado, sobre la misma capa de estuco, un personaje de tamaño mucho mayor que

²⁸ Vidal y Muñoz 2009: 100

el resto de grafitos figurados en ese muro y que parece superponerse a ellos. Un grafito no entorpece la lectura del otro, dado que, aunque se superponen parcialmente, están realizados a escalas muy diferentes. Dado que fueron hallados sobre la última capa de estuco y en un contexto abierto, no podemos asegurar que no se trate de un añadido posterior, sin embargo, podría indicar que algunos de los grafitos se superponían, en ocasiones, también originalmente.

4.2. ¿CÓMO?

4.2.1. Soporte, herramientas y técnicas

Soporte

En cuanto al soporte, ya hemos mencionado que en el caso de los grafitos que se presentan en esta investigación se trata siempre de ejemplares realizados sobre estuco, el material por excelencia empleado por los antiguos mayas para el revestimiento tanto interior como exterior de sus edificaciones.

Es importante destacar la influencia en el resultado final de la calidad y composición de los aplanados, que varía entre edificios, partes del mismo edificio y, evidentemente, entre sitios arqueológicos. También el acabado más o menos pulido de la superficie, la compactación del estuco, la presencia de diferentes granulometrías en la composición, así como el tiempo de carbonatación de éste, podrían ser causa de la mejor o peor ejecución de los grafitos²⁹. Otros factores que influyen en su calidad –y que abordamos a continuación– son el momento de ejecución (estuco fresco, estuco seco o estuco ya disgregado) y las herramientas con que fueron elaborados (tanto la dureza del material como la conformación del extremo que incide en el estuco, en el caso de los incisos, de manera más o menos profunda).

Herramientas y técnicas

Etimológicamente *graffiti* o grafito en español viene de la voz italiana *sgraffiare*; a su vez del latín *graphium* y del griego *graphein*, que significa esgrafiar, incidir. Algunos autores tomaron esta definición al pie de la letra y sólo consideraron como grafitos los diseños incisos o perforados.

²⁹ Lorenzo, 2010: 16-17

Mayer³⁰ diferencia entre “grafitos”, “pinturas monocromas y polícromas” y “dibujos monocromos”, mientras Orrego y Larios³¹ se refieren a ellos como “diseños pintados”, diferenciándolos de los grafitos incisos. Sin embargo son muchos los autores que, como nosotros, sí que consideran grafitos a los diseños pintados, dibujados en carbón e impresos, dado que, como hemos mencionado, no es sólo su técnica lo que los define. Sin embargo, es necesario clasificarlos también según la técnica con que fueron ejecutados, para establecer las que hemos identificado hasta el momento.

El primero en hacer una propuesta de clasificación general basada en la técnica de ejecución fue Michael Kampen³² en 1978:

Cortados/Incisos (Cut)	Incisos (Incised)
	Gubiados (Gouged)
	Perforados (Punctuate)
Pintados	En negro
	En rojo
Impresos (Printed)	En positivo
	En negativo
Compuestos	Incisos y gubiados
	Incisos y punzonados
	Incisos y pintados
	Gubiados y punzonados

Zralka³³ en 2014 propone una clasificación en ocho categorías:

Incisos (incised graffiti)
Gubiados o excavados (Gouged or excavated graffiti)
Punzonados/Perforados (Punctuate)
Rascados (Scratched)
Pintados (painted)
Impresos (printed)
Grafitos hechos con carbón
Técnica mixta? (Composite graffiti)

Nuestra propuesta de clasificación es muy similar a la de Zralka. La única diferencia es que aquí no consideramos los grafitos rascados como una categoría, dado que nunca se han encontrado aislados, y se incluyen como subcategoría en los grafitos compuestos:

Incisos	
Gubiados o excavados	
Perforados / Punteados	
Dibujados en carbón	
Pintados	Monocromos
	Polícromos
Impresos	En positivo
	En negativo
Compuestos	Incisos y punteados
	Incisos y rascados
	Incisos y gubiados
	Incisos y pintados

³⁰ Mayer, 2009:14

³¹ Orrego y Larios, 1983: 11

³² Kampen, 1978: 157-158

³³ Zralka, 2014: 85-94

Grafitos dibujados en carbón



Apenas un 1% de los grafitos documentados están dibujados en carbón³⁴; no resulta extraño dado que son representaciones que no suelen conservarse muy bien.

Proceden de los sitios de Dzibilchaltún³⁵, Chicanná³⁶, Nakum³⁷, Pasión del Cristo II³⁸, Payán³⁹, Chichén Itzá⁴⁰ y La Blanca⁴¹.

Las herramientas empleadas para su realización son obviamente fragmentos sólidos y afilados de carbón. El grosor de sus líneas oscila entre los 3 y los 20 mm.

Fig. 4.16. Grafito dibujado en carbón procedente de La Blanca.

³⁴ Tanto en Pasión del Cristo II como en La Blanca parecen asociados a períodos cronológicos posteriores.

³⁵ Andrews y Andrews, 1980: 101, 103

³⁶ Coulle, 1993: 27-34, Planche 4-6

³⁷ Zralka, 2014: 93, 221

³⁸ Mayer 1997:22-27; Andrews, 1974: 76

³⁹ Patrois y Nondédéo 2009:33

⁴⁰ Morris, 1931: 257, 366

⁴¹ Vidal y Muñoz, 2009: 100-116

Pintados



Figs. 4.17. Grafito pintado procedente de Chilonché (Lámina 18, Fig. a).

Se ha documentado también casi un 2% de grafitos pintados procedentes de Dzibiltalchún⁴², Nakum⁴³, San Clemente⁴⁴, Tikal⁴⁵ y Chilonché⁴⁶.

Los hay monocromos (rojo y negro principalmente, aunque también los encontramos en verde o naranja), los procedentes de Dzibilchaltún, Nakum, San Clemente y Uxmal; y polícromos, los registrados en la Estructura 5E-II de Tikal⁴⁷ y los procedentes de Chilonché.

En cuanto a su composición, en el caso de los documentados en Chilonché, Vázquez de Ágredos llevó a cabo análisis de Microscopía óptica (LM), Microscopía electrónica de barrido- Microanálisis de Rayos X por dispersión de energía (SEM-EDX) y Espectroscopía Infrarroja por transformación de Fourier (FTIR)⁴⁸, concluyendo que se trata de trazos de pincelada única y saturada de carbón en el caso de las líneas pintadas en negro, y de pincelada única y saturada de azul maya en el caso de los acabados azulados, dado que en su caracterización arqueométrica se aprecian los picos característicos de la paligorskita que se precipita en tinte de índigo. En cuanto a los tonos tierra, se obtuvieron de la hematita.

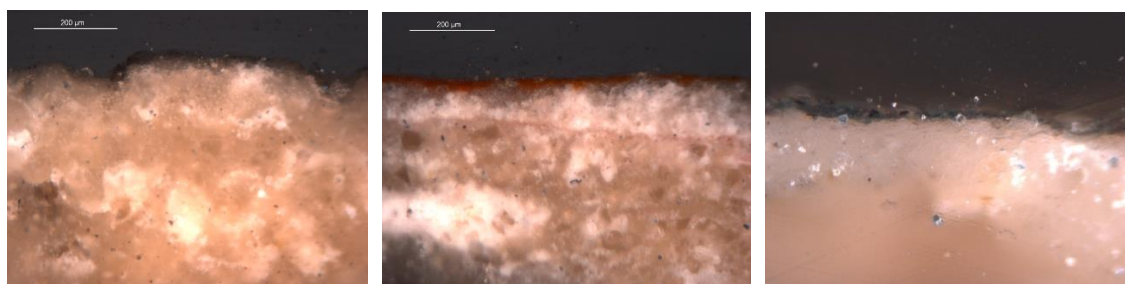


Fig. 4.18. Microscopía óptica de: a) la línea negra que dibuja al personaje: pincelada única y saturada de negro carbón; b) el pigmento tierra del tocado: hematita; c) el pigmento azul en banqueta del personaje: pincelada única y saturada de azul maya (Análisis realizados por la Dra. M^a Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, PLB 2013).

⁴² Andrews y Andrews, 1980: 99-102; Coulle, 1993: 40-51, Planches 7-9.

⁴³ Zralka 2014:92, 101

⁴⁴ Coulle 1993: 85, Planche 25; Blom, 1928: 98

⁴⁵ Trick y Kampen; Orrego y Laríos

⁴⁶ Vidal y Muñoz, 2016: 64, Fig. a

⁴⁷ Orrego Y Laríos, 1983: Figs. 11a y b

⁴⁸ Análisis realizados por la Dra. M^a Luisa Vázquez de Ágredos Pascual (PLB 2013).

Impresos



Los grafitos incisos y pintados de las estructuras mayas conviven con otras huellas relativamente frecuentes: las impresiones de manos, que aparecen tanto en los muros interiores y exteriores de los edificios como en las cuevas.

Figs. 4.19. Huella de mano registrada en Chilonché.

Aunque en este trabajo se ha descartado el estudio del arte rupestre maya, hemos decidido incluir en el *corpus* las realizadas en estructuras arquitectónicas, dado que comparten con los grafitos pintados e incisos ubicación y algunas características.

Se documentan impresas (en positivo o en negativo). La mayoría de ellas son rojas pero también se hallan en blanco, negro, azul, verde, amarillo y gris.

En cuanto a su distribución geográfica, igual que los grafitos, aparecen en gran parte del territorio. Y lo mismo ocurre con su cronología; se han documentado huellas desde el Preclásico hasta el Postclásico.

Tanto en cuevas como en edificios, suelen mostrarse en posición vertical, con los dedos hacia arriba, aunque existen algunas variantes, y pueden representarse de forma individual, en parejas o en grupos. La mayoría de veces son de adultos, pero también se han documentado ejemplares más pequeños, probablemente de niños o jóvenes⁴⁹.

En cuanto a su tipología, siguiendo la clasificación propuesta por Benavides podemos dividir las, a grandes rasgos, de la siguiente manera:

⁴⁹ Benavides, 2007: 37; Strecker, 1982:48

- I) Impresiones positivas de manos: las manos se sumergen o se pintan y luego se imprimen en las paredes de estuco o de roca.
- II) Impresiones negativas de manos: las manos se colocan sobre la pared y luego se rocían con pintura. Según Strecker⁵⁰, intentos de reconstrucción de este proceso han demostrado que el rociado no se realizaba con la ayuda de una cerbatana sino directamente con la boca.

Punzonados o perforados



Otra técnica, documentada en La Blanca, Nakum y Tikal, son los grafitos punteados o perforados.

Aunque en general no son abundantes, en La Blanca se han registrado más de 12 de estos diseños. Es posible que no realizaran en otros sitios, sin embargo, también es probable que, dada su naturaleza, en ocasiones no hayan sido registrados.

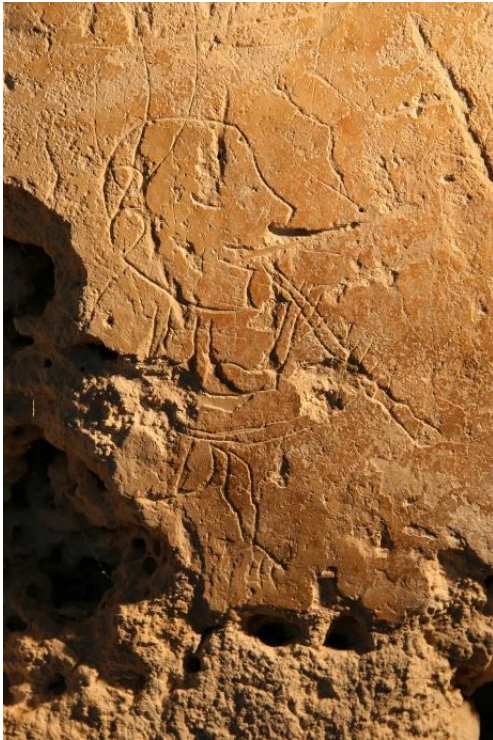
Figs. 4.20. Grafito punzonado registrado en La Blanca.

Se trata de pequeños agujeros, cuyo diámetro oscila entre 10 y 20 mm, realizados mediante perforación o desgastando poco a poco la superficie. Se sitúan a poca distancia unos de otros, formando diseños geométricos muy sencillos (líneas, tómidas espirales) y, en ocasiones se emplean como recurso artístico, ya que se combinan con otras técnicas (véase grafitos compuestos en este mismo epígrafe).

En cuanto a las herramientas con que fueron realizados, podría tratarse herramientas líticas, de madera o asta bien afiladas, dado que los agujeros son cónicos.

⁵⁰ Strecker, 1982:48

Incisos



Figs. 4.21. Grafito inciso registrado en La Blanca.

Más del 90% de los grafitos registrados son incisos. La mayoría de las líneas son finas (entre 0,5 y 2,5 mm) y la técnica empleada para realizarlos fue incidiendo en el estuco con un instrumento cortante y bien afilado.

Patrois y Nondédéo⁵¹ diferencian en la región de Río Bec entre “incisiones netas y precisas” y “grafitos excavados, que arrancan partes de estuco a cada paso” y propone como herramientas “numerosos objetos de piedra que van de una lasca de pedernal sencilla y contundente a utensilios más elaborados con una extremidad biselada (tipo raspadores sobre lasca o raederas), o a navajas de obsidiana. (...) Además de herramientas líticas fueron empleados ocasionalmente objetos de madera, en particular de palma, que permiten crear líneas de ranuras paralelas cercanas unas a otras”. Por su parte, Kovac clasifica los registrados en Tzibatnah según su grosor en tres categorías: F (líneas con un grosor máximo de 1mm), MG (líneas de un grosor medio entre 1 y 2 mm) y G (líneas con un grosor superior a 2 mm)⁵².

Nosotros, para tratar de establecer el momento de ejecución y las herramientas con que los grafitos registrados en La Blanca y Chilonché fueron realizados, llevamos a cabo, con la ayuda de la restauradora del Proyecto La Blanca, Francisca Lorenzo⁵³, un estudio experimental en el sitio y en el laboratorio del Proyecto La Blanca, en Flores, Petén.

⁵¹ Patrois y Nondédéo, 2009: 38

⁵² Kovac, 2014: 33

⁵³ Quien ya había realizado en 2009 un experimento similar para realizar el muro expositivo del centro de visitantes (Lorenzo, 2010).

Decidimos realizar grafitos con diferentes herramientas sobre estuco en diferentes fases de secado. Por su consejo se decidió basar la elección de los materiales y herramientas para las pruebas entre los existentes en el entorno, ya que, con mucha probabilidad, fueron estos los empleados por sus autores originales.

Los soportes empleados fueron fragmentos de sillar de caliza hallados en el relleno del basamento de la Acrópolis o en el derrumbe, tallados con machete para aplanar una de las caras.

Para el mortero utilizamos cal aérea en pasta calcinada en horno tradicional y apagada por inmersión, *sascab*, arena común y agua corriente.

Para colorear la superficie se empleó pigmento comercial, que se aplicó en fresco, al terminar de aplanar el enlucido.



Figs. 4.22 a 4.24. Preparación del mortero.

Sobre la superficie tallada del soporte calizo, se aplicó, mediante una espátula de madera, una primera capa de mortero extendida directamente sobre la piedra caliza y otra mucho más fina de enlucido, aplicada sobre ésta. Para extraer la humedad y evitar grietas en la superficie, se llevó a cabo el aplanado del enlucido a modo de fratasado, realizando movimientos circulares y presionando contra el soporte, con piedras romas y corozos. Y después se pintó con el pigmento mezclada con agua.



Figs. 4.25 a 4.28. Aplicación del mortero, fratasado y aplicación del pigmento.

Directamente sobre este enlucido se realizaron, tanto en fresco -recién aplicado el enlucido-, como en seco -al cabo de 25 días-, incisiones con las distintas herramientas seleccionadas: asta de venado, madera, lasca de pedernal, lasca de obsidiana, fragmento de cerámica desechada y espina de pescado⁵⁴. La rama, el asta y el hueso fueron afilados mediante un cuchillo; las lascas, la cerámica y la espina no requirieron ser modificados.



Fig. 4.29. Herramientas empleadas.

⁵⁴ Otras herramientas plausibles serían la espina de mantarraya o las espinas de escobo u otro arbusto con espinas.

También se incidió sobre un fragmento de sillar estucado hallado en el relleno del basamento de la Acrópolis durante las excavaciones. La piedra estaba algo descompuesta pero todavía conservaba un pequeño fragmento de estuco original, disgregado en algunas zonas.

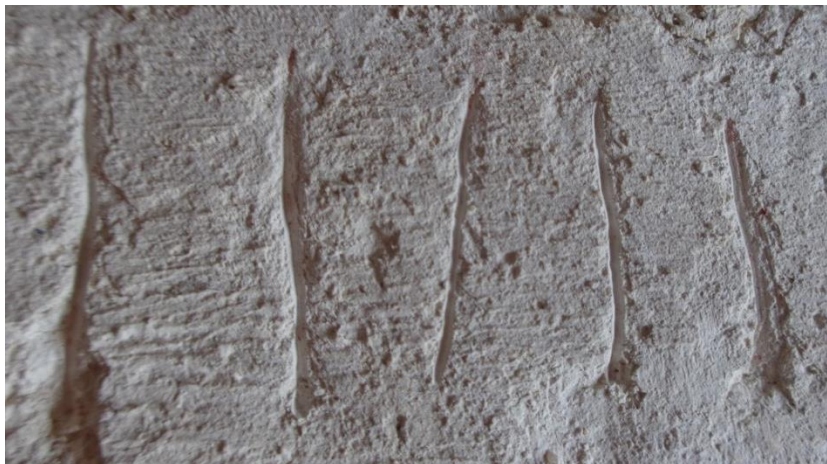


Fig. 4.30. Huellas de las diferentes herramientas sobre estuco original.

En el estuco fresco el empleo de todas las herramientas dio lugar a incisiones similares.

Al incidir en el estuco seco, la herramienta que desprende menos estuco y que permite unas líneas más finas y nítidas es la obsidiana. También el pedernal y la espina de pescado ofrecen buenos resultados, resultando más burdas las realizadas con asta, madera o cerámica.

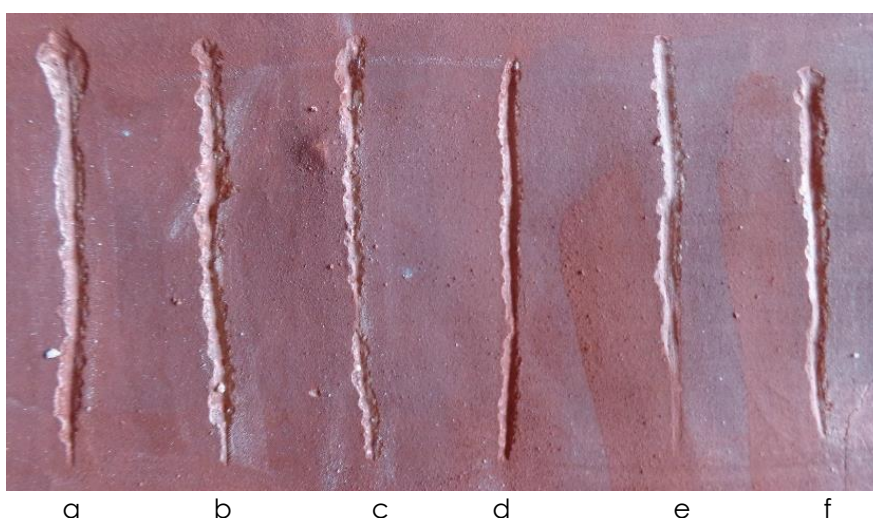


Fig. 4.31. Huellas de las diferentes herramientas sobre el estuco seco [a]asta; b)madera; c)pedernal; d)obsidiana; e)cerámica; f)espina de pescado.

En cuanto al momento de la factura de las incisiones, los grafitos se habrían estado realizando en diferentes estados del estuco; en fresco, una vez producido su proceso de carbonatación, e incluso sobre los estucos ya deteriorados⁵⁵. Evidentemente, no se obtienen los mismos resultados en una u otra situación.

Estos grafitos se volvieron a pintar para establecer cómo se realizaban las superposiciones. Tanto las pruebas obtenidas en la excavación como los resultados que arrojó este experimento sugieren que las renovaciones sucesivas no se limitaban a "una mano de pintura"; las superficies generalmente se volvían a estucar, aunque fuese con capas de estuco muy finas.

Incisos profundos, excavados, gubiados⁵⁶



Fig. 4.32. Grafito de incisión profunda registrado en La Blanca.

Los grafitos gubiados o excavados constituyen aproximadamente un 5% de los grafitos. Tienen un grosor de entre 3 y 30 mm.

Están marcados en el muro de manera mucho más profunda y gruesa. La superficie labrada resulta curva, como si estuviera realizada con una herramienta similar a una gubia.

Las herramientas requeridas tendrían que ser punzantes y contundentes, de modo que permitiesen grabar en el estuco profundamente.

Proponemos como herramientas más plausibles para estos grafitos el hueso y el pedernal. Descartamos la madera, la cerámica y la espina.

Esta técnica parece asociarse a un periodo cronológico posterior. La identificamos al estudiar las vulvas pero la observamos también en otros grafitos que han sido datados en el Postclásico por las estructuras en las que se encuentran (y por los temas que representan), como los documentados en Pasión del Cristo II, los estudiados por Zralka en Nakum, o los registrados en los sitios de La Blanca y Chilonché.

⁵⁵ Lorenzo, 2010:16

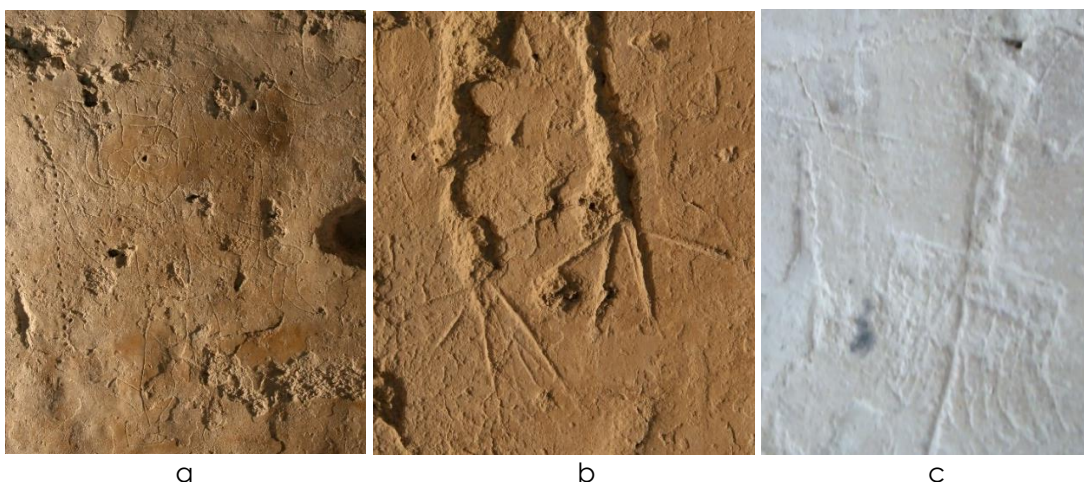
⁵⁶ En todas las ocasiones en las que aparece el término "gubiado" en este trabajo, no se hace referencia literal al instrumento, la gubia, sino al tipo de trazo, que es similar al producido por esta.

No podemos afirmar que todos los realizados con esta técnica sean del Postclásico, o como mínimo del post-abandono, pero sin duda el grosor también es un factor relevante del cómo (herramientas, técnica) que puede ayudar a discernir cuándo, ya que en muchos de los casos sí que se cumple esta correlación cronológica. También tiene sentido desde el punto de vista técnico: en diferentes momentos se emplean diferentes herramientas y técnicas; con el tiempo el estuco se endurece y requiere otro tipo de esfuerzo.



Figs. 4.33 y 4.34. Grafitos de incisión profunda en La Blanca y Chilonché.

Técnica mixta o compuestos



Figs. 4.35 a 4.37. Grafitos compuestos. a) Inciso y punteado; b) Inciso y gubiado, ambos procedentes de La Blanca; c) Inciso y rascado procedente de Yaxhá.

Las combinaciones más habituales son las de incisos y punteados, excavados e incisos y rascados e incisos. Consideramos en esta categoría los que pudieron ser realizados intencionadamente combinando diferentes técnicas, descartando los que parecen ser superposiciones posteriores, que se consideran de manera aislada.

Los rascados se marcan en la pared arañando o rascando en la superficie con alguna herramienta que deja unas marcas muy características, tal vez una navaja de obsidiana o un raspador o raedera. Siempre se halla en combinación con otras técnicas, como la incisión.

Consideramos probable que el empleo de más de una técnica en un mismo grafito pudo ser un empeño artístico, para crear un efecto de profundidad, una nueva textura.

4.2.2. Calidades de ejecución

Una segunda modalidad del cómo es claramente la calidad. En ella influyen la calidad de los aplanados, la técnica, las herramientas o el momento de realización de los grafitos, así como la destreza, sensibilidad y capacidad artística de la persona que los dibuja. También, en parte, la intención con que sean realizados. Tengamos en cuenta que hay casi tantos grafitos como autores. Y muchos momentos y situaciones en los que pudieron ser grabados; no se trata de una obra realizada habitualmente por un artista, sino de un recuerdo, una constancia o un deseo expresado en un muro de un lugar en el que se habita, se trabaja o que se visita por un sinnúmero de motivos.

Así, diferenciamos principalmente entre tres calidades de ejecución:

Formas toscas o trazo infantil (Calidad Baja): los grafitos más toscos y simplificados, representados sin apenas atributos, en ocasiones ilegibles (Tikal, Xkichmook, Uxactún...).

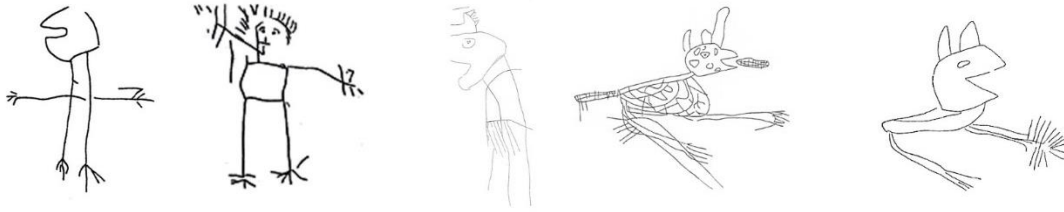


Fig. 4.38. Grafitos de trazo infantil (Lámina 1, Figs. a-c; Lámina 64, Figs. d, e).

Calidad media o estándar (Calidad Media): los ejemplares de calidad media son los más abundantes. Se trata representaciones simplificadas, dibujos espontáneos realizados por personas sin formación artística que plasmaban en sus paredes hechos, acontecimientos o elementos del entorno que los rodeaba, sobre el estuco ya endurecido y sin posibilidad de corregirlo. Se documentan prácticamente todos los sitios.



Figs. 4.39 a 4.41. Grafitos de calidad media o estándar registrados en La Blanca.

La calidad media caracteriza a los grafitos, cuando se habla de grafitos solemos referirnos a representaciones que tienen esta calidad.

Calidad artística (Calidad Alta): son ejemplares de gran calidad artística y detallismo, que a veces componen sofisticadas escenas y se asemejan en convenciones de representación al arte maya oficial. Se han registrado en Chilonché, La Blanca, La Joyanca, Kinal, Nakum, Palenque, Tikal y Tz'ibatnah.



Fig. 4.42. Detalle de un grafito de alta calidad documentado en La Blanca.

Otros autores han realizado clasificaciones similares atendiendo al criterio de la calidad de ejecución o estilo antes que nosotros.

Hutson⁵⁷ los divide en grafitos “de principiante” y “de experimentados” y sostiene que la mayoría de los de principiantes están realizados por niños o aprendices con poca experiencia; mientras Zralka⁵⁸ los clasifica en cuatro categorías estilísticas; “estilo tosco”, “estilo clásico o típico”, “estilo fino” y “estilo extranjero o mexicanizado⁵⁹”. Y dentro de este grupo distingue dos subtipos el estilo Mixteca-Puebla o Postclásico Internacional, en el que incluye los ejemplares más similares a las representaciones de este periodo y el “Nuevo Orden Internacional” o “Estilo Internacional”, en el que incluye las

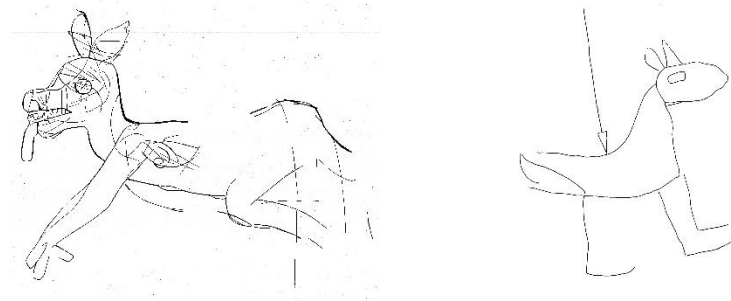
⁵⁷ Hutson, 2011:413

⁵⁸ Zralka, 2014: 191-199

⁵⁹ Al hablar de este estilo Zralka hace notar que estos grafitos fueron realizados tras el abandono de las estructuras por parte de sus ocupantes originales, en el tránsito entre el Clásico Terminal y el Postclásico Temprano. Estando de acuerdo en el hecho de que hay unas características estilísticas que identifican este grupo de grafitos, consideramos que el momento de su realización es un criterio prioritario. Por eso los trataremos en el epígrafe ¿cuándo?

representaciones de serpientes emplumadas o con patas documentadas en Nakum, Tikal y Chichén Itzá⁶⁰.

Como ilustración de este epígrafe queremos mostrar grafitos de representaciones comunes en los que se evidencia la importancia de la destreza del autor.



Figs. 4.43 y 4.44. Grafitos con la representación de un venado cazado entre los que se observa una clara diferencia en la calidad del resultado, procedentes de La Blanca y Nakum. Lámina 62, Figs. h,i.

Puede observarse a simple vista la diferencia de la calidad de representación de los dos venados.

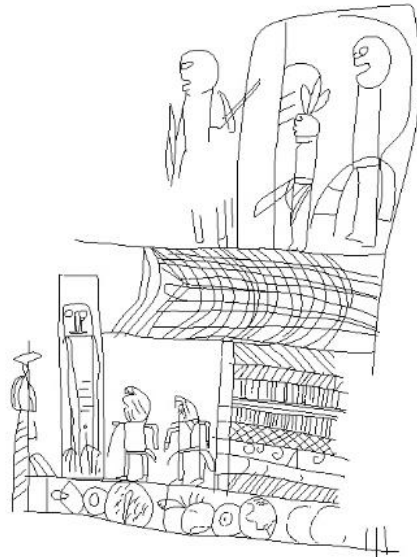


Fig. 4.45. Grafito de la erección de una estela registrado en Río Bec. Lámina 101.

No obstante, la clasificación en tres grupos ha de tomarse con cierta precaución. Algunos grafitos, rudos y algo infantiles en su factura, representan escenas bastante complicadas, tanto desde el punto de vista compositivo, como en lo que se refiere a los temas representados, como mencionábamos en el caso de algunos de los registrados en Río Bec. Sirva como ejemplo esta escena en la que, con trazo infantil, se plasma la erección de una estela frente a un edificio destacado.

⁶⁰ Zralka 2014: 193-199

Hemos querido dejar para el final del apartado los ejemplos en los que se observa una alta calidad de ejecución y en cuyo descubrimiento la autora ha participado personalmente. Se trata de grafitos de una calidad excepcional procedentes de La Blanca y Chilonché y concretamente de dos escenas incisas procedentes de los Cuartos 3 y 5 de la Estructura 6J1 y algunos de los registrados en el muro Este del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca y los pintados registrados en los Cuartos 3 y 4 Norte de la Estructura 3E1 de Chilonché (Lámina 87). Junto a ellos, tanto en un sitio como en el otro se han registrado otros grafitos de cronología similar pero de muy variada calidad.

En el caso de La Blanca, los grafitos de mayor calidad y detallismo se registraron en tres cuartos: dos elaboradas escenas halladas en los Cuartos 3 y 5 del conocido como Palacio de Oriente, el edificio más privado del sitio y tres grafitos de representaciones zoomorfas documentadas en el Cuarto 4. No podemos afirmarlo rotundamente, pero es posible que estuviesen realizados por el mismo autor, un artista con toda probabilidad (Fig. 3.163 y Lámina 66, Fig. b; Lámina 55, Fig. h, Lámina 56, Fig. k y Lámina 63, Fig. j).

En el caso de Chilonché resulta todavía más evidente. En los Cuartos 3 y 4-Norte de la Estructura 3E1 de este sitio se registraron 22 bellos grafitos pintados delineados en negro -y algunos de ellos también policromados- con representaciones de antropomorfos de diferentes rangos, de antropozoomorfos y seres sobrenaturales, así como de rostros de perfil (Lámina 87). Estos grafitos fueron claramente realizados por el mismo autor: algunos están más detallados que otros y puede que no todos fuesen realizados con la misma intención, pero hay detalles que lo delatan. Por ejemplo, la manera de figurar los brazos: no tienen el tamaño adecuado, siempre son demasiado cortos o demasiado largos; y tiene también un modo característico de representar los rostros, sobre todo las narices y los ojos.



Fig. 4.46. Grafitos pintados registrados en Chilonché, dibujados por el mismo autor. Lámina 18, Fig. a; Lámina 23, Fig. o; Lámina 11, Fig. a; Lámina 23, Fig. n.

4.3. ¿CUÁNDO?

Como ya hemos mencionado, los grafitos no forman parte del diseño original de las estructuras; se fueron añadiendo durante los periodos de ocupación, o tras ellos. Sólo en el caso de los registrados en subestructuras selladas podemos afirmar que se trata de grafitos realizados durante el período de ocupación de esos edificios, probablemente en su última fase, dado que se encuentran sobre la última capa de estuco. Los posibles momentos o escenarios para su ejecución fueron:

- 1) Realizados durante el periodo de ocupación, mientras los edificios estuvieron en uso por parte de sus moradores originales.
- 2) Realizados tras el abandono inmediato de las estructuras por ocupadores posteriores que los habitaron o visitaron antes de que colapsaran.
- 3) Realizados tras el abandono prolongado de las estructuras sobre la línea de derrumbe por exploradores, viajeros, chicleros u otros curiosos que pasaron por allí una vez que los edificios ya se habían derrumbado; o los realizados en los últimos tiempos por parte de turistas o visitantes poco respetuosos con el patrimonio. Con ello tendríamos tres grandes grupos de grafitos asociados a tres periodos o bloques cronológicos.

4.3.1. Realizados durante el periodo de ocupación. Grafitos incisos y pintados hallados en estructuras y subestructuras, realizados por sus habitantes originales. La cronología de estos grafitos se asocia directamente a la de las estructuras y subestructuras en que fueron hallados. Habitualmente vemos los grafitos de la última renovación (último momento de ocupación), pero también son muchos los casos en los que el estuco aparece desprendido, por lo que no podemos afirmar siempre que no sean de época anterior aunque se encuentren en la última capa de enlucido.

Contamos con algunos ejemplares datados en el Preclásico; los procedentes de las subestructuras de Tikal 5D-Sub. 10-1⁶¹, 5D-26-4⁶², 5D-Sub. 1-14⁶³, 5D-Sub. 3-A⁶⁴; Calakmul, Estructura II-C1⁶⁵ y Holtún⁶⁶; realizados en subestructuras selladas en el Preclásico. La mayor parte de los pocos grafitos exteriores proceden de contextos cerrados y también se documentaron para este periodo. En cuanto a su técnica, los hallamos tanto incisos

⁶¹ Coggins 1975: 77-79 y 90, Fig. 25; Trick y Kampen, 1983: Figs. 83 f-g y Fig. 2.60 de esta Tesis

⁶² Trick y Kampen, 1983: 41r

⁶³ Trick y Kampen, 1983: 82 c-h

⁶⁴ Trick y Kampen, 1983: 82 i-l; 83 a-e

⁶⁵ Zralka, 2014:186

⁶⁶ Fialko, 2003

como dibujados en carbón⁶⁷. Junto a algunos grafitos ilegibles, se documentan representaciones antropomorfas, zoomorfas y de seres sobrenaturales.



Fig. 4.47. Grafitos del Preclásico incisos y dibujados en carbón, hallados en la Subestructura 5D- Sub. 10-1 de Tikal.

Del Clásico Temprano hay también ejemplares registrados en subestructuras selladas por construcciones posteriores del mismo periodo en Altun Há⁶⁸, Copán⁶⁹, Nakum⁷⁰, La Sufricaya⁷¹, Tikal⁷² y Uaxactún⁷³. Zralka reporta también los registrados en Caracol⁷⁴, Calakmul, Edzná⁷⁵ y Kohulnich, aunque menciona que estos podrían pertenecer al periodo de transición entre el Clásico Temprano y el Clásico Tardío⁷⁶. También fueron realizados en diferentes técnicas: incisión, pintura y dibujo con carboncillo y las representaciones más habituales son las antropomorfas y de deidades, los diseños de esterilla, e incluso glíficos.

Puesto que la mayoría de las estructuras excavadas son del Clásico Tardío y Terminal (última ocupación), la mayoría de los grafitos documentados se adscriben a esos

⁶⁷ Zralka, 2014: 188

⁶⁸ Coulle, 1993: Planches 1, 2

⁶⁹ Zralka, 2014: 280

⁷⁰ Zralka, 2014: 290-298

⁷¹ Estrada-Belli, 2006: Fig. 4; 2009: Fig. 6a

⁷² Trick y Kampen, 1983

⁷³ Smith, 1950: Figs. 113-115

⁷⁴ Chase y Chase, 1987; 1996

⁷⁵ Andrews, 1984: Figs. 33 y 35

⁷⁶ Zralka, 2014: 188

periodos. Los hallamos en Altún Há⁷⁷, Becán⁷⁸, Bonampak⁷⁹, Calakmul⁸⁰, Caracol⁸¹, Ceibarico⁸², Chicanná⁸³, Chichén Itzá⁸⁴, Cival⁸⁵, La Blanca y Chilonché⁸⁶, Dzibiltún⁸⁷, Dzibanché⁸⁸, Dzibilchaltún⁸⁹, Hochob⁹⁰, Holmul⁹¹, Holtún⁹², La Joyanca⁹³, Kabah⁹⁴, Kakab⁹⁵, Kinal⁹⁶, Labná⁹⁷, Nakum⁹⁸, Naranjo⁹⁹, Payán¹⁰⁰, Río Bec¹⁰¹, San Clemente¹⁰², Santa Rosa Xtampak¹⁰³, Tikal¹⁰⁴, La Tortuga¹⁰⁵, Tzibatnah¹⁰⁶, Uaxactún¹⁰⁷, Uxmal¹⁰⁸, Xkichmook¹⁰⁹, Xunantunich¹¹⁰, Yaabichná¹¹¹, Yaxchilán, Yaxhá¹¹², El Zotz¹¹³. La mayoría de ellos proceden de contextos abiertos, estructuras que se abandonaron sin rellenar y que fueron reocupadas o no. Como mencionábamos anteriormente, se hallan en todo tipo de estructuras, aunque son más abundantes en las palaciegas y residenciales. Se pueden reconocer en ellos todas las técnicas y casi todas las iconografías.

Encontramos también ejemplares de estos periodos (Clásico Temprano a Terminal) en contextos cerrados (estructuras rellenas) en el Grupo 5E-II de Tikal¹¹⁴, Estructura B20-2 de Caracol¹¹⁵, la casa de las pinturas de Tz'ibatnah¹¹⁶, y las que tenemos más cerca: los cuartos 3, 4 y 6 de la Estructura 3E1 de Chilonché y los del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca.

⁷⁷ Coulle, 1993: Planches 1, 2

⁷⁸ Hohmann, 1987: Figs. 1 y 2

⁷⁹ Benavides, 2007; Lozada y Tovalín, 2010

⁸⁰ Zralka, 2014: 274-275

⁸¹ Chase y Chase, 1987; 1996

⁸² Patrois y Nondédéo, 2009: 30-59

⁸³ Coulle, 1993: Planches 4, 5

⁸⁴ Morris et al. 1931: 366, Fig. 261; 257, Fig. 163; 475, Figs. 231 a-c

⁸⁵ Estrada-Belli, 2007: Fig. 45

⁸⁶ Vidal y Muñoz, 2009: 118; 2014: 2016: 60-67

⁸⁷ Maler, 1997: Fig. 34.6

⁸⁸ Zralka, 2014: 282

⁸⁹ Andrews y Andrews, 1980

⁹⁰ Coulle, 1993: Planche 10

⁹¹ Coulle, 1993: Planche 11

⁹² Fialko, 2003

⁹³ Amauld et al, 2004

⁹⁴ Pollock, 1980: Figs. 287, 328 y 350

⁹⁵ Andrews, 1999: Fig. 115

⁹⁶ Graham, 1967: Fig. 25

⁹⁷ Benavides, 2007: 48

⁹⁸ Zralka, 2014: 290-298; Zralka y Hermes, 2009: 135-158

⁹⁹ Fialko, 2006: Figs. 44-46

¹⁰⁰ Coulle, 1993: Planche 20

¹⁰¹ Patrois y Nondédéo, 2009: 30-59

¹⁰² Blom, 1928: Figs. 9.8 y 9.9

¹⁰³ Hohmann, 2017

¹⁰⁴ Trick y Kampen, 1983; Laporte y Fialko, 1995; Orrego y Larios, 1983

¹⁰⁵ Patrois y Nondédéo, 2009: 30-59

¹⁰⁶ Kovac, 2014: 31-42

¹⁰⁷ Smith, 1950

¹⁰⁸ Gann, 1924; Blom, 1943; Cirerol, 1955; Andrews y Andrews, 1980

¹⁰⁹ Thompson, 1898; Benavides, 2007

¹¹⁰ Zralka, 2014: 338

¹¹¹ Périgny, 1908

¹¹² Zralka y Hermes, 2009: 135-158

¹¹³ Houston, 20008

¹¹⁴ Orrego y Larios, 1983

¹¹⁵ Chase y Chase, 1987; 1996

¹¹⁶ Kovac, 2014: 31-42

En cuanto a los temas representados y en cuanto a la calidad de ejecución podemos reconocer prácticamente todas las categorías enunciadas más arriba.

Los registrados en contextos cerrados pueden adscribirse cronológicamente sin dudas. Sin embargo, los registrados en contextos abiertos, también los documentados bajo la línea de derrumbe, sólo podemos adscribirlos a uno u otro momento por su iconografía. Así, es posible que algunos de los clasificados como de la ocupación original sean en realidad grafitos post-abandono.

4.3.2. Realizados tras el abandono inmediato de las estructuras por ocupadores o visitantes posteriores (Clásico Terminal y Postclásico).

Muchos de estos sitios sufrieron a finales del Clásico Terminal o en el período de transición entre el Clásico Terminal y el Postclásico Temprano lo que se conoce como colapso maya, el final del esplendor maya clásico, un período de inestabilidad social y económica en el que en muchas ciudades se desencadenaron procesos de regresión social durante la segunda parte del siglo IX, que concluyeron, en muchos casos, con el paulatino abandono y colapso de estos núcleos poblacionales en el siglo X. Este desequilibrio tuvo efectos en las rutas comerciales, dado que, al desintegrarse las alianzas, se interrumpió el derecho de paso, situación que no sólo afectó a los centros mayores sino que, como efecto dominó, tuvo gran impacto sobre los poblados menores que dependían de los rectores¹¹⁷.

Durante el siglo X los sitios del Petén central fueron abandonados rápidamente, algunas veces de manera dramática, pero existen datos arqueológicos que permiten afirmar que no toda la población salió de sus ciudades, sino que esto fue más bien una práctica de los nobles, mientras que los pobladores de menores recursos continuaron viviendo en sus lugares de origen, pero aprovecharon para cambiarse de residencia hacia el centro de las ciudades. Esta población periférica se fue a vivir a los palacios que estaban abandonando los nobles y, entre otras, dejaron también su huella en los muros. Sin embargo, estos ocupadores posteriores no contaban con medios para mantener los edificios y su entorno adecuadamente; cuando los edificios se fueron deteriorando tuvieron que abandonarlos de manera definitiva¹¹⁸.

Muchos de los grafitos realizados tras el abandono se encuentran a la misma altura en los muros que los grafitos originales, en ocasiones superpuestos a éstos sobre capas de estuco o directamente en los mismos muros en los que se encontraban los originales,

¹¹⁷ Valdés 2006:55

¹¹⁸ *Íbid.*

superponiéndose a ellos o no; aunque también se localizan cerca de la línea del arranque de la bóveda o en la parte más alta de los muros.

La Blanca es un sitio de ocupación tardía (Clásico Tardío y Terminal), con unas huellas muy evidentes del momento del abandono (finales del Clásico) y una tímida ocupación en el Postclásico Temprano¹¹⁹. Además de por otros vestigios arqueológicos que lo evidencian¹²⁰ -enterramientos en edificios ya abandonados, modificaciones arquitectónicas, basureros y cocinas en el patio interior de la Acrópolis, restos de cultura material-, también los grafitos reflejan esos momentos de crisis en el sitio.

No sabemos con certeza cuánto tiempo pasó entre el abandono de la ciudad y el comienzo de su derrumbamiento pero seguramente fue en ese momento cuando se realizaron los grafitos que hemos denominado post-abandono¹²¹, caracterizados sobre todo por su iconografía y estilo, pero también por su técnica; se trata de representaciones más toscas, muchas de ellas incisas con un trazo más grueso y profundo.

Teobert Maler fue el primero en notar esta diferencia. Tanto la iconografía como la técnica del “demonio danzarín” que registró “profundamente inciso” en los muros del Templo I de Tikal llamaron su atención; consideró que se trata de una representación “incisa evidentemente tras el abandono de la colosal ciudad maya, por la mano de un antiguo sacerdote”¹²².

También los encontramos en el sitio de Chilonché. El Edificio 3E1-Sub. I-A, ubicado en el extremo norte de la Acrópolis de Chilonché, es una estructura compleja de tipo palaciego que fue varias veces remodelada y modificada sobre un edificio anterior y rellenada y clausurada en el Clásico Tardío para construir sobre ella la versión definitiva de este palacio. Una vez clausurado se construyó el frente sur, adosado a las estancias pertenecientes a la etapa anterior¹²³. En esta zona se documentaron numerosos materiales que apuntan a una reocupación de este sector en el Postclásico y el hecho de que los vestigios fueran hallados en los estratos de derrumbe indica que el edificio habría estado en desuso durante un lapso de tiempo considerable.

¹¹⁹ Vidal 2006:23

¹²⁰ Vidal y Muñoz, 2011

¹²¹ Cfr. Vidal, 2006 y 2007

¹²² Página 21 del cuaderno “Guatemala: Departamento del Petén. Descripción de las ruinas en alemán. N° 22. Tikal”. ©Legado de Teobert Maler conservado en el Instituto Iberoamericano de Berlín [Alte inventarnummer: 1/Liste Dolinki Ms 6].

¹²³ Muñoz et al. 2013:761

Algunos de esos vestigios son los grafitos de técnica y asunto "post-abandono", registrados en los muros de ese sector, muy diferentes a los incisos y pintados registrados en los cuartos del norte, adscritos al Clásico Tardío.

Lo mismo sucede en Nakum¹²⁴, donde el contexto arqueológico y arquitectónico, así como el estilo y la técnica de realización permiten identificar un grupo de grafitos como realizados tras el abandono. Es el caso de muchos de los grafitos pintados en rojo y negro, documentados en las Estructuras E y N/60/61.

También en la gran urbe de Tikal hubo reocupaciones: En la transición hacia el siglo X en la Plaza Este se construyó un grupo de viviendas hacia el Norte y el juego de pelota fue arreglado para que continuara en uso, aunque el mercado parece que ya estaba abandonado. Depósitos cerámicos Eznab fueron encontrados en la Acrópolis Central, así como enterramientos y basureros en las excavaciones de Mundo Perdido. Se nota que la población del Clásico Terminal, posiblemente durante o después del gobierno de Hasaw Chan K'awil II, se concentró mayoritariamente en áreas de palacios adyacentes a la Gran Plaza, cuando se considera que la población de Tikal había descendido considerablemente¹²⁵. Valdés relaciona ese momento con la realización de grafitos incisos sobre las paredes estucadas con escenas de prisioneros, edificios piramidales rayados, máscaras monstruosas u objetos sangrantes que reflejan el sentimiento de angustia de esos pobladores tardíos¹²⁶.

Esta tendencia se corrobora también con los datos aportados por Patrois y Nondédéo para Río Bec, quienes basándose de nuevo en los contextos arqueológico y arquitectónico afirman que "en una posición equivalente del autor, los dibujos realizados durante la ocupación presentan un cuidado mucho mayor que los ejecutados post-abandono. Globalmente, los primeros son más elaborados y finos en tanto que los segundos son más sencillos e inciden profundamente en el estuco"¹²⁷.

No olvidemos que el propósito general de este capítulo es poner en relación las circunstancias temporales, geográficas y de estilo con el significado de los grafitos para acercarnos a su correcta interpretación. A este respecto hay que decir que el período del que estamos hablando presenta signos de un estilo más geométrico y alejado de la tradición maya clásica. En el repertorio iconográfico hallamos seres sobrenaturales descarnados, representaciones de divinidades con los atributos postclásicos que los identifican en los códices o serpientes emplumadas de rasgos mexicanizados.

¹²⁴ Zralka, 2014: 218

¹²⁵ Valdés 2006:59

¹²⁶ Valdés 2006:60

¹²⁷ Patrois y Nondédéo, 2009:40

De estos datos y de los derivados del contexto arquitectónico y técnicos deducimos que se trata de grafitos realizados tras el abandono de las estructuras por parte de sus ocupantes originales. Por atender a la cronología entendemos que estos grafitos constituyen un solo bloque.

Los grafitos postclásicos más conocidos son probablemente los reportados por Mayer el Pasión del Cristo II (Fig. 3.204), dada su similitud iconográfica con las representaciones halladas en los códices¹²⁸.

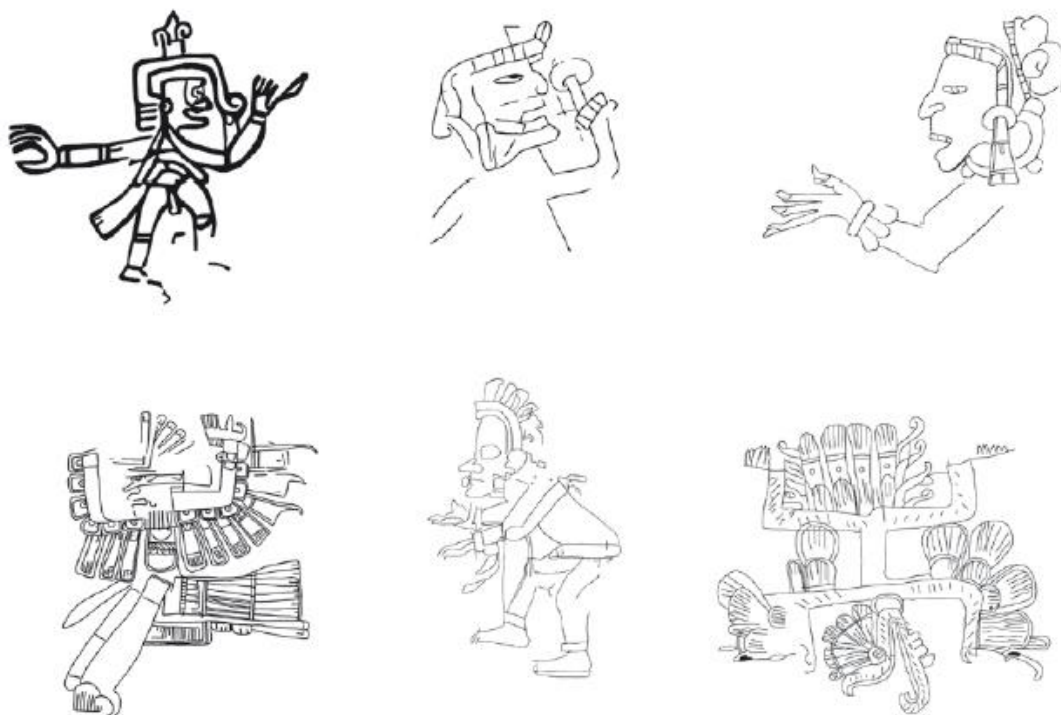


Fig. 4.48. Grafitos de “post-abandono”.

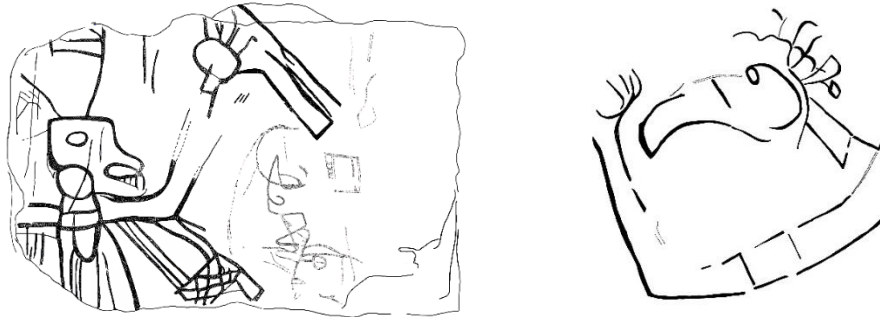
También en Nakum, Zralka reporta algunos ejemplares que adscribe a este período¹²⁹. El más claro es el denominado grafito E7, procedente de la Cámara 1 de la Estructura E: la postura, los gestos y las proporciones del cuerpo del personaje no son habituales en el área, pero además el autor destaca su tocado como un elemento diagnóstico de la iconografía maya del Postclásico, dado que el extremo puntiagudo con dos volutas o pétalos, es igual al representado en el Códice de Dresde 50a, donde forma parte del tocado del dios de la muerte, usado en este caso por Dios S.

También en La Blanca y Chilonché los hemos identificado: el asunto, modos y técnicas de los grafitos adscritos a este grupo son muy distintos a los cuidados grafitos originales

¹²⁸ Mayer, 1997: 13-38

¹²⁹ Zralka, 2014: 193-199.

registrados en ambos sitios: representaciones de seres con rostros descarnados, vulvas y otros diseños poco cuidados, trazados de manera más tosca y profunda, contrastan radicalmente con las escenas palaciegas y las representaciones de animales y de personajes en actitudes amables¹³⁰.



Figs. 4.49 y 4.50. Grafitos de tipo post-abandono registrados en La Blanca y Chilonché. Lámina 43, Fig. i; Lámina 66, Fig. m.

También en esta ocasión los grafitos contribuyen a corroborar la hipótesis que se deduce de las huellas arqueológicas de que tanto en La Blanca¹³¹ como en Chilonché¹³² hubo ocupación tras el abandono.

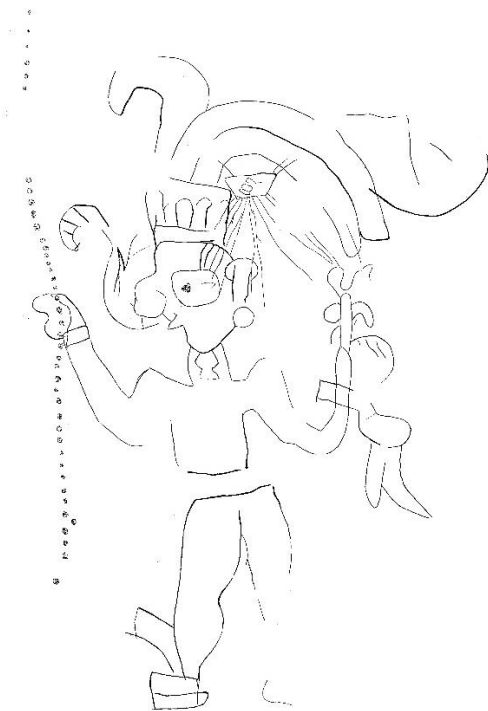


Fig. 4.51. Grafito registrado en La Blanca. Lámina 7a.

Hay grafitos que pueden incluirse de manera clara dentro de este grupo, pero existe otro gran grupo de grafitos realizados sobre la última capa de estuco que podrían ser tanto del momento de ocupación, como realizados tras el abandono. Comparten rasgos con los grafitos del Clásico pero presentan algunas peculiaridades. Es el caso del Grafito 3 de La Blanca (Fig. 4.43): ni sus dimensiones, ni sus técnicas, ni el estilo, ni la iconografía son similares a las de otros grafitos del mismo sitio. Además, es el único grafito que conocemos que se representa con la vírgula de la palabra. Aún así, no podemos afirmarlo con rotundidad.

¹³⁰ Vidal, 2006

¹³¹ Vidal, 2006:23

¹³² Muñoz et al 2014: 759-760

No podemos olvidar tampoco las vulvas encontradas en los Cuartos 4, 5 y 6 de la Estructura 6J2¹³³, que muy probablemente pertenecen también a este periodo, así como las halladas en Río Bec¹³⁴ o Nakum¹³⁵, ni los ejemplares de huellas de manos realizados en edificios del Postclásico en el norte de las tierras bajas mayas que reporta Benavides en su trabajo¹³⁶.

4.3.3. Realizados tras el abandono definitivo e incluso tras el colapso de las estructuras (Desde los grafitos coloniales a los rayajos actuales).

En estos mismos muros, sobre la línea de derrumbe pero también en algunas de las estructuras que fueron abandonadas y no colapsaron se han localizado grafitos realizados desde la época de la colonia: los muros no dejan de contar, a su manera, la historia y avatares de los sitios. Viajeros, exploradores, chicleros e incluso investigadores dejaron su huella plasmada sobre la arquitectura visible de sitios mayas abandonados muchos años antes. Como decíamos en el capítulo 2 de esta Tesis, aunque evidentemente no se trata de grafitos mayas, no todos carecen de interés; estos grafitos forman parte de la historia de los sitios arqueológicos.

Se distinguen claramente ya que suelen consistir en nombres y fechas. Coincidimos con Andrews en que "se derivan de ese impulso humano fundamental a decir a los demás que 'Kilroy estuvo aquí'".

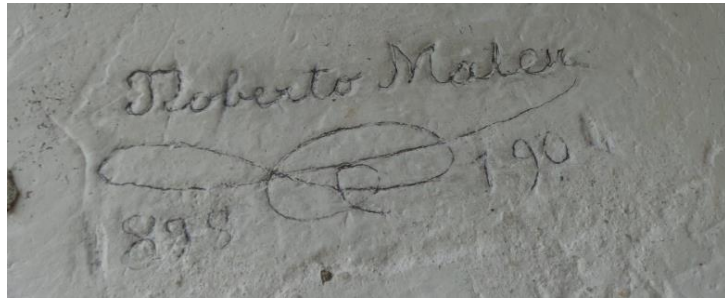
Aunque ya se detallan en el capítulo 2, reiteramos en este epígrafe a modo de ilustración los dos que nos parecen más destacados: el más antiguo de ellos, realizado en 1752 por Pedro Montañés en la mitad superior del muro Oeste del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca, en el que se puede leer: "1752. Pedro Montañés. Paso a 30 de ago...". Y el grabado por Teobert Maler en la estructura que lleva su nombre en Tikal, que reza: "Teoberto Maler 1895-1904", sin duda uno de los grafitos de estas características más conocidos. Aunque originalmente estaba inciso, en los últimos años alguien ha repasado la firma en lápiz.

¹³³ Vidal y Muñoz, 2009: Figs. 2 y 15; Vidal, 2007: 19

¹³⁴ Patrois y Nondédéo, 2009: 37

¹³⁵ Zralka, 2014: 140-141

¹³⁶ Benavides, 2007: 47-50



Figs. 4.52 y 4.53. Grafitos realizados tras el abandono definitivo de las estructuras.

4.4. ¿QUIÉN?

Los datos analizados nos han permitido hasta el momento establecer tres grandes grupos de grafitos asociados a períodos cronológicos y de ocupación bien diferenciados. También lo que representan, como hemos visto, varía entre unos grupos y otros. Consideramos que también su autoría e intención son diferentes.

Hemos apuntado distintas autorías para cada uno de los grupos. A grandes rasgos, los del período de ocupación están realizados por los habitantes originales de las estructuras; los realizados tras el abandono, por ocupadores o visitantes esporádicos en diferentes épocas; los "coloniales" por viajeros, chicleros, visitantes o investigadores desde el siglo XVII.

En este epígrafe trataremos de concretar un poco más acerca de estas autorías.

4.4.1. Realizados durante el periodo de ocupación. Grafitos incisos y pintados hallados en estructuras y subestructuras, realizados por sus habitantes originales, cuya cronología se asocia directamente a la de las estructuras y subestructuras en que fueron hallados.

Como ya hemos dicho sólo se han conservado los realizados en edificios de la élite, por lo que tanto su ubicación como lo que representan los ligan íntimamente al poder; encontramos, con mayor o menor calidad de ejecución, personajes - músicos, guerreros, portadores, escribas y personajes de alto rango, incluso gobernantes ricamente ataviados y portando complejos tocados-, seres sobrenaturales, símbolos religiosos o escenas narrativas complejas asociadas a la élite, que reflejaban sus costumbres y actividades políticas y religiosas, por lo que resulta evidente que los autores de estas expresiones artísticas estaban familiarizados con el simbolismo clásico y, en ocasiones, incluso con los cánones del arte oficial.

Son la expresión subjetiva y privada de los que habitaron los edificios de la élite (o de personas muy cercanas a ella, familiarizadas también con estas convenciones), codificados iconográficamente según los cánones clásicos pero sin la rigidez que impone la función propagandística de otras expresiones artísticas.

Son la visión personal de su autor acerca de los acontecimientos que tenían lugar en su día a día. Pero, ¿quién o quiénes fueron esos autores? Resulta evidente que no todos los grafitos estaban realizados por la misma mano; ni siquiera parece que se puedan atribuir a un grupo social concreto, por ejemplo a los sacerdotes o chamanes, como apuntaba Maler para los de Tikal.

Ya se ha mencionado que parece que hubo casi tantos autores como grafitos. Todos formaban parte de la élite o eran cercanos a ella, dado que tenían acceso a estos espacios, pero fueron realizados por personas de diferentes edades y clases sociales, y con diferente capacidad artística. Señalamos los siguientes grupos:

Individuo de la élite sin formación artística o persona próxima a ella

La mayoría de los grafitos, los más abundantes, son dibujos de "calidad media" realizados, muchas veces sobre el estuco ya endurecido, por *personas sin formación artística*. Se trata de figuraciones simplificadas, es decir, representadas con los mínimos atributos, en las que sin embargo es posible identificar a gran cantidad de personajes y elementos.

Su rica variedad iconográfica apunta a diferentes posibles autores: la mayoría de ellos estarían realizados por los ocupadores (originales) adultos de estas estructuras, pudiendo tratarse tanto de los habitantes de las mismas como de asistentes de la corte. En ellos se enfatiza la importancia de los gobernantes o personajes de alto rango mediante un mayor detalle; se representan, aunque sea de manera esquematizada en muchos casos, con ricos atavíos, tocados y joyas, y en posturas, actitudes o situaciones que también constituyen maneras de expresar su poder: sobre tronos o palanquines, participando en desfiles y procesiones. Reflejo de la vida cortesana son también las representaciones de escribas, músicos, guerreros, asistentes o porteadores e incluso de cautivos y sacrificados, así como las representaciones de objetos y emblemas como los bultos, los objetos ceremoniales o los diseños de estera. También las escenas rituales y las representaciones de seres sobrenaturales, como dioses, ancestros o wayob los vinculan íntimamente al poder.

En cuanto a las escenas, suelen representarse desfiles, procesiones, escenas de palacio, rituales y de sacrificio, entre otras, pero no hallamos registro de escenas relacionadas con la vida cotidiana de las clases más humildes como la cosecha, la fabricación de la cerámica o la producción de alimentos¹³⁷.

¹³⁷ Patrois y Nondedeo, 2009: 59; Zalka, 2014: 206

Zralka¹³⁸ sugiere que también algunos ex-miembros de la élite, los cautivos de guerra de alto rango que pasaban a ser esclavos o sirvientes de los vencedores¹³⁹, podrían ser los autores de algunos de ellos.

Entre esta población estarían también los "funcionarios" de la corte, encargados tal vez de grabar los grafitos en los muros de las estructuras con función administrativa y los sacerdotes o chamanes. Maler sugiere que "probablemente los sacerdotes y los escribas fueron los encargados principales de llevar a cabo estas tareas en los edificios monumentales", dado que "apenas se encuentran representaciones de mujeres" y "todas las referencias a la broma y al amor quedaban excluidas por parte de aquellos hombres, siempre dedicados a la seriedad y la reflexión"¹⁴⁰. Es posible que sea el caso de algunos de ellos, pero no se puede generalizar. Si la realización de los hallados en templos hubiera estado restringida a los sacerdotes o los encargados de su mantenimiento, las representaciones mostrarían diferencias evidentes con los hallados en estructuras palaciegas.

Así, aunque probablemente también ellos grabaron grafitos, no se puede afirmar que fueran los sacerdotes los únicos que los ejecutaron y tampoco parece que los escribas, los artistas o los *ah'kun* fueran los encargados de realizarlos, a pesar de que algunos de ellos representan registros escriturales o numéricos. De hecho, no parece que hubiera "encargados de hacer los grafitos" o "grafiteros oficiales", aunque sí es posible que más de los que pensamos fueran realizados por el mismo autor, tal vez el más capacitado artísticamente.

William y Anita Haviland en su texto *Glimpses of the Supernatural* sugieren otra interpretación: que sus autores hubieran sido miembros de la elite en estados alterados de consciencia. Basándose en el modelo chamánico o neuropsicológico de Lewis-Williams, Dowson y Clottes, proponen que la tosquedad con que los grafitos están realizados se debe a que más de un 90% de ellos fueron ejecutados en estado de trance¹⁴¹.

Identifican, basándose en estos estudios, los grafitos como entrópicos: producto del sistema nervioso humano durante los estados alterados de consciencia. No tienen en cuenta el contexto ni la riqueza de los temas representados, lo interpretan todo reduciéndolo a entrópicos: las escaleras vistas de perfil de un basamento piramidal las clasifican como "entrópicos en zigzag"; las representaciones de palma y los símbolos de

¹³⁸ Zralka, 2014: 207

¹³⁹ Houston e Inomata, 2009: 47-48

¹⁴⁰ Maler, 1911: 58

¹⁴¹ Haviland y Haviland, 1995: 296

estera los clasifican como “entrópicos de rejilla” y así con todos los grafitos de que se ocupan¹⁴².

Sabemos que la élite maya practicaba diferentes rituales, como el autosacrificio, en el que se convertían en conectores entre el mundo de los dioses y los ancestros para garantizar el orden del cosmos y legitimar su poder. Sabemos también que en esos rituales se consumían alucinógenos. Puede que en algunos de ellos se realizaran grafitos, pero ¿cuáles?. Sin descartar, pues, la idea de que algunos de ellos fueran efectivamente creados en estados alterados de conciencia, ni de lejos podríamos hablar del 90%, así como tampoco somos capaces de diferenciarlos de otros grafitos que podrían ser fruto de estados de trance pero también dibujos de niños, o de adultos torpes, o fruto de la imaginación de algunos de los autores.

Aprendices o niños

No son pocos los autores que han considerado que también los niños, jóvenes o aprendices podrían ser autores de parte de los grafitos. En 1950, Smith ya observa diferencias de ejecución y menciona que “muchos de ellos están bien ejecutados, pero otros no parecen más que rayajos de niños¹⁴³”; mientras Edward H. Thompson y J. Eric S. Thompson las atribuyen a “algún joven ocioso y rebelde¹⁴⁴” o a “novicios aburridos”. La postura de estos autores se parece más a la de otros como Kampen, por ejemplo, que los consideran actos vandálicos o de desacralización; sin embargo Smith ya apunta la idea de que son sólo algunos de ellos los que estarían realizados por niños o aprendices, observando diferentes calidades de ejecución entre los grafitos de Uaxactún.

Esta idea la retoma Patrois¹⁴⁵ posteriormente; atribuye a niños las representaciones halladas en la parte baja de los muros - entre 0 y 0,30 m- y afirma que “todos los ocupantes de una residencia, todos los miembros de una familia, tenían la posibilidad de decorar las paredes de su casa, incluso los más jóvenes¹⁴⁶”. Esta idea se refuerza al compararlos con los grafitos que hoy en día siguen realizándose en las casas mayas del norte de Yucatán, donde los grafitos “aparecen totalmente integrados en la vida doméstica del día a día (...) y son creados por todos los habitantes o miembros de la familia, desde los niños grabando diseños esquemáticos de chozas a los más ancianos, escribiendo cálculos”. Tampoco en este caso se trata de actos vandálicos, sino de una

¹⁴² Haviland y Haviland, 1995: 303

¹⁴³ Smith, 1950: 58

¹⁴⁴ Thompson, 1898: 226

¹⁴⁵ Patrois y Nondédéo, 2009 y Patrois 2013

¹⁴⁶ Patrois y Nondédéo, 2009:44

costumbre de la vida cotidiana que, según la autora, podría tener sus raíces en los grafitos precolombinos¹⁴⁷.

En 2011 Hutson¹⁴⁸ examina en *The art of becoming: The graffiti of Tikal, Guatemala* los ejemplos más esquemáticos de Tikal y se pregunta por qué los grafitos están realizados en un estilo tan tosco, primitivo y poco refinado, ofreciendo cinco explicaciones posibles: son esbozos o prácticas de artistas en formación, son el arte decadente de los ocupantes ilegales post-abandono, fueron grabados durante el trance, son visiones alucinatorias y, finalmente, están hechas por niños. No reniega de ninguna de estas posibilidades pero arguye que muchos no son toscos necesariamente porque sus autores sean ocupantes ilegales poco familiarizados con la cultura maya clásica, o porque fueran realizados en estados alterados de consciencia, sino que estaban realizados por personas con poca experiencia artística. También para Hutson la posición en los muros de los ejemplares más toscos y de trazo más infantil, en la parte inferior, refuerza la idea de que algunos de estos aprendices eran niños. En su opinión, personas de diferentes edades y con diferentes capacidades dejaron sus marcas en los mismos muros, creando “un diálogo entre los diferentes artistas”¹⁴⁹. Y diferencia entre grafitos realizados por personas con experiencia y estos grafitos realizados por principiantes, proponiendo alturas mínimas y máximas¹⁵⁰, así como “franjas con más frecuencia”, para cada uno de ellos.

También Zralka¹⁵¹ atribuye a niños algunos de los grafitos documentados en la parte inferior de los muros.

La atribución a niños nos parecía en principio poco convincente, dado que resulta muy complicado grabar en el estuco ya endurecido y hay adultos muy torpes. Por otra parte, ni la altura en los muros ni lo esquemático del trazo son suficiente motivo para afirmar que fueron niños los que los realizaron. No por eso se podía excluir por completo alguna autoría infantil, dado que hallamos un grupo de grafitos a muy baja altura en los muros que representan temas muy básicos, de trazos y modo de representación muy infantiles; la ausencia de detalles, la desproporción y reducción a formas simples, la expresividad y la invención de señales y símbolos visuales podrían atribuirse a niños menores de 8 años.

¹⁴⁷ Patrois, 2013: 440

¹⁴⁸ Hutson, 2011

¹⁴⁹ Hutson, 2011: 404

¹⁵⁰ Hutson establece la altura media de estos grafitos en 0,88 m y la de los realizados por personas con experiencia en 1,33 m. El rango para los grafitos realizados por adultos estaría entre 1,1, y 1,9 m, mientras los realizados por debajo de este nivel estarían atribuidos a niños.

¹⁵¹ Zralka 2014: 208-212; Fig. 6.15

Pero la dificultad de grabar en el estuco endurecido sumada al hecho de que sus autores no solían ser artistas y al de que no adoptaban siempre posturas cómodas nos inclinaba a pensar que la tosquedad de estos grafitos podía atribuirse a la poca experiencia de sus autores, independientemente de su edad, o a aprendices; en muchos casos el trazo es infantil, pero no lo que representan.

Sin embargo, nuestra perspectiva cambió tras la realización de un taller con niños de la aldea de La Blanca, a 2 km del sitio, en el marco de las actividades de cooperación y desarrollo que el Proyecto La Blanca desarrolla anualmente. Estos talleres, divididos en 2 sesiones, se realizaron con niños de entre 9 y 13 años. En la primera de ellas se estucaron y pintaron algunos sillares que se dejaron secar; en la segunda dibujaron los grafitos que habían visto en el sitio o en el muro que se encuentra en el Centro de Visitantes y que reproduce algunos de los grafitos más destacados del sitio.

El resultado, teniendo en cuenta la dificultad de incidir en el estuco y que era la primera vez que los realizaban (aunque los dibujaron en posición horizontal) fue sorprendente.



Fig. 4.54. Grafitos realizados por los niños de la aldea de La Blanca.

Así, hemos incluido finalmente a los niños en ese grupo de aprendices. Como dice Hutson, identificar a los niños entre los autores pone en escena a un grupo de población que raramente es considerado en arqueología¹⁵².

Repetir y practicar es una buena manera de aprender y este podría ser el motivo por el que se han documentado en Tikal y Río Bec, en el mismo muro, grupos de grafitos que

¹⁵² Hutson, 2011:422-423

parecen responder a esta práctica: se distingue un ejemplar mejor realizado y lo que parecen ser copias del mismo diseño a diferentes alturas.

Como subapartado de este epígrafe presentaremos unos ejemplos considerados como *originales* y *copias*.



Hutson¹⁵³ propone como ejemplo de este tipo de grafitos las figuras que siguen del *Tikal Report* 31: 4: 3D-40, Muro Sur del Cuarto 1; 6: 3D-40, Muro Este del Cuarto 2; 9: 3D-40, Muro Este del Cuarto 2; 10a: 3D-40, Muro Sur del Cuarto 2; 31c: 5D-2-1st, Muro Sur del Cuarto 1. 35: 5D-2-1st, Muro Oeste del Cuarto 2 y 43c: 5D-33-2nd, Muro Sur del Cuarto 2.

Fig. 4.55. Grafitos originales registrados en Tikal.

Patrois y Nondédéo¹⁵⁴ presentan otros ejemplares de estas características documentados en la Sala 2 de la Estructura IV del Grupo V de Río Bec: la figura original sería el personaje acucillado identificado como Grafito 1, mientras los grafitos 2, 3 y 4 serían copias o variaciones de este original.

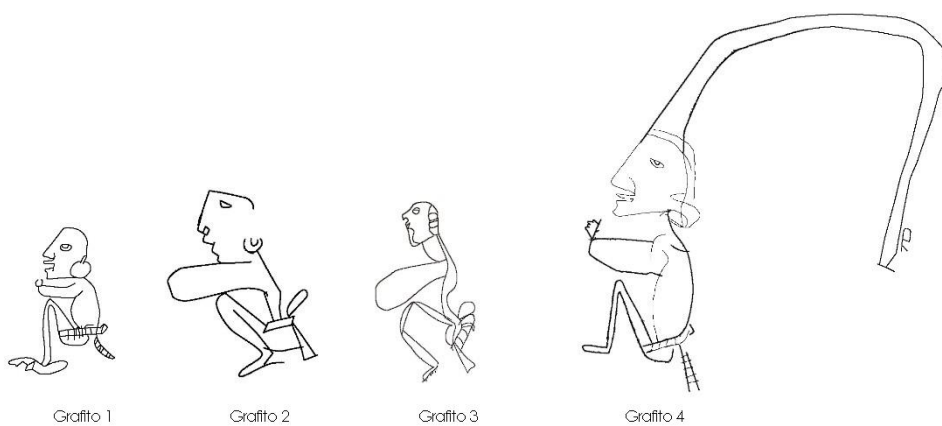


Fig. 4.56. Grafito original (1) y copias (2-4) registrados en Río Bec.

¹⁵³ Hutson, 2011: Figs. 9 y 10

¹⁵⁴ Patrois y Nondédéo, 2009: 42-43, Fig. 12

Zralka¹⁵⁵ añade otros ejemplares del *Tikal Report 31*: 20c: 5C-13, Cuarto 2, muro Norte (Palacio de los Murciélagos); 25b: 5C-13, Cuarto 8, muro Oeste; 47 a, f, j y n: 5D-13, Cuarto 1. Muro sur; Cuarto 2, muro Sur; Cuarto 2, jamba Oeste; 47d-e: 5D-13, Cuarto 2, muro Sur y los palanquines repetidos de la Estructura 5D-96, en la Plaza de los Siete Templos de Tikal.

Artistas

También identificamos un grupo de grafitos entre los realizados durante la ocupación original de las estructuras que sin duda fueron obra de artistas. Son los que hemos clasificado como "grafitos de alta calidad de ejecución", verdaderas obras de arte, similares en detalles y atributos a las representaciones del arte oficial. En Tikal, Nakum, Chicanná, La Blanca o Chilonché se han documentado grafitos que, evidentemente, fueron realizados por una mano experta, bien por contrato de los ocupantes que querían reflejar momentos relevantes de su vida, o bien porque algunas estructuras fueran ocupadas por artistas.

En La Blanca, las escenas de la estructura 6J1 y los zoomorfos del Cuarto 4 del 6J2 están hechos indudablemente por artistas, ¿por el mismo artista? Por el contexto arqueológico es posible: están a alturas similares en los muros y no es descabellado pensar que el artista que vivía o trabajaba habitualmente en el Cuarto 4, dibujó algunos de los grafitos de los Cuartos 3 y 5 del Palacio de Oriente.

Lo mismo sucede con los registrados en Chilonché, ¿Estuvieron tal vez los Cuartos 3 y 4-Norte de la Estructura 3E1 habitados por un escriba o un artista? ¿Tiene esto alguna relación con el hecho de que el gobernante representado porte precisamente un tocado de *ah' kun*? ¿O tal vez sus habitantes encargaron a un artista que plasmara en sus muros algunos acontecimientos importantes en la vida de la familia, como una festividad en palacio o la visita de algún invitado ilustre? ¿Tuvo lugar esta escena en este palacio, quizás en el cuarto contiguo, desde donde es visible? De momento, no podemos confirmar ni desmentir ninguna de las hipótesis planteadas, si es que alguna se verifica. En cualquier caso, se trata de un hallazgo excepcional: grafitos pintados realizados por un artista y conservados intactos en un contexto cerrado y privado, que abren un abanico de posibilidades sobre las que reflexionar. Mencionábamos con anterioridad que su calidad, detalle y riqueza iconográfica, pero también algún pequeño defecto –desproporción del tamaño de los brazos– permiten identificar a la mayoría de ellos como obra de un mismo autor.

¹⁵⁵ Zralka, 2014

En cualquier caso, tanto la técnica como el virtuosismo con el que están realizados todos ellos pueden hacer pensar que no se trata de grafitos, sino tal vez de esbozos o ensayos de pintura mural, o de parte de una pintura mural inacabada. Carecen de la espontaneidad que caracteriza habitualmente estas expresiones artísticas, realizadas, en la mayoría de los casos, de manera espontánea por personas sin formación artística. Sin embargo, tanto su distribución como la variada calidad de otros ejemplares pintados hallados en este muro, en el resto del cuarto y en la estancia contigua hacen que podamos afirmar que se trata de grafitos pintados. No hay duda de que su autor fue un artista o una persona que dibujaba muy bien y conocía a la perfección los modos de representación del arte oficial, y desde luego, perteneciente a la élite o muy próximo a ella, no sólo por la riqueza iconográfica con que están representados, sino también por su privilegiada ubicación, aunque no dudamos de que son grafitos.

4.4.2. Realizados tras el abandono inmediato de las estructuras por ocupadores posteriores o visitantes, asociados a los períodos Clásico Terminal y Postclásico. Este gran grupo es el constituido por los grafitos post-abandono y sus posibles autores son *ocupadores posteriores* que dejaron su huella en las ruinas una vez que los edificios ya estaban abandonados.

Diferenciar bien el grupo de los realizados justo después del abandono, a excepción de cuando la iconografía es muy evidente, de los que se grabaron en visitas u ocupaciones postclásicas resulta complicado; algunos de ellos se localizan en la parte más alta de los muros o superpuestos a grafitos anteriores pero otros están a la misma altura en los muros que los de ocupación original, realizados en los espacios que quedaban libres. Sólo pueden considerarse post-abandono sin temor a error los hallados sobre la línea de derrumbe (a más de 2 m de altura) o los que presentan unos rasgos iconográficos bien diferenciados.

Patrois y Nondédéo¹⁵⁶ proponen tres cronologías posibles para los grafitos realizados tras el abandono de las estructuras en la región de Río Bec: a) los realizados justo después del abandono, al desacralizarse los edificios, entre el 950 y el 1000, por otros pobladores de la región; b) los ejecutados durante el Postclásico, testimonios de visitas ocasionales más que indicios de una presencia continua en el sitio; y c) posibilidad de visitas episódicas de grupos mayas nómadas durante los siglos XVI y XVII. Como nosotros, reconoce que en ausencia de elementos realmente diagnósticos desde un punto de

¹⁵⁶ Patrois y Nondédéo, 2009:45

vista iconográfico es imposible por el momento clasificar los grafitos post-abandono dentro de uno de los tres contextos mencionados.

De acuerdo con su clasificación, los posibles autores de estos grafitos serían:

-campesinos, mercaderes, artesanos u otros pobladores que reocuparon el centro de las ciudades inmediatamente después del abandono por parte de la élite.

-pobladores postclásicos que se asentaron u ocuparon esporádicamente los sitios tras el abandono de las estructuras por parte de la primera oleada de ocupantes post-abandono.

Zralka sugiere que algunos de los grafitos pintados de la Estructura E de Nakum, cuya temática, ubicación y contexto indican que fueron realizados tras el abandono de las estructuras, requieren preparación artística y conocimientos iconográficos, por lo que no podrían haber sido realizados por las personas sin formación que ocuparon las ciudades tras su abandono; ello significa, en su opinión, que algún grupo de élite debió haber estado presente allí a esas alturas¹⁵⁷. Sugiere que la población postclásica procedente de las Tierras Bajas del Norte pudo haber vuelto a asentarse o a visitar periódicamente estos sitios, dejando como testimonio estos grafitos; mientras otros ejemplares postclásicos del sitio (Estructura R y algunos de la Estructura N/60/61) "son dibujos rudos y sin conexiones evidentes con el arte oficial".

4.4.3. Realizados tras el abandono definitivo de las estructuras

Son los más sencillos de identificar por tratarse de nombres y fechas y sus autores son *exploradores, viajeros, visitantes, chicleros, turistas, población de los alrededores de los sitios, etc...*

Maler ya se percató de esta mala costumbre: "Dicho sea de paso, todas las paredes de todas las ruinas del país en las que el estuco no ha caído, están completamente rayadas. Descritos por los actuales habitantes del país, que también realizan todo tipo de dibujos con carbón, [estos dibujos] parecen estimular la imaginación de esta gente, especialmente por los [dibujos] todavía visibles de barcos [imposibles]. A los testimonios artísticos de esta gente los llaman "caballadas". Se encuentran, naturalmente, por encima de los grabados o pinturas mayas antiguos, y en las copias finales deben omitirse meticulosamente"¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Hermes, Olko y Zralka 2001: 61 -63

¹⁵⁸ Cuaderno "Península Yucatán I" en la que Teobert Maler describe el grafito de la procesión de Hochob, así como otros grafitos actuales que encuentra en el sitio. ©Legado de Teobert Maler conservado en el Instituto Iberoamericano de Berlín [Alte inventarumnummer: 3/Liste Dolinki: Ms1]. Fig. 2.9 de esta Tesis.

4.5. ¿POR QUÉ?, ¿PARA QUÉ?

Una vez aclarado hasta donde es posible determinar qué temas se representan, dónde y cómo, y habiendo conjeturado quiénes pudieron ser sus artífices quedaría por responder la pregunta tal vez más complicada de todas: ¿con qué fin fueron realizados los grafitos?

Se exponen a continuación diversas respuestas posibles que constituyen otras tantas interpretaciones, advirtiendo desde el comienzo que no son excluyentes, aunque tal vez sí resulten respuestas parciales. Pero en su conjunto creemos que dan respuesta a la pregunta por la finalidad de los grafitos.

4.5.1. Recuerdos, evocaciones, efemérides, entorno, registros personales

Desde el punto de vista antropológico se constata la necesidad universal de expresión. Es inherente al ser humano la necesidad de plasmar recuerdos, transmitir ideas, dejar constancia de pensamientos o momentos vividos. Muchos de los grafitos mayas son eso, un acto de autoexpresión, la manera que tenían sus autores de mostrar cómo eran, de recrear los eventos importantes de sus vidas, cómo veían el mundo que los rodeaba e incluso cómo era su mundo imaginario (religión, mito, vida interior).

Son un modo factible de dejar su huella, de fijar y plasmar recuerdos, sobre todo para aquéllos que no tenían la posibilidad de expresarse por otro medio, dado que carecían de preparación artística y muy probablemente tampoco sabían leer ni escribir, pues sólo unos pocos conocían el complicado lenguaje jeroglífico. Los grafitos son el resultado de esa voluntad de expresarse, la respuesta que encontraron al enfrentarse con las dificultades de la técnica y el soporte para plasmar sus ideas con los modos de representación propios de su tiempo.

Los temas más representados parecen reflejar un deseo abrumador de dejar constancia acerca de los personajes, eventos, objetos y lugares que eran importantes en la vida de los miembros de la elite¹⁵⁹; en otras palabras, parecen reflejar sus recuerdos; ejecutados con mejor o peor resultado estético, expresan aquello que formaba parte de su entorno o de su vida social, dado que constituyen un elevado porcentaje de los temas representados. En menor proporción, hallamos representaciones de dioses y otros seres sobrenaturales o escenas y objetos rituales que se relacionarían también con su mitología, mundo interior y creencias.

¹⁵⁹ Andrews, 1999: 231

Salvando las distancias, no parecen tan distintas a las que podrían conformar el archivo visual privado de un grupo similar, también de élite o no (familia, pequeña comunidad), en otros tiempos o latitudes.

Es probable que algunos de los personajes representados fueran aquéllos a los que sus autores admiraban, personas que veían a diario o incluso ellos mismos o sus parientes y visitantes; personas destacadas en su vida social o familiar. Aunque hasta ahora es imposible apuntar algo en este sentido, podrían mostrar filias políticas de sus artífices o cargos políticos ocupados por alguno de los miembros de la familia que habitó esa estructura. Si analizásemos las imágenes antropomorfas de nuestro archivo visual personal - fotografías, recortes-, hallaríamos un repertorio similar: amigos, familiares, nosotros mismos en momentos o eventos destacados de nuestra vida, personajes a los que admiramos y personas a las que queremos guardar en nuestro recuerdo.

También podría ser este el sentido de algunas representaciones arquitectónicas y zoomorfas, de estructuras o animales que llamaron su atención. Y desde luego parece el caso de las escenas urbanas, palaciegas, de procesiones o desfiles, de juego de pelota, de caza, rituales e incluso las de sacrificio. Ilustran los eventos o acontecimientos en los que participaba la élite habitualmente y, en muchas ocasiones, se representan de modo similar a como se codifican en el arte oficial.

Teobert Maler ya destacó su valor como fuente visual acerca de las costumbres, por ejemplo al hablar sobre la procesión de mujeres de Hochob, que “explicaría cómo les gustaba vestir a las mujeres que vivían en Hochob” o acerca de los grafitos de Tikal: “En cuanto a los adornos y atavíos, por lo que se observa en los grafitos, hubo en Tikal gran libertad y variedad. Cada uno se engalanaba a su manera, dado que cada uno de los adornos representados es diferente a los demás”.

Desde entonces muchos otros autores han sabido apreciarlos como una ventana al mundo privado de la élite maya: Maurice de Périgny, Frans Blom, A. Ledyard Smith, Thomas Gann o Hellen Webster, entre otros, y todos los autores que han abordado el tema desde las últimas décadas del siglo pasado. Citamos sólo a algunos; Karl H. Mayer, Hellen Trick, Michael E. Kampen, Daniel Schávelzon, Paul Gendrop, Miguel Orrego, Rudy Larios, Hasso Hohmann, Pascale Coulle, Bernard Hermes, William Haviland y Anita de Laguna Haviland, Stephen D. Houston, George F. Andrews, Cristina Vidal, Gaspar Muñoz, Julie Patrois, Philippe Nondédéo, Scott R. Hutson, Milan Kovac y Jarosław Żrałka.

Hay otros grafitos que no parecen obedecer a este grupo constituido por recuerdos: de personas, animales, lugares o acontecimientos, sino que apuntan más bien a expresiones libres, eso que posteriormente se ha llamado “el arte por el arte”. Se trata de imágenes particularmente expresivas.

4.5.2. Retratos, autorretratos y "firmas"

Pero no todos los grafitos serían la expresión de recuerdos. Es posible que muchos de ellos funcionasen también para constatar la presencia de alguien -uno mismo u otros- en un sitio. Creemos que podría ser el caso de una pequeña parte de los grafitos antropomorfos y de las representaciones de cabezas y caras.

Como decíamos en el epígrafe 3.1.1.1.1 la mayoría de estas representaciones parecen haberse realizado intencionadamente aisladas e "incompletas". No se trata en general de representaciones de antropomorfos de los que no se conserva el cuerpo, sino de representaciones intencionadas de sólo la cabeza o el contorno de la cara, casi siempre de perfil. Incluso entre las más sencillas es posible diferenciar algunos rasgos fisionómicos que las individualizan. Todo ello nos lleva a pensar que estos grafitos pudieron funcionar como una manera de registrar la presencia de determinados individuos en determinados sitios, pudiendo estar realizadas por quienes quisieron inmortalizarlos o por los propios visitantes, que trazaron estos autorretratos a modo de "firmas".

Lo mismo sucede con algunas representaciones antropomorfas que parecen haber sido realizadas expresamente aisladas. Podemos distinguirlas sobre todo en los muros en los que se ha documentado mayor cantidad de grafitos; suelen aparecer en diferente tamaño y claramente aisladas de otras escenas representadas en el muro. Podrían ser también el testimonio, o el retrato si se quiere, de visitantes ilustres, familiares o personajes destacados para el autor de los grafitos o para los ocupantes de la estructura.

Esta sería una hipótesis plausible, aunque no la única, para interpretar las huellas de manos realizadas en estructuras arquitectónicas. Tal vez todas o algunas de ellas pudieron funcionar también como "firmas"; nada más personal que la huella de la propia mano para constatar o tal vez conmemorar la presencia de alguien en un sitio¹⁶⁰.

Esta intención podría ser también la que se esconde detrás de algunos de los registros epigráficos, principalmente los que incluyen nombres y títulos.

4.5.3. Transacciones y ofrendas

Asimismo, algunos grafitos zoomorfos o de objetos podrían representar un registro de mercancías, bienes o transacciones u ofrendas llevadas a cabo en determinadas estructuras.

¹⁶⁰ Zralka, 2014: 207

Creemos que también las escenas que hemos clasificado como “escenas de conversación”¹⁶¹ podrían responder a esta intención de constatación, en este caso, tal vez de tratos, acuerdos o reuniones, más que de visitas.

4.5.4. Función funeraria o conmemorativa

Entre los grafitos se registran también representaciones de seres sobrenaturales y ancestros que podrían cumplir la función de evocar o rendir culto a los antepasados o a los seres sobrenaturales representados en ellos¹⁶².

Son imágenes que van más allá del mero recuerdo, a las que se respeta, se ama, se adora o se reza.

Uno de los ejemplares que creemos que simboliza esta idea es el representado en el Cuarto 4-N de la Estructura 3E1 de Chilonché (Fig. 3.53d): junto a una escena de palacio se representa un personaje que parece danzar, figurado en mayor tamaño que el gobernante. Su postura, atavío y el modo en que está representado recuerda a otras representaciones de antepasados fallecidos figurados en el arte oficial.

Otro de ellos procede también de este cuarto, concretamente de su muro sur y representa a un personaje antropomorfo con atributos de *K'awiil* (Fig. 3.54), similar a los representados en la Estela 11 de Copán o la Lápida de Pacal¹⁶³.

Zralka menciona en Nakum un grafito que parece responder también a una función de conmemoración funeraria: fue realizado en la entrada del Edificio Escondido de Nakum, que muy probablemente contenía el cuerpo de alguien importante, pero que fue saqueada en tiempos precolombinos¹⁶⁴. Está dibujado en carbón en la jamba Este y representa la cabeza de un hombre con un cuello largo. El autor menciona que el contexto en el que fue encontrado indica que se dibujó antes de que la cámara fuera sellada. Se pregunta si es un retrato de la persona fallecida y se hizo como una especie de acto conmemorativo por sus familiares. Parece una explicación razonable, no sólo para este, sino también para otros grafitos antropomorfos y antropozoomorfos o de seres sobrenaturales.

¹⁶¹ Véase también epígrafe 5.3

¹⁶² Véase también epígrafe 5.2

¹⁶³ Véase epígrafe 3.1.1.1.2.12.1.1.

¹⁶⁴ Zralka *et al* 2008: 122-124, 2012: 13; 2014

4.5.5. Magia propiciatoria, promesas

Siguiendo en esta línea nos parece que otra posible función de los grafitos sería la relacionada con la magia propiciatoria: aumentar las posibilidades de éxito en la caza, ganarse el favor de las fuerzas que controlan la naturaleza o agradecer embarazos en la familia podría ser la finalidad de algunos de los antropomorfos, zoomorfos o motivos geométricos. Incluso podría ser una explicación plausible para las huellas de manos o las vulvas¹⁶⁵.

Muchos de ellos (huellas de manos, vulvas, geométricos, antropomorfos y zoomorfos o determinadas escenas) se documentan también dentro de las cuevas. Para los mayas las cuevas representaban entradas al inframundo, lugares sagrados.

Dado que el carácter ritual es más obvio en las cuevas, la finalidad de los grafitos en ellas se relaciona directamente con la magia. Podríamos preguntarnos si algunos de los grafitos realizados en estructuras arquitectónicas podrían o no tener una función similar a los hallados en las cuevas, sobre todo los que se encuentran en lugares más escondidos. Aunque los temas no son exactamente iguales y aunque en las cuevas el carácter ritual es más obvio, tal vez los grafitos que se encuentran en los lugares más ocultos podrían tener una función ritual, performática o mágica.

4.5.6. Instrucción, enseñanza. Este podría ser el caso de los grafitos de "originales y copias" mencionados en el epígrafe 4.4 así como el de algunos de los registros pseudo-epigráficos; los muros serían las "pizarras", los lienzos donde maestros y aprendices dejaron la huella de estos procesos.

E. H. Morris, J. Charlot y A.A. Morris en 1931, apuntan a esta idea para los grafitos marcados en el Templo de Chac Mol en Chichén Itzá: "Puesto que este esbozo se dibuja en una parte de la pared que fue ocultada detrás de la banca durante todo el período en que el templo estuvo en uso, lo más probable es que fuese realizado antes de que la banca fuera construida". Según estos autores "la naturaleza del propio dibujo está en conflicto con la teoría de que el boceto sea una copia de alguno de los motivos de atlantes ya esculpidos en las columnas, dado que se han omitido detalles fáciles de dibujar y visibles en los relieves; apuntan a que se trataría de "un modelo hecho por uno de los artistas maestros, cuando el templo fue construido, y que fuese diseñado como una guía o ayuda para sus alumnos menos calificados. La calidad del trabajo y el cuidado mostrado apuntan a una mano experta. (...) Si fuese así, este esbozo constituiría

¹⁶⁵ Webster, 1963: 39

un documento único de la primera y más efímera etapa del proceso de decoración esculpida¹⁶⁶".

4.5.7. Aburrimiento: también es posible que algunos de ellos fueran realizados por puro aburrimiento. Miembros de la élite, así como sirvientes o custodios pudieron realizarlos durante las horas muertas. Podría ser el caso de algunos dibujos descuidados de personajes, arquitectura, animales, objetos y motivos geométricos.

4.5.8. Juegos y rompecabezas

Muchos de los tableros de *patolli* y los motivos geométricos y de aves enlazadas parecen tener un propósito práctico. Los enlazados, que además suelen repetirse en el mismo muro (Tzibatnah, Tikal) y pueden ser realizados, en la mayoría de los casos, de un solo trazo, podrían ser pasatiempos o rompecabezas; también algunos de los tableros de *patolli* registrados en los muros.

No hay ninguna duda sobre los registrados sobre el piso o las bancas, que permiten jugar de verdad, aunque durante un tiempo se interpretaron como "ruedas calendáricas"¹⁶⁷, su función sería eminentemente práctica: serían los tableros sobre los que jugar.

Martín y Schmidt consideran que éste sería el propósito de los *patolli* hallados en Chichén Itzá [Estructura 5C35 (exactamente en la subestructura del llamado Arco: 5C35-Sub E y 5C35-Sub O)]: "(...) fueron funcionales y sirvieron de tableros de juego: su posición sobre los cuerpos al lado de la entrada de Chichén Itzá marcan el lugar lógico donde se hubieran estacionado guardias que pasaban el tiempo y mataban el aburrimiento mediante el juego¹⁶⁸".

4.5.9. Actos vandálicos o de desacralización de las estructuras

No son pocos los autores que han considerado, muy probablemente por el esquematismo con que la mayoría están representados, que los grafitos no pueden explicarse de otra manera que considerándolos actos vandálicos; rayajos que se grabaron en los muros sin el consentimiento de sus propietarios o tras el abandono de las estructuras, pero sin llegar a creer que pudiesen convivir con las cuidadas formas del arte maya mientras estuvieron en uso. Habrían sido realizados por "jóvenes ociosos que

¹⁶⁶ Morris *et al*, 1931:256-261; 366-367

¹⁶⁷ Smith, 1950: 21

¹⁶⁸ Martín y Schmidt, 2009: 89

utilizaron sus cuchillos de pedernal o de obsidiana con el mismo desprecio a las advertencias paternas que caracteriza a la juventud moderna¹⁶⁹ o ejecutados "por los primeros visitantes precolombinos a las ruinas, no necesariamente contemporáneos a la ocupación de la ciudad"¹⁷⁰. Los más despectivos son Merwin y Vaillant, quienes se refieren a los grafitos como "garabatos (...), malos dibujos realizados de manera informal por aficionados que apenas permiten la más precaria base para el establecimiento de un estudio comparativo¹⁷¹".

Mucho después, en 1978, Kampen retoma esta idea en su artículo *The graffiti of Tikal*. Según este autor, el "estilo" en que están realizadas estas expresiones artísticas, su distribución caótica, las superposiciones, la ausencia de relación entre ellos o la mezcla de técnicas permiten concluir que los grafitos de las estructuras del Clásico Tardío se asocian al periodo Eznab (850-925) y que fueron añadidos a estas estructuras después de que fueran abandonadas y descalzadas; y que los grafitos hallados en estructuras selladas, anteriores al Clásico Tardío, fueron realizados en las etapas terminales de esas estructuras, cuando ya habían sido abandonadas. En palabras de Kampen, "si los grafitos eran claramente parte de los contextos estructurales en los que se producen, podríamos suponer que formaban parte del pensamiento y los períodos de tiempo que producían el resto de la arquitectura y sus decoraciones, pero el estilo de los grafitos sugiere que no son partes fundamentales o integrales de las estructuras en las que se manifiestan, ni tampoco se relacionan estrechamente con ningún aspecto de las artes en Tikal. El hecho de que ciertos temas y motivos del arte clásico tardío aparezcan representados en ellos no prueba en modo alguno la contemporaneidad. No existe una correlación entre el contenido formal y no formal del arte Tikal y los grafitos." (...). Es difícil encontrar alguna razón para sugerir que son contemporáneos a los programas de arte en Tikal, o que son obras de artistas de Tikal (...). En cuanto a los grafitos anteriores a este periodo y hallados en estructuras selladas, aunque están relacionados estilística y técnicamente con los grafitos del Clásico Tardío, los considera parte de actividades de terminación asociadas con su abandono, desacralización, profanación y/o destrucción, que tuvieron lugar antes de que éstas fueran selladas por construcciones posteriores. Según él son periodos de abandono similares a los que sufrieron las estructuras durante el periodo Eznab".

En cierto modo, algunos lo son, desde luego los realizados desde el s. XVII hasta la actualidad y, de alguna manera, también algunos de los realizados desde el abandono;

¹⁶⁹ Thompson, 1898: 226

¹⁷⁰ Tozzer, 1913: 160

¹⁷¹ Merwin y Vaillant, 1932: 91; Fig. 31

sin embargo, su documentación en subestructuras selladas permite afirmar que la mayoría de ellos son obras originales mayas.

4.5.10. "Yo estuve allí"

Los grafitos coloniales, incluidos los de los primeros exploradores como Charnay, Merwin y Maler, así como los de innumerables chicleros y turistas obedecen a ese impulso humano de decir a los demás que "uno estuvo aquí". Aunque en nuestra opinión pudo ser también el impulso que llevó a marcar muchos de los otros grafitos.



Figs. 4.57 y 4.58. Algunos "grafitos" realizados por turistas en los muros de La Blanca y Tikal.

Capítulo 5 |

Los grafitos en su contexto cultural

Este capítulo tiene un enfoque de interpretación y contextualización que necesita una justificación inicial. Hablaremos de la aportación que los grafitos ofrecen al panorama de la cultura maya; a las costumbres, rituales, celebraciones, en definitiva, a la vida cotidiana. El hecho de que los grafitos den testimonio preferente de determinados aspectos de esta vida obliga a tomar este sesgo. Así, elementos como la guerra que tanto peso tienen en el arte oficial añaden pocos datos nuevos en los grafitos. Eso implica que en este capítulo un aspecto tan importante como el bélico apenas tenga relevancia. Por el contrario, si consideramos la caza ocurre prácticamente el fenómeno inverso: la aportación testimonial de los grafitos tiene un peso considerable. Si consideramos además que existe poca literatura acerca del tema, se entiende porqué nuestro apartado dedicado a la caza tenga un relieve especial.

Este enfoque se acentúa todavía más si tenemos en cuenta que se priorizan aquí, por razones obvias, los grafitos procedentes de La Blanca y Chilonché, objeto prioritario de nuestro estudio.

5.1. Subsistencia y ritual. Una aproximación a la caza en el área maya

En el sitio de La Blanca hemos documentado dos escenas cinegéticas únicas¹ que revelan valiosa información acerca de un tema capital y relativamente poco estudiado, la caza y la relación de los antiguos mayas con la fauna, dado que son temas íntimamente ligados. Para comprender la magnitud de la información que aportan estas escenas, es necesario insertarlas en su contexto cultural revisando las fuentes disponibles para interpretarlas de manera adecuada, observando qué información aportan y en qué modo contribuyen al mejor conocimiento de la vida cotidiana.

Partiendo de ellas, nos aproximaremos primero a aspectos prácticos más descriptivos, tan destacados como la figura del cazador -atavío, tocados y pintura corporal-, las piezas cazadas, las técnicas, armas y otros objetos e instrumentos de apoyo empleados para la caza, e incluso aspectos como la dieta, el uso y el intercambio de los restos animales, o su domesticación.

No cabe duda de que la caza era una actividad principal en la vida cotidiana de los mayas, tanto para la obtención de alimento y otros recursos de uso diario, como por sus implicaciones sociales y rituales; por eso también los dioses, danzas, ofrendas y rituales asociados a la caza serán revisados.

Finalmente, el análisis de todos esos datos nos ha permitido profundizar en algunos aspectos de la caza poco conocidos, así como plantear una propuesta acerca del estatus -o los diferentes estatus- que el cazador maya ostentó durante el Clásico.

En cuanto a las fuentes visuales, disponemos de representaciones cinegéticas y de cazadores en algunas vasijas cerámicas, así como en ciertas ilustraciones de los códices postclásicos, sin olvidar las recientemente documentadas entre los grafitos. Se ha recurrido también a los estudios de zooarqueología, así como a fuentes etnográficas y a las narraciones coloniales.

Debe advertirse que la mayor parte de las fuentes disponibles, al menos las procedentes del Clásico y del Postclásico, están directamente relacionadas con contextos de elite (cerámicas, códices, figurillas, grafitos y restos faunísticos), aunque hay algunas excepciones que serán indicadas.

¹ Láminas 109 y 110.

5.1.1. Aspectos prácticos

5.1.1.1. El cazador maya: aspecto y atavío

Obviamente, uno de los actores principales de la actividad cinegética es el cazador. Indagaremos primero en su aspecto: atavío, tocado, joyas, tatuajes y decoración corporal.

Las fuentes que hemos considerado en este primer aspecto son las representaciones de cazadores procedentes de las vasijas cerámicas K1373, K1788, K4805, K4928, K5857, K1283, K695, K808, el "Vaso policromado de Yucatán"² y de los grafitos de caza originarios de La Blanca, Tikal y Nakum³. También se han tenido en cuenta las vasijas K1226, K4546, K1345 o K4151, aunque parecen pertenecer a un tipo iconográfico distinto, como veremos.

Tocados

Aunque algunos de ellos se representan sin tocado, la mayoría de cazadores figurados en el arte oficial⁴ luce vistosos tocados zoomorfos, el más característico de los cuales es sin duda el tocado de cabeza de venado, que se ha identificado -hasta en ocho ocasiones- como atributo no exclusivo de los cazadores, tanto en las cerámicas del Clásico, como entre los grafitos.



Fig. 5.1. Cazadores con tocados o máscara de cabeza de venado.
a) Grafito procedente de La Blanca, Lámina 109; b) K5857.

² Vaso policromado de Yucatán, Museo Nacional de Antropología e Historia de México, Archivo fotográfico INAH. Tomado de Montoliu, 1976: Fig. 7.

³ Fig. 5.6. y Láminas 109-112.

⁴ En el caso de los grafitos, como hemos visto, esta tendencia se invierte; las representaciones más habituales son las de cazadores sin apenas atributos, que se reconocen por sus armas o su actitud.

Aunque este tocado podría responder a una razón práctica, de camuflaje, no es extraña su profusión, dado que el venado fue la presa preferida por los cazadores, tanto por los recursos que pueden obtenerse de él, como por sus implicaciones rituales y sociales, como iremos viendo en el desarrollo de este epígrafe.



Fig. 5.2. Cazadores con tocados de sombrero (K808).

Sin embargo, el tocado más habitual es el sombrero, con diferentes decoraciones: sencillo, con borla y colgante, con flor y trenza o con remates zoomorfos. Según Barrois y Tokovinine⁵ estos tocados no se asocian con otros elementos en particular. Estando de acuerdo con esta valoración, creemos que además los sombreros sirven también para relacionar unas representaciones de cazadores con otras, dado que los sombreros son portados también por otros cazadores registrados en las vasijas y que parecen responder a un tipo iconográfico distinto; los representados, entre otras, en las vasijas K1226, K4546, K1345 o K4151.

Los cazadores representados en ellas están ataviados también de manera sencilla y sobre la cabeza de algunos reconocemos el tocado de sombrero. Sin embargo, tanto el esquema compositivo como sus atributos son distintos: suelen aparecer entre uno y tres cazadores, aunque los más abundantes son los figurados en pareja, agazapados; en ocasiones muestran manchas negras redondas en el cuerpo⁶. Las armas empleadas -cerbatanas- y las piezas de caza -aves- son también diferentes. Es posible que piezas de caza distintas comportasen diferentes modos de obtención, sin embargo, este tipo iconográfico podría relacionarse asimismo con los gemelos divinos que protagonizan el

⁵ Barrois y Tokovinine, 2005: 6

⁶ En el caso de los cazadores del segundo tipo iconográfico identificado, las marcas negras en el cuerpo son redondas. Si la interpretación de que son los héroes gemelos es correcta, en este caso no corresponderían a marcas de camuflaje, sino que serían huellas de putrefacción, un modo de representar que estos personajes están muertos (o están o han estado en el Xibalbá), habitual en el arte oficial, sobre todo sobre el cuerpo de Hun Hunahpú).

Popol Vuh⁷. Además del pasaje en que dan muerte a *Vucub Caquix*, durante el relato se los relaciona constantemente con la caza, concretamente con las cerbatanas y las aves:

“Tenemos que llevarte en medio de nosotros: uno irá a tu izquierda y otro a tu derecha, porque tenemos nuestras cerbatanas, y si hubiera pájaros les tiraremos. Y así iban alegres, probando sus cerbatanas; pero cuando tiraban con ellas no usaban el bodoque de barro en el tubo de sus cerbatanas, sino que sólo con el soplo derribaban a los pájaros”⁸.

“Hunahpú e Ixbalanqué no hacían más que tirar con cerbatana todos los días... (...) traían pájaros (...) Y una vez que Hunahpú e Ixbalanqué volvieron sin traer ninguna clase de pájaros se enfureció la abuela”⁹.

“Marcharon entonces, llevando cada uno su cerbatana, y fueron bajando en dirección al Xibalbá”¹⁰.



Fig. 5.3. Cazadores con tocados de sombrero correspondientes al segundo tipo iconográfico registrado (K4151).

*Tatuajes y pintura corporal*¹¹

La mayoría de los cazadores figurados en las vasijas, hasta treinta y tres de ellos, se representan con pintura corporal y/o facial negra¹². Algunos de ellos tienen diferentes franjas o formas de pintura en el cuerpo y otros incluso tienen el cuerpo completamente pintado de este color; especialmente llamativo es el caso de cinco cazadores que tienen sobre su piel huellas de manos¹³.

⁷ Coe, 1989: 169-171

⁸ Vidal y Rivera, 2017:130

⁹ Vidal y Rivera, 2017:155

¹⁰ Vidal y Rivera, 2017:175

¹¹ Véase también epígrafe 5.1.3. en este capítulo.

¹² K695, K808, K4928, K4805, K1788, K1373

¹³ K1373

Atavío

La mayoría de ellos, tanto entre los grafitos como en las representaciones en vasijas polícromas, están ataviados de manera sencilla¹⁴, con taparrabos, faldellines anudados a la cintura, sobrefaldas sencillas o tiras de tela.

Los que parecen de mayor rango¹⁵, además de tocados más elaborados, portan faldellines largos mucho más elaborados, collares y otras joyas o “capas” o ponchos.



Fig. 5.4. Algunos cazadores ricamente ataviados, procedentes de las vasijas K5857, K1373 y K4928, respectivamente.

5.1.1.2. Armas y otros objetos asociados a la caza

Para una aproximación a las armas y otros objetos empleados en la caza hemos recurrido a estudios de lítica y a fuentes coloniales, además de a las fuentes visuales mencionadas en el epígrafe anterior.

Hasta nosotros ha llegado gran cantidad de restos y artefactos que pudieron haber sido empleados para la caza: puntas de lanza ligeras, flechas y proyectiles de lanzadardos. Según la arqueología fueron las armas más empleadas, sin embargo son las menos representadas en el arte oficial.

En las fuentes visuales, entre las armas que portan los cazadores hemos identificado¹⁶: lanzas pesadas, lanzas ligeras y medianas, haces de flechas, lanzadardos y las mencionadas cerbatanas.

¹⁴ K1373, K1788, K4805, K695, K1283 y los cazadores registrados entre los grafitos.

¹⁵ K4928, K5857, K808, K1373.

¹⁶ En su tesis *Arte en piedra tallada. La lítica del asentamiento urbano maya de La Blanca, Petén, Guatemala*, Ricardo Torres establece tres tipos de puntas de lanza basándose en su longitud máxima: las puntas pequeñas con una longitud máxima de 5 cm, que posiblemente fueron empleadas como puntas de proyectil para lanzadardos; puntas de entre 5 y 10 cm para lanzas ligeras, y las puntas de más de 10 cm, que corresponderían a lanzas pesadas o a cuchillos ceremoniales (Torres, 2014: 400).

En cuanto a las lanzas pesadas, según Torres¹⁷, para estas lanzas se emplearían puntas de gran tamaño. El autor las identifica en vasijas cerámicas - K638, K1082, K5451, K6611 o K8738-, en los dinteles 45 y 16 de Yaxchilán, y en la estela 9 de Itzinté. También en algunos grafitos de Tikal¹⁸, con los que coincidimos con el autor en la mayoría de los casos.

En el arte oficial suelen asociarse a guerreros ricamente ataviados o a gobernantes en su papel de jefe militar; en el caso de los grafitos también a guardianes o centinelas¹⁹.

Aunque las lanzas pesadas abundan tanto en los grafitos²⁰ como en el arte oficial, no son habituales en escenas de caza. Probablemente porque "el empuñadura sería grueso, para ser manejado con ambas manos y, en general, no serían tan manejables a la hora de un combate o de ser empleadas como armas de caza"²¹.

No obstante, entre las escenas cinegéticas identificadas en las vasijas cerámicas, creemos reconocerlas en la vasija K4928, portadas por los cazadores más ricamente ataviados.



Fig. 5.5. Cazadores ricamente ataviados que portan lanzas pesadas (K4928).

Sin embargo, las puntas de proyectil o lanzas de tamaño pequeño y mediano son las más abundantes en el registro arqueológico²². Torres considera que debieron ser una herramienta común, útiles tanto para la caza como para la guerra²³.

Las portan los cazadores figurados en las vasijas K1373, K1788, K1283, K4805 y K5857, y están profusamente representadas entre los grafitos. Sin embargo, no abundan en otras escenas representadas en vasijas ni, en general, otros soportes del arte oficial.

¹⁷ Torres, 2014:405

¹⁸ Torres, 2014: 404

¹⁹ Véanse también los epígrafes 3.1.1.1.1.4 y 5.4 de esta Tesis.

²⁰ Véase también epígrafe 5.4. en este capítulo.

²¹ Torres, 2014: 404

²² Torres, 2014: 400

²³ Torres, 2014: 401

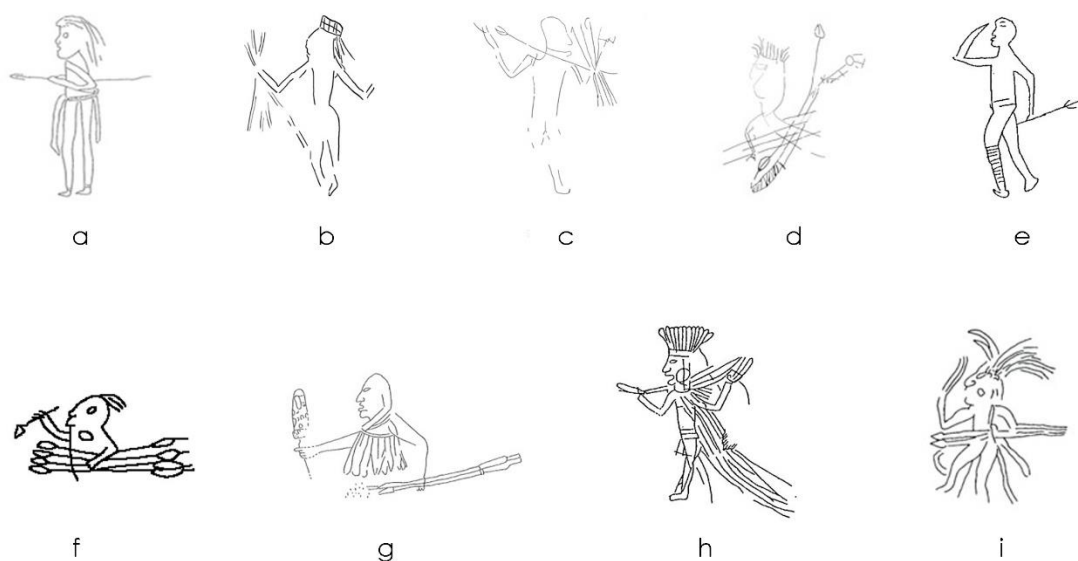


Fig. 5.6. Grafitos de personajes armados con Lanzas ligeras y medianas o haces de flechas, Lámina 9, Figs. a, b, d, e-g; Lámina 10, Figs. i, g.



Especialmente relevante es la representación de lanzadardos entre los grafitos, dado que no contamos con muchas otras fuentes visuales ni arqueológicas de estas armas, que solían estar fabricadas con materiales perecederos.

Fig. 5.7. Cazador con lanzadardos procedente de La Blanca.

El lanzadardos o *atlatl* es un implemento que sirve para agregar fuerza y distancia en el lanzamiento de proyectiles sin aumentar el esfuerzo. Según Torres sus puntas debieron ser mucho menores que las lanzas ligeras; "de hecho gran parte de las puntas halladas

en el registro arqueológico parecen, por su pequeño tamaño, más apropiadas para su uso como puntas de dardo que como puntas de lanza"²⁴, por lo que parece que fueron un arma muy empleada.

Sin embargo, aunque las puntas son abundantes en el registro arqueológico, apenas se conservan ejemplares de lanzadardos, dado que solían estar realizados generalmente en madera²⁵.

También Fray Diego de Landa los describe en su Relación de las Cosas del Yucatán:

*"y que los sacerdotes tenían cierto aire de tirar varas con un palo grueso como de tres dedos agujereado hacia la tercera parte y de seis palmos de largo y que con él y unos cordeles tiraban fuerte y certeramente"*²⁶.



a



b



c

²⁴ Torres, 2014:456

²⁵ Se han documentado algunos realizados en madera entre los materiales recuperados del Cenote de los Sacrificios en Chichén Itzá (Torres 2014: 456-457).

²⁶ Landa, 2017: 122

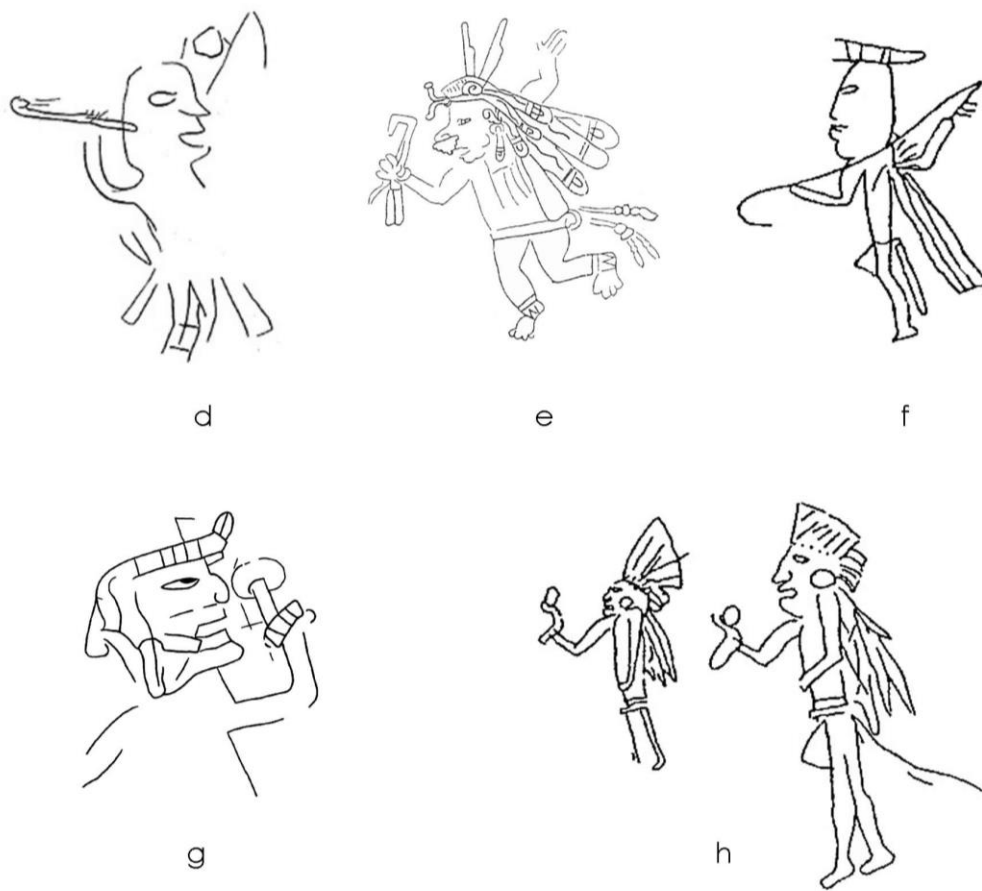


Fig. 5.8. Diferentes representaciones de personajes armados con lanzadardos: a) K695; b y c) K5857; d) grafito procedente de La Blanca (Lámina 110); e-f, h) grafitos procedentes de Tikal (Lámina 96, Fig. a, Lámina 84, Fig. a); g) grafito procedente de Nakum (Lámina 14, Fig. k).

Así, parece que las lanzas ligeras (una o varias), las flechas y los lanzadardos fueron las armas habitualmente empleadas por los cazadores.

En cuanto a las cerbatanas, a excepción de los cazadores identificados como pertenecientes al segundo tipo iconográfico, no las encontramos representadas ni entre los grafitos, ni en las vasijas de escenas cinegéticas propiamente dichas. Tampoco Fray Diego de Landa las menciona como arma empleada para la caza de aves:

...Hay muchas codornices a maravilla, y son algo mayores que las nuestras, y de singular comer; vuelan poco y tománlas los indios con perros, encaramadas en los árboles, con lazos que les echan al pescuezo, y es muy gustosa caza. (...) A todas las grandes matan los indios; en los árboles, con las flechas, y a todas les hurtan los huevos y los (empollan) sus gallinas, y se crían muy domésticas²⁷.

²⁷ Landa, 2017: 294

Sin embargo, sí que se mencionan en varias ocasiones en el Popol Vuh, como indicábamos al definir el segundo tipo iconográfico. Son las figuradas en las vasijas K1226, K4546, K1345 o K4151, entre otras (Fig. 5.9).



Fig. 5.9. Cazador tocado con sombrero y empleando una cerbatana (K1226).

En las fuentes visuales, además de las armas, los cazadores portan otros objetos reconocibles como caracolas o bramaderas, silbatos u ocarinas, cestas y mecapales, entre otros.

Las caracolas, habitualmente utilizadas como instrumentos musicales, se reconocen en contextos cinegéticos en las vasijas K1373, donde uno de los cazadores está tocando la caracola, mientras otro la porta en la mano; también en el plato K4805, donde, como en el caso anterior, se representa a uno de los cazadores tocándola, y otra asociada a otro de ellos; asimismo, aparecen tañendo caracolas la mayoría de los cazadores representados en la K808.

En cuanto al “Vaso policromado de Yucatán” (Fig. 5.10), Montoliú identifica el objeto que tocan tres de los cuatro cazadores representados en la vasija como bramaderas, las cuales sirven “para engañar con su ruido a los venados, pues ésta imita a la hembra en brama. El animal suele acudir al oír este sonido”²⁸.

²⁸ Montoliú, 1976: 154



Fig. 5.10. Vaso polícromo de Yucatán.

Entre las figurillas cerámicas se registran asimismo gran cantidad de silbatos u ocarinas²⁹. Según Horcajada, aunque “es obvio que la función directa de estas ocarinas o silbatos era producir sonidos, desconocemos exactamente en qué contextos, actividades y con qué finalidad éstos se hacían sonar”³⁰. Sin embargo, apunta que una de sus posibles funciones sería la de su empleo como mecanismo de apoyo en la caza, dado que sus notas pudieron simular el canto del pájaro o del animal representado³¹.

En cuanto a su representación en las fuentes visuales, a pesar de su abundancia en el contexto arqueológico, de nuevo es escasa. Horcajada identifica una de estas representaciones en la vasija K5435 (Fig. 5.11), en la que uno de los personajes que asiste a un juego de pelota sujeta en sus manos una ocarina en forma de ave³².

²⁹ Horcajada, 2015

³⁰ Horcajada, 2015: 273

³¹ Horcajada, 2015: 73, 274, 663

³² Horcajada, 2015: 273



Nosotros creemos haberlas identificado también en una de las escenas cinegéticas, lo que confirmaría su empleo -entre otros- como instrumento de apoyo a la caza. En estos casos, colgando del cuello. No parece descabellado que las portasen amarradas con algún tipo de cuerda para poder mantener las manos libres. Aparecen en la vasija K5857, sobre el pecho de los dos personajes figurados a la derecha y posiblemente también sobre el situado más a la izquierda (Fig. 5.12). Estos instrumentos no aparecen representados en los grafitos.

Fig. 5.11. Detalle del personaje central de los representados en segundo plano, sobre las gradas, que portaría en sus manos una ocarina en forma de ave (K5435).



Fig. 5.12. Excepto el personaje central, todos los cazadores parecen lucir silbatos u ocarinas colgando del cuello (K5857).

Otros objetos asociados a los cazadores son los empleados para transportar las piezas cazadas o partes de éstas.

Los mecapales o *atja* se encuentran representados en uno de los grafitos de La Blanca³³, así como en las vasijas K1373, K1788, K4805, K808 y posiblemente también en la K4928.

Se asemejan a petates, posiblemente de palma, que se sujetan en la frente, apoyando parte del peso de la carga sobre la espalda. Como decíamos³⁴ es un sistema que todavía se emplea en la actualidad.

Uno de los cazadores representados en la vasija K1373 parece portar también una cesta -o un *atja* vacío; mientras otros de ellos cargan las piezas más grandes -venados- directamente sobre los hombros (K1373, K4805 y Vaso de Yucatán) y las más pequeñas agarradas con las manos (K1373). En la vasija K808, dos de los cazadores cargan con venados con ayuda de estos instrumentos.

5.1.1.3. Piezas preferentemente cazadas y otros animales asociados a la caza

Según las fuentes visuales, la pieza de caza preferida de los mayas prehispánicos fue sin duda el venado, sobre todo el de cola blanca. Entre las escenas de caza figuradas en grafitos, vasijas y códices contamos con treinta y cinco representaciones de venados, una iguana, un tepezcuintle y otro animal no identificado de pequeño tamaño que se relacionan directamente con esta actividad, ya que proceden de escenas cinegéticas o cumplen los requisitos de "pieza cazada" como tipo iconográfico. Sin embargo, las fuentes visuales no son suficientes, por eso resulta imprescindible comparar estos datos con los estudios de zooarqueología que se están desarrollando en los últimos años. Se han revisado los trabajos de Christopher Götz (2011, 2012, 2014), Kitty F. Émery (2003, 2004, 2007, 2013), Raúl Valadez (2003), Marilyn A. Masson y Carlos Peraza (2008), Coral Montero y Carlos M. Varela (2017) y o Nayeli Jiménez y Cristina Vidal (2018), acerca de las especies más conocidos en el área, la dieta y el uso que los mayas hicieron de la fauna en época prehispánica. Con fines comparativos, se han revisado también algunos trabajos de etnografía sobre la cacería en la actualidad en algunas comunidades mayas (Dídac Santos-Fita et al (2013a y b), Enrique J. Rodríguez (2010), Coral Montero (2009) o Pablo J. Iglesias y Eduardo J. Naranjo (2007), entre otros.

Además de presentar "un panorama amplio acerca de la variedad taxonómica de animales aprovechados en tiempos precolombinos"³⁵, estos estudios revelan destacados datos sobre el "aprovechamiento general y, en específico, el uso

³³ Lámina 19b.

³⁴ Véase también epígrafe 3.1.1.1.2.4.

³⁵ Götz, 2014:168

alimenticio de animales vertebrados"³⁶, es decir, de la dieta y los modos de preparación de alimentos en tiempos prehispánicos; mientras las huellas o marcas analizadas en ellos permiten además una aproximación a algunos de los diferentes usos de estos restos, así como a los modos de preparación de alimentos e incluso acerca de las costumbres de caza³⁷.

Los datos proceden de Copán, Piedras Negras, Aguateca, Seibal y Caracol³⁸ (Clásico Tardío³⁹) y de La Blanca⁴⁰ (Clásico Terminal), en Petén; Kaminaljuyú, Urías (Preclásico) y Zaculeu (Postclásico), en el Altiplano⁴¹; Chinikihá⁴² (Clásico Tardío), en las Tierras Bajas Noroccidentales⁴³; y Dzibilchaltún⁴⁴, Chichén Itzá⁴⁵, Mayapán⁴⁶, Sihó⁴⁷, Xcambó y Yaxuná⁴⁸, en las Tierras Bajas del Norte (Clásico y Posclásico)⁴⁹.

Como en el caso de las fuentes visuales, la mayoría de los restos zooarqueológicos o faunísticos estudiados proceden de contextos de élite⁵⁰; casi siempre de basureros⁵¹, pero también de ofrendas, rellenos, enterramientos o escondites asociados a las grandes estructuras pétreas sitas en el centro de las ciudades, donde se han concentrado la mayor parte de las excavaciones arqueológicas. Las únicas excepciones las constituyen los sitios de Chinikihá y Chancalá, donde también se han llevado a cabo, con fines comparativos, estudios de restos asociados a estructuras menores⁵² y la ciudad postclásica de Mayapán, donde las muestras proceden tanto de edificios del centro ceremonial como de otras zonas de asentamientos domésticos más alejadas del centro⁵³. Estos restos "reflejarían los hábitos alimenticios de los ocupantes de estas estructuras, así como desechos de la elaboración de artefactos o

³⁶ Götz, 2014:169

³⁷ Götz, 2014:167

³⁸ Los restos zooarqueológicos de estos sitios proceden de diferentes contextos, tanto de basureros de residencias como de escondites, entierros o cuartos abandonados, en donde los restos esqueléticos de fauna se encontraron en conjunto con artefactos y ecofactos de ocupación prehispánica (Götz, 2014:172-173).

³⁹ Götz, 2014:172-173

⁴⁰ Jiménez y Vidal, 2018

⁴¹ El material de Kaminaljuyú procede de tumbas de estructuras del centro del sitio (Kidder et al. 1946), así como de las áreas residenciales (Emery et al. 2013). Los restos de animales de Urías se hallaron en estructuras domésticas centrales igualmente, y se interpretaron en cuanto al consumo cárnico de los antiguos habitantes (Emery 2002). El material faunístico de Zaculeu procede de excavaciones en estructuras del centro del sitio (Woodbury y Trik 1953) y revela datos acerca del consumo y de ofrendas en escondites y entierros. (Götz, 2014:174).

⁴² Realizaron un estudio zooarqueológico tradicional combinado con un análisis de isótopos estables (Montero y Varela, 2017:183).

⁴³ Montero y Varela, 2017:183-191

⁴⁴ Götz 2008: 154-164; Wing y Steadman 1980: 328

⁴⁵ Carr 1986: 3; Götz 2008

⁴⁶ Masson y Peraza, 2008

⁴⁷ Götz 2004, 2008

⁴⁸ Götz 2008

⁴⁹ Götz, 2014:175

⁵⁰ Götz, 2014:170-171

⁵¹ "acumulaciones de tiestos, fragmentos líticos, tierra y restos de animales que se encuentran asociados a estructuras arquitectónicas, o bien, constituyen incluso sus fundamentos (Chase y Chase 2000)." Götz, 2014:169).

⁵² Montero y Varela, 2017:184

⁵³ Masson y Peraza, 2008: 170-172, 174-176

reminiscencias de algún ritual que no requiera el depósito ordenado e irreversible de los especímenes"⁵⁴.

Con algunas mínimas variaciones -tomamos la clasificación de Götz (2014), que es la más completa-, las especies de animales vertebrados más conocidas en el área maya en el periodo precolombino fueron: el venado cola blanca (*Odocoileus virginianus*), el jaguar (*Panthera onca*), el manatí (*Trichechus manatus*), el tapir (*Tapirus bairdii*), la cascabel (*Crotalus durissus*) y la iguana negra (*Ctenosaura similis*), el cocodrilo de pantano y de río (*Crocodylus moreletti* y *C. acutus*) y la boa (*Boa constrictor*), las tortugas marinas caguama (*Caretta caretta*), verde (*Chelonia mydas*) y carey (*Eretmochelys imbricata*), el pavo del monte (*Meleagris ocellata*), el hocofaisán (*Crax rubra*), el quetzal (*Pharomachrus mocinno*) y el tucán real (*Ramphastos sulfurcatus*)⁵⁵.

Los sitios costeros del norte de la península yucateca (Clásico y Posclásico) muestran un patrón diferente a los sitios tierra adentro⁵⁶ y confirman que el consumo de fauna se especializaba en estos sitios en animales de origen marino. La abundancia de restos de venado cola blanca no se observa en la costa. En cambio, una gran parte de los restos arqueofaunísticos es de tortugas marinas. (...) En la costa también se consumían peces de gran tamaño, tiburones y posiblemente manatíes. Sin embargo, los restos de animales de tierra adentro son muy contados en contextos costeros y entre los pocos resaltan los venados cola blanca y el perro doméstico⁵⁷. Hace pocos años aún habitaban focas (*Monachus tropicalis*) en las costas peninsulares⁵⁸.

Así, aunque "se encontraron notables diferencias en la dieta, dependiendo de la ubicación específica de los sitios, (...) en términos generales puede apreciarse que los mayas prehispánicos aprovechaban la carne y éste es uno de los rasgos que unen el área maya en general (...). La postulada dieta tradicional maya es semejante en toda el área, a pesar de hallarse diferencias entre las distintas regiones geográficas en cuanto a la alimentación, que parecen estar relacionadas con las condiciones ambientales, o bien, con los patrones culturales que prefirieron o prohibieron ciertos taxa"⁵⁹.

⁵⁴ Götz, 2014:169

⁵⁵ Götz, 2014:172

⁵⁶ Champotón (Götz 2008, 2012a), Xcambó (Götz 2008: 170-179; Götz y Sierra 2011; Götz 2012b), Isla Cerritos (Carr 1987; Götz 2012b) y Uaymil (Götz s/d)

⁵⁷ Götz, 2014: 176

⁵⁸ Götz 2012a; Hairr 2011

⁵⁹ Götz 2014: 179-180

Así pues, podemos afirmar que el venado de cola blanca fue uno de los animales más consumidos en el área maya⁶⁰. Como veremos más adelante hubo también un abundante uso ritual de estos animales y sus huesos y cornamenta.

El otro animal que aparece asociado a la caza en las fuentes visuales, además de las otras piezas de pequeño tamaño documentadas, es el perro⁶¹. Como el venado, también se empleó para la alimentación y rituales⁶², aunque la frecuente presencia de restos de perro en basureros del área maya podría indicar que estos animales compartían espacios domésticos con los humanos⁶³.

En la vasija K1373 aparece como acompañante de los cazadores, empleado tal vez para rastrear las piezas caídas, como se hace en la actualidad durante las batidas en algunas comunidades⁶⁴ y como se hacía en tiempos de la colonia, según relata Landa:

"...Hay muchas codornices a maravilla, y son algo mayores que las nuestras, y de singular comer; vuelan poco y tománlas los indios con perros (...)"⁶⁵.

Landa menciona también un animal carroñero empleado, al menos en tiempos de la colonia, de manera oportunista, como ayudante involuntario en el rastreo, el *kuch*:

"...Hay unas aves muy carniceras que llaman los españoles auras y los indios kuch, las cuales son negras y tienen el pescuezo y cabeza (...) Huelen tanto la carne muerta que para hallar los indios los venados que matan y se les huyen heridos, no tienen remedio sino subidos en los altos árboles mirar adonde acuden estas aves, y es cierto hallar allí su caza"⁶⁶.

La mayoría de los animales registrados en la clasificación de Götz continuaron siendo cazados durante la colonia, como refiere Fray Diego de Landa en la Relación de las Cosas del Yucatán:

...hay infinita caza de venados, conejos, puercos de los de aquella tierra, y monos (...) hay (tantas) iguanas que espanta.

...Hay muchas aves del campo, buenas todas para comer, que hay tres maneras de muy lindas palomitas pequeñas. Hay unas aves en todo semejantes a las perdices de España (...). Hay muchas codornices a maravilla (...). Hay muchos faisanes pardillos y pintados (...) (134). Hay un pájaro grande como las gallinas de allá que llaman Cambul (...), hay otro que llaman Cox (...). Hay muchos pavos (...)⁶⁷.

⁶⁰ Götz 2014: 167

⁶¹ Véase también el epígrafe 5.1.1.4

⁶² Valadez, 2003

⁶³ Götz 2014:178

⁶⁴ Montiel, Arias y Dickinson, 1999: 45-47

⁶⁵ Landa, 2017: 294

⁶⁶ Landa, 2017: 295

⁶⁷ Landa, 2017: 294-295

Incluso en la actualidad, en algunas comunidades mayas en las que sigue practicándose esta actividad, aparece el venado de cola blanca como la pieza de caza preferida. Ramírez y Naranjo⁶⁸ mencionan que las 14 especies cazadas con fines alimentarios entre enero y octubre de 2003 en Petcacab fueron: coatí (*Nasua narica Linnaeus*), venado cola blanca (*Odocoileus virginianus Zimmerman*), tepezcuintle (*Agouti paca Linnaeus*), cereque (*Dasyprocta punctata Gray*), armadillo (*Dasypus novemcinctus Linnaeus*), pecarí de collar (*Tayassu tajacu Linnaeus*), temazate (*Mazama americana Erxleben*), hocofaisán (*Crax rubra Linnaeus*), chachalaca (*Ortalis vetula Wagler*), pavo ocelado (*Agriocharis ocelata Chapman*), pato real (*Cairina moschata Linnaeus*), tucán de cuello amarillo (*Ramphastos sulfuratus Lesson*), cojolite (*Penelope purpurascens Wagler*) y perdíz. También en Árbol del Alacrán, Yucatán, el venado cola blanca y el pavo de monte fueron los blancos preferidos⁶⁹.

Estas fuentes reflejan cierta continuidad en las prácticas de consumo y cacería a través del tiempo.

5.1.1.4. Técnicas y costumbres de caza

Las fuentes visuales y coloniales aportan información destacada acerca de las técnicas de caza empleadas en época prehispánica; al comparar estos datos con estudios etnográficos actuales se ha detectado cierta continuidad.

“búsqueda o caminata (kaxan)” y “espiadero o espera”

Parece que las representaciones de las vasijas K1788, K4805, K4546, K1226, del “Vaso polícromo de Yucatán” y el grafito del Cuarto 2 de La Blanca⁷⁰ podrían ilustrar técnicas de caza de subsistencia que continúan empleándose en la actualidad en algunas comunidades mayas del norte de la Península de Yucatán, como Petcab⁷¹ o Árbol del Alacrán⁷² y que se describen como “búsqueda o caminata” -búsqueda de un animal para darle caza, efectuando luego un acercamiento sigiloso para matarlo- y “espiadero o espera”, basado en localizar un lugar adecuado donde montar una espera o emboscada.

En la actualidad, al menos en Petcab, la mayoría de los cazadores prefiere cazar individualmente y sólo en ocasiones forman grupos de dos o tres personas, que se

⁶⁸ Ramírez y Naranjo (2005: 71)

⁶⁹ Montiel, Arias y Dickinson, 1999: 43

⁷⁰ Lámina 110.

⁷¹ Ramírez y Naranjo, 2005: 77

⁷² Montiel, Arias y Dickinson, 1999: 43

dividen y buscan sitios diferentes en el momento de la cacería⁷³. También en las fuentes visuales los cazadores se representan solos, en parejas o en pequeños grupos.

batida o p'uuj

Otras de las técnicas que, en menor medida, continúa empleándose en la actualidad en la zona (Árbol de Alacrán) es la batida (*p'uuj*), siendo esta última una modalidad de cacería grupal de hasta 30 participantes y normalmente con perros⁷⁴; a ella se refiere también Fray Diego de Landa en su Relación de las cosas del Yucatán

"...Que los indios tienen la buena costumbre de ayudarse unos a otros en todos sus trabajos. (...) Juntanse también para la caza de cincuenta en cincuenta más o menos, y asan en parillas la carne del venado para que no se les gaste y venidos al pueblo hacen sus presentes al señor y distribuyen (el resto) como amigos y lo mismo hacen con la pesca"⁷⁵.

Esta técnica podría ser la ilustrada en las vasijas K1373 y K808, en las que se representan grupos de nueve y ocho cazadores, respectivamente. También parece el caso, como veremos más adelante del grafito del Cuarto 11 de La Blanca (LB-6J2-11-E-180) o de la vasija K5857.

En la actualidad, los cazadores prefieren salir a buscar (*kaxan*) o a espiar animales a solas, casi nunca en grupos reducidos, y en batida sólo para fines religiosos de toda la comunidad (por ejemplo, conseguir carne de venado y pecarí para utilizarla en la ofrenda durante la ceremonia de petición de lluvias o Ch'áa Cháak)⁷⁶.

trampas

Otro de los modos de caza de venados serían las trampas de lazo que aparecen ilustradas en las páginas 38-40, 92a, 44a, 45b, 46, 47 y 48b del Códice de Madrid. Montoliú las describe y elabora una hipótesis sobre su funcionamiento, así como el motivo por el que aparecen representadas en los códices "Una de las trampas que se encuentran más representadas consiste en un cordel sujeto a una rama; esta trampa se coloca en las veredas que llevan a algún bebedero. Cuando el animal pasa por allí y la pisa, resulta atrapado por el cordel. El objeto de las representaciones de trampas fue probablemente mostrar las técnicas de cacería"⁷⁷.

También Fray Diego de Landa en su Relación de las cosas del Yucatán menciona las trampas como técnica de caza principal:

⁷³ Ramírez y Naranjo, 2005: 69

⁷⁴ Montiel, Arias y Dickinson, 1999: 45-47

⁷⁵ Landa, 2017: 161

⁷⁶ Santos-Fita et al, 2013: 109

⁷⁷ Montoliú, 1976

“...Que estas gentes vivieron tan quietamente que (ni) lío había (ni) pleito ninguno, ni usaban armas ni arcos aun para la caza, siendo ahora excelentes flecheros, y que sólo usaban lazos y trampas con los que tomaban mucha caza (...).], empleándose incluso para la caza de aves, a las que también criaban, (si bien en ese caso menciona también las flechas)”⁷⁸.

garden houting

Los hallazgos zooarqueológicos revelan otro sistema de manejo faunístico practicado en la antigüedad en el área maya: el *garden houting* o sistema milpero, dado que “este esquema encaja muy bien en el perfil faunístico observado por medio de los hallazgos zooarqueológicos”⁷⁹, que “apoyan (..) la hipótesis de un largo funcionamiento del sistema de cacería en milpa, tras su aparentemente exitosa aplicación a lo largo de muchos siglos e incluso milenios”⁸⁰.

Consiste en cazar en parcelas agrícolas, milpas en este caso, aprovechando que algunos animales se acercan a ellas para alimentarse. Con este sistema, que implica ya cierto grado de manejo indirecto de los animales, se logra un doble beneficio, obteniéndose carne silvestre al tiempo que se protege la cosecha⁸¹.

Según expresan algunos cazadores en la actualidad, “(...) al milpero le interesa que determinada fauna silvestre, esto es, la preferida para cazar, entre en su milpa, aunque por ello “pierda” una pequeña parte de la cosecha final (...). Los más dedicados a la cacería siembran ciertas cantidades mayores de lo que saben que van a cosechar para autoconsumo y venta, y en determinadas zonas dentro de la milpa; se fijan por dónde podrían llegar los animales, para así montar los espiaderos o colocar trampas. (...) Se trata de buscar un balance que le permita cazar para obtener carne (proteína animal y grasa) y otros beneficios sin que la presencia del animal realmente afecte a su cosecha”⁸².

Aunque no se trata de una práctica común actualmente, esta técnica continúa empleándose en algunas zonas de Yucatán⁸³. Santos-Fita la identifica con un modo de caza al que denomina milpa-comedero-trampa, practicado en algunas comunidades del norte de Yucatán⁸⁴. En este caso no se practica en la milpa convencional: en ellas la siembra de cultivos agrícolas interesa exclusivamente para atraer y cazar determinadas especies, por lo que se prioriza el cultivo de los brotes preferidos por las

⁷⁸ Landa, 2017: 122

⁷⁹ Götz, 2014:181; Carr 1995; Shaw 1999

⁸⁰ Götz, 2014:181

⁸¹ Götz 2014:181

⁸² Santos-Fita et al, 2013: 104-105

⁸³ Santos-Fita et al, 2013: 91

⁸⁴ Santos-Fita et al, 2013:94

piezas deseadas; es de tamaño muy reducido, en comparación con una milpa convencional⁸⁵ y todos los cazadores la conceptualizan como si fuera un tipo de "trampa"⁸⁶. De hecho, suelen estar algo apartadas y sólo el cazador conoce su ubicación exacta⁸⁷. No sabemos si podría tratarse de un modo de manejo similar, de una variante o de una adaptación del sistema milpero, pero parece confirmar que algunas costumbres y prácticas de caza tienen continuidad en el tiempo, aún con cierta variación.

Domesticación y cría en cautiverio o semilibertad

"Un rasgo notable que caracteriza a muchos pueblos mesoamericanos en general y a los mayas en particular es el poco uso de animales domésticos en la dieta, mientras que las plantas domésticas ocupaban un lugar preferencial en el sustento diario"⁸⁸, por lo que "cabe la posibilidad de interpretar los panoramas taxonómicos del área maya como formas de manejo faunístico muy específico, que puedan relacionarse con esta particularidad cultural"⁸⁹.

Götz sugiere que el estadio de manipulación indirecta de la fauna que supuso el sistema milpero o *garden hounting* pudo haber sido una de las causas por las que la domesticación directa de animales no fue necesaria, afirmando incluso que nunca llegó a desarrollarse entre los mayas⁹⁰; también la abundancia y riqueza faunística salvaje o la existencia o inexistencia de fauna domesticable pudieron haber limitado esta necesidad⁹¹.

Desde luego no fue una práctica generalizada. Parece que el proceso fue bastante diferente que en otras zonas del mundo donde la domesticación fue masiva. Se domesticaba, pero no de manera global como en el Viejo Mundo. Se podría considerar que "en cada región diferentes especies locales fueron domesticadas (o trataron de domesticarse) de acuerdo con las necesidades humanas (...) presentes en esas zonas y no necesariamente por las causas originales que impulsaron el proceso"⁹².

Valadez y Arrellín, basándose en estudios arqueozoológicos y en las fuentes del siglo XVI, afirman que "los habitantes del México antiguo manipularon continuamente animales, con el fin de controlar sus movimientos (cautiverio) y su ciclo de vida (domesticación)", sin embargo según ellos "no parece que los pueblos prehispánicos hubieran tenido la necesidad de involucrar en este aspecto más que a algunas aves de canto de

⁸⁵ Santos-Fita et al, 2013: 100

⁸⁶ Santos-Fita et al, 2013: 96

⁸⁷ Santos-Fita et al, 2013: 107

⁸⁸ Valadez, 2003

⁸⁹ Götz, 2014:180

⁹⁰ Götz, 2014:181

⁹¹ Valadez y Arrellín, 2014: 330

⁹² Valadez y Arrellín, 2014: 309

diferentes especies (guajalote, guacamaya roja y pericos, sobre todo), a los perros y a las abejas⁹³.

Tanto las abejas, como los perros y las aves de canto se mencionan como especies domésticas o criadas en cautiverio o semilibertad en la Relación de las Cosas del Yucatán. En el texto también se advierte de que la domesticación no fue un proceso generalizado:

“De muchos animales han carecido los indios; y especialmente han carecido de los que más necesarios son para el servicio del hombre; pero tenían otros de los más, de los cuales se aprovechaban para su mantenimiento, y ninguno de ellos era doméstico salvo los perros, los cuales no saben ladrar ni hacer mal a los hombres, y a la caza sí, que encaraman las codornices y otras aves y siguen mucho los venados y algunos son grandes rastreadores”⁹⁴.

Sin embargo, a excepción de la escena de caza figurada en la vasija K1373 en la que el perro aparece como acompañante de los cazadores o la K1229, donde aparece representado a los pies del gobernante, siempre que se representa en las vasijas es asociado a escenas sobrenaturales.

Una fuente visual muy clarificadora al respecto de la domesticación de perros son, sin duda, las escenas documentadas en Tikal en las que se representa hasta en cuatro ocasiones a personas acompañadas de perros.

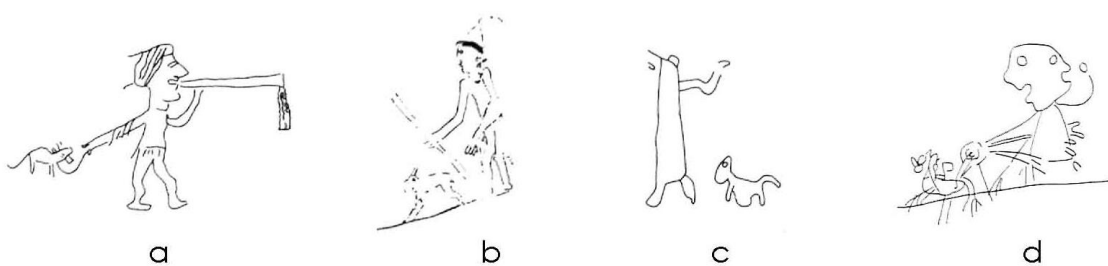


Fig. 5.13. Diferentes escenas procedentes de Tikal en las que se representa a personajes acompañados de perros. a) Lámina 92, Fig. a; b) Lámina 83, Fig. a; c-d), Lámina 92, Figs. c, b.

Tampoco es frecuente encontrar reconocimiento de la domesticación de venados, por eso damos tanta importancia al grafito 180⁹⁵, registrado en La Blanca, en el que una escena de caza se contrapone a una escena de domesticación y al que vamos a dedicar el siguiente apartado.

⁹³ Valadez y Arrellín, 2014: 329-331

⁹⁴ Landa, 2017: 297

⁹⁵ Lámina 109, epígrafe 3.2.6

Durante mucho tiempo se ha pensado que los mayas del periodo prehispánico, a pesar de que la carne constituyó un aspecto destacado de su dieta, no domesticaron más animales que el perro; además de criar, en cautiverio o semilibertad, aves de canto y abejas. La abundancia de fauna silvestre, la escasez de especies fácilmente domesticables, los sistemas de obtención o su relación cultural con la fauna parecían hacerlo innecesario.



Fig. 5.14. Detalle de la domesticación de venados en la escena documentada en La Blanca. Lámina 109.

Sin embargo, en el sitio de La Blanca se ha documentado el grafito al que acabamos de referirnos. En la parte derecha se representa una escena de caza ya comentada⁹⁶; en la izquierda (Fig. 5.14), nos parece identificar a un personaje antropomorfo que interactúa con nueve animales de diferentes tamaños, hasta parece agarrar a uno de corta edad por el pescuezo. En segundo plano creemos identificar incluso unos cercados o estructuras que parecen destinados a contener a los animales. Deducimos que se trata de venados al compararlos con los animales representados en la parte derecha de la imagen; el de mayor tamaño, inciso además de manera más profunda,

⁹⁶ Epígrafe 3.2.6, Fig. 3.194.

se representa, en nuestra opinión, acarreado palma -pues es el modo en que ésta suele figurarse en los grafitos-, lo que podría indicar que los venados no sólo se criarían por su carne, huesos y astas, sino que también fueron empleados para determinados trabajos, como el acarreo de palma en este caso.

Si nuestra interpretación es correcta, este grafito mostraría los diferentes modos de obtención de venados en La Blanca, pues domesticación y caza confluyen en una misma escena.



Figs. 5.15, 5.16 y 5.17. Detalle de uno de los zoomorfos, probablemente un venado, figurados en la parte izquierda de la escena y fotografías actuales del acarreo de palma en los alrededores del sitio de La Blanca.

No conocemos ninguna otra fuente visual que muestre de manera tan explícita una escena cotidiana de domesticación de venados. Sin embargo, hemos hallado otras referencias que parecen confirmar esta práctica.

Masson y Peraza⁹⁷ analizan las evidencias del uso de animales en Mayapán. Entre los argumentos que presentan y defienden en su trabajo, nos interesa especialmente en este apartado el que se refiere a las evidencias que sugieren que el venado cola blanca o bien era criado en cautividad o fue cuidadosamente “manejado” en hábitats próximos a la ciudad. Teniendo en cuenta que en la antigua Mesoamérica el venado no fue domesticado de manera generalizada y que los ejemplares criados o manejados no muestran diferencias morfológicas con los salvajes⁹⁸, basan su hipótesis en el hallazgo de restos de individuos de diferentes edades, entre los que abundan los subadultos. Esta alta proporción de subadultos⁹⁹ sugiere que en Mayapán los venados de cola blanca fueron criados y probablemente reproducidos en cautividad¹⁰⁰, o alternativamente, que se practicó un sofisticado sistema de manejo en el monte controlado por la ciudad¹⁰¹.

Esta elevada proporción de juveniles se da también en lugares como Altar de Sacrificios, Macanché, Flores o Caracol, lo que podría suponer que su manejo e incluso cría pudo haberse practicado también en otros sitios¹⁰².

Fray Diego de Landa refiere también estos dos modos de manejo de los venados, “corzos” en su texto:

“(…) y crían otros animales domésticos, de los cuales dan el pecho a los corzos, con lo que los crían tan mansos que no saben írseles al monte jamás, aunque los lleven y traigan por los montes y críen en ellos”¹⁰³.

En cuanto al papel de la mujer en la domesticación y cría del venado, fuentes etnohistóricas sugieren que las mujeres estaban altamente implicadas en muchos aspectos del intercambio de animales, incluyendo la venta de perros en el mercado, la

⁹⁷ Masson y Peraza, 2008: 170

⁹⁸ Emery et al. (2000: 546) reportan un ejemplar de un venado probablemente domado (con una lesión cicatrizada y hallado en un escondite) que no muestra evidencias de alimentación con maíz, sugiriendo que incluso los venados domesticados/domados eran alimentados con forrajes salvajes, además de maíz, por sus guardianes (Masson y Peraza, 2008: 180).

⁹⁹ En Mayapán se registraron muchos ejemplares “subadultos” → las técnicas de cría incluyen habitualmente el sacrificio de un gran número de subadultos o “juveniles mayores”, dado que en este punto de su ciclo vital, alcanzan su tamaño adulto y proporcionan mayor cantidad de carne y no han de ser alimentados más tiempo (Masson y Peraza, 2008: 173).

¹⁰⁰ Masson y Peraza, 2008: 173

¹⁰¹ Masson y Peraza, 2008: 179

¹⁰² Masson y Peraza, 2008: 180

¹⁰³ Landa, 2017: 192

provisión de pájaros para el tributo y la entrega de jabalíes y venados destinados al sacrificio¹⁰⁴.

También las fuentes arqueológicas vinculan mujer y venado. En Mayapán se han encontrado ofrendas de huesos de venado cola blanca con un entierro de mujer y dos entierros de niños; y en Yaxuná se encuentran huesos de venado en más de la mitad de las tumbas femeninas¹⁰⁵. Asimismo, se han registrado algunas figurillas cerámicas que representan mujeres cargando venados¹⁰⁶, que ilustrarían esta hipótesis.

Incluso en el ámbito sobrenatural, como veremos más adelante¹⁰⁷, las vasijas ilustran la estrecha relación entre la mujer y el venado.

Junto a la caza y la cría o manejo en semilibertad, las fuentes zooarqueológicas¹⁰⁸ atestiguan que el comercio o intercambio¹⁰⁹ fue otro de los modos de obtención de animales, proceso muy probablemente ligado al de cría o domesticación, y relacionado, a su vez, con las mujeres.

5.1.2. Implicaciones rituales de la caza

La caza en el área maya es una actividad íntimamente ligada a la relación del hombre con el entorno, a sus creencias y tradiciones; a su cosmovisión. Requiere un buen conocimiento del entorno y las costumbres de la fauna que lo habita, así como ciertas habilidades -puntería, sigilo, fuerza y resistencia- pero no sólo implica "conocer de animales y cómo defenderse de ellos" o "los tipos de vientos y las épocas en las que se presentan" también debe "saberse de rezos, pedir permiso, ofrendar a los dueños y, en definitiva, saber reconocer el entorno natural en el que se encuentran"¹¹⁰.

Acechar o esperar en el monte durante largas horas en silencio, la mayor parte de las veces cuando hay poca luz, dar muerte a seres vivos en su hábitat y enfrentarse a los peligros del monte supone para el cazador un reto y un estímulo constante: horas de búsqueda, de acecho, de reflexión, de superación de sus propios fantasmas en la soledad, silencio y oscuridad del monte, y satisfacción o frustración. Cuando se hace en grupo, además "el monte es un espacio privilegiado de socialización y transmisión

¹⁰⁴ Pohl y Feldman, 1982: 295, 305

¹⁰⁵ Masson y Peraza, 2014: 296

¹⁰⁶ Horcajada, 2015:381, 399

¹⁰⁷ Véase epígrafe 5.7 en este mismo capítulo.

¹⁰⁸ Masson y Peraza, 2008:170, 181; Götz, 2014: 176-180

¹⁰⁹ Hablar del comercio y del intercambio abre una problemática tan interesante como excesiva para el propósito de este trabajo. Baste por ello con mencionarla.

¹¹⁰ Rodríguez, 2010: 109

de conocimientos"¹¹¹. En cualquier caso, no es una mera actividad de supervivencia, siempre conlleva cierto componente ritual.

Rituales asociados a la caza de subsistencia

Fray Diego de Landa refiere algunos rituales asociados a la caza en su Relación: rituales para pedir permiso "por la sangre derramada", en los que se "untan (honran) las armas" o aparejos de caza y en los que "las calaveras tienen un papel destacado". Se refiere asimismo los rituales previos "siempre que iban de caza invocaban al demonio y le quemaban incienso; y si podían, le untaban el rostro con la sangre del corazón de la tal caza":

"...En un día de este mes de Zac que el sacerdote señalaba, hacían los cazadores otra fiesta como la del mes de Zip, la cual servía para aplacar en los dioses la ira que tenían contra ellos y sus sementeras; y las hacían (también) por la sangre que derramaban en la caza, porque (75) tenían por cosa horrenda cualquier derramamiento de sangre si no era en sus sacrificios, y por esta causa siempre que iban de caza invocaban al demonio y le quemaban incienso; y si podían, le untaban el rostro con la sangre del corazón de la tal caza"¹¹².

"...El día siguiente se juntaban los cazadores en una casa de uno de ellos y llevando consigo a sus mujeres como los demás, venían los sacerdotes y echaban el demonio como solían. Ya echado, ponían en medio el aderezo para el sacrificio de incienso y fuego nuevo y betún azul. Y con su devoción invocaban los cazadores a los dioses de la caza, Acanum, Zuhuyzib Zipitabi y otros, y repartíanles el incienso, el cual echaban al brasero; y en tanto que ardía, sacaba cada uno una flecha y una calavera de venado, las cuales untaban los chaees con el betún azul. Ya untadas, bailaban con ellas en las manos; otros se horadaban las orejas, otros la lengua y pasaban por los agujeros siete hojas de una yerba, algo anchas, que llaman Ac. Habiendo hecho esto primero, el sacerdote y los oficiales de la fiesta ofrecían luego los dones, y así bailando, se escanciaba el vino y se emborrachaban hechos unos cestos"¹¹³.

Investigaciones etnográficas actuales muestran una semejanza relevante de los rituales que se siguen practicando hoy en día con los descritos por Fray Diego de Landa.

Cuando una persona se va de cacería debe tener en cuenta muchas cosas. No sólo hay que saber "tirar", sino "entender" lo que sucede y puede ocurrir en el monte, ya que el monte "tiene secretos"; "el monte habla" y, en consecuencia, comunica cosas¹¹⁴. Los cazadores deben estar pendientes de los "avisos de los dueños del monte", que pueden ser: "tres silbidos en la selva, que les arrojen objetos o que les golpeen el

¹¹¹ Rodríguez, 2010: 106

¹¹² Landa, 2017: 218

¹¹³ Landa, 2017: 237

¹¹⁴ Rodríguez, 2010: 103-104, 106, 110

árbol sobre el cual están trepados"; cualquiera de estos avisos indica que deben suspender la actividad porque se avecina algún peligro, un "mal aire" o no es el momento y sitio para cazar¹¹⁵.

Faltar a las normas de los entes sobrenaturales tenidos por "Dueños del monte", traspasar los límites permitidos por quienes habitan allí, o dejar de pedir permiso para realizar ciertas actividades pueden ser ocasión para que el hombre se "pierda" por instantes o por momentos en los que el tiempo y el espacio se difuminan en otros contextos. Según la información etnográfica¹¹⁶, se puede incluso "desaparecer" dentro del monte y "aparecer" en otro espacio y otro tiempo. El entorno seguirá siendo el mismo, pero sus cualidades y sus formas en cuanto a la estética harán la diferencia¹¹⁷.

Sin embargo, perderse en el monte, "no sólo es cosa de inexpertos o intrusos, también sucede de manera inesperada y por razones que no siempre se puede uno explicar de manera sencilla". Por eso, para ir a cazar al monte, siempre será necesario fijarse en varios puntos de referencia, dejar marcas en los troncos para reconocer el camino de regreso, "escuchar" al monte y atender a los rezos y peticiones de los "dueños del monte".

En cuanto a los rituales propiamente dichos, antes de salir a cazar algunos cazadores prenden veladoras a diferentes santos y ofrecen oraciones y cigarros a los dueños del monte¹¹⁸, de la milpa y de los animales a cambio de protección y éxito en la cacería¹¹⁹.

Entre las creencias destacan la existencia de un Dios del Monte, *Yu'um K'aax*, y de los dueños de cada una de las plantas y animales que habitan en las selvas, encargados de cuidar que los recursos naturales no se acaben, además de castigar a las personas que contravengan su voluntad. Para estar en armonía con el Dios del Monte y los dueños de las plantas y animales, la mayoría de los cazadores ofrece un rezo, hecho por un *h-men*. Durante el rezo el *h-men* pide a los dueños del monte que regalen animales al cazador, que sean presas grandes y que no sean hembras preñadas, entre otras cosas. Con el rezo hecho, el cazador tiene derecho a 13 presas grandes (venados, pecaerías, pavos y tejones, entre otros). Si el cazador rebasa este número antes de hacer otro rezo, será castigado por el Dios con un mal viento, el cual provoca enfermedades como temperaturas altas, mareos, dolores de cabeza y, en algunos casos, la muerte¹²⁰.

¹¹⁵ Ramírez y Naranjo, 2005: 70

¹¹⁶ Información etnográfica recopilada en Oxkutzkab y Texak por Enrique Javier Rodríguez Balam (Rodríguez, 2010).

¹¹⁷ Rodríguez, 2010: 105-106

¹¹⁸ Información etnográfica recopilada en el ejido Petcacab por Pablo Jesús Ramírez Barajas y Eduardo J. Naranjo Piñera, presentada en su artículo "La cacería de subsistencia en una comunidad de la zona maya, Quintana Roo, México" (Ramírez y Naranjo, 2005).

¹¹⁹ Ramírez y Naranjo, 2005: 70

¹²⁰ Quijano y Calmé, 2002:8

Otro destacado ritual relacionado con la caza es la ceremonia del *Loojil T'soon* o ceremonia de la carabina¹²¹, un ritual de "renovación del permiso divino de cacería para merecer el 'obsequio' de presas por parte de los Señores de los animales". El cazador obtiene el permiso "si cumple con sus compromisos y obligaciones rituales, es decir, haciendo correctamente el *Loojil Ts'oon*, además de no quebrantar las reglas de cacería prescritas por las potencias encargadas del cuidado de los animales y del monte, enfatizando al *Sip*"¹²².

Según lo acordado previamente entre el cazador y su carabina –por el cual le ofrece a ésta un poco de *sajkab*– y luego con los Señores de los animales, por mediación *del hmen*, se establece el tiempo para realizar el ritual. La frecuencia del ritual se establece cada 13 piezas cazadas (venados y jabalíes) o cada 2 años, independientemente del número de piezas cazadas¹²³.

Este ritual, como los *Ch'áa Cháak* – petición de lluvia– y del *Janli Kool* –agradecimiento por la cosecha–, se relacionan con el ciclo agrícola y con la reciprocidad implícita de la religión maya¹²⁴. En la actualidad el ritual está centrado en la carabina, pero es muy probable que años antes estuviese centrado en las armas empleadas en ese momento¹²⁵; los antiguos rituales continúan practicándose, pero varían para adaptarse a las condiciones de vida actuales. Un ejemplo muy elocuente es el narrado por Rodríguez en Oxxutzcab y Tekax. Al preguntar si se continuaban celebrando ceremonias como los *Ch'áa Cháak* obtuvo como respuesta la siguiente afirmación:

*"Eso no es posible... ¿cómo va a ser que vaya a pedir el padre o el pastor o el hmen [ir] de uno en uno en las 50 unidades de riego? Además, imagine que son hmenes, pastores, pentecostales, presbiteriano, bautista y sacerdote, son un montón, son demasiados. No, no es así, no es posible. ahora, cuando se hace un culto (si es evangélico) una misa (católico) o un hmen (si quiere hacer como los antiguos), todo se hace directo donde está la bomba de agua. una vez y ya. Se pide que nos sirva por muchos años, así, que Dios la bendiga"*¹²⁶.

¹²¹ Este ritual se celebra en la actualidad en algunas comunidades mayas del centro de Quintana Roo y ha sido documentado recientemente por primera vez (Santos-Fita, *Loojil Ts'oon. Ceremonia de la carabina: renovando el permiso divino de cacería*. Vídeo accesible en: https://www.academia.edu/29628500/Loojil_Tsoon_Ceremonia_de_la_carabina_Renovando_el_permiso_divino_de_caceria

¹²² Santos-Fita et al. 2015: 5

¹²³ Santos-Fita, 2013: 128-129. "En todo caso, dependerá de cómo se ha acostumbrado a la carabina, porque es ella la que "lleva la cuenta" de las presas, por las mandíbulas acumuladas (...); las presas se le contabilizan a ella, no al cazador. Para completar el ciclo se considera, entonces, el número de animales cazados –únicamente venados y jabalíes para efectos de conteo– o el tiempo transcurrido. En cierto modo, la carabina actúa como vehículo mediador entre el cazador y los Señores de los animales y los animales que éstos conceden".

¹²⁴ Santos-Fita, 2013: 120

¹²⁵ Previo a la conquista española, el término *ts'oon* [dzon] significaba "cerbatana" (Álvarez, 1984). Actualmente, el término (y derivados) se usa para definir vocablos como "cazar", "cacería", "cazador" (españolizado: *ts'oonero*), y "escopeta/carabina" y "rifle" (Barrera Vázquez et al., 1980; Gómez, 2009; Santos-Fita, 2013: 127, nota 22).

¹²⁶ Rodríguez, 2010: 117

En cualquier caso, este ritual permite comprender parte de la rica cosmovisión maya sobre ritualidad y cacería, así como del control que estos rituales permitían ejercer sobre la gestión de los recursos naturales. Es un ritual complejo, tanto desde el punto de vista simbólico como estructural, dado que implica a diferentes miembros de la comunidad y numerosos objetos y rezos. Se desarrolla en siete fases¹²⁷; la que a nosotros nos interesa es la última de ellas, la que cierra el ritual, y que consiste en devolver al monte las mandíbulas de venados y jabalíes. Al día siguiente de celebrarse la ceremonia, los cazadores tienen que ir al monte a devolver las mandíbulas. "No hacerlo dejaría el propósito del ritual incompleto al imposibilitar la renovación de los animales; también dejaría a los cazadores a merced de un severo castigo de las divinidades"¹²⁸.

No sólo la propia actividad de la caza se convierte en ritual. Con la devolución material de las mandíbulas, se devuelven simbólicamente los animales a sus dueños, "para que éstos le den nueva vida y los humanos puedan seguir el ciclo de permiso de cacería"¹²⁹. De igual modo, "ciertas creencias populares se retroalimentan con la práctica ritual, esto es, giran alrededor de la cacería y del mundo sobrenatural maya aportándole carácter sagrado a esta actividad de subsistencia"¹³⁰.

Uso y consumo ritual: partes del venado

El uso ritual del venado, pieza de caza por excelencia, incluye restos de partes grandes del animal o la presencia o ausencia abrumadora de una o algunas partes del cuerpo; lo que corrobora, una vez más, la preferencia del venado también para uso ritual, sobre todo de algunas partes.

Uno de los episodios rituales que se repitieron con frecuencia en la vida ceremonial de la elite maya y en el que destaca el papel de las piezas obtenidas durante la cacería es el consumo ritual de alimentos¹³¹.

Aunque no abundan los contextos que se han identificado plenamente como restos de un banquete ritual, contamos con los datos procedentes de Chinikihá¹³², San Lorenzo¹³³,

¹²⁷ Santos-Fita, 2013: 117-176. Etnografía del ritual: 1) Preparativos y "asentar" la mesa; 2) Limpia o "santiguar"; 3) Ofrenda y plegaria "grande"; 4) Llevar la sopa del Sip y "Juego"; 5) "Bajar" el jo'och'e' y Reparto ofrenda; 6) Desmontar mesa y Plegaria final; y 7) Depositar las mandíbulas en el monte.

¹²⁸ Santos-Fita, 2013: 168

¹²⁹ Santos-Fita, 2013: 169

¹³⁰ Santos-Fita, 2013: 128

¹³¹ Véase también el epígrafe 5.3.3 en este mismo capítulo.

¹³² En Chinikihá, Chiapas, Tierras Bajas Noroccidentales, resulta de especial interés al respecto el análisis de los restos faunísticos procedentes de la Operación 114 (Montero y Varela 2017:184) "un posible patio trasero donde se llevarían a cabo actos rituales de carácter privado, como la preparación de los alimentos a servirse en banquetes y otras celebraciones promovidas por la élite", un gran basurero que les ha permitido identificar las prácticas de preparación y uso de restos animales para usos rituales en este sitio durante el Clásico Tardío.

¹³³ Montero y Varela, 2017:183-191

Lagartero¹³⁴, Altún Há¹³⁵ y Copán¹³⁶, que corroboran el empleo de determinadas piezas aprovechadas como alimentos en contextos de banquetes rituales durante el Clásico Tardío. Los resultados sugieren que, para la celebración de banquetes, "las elecciones de los tipos de carne estarían prescritas o restringidas, siendo el venado de cola blanca la pieza preferida durante el Clásico; asimismo, se observó que el consumo de carne, específicamente de venado cola blanca, estuvo controlado por la élite de Chinikihá, quienes utilizaban la preparación y el consumo de banquetes como una mecánica de control social hacia las clases inferiores, pero también como medio para exhibir su poderío"¹³⁷.

Una de las partes preferidas para su consumo en banquetes fueron las patas traseras. La alta presencia de marcas de corte en los huesos, así como los restos de contenedores documentados en depósitos similares sugieren también que una de las formas preferidas de preparar la carne de venado para los banquetes rituales fue en forma de tamales¹³⁸.

Representaciones visuales de las patas de venado como ofrenda para los dioses podemos observarlas, entre otras, en las láminas 28c y 53a del Códice de Dresde¹³⁹.

¹³⁴ Kožclsky, 2005

¹³⁵ Reents-Budet, 2000

¹³⁶ Hendon, 2003

¹³⁷ Montero y Varela, 2017:189

¹³⁸ Montero y Varela, 2017:189. En varios sitios del Clásico Tardío, incluyendo Chinikihá, se han encontrado fragmentos de vasijas y grandes platos de servicio con el glifo de tamal de venado, lo que sugiere que estos se servían y preparaban ritualmente durante grandes celebraciones. Zender (2000: 1044-1050) sugiere que por lo menos hay dos ejemplos de platos en donde se puede ver el texto sak chijil/hil waaj o "tamal de venado de cola blanca". El que este texto esté inscrito en platos del periodo Clásico indicaría que fueron utilizados como recipientes o vasijas de servicio en los que se comían tamales.

¹³⁹ Montoliú, 1976:155



Fig. 5.18. Representaciones de patas de venados en el Códice de Dresde.



Fig. 5.19. Grafito de un venado procedente de Tikal que se representa con una vírgula en la panza, Lámina 62, Fig. k.

También la panza parece ser una parte apreciada del venado. Son varios los etnógrafos¹⁴⁰ que reportan la creencia, extendida entre los cazadores, de que si encuentran una piedra (o tres, según las fuentes) en la panza de un venado cazado, tendrán suerte en la cacería.

¹⁴⁰ Ramírez y Naranjo, 2005: 70; Quijano y Calmé, 2002:8

Estas piedras, que en realidad son cúmulos de tricomas (pelos) en el intestino, dan al cazador suerte para hallar y matar animales cada vez que sale a buscarlos. Para mantener la suerte, el poseedor de la piedra tiene que guardar el secreto y estar muy atento a las señales que le darán los dueños de los animales. Cuando el cazador está en el monte y escucha algún silbido o se encuentra con animales “indicadores” tiene la obligación de devolver la piedra al monte, de lo contrario tendrá que pagar las consecuencias con alguna enfermedad que puede llevarlo hasta la muerte, o incluso puede llegar a “desaparecer” por muchos años en el monte, trasladándose a otro espacio y tiempo¹⁴¹.

Parece que también los cráneos y mandíbulas tuvieron un uso específico. Uno de los resultados más llamativos del trabajo de Masson y Peraza en Mayapán fue la escasez de cráneos y mandíbulas de mazama y cola blanca en contextos domésticos y administrativos, mientras en el Templo de Kukulcán hallaron una gran concentración de elementos craneales de venado¹⁴².

Götz identifica una desproporción semejante entre elementos craneales y el resto de las partes del cuerpo en Chichén Itzá, Dzibilchaltún, Sihó y Yaxuná¹⁴³, lo que podría indicar que estas partes del cuerpo recibían un tratamiento específico y se depositaban en situaciones especiales¹⁴⁴. También en el sitio preclásico de Cuello¹⁴⁵ se encontraron escondites con numerosas mandíbulas de venado. La escasez de cráneos y mandíbulas en algunos contextos y su presencia en otros, hace pensar a los autores que éstos se hallarían en lugares determinados de la ciudad, asociados a templos, plazas o esquinas de edificios, muy probablemente formando parte de ofrendas (establecimiento de lugares sagrados) o en cuevas, cenotes o a los pies de los árboles¹⁴⁶, dado que, como hemos visto, es una práctica habitual entre los cazadores mayas - última fase del Loojil T'soon descrito unos párrafos más arriba. En la misma dirección apuntan Brown y Emery¹⁴⁷. Las autoras reportan grandes cantidades de huesos de animales en nichos pétreos de los alrededores del lago de Atitlán, Guatemala, que fueron depositados por los cazadores mayas rurales de la actualidad, en rituales de petición a los guardianes del bosque¹⁴⁸.

¹⁴¹ Quijano y Calmé, 2002:8; Rodríguez, 2010: 110-113

¹⁴² Masson y Peraza, 2008: 179

¹⁴³ Götz 2008: 319-333

¹⁴⁴ Masson y Peraza, 2008: 180-181

¹⁴⁵ Götz, 2014: 177-178

¹⁴⁶ Masson y Peraza, 2008: 181

¹⁴⁷ Brown y Émery

¹⁴⁸ Götz, 2014: 177-178

Otra de las partes del venado con mayor carga simbólica son sus astas, pues la renovación anual de su cornamenta se ha relacionado con el ciclo agrario¹⁴⁹ y “su caza y sacrificio para ofrenda, con la fertilidad de la tierra y la renovación vegetal”, así como con la lluvia¹⁵⁰, pues, como hemos visto, “la carne de venado se ofrenda a los dioses para que llueva y así obtener buenas cosechas”¹⁵¹.



Fig. 5.20. Sacrificio ritual de un venado en la vasija K2785, uno de los personajes sostiene sus astas.



Fig. 5.21. Escena palaciega en la vasija K3050, el objeto de intercambio son astas de venado.

¹⁴⁹ Montoliú, 1976: 166

¹⁵⁰ Horcajada, 2015: 402

¹⁵¹ Santos-Fita, 2013: 41

También se emplearon, al igual que otros huesos grandes, para la manufactura de herramientas y otros instrumentos. Su empleo como ofrendas se representa en vasijas como la K3050 o la K3049.

Finalmente, también su carne en forma de tamales jugó un papel destacado en algunos eventos sociales. Zender¹⁵² identificó el texto *sak chijil/hil waaj* o "tamal de venado de cola blanca" al menos en dos vasijas polícromas. Los *sak chijil* son un tipo de alimento que se ha relacionado con la celebración de banquetes reales. Montero y Varela¹⁵³, de acuerdo con otros autores consideran también que los tamales de carne animal, sobre todo la de venado, se reservó para la celebración de ocasiones especiales, como los banquetes rituales.

Otros aspectos rituales del venado

No es casualidad que el venado sea la pieza de caza preferida, no sólo por su abundancia en la región y la amplia distribución de su consumo, también por su uso ritual: es el alimento principal de los banquetes reales y rituales; su cráneo, panza, patas y mandíbula son apreciadas ofrendas; forma parte del tocado de cazadores, guerreros y jugadores de pelota, entre otros personajes, y aparece profusamente representado en las vasijas polícromas del Clásico asociado a diferentes episodios mitológicos. Las implicaciones sociales y rituales de este animal pueden observarse tanto en su consumo y uso ritual como en su obtención, convirtiéndose en la cultura maya "entre otras muchas cosas, en símbolo de las actividades sagradas de la cacería, el sacrificio y la muerte ritual"¹⁵⁴. De ahí la importancia que le hemos dado en este apartado, pues "la caza del venado podría ser, además de una actividad de supervivencia, es decir capturarlo para alimentarse, una actividad ritual, dado que su velocidad, capacidad para esconderse entre la vegetación y que su mayor momento de actividad se produce en las horas nocturnas, lo convierte en una presa difícil. Seguramente esta última característica, su actividad nocturna, sea el motivo principal por el que estos animales fueron considerados por los mayas como intermediarios entre los humanos y el inframundo, de ahí que existan varios wayob o coesencias venado"¹⁵⁵.

Así, su presencia en las fuentes visuales no se reduce a las escenas cinegéticas -sea como pieza cazada, formando parte del tocado de los cazadores o convertido en

¹⁵² Zender, 2000: 1044-1050

¹⁵³ Montero y Varela, 2017: 189

¹⁵⁴ Montolú, 1976:169

¹⁵⁵ Asensio, 201: 82-117; Horcajada, 2015:400

tamales en los banquetes rituales- pues son habituales sus representaciones como entidad wahy¹⁵⁶, en relación con diferentes episodios míticos¹⁵⁷, en otras escenas de carácter sobrenatural y de caza ritual¹⁵⁸, como cargador de deidades u otros seres sobrenaturales¹⁵⁹ y, como hemos visto, está también muy presente en los relatos, en cierto modo moralizantes, que narran los cazadores mayas en la actualidad¹⁶⁰.

Montoliú recoge también las relaciones entre venados y dioses a través de diferentes textos como la Relación de Zotuta y Tibilón¹⁶¹, el Ritual de los Bacaboob¹⁶² o la crónica de Bernal Díaz del Castillo¹⁶³, así como a través de los códices¹⁶⁴.

5.1.3. Reconstrucción de las funciones sociales de la caza. Una propuesta sobre el estatus del cazador maya

Con los datos que hemos expuesto y el análisis que vamos a realizar de los mismos, en este apartado queremos presentar las distintas funciones en las que aparece la caza y sus interrelaciones, a fin de mostrar una visión global de su dimensión social completa.

¹⁵⁶ Asensio identifica diferentes wahy con apariencia de venado: Venado con los ojos salidos, venado con la visión proyectada con espejos y serpiente al cuello, venado con vegetación en la boca o venado serpiente, entre otros (Asensio 2014:86-117) figurados en las vasijas, Kll, Kll o Kll, entre otras.

¹⁵⁷ Es "uno de los personajes de una narración mitológica protagonizado por Huk Si'p y su esposa, Itzamnaaj y los Héroes Gemelos del Popol Vuh que adquirió una gran relevancia en el período Clásico y que Dimitri Beliaev y Albert Davletshin han reconstruido del siguiente modo: 1. El Dios Viejo Huk Si'p cayó enfermo. 2. Uno de los Gemelos se transforma en venado para raptar a su esposa. 3. La esposa de Huk Si'p huye con los Gemelos. 4. El Dios Viejo pide a Itzamnaaj que devuelva a su mujer. 5. Cabalgando sobre un venado Itzamnaaj persigue a los Gemelos. 6. Los Gemelos atacan a Itzamnaaj y le hieren. Itzamnaaj se salva de ellos cabalgando sobre un pecarí. 7. Los Gemelos se reconcilian con Itzamnaaj y le llevan regalos" (Horcajada 2015:400).

¹⁵⁸ Aparece en contextos de caza ritual formando parte de un episodio mitológico en el que lo importante es conseguir su cornamenta (K3049, K3050), como veíamos en el epígrafe anterior. En palabras de Asensio, "otro episodio mítico al que se vincula su caza y toma de cuernos, es el de la unión entre un cazador, con tocado alusivo al Sol naciente y una joven, quizá una manifestación de la Luna una de sus fases crecientes que anuncia la reproducción y la fertilidad en manos de esa pareja" (Asensio, 2014:82-83).

¹⁵⁹ Horcajada, 2015:400

¹⁶⁰ Rodríguez, 2010: 110-113 recoge completo uno de estos interesantes relatos.

¹⁶¹ Perteneciente a las Relaciones de Yucatán, se describe un dios de los venados, al que se ofrecían partes del animal y se le untaba la cara con la sangre de los ciervos sacrificados. Cuando no se conseguían buenas piezas, el cazador regresaba y acometía a patadas al ídolo, diciéndole que no servía para nada (Relación de Zotuta y Tibilón, 1898: XI: 93).

¹⁶² En el Ritual de los Bacaboob (Roys, 1965: 156-58), se menciona un dios relacionado con la cacería, que a la vez se asocia con los encantamientos para curar úlceras: su nombre es Ah Uuc Yol Zip, "Señor Siete Corazón Ofrenda". El dios puede estar relacionado con el día Siete Zip que menciona Landa, en la cual se invocaban a varias deidades de la cacería. Hay otro dios que se nombra en el Ritual de los Bacaboob, Ix Meklah Zip, "La que porta las ofrendas". Estos dioses debieron ser también patronos de la cacería.

¹⁶³ Bernal Díaz del Castillo menciona en su obra a un grupo étnico que habitó el sur del estado actual de Campeche y parte del Peten. Este grupo se conocía por el nombre de los quejaches, de ke, venado y kaak, abundancia; por lo tanto, es "lugar donde abunda el venado". En efecto, no mataban a dichos animales, ya que recordaban que un día su dios se les apareció en forma de venado (Díaz del Castillo, 1933: 344-5).

¹⁶⁴ Observa en el Códice de Dresde la relación del dios de la lluvia con la cacería, dado que se lo vincula a "las cuatro ofrendas conocidas para pedir abundancia de cacería y que son: una semilla de maíz o una pieza de caza; un pez, un lagarto y la cabeza de un zopilote", así como con el dios de la guerra, "ya que aparece en el Códice de Madrid con un tocado que lleva los cuernos de este animal".

Ya hemos visto que los tocados más característicos entre los cazadores mayas que los lucen¹⁶⁵ son los de cabeza de venado y los sombreros. Ambos son portados también por otros personajes: los tocados de cabeza de venado son habituales en jugadores de pelota¹⁶⁶, guerreros¹⁶⁷, algunos altos "funcionarios"¹⁶⁸, un portador de parasol¹⁶⁹ e incluso algún gobernante¹⁷⁰; los sombreros, en cazadores¹⁷¹, jugadores de pelota¹⁷², guerreros¹⁷³, *ah'kun*¹⁷⁴, un portador de tributos o mercancías¹⁷⁵, gobernantes¹⁷⁶ y visitantes en escenas de palacio¹⁷⁷.

Si bien ambos tocados podrían responder a razones prácticas vinculadas con la caza, el camuflaje o la protección, son portados también principalmente por jugadores de pelota y guerreros, lo que parece implicar también otros significados. Barrois y Tokovinnie vincularon a los jugadores de pelota que portan el tocado de cabeza de venado con *Hukte' Ajaw*, "Viejo Dueño de Venados", deidad asociada con la caza y con el juego de pelota¹⁷⁸; mientras Montoliú¹⁷⁹ vincula guerra y caza a través de las representaciones del Dios M ataviado como cazador, aunque su actividad sea la guerra, ya que se figura en el Códice de Madrid con arco y flechas.

Según los mismos autores, "en la iconografía del Juego de Pelota, el tocado de venado está opuesto a la garza (K1209), al tocado o "sombrero" (K1288, K7694, K2345; Figura 2d), al penacho de plumas (K3842), al quetzal (K2803), al pavo (K4040), y al perro (K2022)". Sin embargo, en dos de las tres escenas de caza (K1373 y K5857) en las que se representa a varios cazadores en las vasijas, los cazadores ataviados con sombrero y los ataviados con tocados de cabeza de venado forman parte del mismo grupo.

Otra característica visual que parecen compartir los cazadores, guerreros y los jugadores de pelota es que muchos de ellos presentan pintura facial y corporal¹⁸⁰. Desde luego, no es una característica exclusiva de estos personajes, dado fue una práctica común entre los mayas de todas las clases sociales¹⁸¹; sin embargo, notamos cierta diferencia,

¹⁶⁵ Muchos de los cazadores representados en los grafitos y las vasijas policromas no llevan tocado.

¹⁶⁶ K1209, K1288, K2803, K1871, K2022, K2731, K4684, K1921, K2911, K3842, K4040 y K5435 (Hellmuth, 1996; Barrois y Tokovinnie, 2005)

¹⁶⁷ K1224c, K2011, K1248, K1365, K3469, K1229, K2036, K7021, K3412

¹⁶⁸ K2800, K1555, K5062, K7797, K5093, K4481

¹⁶⁹ K413

¹⁷⁰ K3008

¹⁷¹ K1373, K5857, K808, Vaso de Actum Balara, K2345

¹⁷² K1288, K4040, K5103, K5435, K7694

¹⁷³ K2352, K3412, K4625

¹⁷⁴ K554

¹⁷⁵ K2345, identificado por Barrois y Tokovinnie como un jugador de pelota.

¹⁷⁶ K6650, K6674 y K8386

¹⁷⁷ K2923, K8017, K5847

¹⁷⁸ Barrois y Tokovinnie, 2005: 30-31; Horcajada 2015:402

¹⁷⁹ Montoliú, 1976: 157

¹⁸⁰ K1209, K1288, K1871, K1921, K3842, K4040; K1224c, K2011, K1248, K1365, K3469; K1373, K4928, K4805, Vaso de Yucatán, entre otros

¹⁸¹ Vázquez de Ágredos, Vidal y Horcajada, 2018: 93-108

en general, tanto en el color como en los diseños de la pintura facial y corporal de unos y otros; aunque cazadores, guerreros y jugadores de pelota no presentan exactamente los mismos diseños, suele predominar el color negro¹⁸², color relacionado en el área maya con la muerte¹⁸³ y la guerra¹⁸⁴. De hecho, aunque pudo ser una manera de camuflarse o responder a una función ritual¹⁸⁵, también podría indicar un modo de diferenciación social¹⁸⁶.

Algunos autores¹⁸⁷ han mencionado que los tatuajes y las escarificaciones serían más propios en aquellos individuos "marginados o que se distinguen por su capacidad para matar, mutilar, y cazar"¹⁸⁸, características que compartirían cazadores, guerreros y jugadores de pelota¹⁸⁹.

También Landa menciona la costumbre de decorarse el cuerpo o el rostro:

Labrábanse los cuerpos, y cuanto más, (por) tanto más valientes y bravos se tenían, porque el labrarse era gran tormento. Y era de esta manera: los oficiales de ello labraban la parte que querían con tinta y después sajábanle delicadamente las pinturas y así, con la sangre y tinta, quedaban en el cuerpo las señales; y que se labraban poco a poco por el grande tormento que era, y también después se (ponían) malos porque se les enconaban las labores y supurábanse y que con todo esto se mofaban de los que no se labraban"¹⁹⁰.

Especialmente interesante resulta el caso de los cazadores que presentan sobre sus cuerpos huellas de manos: siete de los nueve cazadores representados en la vasija K1373, y en las vasijas K2345 y K1546.

¹⁸² Para los pueblos prehispánicos, como para toda sociedad en cualquier época, los colores tenían cualidades y significados precisos y las tonalidades en que se pintaban los distintos diseños contribuían a abundar o precisar su simbolismo.

¹⁸³ Montoliú, 1976:154

¹⁸⁴ Arqueomex, 24.

¹⁸⁵ Fuentes coloniales aluden al carácter "mágico" de esta pintura corporal, igual que sucede con las fuentes etnohistóricas para las marcas de las huellas de manos (ref).

¹⁸⁶ Por un lado: La función primaria del adorno del cuerpo es establecer una suerte de identidad social, pues quien lleva un cierto tipo de prendas u ostenta alguna modificación intencional de su apariencia lo hace a partir de pautas culturales compartidas con los miembros de su grupo. La práctica de adornar el cuerpo puede adquirir distintos significados en distintos niveles y lo que para un grupo tiene un sentido para otro aún cercano culturalmente puede adquirir otro (Vela, 2010:12).

Por el otro: En las ceremonias públicas la pintura corporal servía para identificar el papel que tenían los participantes. Así, aquellos individuos que serían sacrificados eran, por ejemplo, pintados con diseños y colores específicos (...). Algo similar ocurría con los guerreros que se dirigían a campañas militares, o que regresaban de ellas, quienes se pintaban el cuerpo de un color para pelear y de otro para recibir honores por sus triunfos (Vela, 2010:24).

¹⁸⁷ Horcajada, 2015: 365-366; Houston, Stuart y Taube 2006:18-19

¹⁸⁸ [traducción de P. Horcajada]

¹⁸⁹ Horcajada, 2015: 365

¹⁹⁰ Landa, 2017: 156-157



Fig. 5.22. En la vasija K2345 quisiéramos destacar al personaje representado a la derecha de la imagen, cuya pintura corporal es en forma de huellas de manos.

En la vasija K2345, a la derecha de la escena se representa un personaje tocado con un sombrero que remata en plumas y presenta pintura negra en gran parte de su rostro, también en su cuerpo; en este caso en forma de huellas de manos. Está preparando o transportando un bulto. Aunque no se encuentra en un ambiente cinegético, estos atributos podrían identificarlo con un cazador que se representa realizando otra labor; lo que permite iniciar una aproximación a otras funciones llevadas a cabo por estos personajes, así como a su posición en la sociedad maya. Por eso, aunque Barrois y Tokovinnie lo han interpretado como un jugador de pelota, si nuestra identificación es correcta, ambas interpretaciones serían ciertas.



Fig. 5.23. En la vasija K1546, quisiéramos destacar estas mismas representaciones, esta vez sobre el cuerpo de un animal.

El motivo de las huellas de manos humanas sobre el cuerpo se ha identificado también en la vasija K1546, en este caso sobre un animal. La vasija, lamentablemente incompleta en su parte superior, conserva suficiente dibujo para identificar a dos personajes -uno de pie y otro sentado sobre un trono o almohada de gran tamaño- que suponemos que observan el enfrentamiento entre un jaguar y un venado que se está produciendo en el

centro de la escena. El jaguar tiene su cuerpo decorado con huellas de manos negras, lo que podría ser un modo de identificarlo con un cazador, dado que estas huellas no se han observado en ningún otro personaje. Por otro lado, el jaguar ya es un fantástico cazador por naturaleza, luego podría ser una metáfora visual que funciona en ambas direcciones: las manos identifican al animal con un cazador y en cierto modo, reclaman su fuerza y habilidad al imprimirlas sobre los cuerpos de cazadores humanos. En cualquier caso, parecen asociarse con el ambiente cinegético, o al menos con cualidades como la fuerza, la destreza o el sigilo que comparten, en cierto modo, jaguares, y una vez más, cazadores, guerreros y jugadores de pelota.

También Taube¹⁹¹ vincula guerra y caza a través de las representaciones de cautivos de guerra tratados como piezas de caza (K2781). Según Asensio "la importancia del venado como pieza de captura, además de la importancia de la carne del venado en la dieta de los mayas clásicos y de su piel, cuernos y huesos para distintas herramientas y vestidos, es un reflejo de la maestría del cazador como alguien capaz de matar y capturar una presa; una acción que se convierte en metáfora perfecta para la captura de los enemigos"¹⁹².

Looper¹⁹³ vincula en algunas danzas la guerra, la caza y el juego de pelota. En su opinión, "la alineación de estos roles de género subraya la importancia de la violencia como un concepto estético clave en la danza maya"¹⁹⁴.

Las armas y los atavíos de unos y otros cazadores son también una pista clara en cuanto a su estatus. La mayoría de los cazadores representados están ataviados de manera sencilla y portan, principalmente, lanzas ligeras o medianas, flechas y lanzadardos, tanto en los grafitos como en las representaciones en vasijas. Cuando, excepcionalmente, se representa a cazadores ricamente ataviados, estos portan lanzas pesadas.

Decíamos en el apartado de las armas, unos epígrafes más arriba, que en el registro arqueológico aparecen gran cantidad de puntas pequeñas y medianas que no se representan muy profusamente en el arte oficial, mientras que las lanzas pesadas, que aparecen con mayor frecuencia en el registro artístico, no son tan abundantes en el arqueológico¹⁹⁵. Decíamos también que, mientras las primeras debieron ser una herramienta común, empleadas tanto para la caza como para la guerra, las lanzas pesadas no serían tan manejables a la hora de un combate o de ser empleadas como

¹⁹¹ Taube, 1988: 350

¹⁹² Asensio, 2014:84

¹⁹³ La danza es otro ámbito amplísimo y sugerente. Sus implicaciones y ramificaciones requerirían un estudio detallado y extenso que excede a las pretensiones del presente trabajo.

¹⁹⁴ Looper, 2009: 226

¹⁹⁵ Torres, 2014: 400-401

armas de caza¹⁹⁶. “Por todo ello, sus implicaciones simbólicas en las representaciones, como un signo de rango y distinción, parecen claras”¹⁹⁷. Además, “durante las excavaciones este tipo de puntas suele encontrarse en escondites, ofrendas o ajuars funerarios, frente a los otros tipos de menor tamaño que aparecen normalmente repartidos por todo el contexto de la excavación. Estos hechos hacen suponer que este tipo de armas estuviese restringido a un número limitado de habitantes de una población y fuese empleado además de como arma como un símbolo de estatus”¹⁹⁸.

Torres apunta que “la enorme diferencia entre la cantidad de puntas que pueden corresponder a proyectiles para lanzadardos y las escasas representaciones en el registro artístico puede deberse a que estas armas eran empleadas mayoritariamente por plebeyos y no por gente de mayor rango social”¹⁹⁹.

Precisamente al describir los lanzadardos, Fray Diego de Landa menciona que son “los sacerdotes” los que “tenían cierto aire de tirar varas con un palo grueso como de tres dedos agujereado hacia la tercera parte y de seis palmos de largo y que con él y unos cordeles tiraban fuerte y certeramente”²⁰⁰.

Dado que la cacería es una actividad que requiere cierta especialización y determinadas características físicas, no es descabellado pensar que fuese llevada a cabo por un grupo determinado de personas. Fray Diego de Landa los denomina equivocadamente “sacerdotes”, pero con esta distinción -eran algunos los que empleaban los lanzadardos- da a entender que pudo ser un trabajo o un cargo destacado socialmente; también su aparición en las vasijas parece corroborar esta hipótesis.

Finalmente, antes de plantear nuestra hipótesis hemos de observar cómo se distribuía el consumo de carne. Siempre teniendo en cuenta que la mayoría de datos proceden de contextos de elite, mayoritariamente, fue consumida en los centros de las ciudades, asociada en ocasiones a banquetes rituales, sobre todo determinadas piezas, como el venado.

En Mayapán “perros, animales exóticos y elementos específicos de los venados se utilizaron preferentemente para las actividades del centro monumental”²⁰¹ y las

¹⁹⁶ Torres, 2014: 404-405

¹⁹⁷ Torres, 2014: 404-405

¹⁹⁸ Torres, 2014: 456

¹⁹⁹ Torres, 2014: 456-457

²⁰⁰ Landa, 2017: 122

²⁰¹ Masson y Peraza, 2008:170

actividades de consumo en el centro político del sitio “incluyeron sacrificio de animales y comidas o banquetes asociados con encuentros políticos y rituales”²⁰².

En Chinikihá, “la predilección del venado de cola blanca para la celebración de banquetes rituales²⁰³” es tal que permite observar cómo en otros lugares dentro del mismo periodo, como en San Lorenzo²⁰⁴, “los animales, y preferentemente el venado cola blanca, que eran consumidos en los banquetes, se obtenían principalmente de manera no local”²⁰⁵.

La comparación con los patrones de consumo de otros sitios como Chancalá parecen indicar que “el acceso y consumo de carne de venado cola blanca está siendo controlado por parte de la clase gobernante de sitios de mayor rango y que sitios secundarios no están teniendo acceso a esos recursos. El control sobre especies restringidas pudo haber sido utilizado con fines políticos, como ensalzar un banquete público al que se invita a gobernantes foráneos. En este sentido, los alimentos se utilizan para reforzar el papel de Chinikihá en el entramado político durante el Clásico Tardío²⁰⁶.

Pero, ¿cómo se abastecía la élite de estos productos? Nos planteamos cuatro posibilidades: a través del comercio, de la domesticación, de la caza y de tributos.

En cuanto a las referencias epigráficas²⁰⁷, existe un alto cargo militar poco frecuente, el *yajawte'*, al que en algunos casos se nombra *pitzzil*, “jugador de pelota”.

Basándonos en estas observaciones, proponemos diferentes hipótesis para los cazadores mayas prehispánicos:

Los datos revisados parecen apuntar que los mayas obtuvieron sus recursos faunísticos principalmente a través de la caza. Asociada durante el periodo prehispánico a otras actividades como el cultivo de la milpa, la extracción de madera y chicle o la apicultura, entre otras, la cacería permitiría la provisión de alimento al tiempo que se controlaba a los animales que suponían un peligro para la milpa. Habría, pues,

²⁰² Masson y Peraza, 2008:181

²⁰³ con la inclusión de otras especies, como el perro, conejo, moluscos y tortuga de agua dulce”. (Montero y Varela, 2017:184-188).

²⁰⁴ A pesar de ser un sitio pequeño, un satélite de Xunantunich, la presencia de restos de venado domina ampliamente, lo que sugiere que “el uso de ciertas especies para la celebración de banquetes pudo haber sido dictado por parte de las élites. El ejemplo de San Lorenzo señala la importancia del venado para usos rituales como acto prescrito, pues la gente debió trasladarse a otros lugares para obtener los animales preciados para el banquete” (Montero y Varela 2017:187).

²⁰⁵ Montero y Varela, 2017:187

²⁰⁶ Montero y Varela, 2017:188

²⁰⁷ Rivera, 2018: 109

cazadores de subsistencia que, muy probablemente, debieron pagar tributos, a los que jamás se representó en las vasijas pero tal vez sí en los grafitos.

Sin embargo, a juzgar por las fuentes visuales, hubo cazadores que ostentaron otro estatus. La caza, como en otros tiempos y latitudes, pudo ser también un entretenimiento de la elite: aunque no abundan, algunas representaciones de cazadores ricamente ataviados pudieron ser las del *ajaw* en su papel de cazador; un hecho tal vez más simbólico que real, como ocurre en ocasiones, por ejemplo, cuando se atavían de jugadores de pelota.

Finalmente, quisiéramos proponer una tercera hipótesis, que proponemos como sugerencia. Se ha observado que, en muchas de las representaciones plasmadas en las vasijas cerámicas, cazadores, jugadores de pelota y guerreros comparten algunas características: sus tocados, pintura facial y armamento son similares en muchos casos. Por otro lado, son actividades que requieren cualidades físicas y destrezas similares; además, confrontación y muerte son elementos destacados en la ritualidad de ambas actividades, e incluso hemos hallado una referencia epigráfica que podría vincular a guerreros con jugadores de pelota. Así, ¿es posible que los cazadores de la corte fueron los mismos que los guerreros o los jugadores de pelota²⁰⁸?, ¿pudieron, tal vez, haber desempeñado estas labores indistintamente?

²⁰⁸ Véase también el epígrafe 5.4, en este mismo capítulo.

5.2. El culto privado a los dioses y ancestros en los grafitos pintados de Chilonché

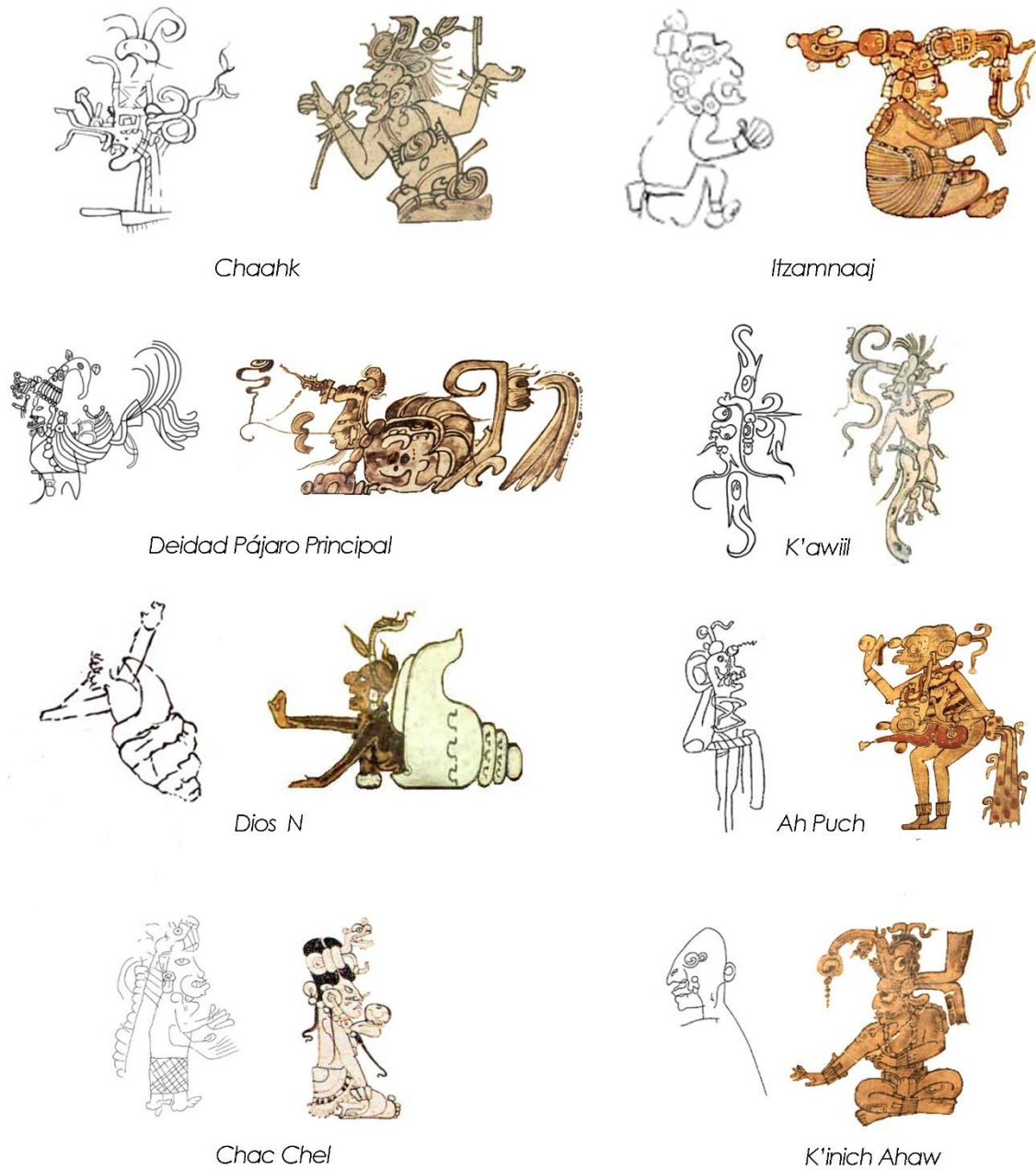


Fig. 5.24. Panteón de dioses mayas representados en los grafitos.

Sabemos por su profusión en fuentes visuales, epigráficas y escritos coloniales, que la religión influyó de manera determinante en cada aspecto de la vida cotidiana de los mayas. En el caso de la élite podríamos decir que religión y política son uno: los gobernantes eran seres casi divinos legitimados por sus ancestros para garantizar el orden y funcionamiento del cosmos; a ellos y a los dioses, con los que también estaban en contacto por su carácter divino, se rendía culto constante a lo largo de toda su vida a través de un variado catálogo de rituales. También el culto a los difuntos fue y es un aspecto importante de su manera de entender el mundo.

Entre los grafitos (Fig. 5.24) se ha documentado un nutrido panteón de dioses. Los más representados son K'inich Ahaw (23%) y Ah Puch (17%), seguidos por el Dios del Maíz (15%) y Chaahk (15%). Les siguen K'awiil e Itzamnaaj (9%) y solo contamos con una representación de Tláloc, el Dios Viejo, Ix Chac Chel y la Deidad Pájaro Principal.

La existencia de tantos grafitos de carácter religioso es una muestra más de cuán presente estuvo la religión en sus vidas; en los muros representaron dioses, pero también wayob, ancestros y difuntos a los que les rendían culto, permitiéndonos aproximarnos con otra mirada a sus creencias.

La amplísima bibliografía sobre el tema de la que disponemos hoy en día y la gran cantidad de grafitos existentes requeriría para su comentario una ingente labor que excede a los propósitos de esta investigación. Por esa razón nos centraremos principalmente en tres grafitos originales, de carácter religioso, registrados en Chilonché, que fueron hallados en contextos cerrados y en estancias relevantes.

La primera de ellas, pintada en negro sobre el muro sur del Cuarto 3-Norte de la Estructura 3E1 de Chilonché, es una escena única entre los grafitos; no sólo porque en ella se representan dos dioses formando claramente parte de una escena, sino también por el virtuosismo con el que fue realizada²⁰⁹.



Figs. 5.25 y 5.26. Escena registrada en Chilonché (Lámina 122, Fig. a) y detalle de la vasija K1081.

En la imagen observamos dos cabezas antropozoomorfas representadas sobre unos soportes alargados. Nos fijamos primero en el personaje de la izquierda: su característica nariz prominente, la diadema de concha decorada con el símbolo celeste, la orejera de la que emergen dos volutas evertidas, que podrían representar motivos vegetales y el ojo cuadrado y desorbitado son atributos propios de las representaciones de Chaahk en el Periodo Clásico²¹⁰.

Inicialmente nos pareció distinguir en esta representación un rostro de Chaahk infantil o de rasgos más jóvenes²¹¹. Este hecho, unido a que sólo se representó la cabeza sobre un elemento alargado, así como el que apareciese acompañado de otro ser sobrenatural figurado de modo similar hicieron que, en un principio, relacionáramos esta imagen con las escenas en las que se representa el momento de su nacimiento junto a Pax o Té²¹².

Sin embargo, ni los atributos de Pax o Té, ni los elementos sobre los que están representados sostenían esta interpretación; la característica más destacada y distintiva de Pax en las vasijas del Clásico, su larga lengua, no se observa en el grafito. Y además,

²⁰⁹ Véase también epígrafe 4.2.1, Grafitos pintados y epígrafe 4.2.2. Calidad de ejecución artística.

²¹⁰ Véase epígrafe 3.1.1.1.2.12.1.2.

²¹¹ García, 2007:54

²¹² Aparecen envueltos en fardos o saquitos de bebé en las vasijas K3716, K1813, K6754, K1081, K4485, K7838 o K1645, entre otras.

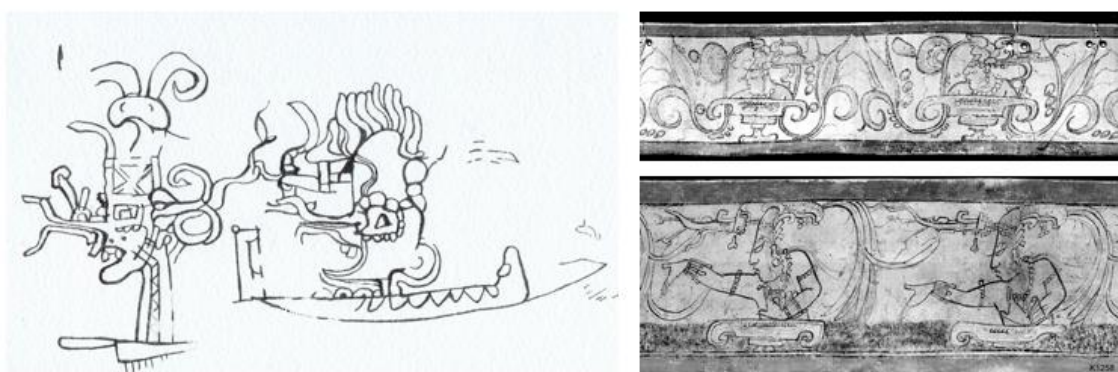
a pesar de que sólo se representan sus rostros, no aparecen dentro de saquitos de bebé sino sobre canoas.

En el rostro de este otro personaje representado en la escena observamos una nariz prominente, similar a la de Chaak, un ojo redondeado y desorbitado, y dos dientes marcados en la mandíbula superior. Parece llevar orejera y tocado, pero destaca entre sus atributos un elemento alargado que emerge de su frente y se proyecta hacia adelante con un remate de dos volutas, que podríamos interpretar como el hacha humeante que atraviesa la frente de K'awiil.

No es habitual que Chaahk y K'awiil se representen juntos; sin embargo, tampoco sería extraño, dado que son entidades afines, ya que ambos son dioses celestes y vinculados con el rayo. Esta relación se hace patente desde el Periodo Clásico hasta el Posclásico a través de ciertos apelativos. También iconográficamente, estas asociaciones se evidencian en diversas imágenes clásicas y en los códices posclásicos²¹³.

Así pues, por los atributos, parece que se trata de las cabezas de dos seres sobrenaturales -Chaak y K'awiil o dos versiones de Chaahk- representadas sobre canoas.

Entre las vasijas mayas del Clásico hemos identificado algunas representaciones de dioses sobre estas características embarcaciones; sin embargo, cuando se figuran de una manera similar al grafito -representaciones del torso e incluso sólo de la cabeza de una o dos divinidades sobre canoas individuales- se trata siempre de representaciones del Dios del Maíz, como en el caso de las vasijas K1258 y K762.



Figs. 5.27, 5.28 y 5.29. Escena registrada en Chilonché (Lámina 122, Fig. a) y vasijas K1258 y K762, respectivamente.

²¹³ García, 2007:368-371

No obstante, el aspecto de Chaahk pescador o navegante representado en el interior de una canoa es bien conocido²¹⁴. Varios autores sugieren que estas escenas están en relación con el camino que recorre el difunto para llegar al Xibalbá o inframundo²¹⁵.

García apunta otra posible interpretación. Según la autora "en la actualidad sabemos que algunos rituales de lluvia se realizaban en fechas próximas a equinoccios, por tanto, es posible, que la acción de pesca de los cuatro Chaahk representados en la canoa, exprese un ritual concreto de pesca que se realiza, coincidiendo con algún fenómeno astronómico, para favorecer las lluvias, tal y como se viene produciendo en la actualidad en los períodos anteriores a Semana Santa en Tapijulapa. (...) Este ritual representa la acción de pesca que muestran los textos y la iconografía preclásica, clásica y posclásica, y sobrevive hasta la actualidad probablemente porque fue un ritual muy extendido"²¹⁶.

Tanto que se tratara de una representación del viaje al más allá, como que la representación aludiese a un ritual propiciatorio destinado a garantizar la abundancia de lluvia y pesca, son interpretaciones plausibles, dada la naturaleza de los grafitos. Careciendo de otras referencias, no podemos hacer afirmaciones rotundas acerca de su significado; aportamos las opciones que nos parecen más probables.

Si bien, como hemos visto, en el arte oficial identificamos algunos elementos similares - cuando el esquema compositivo es el mismo, como en el caso de las vasijas K1258, K762, se representa al Dios del Maíz, no a Chaahk y a K'awiil; cuando se figura a Chaahk pescador suele ser de cuerpo entero, no sólo la cabeza sobre la canoa, como en el caso de los grafitos-, no hay ninguna representación que reproduzca esta escena de manera clara; nos satisface, pues, haber encontrado entre los grafitos lo que creemos que es un ejemplar afín: uno de los documentados por Rupert y Denison²¹⁷ en el sitio de Payán, en el que identificamos una cabeza antropomorfa sobre una canoa²¹⁸ en la que nos parece reconocer la característica nariz prominente de Chaak.

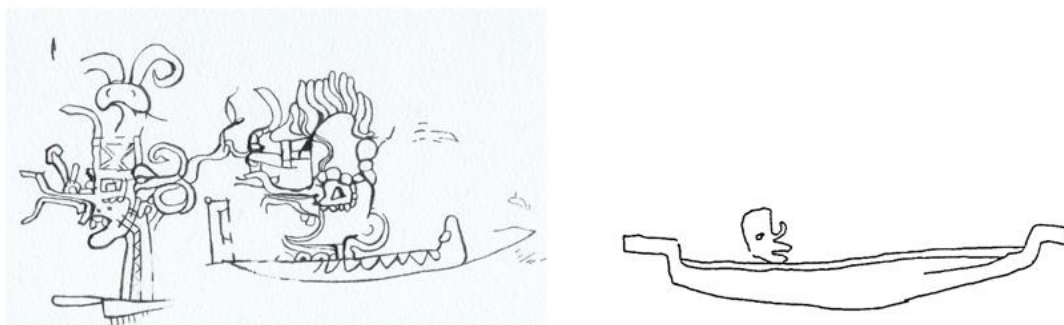
²¹⁴ Así lo atestiguan las famosas representaciones en los huesos procedentes de la Tumba 116 de Tikal (dd se representa a varios Chaahks; remando, con peces en la mano o dentro de la canoa) o sus posteriores representaciones en los códices (páginas 29c, 36b, 40c y 43c del Códice de Dresden reconocemos a Chaahk remando en el interior de una canoa o pescando 37b, 65b, 65c, 67b), entre otras.

²¹⁵ Rivera 2006: 214-217, ver Schele y Miller 1986: 270

²¹⁶ García, 2007: 359-360

²¹⁷ Rupert y Denison, 1943: 78, Fig. 98

²¹⁸ En la Figura se incluyen además otros personajes sobrenaturales de cuerpo entero que parecen flotar a la derecha de la canoa y que no sabemos si originalmente formaban una escena.



Figs. 5.30 y 5.31. Escena registrada en Chilonché y grafito registrado en Payán (Lámina 122).

El segundo grafito cuya interpretación hemos querido abordar hasta donde nos ha sido posible es el hallado en el cuarto contiguo de la misma estructura.



Figs. 5.32 y 5.33. Danzantes de Chilonché (Lámina 24, Fig. j) y Bonampak.

Está delineado completamente en negro, con trazos de grosor variable. Se trata de una figura antropomorfa, representada de frente, de la que, lamentablemente, se ha perdido la parte del rostro. Está figurado en una postura dinámica: sus dos piernas sugieren movimiento, estando la izquierda levantada; también se aprecian el brazo izquierdo con el antebrazo hacia abajo, y el antebrazo derecho levantado hacia arriba.

Porta un rico atavío, tocado y joyas. De sus ornamentos apreciamos parte de su orejera derecha, el brazalete del codo izquierdo, hecho de cuentas, y las llamativas tobilleras. En cuanto a su tocado, se distingue un elaborado penacho de pumas del que penden a ambos lados partes del mismo, conformando la espaldera, también de plumas, en la que se integra un elemento antropozoomorfo. Asimismo, destacan en su atavío sus

perneras ricamente adornadas, que rematan con lo que parecen ser bandas textiles con diseños geométricos. En la parte central de las piernas se diferencia una banda de tela decorada que cierra en una borla. Tanto su actitud como su indumentaria hacen pensar que se trata de un danzante.

Comparte la mitad Sur del muro Oeste con otros cinco grafitos, revisados ya en apartados anteriores: la escena palaciega de Chilonché²¹⁹, el portador del espejo de obsidiana²²⁰ y, algo más alejado, un antropomorfo aislado tocado con sombrero²²¹.



Fig. 5.34. Grafitos registrados en el muro Oeste del Cuarto 4-Norte de la Estructura 3E1 de Chilonché.

Lo hemos interpretado como un grafito aislado, por su tamaño algo mayor y por comparación con los otros grafitos representados en el mismo muro; sin embargo, no podemos afirmar de una manera rotunda que no forme parte de la mencionada escena, compuesta por un personaje de alto rango, junto a un asistente o acompañante y un músico que ameniza la escena.

Tanto si forma parte de ella como si se trata de una representación aislada, contemplamos cuatro hipótesis en cuanto a su significado: a) que se trate de representaciones de danzantes o actores ricamente ataviados; b) que sean figuraciones del Dios del Maíz; c) que sean representaciones de gobernantes ataviados

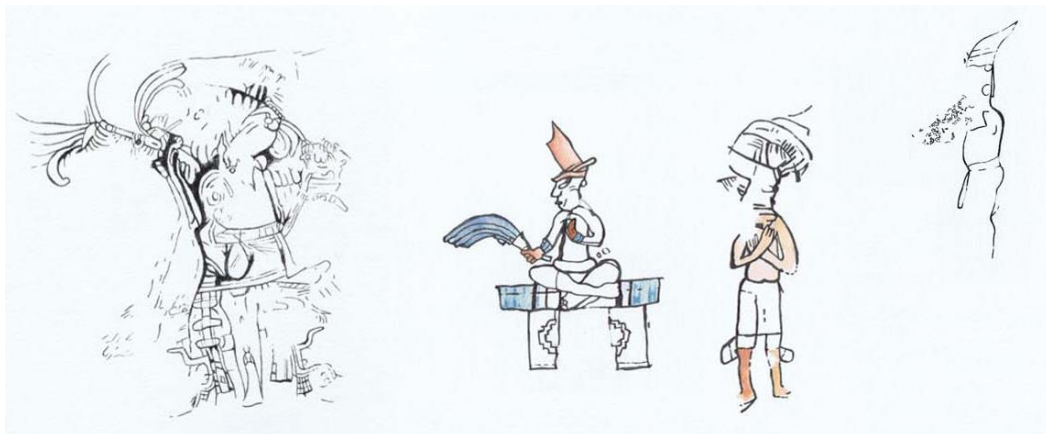
²¹⁹ Epígrafe 3.1.2 y Lámina 74, Fig. a.

²²⁰ Epígrafe 3.1.1.1.2.9 y Lámina 23, Fig. n.

²²¹ Epígrafe 3.1.1.1.1.1 y Lámina 1, Fig. e.

con los atributos de este dios o d) que se trate de la representación de antepasados fallecidos.

Podría tratarse de danzantes o actores ricamente ataviados, similares, por ejemplo, a los representados en las vasijas K4120 o K6984, donde un bailarín realiza un espectáculo o una danza ritual frente a un gobernante o a los representados en el muro Sur del Cuarto I de la Estructura 1 de Bonampak.



Figs. 5.35, 5.36 y 5.37. Vasijas: K4120 y K7434 y reproducción parcial de los grafitos registrados en el muro Oeste del Cuarto 4-Norte de la Estructura 3E1 de Chilonché.



Fig. 5.38. "Danzante de Holmul" en la vasija K7434.

También pudo tratarse de una representación del Dios del Maíz²²² similar a las figuraciones en vasijas polícromas conocidas como "Danzantes de Holmul"²²³: son representaciones del Dios del Maíz que aparece danzando, como un hombre joven y vigoroso que porta ricos tocados, atavíos y joyas; destacan especialmente las elaboradas espalderas que en ocasiones ocupan más espacio que los propios danzantes y cuyas características iconográficas son esenciales para entender el significado de estas representaciones. Las espalderas, realizadas con materiales ligeros, constan de varios elementos unidos a un esqueleto y un disco; conjunto que se insertaría en la parte posterior del cinturón del bailarín. Suelen mostrar una cabeza zoomorfa en la parte inferior, que se interpreta como una montaña o una colina; cascadas de plumas que en ocasiones rematan en una cabeza de serpiente de nariz cuadrada; representaciones de la banda celestial coronadas por una versión de la Deidad Pájaro Principal con características de serpiente, jaguar o el Dios K; y finalmente se representa un animal pequeño sobre la colina: monos, jaguares, saurios, mamíferos, aves y figuras antropomorfas no identificadas.

Se propone la identificación del grafito de Chilonché con estas representaciones precisamente por el elemento antropozoomorfo que parece formar parte de su espaldera, a la que estaría, en este caso, unida por cintas con decoración geométrica.

²²² K517, K633, K703, K1837, K3388, K3400, K4464, K4989, K5355, K5356, K5683, K5648, K5723, K5976, K7720, K7434, K7814, K8088, K8190, K8327, K8966. K9110, K9113.

²²³ Loper, 2009: 118-122

Sin embargo, dada la mala conservación del estuco en esa zona no podemos hacer una afirmación rotunda a este respecto. Por eso no descartamos otras opciones como que ese elemento es algo que el personaje está sosteniendo en sus brazos, tal vez una vasija o incensario antrozoopomorfo, con un papel determinado en la danza o ritual que el personaje estaba llevando a cabo, y que para nosotros es desconocido.

En cuanto a su significado, por un lado el Dios del Maíz es una personificación del cultivo del maíz; su tocado representaría una mazorca de maíz maduro y las plumas ondulantes de su traje, el follaje de plantas de maíz. A nivel mitológico, los "Danzantes de Holmul" se relacionan con narrativas de renovación o creación cósmica. Según Looper, las montañas que aparecen en las espaldas serían una representación de las piedras del hogar en sí mismas. Estas representaciones también son símbolos relacionadas con el gobierno o la realeza, "identidad social que se señala a través de las elaboradas joyas y plumas de las figuras, así como de las referencias al Dios K, el dios principal del linaje real"²²⁴.

Looper asocia este estilo con el corredor Naranjo-Holmul en la frontera oriental de Guatemala con Belice.



Fig. 5.39. "Danzante de Tikal" en la vasija K5123.

²²⁴ Looper, 2009: 119

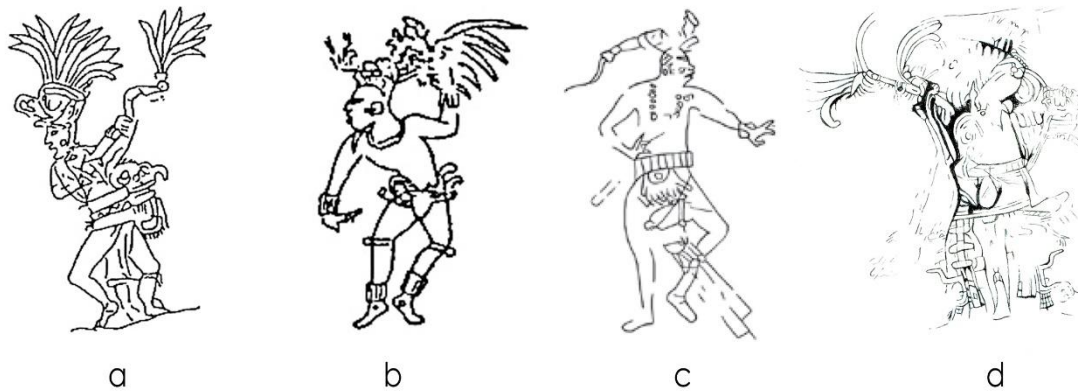


Fig. 5.40. Grafitos de danzantes ricamente ataviados procedentes de Tikal, Copán y Chilonché (Lámina 24, Figs. g-j).

Sin embargo, tanto el danzante²²⁵ como otros grafitos incisos de danzantes registrados en Tikal o Copán (Fig. 5.40) se asemejan también enormemente -tanto en la postura como en los detalles de su atavío y ornamentos- a otras representaciones del Dios del Maíz, conocidas como “Danzantes de Tikal”²²⁶, figurados en vasijas realizadas, según Looper²²⁷, en talleres de los sitios de Tikal, Uaxactún y otros centros más pequeños de las inmediaciones. Suele representarse una sola figura: la cabeza suele tener forma alargada, la línea del cabello alta, y elementos circulares alrededor de la boca y los ojos que caracterizan las representaciones del Dios del Maíz. Están ataviados y tocados de manera mucho más sencilla, aunque también portan joyas -tobilleras y pulseras de cuentas, orejeras y collares-, tocados y vistosos faldellines. Además, en este caso danzan libres de la elaborada espaldera que caracteriza a los de estilo Holmul.

En cuanto a su interpretación, se han relacionado con la danza de la resurrección²²⁸, especialmente por “los distintivos elementos del vestuario similares a alas” que también aparecen en escenas de la resurrección del Dios del Maíz, así como por las representaciones contenidas en los bordes del plato.

Según Looper, ambos estilos estarían relacionados, representando cada uno de ellos un episodio diferente del mito de la creación, articulado a través de la ejecución de una danza.

²²⁵ Véase también apartado 3.1.1.1.2.12.1.1

²²⁶ K97, K1271, K2360, K5076, K5358, K5375, K5379, K5880, K5881, K8593

²²⁷ Looper, 2009: 122

²²⁸ Looper, 2009: 124-125



Fig. 5.41. Vasija "Estilo Ik", K1050.

También es habitual que los gobernantes se atavíen con los atributos de determinados dioses para realizar danzas rituales, como sucede en la vasija K5528 y en las vasijas de "Estilo Ik"²²⁹. Se conocen con este nombre por la presencia del glifo *Ik'* en la mayoría de las vasijas que contienen escritura.

Una característica esencial de la cerámica estilo *Ik'* es el énfasis en los eventos rituales históricos en lugar de los míticos, especialmente las escenas en las que la danza es ejecutada por miembros de la clase gobernante. Estos danzantes de elite suelen representarse con máscaras o disfraces de cuerpo entero.

Looper²³⁰ considera que Motul de San José y sus talleres de cerámica son el epicentro de este estilo, que probablemente también se dio en sus inmediaciones, extendiéndose hacia el lago Petén Itzá.

Lo más representativo de estas vasijas es "la conmemoración de los ritos sociopolíticos a través de la danza ceremonial y la actuación pública de los miembros de la nobleza y la élite gobernante". De hecho, entre estas vasijas se incluyen representaciones de reuniones de los miembros de la elite para el festejo y la presentación de tributos, ceremonias de ascensión al trono, celebraciones de éxitos militares y el final de determinados periodos calendáricos. Esta intención testimonial, las aproxima, en cierto modo, a los grafitos²³¹, por lo que podría ser también el caso de algunas de estas representaciones

²²⁹ Looper, 2009: 132-148

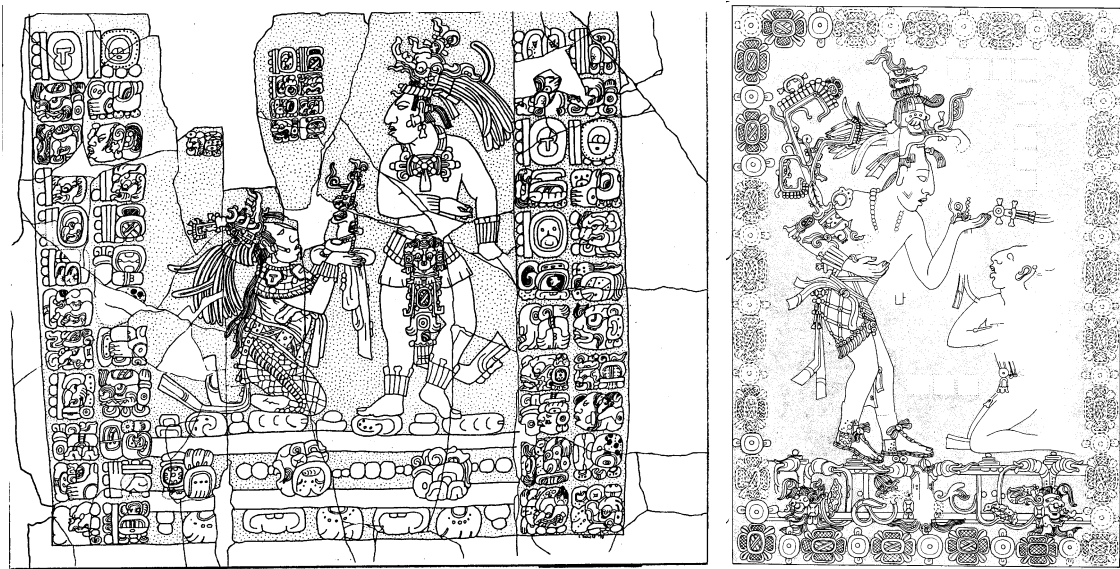
²³⁰ Looper, 2009: 132, apoyado en los estudios de otros investigadores: Reents-Budet et al. 1994: 172; Marcus, 1976: 9; Coe 1978: 130; Houston 1993: 117; Martin y Grube 2000: 19

²³¹ Las escenas representadas en ellas, divididas por Looper en siete grandes grupos, son: gobernantes enmascarados bailando en grupo con trajes de seres fantásticos de estilo "rayos X"; ritos de enema y autosacrificio masculino, con personajes enmascarados y desenmascarados, con asistentes femeninas;

Finalmente, la última de las hipótesis planteadas es la de que se trate de la representación de un antepasado fallecido, dado que muchos de los gobernantes ataviados con los atributos del Dios del Maíz simbolizan precisamente a gobernantes fallecidos que aparecen ya resucitados, tras haber realizado un viaje similar al contenido en el mito del Dios del Maíz: habiendo derrotado, como este, a los Señores del Inframundo y a la Muerte²³².

“Los mayas clásicos creían que el alma hacía una travesía descendente por la Vía Láctea a la Serpiente de Huesos Blancos, siguiendo el mismo camino que el tomado por el Dios del Maíz en su infructuosa confrontación con las fuerzas del Inframundo. (...) Derrotado por la muerte, el rey puede ser resucitado, tal como el Dios del Maíz lo fue por sus hijos, los Héroes Gemelos. El hijo del rey cae en trance y recupera a su padre por medio de la danza, tal como el segundo par de gemelos recuperó a su propio progenitor”²³³.

Friedel, Schele y Parker identifican esta “danza del renacimiento” en la Estela H de Copán, donde el texto parece mencionar además la exhumación de huesos; también en el Tablero del Templo 14 de Palenque o en el pilar C de la casa D del Palacio de Palenque²³⁴.



Figs. 5.42 y 5.43. Tablero del Templo 14 de Palenque; Pilar C de la casa D del Palacio de Palenque.

escenas de bebida y autosacrificio; ritos de adivinación con espejos; danzas de gobernantes desenmascarados; representación de cautivos y sacrificados junto a señores enmascarados bailando en los escalones del palacio. Muchas de ellas figuradas también entre los grafitos (referenciar). En ellas se representan “personajes históricos, incluyendo gobernantes supremos, asistentes (tanto hombres como mujeres) y nobles constituyentes, que probablemente eran gobernadores de ciudades subordinadas”(Looper, 2009: 134-135).

²³² Miller y Martin, 2004: 52-58; Zalka et al. 2011; Zalka, 2014: 130

²³³ Friedel, Schele y Parker, 1993: 273

²³⁴ Friedel, Schele y Parker, 1993: 274-280

Según Velásquez “el fenómeno de la personificación ritual entre los mayas afectaba diversos ámbitos de la vida pública y privada”, entre ellos la danza. “Entidades intangibles, tales como dioses, ancestros, naguales (familiares) y otros seres sobrenaturales, se tornaban visibles a través del cuerpo humano de sus representantes rituales”²³⁵.



El tercer grafito es el del personaje figurado en el muro Sur del Cuarto 4-Norte de la misma estructura (Lámina 24, Fig. 1) junto a otras representaciones de diferente temática en la disposición habitual de los grafitos. ES el único personaje policromado del muro Sur²³⁶.

Fig. 5.44. Antropomorfo pintado en el muro Sur del Cuarto 4-Norte de Chilonché

²³⁵ Velásquez, 2010: 224-225

²³⁶ Véase epígrafe 4.2.1



Fig. 5.45. Grafitos registrados en el muro Sur del Cuarto 4-Norte de la Estructura 3E1 de Chilonché.

Todos sus rasgos son humanos; sin embargo, se lo representa con el elemento flamígero de K'awiil en la frente²³⁷, por lo que sugerimos que se trate de la representación de un ancestro o un familiar fallecido.

Como mencionan Freidel, Schele y Parker: "Los adultos también podían exhibir el hacha humeante de Kawiil atravesada en la frente, pero solo después de muertos. (...) Cada vez que aparece esta hacha humeante representa un momento de transición: de hijo a heredero o de la vida a la muerte. (...) Usar el hacha atravesada en la frente indicaba que la persona se hallaba en un estado de transformación encarnado por el poder del rayo"²³⁸.

²³⁷ Véase epígrafe 3.1.1.1.2.12.1.7

²³⁸ Freidel et. al, 1993: 190

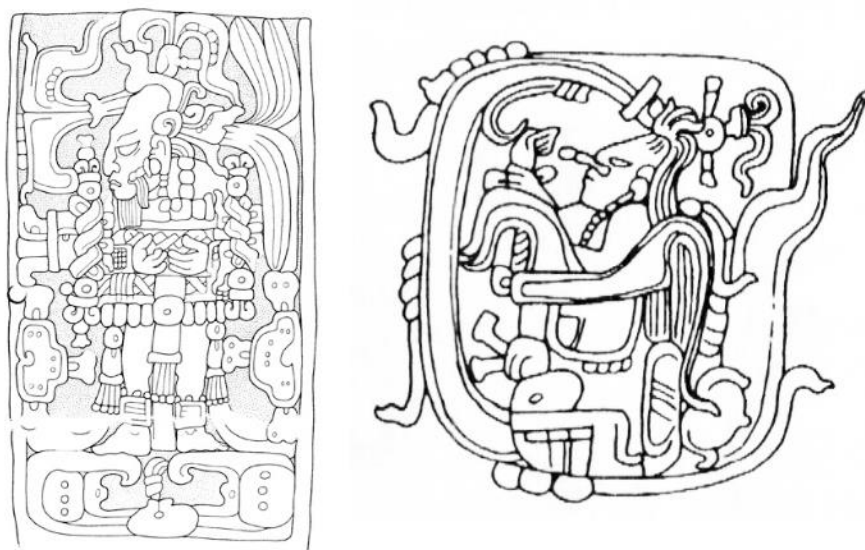


Fig. 5.46. Imágenes de fallecidos representados con el mismo atributo en la frente.

Los grafitos con los que comparte muro parecen corroborar la hipótesis; excepto el guerrero y uno de los rostros, todas las representaciones son de carácter sobrenatural. Además, se encuentra muy cerca de la representación de los Dioses Chaahk y K'awiil antes descrita y obviamente realizada por el mismo autor.

También se representa en el mismo cuarto que el danzante, aunque en distinto muro. Cabe la pregunta de si podría tratarse del mismo personaje.

Finalmente, una apreciación importante respecto a los grafitos pintados de Chilonché, dado que en este epígrafe se presentan completos, tal y como se encuentran dispuestos en los muros (Figs. 5.34 y 5.45). El virtuosismo con el que están realizados todos ellos puede hacer pensar que no se trata de grafitos, sino tal vez de esbozos o ensayos de pintura mural, o de parte de una pintura mural inacabada. Carecen de la espontaneidad que caracteriza habitualmente estas expresiones artísticas, realizadas, en la mayoría de los casos, de manera espontánea por personas sin formación artística. Sin embargo, tanto su distribución como la variada calidad de otros ejemplares pintados hallados en este muro, en el resto del cuarto y en la estancia contigua hacen que podamos afirmar que se trata de grafitos pintados. No hay duda de que su autor fue un artista o una persona que dibujaba muy bien y conocía a la perfección los modos de representación del arte oficial, y desde luego, perteneciente a la élite o muy próximo a

ella, no sólo por la riqueza iconográfica con que están representados, sino también por su privilegiada ubicación.

Esta conclusión se reafirma porque los análisis por LM, SEM-EDX y FTIR revelaron que, aunque se emplearon los mismos materiales para los pigmentos identificados en los grafitos que para los empleados en la pintura mural, ésta está realizada con pincelada más gruesa mientras el grafito muestra una inclinación por la pincelada delgada y el uso de pincelada única de color. En cuanto a la técnica, el grafito está realizado al seco por la proporción de aglutinantes, lo que contrasta con los resultados de la pintura mural de Chilonché, donde la alternancia con el fresco es frecuente²³⁹.

No podemos dejar de lado otros grafitos, cuyo contenido, de manera directa o indirecta, parece ilustrar el culto a los difuntos. En la Estructura 5D-96 de la Plaza de Siete Templos de Tikal se registró la única representación gráfica clara de un bulto mortuario que merece al menos una mención, puesto que, si bien las representaciones de bultos ceremoniales y ofrendas atadas abundan en otros soportes del arte oficial, no hemos hallado otra en la que se represente también la cabeza, al estilo de cómo se encuentran en el centro de México.

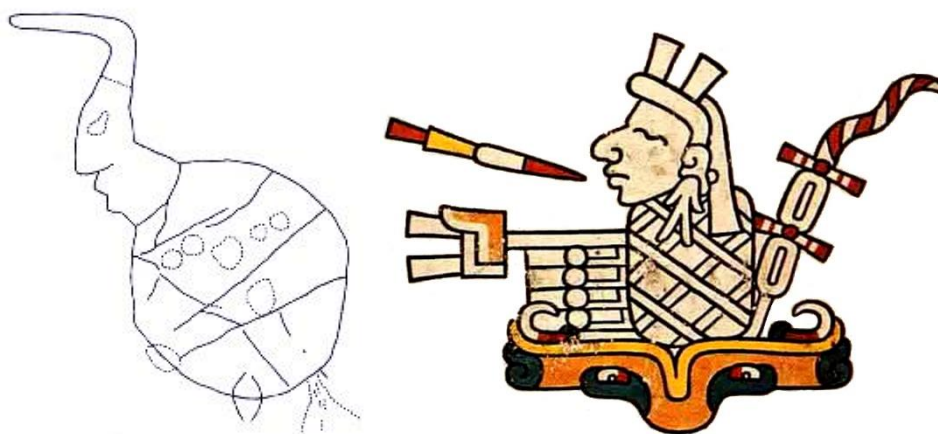


Fig. 5.47. Bulto mortuario. Grafito procedente de Tikal (Lámina 52, Fig. a) y detalle de la página 17 del Códice Fejérváry-Mayer.

Otras posibles representaciones de envoltorios mortuarios proceden de un grafito publicado en 2014 por Žratka²⁴⁰ en la Estructura I de Nakum. A pesar de que el bulto no

²³⁹ Dra. M^a Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, comunicación personal.

²⁴⁰ Žratka, 2014: Plate 70, Fig. d

se figura claramente, el envoltorio se apoya sobre un soporte muy similar a los del Códice mexicano de Tovar. Nosotros los hemos interpretado como bultos funerarios por la forma del soporte²⁴¹ y su similitud con otras representaciones; si nuestra interpretación es correcta, se trataría de una procesión funeraria o ritual.

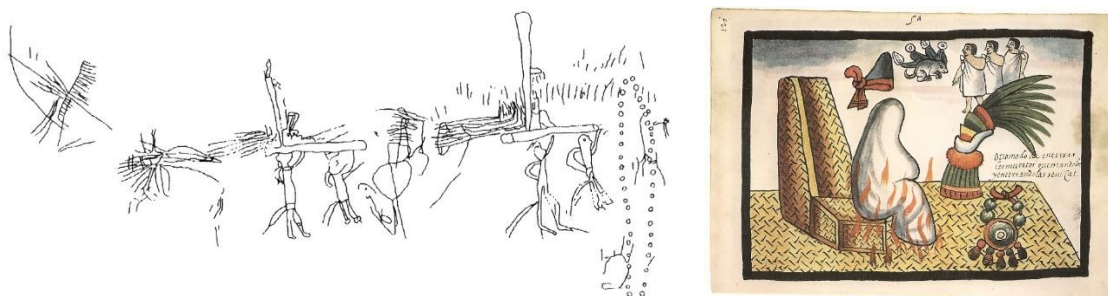


Fig. 5.48. Grafito registrado en Nakum y página 128 de Códice Tovar.

Y ese podría ser el caso de otras escenas clasificadas como de procesión, sobre todo de aquellas en las que participa también un perro.



Fig. 5.49. En la vasija K5534 se representa una de las escenas de traslado en las que interviene también un perro.

Kerr²⁴² propone que las escenas de las vasijas K594 y K5534, interpretadas habitualmente como escenas de traslado o de viaje de un noble o comerciante, son en realidad procesiones funerarias.

²⁴¹ Véase también epígrafe 3.1.6.1

²⁴² Kerr, 2001

El esquema es siempre el mismo: un personaje de clase alta es portado en un palanquín muy sencillo, similar a una hamaca, debajo de la cual siempre se representa un perro. Junto a ellos aparecen asistentes y músicos. El elemento clave para esta interpretación es el mismo que el identificado en el personaje de Chilonché mencionado más arriba, el elemento flamígero en la frente del personaje portado en el palanquín, relacionado con K'awiil (aunque en este caso parece salir del tocado y no se representa en todas las escenas de este tipo iconográfico, al que también responden las vasijas K6317 y K7613). Como en esos casos, los personajes fallecidos parecen vivos y se los identifica precisamente por el hacha humeante. Según Kerr, este elemento "es utilizado por los gobernantes para indicar su divinidad en el momento de su muerte y paso al otro mundo"²⁴³.

En cuanto al perro²⁴⁴, lo interpreta como un guía al Xibalbá, tal y como mencionan interpretaciones anteriores, un escolta en el camino hacia el otro mundo.

Según Montoliú, el perro no sólo está en el origen del hombre, sino también en el fin, pues es el ser encargado de transportar al espíritu del muerto hasta el inframundo. Es un ser nocturno que conoce los caminos en la oscuridad y puede ver los espíritus. Desde la época prehispánica hasta hoy, los mayas y los nahuas creen que los perros ven muy bien de noche a las almas que salen de los cuerpos cuando éstos duermen, por eso aúllan²⁴⁵. Menciona también que "además, el perro es el compañero inseparable del hombre, que va con él hasta el más allá. Es bien conocido el hecho de que los perros hacen guardia sobre la tumba de sus amos, olvidándose de comer, y a veces hasta se mueren. Esto explica por qué a nivel universal se lo consideró como el conductor del alma al reino de la muerte"²⁴⁶.

Entre los mayas se confirma esta creencia por ciertos datos de las fuentes escritas y por sobrevivencias en algunos grupos actuales (tzeltales, tzotziles y lacandonos)²⁴⁷.

Aunque falta el elemento principal que permitiría definir estos desfiles como cortejos fúnebres -la representación del difunto-, entre los grafitos se han registrado algunas escenas en las que sí que se diferencian los músicos y un perro formando parte de destacados cortejos.

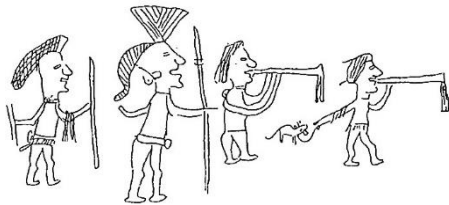
²⁴³ Kerr, 2001

²⁴⁴ Es el segundo animal más ampliamente distribuido en el área maya, utilizado como animal doméstico, para la alimentación y en diferentes rituales (Götz, 2014: 178), sin embargo, en el arte oficial siempre se representa en ambientes sobrenaturales.

²⁴⁵ De la Garza, 1997: 29

²⁴⁶ De la Garza, 1997: 118

²⁴⁷ De la Garza, 1997: 119



Figs. 5.50 y 5.51. Escenas de procesión registradas en Tikal (Lámina 92, Fig. a; Lámina 83, Fig. a).

Sin embargo, también podría tratarse de perros que están siendo transportados para ser sacrificados²⁴⁸, dado que en ocasiones se los mataba por extracción del corazón, en sustitución de un hombre²⁴⁹, costumbre que también menciona Landa en su Relación:

*"Mandábales, pues, hiciesen un ídolo que llamaban Yzamnakaui y que le pusiesen en su templo y le quemasen en el patio del templo tres pelotas de una leche o resma llamada kik. Y que le sacrificasen un perro o un hombre lo cual ellos hacían guardando el orden que ya se dijo, tenían con los que sacrificaban, salvo que el modo de sacrificar en esta fiesta era diferente"*²⁵⁰.

También entre las vasijas, hemos hallado dos en las que se representa de manera explícita el sacrificio ritual de un perro.

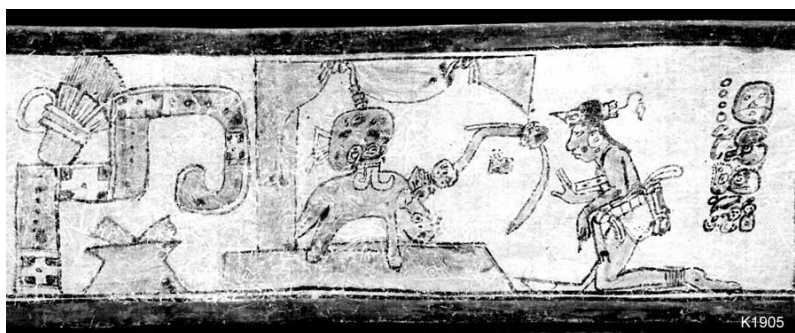


Fig. 5.52. Sacrificio ritual de un perro, K1905.

²⁴⁸ De la Garza establece una relación clara entre perros y sacrificio. Para empezar, el glifo de perro más común en los códices mayas se forma precisamente con el glifo del mes Kankin (T559) unido al de sacrificio (T568). La misma autora sostiene que "entre los mayas, las diversas fuentes también expresan que el perro era comida ritual y se representa asociado con el sacrificio humano. En una imagen del Códice Madrid, sobre las fiestas de año nuevo, vemos al perro al lado de un pie humano, que significa la antropofagia ritual. Y en varias otras representaciones de ritos en el mismo códice aparece el perro, corroborando su carácter de animal para el sacrificio" (De la Garza, 1997: 115).

²⁴⁹ De la Garza, 1997: 118

²⁵⁰ Landa, 2017: 204

5.3. La vida en la corte maya a través de los grafitos

Los mayas del Clásico ilustraron en multitud de soportes cómo se desarrollaba la vida en la corte. Aunque las vasijas cerámicas son las que reflejan acontecimientos de ámbito más privado en el arte oficial, también hallamos algunas escenas de la vida cotidiana de las clases privilegiadas en pintura mural y en relieves escultóricos, así como referencias epigráficas, como veremos. La bibliografía al respecto es también abrumadora. Se trata de una cultura compleja y altamente desarrollada en la que política, religión y rito formaban parte destacada de la vida de la élite, a lo largo de toda ella.

Algunos de esos eventos se plasmaron también en grafitos, algunos sólo en grafitos, como las escenas de conversación o las explícitamente sexuales, entre otras. Así, en este epígrafe revisaremos, sobre todo, las representaciones registradas entre los grafitos que aportan más información novedosa acerca de la vida cortesana.

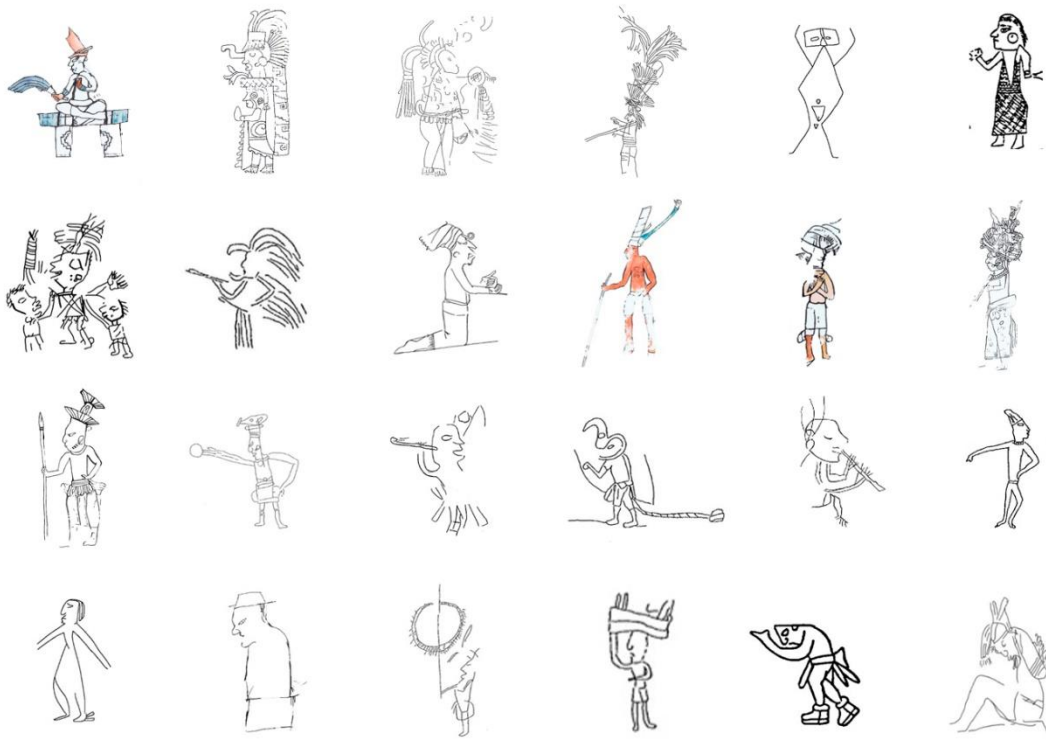


Fig. 5.53. Los miembros de la corte representados en los grafitos.

Los miembros de la corte, “el conjunto de todas las personas que componen la familia y el acompañamiento habitual del rey”, como la define la RAE en una de sus acepciones, incluyendo al propio rey, representados entre los grafitos han sido ampliamente descritos en los capítulos anteriores de este trabajo. Dada la ausencia de epigrafía asociada a estos personajes, no podemos identificar sus rangos concretos (*k'uhul ajaw, ajaw, sajal, b'aahajaw* o *yajawk'ahk*, entre otros), sin embargo, sí que hemos podido catalogarlos en una clasificación amplia al compararlos con las representaciones plasmadas en el arte oficial; identificamos a los mismos personajes, con algunas salvedades: en el caso de los grafitos, por ejemplo, además de los grandes desfiles, atavíos y tocados, también se representan con los atuendos y los palanquines más modestos, así como en situaciones más privadas. También hay algunos de ellos, como hemos visto en capítulos anteriores que sólo se figuran entre los grafitos.

En cuanto a la organización política durante el Clásico, Martin y Grube apuntan a un sistema de 'supra-reinados', con unos pocos grandes estados a escala regional y una infinidad de pequeños estados que dependen de ellos, entre los que se establecieron relaciones jerárquicas que quedaron en muchas ocasiones plasmadas en los textos glíficos²⁵¹. Según los mismos autores, la relevancia de una ciudad se establecía “por la dinastía que se asentaba en su núcleo, su relevancia comercial y ceremonial, y el centro del que radiaban los vínculos con los señoríos menores de su periferia”, llegando incluso a considerar que “la expansión política, cuando ocurría, no era por la adquisición de territorio *per se*, sino por la extensión de las redes de influencia”²⁵².

Los autores ilustran estas relaciones y flujos de influencia mediante un esquema visual a nuestro entender muy gráfico para ilustrar la complicación de estas conexiones.

²⁵¹ Martin y Grube, 2004: 18-19

²⁵² Martin y Grube, 2004: 20

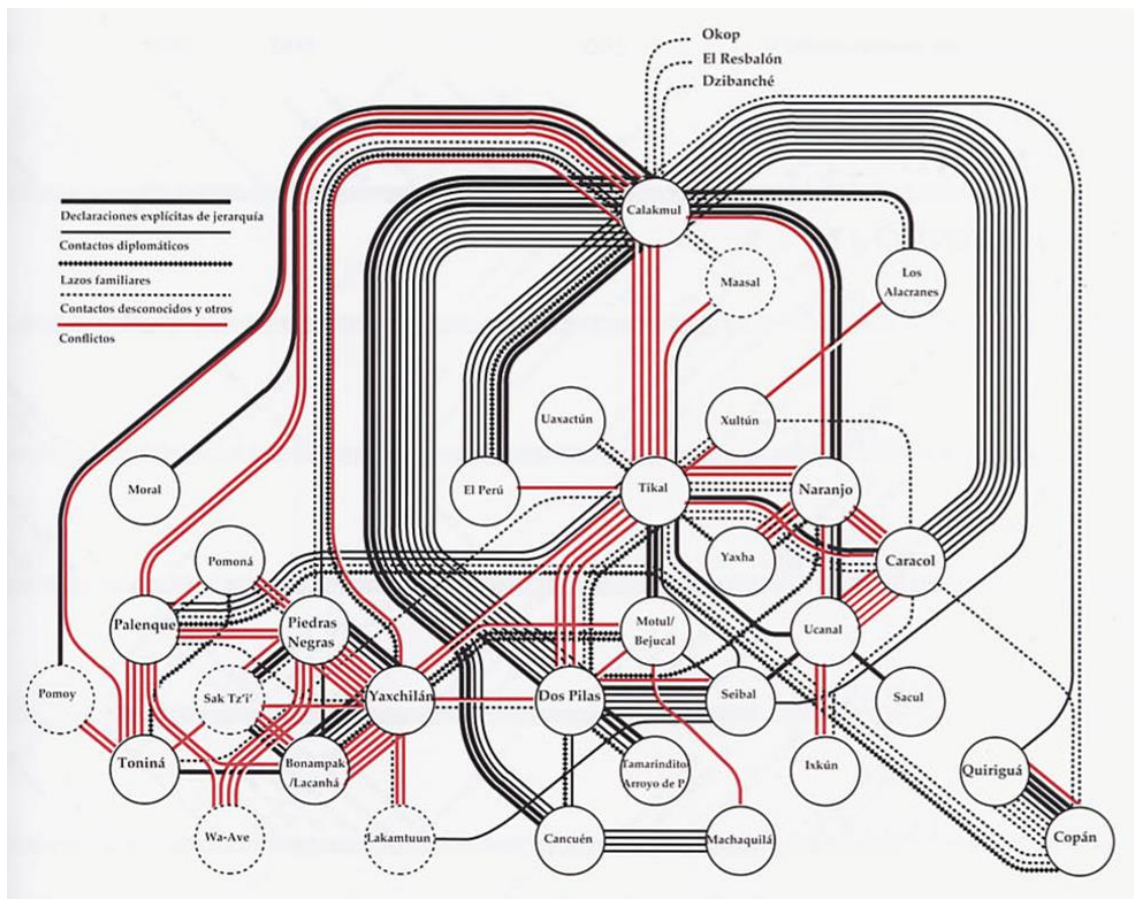


Fig. 5.54. Panorama político del Clásico maya. Esquema visual de las interacciones entre los estados.

Se da por hecho que “existía una dimensión económica integrada en el sistema; un flujo de bienes y servicios de los señores hacia el rey que podría considerarse, al menos en parte, para explicar las enormes diferencias en tamaño y riqueza entre las ciudades”²⁵³. Si bien “las inscripciones mencionan someramente los acuerdos entre reinos”²⁵⁴, estos intercambios se representaron profusamente en las vasijas de escenas de pago de tributos²⁵⁵. Aunque lamentablemente tampoco disponemos de textos al respecto entre los grafitos, sí que se han registrado entre estas representaciones escenas que parecen ilustrar estos acuerdos, tratos y negociaciones, como siempre de un modo diferente, pero a la vez parecido, a como se figuran en el arte oficial.

Como siempre, nos centramos en interpretar los ejemplares registrados en La Blanca y Chilonché, sin olvidar otros ejemplares poco conocidos y destacados para el hilo del discurso.

²⁵³ Martín y Grube, 2004: 21

²⁵⁴ Martín y Grube, 2004: 21

²⁵⁵ K8089 o K1728, por citar algunas de las más conocidas.

Los grafitos de negociación son, en cierto modo, un testimonio de los manejos que tuvieron lugar en estos dos sitios del Clásico, que sirven de ejemplo de los grandes tejemanajes que tenían lugar a otros niveles; testifica también lo importantes que fueron estas negociaciones en la vida de los que habitaron estas estructuras durante el Clásico. Es probable que muchas de las escenas clasificadas como "de palacio" sean en realidad escenas de negociación en la corte y que muchos de los "objetos" sean bienes intercambiados en esas salas.

Sin embargo, nos interesan especialmente por su exclusividad las escenas que hemos clasificado como "de conversación". Como decíamos en el epígrafe 3.2.2 la composición básica que las identifica es la de, al menos, dos rostros dibujados frente a frente que parecen conversar. Las localizadas en La Blanca y Chilonché se hallaron en algunos de los cuartos más exclusivos de ambos sitios, el Cuarto 3 del Palacio de Oriente en La Blanca²⁵⁶ y el conocido como el Cuarto de las Pinturas en Chilonché²⁵⁷. Como decíamos, ambas se representaron aisladas, a pesar de que en los muros en los que fueron dibujadas se registraron otros grafitos.

Es especialmente descriptiva la registrada en La Blanca por diferentes motivos: además de hallarse en el cuarto más exclusivo del sitio se superpone parcialmente a la escena de palacio (ambas descritas en los epígrafes correspondientes) interpretada también como una escena de negociación²⁵⁸, en este caso más similar a las figuradas en vasijas, pero que evidencia la similitud en el modo de representación. Además, uno de los participantes en el acuerdo porta también un tocado de *ah' kun* similar al de otros personajes que se representan en la escena a la que se superpone.

En nuestra opinión podrían ser el testimonio de alguna negociación o pacto importante entre los habitantes de las estructuras en los que fueron grabados y otros personajes, una especie de constancia de contrato, equivalente, en cierto modo, a la firma de los dos participantes. Tanto en esta, como en otras escenas de conversación registradas, los personajes se figuran con rasgos diferenciadores, tal vez en un intento de individualización o incluso de retrato de los "firmantes".

Si bien desconocemos el contenido de los acuerdos, constituyen una muestra más de que se llevaron a cabo y de que, en cierto modo, quedó constancia de ellos.

²⁵⁶ Vidal y Muñoz, 2009: 109

²⁵⁷ Muñoz y Vidal, 2019: 77-83

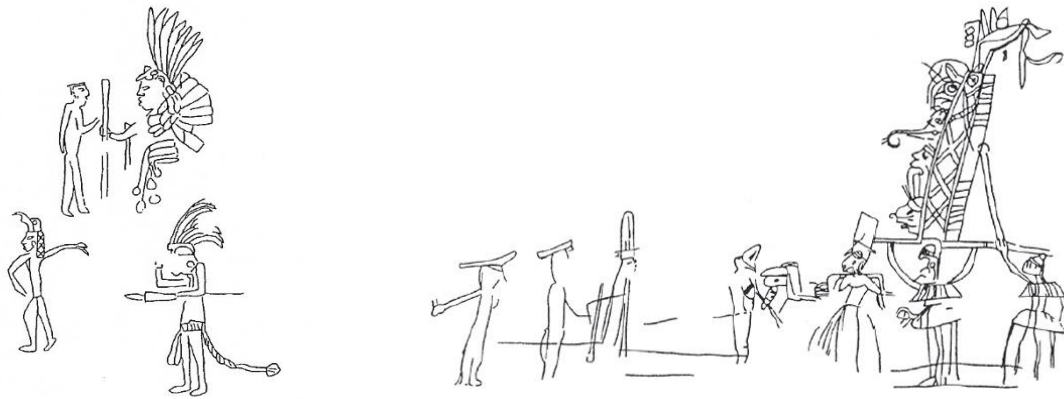
²⁵⁸ Vidal y Muñoz, 2009: 114-115



Fig. 5.55. La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este, Grafito 213 (Lámina 73).

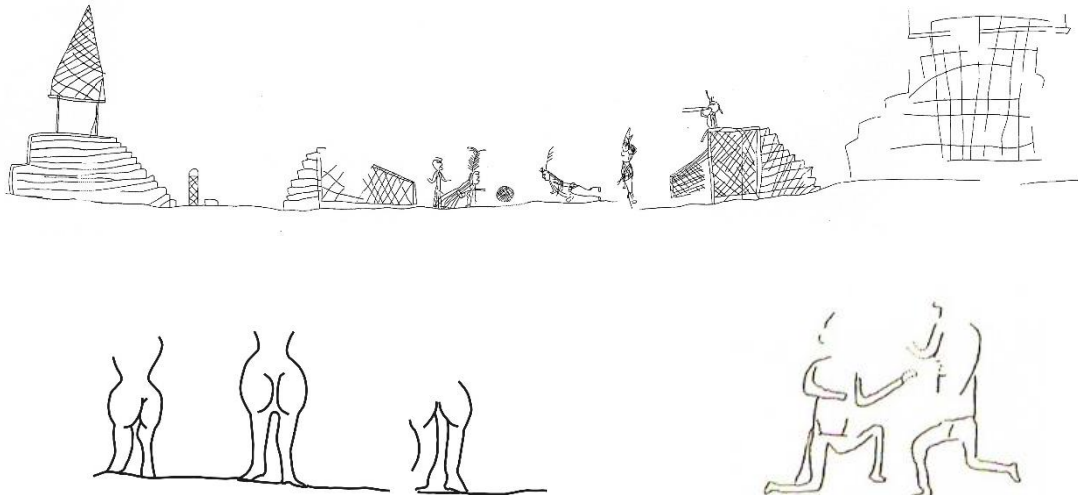
En el caso de la registrada en La Blanca, el hecho de que la escena de conversación sólo de cabezas se superponga a la principal permite al menos conjeturar que la primera pudiera ser la "firma" de un acuerdo que acabó bien, concretamente el ilustrado en la segunda, si bien esto no se puede afirmar rotundamente.

Como decíamos en el epígrafe 3.2.2 (Láminas 76 y 77) este sería también el caso de otras escenas ya descritas (Figs. 5.56 y 5.57), en las que parecen estar llevándose a cabo negociaciones o acuerdos.



Figs. 5.56 y 5.57. Escenas de negociación procedentes de Tikal y Caracol (Lámina 77, Fig. b; Lámina 90, Fig. b).

El poder acumulado durante estas negociaciones en la corte se mostraba a través de diferentes celebraciones y rituales. La élite se apoyaba en los espectáculos públicos para exhibir su poder y hacerlo visible; la cantidad de escenas de procesiones, danzas, sacrificio o desfiles militares, entre otras, documentadas entre los grafitos²⁵⁹ son una muestra más de que estas demostraciones se llevarían a cabo con frecuencia. Contamos también con algunas representaciones singulares, como la del juego de pelota o de boxeo ritual registradas en Tikal.



Figs. 5.58, 5.59 y 5.60. Algunas de las celebraciones públicas representadas entre los grafitos: juego de pelota (Lámina 98), danzas (Lamina 126, Fig. a) y boxeo ritual (Lámina 126, Fig. b).

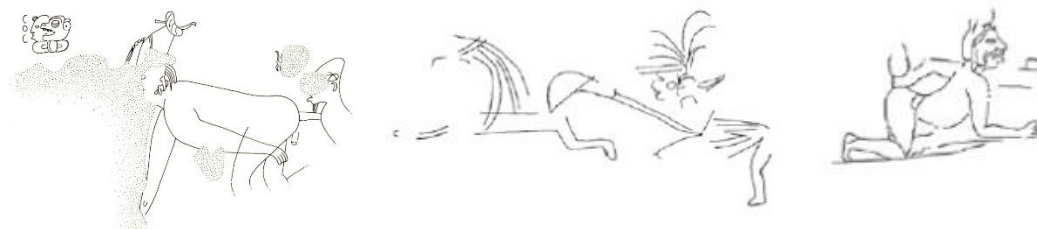
²⁵⁹ Las escenas de estas características documentadas entre los grafitos han sido descritas en los epígrafes 3.2.1 a 3.2.5 de esta Tesis.

Es probable que las diferentes celebraciones se asociaran además de a negociaciones o tratos a eventos como ceremonias de fin de periodo, nombramientos o entronizaciones, visitas ilustres, o fechas destacadas, entre otros.

En muchas de estas ocasiones la élite participaba además en banquetes reales o rituales, celebraciones más restringidas, en las que participaría exclusivamente la élite local y en ocasiones los representantes diplomáticos de otros sitios²⁶⁰ y durante los que se llevaron a cabo otros rituales de carácter más privado. Aunque no se han documentado entre los grafitos, su representación abunda entre las vasijas polícromas, como las K1453, K9131, K1563 o K6418, entre otras.

García y Carrasco²⁶¹ incluyen entre las escenas de banquetes también las vasijas K1890, K504, K717, K5611 y K1775, entre otras, así como las pinturas de la Acrópolis Chiik Nahb' de Calakmul, que vinculan los banquetes con otros eventos de carácter puramente ritual llevados a cabo por la elite maya del Clásico en este contexto, como el enema ritual.

Estas escenas se representen exclusivamente en las vasijas y en los grafitos, donde se han figurado también de manera explícita.

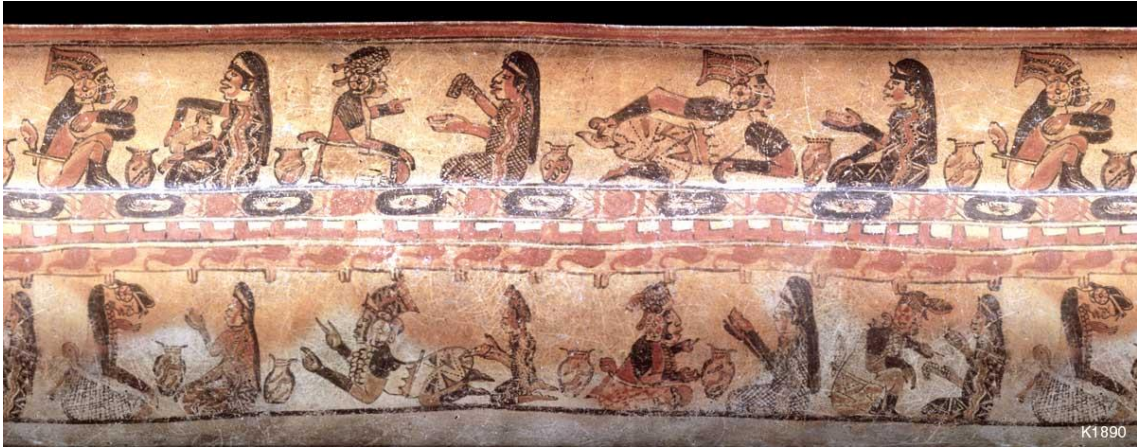


Figs. 5.61, 5.62 y 5.63. Escenas de enema registradas entre los grafitos, procedentes de Kinal, Tikal y Nakum. Lámina 124.

Las escenas de enema son reconocibles en ocasiones de manera directa y otras veces a través de la parafernalia empleada en ellas.

²⁶⁰ Rodríguez Manjavacas, 2011: 315

²⁶¹ García y Carrasco, 2008: 854



Figs. 5.64 y 5.65. Escenas de enema, K1890 y K5611.

Además de en los grafitos, este ritual se plasmó en algunas vasijas polícromas²⁶²; también se han hallado textos²⁶³ que se refieren a esta actividad e incluso jeringas cerámicas en el registro arqueológico²⁶⁴, lo que permite afirmar que los antiguos mayas se administraron enemas embriagantes en un contexto ritual.

De Smet y Hellmuth²⁶⁵ sugieren que los motivos por los que optaron por su aplicación rectal pudieron ser tratar de evitar el vómito o porque cuando un líquido alcohólico (o los alucinógenos) se administran por el recto, la rápida absorción por parte del cuerpo permite una intoxicación más rápida que con el consumo oral. Hellmuth en un artículo anterior sugiere que pudo usarse también "cuando el celebrante no pudo consumir más por vía oral"²⁶⁶.

En estas vasijas se representa también tabaco, lirios acuáticos y otras plantas con flores que pudieron servir como ingredientes del enema. Hellmuth y DeSmet²⁶⁷ sugieren como posibles ingredientes el balché y otras bebidas alcohólicas, el tabaco, las setas

²⁶² K1550, K1890, K1897, K1900, K5011, K5025, K5067, K5172, K6936

²⁶³ DeSmet y Hellmuth, 1986: 221-222

²⁶⁴ Stross y Kerr 1990; Taube 1998b

²⁶⁵ De Smet y Hellmuth, 1986: 219

²⁶⁶ Hellmuth, 1984: 138

²⁶⁷ De Smet y Hellmuth, 1986: 254

alucinógenas, la *Amarita muscaria*, el lirio acuático (*Nympaea ampla*), el veneno de sapo, el tsité (*Erythina*) y el toh-ku (*Datura candida*, *Brugmansia* o *Datura innoxia*).

A excepción de las vasijas K1550 y K1900, en las que los enemas son aplicados por asistentes, las demás vasijas en las que su administración se figura de manera explícita son de autoenema²⁶⁸. En la mayoría de los casos aparecen también otros asistentes al acto, de lo que se deduce que son eventos sociales que involucraban a varias personas. Estos acontecimientos incluían “el consumo oral de alcohol, vómitos, sangría e incluso actos sexuales. Estas actividades podrían incluso ir acompañadas de música”²⁶⁹ y pudieron responder a “diversos propósitos, tales como la limpieza, curación o simplemente por diversión y placer, así como para alcanzar éxtasis rituales y visiones”²⁷⁰.

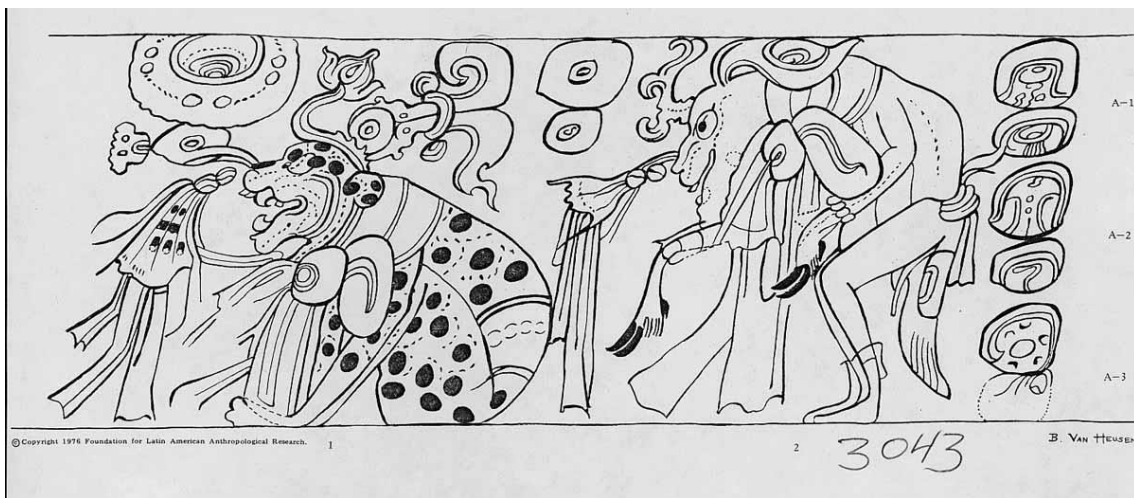
Hellmuth y De Smet llevaron a cabo una aproximación iconográfica a este tipo de escenas al identificar sus elementos diagnósticos con todo lujo de detalles: la jeringa de enema, en ocasiones sobre jarras con el cuello mucho más estrecho que el borde, que también se observan en otras escenas, elementos representados sobre las jeringas, flores, prendas especiales, como “baberos” y vestidos o tocados de red y otros objetos, como vegetación, puros o cigarrillos, instrumentos musicales y copas o vasijas para beber, utilizadas muy probablemente en el mismo ritual.

Los autores, de acuerdo con Robiseck y Hales, sugieren que las escenas de enema y las escenas de ingesta de alcohol bien pudieron representar diferentes etapas de la misma ceremonia de intoxicación. En las escenas de enema de carácter sobrenatural se representa a algunos dioses -el Dios N y el Dios D, principalmente; también abundan las vasijas en las que los participantes son animales antropomorfizados, incluyendo jaguares, monos araña, aves y personajes similares a reptiles; aunque también sugieren que podrían ser humanos vestidos de animales.

²⁶⁸ K1690, K6936, K5172, K1897, K5011, K5025 y K5067

²⁶⁹ Zralka, 2009: 172

²⁷⁰ Houston et al. 2006: 117-118; Zralka, 2014: 172-173



Figs. 5.66 y 5.67. Animales antropomorfizados en las vasijas K1181 y K3040.

El más representado es el jaguar, no sólo en los rituales de enema, también en las escenas de la llamada Danza después de la Decapitación, realizada tras un sacrificio humano. En las escenas relacionadas con el enema a menudo hay vegetación brotando de la cabeza del animal, sin embargo, cuando está involucrado en un baile después de la decapitación, por lo general usa una bufanda de color rojo-naranja.

Los autores mencionan una vasija en la que se representa un jaguar del lirio acuático en un lado y un jaguar con una bufanda de color rojo-naranja al otro lado, lo que podría sugerir una relación entre los rituales de enema y la danza después de los rituales de muerte. Lamentablemente en el texto no se menciona esta vasija, pero creemos que se refieren a vasijas como la K1181, K3043 o K5632 (Figs. 5.66 y 5.67), escenas de representaciones de wayob.

Cabe la posibilidad de que una escena de La Blanca estuviera relacionada con algunos de estos aspectos: es la que se halla en el Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca, concretamente en su muro Oeste, cerca de la puerta de acceso, registrada junto a un buen número de grafitos. Recordemos que se trata de una estancia de características especiales que se halló sellada.

La parte central de la escena la forman dos seres antropomorfos y uno zoomorfo: el figurado a la derecha muestra postura de danza y parece sostener algo en una de sus manos; más abajo, tal vez acucillado, se reconoce a un segundo personaje del que sólo se conserva la cabeza y que parece interactuar con el zoomorfo.

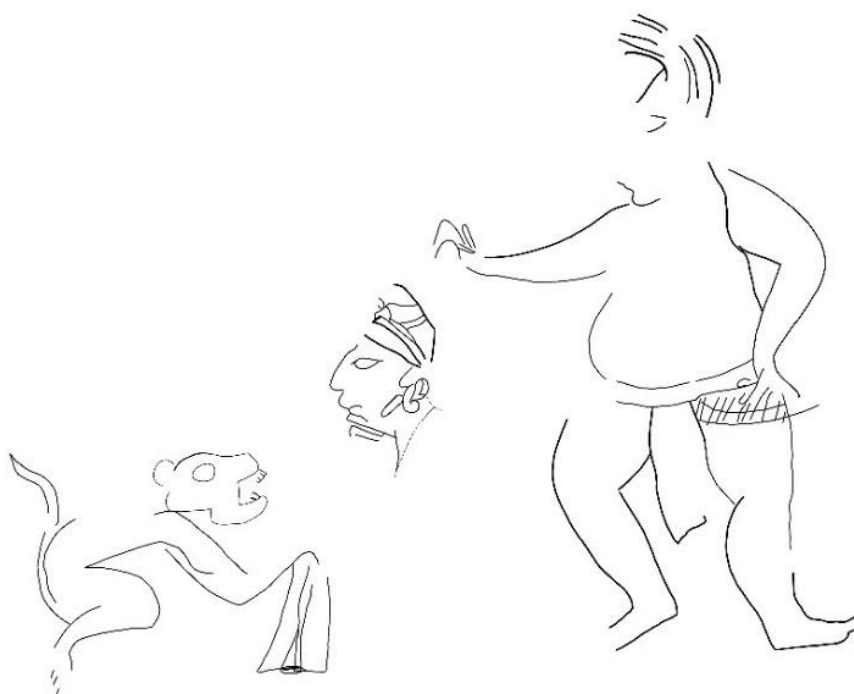


Fig. 5.68. Escena registrada en la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca. Lámina 125.

Tanto la postura como el hecho de que sostenga un objeto en la pata evidencian que no se trata de la representación naturalista de un zoomorfo. Si bien podría tratarse de la representación de un espectáculo de entretenimiento, tal vez con animales amaestrados, tiene también ciertas similitudes con la escena de la vasija K505, de marcado carácter ritual y claramente relacionada con las mencionadas danzas de la decapitación.



Fig. 5.69. El esquema compositivo de la vasija K505 es muy similar al que observamos en el grafito documentado en La Blanca.



Figs. 5.70. Concentración de grafitos en el muro Este del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca.

Al revisar también los otros grafitos que se plasmas en este mismo muro observamos que puede estar relacionada con este tipo de escenas, ya que en el muro se representan varios bultos, una copa, seres zoomorfos, una flor e incluso un elemento pseudo-epigráfico, además del zoomorfo antropomorfizado, las bufandas o pañuelos y el

danzante; elementos que parecen vincularla tanto a escenas de enema y sacrificio (tal vez se reflejaba un momento anterior de estas celebraciones), como a escenas de wayob, ambas muy ligadas al ritual, si bien estas coincidencias hacen plausible que estemos ante la representación de una escena de enema o de sacrificio.

Hay una posibilidad menor de que se tratara de una escena de entrega de ofrendas o bultos de contenido especial, pues en este mismo muro se han documentado hasta siete representaciones de bultos redondos que parecen envueltos en textiles decorados.

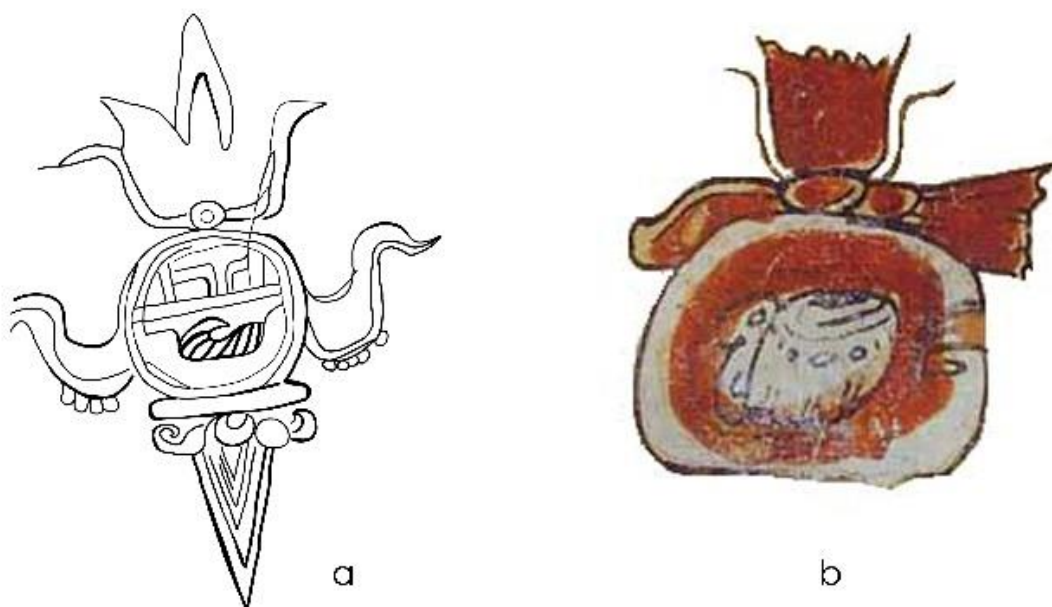


Fig. 5.71. Ofrendas atadas. a) Grafito procedente de La Blanca; b) Representación procedente de la vasija K9094.

Los bultos rituales o ceremoniales, las ofrendas atadas y los bultos mortuorios son objetos muy representados en el arte oficial. Los identificamos, por ejemplo, en los dinteles de Yaxchilán, las pinturas de San Bartolo y muchas vasijas polícromas, entre otros soportes. También se figuran en los códices postclásicos y se alude a ellos en las fuentes de época colonial; su contenido y uso variaba dependiendo de las ceremonias y rituales a los que estaban destinados²⁷¹. Si bien los otros grafitos plasmados en el muro parecen apuntar en otra dirección, tampoco sería descabellado pensar que este tipo de bienes preciados se intercambiaran en una estancia de marcado carácter ritual²⁷².

²⁷¹ Ayala, 2010: 34-40

²⁷² Véase epígrafe 4.1.3.

5.4. Representaciones relacionadas con la guerra en los grafitos

En el arte oficial son muy conocidas las representaciones de gobernantes y personajes de alto rango ataviados como guerreros, las figuraciones de cautivos e incluso las de escenas de explícitas de batallas. También se hace referencia a esta actividad en algunos textos, lo que ha permitido una completa aproximación al tema.

Basándonos en estas investigaciones trataremos de aproximarnos al significado de los grafitos de estas características para interpretarlos correctamente. Poco más podemos aportar en este caso.

Entre los grafitos, un número relativamente elevado de representaciones parecen ilustrar temas relacionados con la guerra: representaciones de gobernantes sobre palanquines de deidades patronas, escenas de desfiles de guerreros, así como de cautivos; además, un 16% de las figuras antropomorfas completas documentadas en el *corpus* son de personajes armados.

Los personajes armados registrados en el corpus de grafitos se representan generalmente con atavíos muy sencillos²⁷³, aunque también aparecen algunos con ricos y elaborados vestidos²⁷⁴.

Entre los atuendos más elaborados destacan los trajes acolchados -tal vez a modo de armaduras, similares a los que portan los personajes que intervienen en desfiles o escenas de presentación de cautivos-, las sobrefaldas y los faldellines decorados; entre sus joyas o adornos observamos orejeras, narigueras y pectorales; y entre sus tocados distinguimos "cascos", tocados de plumas y penachos. También hay algunos personajes que empuñan escudos (Figs. 5.75 a 5.77).

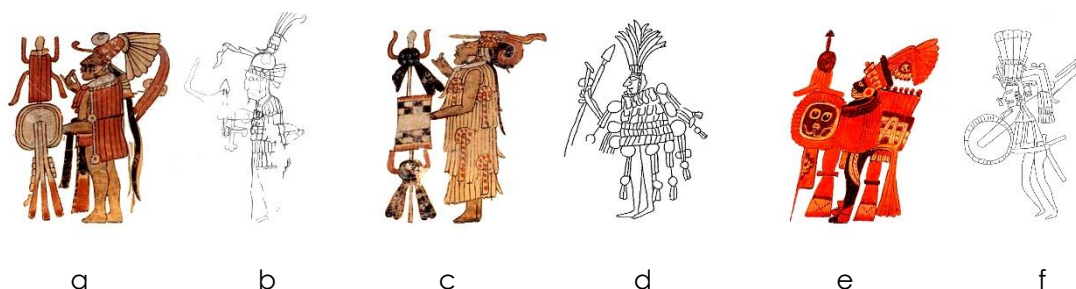


Fig. 5.72. Atavíos, objetos y complementos registrados entre los personajes armados, que podemos identificar también en las representaciones de las vasijas policromas del Clásico. a) K638; b) Grafito procedente de Chilonché; c) K638; d) Grafito procedente de Tikal; e) K4680; f) Grafito procedente de Tikal.

²⁷³ Láminas 9a-d; 10d-q; 11a-d, i-i; 12a-c y 13n-p

²⁷⁴ Láminas 9e-k; 10a-c; 11b y 11e-h; 12d y 13a-e, g-m

Entre los armados se registran personajes sin tocado o con tocado de paños sencillos, habituales entre los asistentes y vigilantes, pasando por un variado número de modelos de tocados de plumas, en ocasiones muy similares a los que portan los guerreros y emisarios de alto rango en las cerámicas, con el símbolo del cielo o de plumas cortas (Fig. 5.76), e incluso dos tocados zoomorfos que, en el caso de los grafitos, son tocados de serpiente. También se documentan diferentes modelos de lo que parecen ser cascos, sencillos y con plumas, así como de escudos (Fig. 5.77).

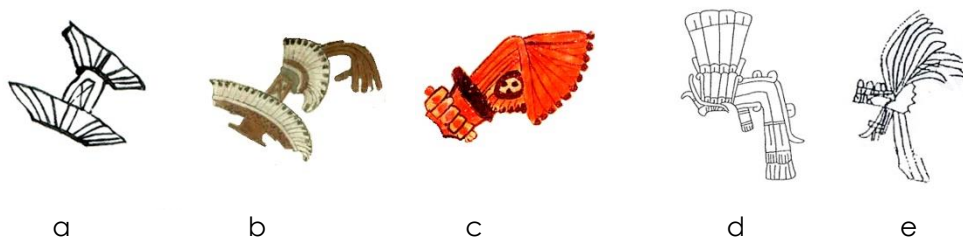
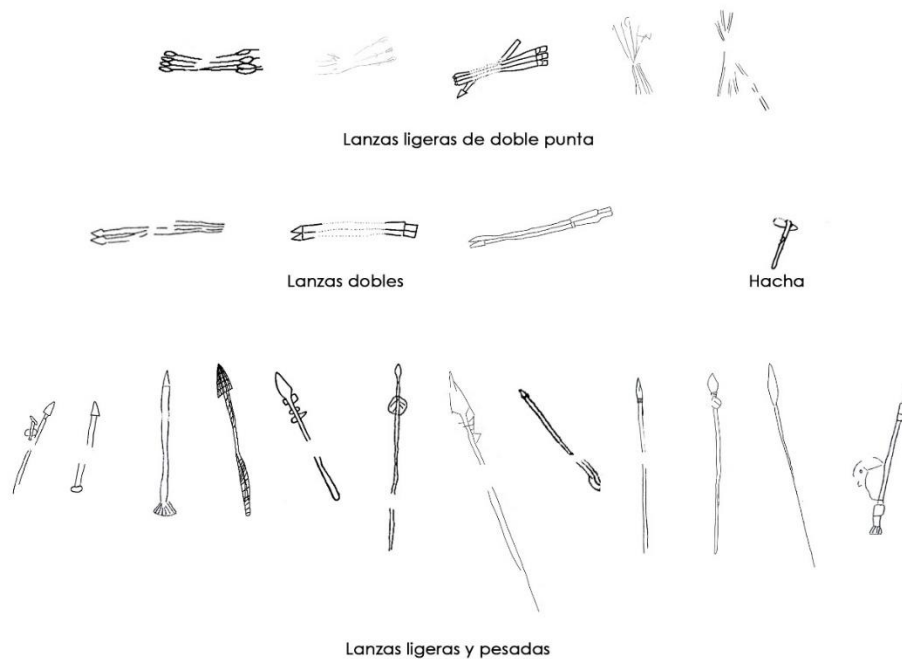


Fig. 5.73. Detalle de los tocados, armas y otros atributos que portan los antropomorfos armados. Las figuras b y c corresponden a las vasijas K4549 y K4680, respectivamente; las demás representaciones se han aislado entre las figuraciones de personales armados registrados en las Láminas 9 a 13.



Entre las armas reconocemos haces de flechas²⁷⁵, lanzas dobles de mango medio o corto²⁷⁶, lanzas ligeras y pesadas²⁷⁷, navajas o cuchillos²⁷⁸ y hachas²⁷⁹, así como serpientes u otros objetos arrojadizos²⁸⁰.

También se han registrado objetos como pectorales, orejeras y narigueras.

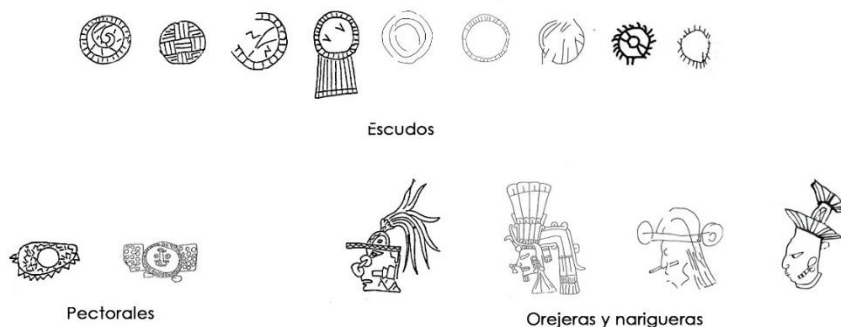


Fig. 5.74. Escudos, pectorales, orejeras y narigueras portadas por los personajes armados registrados entre los grafitos (Láminas 9-13).

Según G. Rivera “el tema de la vestimenta es más importante de lo que se podría pensar, pues este puede ser de mucha ayuda para la comprensión de la estructura y función de los cuerpos, a la vez que era vital en campo de batalla. El atuendo, ya sea un uniforme o mera pintura corporal es usado para la identificación de los bandos así como a nivel estructural, pues siempre existe algún tipo de insignia o atuendo específico que permite reconocer cargo y rango”²⁸¹.

En el caso de los grafitos también son las armas, atavíos, objetos defensivos y tocados más elaborados los que permiten identificar entre los armados a personajes de mayor rango social, lo que no parece estar directamente relacionado con su rango militar²⁸². Como tienen tan pocos atributos, son las armas y objetos, más que el atavío, los que parecen tener que ver con su cargo.

En esta ocasión, al contar con abundante bibliografía, podemos aproximarnos de una manera más convencional al modo de organización de los ejércitos y al estatus de sus

²⁷⁵ Los personajes que las portan suelen llevar tres o cuatro de ellas en una mano o bajo el brazo, y no se representan con atavíos suntuosos –Lámina 9a-d-. Muchos de ellos han sido identificados como cazadores.

²⁷⁶ Los personajes que las portan se representan ricamente ataviados–Lámina 9e-k.

²⁷⁷ Entre los portadores de estas armas hallamos todo tipo de representaciones: desde representaciones muy sencillas que probablemente sean de vigilantes o custodios, a personajes con elaborados atavíos y complementos –Láminas 10 a 12-.

²⁷⁸ Lámina 6, Fig. g; Lámina 13, Fig. q

²⁷⁹ Lámina 13, Figs. i-l.

²⁸⁰ Lámina 13, Figs. e-f.

²⁸¹ G. Rivera, 2018: 134

²⁸² G. Rivera, 2018: 134-140

componentes. Más que fuerzas militares y ejércitos regulares, parece que existieron “especialistas en menesteres bélicos capaces de dirigir a las fuerzas armadas”.

El *k'uhul ajaw* o en su defecto el *ajaw* debió de haberse colocado como máximo dirigente frente a los cuerpos armados; sin embargo, ni estos títulos ni los de *sajal*, *b'aahajaw* o *yajawk'ahk'* indican un cargo militar; “quienes los ostentaron tuvieron que cumplir determinadas funciones con respecto a la guerra, lo que explica las escenas y menciones de cualquiera de estos personajes como o con cautivos de guerra. Parfraseando a Inomata, “es como si algunos miembros de la corte jugaran el papel de líderes militares en tiempos de guerra”²⁸³.

La autora²⁸⁴, basándose en los estudios de Lacadena, Stuart, Kettunen y Houston entre otros, realiza una relación de diferentes cargos militares. Aunque estos títulos representan una función concreta en las actividades bélicas y no establecen los rangos que esos personajes ostentaron, los cargos de *kalo'mte'*²⁸⁵, *ch'aho'm ajaw*²⁸⁶, *b'aahte'*, *yajawte'*²⁸⁷ se asocian a personajes de alto rango social. Aunque parece que también “fueron adquiridos por méritos obtenidos en el campo de batalla, logrando que el personaje consiguiera mejorar su estatus social”.

Al hablar de grafitos estas identificaciones son imposibles. Sabemos que los representados en palanquines de deidades patronas serían los *ajaw* o *k'uhul ajaw*, probablemente celebrando victorias militares, pero no podemos afirmar si los más ricamente ataviados eran gobernantes o pertenecerían a cualquiera de los otros rangos enunciados. Sin embargo, sí que creemos haber identificado entre los grafitos a algunos *b'aahte'*. Era un cargo importante y recurrente “al que Lacadena y Houston han asociado al de “capitán militar”, que se identifica por un bastón o vara que posiblemente alude el nombre de: “bastón principal”, “primera vara” o bien “señor de

²⁸³ Inomata, 2001:33; Rivera Acosta, 2108: 107

²⁸⁴ G. Rivera, 2018: 106

²⁸⁵ *Kalo'mte'* es un cargo aparentemente relacionado con los títulos de *b'aahte'* y *yajawte'*, su traducción podría ser “señor que destruye las lanzas”, es decir, los ejércitos, colocándolo como un jefe jurisdiccional con poder bélico predominante (el título de *kalo'mte'* se volvió en el Clásico Tardío un privilegio de los dirigentes mayas más prestigiosos). Es un título únicamente empleado por gobernantes sin importar su género y con claras connotaciones militares, pues aunque se desconozca con claridad lo que este cargo implicó, es asociado a dirigentes con éxito militar.

²⁸⁶ *Ch'aho'm ajaw* es un cargo de menor rango que el de *kalo'mte'*. Se infiere que dicho cargo pudo hacer referencia a algún dirigente del ejército (ibídem.), jefe de escuadrón o capitán general, no asociado con alguna arma en específico, quizá tenía un cargo más amplio y general, de alto nivel y no especializado. Seguramente era algún dirigente de grupo de guerreros/'varones'.

²⁸⁷ *Yajawte'* probablemente “señor de varas/lanzas”, pudo ser intercambiado por el cargo *b'aahte'*. Gracias a evidencias posclásicas podemos entender que este título tuvo un cargo similar al de un capitán, pues *yahau katun* “capitán de guerra” tuvo su equivalente en rango al *u yahau chem* “capitán de embarcación” (Lacadena, 2010), aludiendo un cargo de alto valor en la organización bélica del Clásico. No es mucho lo que sabemos de éste, pero parece existir un equivalente mexicana, pues por sus asociaciones iconográficas y epigráficas con personajes teotihuacanos y la presencia de lanzadardos, todo apunta a que el *tlacohtecutli* “señor de dardos” pudo haber sido un cargo con rango similar al del *yajawte'*. (...) Ciertamente asociado a iconografía militar ostentado tanto por gobernantes, como por personajes de menor estatus. Junto con los cargos anteriores, debió de haber compuesto la élite militar.

lanzas"²⁸⁸. Este cargo pudo ser ostentando tanto por *ajawo'ob'* como por cualquier personaje subordinado. "Iconográficamente sus portadores usaron vestimenta de guerrero y se muestran asociados a cautivos de guerra. El *b'aahte'* en las imágenes sostiene palos/batones/varas que en su parte superior pueden llevar una cabeza de serpiente, ser curvos, o bien, diversas decoraciones de papel a lo largo del instrumento". Se ilustra con el personaje figurado en la Estela 20 de Ceibal y es la vara que remata en un elemento curvo lo que nos ha permitido identificar un *b'aahte'* entre los grafitos de La Blanca.



Figs. 5.75, 5.76 y 5.77. B'aahte'. a) Estela 20 de Ceibal; b y c) Detalle y escena completa del grafito registrado en el muro Sur del Cuarto 5 de la Estructura 6J1 de La Blanca.

²⁸⁸ Lacadena, 2010; G. Rivera, 2018: 109

Este grafito (Fig. 5.76) forma parte de una escena en la que probablemente estén ilustrados también otros de los altos cargos mencionados, a juzgar por los tocados, atavíos y armas que portan:

“Estos grandes capitanes, fuera de estos adornos militares, como atavió, y insignia real, traían arracadas en las orejas, de oro y plata, y piedras muy preciosas, y recias, permitiéndoles por excepción, y señal de grandes personas, usar de penachos levantados de plumas parecidas de quetzal, mas no menos estimablemente adornados de semejantes insignias militares, era de grande, y sobremanera superior privilegio, el de las sobrevistas de pieles de tigres, y leones, adobadas y con pinturas de singulares, y admirables hazañas, ejercitadas por el propio que la vestía, con tal orden de gobierno, que al que usaba cualquiera de estos adornos militares, sin haber pasado por las gradaciones de la ordenanza, le condenaban á muerte..”²⁸⁹.

También se han documentado epigráficamente otros cargos menores. Su recurrencia es mínima, por lo que no debieron de haber sido cargos que ostentara la élite²⁹⁰: *b'aahpakal* “primer escudo”, *b'aahto'k'* “primer pedernal”, *b'aahpakal*, *b'aahtox* “primer lanzador”, pudo haber hecho referencia a un cargo asociado a armas arrojadas como lanzas, lanzadardos, piedras, etc. o *lakam* “estandarte”, “bandera”.

Aunque no podemos afirmarlo, es muy probable que muchos de ellos, que no aparecen los soportes oficiales, sí que se representaran entre los grafitos. Si, como plantea la autora, los líderes locales dirigieron sus propios contingentes cuando fue necesario, no sería extraño que representaran estos acontecimientos relevantes en sus muros.

En cuanto a los soldados rasos, G. Rivera afirma que “por las características de la organización sociopolítica de las sociedades mayas prehispánicas tenemos las bases para asegurar que buena parte de los hombres que iban a la guerra eran personas del común reclutadas por alguna especie de leva”²⁹¹.

Otros grafitos relacionados con la guerra son los que se vinculan a victorias militares. Parece ser el caso de las representaciones de palanquines de deidades protectoras representados en el Palacio Maler y la Estructura 5D-96 de la Plaza de los Siete Templos de Tikal, así como el de las representaciones de ostentosos desfiles de guerreros documentadas en Santa Rosa, Kakab, Tikal o La Blanca²⁹².

Otra manera habitual de representar las victorias militares, fue a través de la representación de cautivos²⁹³. Como hemos visto, también personajes de alto rango

²⁸⁹ Fuentes y Guzmán, 1932: II: 126; G. Rivera, 2018: 136

²⁹⁰ G. Rivera, 2018: 111-112

²⁹¹ G. Rivera, 2018: 117-118

²⁹² Véanse también epígrafes 3.1.6.2 y 3.2.3.

²⁹³ Véase también el epígrafe 3.1.1.1.2.5.

participaban activamente en la guerra, por lo que su captura, suponía una victoria añadida. Son especialmente conocidos los cautivos pintados en la Sala 2 de la Estructura I de Bonampak; los encontramos también representados con cierta frecuencia en estelas, relieves escultóricos y cerámicas, como el Altar 10 de Tikal o el Relieve de Dos Pilas, entre otros. Hay asimismo referencias a ellos en la epigrafía y las fuentes coloniales.

Stuart, basándose en las investigaciones de Proskouriakoff, descifró el término *ub'aak* como 'su cautivo'. Notó que los gobernantes se emulaban como señores de x número de cautivos, y conforme participaron en batallas este número iba creciendo. Sin embargo, la expresión respecto a "la cuenta de los cautivos" que los personajes suelen ostentar, no puede entenderse como un cargo militar, sino más bien como un título de mérito personal, que muy probablemente no conllevó ningún tipo de privilegio asociado que no fuera prestigio social. Así, la captura de cautivos daba prestigio y legitimidad a los gobernantes y a sus *sajalo'ob'* (...) pero esto no parece haber modificado de forma alguna su estatus dentro del ejército, ya que aquellos que hicieron uso de este apelativo pertenecieron a los escalafones superiores de la pirámide social y bélica, por lo que muy probablemente la captura de cautivos en la región no promovía un ascenso en rango, no así el desempeño en la batalla, ya que las formas de promoción u obtención de cargos fue, con seguridad en la mayoría de los casos, por méritos personales en combate²⁹⁴.

Sin embargo, sí que pudo ser el motivo por el que se representaron entre los grafitos, de un modo muy similar a como aparecen en el arte oficial. En tanto que trofeos, los cautivos suelen ser representados en posturas denigrantes, con las manos –y en ocasiones también las piernas- atadas a la espalda, despojados de sus símbolos de poder, con el cabello suelto y tiras de papel sustituyendo las orejeras, sin tocados ni distintivos de ningún tipo y semidesnudos o desnudos, sometidos también a vejaciones y torturas como arrancarles las uñas o coserles los labios. Despojarlos de sus atributos de poder o representarlos desnudos y sometidos a vejaciones son las convenciones de representación empleadas para denigrarlos.

En el arte oficial identificamos, a grandes rasgos, tres tipos iconográficos diferentes de cautivos:

- 1) Representados en el momento de la derrota, siendo agarrados por el cabello y atravesados por lanzas: Dinteles 1, 2 y 3 de Bonampak, Estela 3 de La Mar y K6416.
- 2) Despojados de sus atributos y maniatados: Estelas 2, 6 y 7 de Aguateca; Estela 6 de Caracol; Estelas 5, 6, 21 de Cobá, Escalones 1, 2 y 3 de la Escalina Jeroglífica

²⁹⁴ G. Rivera, 2018: 256-258

de Dos Pilas, Estelas 4 y 5 de Ixkun Estelas 7, 8, 9, 12, 26 y 35; y Dintel 12 de Piedras Negras; Altares 1,2,3,6,8,8 y 10 de Tikal; Hueso 39 y Estelas 5 y 10 también de Tikal; Estela 4 de Ucanal; Estela 2 de Uxmal; Dintel 12 y Estela 11 de Yaxchilán. En ocasiones los gobernantes se apoyan literalmente sobre ellos, convirtiéndose en una suerte de pedestal humano: Estelas 1, 2, 4, 8, 15, 20 de Cobá; Estelas 8, 9, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 21, 23, 24, 29 y 30 de Naranjo;

- 3) Con los genitales expuestos: Estela 14 de Uxmal y Roca de los cautivos de Calakmul.

Estos cautivos, tanto si fueron de rango real, nobles o cautivos no identificados "fueron tratados como mercancías" y "degradados, deshumanizados y despojados de todo menos la voluntad de expresar dolor. Incluso después de la muerte, sus cuerpos y partes del cuerpo pertenecían a otros, su vergüenza era total"²⁹⁵.

Según Houston, Stuart y Taube, uno de los modos de deshonar los cuerpos fueron animalizarlos -por mostrarlos con los genitales expuestos, así como por tratarlos como mera carne animal, ya que pueden ser cazados, cortados o preparados como animales, especialmente como venados (Figs. 5.78 y 5.79).



Fig. 5.78 y 5.79. K1082 y K2781.

²⁹⁵ Houston, Stuart y Taube, 2006: 206

Como hemos visto en el epígrafe 3.1.1.1.2.5, entre los grafitos podemos identificar dos de estas tres subcategorías de cautivos: "cautivos maniatados o despojados de sus atributos de poder" (Fig. 5.81) y "cautivos con los genitales expuestos" (Figs. 5.83 a 5.87), representados ambos del mismo modo que en el arte oficial.

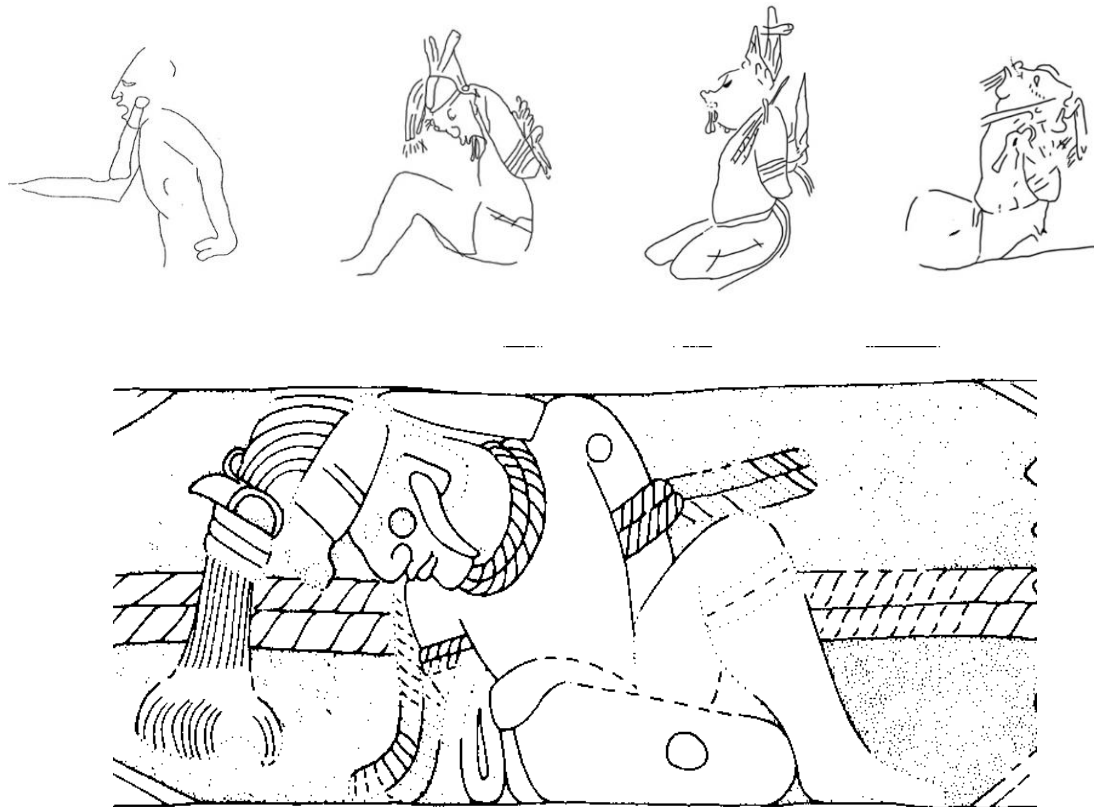
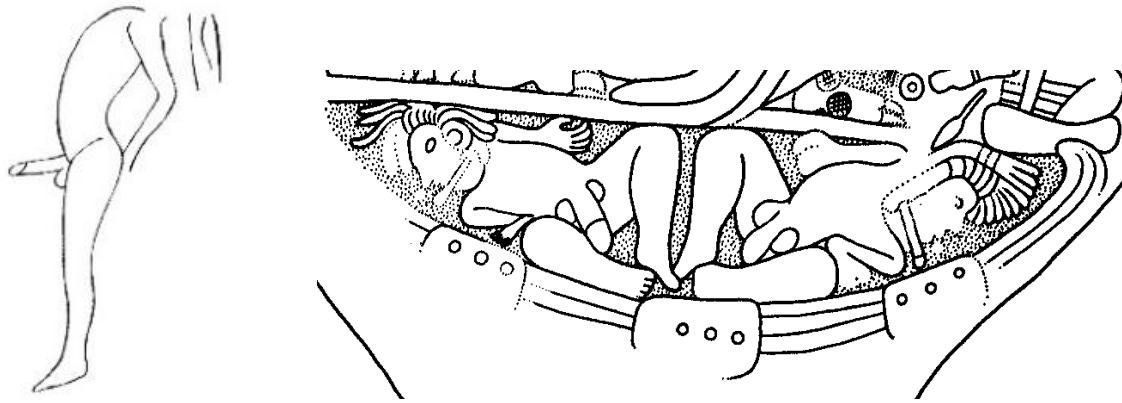


Fig. 5.80 y 5.81. Grafitos con representaciones de cautivos procedentes de Tikal (a-d) y e) Cautivo figurado en el Altar 10 de Tikal.



Figs. 5.82 y 5.83. Cautivo desnudo. Grafito procedente de Tikal y representación de cautivos desnudos y con el miembro viril agrandado procedentes de la Estela 14 de Uxmal, detalle.



Figs. 5.84 a 5.86. Grafitos que representan personajes desnudos y con el miembro viril agrandado, seguramente cautivos, procedentes de Tikal y Nakum.

5.5. Muerte y ritual. Los sacrificios humanos en los grafitos

“Les hacían sacrificios de personas humanas con tanta facilidad como si sacrificasen aves, y tantas veces cuantas los malvados sacerdotes o los chilanes les decían era menester, o a los señores se les antojaba o parecía. Y dado que en esta tierra, por no ser mucha la gente como en México, ni regirse ya después de la destrucción de Mayapán por una cabeza sino por muchas, no hacían así tan justa la matanza de hombres, ni por eso dejaban de morir miserablemente hartos, pues tenían cada pueblo la autoridad de sacrificar los que el sacerdote o chilán o señor le parecía y para hacerlo tenían sus públicos lugares en los templos como si fuera la cosa más necesaria del mundo a la conservación de la república”²⁹⁶.

Pese a la frecuencia de sacrificios humanos²⁹⁷ testificados por Landa, las representaciones explícitas de rituales de sacrificio o de personajes sacrificados no abundan en el arte oficial; sin embargo, las referencias visuales y textuales de las que disponemos, así como las evidencias procedentes del ámbito de la arqueología funeraria y la antropología forense, o de los relatos coloniales, permiten hacer una buena reconstrucción de los diferentes rituales de sacrificio humano llevados a cabo por los mayas del Clásico. En el caso de estas representaciones, las documentadas en grafitos son especialmente destacadas, dado que algunos de estos rituales se plasmaron casi exclusivamente entre el corpus de grafitos.

Tiesler identifica el sacrificio ritual humano con “un extremo de las ‘performance’ rituales altamente redundantes, controladas por la élite en el poder”²⁹⁸; morir sacrificado era, en cierto modo, una “suerte”, pues “la víctima, ahora asociada con el estatus sobrenatural, es inmolada y ofrecida a los dioses. Como tal, el sacrificio humano es considerado una forma ritual suprema por las sociedades que lo escenifican para la terminación de la vida de un hombre, mientras que la ofrenda de sus esencias vitales - a veces consumidas colectivamente o quemadas- permite la comunicación e intercambio final con lo sagrado”²⁹⁹.

²⁹⁶ Landa, 2017: 266-267

²⁹⁷ Nájera define el ritual de sacrificio del siguiente modo: “la característica que nos permite distinguir a este rito de otros fenómenos religiosos, como puede ser la ofrenda, es que el hombre busca la comunicación con lo divino a través de un objeto consagrado, que sufre una destrucción parcial o total en el curso de la ceremonia; sólo consideraremos sacrificio el rito en el que la víctima sea un animal o un ser humano”. (Nájera, 1987: 40) El sacrificio humano constituyó el punto culminante del culto entre los antiguos mayas: era el momento en que gracias a los dones de los hombres, las deidades, seres insuficientes que precisaban de los presentes terrestres, obtenían su sustento y podían conservar su existencia. Los dioses, mediante la constante alimentación de su fuerza, estaban capacitados para permitir la continuidad de la vida del cosmos, quedando así manifiesta la dependencia entre hombres y deidades. Los mayas, a través de la ofrenda a los dioses penetraban al mundo sagrado y de esta manera podían agradecerles los beneficios otorgados, ensalzarlos, granjearse su benevolencia y su protección. Nájera, 1987: 105.

²⁹⁸ Tiesler, 2007: 18

²⁹⁹ Tiesler, 2007: 18; Helfrich, 1973: 112

Los rituales de sacrificio humano entre los mayas fueron un conjunto canónico de actos de culto; su configuración y el curso de los eventos respondían a un esquema fijo, con poco lugar para la espontaneidad. Se dividieron en tres actos principales: la preparación, la celebración propiamente dicha y las ceremonias de clausura. El primero y el último, así como las ceremonias celebradas alrededor de este culto, siempre se parecían entre sí. La diferencia más evidente era el *modus* de la muerte ritual³⁰⁰. Tras el sacrificio el cuerpo con frecuencia seguía siendo objeto de manipulaciones. Tiesler y Cucina mencionan que "los tratamientos en las ceremonias subsecuentes variaban" y apuntan como posibles conductas postsacrificiales "el desollamiento, descarnamiento, la amputación de partes del cuerpo y la cremación del cuerpo o del corazón"³⁰¹.

En cuanto a los motivos para su realización³⁰², Tiesler³⁰³ agrupa los sacrificios propiciatorios, proféticos, dedicatorios, de cautivos y las ceremonias calendáricas dedicadas a ciertas deidades como "sacrificios de comunión", dado que éstos "benefician la comunión entre los seres humanos y los dioses para renovar el cosmos y así asegurar el bienestar común". Apunta que también se realizaron "sacrificios de prestigio", dedicados a individuos relevantes socialmente o vinculados a acontecimientos importantes en sus vidas, como entronizaciones o funerales, más que al bienestar colectivo. Éstos "subrayan la superioridad y el poder del receptor, y parecen principalmente relacionados con el beneficio individual y sus necesidades". La autora menciona como ejemplo los sacrificios de "acompañantes" aristocráticos. Finalmente, incluye también la "caza de brujas" y las ejecuciones de expiación, es decir, judiciales, como causas para el sacrificio ritual.

Acerca de las víctimas³⁰⁴, a grandes rasgos, se contaría entre los adultos con capturados de guerra -entre los que se distinguían nobles y prisioneros comunes-, los infractores de la ley y los voluntarios. Entre los niños, Nájera menciona que pudieron ser raptados, comprados, capturados en incursiones militares o incluso ofrecidos de manera voluntaria.

Estas muertes violentas produjeron en el registro material patrones diferenciados de los conjuntos funerarios reverenciales. Tiesler³⁰⁵ establece una relación entre las prácticas estándar maya, funerarias o no funerarias, y las marcas que éstas pudieron producir en los huesos (marcas tafonómicas producidas por manipulación peri- y postmortem),

³⁰⁰ Helfrich, 1973:112.

³⁰¹ Tiesler y Cucina, 2007

³⁰² Helfrich, 1973: 28-49

³⁰³ Tiesler, 2007: 19-20

³⁰⁴ Nájera, 1987: 125-128

³⁰⁵ Tiesler, 2007: 20-21.

permitiendo diferenciar, también desde la antropología forense, los distintos rituales documentados en el registro iconográfico y colonial.

En cuanto a los verdugos, parece que los sacrificios fueron ejecutados por “especialistas religiosos, con estrechos lazos con los círculos que poseen poder político, militar y religioso. (...) Fuentes coloniales yucatecas generalmente se refieren al *Ah Kin* o sumo sacerdote asistido por uno o más *Nacomes*”³⁰⁶. Según Landa, el de verdugo era un cargo “perpetuo y poco honroso porque era el que abría los pechos a las personas que sacrificaban [...]”.

Finalmente, parece que también la música y la danza tuvieron un papel destacado durante el ritual, predominando, probablemente, instrumentos de percusión, dado que el ritmo debió ser un factor importante³⁰⁷.

5.5.1. Ritual de extracción del corazón

“El sacrificio humano era considerado la expresión suprema del ejercicio religioso entre los mayas. En particular, la remoción del corazón pulsante, la inmolación de la vida humana y el ofrecimiento del órgano vital —esencia y alimento de los dioses— permitía la recompensa de lo sagrado y la comunicación última con ello”³⁰⁸.

López-Austin³⁰⁹ propone un esquema del que podemos extraer los pasos rituales en que consistió el evento, incluyendo también los posibles procedimientos y utensilios empleados, así como las evidencias esqueléticas de cada uno de ellos: dispersión de sangre anterior a la muerte, colocación de la víctima, acceso al corazón, exposición del corazón, remoción del corazón, ofrenda del corazón, ofrenda de sangre, mutilación sacrificial del cuerpo y tratamiento póstumo del cuerpo.

En cuanto al método de acceso al corazón, Tiesler y Cucina, basándose en algunas de las evidencias esqueléticas de Palenque, Calakmul y Becán, y considerando que el ritual de extracción seguiría un patrón establecido y altamente pautado, proponen que el método más habitual durante el Clásico fue “el acceso transdiafragmático subtorácico, abriendo el cuerpo inmediatamente por debajo de la caja torácica”³¹⁰ y realizado en una posición sobreextendida.

³⁰⁶ Tiesler, 2007: 18.

³⁰⁷ Nájera, 1987: 138.

³⁰⁸ Nájera, 1987: 9, 40-50 en Tiesler y Cucina, 2007.

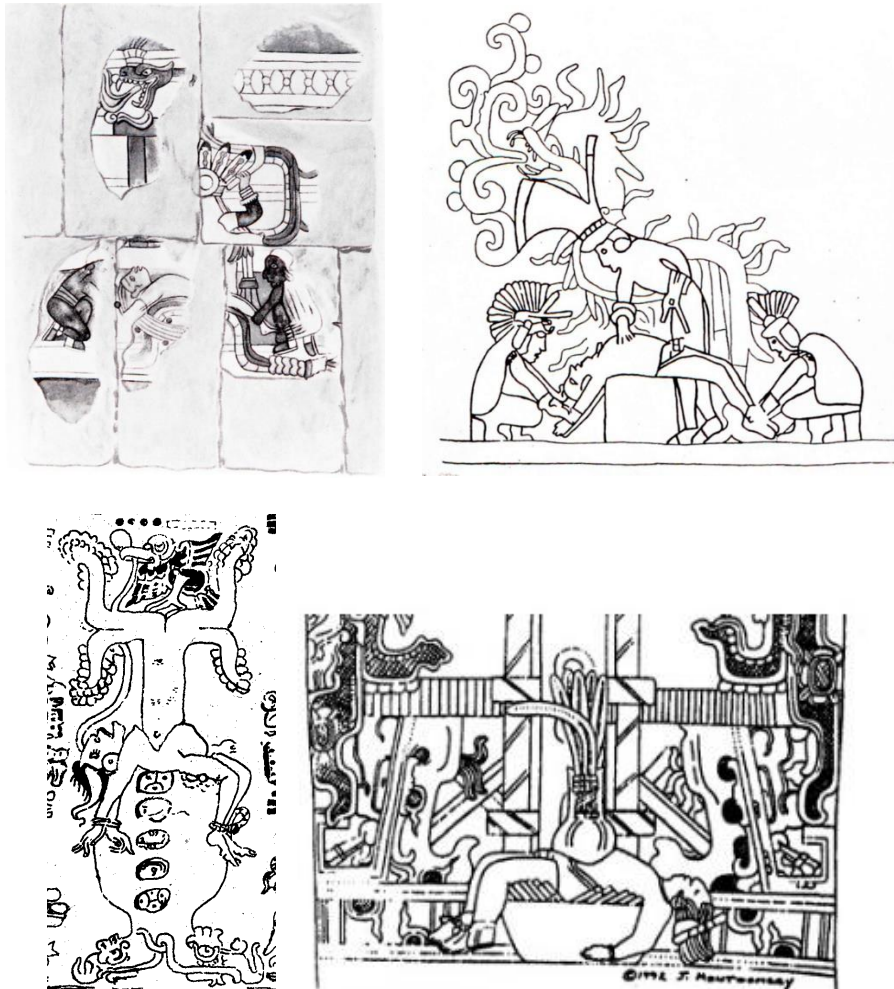
³⁰⁹ López-Austin, 1998: 15, tomado de Tiesler y Cucina, 2007: Tabla 1.

³¹⁰ Tiesler y Cucina, 2007.

Esta propuesta es corroborada por las fuentes visuales, especialmente a través de los grafitos, pues en ellos es muy explícita la característica herida que queda en el cuerpo tras este procedimiento.



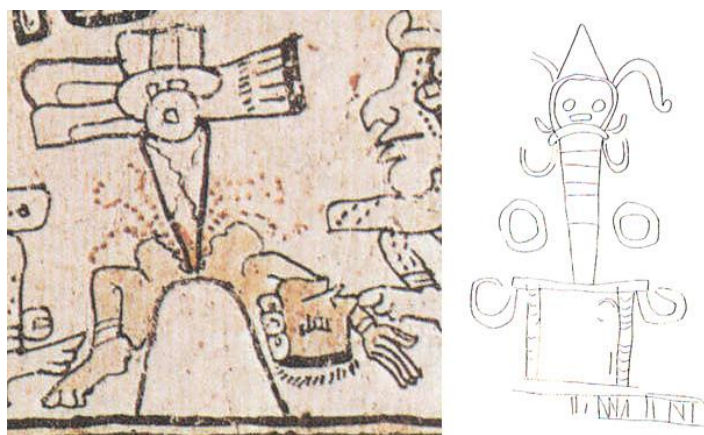
Fig. 5.87. Grafito procedente de Tikal y marca que el acceso transdiafragmático subtorácico dejaría en el cuerpo, según Baxter.



Figs. 5.88, 5.89, 5.90 y 5.91. Representaciones del ritual de extracción del corazón. a) Chichén Itzá, Templo de los Guerreros; b) Chichén Itzá, Templo Superior de los Jaguares; Códice de Dresde, Lámina 3a y Fragmento de la Estela 11 de Piedras Negras.

Su modo de representación es muy similar al de otras víctimas a las que se les ha arrancado el corazón en el arte oficial. Encontramos representaciones de este ritual en las Estelas 11 y 14 de Piedras Negras; pero la mayoría de los ejemplares proceden del postclásico: de los frescos de Chichén Itzá -Templo de los Guerreros y Templo de los Jaguares; el Disco dorado H o la lámina 3a del Códice de Dresde³¹¹.

Orrego y Larios proponen para este grafito (Fig. 5.87) una cronología posterior al considerarla "una representación a la usanza de épocas postclásicas"³¹², dado que su estilo es "extraordinariamente parecido" al realizado en la página 76 del Códice de Madrid³¹³, "exceptuando el cuchillo ceremonial que, en este caso, no aparece sobre el pecho de la víctima", del que, sin embargo proponen un ejemplo entre los grafitos de Tikal, "que concuerda de manera excepcional con el cuchillo del códice"³¹⁴. Si la interpretación es correcta este grafito podría entenderse como un modo simbólico se referirse a un sacrificio, representando solo el cuchillo ceremonial (Fig. 5.93). Asimismo, su ubicación, se documentó a 1,52 metros de altura sobre el piso, antes de que el edificio colapsara, sería asimismo una huella de las ocupaciones postclásicas "que tuvieron lugar dentro de las cámaras mejor conservadas"³¹⁵.



Figs. 5.92 y 5.93. Sacrificio representado en la página 76 del Códice de Madrid y grafito procedente de Tikal.

³¹¹ Helfrich, 1973: Abb. 47-51 (47, 48, 50).

³¹² Orrego y Larios, 1983: 160

³¹³ Orrego y Larios, 1983: 160

³¹⁴ Orrego y Larios, 1983: 160, 172; Lámina 19, Figs. B y C

³¹⁵ Orrego y Larios, 1983: 161

5.5.2. Ritual de lanceado

Una de las escenas de sacrificio por lanceado más conocida del arte maya es precisamente el grafito documentado por Maler en el Templo II de Tikal (Fig. 5.94); en su parte central podemos observar a la víctima atada a una estructura con los brazos extendidos, siendo atravesada por una lanza arrojada por el verdugo representado a la derecha.

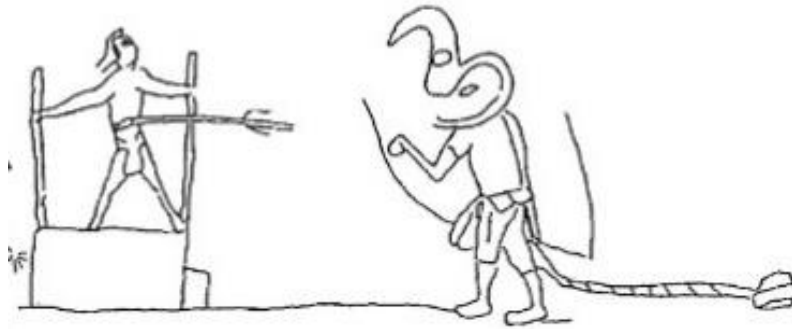
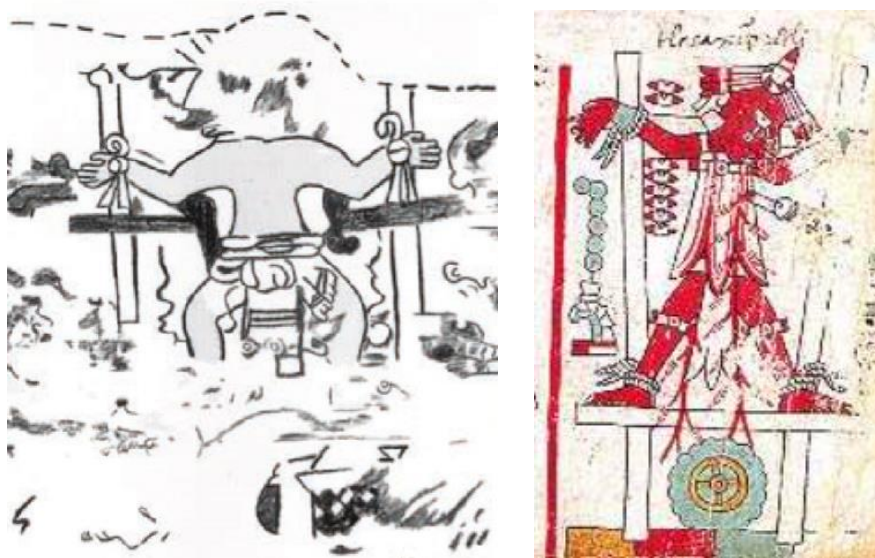


Fig. 5.94. Escena de sacrificio registrada en Tikal. Lámina 115.

Durante un tiempo se consideró incluso la única representación plástica maya³¹⁶ de sacrificio por lanceado, tomándose como referencia las representaciones mixtecas de la página 84 del Códice Nuttall, que propuso Maler en su interpretación inicial, y la página 10 del Códice Becker³¹⁷.

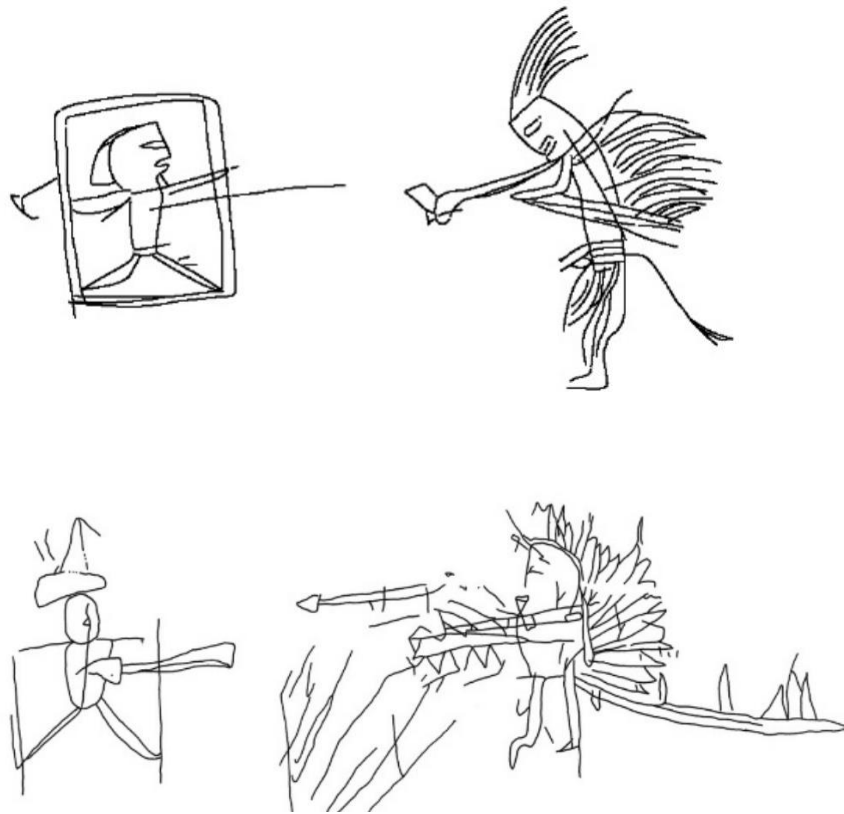


Figs. 5.95 y 5.96. Mural 5 de La Sufricaya y detalle de la página 90 del Códice Nuttall.

³¹⁶ Helfrich, 1973: 130

³¹⁷ Helfrich, 1973: 130

Aunque se plasmó también en la vasija K2781 y en el Mural 5 de La Sufricaya³¹⁸, casualmente, el ritual de sacrificio menos representado en el arte oficial, es el más representado entre los grafitos³¹⁹.



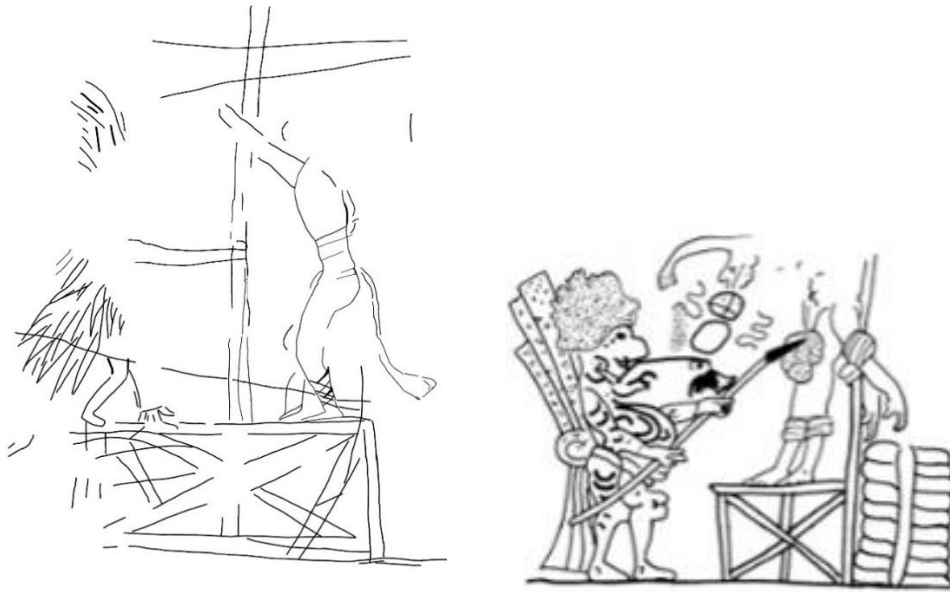
Figs. 5.97 y 5.98. Escenas de sacrificio por lanceado documentadas entre los grafitos: a) Rio Bec; b) Nakum.

El esquema compositivo en todas ellas es muy similar. Como en el caso de la escena registrada en Tikal, se representa en el momento en que la lanza está atravesando el pecho de la víctima, amarrada a una estructura con dos postes verticales, con los brazos -y en ocasiones las piernas- extendidas. En la mayoría de ellas se figura también al verdugo, ricamente ataviado.

Aunque estas representaciones son las más abundantes, también se ha documentado entre los grafitos una variante de este sacrificio:

³¹⁸ Žrátko, 2014: 171

³¹⁹ Hasta en doce ocasiones. Láminas 21, Figs. a-g y Láminas 115 a 119.



Figs. 5.99 y 5.100. Escena de sacrificio registrada en La Blanca y dibujo de la vasija K206.

En La Blanca, parcialmente conservada, se ha registrado esta otra escena en la que se representa a dos personajes de pie sobre una estructura de maderas cruzadas. Tanto el andamio como la postura y el atavío de los personajes hacen pensar que se trata de una escena de sacrificio. Sin embargo, presenta algunas variaciones con respecto a las escenas de lanceado que acabamos de describir, dado que en este caso tanto el verdugo como la víctima se representan sobre la característica estructura de maderas cruzadas. Además, el sacrificado está amarrado de frente a un solo poste con los brazos por encima de su cabeza, en una postura similar al cautivo maniatado a un poste representado en la vasija K206 o al de una figurilla (Fig. 5.101) procedente de la Isla de Jaina³²⁰; tampoco se representa la lanza atravesando su pecho.

³²⁰ Helfrich, 1973: Abb. 11



Figs. 5.101 y 5.102. Víctimas de sacrificios por lanceado amarradas a un solo poste: Figurilla procedente de la Isla de Jaina y grafito procedente de Tikal.

A este esquema compositivo respondería también otro grafito registrado en Tikal en el que se representa a una víctima de sacrificio atada a un solo poste, aunque también con alguna variación, pues en este caso la víctima aparece amarrada de espaldas y además parece que se han representado parte de las tripas.

Si bien no podemos hacer afirmaciones rotundas al respecto, de acuerdo con Helfrich, Nájera y Zalka se han considerado variaciones de un mismo tipo de sacrificio: el lanceado, al que estos autores vinculan también con el sacrificio por flechamiento.

Landa en 1566 lo describe del siguiente modo:

"Y llegado el día juntábanse en el patio del templo y si había [el esclavo] de ser sacrificado a saetazos, desnudábanle en cueros y untábanle el cuerpo de azul [poniéndole] una corozca en la cabeza; y después de echado el demonio, hacía la gente un solemne baile con él, todos con flechas y arcos alrededor del palo y bailando subían en él y atábanle siempre bailando y mirándole todos. Subía el sucio del sacerdote vestido y con una flecha le hería en la parte verenda, fuese mujer u hombre, y sacaba sangre y bajábase y untaba con ella los rostros del demonio; y haciendo cierta señal a los bailadores, ellos, como bailando, pasaban de prisa y por orden le comenzaban a flechar el corazón el cual tenía señalado con una señal blanca; y de esta manera poníanle al punto los pechos como un erizo de flechas"³²¹.

³²¹ Landa, 2017: 179-180.

En cuanto a su significado, Helfrich vincula simbólicamente este ritual con el mito cakchiquel de la muerte de la deidad Tolgom, dado que en este mito parecen reproducirse los mismos actos que en los rituales mayas del Clásico:

“Entonces comenzó la ejecución de Tolgom. Vistióse y se cubrió de sus adornos. Luego lo ataron con los brazos extendidos contra un álamo para asaetarlo. Enseguida comenzaron a bailar todos los guerreros. La música se llamó el canto de Tolgom. A continuación comenzaron a disparar flechas pero ninguna de ellas iba a dar en las cuerdas (con que estaba atado), sino que iban a caer más allá del árbol de las jícaras, en el lugar de Qakbatzulú, a donde iban a caer todas las flechas. Por fin lanzó su flecha nuestro antepasado Gagavitz, la cual fue a dar al punto al sitio llamado Cheetzulú y se clavó en Tolgom. En seguida lo mataron todos los guerreros. Algunas de las flechas penetraron en su cuerpo y otras fueron a caer más lejos. Y cuando aquel hombre murió, su sangre se derramó en abundancia detrás del álamo. Luego llegaron y acabaron de repartir sus pedazos entre todos los guerreros de las siete tribus que tomaron parte en la ofrenda y sacrificio, y su muerte se conmemoró en lo de adelante en el mes Uchum... (...) Reunióanse las tribus cada año para sus festines y orgías y flechaban a los niños, pero en lugar de flechas les tiraban con ramas de sauco, como si fueran Tolgom”³²².



Fig. 5.103. sacrificio “de andamio” representado en la vasija K2781.

Zralka, Taube y Nájera lo relacionan con el sacrificio de renovación y fertilización de la tierra llamado Tlacacaliliztli, ampliamente documentado en el período Posclásico en el centro de México, donde se practicó durante el festival de Tlacaxipehualiztli dedicado a Xipe Totec, el dios de la primavera, la buena cosecha y la renovación de la tierra. Los autores asocian “el lanzamiento de las flechas con la inserción del palo de plantación en el suelo, que fue representado simbólicamente por el cuerpo del prisionero. Las gotas

³²² Recinos, 1950: 77-78, citado por Helfrich, 1973: 132-133).

de sangre que cayeron sobre el suelo estaban evocando la lluvia que garantizaría una buena cosecha"³²³.

Basándose en la representación de la vasija K2781, Zralka³²⁴ y Taube³²⁵ proponen que el sacrificio constaría de tres partes: "1) quema de la parte posterior de la víctima: representando la quema de milpa 2) lanzamiento de flechas hacia el cuerpo: representando la plantación de semillas de maíz 3) flujo de sangre: representando lluvia que se suponía que fertilizaría el suelo" y plantean la posibilidad de que también entre los mayas del Clásico este sacrificio pudo haberse practicado "al comienzo de un nuevo ciclo agrario, al igual que Tlacacaliliztli, que se llevó a cabo durante Tlacaxipehualiztli, el segundo mes del año solar que fue celebrado por los aztecas en marzo, durante la estación seca con el fin de suplicar por la lluvia"³²⁶. Taube y Van Akkeren lo relacionan también con la caza, pues "la víctima sacrificada durante esta ofrenda simbolizaba a sus presas, mientras que los arqueros que lanzaban las flechas eran considerados como los cazadores", algo que Taube refuerza por el hecho de que el prisionero se representa también a cuatro patas sobre el andamio³²⁷.

Helfrich incluye otra referencia poco conocida de las Relaciones del Yucatán II: 44, Relación de los pueblos de Popola y Sinsimato: "y este tal esclavo, en los días señalados que estos tenían para hacer sus borracheras y areytos le enpalavan por el cielo y le flechaban para celebrar sus fiestas".

Así, la mayoría de las referencias coloniales parecen reportar un ambiente "festivo" acompañando a estos eventos públicos, por lo que es posible que "con el tiempo este llegara a asociarse con un simbolismo distinto", pues se ha demostrado que este sacrificio "se practicó durante un baile que era parte de los festivales que se utilizaban para promover la propaganda. Se llevó a cabo para conmemorar acontecimientos políticos importantes como la ascensión de un nuevo gobernante, la asunción de altos títulos o rangos y para conmemorar batallas decisivas".

³²³ Zralka, 2014: 168-169.

³²⁴ Zralka, 2014: 168-169.

³²⁵ Taube, 1988; 2006: 221

³²⁶ Zralka, 2014: 168-169

³²⁷ Zralka, 2014: 168-169

5.5.3. Ritual de arrojamiento

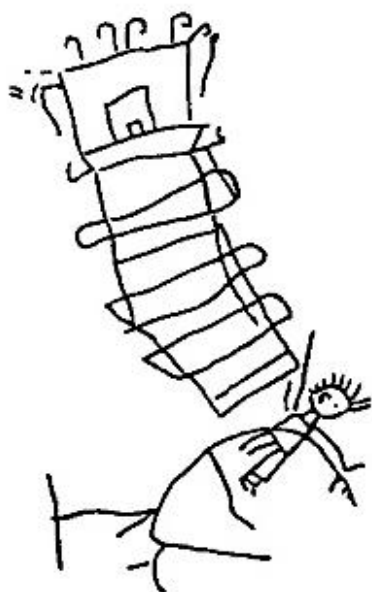


Fig. 5.104. Sacrificado arrojado a los pies de una escalinata. Grafito procedente de Chichén Itzá.

Consideramos especialmente relevante el grafito de un ritual de arrojamiento desde un templo piramidal, dado que es la única representación realista de este tipo de sacrificio. Procede de Chichén Itzá (Lámina 21, Fig. k) y en él se representa a una víctima que yace a los pies de la estructura por la que parece haber sido arrojado.

Además del grafito -y de una representación conceptual en el Códice de Madrid- las fuentes disponibles para la reconstrucción de este ritual son coloniales.

López Mendel lo describe de este modo:

"i el día que se ofrescía un sacrificio de estos era mui celebrado, i uno de los principales i más sancto espectáculo que ellos pensaban tener. Havia para esto lugar i su particular, i haciase con mucho aparato i solemnidad: ...subíase al desventurado en aquel lugar, que era altísimo, i congregado el pueblo a ver espectáculo tan triste, hacia un razonamiento en que daba cuenta que su motivo y propósito, i alabava aquel genero de sacrificio, i poniase a contar todos aquellos de su linaje que habían ofrescido de aquella manera, i diciendo i haciendo en llegando a él a contarse con el número de los demás, se arrojaba allí abaxo haciéndose pedazos"³²⁸.

Landa lo menciona como un modo de deshacerse de los cuerpos desollados:

"Algunas veces hacían este sacrificio en la piedra y grada alta del templo y entonces echaban el cuerpo ya muerto a rodar gradas abajo..."³²⁹.

³²⁸ López Mendel, citado por Helfrich, 1973: 135

³²⁹ Landa, 2017: 180

5.5.4. Ritual de decapitación

Si bien no ha sido posible determinar en qué ocasiones se empleó la decapitación, parece, según Nájera, que se llevó a cabo una vez que la víctima había perdido el corazón, o bien si se cortaba la cabeza a los enemigos muertos en batalla³³⁰.



Fig. 5.105. K1377. Extracción del corazón y decapitación ritual.

En cuanto a las fuentes coloniales, Helfrich menciona una referencia vaga de Palacio a este tipo de sacrificio, quien en su descripción de las ruinas de Copán se refiere a un Altar "que tenía una pileta con su zumidero donde degollaban los sacrificados i corría la sangre"³³¹ y otra más explícita que presencié Quijada: "que en el uno de los dichos sacrificios mataron una muchacha, que este confesante... la vió matar, que la mató el dicho Lorenzo luit con un navajón de pedernal que tienen para el dicho efecto, con el cual le cortó la cabeza. Y que vió asimismo este declarante que el dicho Lorenzo luit después que hubo muerto a la dicha muchacha con el dicho navajón le sacó el corazón y lo puso en un cajete de barro y lo quemaron, ofreciéndolo a cuatro ídolos que allí tenían presentes de barro"³³².

En lo referente a las fuentes visuales, en los diferentes soportes del arte oficial suele representarse principalmente de dos maneras: personajes que sostienen en sus manos cabezas humanas cortadas o representaciones de cabezas cortadas en el piso. Encontramos representaciones de este ritual en los códices (Códice de Dresde, 63a y

³³⁰ Nájera, 1987: 170

³³¹ Palacio, [MS]: fol. 79r; Helfrich, 1973: 116

³³² Scholes and Adams, 1938, I: 137 en Helfrich, 1973: 116-117

Códice de Madrid, 54b), en un incensario procedente de Tikal (Fig. 5.106), en las pinturas murales de Bonampak, en la Placa de Leyden o en la Estela 21 de Izapa, entre otras.

Dada su profusión en este tipo de soportes parece que fue un ritual de sacrificio empleado con frecuencia, de hecho, Helfrich menciona que existen incluso inscripciones glíficas que se refieren a este tipo de sacrificio y que "aparecieron con relativa frecuencia durante el Clásico"³³³.



Fig. 5.106. Incensario procedente de Tikal.

³³³ Helfrich, 1973:116

También entre los grafitos se registrado un ejemplar que parece ilustrar este ritual.



Figs. 5.107 y 5. 108. Estela 21 de Izapa y grafito procedente de Tikal.

La carga simbólica de este ritual, muy mencionado en el *Popol Vuh*, donde se lo relaciona de manera directa con el juego de pelota, así como su vínculo con el *wahy Akan*, al que se representa en ocasiones -también entre los grafitos- autodecapitándose se evidencia también a través de su profusión en las fuentes visuales. Nájera lo relaciona asimismo, por un lado, "con las cabezas trofeo, dentro de un complejo simbólico que incluye la guerra, el juego de pelota y en ocasiones al murciélago, y por otro, con el ritual agrícola³³⁴. Según la autora "el uso ritual del cráneo como trofeo estuvo extendida en el área maya durante el Clásico (...); debieron pertenecer a cautivos de guerra y era una manera de señalar la alta jerarquía de aquél que lo portaba"³³⁵. De hecho, ese es el contexto en el que parece representarse en la Estela 21 de Izapa³³⁶ o el que aparece en las pinturas murales de Bonampak o en los códices -2a del Códice de Dresde y 54b y 55b del Códice de Madrid- donde los sacrificados por decapitación son claramente cautivos de guerra. En cuanto a su asociación simbólica con una ceremonia agrícola,

³³⁴ Nájera, 1987: 170.

³³⁵ Nájera, 1987: 174.

³³⁶ Miles la interpreta como el registro de un evento histórico que mostraría la derrota y decapitación de un importante enemigo; Norman esboza dos posibles interpretaciones que la escena expresara "un concepto de muerte sagrada de un noble, como prerequisite para la herencia real en la siguiente vida" o que, debido a la presencia de gotas de lluvia en el panel superior, pudiera tratarse de una petición de agua, por lo tanto se escenificaría un sacrificio humano para propiciar a alguna divinidad (Nájera, 1987: 176).

Nájera la vincula "específicamente con el cultivo del maíz, el sacrificio de las divinidades de la vegetación, que tiene por objeto regenerar una fuerza sagrada"³³⁷.



Fig. 5.109. Página 34a del Códice de Dresde.

Las fuentes coloniales y visuales dan cuenta también de otros rituales de sacrificio³³⁸: ritual del cenote, de linchamiento, de lapidación, de fuego, del jaguar, del juego de pelota, rituales mixtos, rituales "mexicanos" y rituales de desangramiento. Sin embargo, ninguno de ellos se ha identificado en el *corpus* de grafitos.

En todos ellos, "la culminación de la ceremonia fue a veces anticipada por tortura prolongada y humillación. Al igual que en otros entornos culturales que escenifican el sacrificio humano, se introduce un elemento destructivo o catártico durante la metamorfosis de las víctimas, que pierden sus cualidades humanas personales durante su transformación en imitadores de lo sagrado". A las víctimas se les arranca el corazón, se atraviesa su cuerpo con flechas, se las decapita o se las arroja desde templos y a cenotes. "Ahora "roto", el cuerpo de la víctima se queda mientras produce una violenta efusión de sangre: la esencia de la vida y el sustento para los dioses"³³⁹.

³³⁷ Nájera, 1987: 181.

³³⁸ Helfrich, 1973: 125-158

³³⁹ Hubert y Mauss, 1964; Walker, 1995, en Tiesler, 2007: 20

5.6. *The mysterious red hand*. Impresiones de huellas de manos humanas

"In the doorway of an inner apartment was an ornamented pillar, and on the walls was *the print of the mysterious red hand*" (Stephens 1843 II: 140).

Las huellas de manos humanas que los exploradores y arqueólogos hallaron sobre los muros y bóvedas en gran cantidad de edificios³⁴⁰ mayas llamaron poderosamente su atención. Aunque las hay de muchos colores³⁴¹, la mayoría de ellas son rojas, lo que hizo que muchos las relacionasen con "ese sello de posesión sangrienta en el color de la sangre..."³⁴², que las rodeó de un halo de misterio que, en cierto modo, aún hoy las acompaña.

Su descripción, técnicas y distribución se han tratado en los capítulos 2 y 3; en este epígrafe trataremos de aproximarnos a su significado. Para ello, retomaremos las interpretaciones anteriores aportadas por cronistas, exploradores, arqueólogos, investigadores y etnógrafos; aunque descartaremos algunas de ellas, nos quedaremos con otras y aportaremos unas nuevas, las que han surgido tras comparar estas huellas con otras fuentes o al haberlas podido documentar en un contexto cerrado, como en el ejemplar registrado en Chilonché.

Aún así, el significado de las "*mysterious red hand*" sigue sin aclararse; no sólo en el área maya, también en otros lugares del mundo, donde se hicieron utilizando técnicas similares en diferentes períodos de tiempo.

Pasemos en primer lugar a las interpretaciones existentes, comenzando por la que las considera símbolos de devoción o de poder divino.

En *Historia de Yucatán. Devocionario de Nuestra Señora de Izamal y Conquista espiritual*, de 1633, Fray Bernardo de Lizana relaciona "la (huella) de mano" con "Kabul, dios de la Mano celeste u obradora" y con Itzamná, quien pudo sanar a los enfermos con el toque de su mano³⁴³.

También Stephens y Catherwood, los primeros en reportar el hallazgo de la "misteriosa mano roja"³⁴⁴, relacionan las huellas de manos con la divinidad. Stephens dedica a su significado un anexo al final del segundo volumen de *Incidents of Travel in Yucatan* titulado *The red hand*; en él Schoolcraft aporta las distintas interpretaciones acerca de este motivo en diferentes tribus norteamericanas: "las representaciones de figuras de

³⁴⁰ Aunque también se hallan en cuevas, éstas se han considerado exclusivamente con fines comparativos, dado que nuestro objeto de estudio son las halladas en construcciones arquitectónicas, compartiendo espacio en los muros con otros grafitos.

³⁴¹ Véase también el epígrafe 3.1.1.1.13 de esta Tesis

³⁴² Thompson, 1989: 227

³⁴³ Lizana, 1633

³⁴⁴ Stephens, 1843 II: 140. Véase también el epígrafe 2.2 en esta Tesis.

manos humanas son utilizadas por los indios norteamericanos para denotar súplicas a la Deidad o Gran Espíritu (...)". Menciona que se encuentran en el sistema de escritura de imágenes como el símbolo de fuerza, poder o dominio y que siempre se les asigna ese carácter sagrado. Aunque no es tan habitual en esa cultura, también se encuentran aisladas y en esos casos "deben considerarse como un signo general de devoción"³⁴⁵.

Palka³⁴⁶ sugiere que fueron los "mayas lacandones o sus antecesores inmediatos quienes crearon algunas de ellas" y aporta un dato etnográfico relevante al respecto al afirmar que "los lacandones consideraban que las imágenes de los acantilados eran *ts'ib*, "pintura/escritura" hecha por sus deidades o representaciones reales de los dioses. Los lacandones sostenían que las pinturas fueron creadas por el dios *Ts'ibatnah* o "Pintor de Casas", quien es la deidad patrona del dibujo, la pintura y la escritura. Se creía que este dios decoraba las casas, o acantilados, de los dioses con motivos ceremoniales del mismo modo en que los lacandones acostumbraban hacerlo en sus casas de los dioses". Y refiriéndose específicamente a las huellas de manos: "algunos lacandones han mencionado que las imágenes de manos son impresiones hechas por las deidades, quienes marcaron los acantilados cuando se crearon las pinturas"³⁴⁷.

Una segunda interpretación las considera huellas de sacrificados. En 1579, en la *Historia general de las cosas de Nueva España*, Fray Bernardino de Sahagún reporta "huellas de color azul" que dejaban en "los umbrales de las puertas y en los postes de las casas de sus amos" (...) "los esclavos que habían de morir"³⁴⁸.

"[...] iban los esclavos que habían de morir a las casas de sus amos a despedirse, y les llevaban delante una escudilla de tinta, o de almagre, o de color azul: iban así cantando con muy alta voz que parecía que rompía el pecho: y en llegando a la casa de sus amos, metían las manos ambas en la escudilla de color o de tinta, y poníanlas en los umbrales de las puertas y en los postes de las casas de sus amos, y dejábanlas allí impresas con los colores".

También Maler insinúa esta idea al reportar las huellas de manos humanas en el Templo I:

"Sobre la entrada a la segunda estancia del templo se aprecian en la superficie de la bóveda, y también bajo el arranque de la misma, grandes manos blancas, así como algunas hechas en rojo" (...) "uno puede imaginarse la diferencia de significado, para nosotros desconocida, que debió existir entre las manos rojas y blancas"³⁴⁹.

³⁴⁵ Stephens 1843 II: 264, 334-336

³⁴⁶ Palka, 2005: 1-9

³⁴⁷ Duby 1944: 67; Palka, 2005: 1-9

³⁴⁸ Sahagún, 1989: 143-144

³⁴⁹ Página 21 del "Cuaderno N° 22". Véase también el epígrafe 2.2 en esta Tesis.

Pero el más dramático es sin duda Michel Peissel cuando menciona al reportar las manos rojas en una estructura cuadrangular semiderruida (hoy conocida como Estructura 2 o Palacio de las Manos Rojas):

“Como eran de color rojo, parecían terroríficas manos ensangrentadas. El claro diseño de aquellas huellas hacía revivir ante mis ojos a los que habían prestado sus palmas para imprimirlas por siempre jamás. En Yucatán se han encontrado muchas de esas señales rojas, pero hasta ahora no ha podido conocerse lo que significan. ¿Eran las manos de las víctimas sacrificadas al terrible Chac, dios de la lluvia? No lo sabía”³⁵⁰.

Excepto en el caso de la crónica -que no se refiere a la cultura maya-, es pura conjetura. Por eso, aunque no podemos descartarla rotundamente, no nos parece una interpretación demasiado convincente.

El mismo autor apunta una tercera interpretación, a nuestro entender más razonable: las huellas de manos humanas como marcas de presencia o de toma de contacto con lugares sagrados:

“Supe por Chuc (la persona que lo acompañó a las ruinas) algo que resultó ser del mayor interés para el estudio de otras ruinas mayas y de la historia religiosa de muchos edificios. Estaba conmigo en Chac Mool cuando hice que se fijara en algunas manos rojas impresas en el muro de una de las construcciones y semejantes a las de Chamac. Chuc no pareció sorprendido, y en su mal español me explicó que en su pueblo las gentes estampaban también huellas azules en las paredes de las iglesias como ofrendas o exvotos. Aquella explicación dada por un hombre tan sencillo y primitivo como Chuc no puede ser calificada como científica; sin embargo, daba una respuesta plausible al misterio de las manos rojas cuyas huellas cubren tantos muros mayas de manera tan desordenada. Es posible que Chuc tuviera razón y que las huellas de las manos de Chumpom tengan el mismo origen que las que existen en toda la península de Yucatán.”³⁵¹

En esta misma dirección, Strecker menciona que:

“Los indígenas Pueblo modernos en Norteamérica dejan sus impresiones de manos en lugares sagrados porque es creencia suya que de ese modo han tomado contacto con los lugares sagrados; además, para comprobar que ellos han cumplido con sus obligaciones religiosas y así la deidad pueda identificar al peticionario. Lo mismo se puede decir de las huellas de pie. En Norteamérica se supone también una relación entre las impresiones de manos y la magia de caza y los ritos de pubertad”³⁵².

³⁵⁰ Peissel, 1963: 183-185

³⁵¹ Peissel, 1963: 214-215

³⁵² Strecker, 1982: 52-53

En un sentido similar, Miller³⁵³ especula que las impresiones de manos en edificios de la costa oriental son “equivalentes a las iniciales de los visitantes que son grabadas en los lugares turísticos”.

Strecker³⁵⁴ considera plausible esta interpretación al afirmar que “algunos autores interpretan las impresiones de manos y huellas de pie como una expresión egocéntrica, como una señal “yo estuve aquí y he dejado mis huellas”, o como una “firma” en relación con otras pinturas de una pared de roca”.

Peissel, unos años antes, había mencionado esta posibilidad:

“Hoy recuerdan la presencia viva de un antiguo maya que dejó en las paredes de los templos testimonio eterno de su exvoto personal, mucho más conmovedor que las placas de mármol o los corazones dorados que cubren las paredes de los santuarios de España e Italia, o que las inscripciones que los turistas se creen obligados a estampar en las altas torres o los pedestales de las estatuas. El hombre siente siempre el deseo irresistible de dejar, vaya donde vaya, señales de su paso, y los mayas han encontrado la señal más viva de todas al dejar la huella de su mano en las paredes de sus templos. Cada huella es tan propia que Scotland Yard podría sin duda alguna averiguar los vagabundeos de un maya determinado gracias a la impresión de su mano aplicada sucesivamente en los muros de los santuarios que iba visitando”³⁵⁵.

Una interpretación muy distinta es la de Maler, quien al describir el Palacio del Grupo Este de Kabah, reporta en una de sus estancias una tumba “amurallada” ya saqueada, pero que todavía conservaba parte de la bóveda. Sobre ella y en la pared longitudinal de la estancia en que se halló, documentó “cantidad de manos rojas” de diferentes tamaños.

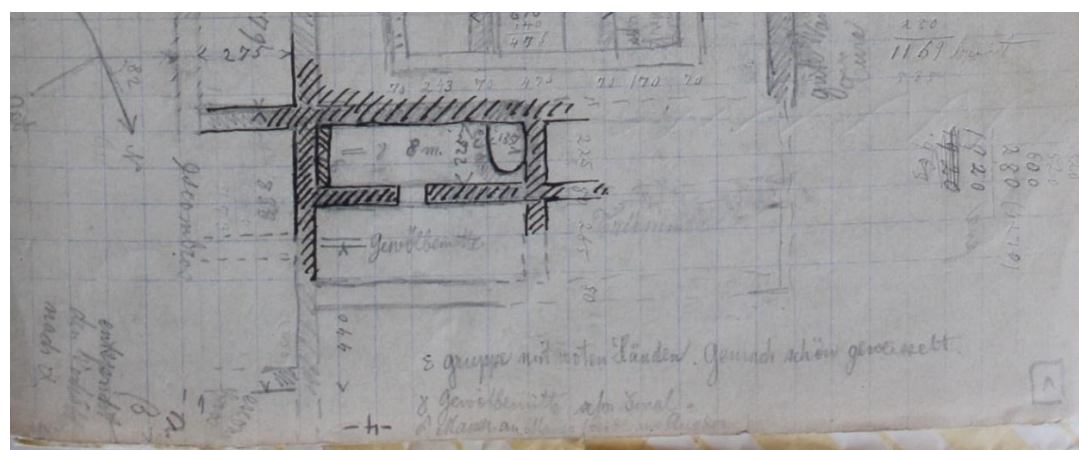
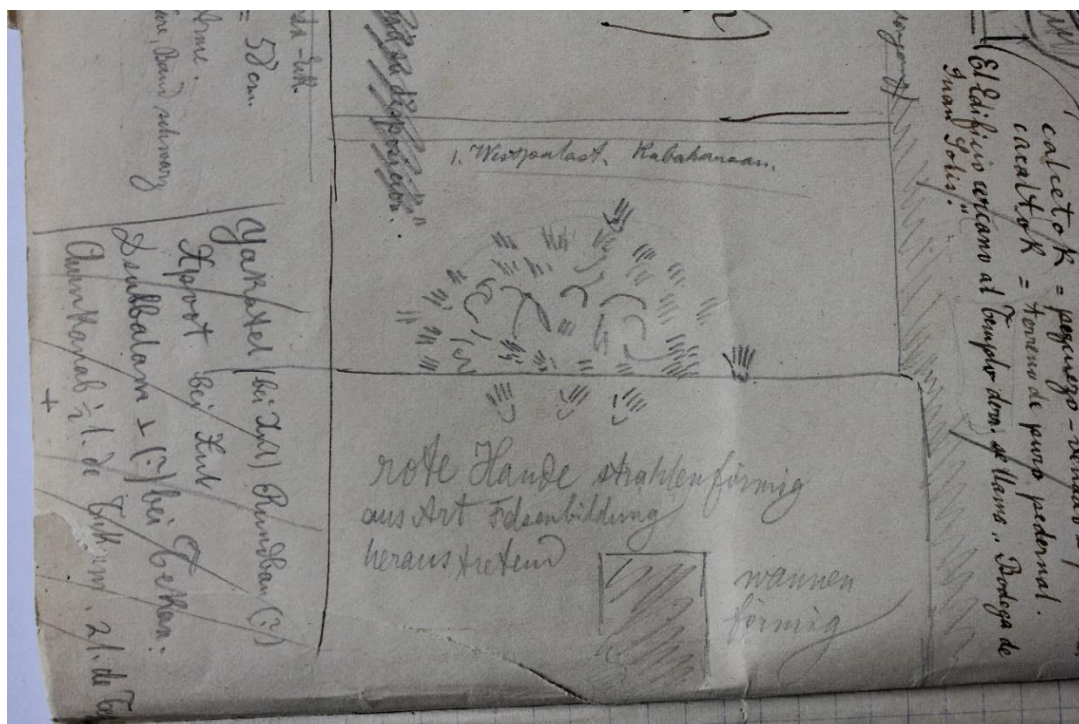
Según Maler, esas huellas indican una práctica habitual entre ‘aquella’ gente, la de recoger la sangre de los difuntos –especialmente de los sacrificados– en un recipiente en el que todos los parientes u otros participantes mojaban las manos, y luego como un testimonio final de honor, como último signo de amor las plasmaban en la pared de la tumba. Menciona asimismo que “el nombre de esta costumbre, que se remonta al pasado más gris, ha sido preservado por los indios de Santa Elena”, quienes informaron a Maler que ellos llaman a tales huellas de manos *dsal-kabil-kik* (“huellas de sangre”)³⁵⁶.

³⁵³ Miller, 1977:107

³⁵⁴ Strecker, 1982: 52-53

³⁵⁵ Peissel, 1963: 214-215

³⁵⁶ Maler, 1997: 33



Figs. 5.110 y 5.111. Detalle de dos de las páginas –no están numeradas- del cuaderno “Ciencias exactas” de Teobert Maler.

Queremos proponer una primera sugerencia interpretativa retomando las representaciones, ya descritas³⁵⁷, de huellas de manos que aparecen impresas sobre el cuerpo de algunos personajes e incluso sobre el lomo de un animal; son las vasijas K1373, K2345 y K1546.

Nosotros las hemos relacionado con la actividad cinegética, o al menos con cualidades como la fuerza o la “letalidad” que comparten jaguares, cazadores y guerreros; tal vez por eso se representan sobre el cuerpo de cazadores, incluso cuando los protagonistas son animales.

³⁵⁷ Véase también epígrafe 5.1.3.

A este respecto, resulta muy interesante una apreciación de Schoolcraft en el texto de Stephens y Catherwood en la que menciona (siempre refiriéndose a pueblos indígenas norteamericanos) que "El uso de la mano sola como un símbolo ha sido un símbolo aplicado al cuerpo desnudo después de su preparación y decoración para bailes sagrados o festivos. (...) El modo de aplicarlo en estos casos es untando la mano del operador con arcilla blanca o de color e imprimiéndola en el pecho, el hombro u otra parte del cuerpo. De esta manera, se transmite la idea de que se le otorga al bailarín una influencia secreta, un hechizo, un poder místico, que surge de su santidad o de su dominio de las artes ocultas"³⁵⁸. Este pudo ser en ocasiones un significado de las huellas de manos.

Planteamos a continuación una interpretación específica de una huella concreta: en el mencionado Cuarto de las Pinturas de Chilonché³⁵⁹, que como se ha explicado se halló sellado y relleno, se localizó, en el lienzo Oeste de la bóveda, una huella de mano humana impresa en gris; es una huella de mano derecha marcada en vertical, con los dedos hacia arriba.

En este caso, aunque desde luego no podemos descartar otras opciones ni hacer afirmaciones rotundas, proponemos la interpretación de la huella que nos parece más plausible. En nuestra opinión esta mano pudo ser de una de la última, o una de las últimas, personas que estuvieron en esa estancia antes de su clausura; bien el encargado de rellenarla, bien otra persona que, con este gesto, clausuraba definitivamente la estancia; tal vez emulando a los dioses, en cierto modo, en el mismo sentido en que lo declaraba el lacandón que citábamos en el primer apartado de este espígrafe, quien, refiriéndose a las impresiones de manos afirmaba que "la mano es el último dibujo que se hizo cuando la gente/los ayudantes de *Ts'ibatnah* terminaron [de pintar] la casa [de la deidad]; el dios [*Ts'ibatnah*] puso aquí su mano para decir que el trabajo se había concluido"³⁶⁰. O tal vez fue una simple firma, sin connotaciones religiosas; una constancia de su intervención en esos trabajos.

³⁵⁸ Stephens, 1843 II: Anexo

³⁵⁹ Vidal y Muñoz, 2019: 77-83

³⁶⁰ Duby 1944:67; Palka, 2005: 1-9



Fig. 5.112. Vista de la bóveda y el muro Oeste del “Cuarto de las Pinturas” de Chilonché. La ubicación de la huella de mano impresa en la bóveda está marcada con un círculo rojo.

Otros indicios que apuntan en esa dirección son la rotura en la bóveda, que indica que quienes lo rellenaron salieron por ese lugar; la altura a la que se localizó la huella (si el autor no se subió a nada, el cuarto ya estaría parcialmente rellenado cuando fue realizada), así como el hecho de que solo sea una y gris -pues creemos que si se tratase de marcas de visitas, exvotos o huellas funerarias habría más de una y de otros colores.

En nuestra opinión es una opción muy probable pero dado que carecemos de otros datos no podemos asegurar que no se trate, por ejemplo, de la marca de una visita ilustre o una impresión funeraria.



Figs. 5.113 y 5.114. Detalles, a diferentes escalas, de la huella de mano gris registrada en Chilonché

Finalmente, Benavides aporta una posibilidad más, con la que también estamos muy de acuerdo, al considerar que "esos símbolos, como elementos poderosos de comunicación, seguramente constituyeron parte importante de rituales, aún desconocidos, pero que parecen haber tenido relación dentro de un ámbito religioso con comerciantes y con la conclusión de determinados eventos³⁶¹.

Un breve balance: si bien el significado de las manos rojas continúa sin resolverse del todo, parece claro que, como en el caso de los grafitos incisos y pintados, dependiendo del contexto unas conjeturas son más probables que otras.

Como en el caso de los grafitos, se han hallado tanto en contextos cerrados, lo que permite afirmar que al menos algunas de ellas fueron realizadas durante el periodo de ocupación de las estructuras o durante los trabajos de sellado de las mismas, como

³⁶¹ Benavides, 2007:51-52

sobre todo, en contextos abiertos, por lo que no podemos descartar que otras estén realizadas posteriormente y respondan a una intencionalidad bien distinta.

Que se hallen en interiores o exteriores, así como la cantidad, disposición y color de las representaciones son factores que también debieron variar el significado de cada una de ellas³⁶².

A la luz de los datos e interpretaciones presentados nos parece muy posible que algunas de las huellas estén relacionadas con el culto a los antepasados. Estamos de acuerdo con la interpretación de Maler con una divergencia de matiz; creemos que están realizadas con pintura y no con sangre, al menos la mayoría de ellas

También parece razonable su interpretación como símbolos de devoción o de poder divino. De hecho, la relación de las huellas de mano con algunas divinidades se establece a través de las expresiones "mano celeste u obradora" o "mano sanadora", un símbolo usado prácticamente en todo el mundo -mano de Fátima, imposición de manos-. Y definitivamente otras muchas pudieron ser ofrendas, exvotos y firmas: no hay modo más personal de dejar constancia de la presencia de uno en un lugar; de hecho, en algunas incluso se aprecian las huellas dactilares.

También nos parece plausible que se tratara del "testigo" de ceremonias que tenían lugar en esos espacios.

Tras la revisión de otros soportes como las vasijas cerámicas proponemos una interpretación propia: algunas de estas ceremonias estuvieron relacionadas con la actividad cinegética. Parece probado que las usaron como diseño en sus cuerpos y en el sentido de "amuletos". No parece descabellado pensar que cazadores o tal vez guerreros -ambas actividades implican sangre- marcaran ocasionalmente, tras un éxito en la caza o en la batalla, sus manos ensangrentadas sobre los muros para "constatar" ese éxito. O que lo hicieran simbólicamente con pintura durante sus fiestas, celebraciones y rituales.

Aportamos también nuestra interpretación de la huella de mano de Chilonché. La hemos llamado "huella de cierre" teniendo en cuenta su contexto y características, dado que, si nuestra interpretación es correcta tanto si contiene la connotación divina de la creencia lacandona, como si tuvo que ver con la firma personal de uno de los encargados de rellenar el cuarto, a nuestros ojos es una muestra clara de que "el trabajo se había concluido".

³⁶² No se incluyen las halladas en el interior de las cuevas, que probablemente tendrían un sentido más vinculado con lo ritual.

Finalmente, en contextos abiertos, de acuerdo con Zralka y Benavides, no podemos descartar que se trate de huellas de manos muy posteriores, tal vez realizadas por locales como testimonio de su afecto y vínculos con dioses y antepasados o con propósitos rituales.

5.7. Vulvas y otras representaciones femeninas entre los grafitos



Figs. 5.115 y 5.116. Vulvas registradas en La Blanca.

Aunque no podemos aportar aquí una teoría consistente, creemos necesario abrir un breve apartado para dar cuenta al menos de la existencia de estas representaciones.

Las vulvas son un símbolo o motivo casi universal, repetido desde el Paleolítico superior cuyo significado aún no es claro³⁶³; lo mismo ocurre en el área maya, donde aparecen tanto en cuevas como en estructuras arquitectónicas. Cabe mencionar que en el área maya son exclusivas de estos contextos, no las hay en el arte oficial.

Tienen una apariencia sencilla: triángulos con una línea vertical en el centro o, menos habitualmente, triángulos concéntricos, que simbolizan el órgano genital femenino.

Están realizadas con una técnica distinta a la de los grafitos³⁶⁴; la mayoría de ellas están marcadas con un trazo mucho más profundo, aunque también las hay incisas o dibujadas en carbón. Suelen encontrarse en la parte superior de los muros o incluso cerca del arranque de la bóveda y no se han registrado en subestructuras.

³⁶³ En Europa son muy conocidas las de La Ferraise, en Francia o las de Tito Bustillo, al norte de España, por ejemplo.

³⁶⁴ Véase también en el epígrafe 4.2.1, Los grafitos incisos profundos.

En cuanto a su cronología, aunque hay autores que consideran que pudieron ser marcadas durante el periodo de ocupación de las estructuras, lo más probable, en nuestra opinión, es que fueran realizadas tras el abandono.

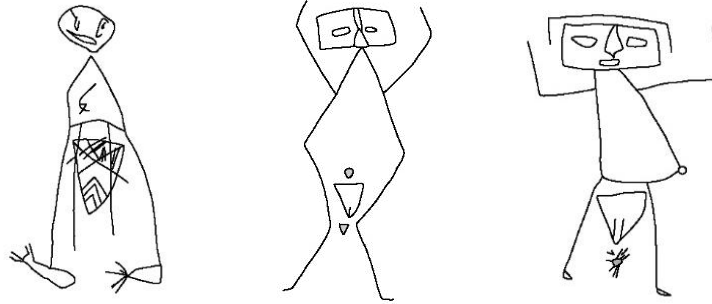


Figs. 5.117 y 5.118. Muro Oeste del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca en el que se puede distinguir la línea de derrumbe y detalle de los motivos de vulvas de este mismo muro.

Aproximación al significado

Una interpretación extendida -y razonable- acerca de estos elementos es que se trate de símbolos o atributos de fertilidad. Partiendo de las representaciones de Río Bec (Fig. 5.109), Patrois y Nondédéo³⁶⁵ sugieren también esta interpretación para el área maya.

³⁶⁵ Patrois y Nondédéo, 2009: 53



Figs. 5.119, 5.120 y 5.121. Mujeres embarazadas procedentes de Río Bec.

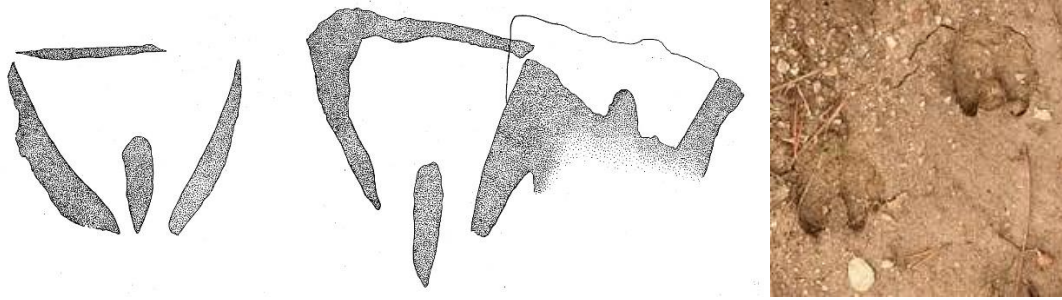
En este caso la interpretación es clara, no sólo se muestran las vulvas agrandadas, también abultadas barrigas y ombligos, que vinculan claramente las representaciones con el embarazo. Además de estas tres, encontramos entre los grafitos otras representaciones de mujeres embarazadas procedentes de Tikal y Tzibatnah en las que no aparece explícitamente la vulva.



Figs. 5.122, 5.123 y 5.124. Mujeres embarazadas procedentes de Tikal y Tz'ibatnah.

Teniendo en cuenta que casi el 50% de mujeres se representan embarazadas, parece obvio que en los grafitos se prestó especial atención a su función reproductora. A excepción de una escena de procesión, en la que todas las participantes son mujeres y de la que desconocemos su significado y de la Diosa O, las otras representaciones femeninas son de mujeres desnudas danzando de espaldas. No encontramos entre los grafitos representaciones de reinas ni de guerreras.

Llama la atención la desproporción con respecto a las representaciones masculinas.



Figs. 5.125 y 5.126. Representaciones de vulvas procedentes da La Blanca y huella de venado sobre la tierra.

Los motivos de vulvas pudieron también estar relacionados con la fertilidad o ser huellas de rituales de fecundidad. Esta relación se refuerza con los vínculos mujer-venado conocidos en el área maya.

Las pezuñas unguladas del venado “dejan una huella que recuerda a la de la vagina de una mujer, un hecho especialmente atractivo para ser utilizado simbólicamente como imagen de la fecundidad aportada por el significado del venado, máxime cuando, en la zona maya, sus huellas jalonan las milpas tras ser sometidas a la roza, ya que es el tiempo en que los venados se acercan a las zonas habitadas en busca de comida y disfrutan jugando sobre las cenizas templadas de los campos de cultivo. Un detalle presente en cuentos mitológicos, como el pasaje dentro de las aventuras del Sol, la Luna y Venus, recogido por Thompson en Belice en el que se cuenta que una joven adquirió sus órganos genitales y, por tanto, pudo tener relaciones sexuales con el Sol, porque éste la hizo yacer con las piernas abiertas para que caminara sobre ella un venado y le dejara su impronta”³⁶⁶.

Zralka, sin embargo, sugiere otra interpretación. Afirma que “estos símbolos probablemente fueron hechos por hombres e incluso podrían haber funcionado como estímulos eróticos”.

En ocasiones aparecen concentradas en unos pocos cuartos y cerca de representaciones explícitas de coitos, casi inexistentes en el arte oficial y poco habituales entre los grafitos.

En el caso de La Blanca, los veinte ejemplares de vulvas fueron documentados en cuatro cuartos del Ala Sur de la Estructura 6J2; también en Tikal o Nakum aparecen en el mismo cuarto o en cuartos contiguos (Estructura E de Nakum, Palacio de los Murciélagos y 5D-

³⁶⁶ Asensio, 2014: 84

91 de Tikal). Žratka³⁶⁷ apunta además que “en Nakum y Tikal las vulvas se documentaron en los mismos cuartos o en cuartos contiguos a espacios en los que se grabaron las pocas escenas de contenido sexual explícito documentadas en los grafitos”.

¿Se reocuparon estas estructuras para llevar a cabo en ellas actos sexuales? Tanto su concentración como el hecho de que casi todas las representaciones de coitos se registren cerca o en edificios que también tenían representaciones de vulvas podría indicar alguna conexión. “Sólo podemos especular que estas pinturas podrían reflejar los deseos eróticos o fantasías de una o varias personas o funcionar como estímulos eróticos; tal vez estos lugares fueron testigos de este tipo de actos sexuales”³⁶⁸. Sea o no correcta esta interpretación, esta ocupación o uso se dio cuando las estructuras ya habían sido abandonadas. En ese caso, su cronología sería posterior.

³⁶⁷ Žratka, 2014: 140-141

³⁶⁸ Žratka, 2014: 140-142

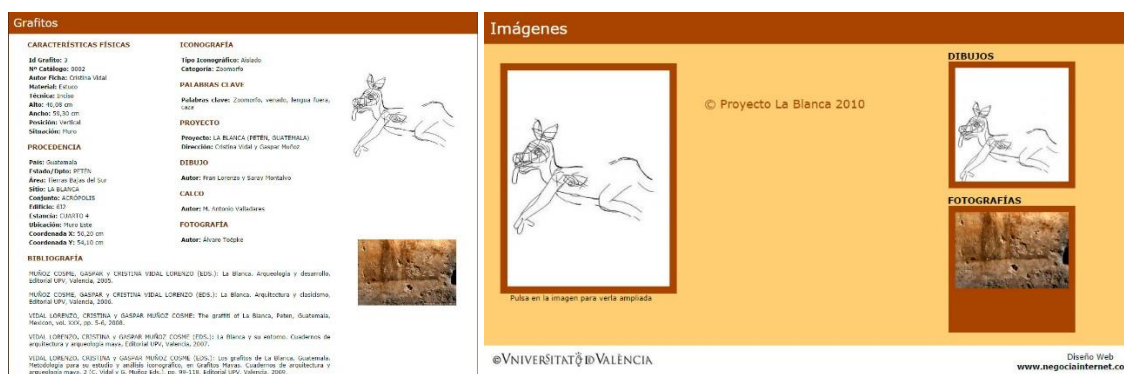
Capítulo 6 |

Empleo de nuevas tecnologías para el registro, documentación y difusión de los grafitos mayas

6.1. La Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas (www.artemaya.es)

Todos los ejemplares revisados y clasificados se han volcado en la Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas, formulada en el I Workshop Internacional de Grafitos Mayas¹.

Esta base de datos pretende ser un instrumento de investigación y difusión que pueda verse enriquecido con las aportaciones de otros investigadores, de manera que se cree un *corpus* amplio y siempre actualizado, accesible para todos los interesados en estas expresiones artísticas. El objetivo principal es localizar y documentar gráficamente el mayor número posible de grafitos, asociando a cada uno de ellos las referencias bibliográficas existentes y realizar la identificación y asignación de las características formales, materiales e iconográficas de cada grafito, lo que permitirá la clasificación y búsqueda de los grafitos también según estos criterios.



Figs. 6.1 a 6.3. Capturas de pantalla de la Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas, formulada en el I Workshop Internacional de Grafitos Prehispánicos (www.artemaya.es).

¹ Muñoz y Vidal, 2014b:13-18

En ella se recogen tantos datos como es posible reunir. Además del dibujo definitivo y la fotografía de cada uno de ellos, se incluyen los siguientes criterios para cada grafito: características físicas (material, técnica, dimensiones, posición y situación del grafito), procedencia (país, estado/departamento, sitio, conjunto, edificio, estancia, ubicación y coordenadas), proyecto, iconografía (tipo iconográfico y categoría), palabras clave, información gráfica (dibujo y fotografía) y bibliografía².

-Digitalización y aislamiento de los grafitos documentados por otros autores: Los grafitos de Tikal recogidos en el *Tikal Report 31*³ se publican "en bruto", es decir, las imágenes se reproducen íntegras, sin distinción entre los motivos. Digamos que se han quedado en la Fase I que se expone en este trabajo –puesto que pensaban publicar otro reporte en esta serie con los resultados de su estudio- y en los dibujos publicados se muestran todas las superposiciones que se conservan. Para poder incluirlos en nuestra base de datos con la calidad deseada, la mayoría de ellos han sido re-dibujados. Por otro lado, se ha procedido a "limpiarlos", es decir, a tratar de discernir en ellos los diferentes motivos y superposiciones que se han ido añadiendo.

Por ejemplo, los grafitos del muro Sur del Cuarto 1 de la Estructura 3D-40 se reproducen íntegramente en las Figuras 3 y 4 de esta obra⁴. A simple vista, su lectura resulta algo complicada.

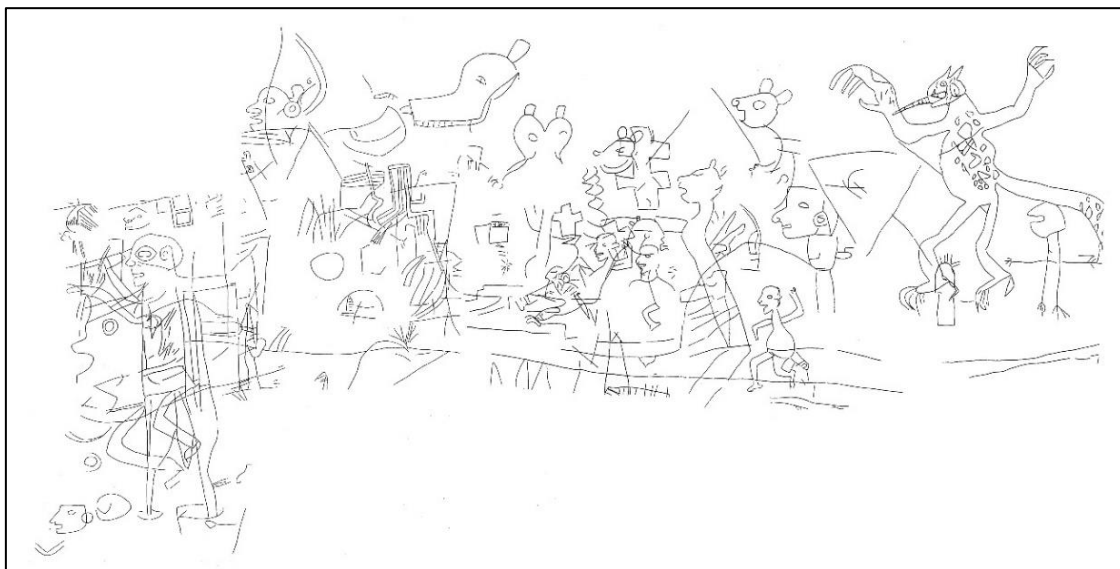


Fig. 6.4. Grafitos documentados en el muro Sur del Cuarto 1 de la Estructura 3D-40 de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3 y 4).

² Muñoz y Vidal, 2014b:14

³ Trick y Kampen, 1983

⁴ Trick y Kampen, 1983: Figs. 3 y 4

En primer lugar, los motivos que son reconocibles se re-dibujan en diferentes colores según su categoría. De esta forma resulta más sencillo distinguir las diferentes representaciones y si éstas forman parte de una escena -por su tamaño, porque resulta plausible que compartan un ambiente, etc.-, también permite distinguir las superposiciones y clasificar los grafitos identificados.



Fig. 6.5. Elementos identificados tras re-dibujarlos entre los documentados en el muro Sur del Cuarto 1 de la Estructura 3D-40 de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3 y 4, modificado por la autora).

Ya durante este proceso se pueden extraer datos relevantes. Se ha logrado identificar antropomorfos –uno de ellos una mujer embarazada-, antropozoomorfos, zoomorfos, motivos geométricos y una banda pseudo-epigráfica. Muchos de ellos se encuentran superpuestos a otros ejemplares, como en el caso de la mujer embarazada y el personaje antropomorfo que se observan en la parte superior izquierda de la imagen, por ejemplo, lo que parece apuntar que pudieron ser grabados en diferentes momentos. Asimismo observamos en los diferentes motivos identificados diferentes calidades de ejecución, lo que podría ser síntoma de que fueron realizados por diferentes autores; en este caso un buen ejemplo serían los grafitos de trazo infantil registrados en el extremo izquierdo de la imagen, comparados con los demás grafitos, de calidad media, registrados sobre el mismo muro.

Así, con este trabajo previo, no sólo logramos los datos estadísticos y los dibujos en limpio para nuestro *corpus* y nuestra base de datos; también vamos comprendiéndolos mejor.

Para cada uno de ellos se ha rellenado una ficha electrónica diseñada para su registro en la que se incluyen los siguientes criterios para cada grafito: características físicas (material, técnica, dimensiones, posición y situación del grafito), procedencia (país,

estado/departamento, sitio, conjunto, edificio, estancia, ubicación y coordenadas), proyecto, contexto (abierto o cerrado), cronología, número de grafitos documentados en el mismo muro/superposiciones y paralelos del grafito (si los hubiese). Otro criterio que, aunque subjetivo, resulta imprescindible para una parte del estudio, es su calidad de ejecución. Junto a ellos, iconografía (tipo iconográfico y categoría), palabras clave y bibliografía. Naturalmente, cada registro incluye tanta documentación gráfica como nos sea posible adjuntar (dibujo, fotografía, calcos, planos del sitio, plano de la estructura, restitución digital, etc). Finalmente, para cada ejemplar se incluye una descripción exhaustiva.

No se trata de fichas homogéneas, dado que no todos los grafitos se registraron con el rigor con que son documentados en la actualidad; sin embargo, nos permiten realizar las comparaciones pertinentes entre los grafitos de los distintos sitios arqueológicos y facilitan su inclusión, una vez obtenidos los permisos pertinentes, en la Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas.

Esta Base de Datos resulta por sí misma una herramienta muy útil para la investigación y difusión de los grafitos, pero además puede emplearse de manera combinada con otras tecnologías.

Los modelos 3D, que veremos en el siguiente apartado, además de un soporte destacado para la medición y estudio de las estructuras son un instrumento muy vistoso para la difusión de estos hallazgos. De hecho, estos modelos se han utilizado para realizar las reconstrucciones virtuales⁵ de La Blanca, que permitirán a las personas "visitar" el sitio desde su ordenador⁶ y para crear la primera experiencia en realidad aumentada llevada a cabo en el Cuarto 4 de la Estructura 6J2⁷.

⁵ Las herramientas utilizadas para generarlos pertenecen a la industria del entretenimiento, dado que los gráficos de los software utilizados para el diseño de los videojuegos son sensiblemente más avanzados que los comúnmente utilizados en arquitectura o arqueología.

⁶ Herguido y López, 2012

⁷ Peiró, 2014



Fig. 6.6. Secuencia de imágenes de la visita virtual al Cuarto 4 de la Estructura 6J2 realizada por la arquitecta Andrea Peiró Vitoria (Peiró y Matarredona, 2014: 61-67, Fig. 17).

En este soporte podemos observar el modelo actual y visualizar el aspecto que tendría cuando estaba en uso; uno puede “moverse” por las estancias. Además, a estos modelos de realidad aumentada se han agregado los datos obtenidos tras el registro de los grafitos y cada uno de ellos se vincula a su entrada en la Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas, lo que permite la visita virtual a los edificios con sus elementos decorativos y el acceso a los datos recopilados para cada grafito.

6.2. Aplicación de nuevas tecnologías para el registro de grafitos

El empleo por parte del Proyecto La Blanca, en colaboración con un equipo de la Universidad de Florencia⁸, de nuevas tecnologías de escaneo láser terrestre y aplicaciones de fotogrametría digital para el levantamiento digital y modelación 3D de las estructuras y monumentos excavados está aportando nuevos datos que complementan la investigación arquitectónica y arqueológica del sitio⁹, al tiempo que amplían notablemente nuestras posibilidades de documentación.

Desde 2012 se está empleando la tecnología de escáner láser y desde 2015 también aplicaciones de fotogrametría digital, que han demostrado ser métodos eficientes para la medición 3D y la documentación de imágenes en 3D¹⁰.

Para ello se empleó un escáner láser Faro Focus3D S120, un escáner láser terrestre de alta velocidad (TLS), que ofrece mediciones 3D eficientes y documentación de imágenes en 3D. En solo unos pocos minutos, se pueden producir nubes de puntos densos que proporcionan imágenes tridimensionales en color muy detalladas de objetos a gran escala. Además, es pequeño y compacto y tiene una batería de iones de litio integrada que proporciona hasta cinco horas de funcionamiento autónomo, características importantes cuando se viaja a largas distancias durante el trabajo de campo a sitios arqueológicos de muy difícil acceso donde no se dispone de electricidad, como es generalmente el caso en el área maya. El proceso es extremadamente rápido, ya que el sistema permite medir hasta un millón de puntos por segundo con un margen de error de tan solo 1,5 mm a partir de los diez metros de distancia. Si la distancia aumenta, este margen de error también aumenta, pero nunca excede un límite de 5 mm¹¹.

Para el procesado de los datos obtenidos se emplean diferentes software: *Faro Scene*, que permite la exportación de los archivos originales FLS (Faro Laser Scanner) al formato PTX (PoinT eXchange), el *Leica Cyclone* para alinear las nubes en un solo modelo 3D mediante el software y el paquete de software comercial *Rapidform XOR 3 (3D Systems Geomagic)* para transformar la nube de puntos en una malla.

Tenemos la suerte de formar parte de un equipo multidisciplinar que cuenta con expertos en el manejo de este instrumental, así como de los *software* necesarios para el procesado de estos datos. Con su ayuda, hemos preparado un protocolo experimental

⁸ Equipo del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Florencia, integrado por su director, Alessandro Merlo y los arquitectos Andrea Aliperta y Riccardo Montuori.

⁹ Vidal, Muñoz y Merlo, 2017

¹⁰ Vidal, Muñoz y Merlo, 2017: 265

¹¹ Vidal, Muñoz y Merlo, 2017: 266

de registro de los grafitos que será implementado en las próximas temporadas de campo.

Para establecerlo se llevó a cabo una primera fase de prueba-error en la que fuimos descartando o incorporando nuevos métodos y tecnologías de registro que permitiesen establecer un plan de trabajo eficiente, así como la valoración tanto de los resultados esperados y obtenidos, como del esfuerzo invertido y las posibilidades técnicas reales para el empleo de cada uno de ellos.

Escáner Láser

La primera medida fue comprobar esos escaneos, óptimos para arquitectura, en los que, sin embargo, apenas se distinguían los grafitos más gruesos; en el escaneado general de una estancia para su documentación arquitectónica apenas se aprecian sombras de los grafitos mejor conservados, por lo que para obtener un buen modelo 3D de los mismos se procedió a su documentación con mayor detalle.

Las primeras pruebas de escaneado láser -toma de datos y procesado- fueron realizadas por un especialista en la materia, el Dr. Alessandro Merlo, con el Faro Focus 3D para arquitectura, sobre uno de los grafitos mejor conservados y más conocidos del sitio, "El venado" (Lámina 55h) , así como sobre la escena incisa en el muro sur del Cuarto 5 de la Estructura 6J1 (Lámina 67b) y las representaciones arquitectónicas registradas en el muro norte del Cuarto 19 de la Estructura 6J2, también marcadas de manera profunda (Lámina 33 i-j), aunque "registrarlos y analizarlos implica un proceso complejo y a menudo difícil debido a su poca visibilidad"¹².

Aunque *a priori* no era la técnica más adecuada para el registro de incisiones tan finas se logró un registro detallado del grafito del venado. Se logró obtener *snapshots* de 15000 x 5947 píxeles del modelo de alta densidad de puntos obtenido mediante un escaneado de alta resolución (1: 1). Y el uso de la cámara fotográfica interna del escáner láser también permitió asignar a cada punto escaneado su correspondiente valor RGB¹³. El resultado una vez terminado el proceso fue un modelo tridimensional de alta calidad que nos aporta datos casi exactos (error entre 1 y 3mm, ruido) sobre su ubicación y dimensiones, al tiempo que nos facilita considerablemente su posterior restitución digital en los muros.

¹² Vidal, Muñoz y Merlo, 2017: 271

¹³ Vidal, Muñoz y Merlo, 2017: 272

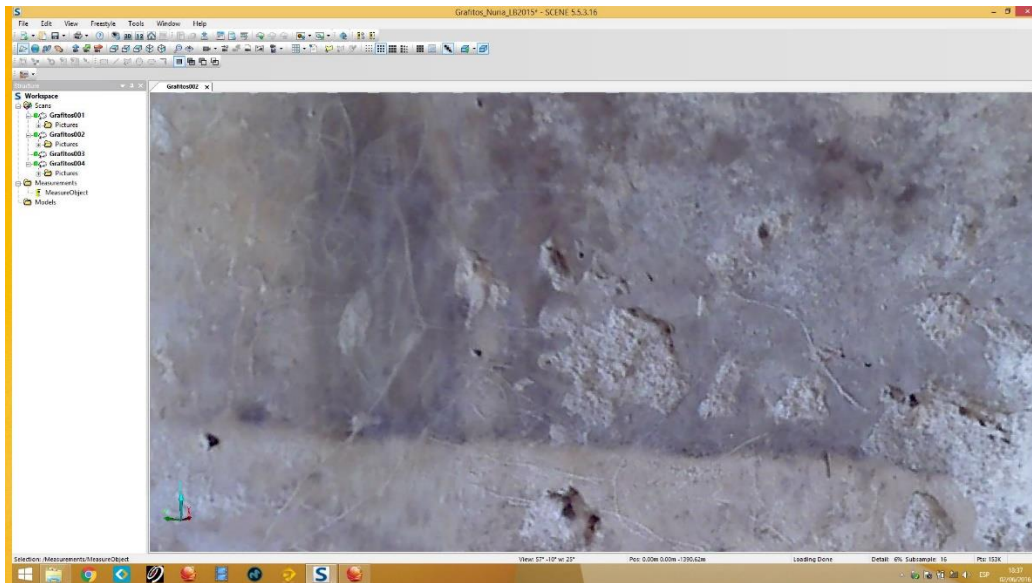


Fig.6.7. Captura de pantalla del modelo 3D del venado registrado en el Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca, realizado con ayuda de Andrea Aliperta y con la misma metodología descrita.



Fig.6.8. Modelo poligonal del mismo grafito obtenido por Alessandro Merlo (Vidal, Muñoz y Merlo, 2017: 272, Fig. 12).

Así pues, resulta un método recomendable para documentar los grafitos mejor conservados, de línea media y gruesa, y estudiarlos en profundidad, a pesar del esfuerzo que exige su procesado de datos, pero no resulta óptimo para el registro detallado y generalizado de estas expresiones artísticas. De hecho, los grafitos peor conservados ni siquiera se distinguen claramente; no debemos olvidar que se trata de un escáner láser 3D para el registro documental de elementos a escala arquitectónica, por lo que no resulta adecuado para la documentación detallada de los grafitos más finos, algunos

de los cuales no superan el medio milímetro de grosor. En estos casos, parece que la opción óptima sería un escáner láser 3D de mano, específico para escanear objetos de menor escala, complementado con fotogrametría, pero en la actualidad los escáneres de mano están pensados para estar en un laboratorio, conectados a un ordenador; no podemos trasladar los muros a un laboratorio, ni trasladar a la excavación los medios técnicos que requiere un escáner de mano de manera segura, dadas las condiciones de humedad, polvo, ausencia de energía constante..., por lo que hemos buscado otras opciones.

También en el sitio de Yaxhá se está experimentando con estas tecnologías. Massimo Stefani ha elaborado la reproducción en 3D del conocido grafito de la procesión ubicado en la Estructura 375 de Yaxhá. El modelo está disponible en internet y ofrece resultados similares a los obtenidos en el Proyecto La Blanca.

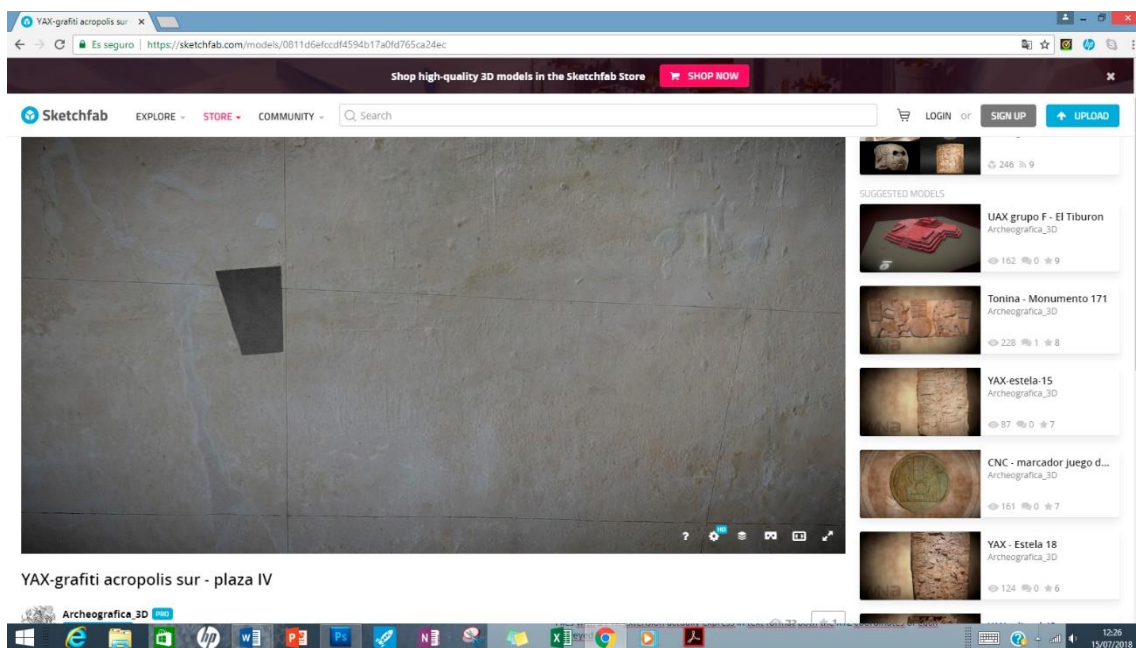


Fig.6.9. Modelo 3D del grafito de la procesión de la Estructura 375 de Yaxhá realizado por Massimo Stefani (sketchfab.com/models/0811, consultada el 15/07/2018).

Fotogrametría¹⁴

Desde hace algunos años se emplean también técnicas fotogramétricas para la documentación de la arquitectura maya; mediante ortofotos -modelos bidimensionales- y *software* fotogramétricos -modelos tridimensionales¹⁵- o como parte del proceso de escaneado láser en la generación de modelos 3D¹⁶. Como mencionábamos, estas nuevas técnicas de documentación se aplican principalmente a escala arquitectónica, aunque también se han publicado algunos trabajos en los que el uso de soluciones digitales fotogramétricas puede emplearse para estudiar partes concretas del muro¹⁷.

Asimismo, la toma de datos puede realizarse con mayor facilidad, ya que sólo requiere transportar a campo una cámara digital de calidad, un trípode y un foco portátil.

Cuando además se cuenta también con los modelos arquitectónicos en 3D -en nuestro caso realizados por el equipo de arquitectura del Proyecto La Blanca-, la fotogrametría pormenorizada de los grafitos no sólo permite la producción de datos con un nivel superior de detalle al ofrecido por el escáner láser 3D, también complementa la operación general de toma de datos.

Con la ayuda y asesoramiento de otros especialistas del proyecto se diseñó un protocolo para el registro fotogramétrico de los grafitos como técnica complementaria de documentación, concretamente para la documentación del grafito 6J2-Sub.2-1-E-001, localizado durante la excavación del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca. Esta estancia se halló completamente rellena, lo que constituye un contexto cerrado, óptimo para la documentación y datación de sus grafitos originales. En ella se documentó, en el centro de su muro Este y alineada con la puerta, una hornacina que también se encontraba completamente rellena. Una vez liberado este espacio pudimos comprobar que sus muros revestidos, sobre todo el oriental, presentaban grandes huellas de quemado, hallándose el estuco completamente calcinado en algunas zonas. Las altas temperaturas y tal vez la incineración de resinas u otras sustancias habían alterado completamente su composición química, debilitando y disgregando el revestimiento de estuco. Sobre este muro donde se hallaron algunos

¹⁴ Los métodos basados en la elaboración métrica de imágenes usan ecuaciones de colinealidad, comenzando con la definición de puntos homólogos identificados en los fotogramas, que transforman los datos obtenidos de las imágenes en coordenadas 3D. De hecho, las imágenes ya incluyen toda la información necesaria para reproducir, tanto la geometría como el color del objeto fotografiado, posibilitando la creación de modelos 3D poligonales debidamente texturizados (Vidal, Muñoz y Merlo, 2017).

¹⁵ May y Domínguez, 2014; Peiró y Matarredona, 2014

¹⁶ Vidal, Muñoz y Merlo, 2017

¹⁷ Pucci, 2014

grafitos incisos realizados, muy probablemente, tras la calcinación del estuco, ya que sus trazos incisos son blancos.

Debido al delicado estado de conservación de los estucos, los grafitos localizados en ellos no podían calcarse sin dañarlos. Además las líneas son muy finas, apenas marcadas sobre el quemado, con lo que los datos del escáner no permitían su registro en esta ocasión.

El levantamiento fotogramétrico se realizó utilizando una cámara réflex digital Canon EOS 70D equipada con dos juegos diferentes de lentes: Canon EF-S 18-55mm f/3.5-5.6 IS STM y Canon EF-S 18-135mm f/3.5-5.6 IS STM y un foco LED de luz blanca continua.

Las fotografías se tomaron en formato RAW, que aporta mayor cantidad de información y permite establecer posteriormente el balance de blancos usando el software *Camera Raw* de Adobe (para poder llevarlo a cabo es necesario incluir en cada juego de fotos una que contenga un *color-checker* o carta para el balance de blancos), tratando de mantener la misma distancia del objeto y permitiendo una superposición de al menos 60% entre cada disparo.

El software empleado para procesar los datos fotogramétricos fue el *Agisoft Photoscan*.

Se realizó un modelo fotogramétrico general del cuarto, así como un modelo del grafito a mayor resolución. De esta manera se obtienen la ubicación exacta y un modelo detallado del grafito que nos proporciona un soporte escalado del que calcar, así como gran cantidad de fotos de detalles y a alta calidad que podemos volver a revisar minuciosamente para no perder ningún detalle.

Si además se cuenta, como en nuestro caso, con los levantamientos del escáner láser 3D, es posible colocar el modelo generado en fotogrametría dentro del mismo sistema de referencia utilizado para el modelo generado con los escaneos láser.

El empleo de estas nuevas tecnologías enriquece notablemente las posibilidades de registro, estudio y difusión, complementando la información que nos aporta su documentación tradicional. Sin embargo, consideramos que, siempre que no resulten dañados ni los muros ni los grafitos, no debe descartarse es el calco directo, el método tradicional de documentación. Es importante que los dibujos -tanto los calcos directos, como los realizados en *Photoshop* sobre soportes digitales- estén realizados por una persona que tenga la vista acostumbrada a los grafitos, que conozca la iconografía maya, y que dibuje bien, ya que un buen resultado depende en gran medida de la destreza de la persona que realiza tanto el calco directo como el dibujo definitivo. Tampoco debemos prescindir de las fotografías de alta calidad.



Figs.6.10 y 6.11. Fotografía de la hornacina y detalle del estuco calcinado registrado en su muro Este.

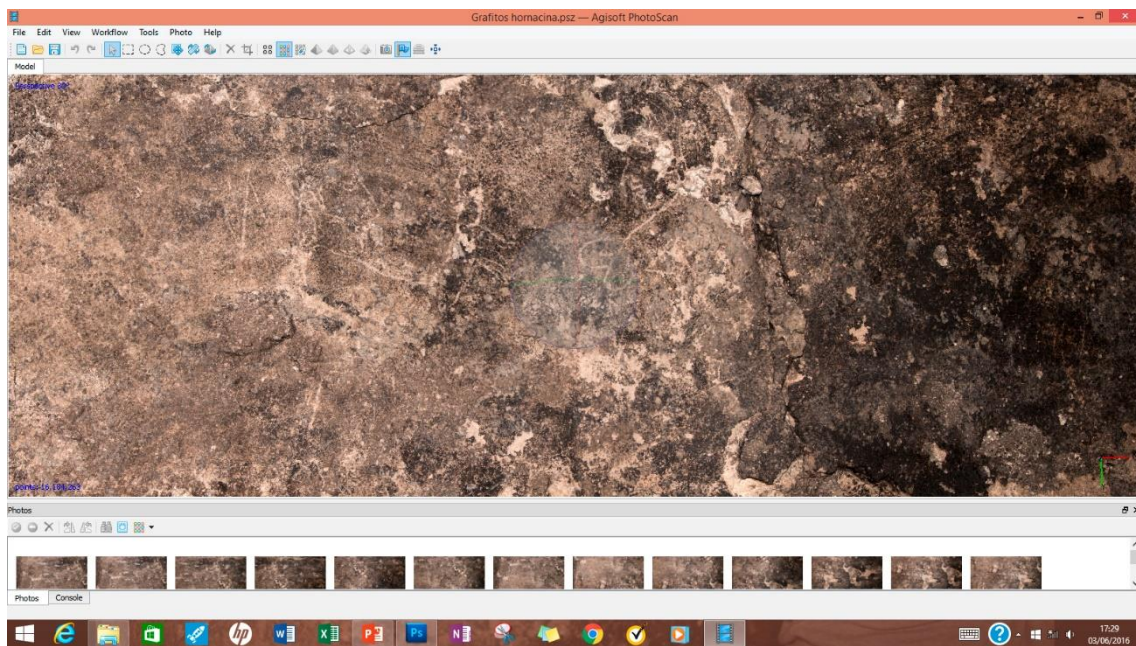


Fig. 6.12. Captura de pantalla del resultado obtenido.



Figs. 6.13 y 6.14. Calco obtenido del modelo y fotografía en detalle del grafito registrado.

Consideramos muy útil el uso de la fotogrametría como fuente de verificación complementaria, así como para la obtención de fotografías a escala y de calidad de las escenas de gran tamaño. Resulta asimismo muy ventajosa para la documentación de grafitos hallados en superficies que se encuentran en un estado delicado de conservación y, finalmente, su empleo combinado con otras tecnologías como el levantamiento 3D de las estructuras presenta enormes ventajas no sólo para la documentación, sino también para la difusión de los datos obtenidos.

Estas nuevas técnicas de registro ofrecen también nuevas posibilidades de difusión. De nuevo, la suerte de formar parte de un equipo interdisciplinar permite que los trabajos se complementen ofreciendo muy buenos resultados.

Capítulo 7 |

Recapitulación y conclusiones

Planteamiento del problema y recapitulación

Para dar una idea general del problema de los grafitos mayas podemos imaginarnos una situación ficticia. Supongamos que se planteara una investigación parecida, un trabajo sobre los grafitos, en un contexto familiar, en cualquier cultura europea, por ejemplo, aunque en una época pasada. En el caso de que esa investigación fuera posible, seguro que el marco de la misma no tendría mucho que ver con el del caso maya. En efecto, contaríamos con abundantes testimonios acerca de la religión, de la política, de la economía, del arte, de la mitología, de la literatura, de la ciencia que configuran esa cultura. Esa abundancia de testimonios convertiría a los grafitos en meros apéndices, en elementos curiosos. Los grafitos, queremos decir, no serían imprescindibles como fuentes. Cualquier escena representada en un grafito tendría su equivalente en un relato, en una leyenda, en una vasija; queremos decir que habría suficientes elementos que facilitarían enormemente la identificación de los grafitos y su interpretación. Los hipotéticos grafitos servirían de apoyo de algo ya sabido por otros medios, pero siempre con la visión transversal que aportan estas expresiones artísticas.

En cambio, el caso de los grafitos mayas es bien distinto; las categorías y subcategorías se definen por comparación con otros soportes visuales, dado que carecemos de un soporte narrativo sólido acerca de la tradición histórica y las creencias religiosas y

mitológicas que se plasman en las imágenes. Nos enfrentamos al reto de tener que deducir la presencia de los mitos, ritos y tradiciones a partir de las mismas imágenes. Las fuentes, además de los escasos testimonios escritos -textos epigráficos, códices postclásicos, *Popol Vuh*, *Chilam Balam*, crónicas coloniales- con los que contamos, son principalmente las propias obras. Nuestra información sobre su manera de vivir, sobre su política, sobre su historia, sobre su mitología, sobre sus ritos, es muy inferior a la que poseemos de cualquier cultura próxima. A lo largo del trabajo hemos ido haciendo referencias a la arquitectura, a la cerámica, a costumbres y ritos, pero la epigrafía (e incluso la iconografía) maya supone todavía un reto, queda mucho por interpretar. Por eso los grafitos mayas adquieren una importancia mucho mayor que la de nuestro ejemplo. Si estos proporcionaban informaciones complementarias, los mayas pasan a ser testimonios de primera mano, a veces únicos. Y, al contrario, la falta de referentes seguros hace que dudemos muchas veces del sentido último, que no tengamos interpretación definitiva. Un trabajo como este, sobre los grafitos mayas, es mucho más arriesgado que uno sobre los grafitos en un ámbito de tradiciones reconocibles, necesariamente hay más incertidumbre.

La incertidumbre es, según se mire, un inconveniente o una ventaja. Tenemos menos datos y menos referentes a los que recurrir; y en ocasiones la interpretación es aventurada. Pero en nuestro ejemplo ficticio bien pudiera ocurrir que la labor del investigador se redujera a una actividad clasificatoria por géneros ya existentes. No habría duda de que tal grafito representa a un personaje o un tipo iconográfico conocido: solo cabría alguna duda si la representación era confusa, pero nada más. En nuestro caso sucede algo llamativo y que hemos tenido presente durante todo el desarrollo de nuestro trabajo: clasificar exigía identificar y, en ocasiones, también interpretar.

Esta primera constatación nos sirve para comprender lo propio de nuestro trabajo; queramos o no, hay que aventurar interpretaciones. Lejos de corroborar realidades conocidas de antemano, los grafitos mayas plantean en ocasiones escenarios desconocidos a los que hay que procurar sentido y no es extraño que solo podamos apoyarnos en otros grafitos para hacerlo.

Afortunadamente no partíamos de cero; en el capítulo que hemos dedicado al estado de la cuestión hemos procurado reseñar pormenorizadamente los problemas con los que investigadores anteriores se han enfrentado y hemos podido reflexionar y discutir acerca de sus soluciones porque el transcurso del tiempo va aportando nuevos datos que muchos de nuestros predecesores desconocían. Nos hemos encontrado con hipótesis de trabajo que con el paso del tiempo se han ido reafirmando, mientras que

otras han ido perdiendo fuerza, fundamentalmente, en uno y otro caso, por la aparición de nuevos elementos.

Ya hemos dicho que el carácter peculiar de nuestro objeto de investigación exige una interpretación propia, o varias interpretaciones en diferentes casos. También hemos dicho a lo largo del trabajo que uno de los elementos fundamentales de este nace de nuestra participación en el equipo del Proyecto La Blanca. Ello supuso poder saber de primera mano lo que significa el descubrimiento y el proceso de identificación de un buen número de grafitos y a la descripción de esta experiencia se dedican muchas páginas de este trabajo. A lo largo de ese proceso se comprenden muchos matices de los grafitos, sobre la necesidad de su registro, los detalles de su ubicación, de la sala en la que aparecen, de la altura en el muro, averiguar si hay o no superposiciones, etc. que son datos importantísimos a la hora de interpretarlos, así como la técnica con la que se elaboraron, las herramientas empleadas, los temas representados o la adscripción cronológica. Es decir, toda una serie de elementos que, imbricándolos, arrojan luz unos sobre otros de manera que van facilitando su interpretación.

La recapitulación del trabajo, una vez situado su punto de partida, consiste en reproducir los principales problemas que han ido apareciendo en el curso del mismo; las conclusiones, por tanto, enunciarán nuestras posiciones finales en cada caso. Pero nuestra verdadera aportación al campo del que nos ocupamos está en los detalles, en el análisis pormenorizado de cada uno de los grafitos, en nuestra colaboración a la restitución, el dibujo, el calcado, el descubrimiento, etc. Muchos de los matices son difíciles de resumir, así como es difícil de resumir aquello que se ha trabajado de manera analítica, detallada.

Resulta difícil, pues, diferenciar entre lo que es recapitulación y lo que es conclusión en cada caso; aun así, trataremos de distinguirlas en el sentido siguiente: entenderemos por conclusiones aquellos balances de las tareas realizadas en los que se mezclan el trabajo propio con las aportaciones ajenas. Al enunciarlas procuraremos que aparezca el matiz personal, aquello que creemos haber aportado como originalidad o, siendo menos pretenciosos, como síntesis propia. En la recapitulación daremos cuenta de los planteamientos y del trabajo previo en cada uno de los puntos. Aun así, muchos matices no quedarán recogidos y, por otra parte, seguramente habrá reiteraciones de cosas ya dichas. Los matices son lo realmente importante; ya al enumerar los objetivos del trabajo se decía que uno de los principales es extraer tanta información como sea posible, tanto de los grafitos como de lo que a través de ellos podemos saber de sus autores; se trata, pues, de trabajo de detalle y lo que una recopilación puede aportar es, en todo caso, contexto.

Este contexto se ha establecido en el trabajo en forma de preguntas y respuestas, que es oportuno resumir aquí. En primer lugar, dónde, es decir, cuál es la distribución geográfica de los grafitos mayas; sin entrar en detalle hemos de reseñar el contraste entre la abundancia de grafitos en las Tierras Bajas del Sur y la práctica inexistencia de grafitos en las Tierras Altas, así como en las Tierras Bajas del Norte; en el cuerpo del trabajo se han enumerado sesenta y seis sitios. La pregunta por el dónde no se refiere solo al emplazamiento geográfico, sino que alude también a algo más concreto: el contexto físico (subestructuras selladas, contextos abiertos e incluso en el exterior de las estructuras). La importancia de la pregunta crece cuando consideramos consecuencias como la de la no contaminación de los grafitos que han aparecido en contextos sellados, lo que proporciona seguridad a las afirmaciones que sobre ellos puedan hacerse. No menos importante es otro matiz del "dónde", el referido a la altura a la que un grafito se representa; la altura hace pensar en la estatura del artista, pero también en la posición que quisiera adoptar, o en el tipo de luz que quisiera recibir.

La segunda pregunta, el cómo, se refiere a la técnica empleada. Si bien el soporte es siempre el estuco, importa mucho considerar la influencia de la calidad de los aplanados del mismo, el acabado más o menos pulido de la superficie, la compactación del estuco, el estado del estuco (fresco, seco o ya degradado) y las herramientas con que se elaboraron los grafitos. Todo ello representa un desafío mayor o menor, unas condiciones más o menos favorables de realización, que inciden en la calidad o en el mérito artístico de los grafitos. Hemos aportado nuestra propia clasificación de los grafitos según su técnica de ejecución. Asimismo, hemos mostrado asociaciones entre la técnica y la época de realización de determinados grafitos. También es posible asociar la técnica a una cierta diferenciación de estilos, tal como hemos mostrado en el trabajo.

La tercera pregunta es la temporal, cuándo. El sentido de esta pregunta se ve claramente cuando consideramos que los grafitos no forman parte del diseño original de las estructuras, sino que se van añadiendo sucesivamente, a través de largos períodos. En las conclusiones enunciaremos nuestra idea de las diferentes épocas. Ahora se trata solo de advertir que la mayoría de las estructuras excavadas son del Clásico Tardío o Terminal lo que hace que la mayoría de los grafitos documentados se adscriban a estos períodos, a la época de esplendor de la cultura maya.

La cuarta pregunta indaga en la autoría, quién. No se trata, obviamente, de buscar nombres propios sino de reconocer tipos de autores. Incluso grafitos que parecen tener como única función la de la firma, algunas estampaciones de manos, son una huella. En este apartado se ha tratado también de asociar la representación de unos temas

determinados con la pertenencia de su autor a un grupo social concreto; es en ese apartado donde se ha incluido también la cuestión de las distintas intenciones de los grafitos. A grandes rasgos, los grafitos del período de ocupación están realizados por los habitantes originales de las estructuras; los realizados tras el abandono, por ocupadores o visitantes esporádicos en diferentes épocas; los "coloniales", por viajeros o exploradores. No es posible atribuir la totalidad de los grafitos a un grupo social concreto; la formación cultural y artística es variable e incluso se ha llegado a decir que determinados grafitos han podido ser realizados en estados alterados de conciencia.

La quinta pregunta es tal vez la que tiene una respuesta más complicada y sujeta a conjeturas: queremos saber por qué, o mejor, para qué, pregunta que abarca problemas de significado, de intención y de función. Pongamos un ejemplo sencillo: ¿por qué hay tableros de *patolli* que están representados en los muros cuando su función natural, la de jugar, los exige en el suelo? La pregunta por el significado, por la intención, por la finalidad, es la que más difícil nos ha resultado responder. Es terreno de debate, y tiene que ver con todas las preguntas anteriores de las que en parte depende. No es lo mismo plantear la intención del autor de un grafito que aparece en una estructura sellada, lo que da indicios de su autoría y temática, que de la de un grafito encontrado en un exterior. La respuesta a esta pregunta exige haber elaborado ya la clasificación que hemos realizado previamente.

En el primer capítulo hemos formulado detalladamente los objetivos que se pretendían alcanzar; en las conclusiones veremos de qué manera entendemos que se han cumplido, y también que se ha procedido de acuerdo con el método que también presentábamos en ese primer capítulo. Hay aportaciones que no podrían ser llamadas propiamente conclusiones pero que no por ello son menos relevantes y costosas. Nos referimos al despliegue de láminas documentadas que aparecen en el trabajo. Nos referimos a los gráficos, a las tablas, a las fichas, que parecen elementos meramente formales pero que condensan una gran cantidad de trabajo previo. Cuando, como es nuestro caso, no hay unos referentes fijos (religiosos, económicos, históricos) suficientemente conocidos, clasificar es identificar, lo que en la mayoría de los casos exige una profunda labor de interpretación

Una última consideración general a propósito del trabajo. Nuestra pretensión de exhaustividad ha quedado puesta de manifiesto en diferentes puntos y momentos del mismo. Hemos pretendido realizar una clasificación de los grafitos que no dejara ningún aspecto fuera y hemos mencionado nuestra pretensión de llevar a cabo una obra de referencia. Hay que decir que la exhaustividad no está reñida con la provisionalidad; al contrario, se ve reforzada. Si hemos cumplido lo que pretendíamos, si nuestra

clasificación, nuestras fichas, son completas, será precisamente porque dan cabida a hallazgos e investigaciones futuras, porque sirven de esquema válido para nuevos datos, que se verán corroborados con una Base de Datos siempre actualizada.

Conclusiones

Comenzando por la que resume toda la intención del trabajo, podemos decir que hemos aportado un concepto general de los grafitos mayas: se trata de representaciones generalmente incisas o pintadas, halladas comúnmente en el interior de los edificios, que se distribuyen en los muros, pisos y bancas de manera aleatoria, ocupando en algunas ocasiones gran parte de las superficies y superponiéndose unas a otras en muchos de los casos. No forman parte del diseño original de los edificios, sino que, una vez terminadas las estructuras, sus habitantes fueron grabando en sus muros hechos, acontecimientos o elementos del entorno que los rodeaba y que consideraban dignos de ser representados. Se trata de dibujos espontáneos realizados en la mayoría de los casos por personas sin formación artística, de representaciones simplificadas y con los mínimos atributos, dada la dificultad de grabar en el estuco ya endurecido y sin posibilidad de corrección, aunque su calidad de ejecución varía desde representaciones muy toscas, algunas ilegibles, a elaboradísimas representaciones de una sorprendente calidad y detalle, pasando por los ejemplos de calidad media, los más abundantes. Aunque aproximadamente el 90% de los ejemplares documentados son incisos, consideramos también grafitos a las representaciones grabadas, perforadas, dibujadas en carbón, impresas o realizadas mezclando más de una de esas técnicas.

En lo que se refiere a la cronología, ha quedado establecido en el trabajo que se trata de una práctica continuada que va desde el período Preclásico al Postclásico y que es posible distinguir tres etapas: grafitos realizados durante la ocupación de las estructuras –podríamos hablar de grafitos originales-, grafitos realizados después del abandono de esas estructuras y, finalmente, grafitos realizados tras el colapso de las mismas, o coloniales, que incluyen también los realizados por turistas poco educados. Como en otros puntos, las semejanzas entre grafitos han servido en ocasiones para afinar en su fecha y el conocimiento de la fecha ha servido para mejorar en algún que otro contenido.

En varios puntos del trabajo se ha ido planteando con mayor o menor claridad la cuestión del calificativo de los grafitos como manifestaciones artísticas o carentes de arte. En la conclusión queremos resumir nuestra respuesta a esta cuestión: entendemos que considerar a los grafitos mayas como manifestaciones artísticas los califica mejor que otras consideraciones. Es verdad que esta decisión implica asumir una noción

amplia de arte, pero negarles esta característica implica lo contrario: asumir una noción muy estrecha de arte. Los grafitos son expresiones humanas plasmadas en la producción de algo que no existía, el grabado, dibujo etc., que exhibe un punto de vista propio. En todo caso ha quedado establecido que los grafitos quedan fuera de los cánones del arte maya oficial.

Acerca de la autoría, hemos establecido que, en su gran mayoría, los autores no son artistas y que suelen ser miembros de la elite o próximos a ella. Se ha debatido y aceptado la incorporación como autores de aprendices e incluso de niños.

Sobre el sentido de los grafitos, obedecen a esa necesidad innata humana de expresarse, de darse a conocer; por eso suministran un repertorio de vivencias personales y del entorno y proporcionan un conjunto de datos que nos dan información de primera mano sobre su vida y los eventos que consideraban importantes. Proporcionan una crónica del modo de vida de la elite que, o bien participó en su ejecución, o bien consintió en ella, si tenemos en cuenta representaciones de carácter íntimo. En ocasiones la necesidad de expresarse es primaria y por eso hemos hablado de un tipo de grafitos a los que hemos considerado firmas, como las impresiones de manos.

Y sobre el contenido, que constituye uno de los factores de nuestra propuesta de clasificación, es variadísimo. No queremos repetir aquí la tipología ya planteada ni tampoco omitir alguno de los tipos. La clasificación de los grafitos atendiendo a su contenido es una aportación que consideramos fundamental de nuestro trabajo. Sí queremos advertir que flota sobre los grafitos una cierta sospecha de subjetividad que en parte es cierta: los contenidos que eligen y la intención con que lo hacen son factores claramente subjetivos. Pero no es menos cierto que si la "objetividad" es en este caso el carácter de propaganda que muchas manifestaciones del arte oficial tienen, la subjetividad puede considerarse como un punto de vista sin prejuicios. De hecho, podemos decir que los grafitos son historia de los sitios grabada en los muros.

En las conclusiones precedentes hay afirmaciones sobre contenido, autoría o sentido de los grafitos. Tan importante al menos como esas afirmaciones es constatar que ellas hubieran sido imposibles sin apoyarnos en el contexto en el que los grafitos han sido hallados. Nos referimos, claro está, a aquellos en cuyo descubrimiento hemos participado, los de La Blanca y Chilonché. Encontrarlos en su contexto original ha resultado fundamental para poder realizar afirmaciones sobre el contenido y el sentido de muchos de ellos. Que un grafito se encuentre en el interior o en el exterior, a una

altura u otra de un muro, aporta datos de gran valor para determinar con cierta seguridad elementos de contenido.

Esta relación entre contexto de investigación e interpretaciones del contenido ha de resaltarse como conclusión con valor general y metodológico. La cronología sirve para afinar el contenido de algunos grafitos, pero, a su vez, el contenido arroja luz sobre una cronología dudosa. Lo mismo cabe decir de la técnica de ejecución de los grafitos.

Cabe resaltar como observación metodológica un procedimiento que ha dado lugar a tomas de posición sobre algunos problemas. Si el trabajo tiene dos fuentes fundamentales, la participación personal en descubrimiento y fijación de grafitos y el estudio de la tarea que otros han documentado en el mismo campo, nuestra experiencia personal ha servido como criterio para debatir en torno a otras interpretaciones; también lo contrario es cierto: hemos aprendido mucho de los trabajos ajenos. De la confrontación provechosa han surgido muchas de las decisiones y afirmaciones de este trabajo, muchas de las conclusiones que ahora estamos enumerando.

Una de las lecciones que hemos aprendido en nuestro trabajo en La Blanca y Chilonché, a lo largo del proceso de descubrimiento y fijación de los grafitos, debe figurar como conclusión: son manifestaciones artísticas muy delicadas y la facilidad de deterioro por causa de los elementos hostiles al exponerse a ellos -a la luz, a la intemperie, cambios bruscos de humedad, etc- cuando hasta ese momento habían estado protegidos, hacen que sea de suma importancia su documentación inmediata, algo que hemos podido valorar de primera mano. Un dibujo de un grafito desaparecido pasa a convertirse en la fuente original. Consideramos que esta observación es particularmente importante y da mucho valor al *corpus* y a la Base de Datos que acompaña a este trabajo. El registro de un grafito, debidamente documentado, pasa a convertirse en el dato que cualquier otro investigador podrá usar en lo sucesivo. Cuanto mejor documentado esté, cuanto mayor sea el detalle, cuanto más rigor se haya usado en el proceso, tanto más podrá fiarse otro investigador. Y en el caso -real, por desgracia- de la desaparición física de un grafito, su documentación auténtica será lo único que nos quede de él.

De ahí que entendamos que nuestra propuesta de ficha de registro de campo debe constar en estas conclusiones. Para que el registro sea completo han de constar el sitio, la estructura, la estancia, la ubicación, la posición, el material, la técnica, la altura, la anchura, el grosor, el tipo iconográfico, el estado de conservación, el contexto, el número de grafitos documentados en el mismo muro, las superposiciones, si hay restos

de pigmento en el soporte; calco y acetato. Deben constar además unos términos clave y una descripción del grafito.

Y esto nos lleva a la conclusión siguiente. Se trata de la propuesta de clasificación que hemos presentado en el trabajo. Los avatares, las dificultades, las respuestas, las dudas, se han explicado casi de manera prolija; finalmente consideramos que nuestra clasificación recoge y aumenta las que hasta la fecha se habían dado. Por descontento, hemos procurado fundamentar cada matiz y hemos tratado de no dar impresión de seguridad mayor de la real, pero seguimos creyendo en la oportunidad de nuestra propuesta. A título de ejemplo, en la clasificación hemos observado la transformación de los tipos iconográficos, hemos incidido en que estas manifestaciones artísticas son portadoras de mensajes ideológicos de alto contenido simbólico, hemos visto cómo hay temas representados en los grafitos que son el reflejo de un pensamiento naturalista, simbólico y mágico.

Dada la necesidad que aquí hemos defendido de una Base de Datos completa y accesible, de la exigencia de difusión máxima, de intento de consolidar una obra de referencia, tampoco podía faltar aquí su mención; a esa Base de Datos hemos aportado bastantes grafitos originales, en cuyo descubrimiento hemos estado presentes y hemos participado. Y la hemos alimentado con los obtenidos por otros investigadores, tras haberlos procesado.

Por último, quisiéramos referirnos a las nuevas tecnologías. La más directamente útil, la que proporciona mayor seguridad a la hora de establecer de manera fiable los grafitos, es la fotogrametría, con todas las dificultades que su procesado plantea en el contexto de una excavación. Sería injusto no mencionar la ayuda indirecta que el escáner laser nos ha proporcionado ya que su uso en la planimetría arquitectónica ha proporcionado contexto a nuestro trabajo, si bien sus características no lo hacen tan útil para la documentación detallada de grafitos.

En definitiva, estamos convencidos de la necesidad y conveniencia de que estas singulares manifestaciones del arte maya se sigan registrando y documentando de forma adecuada y que la comunidad científica pueda hacer uso de esos nuevos datos gracias a su incorporación en la Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas, que también presentamos como parte de esta investigación doctoral.

REKAPITULATION UND FAZIT

Ansatz des Problems und Zusammenfassung

Um eine allgemeine Vorstellung von dem Problem der Maya-Inschriften zu vermitteln, können wir uns eine fiktive Situation denken. Nehmen wir an, dass wir eine ähnliche Forschung planen, eine Arbeit über Inschriften in einem vertrauten Kontext, z.B. in jeder europäischen Kultur, wenn auch aus einer vergangenen Epoche. Falls diese Forschung möglich ist, haben deren Rahmenbedingungen sicherlich nicht viel mit dem Fall Maya zu tun. Tatsächlich würden wir über reichlich Zeugnisse bezüglich der Religion, der Politik, der Wirtschaft, der Kunst, der Mythologie, der Literatur, der Wissenschaft verfügen, die diese Kultur ausmachten. Diese Vielzahl an Zeugnissen würde die Inschriften zu reinen Anhängseln machen, zu kuriosen Elementen. Die Inschriften, möchten wir damit sagen, wären als Quellen nicht unverzichtbar. Jede Szene, die in einer Inschrift dargestellt ist, hätte ihr Äquivalent in einer Erzählung, in einer Legende, in einem Gefäß; in anderen Worten, es gäbe ausreichend Elemente, die die Identifizierung der Inschriften und deren Interpretation enorm erleichtern würden. Die hypothetischen Inschriften würden als Stütze für etwas bereits durch andere Quellen Bekanntes dienen, doch immer mit einer ergänzenden Sicht auf die diese künstlerischen Ausdrucksformen.

Dagegen liegt der Fall der Maya-Inschriften ganz anders; die Kategorien und Unterkategorien werden durch Vergleich mit anderen grafischen Hilfsmitteln definiert, da

uns eine solide erzählerische Grundlage über die historischen Traditionen und religiösen und mythologischen Überzeugungen fehlt, die sich in den Bildern niederschlagen. Wir stehen vor der Herausforderung, die vorhandenen Mythen, Riten und Traditionen auf der Grundlage der Bilder selbst ableiten zu müssen. Die Quellen, über die wir verfügen – neben den spärlichen schriftlichen Zeugnissen epigraphische Texte, postklassische Handschriften, *Popol Vuh*, *Chilam Balam*, koloniale Chroniken –, sind im Wesentlichen die Werke selbst. Unsere Informationen über die Lebensweise, über die Politik, über die Geschichte, über die Mythologie, über die Riten dieser Kultur ist sehr viel geringer als die, die wir über jede Kultur in unserer Nähe besitzen. Im Verlauf der Arbeit haben wir auf die Architektur, auf die Keramik, auf Bräuche und Riten Bezug genommen, doch die Epigraphik (und selbst die Ikonografie) der Maya stellen noch eine Herausforderung dar, es bleibt viel zu interpretieren. Deshalb kommt den Maya-Inschriften eine viel höhere Bedeutung zu als denen aus unserem Beispiel. Während diese nur ergänzende Informationen liefern, werden die Maya zu Zeugen aus erster Hand, und manchmal sogar zu den einzigen Zeugen. Dieser Mangel an sicheren Bezugspunkten bewirkt allerdings, dass wir häufig an dem letzten Sinn zweifeln, dass wir keine endgültige Interpretation haben. Eine Arbeit wie diese, über die Maya-Inschriften, ist viel riskanter als eine über die Inschriften aus einem Gebiet mit erkennbaren Traditionen; notwendigerweise gibt es hier mehr Unsicherheit.

Die Unsicherheit ist, je nach Blickwinkel, ein Nachteil oder ein Vorteil. Wir haben weniger Daten und weniger Bezugspunkte, auf die wir zurückgreifen können; und gelegentlich ist die Interpretation abenteuerlich. Doch in unserem fiktiven Beispiel könnte gut passieren, dass die Arbeit des Forschers sich auf die Tätigkeit der Klassifizierung nach bereits vorhandenen Genres reduziert. Es gäbe keinen Zweifel daran, dass eine solche Inschrift eine bekannte Persönlichkeit oder einen ikonografischen Typ darstellt: es kämen nur leichte Zweifel auf, falls die Darstellung konfus war, doch mehr nicht. In unserem Falle geschieht etwas Auffälliges, das wir während der gesamten Ausführung unserer Arbeit berücksichtigt haben: die Klassifizierung erforderte zugleich die Identifizierung, und gelegentlich auch die Interpretation.

Diese erste Feststellung dient uns, um die Besonderheit unserer Arbeit zu verstehen; ob wir wollen oder nicht, wir müssen den Mut zu Interpretationen haben. Weit davon entfernt, bekannte Realitäten von vornherein zu bestätigen, stellen die Maya-Inschriften gelegentlich unbekannte Szenarien dar, für die ein Sinn gesucht werden muss, und es verwundert nicht, dass wir uns hierfür nur auf andere Inschriften stützen können.

Zum Glück haben wir nicht bei null begonnen; in dem Kapitel, das wir dem aktuellen Stand des Themas gewidmet haben, haben wir versucht, die Probleme, denen sich

frühere Forscher ausgesetzt sahen, detailliert zu beschreiben, und wir haben deren Lösungen zur Kenntnis genommen, die wir auch diskutieren konnten, weil im Laufe der Zeit neue Daten hinzugekommen sind, die viele von unseren Vorgängern nicht kannten. Wir haben Arbeitshypothesen vorgefunden, die im Laufe der Zeit bestätigt wurden, während andere an Kraft verloren haben, in beiden Fällen hauptsächlich wegen des Aufkommens von neuen Elementen.

Wir haben bereits betont, dass der spezielle Charakter unseres Forschungsgegenstands eine eigene Interpretation erfordert, oder mehrere Interpretationen in unterschiedlichen Fällen. Wir haben im Verlauf der Arbeit auch berichtet, dass sich eines der wesentlichen Elemente dieser Arbeit aus unserer Teilnahme im Team des Projekts La Blanca ergibt. Dies setzte voraus, aus erster Hand erfahren zu können, was die Entdeckung und der Prozess der Identifizierung einer stattlichen Anzahl von Inschriften bedeutet, und der Beschreibung dieser Erfahrung widmen sich viele Seiten dieser Arbeit. Im Laufe dieses Prozesses versteht man viele Nuancen der Inschriften, über die Notwendigkeit von deren Abschrift, die Details ihrer Lage, den Raum, in dem sie sich befinden, die Höhe an der Mauer, die Überprüfung, ob es Überschneidungen gibt oder nicht usw., dies sind sehr wichtige Daten bei der Interpretation der Inschriften, ebenso wie die Technik, mit der sie angefertigt wurden, die verwendeten Werkzeuge, die dargestellten Themen, die chronologische Zuordnung sind weitere Elemente, die sich überschneiden, und die gegenseitig Licht aufeinander werfen, so dass sie die Interpretation erleichtern.

Die Zusammenfassung der Arbeit besteht, nach Festlegung des Ausgangspunkts, in der Wiedergabe der wichtigsten Probleme, die in deren Verlauf aufgetreten sind; die Schlussfolgerungen legen daher unsere endgültigen Positionen in jedem einzelnen Fall dar. Doch unser wirklicher Beitrag auf dem Gebiet, mit dem wir uns beschäftigen, liegt in den Details, in der genauen Analyse jeder einzelnen Inschrift, in unserer Mitarbeit bei der Wiederherstellung, dem Ausmalen, dem Durchpausen, der Entdeckung usw. Viele der Nuancen sind schwer zusammenzufassen, so wie es schwierig ist, all das zusammenzufassen, was in analytischer, detaillierter Form erarbeitet wurde.

Es erweist sich als schwierig, im Einzelfall zwischen der Zusammenfassung und der Schlussfolgerung zu differenzieren; dennoch werden wir versuchen, zu unterscheiden, nämlich im folgenden Sinne: wir verstehen unter Schlussfolgerungen diejenigen Bilanzen der durchgeführten Aufgaben, bei denen sich die Arbeit selbst mit den Beiträgen anderer vermischen. Bei deren Formulierung werden wir versuchen, eine persönliche Nuance einzubringen, das was wir unserer Meinung nach an Originalität beitragen können, oder weniger anmaßend ausgedrückt, an eigener Synthese. In der Zusammenfassung berichten wir über die Ansätze und über die Vorarbeit für jeden einzelnen Punkt. Dennoch werden viele Nuancen nicht wiedergeben, und andererseits

wird es sicherlich Wiederholungen von bereits Gesagtem geben. Die Nuancen sind das wirklich Wichtige; schon beim Aufzählen der Ziele der Arbeit wurde gesagt, dass es sehr wichtig ist, so viele Informationen wie möglich zu erlangen, sowohl über die Inschriften als auch über das, was wir durch sie über deren Autoren erfahren können; es geht also um Detailarbeit, und das, was eine Zusammenfassung beitragen kann, ist auf jeden Fall Kontext.

Dieser Kontext wurde in der Arbeit in Form von Fragen und Antworten festgelegt, die wir an dieser Stelle zusammenzufassen möchten. In erster Linie ist da das Wo, d.h. wie sieht die geografische Verteilung der Maya-Inschriften aus; ohne ins Detail zu gehen, müssen wir über den Kontrast zwischen den zahlreichen Inschriften im Flachland des Südens und der praktischen Abwesenheit von Inschriften im Hochland ebenso wie im Flachland des Nordens berichten; im Hauptteil der Arbeit wurden sechshundsechzig Standorte aufgezählt. Die Frage nach dem Wo bezieht sich aber nicht nur auf die geografische Lage, sondern spielt auch auf etwas Konkretes an: den physikalischen Kontext (versiegelte Substrukturen, offene Kontexte, sogar im Außenbereich der Strukturen). Die Bedeutung der Frage wächst, wenn wir Folgen wie die Nichtkontamination der Inschriften betrachten, die in versiegelten Kontexten aufgetreten sind, was den Aussagen, die darüber gemacht werden können, Sicherheit verleiht. Nicht weniger wichtig ist eine weitere Nuance des "Wo", nämlich die Höhe, in der ein Inschrift angebracht wurde; die Höhe gibt Hinweise auf die Statur des Künstlers, doch auch auf die Position, die er gerne einnahm, oder auf die Art von Licht, mit der er gerne arbeitete.

Die zweite Frage, das Wie, bezieht sich auf die verwendete Technik. Obwohl das Trägermaterial immer Stuck ist, ist es wichtig, den Einfluss der Qualität der Unterlage zu betrachten, die unterschiedliche Glätte der Oberfläche, die Festigkeit des Stucks, der Zustand des Stucks (frisch, trocken oder bereits verfallen) und die Werkzeuge, mit denen die Inschriften angefertigt wurden. All dies stellt eine mehr oder weniger große Herausforderung dar, mehr oder weniger günstige Bedingungen der Umsetzung, die Einfluss auf die Qualität oder auf die künstlerischen Verdienste der Inschriften haben. Wir haben unsere eigene Klassifizierung der Inschriften entsprechend ihrer Technik der Ausführung vorgenommen. Außerdem haben wir Zusammenhänge zwischen der Technik und der Epoche der Anfertigung bestimmter Inschriften aufgezeigt. Es ist auch möglich, die Technik mit einer gewissen Differenzierung der Stile zu assoziieren, so wie wir es in der Arbeit aufgezeigt haben.

Die dritte Frage ist die Zeitfrage, das Wann. Der Sinn dieser Frage wird deutlich, wenn wir berücksichtigen, dass die Inschriften nicht zu der ursprünglichen Gestaltung der Strukturen gehörten, sondern nacheinander über längere Zeiträume hinzugefügt werden.

In den Schlussfolgerungen werden wir unsere Vorstellung über die verschiedenen Epochen darlegen. Hier geht es nur darum, darauf hinzuweisen, dass die meisten freigelegten Strukturen aus der Spät- oder Endklassik stammen, was dazu führt, dass die meisten dokumentierten Inschriften diesen Perioden zugeschrieben werden, der Blütezeit der Maya-Kultur.

Die vierte Frage untersucht die Urheberschaft, d.h. das Wer. Es geht natürlich nicht darum, nach Eigennamen zu suchen, sondern Typen von Autoren zu erkennen. Selbst Inschriften, deren einzige Funktion in der Unterschrift zu liegen scheint, wie einige Abdrücke von Händen, sind eine Spur. In diesem Abschnitt wurde auch versucht, eine bestimmte Ikonografie mit der Zugehörigkeit ihres Autors zu einer konkreten sozialen Gruppe zu assoziieren; in diesem Abschnitt wurde zudem das Problem der unterschiedlichen Absichten der Inschriften angesprochen. Grob betrachtet, wurden die Inschriften aus der Periode der Ansässigkeit von den Ureinwohnern der Strukturen angefertigt; die aus der Periode nach dem Verlassen, von sporadischen Bewohnern oder Besuchern in unterschiedlichen Epochen; die "kolonialen" Inschriften durch Reisende oder Entdecker. Es ist nicht möglich, die Gesamtheit der Inschriften einer konkreten sozialen Gruppe zuzuordnen; die kulturelle und künstlerische Vorbildung ist zu unterschiedlich, und es wurde sogar angemerkt, dass bestimmte Inschriften eventuell unter veränderten Bewusstseinszuständen angefertigt wurden.

Die fünfte Frage ist vielleicht diejenige, deren Antwort am kompliziertesten und am spekulativsten ist: wir möchten wissen, warum, oder besser, wofür. Diese Frage umfasst Probleme der Bedeutung, der Absicht und der Funktion. Nehmen wir ein einfaches Beispiel: warum gibt es Platten für das *Patolli-Spiel*, die auf den Mauern dargestellt sind, wenn deren natürliche Funktion, die des Spiels, ihre Anbringung auf dem Boden verlangt? Die Frage nach der Bedeutung, nach der Absicht, nach dem Zweck war für uns am schwierigsten zu beantworten. Diese Frage ist Gegenstand einer Debatte und hat mit allen vorangehenden Fragen zu tun, von denen sie zum Teil abhängt. Es ist nicht das gleiche, die Absicht des Autors einer Inschrift zu erforschen, die in einer versiegelten Struktur erscheint, welche Hinweise auf seine Urheberschaft und Thematik gibt, als die einer im Außenbereich vorgefundenen Inschrift. Die Antwort auf diese Frage setzt voraus, dass die Klassifizierung, die wir erarbeitet haben, bereits vorgenommen wurde.

Im ersten Kapitel haben wir detailliert die Ziele formuliert, die erreicht werden sollen; in den Schlussfolgerungen werden wir sehen, auf welche Weise sie als erfüllt betrachten können, und auch dass entsprechend der Methode vorgegangen wurde, die wir auch in diesem ersten Kapitel dargelegt haben. Es gibt Beiträge, die nicht direkt Schlussfolgerungen genannt werden können, die jedoch deshalb nicht weniger relevant

und mühsam sind. Wir beziehen uns auf die Ausbreitung von dokumentierten Bildtafeln, die in der Arbeit erscheinen. Wir beziehen uns auf die Grafiken, auf die Platten, auf die Vorlagen, die rein formale Elemente zu sein scheinen, die jedoch eine umfassende Vorarbeit voraussetzen. Wenn es, wie in unserem Fall, keine hinreichend bekannten festen Bezugspunkte gibt (religiös, wirtschaftlich, historisch), bedeutet Klassifizierung Identifizierung, gelegentlich sogar Interpretation.

Eine letzte allgemeine Betrachtung bezüglich der Arbeit. Unser Anspruch auf Vollständigkeit wurde an unterschiedlichen Stellen und Zeitpunkten der Arbeit deutlich. Wir haben eine Klassifizierung der Inschriften erarbeitet, die keinen Aspekt unberücksichtigt lässt; wir haben über unseren Anspruch gesprochen, ein Referenzwerk zu schaffen. Man muss sagen, dass die Vollständigkeit nicht mit der Vorläufigkeit in Konflikt gerät; im Gegenteil, sie wird durch diese noch verstärkt. Wenn wir das erfüllt haben, was wir anstreben, wenn unsere Klassifizierung, unsere Vorlagen vollständig sind, dann genau deshalb, um zukünftige Funde und Forschungen zu erleichtern, um als gültiges Schema für neue Daten zu dienen, die durch eine ständig aktualisierte Datenbank gestützt werden.

Schlussfolgerungen

Wenn wir mit der Zusammenfassung der gesamten Intention der Arbeit beginnen, können wir sagen, dass wir ein allgemeines Konzept der Maya-Inschriften beigetragen haben: es handelt sich allgemein um eingeritzte oder gemalte Darstellungen, die gewöhnlich im Inneren der Gebäude vorgefunden wurden, und sich wie zufällig an den Mauern, Stockwerken und Bänken verteilen, wobei sie gelegentlich einen großen Teil der Oberflächen einnehmen, und sich in vielen Fällen gegenseitig überlagern. Sie gehören nicht zur ursprünglichen Gestaltung der Gebäude, sondern deren Bewohner haben sie nach Fertigstellung der Strukturen an deren Mauern angebracht, Ereignisse oder Elemente ihrer Umgebung aufgezeichnet, die es ihrer Meinung nach wert waren, dargestellt zu werden. Es handelt sich um spontane Zeichnungen, die in den meisten Fällen durch Personen ohne künstlerische Vorbildung angefertigt wurden, um vereinfachte Darstellungen mit minimalen Mitteln, angesichts der Schwierigkeit, in den bereits erhärteten Stuck zu gravieren, und ohne Möglichkeit der Korrektur, auch wenn die Qualität der Ausführung von sehr groben Darstellungen, von denen einige unleserlich sind, über Beispiele von mittlerer Qualität, die am häufigsten vorkommen, bis hin zu akkurat angefertigten Darstellungen von überraschender Qualität und Detailarbeit reichen. Auch wenn ungefähr 90% der dokumentierten Exemplare eingeritzt sind, betrachten wir auch gravierte, perforierte, mit Karbon gezeichnete, gedruckte oder durch Mischung von mehr als einer dieser Techniken entstandene Darstellungen als Inschriften.

Was die Chronologie betrifft, so wurde während der Arbeit festgestellt, dass es sich um eine fortwährende Praxis handelt, die von der vorklassischen bis zur nachklassischen Periode reicht, und dass es möglich ist, drei Etappen zu unterscheiden: Inschriften, die während der Ansässigkeit in den Strukturen angefertigt wurden – wir könnten von ursprünglichen Inschriften sprechen –, Inschriften, die nach dem Verlassen dieser Strukturen entstanden, und schließlich Inschriften, die aus der Zeit nach deren Zusammenbruch stammen, auch koloniale Inschriften genannt, zu denen auch diejenigen von schlecht erzogenen Touristen gehören. Wie bei anderen Punkten haben die Ähnlichkeiten zwischen Inschriften gelegentlich dazu gedient, das Datum näher zu bestimmen, und die Kenntnis des Datums hat dazu gedient, um den einen oder anderen Inhalt besser einschätzen zu können.

An mehreren Punkten der Arbeit wurde mit mehr oder weniger Deutlichkeit die Frage der Einstufung der Inschriften als künstlerische oder als außerhalb der Kunst stehende Ausdrucksformen aufgeworfen. In der Schlussfolgerung möchten wir unsere Antwort auf diese Frage zusammenfassen: wir sind der Ansicht, dass die Einstufung der Maya-Inschriften als künstlerische Ausdrucksformen sie besser kennzeichnet als andere Charakterisierungen. Es trifft zu, dass diese Entscheidung eine umfassende Definition von Kunst voraussetzt, doch den Inschriften diese Eigenschaft nicht zuzuschreiben, bedeutet das Gegenteil, nämlich eine sehr enge Definition von Kunst. Die Inschriften sind menschliche Ausdrucksformen, gestaltet bei der Erzeugung von etwas, das nicht existierte, die Gravur, die Zeichnung usw., das aber einen eigenen Standpunkt darlegt. In jedem Falle wurde festgestellt, dass die Inschriften sich außerhalb der Regeln der offiziellen Maya-Kunst bewegen.

Bezüglich der Urheberschaft haben wir festgestellt, dass die Autoren in ihrer großen Mehrheit keine Künstler sind, und dass sie normalerweise Mitglieder der Elite sind oder dieser nahestehen. Es wurde diskutiert und akzeptiert, dass auch Lehrlinge und sogar Kinder als Autoren auftraten.

Was den Sinn der Inschriften angeht, so gehorcht er jener angeborenen menschlichen Notwendigkeit, sich auszudrücken, sich mitzuteilen; deshalb liefern die Autoren ein Repertoire von persönlichen Erlebnissen und der Umgebung sowie eine Vielzahl von Daten, die uns Informationen aus erster Hand über ihr Leben und die Ereignisse geben, die sie als wichtig betrachteten. Sie liefern eine Chronik der Lebensweise der Elite, die entweder an der Gestaltung teilnahm oder sie genehmigte, wenn wir die Darstellungen intimen Charakters berücksichtigen. Gelegentlich steht die Notwendigkeit, sich auszudrücken, im Vordergrund, und deshalb haben wir von einem Typ von Inschriften gesprochen, die wir als Unterschriften betrachten, wie die Abdrücke von Händen.

Betrachtet man schließlich den Inhalt – einen der Faktoren unseres Vorschlags zur Klassifizierung – so ist dieser äußerst vielfältig. Wir möchten hier die bereits angesprochene Typologie nicht wiederholen, und auch nicht einen der Typen auslassen. Die Klassifizierung der Inschriften nach dem Inhalt ihrer Darstellung ist ein Beitrag, den wir in unserer Arbeit als wesentlich betrachten. Allerdings möchten wir darauf hinweisen, dass über den Inschriften ein gewisser Verdacht der Subjektivität schwebt, der zum Teil berechtigt ist: die ausgewählten Inhalte und die Absicht, die dahintersteckt, sind eindeutig subjektive Faktoren. Wenn die "Objektivität" in diesem Falle allerdings den Charakter von Propaganda hat, wie dies bei vielen Ausdrucksformen der offiziellen Kunst der Fall ist, kann die Subjektivität als ein Standpunkt ohne Vorurteile betrachtet werden. Tatsächlich können wir sagen, dass die Inschriften die in den Mauern eingemeißelte Geschichte der Orte sind.

In den vorangehenden Schlussfolgerungen gibt es Aussagen über Inhalt, Urheberschaft oder Sinn der Inschriften. Mindestens genauso wichtig wie diese Aussagen ist die Feststellung, dass diese Schlussfolgerungen nicht möglich gewesen wären, wenn wir uns nicht auf den Kontext gestützt hätten, in dem die Inschriften gefunden wurden. Es ist klar, dass wir uns auf jene Inschriften beziehen, bei deren Entdeckung wir dabei waren, nämlich die von La Blanca und Chilonché. Sie in ihrem ursprünglichen Kontext vorzufinden, erwies sich als wesentlich, um Aussagen über den Inhalt und den Sinn vieler von ihnen machen zu können. Dass eine Inschrift sich innen oder außen befindet, in einer bestimmten Höhe der Mauer, liefert Informationen von großem Wert, um mit einer gewissen Sicherheit Elemente des Inhalts zu bestimmen.

Diese Beziehung zwischen dem Kontext der Forschung und den Interpretationen des Inhalts muss als Schlussfolgerung von allgemeinem und methodologischem Wert hervorgehoben werden. Die Chronologie dient dazu, den Inhalt einiger Inschriften näher zu betrachten, doch der Inhalt wirft wiederum ein Licht auf eine zweifelhafte Chronologie. Das gleiche kann über die Technik der Ausführung der Inschriften gesagt werden.

Als methodologische Anmerkung muss auf ein Verfahren hingewiesen werden, das zur Positionsbestimmung über einige Probleme geführt hat. Während die Arbeit zwei wesentliche Quellen hat, nämlich die persönliche Teilnahme an der Entdeckung und Festlegung von Inschriften und die Untersuchung der Aufgabe, die andere auf dem gleichen Gebiet dokumentiert haben, so hat unsere Erfahrung als Kriterium für die Auseinandersetzung mit anderen Interpretationen gedient; auch das Gegenteil trifft zu: wir haben viel aus den Arbeiten anderer gelernt. Aus dieser einträglichen

Gegenüberstellung sind viele der Entscheidungen und Aussagen dieser Arbeit entstanden, und viele der Schlussfolgerungen, die wir gerade aufzählen.

Eine der Lektionen, die wir bei unserer Arbeit in La Blanca und Chilonché im Laufe des Prozesses der Entdeckung und Festlegung der Inschriften gelernt haben, muss als Schlussfolgerung aufgeführt werden: es sind sehr empfindliche Kunstwerke, die leicht auf Grund der feindseligen Elemente beschädigt werden, sobald sie dem Licht, Wettereinflüssen, plötzlichen Veränderungen der Feuchtigkeit usw. ausgesetzt sind. Gerade wenn sie bis zu diesem Zeitpunkt geschützt waren, haben wir die Wichtigkeit ihrer sofortigen Dokumentation zu schätzen gelernt. Die Zeichnung einer Inschrift kann die Originalinschrift sein. Wir sind der Ansicht, dass diese Beobachtung besonders wichtig ist und aufzeigt, wie wertvoll der Korpus und die Datenbank sind. Die Aufzeichnung einer Inschrift, ordnungsgemäß dokumentiert, liefert die Daten, die jeder andere Forscher von nun an nutzen kann. Je besser sie dokumentiert ist, je klarer die Details sind, je mehr Strenge bei dem Verfahren angewandt wurde, desto mehr kann sich ein anderer Forscher darauf verlassen. Und in dem leider realen Fall des physischen Verschwindens einer Inschrift, wird deren zuverlässige Dokumentation zu ihrem Äquivalent.

Daraus ergibt sich für uns, dass unser Vorschlag einer Aufzeichnung der Feldeinträge in diesen Schlussfolgerungen aufgeführt werden muss. Für eine komplette Erfassung müssen der Standort, die Struktur, der Raum, die Lage, die Position, das Material, die Technik, die Höhe, die Breite, die Dicke, der ikonographische Typ, der Erhaltungszustand, der Kontext, die Zahl der dokumentierten Inschriften an der gleichen Mauer, die Überlagerungen aufgeführt sein, sowie die Frage, ob es Überreste von Pigmenten am Trägermaterial, am Durchschlag und am Azetat gibt. Außerdem müssen einige Schlüsselbegriffe und eine Beschreibung der Inschrift vorliegen.

Und dies führt uns zu folgenden Schlüssen. Es geht um den Vorschlag zur Klassifizierung, den wir in der Arbeit dargelegt haben. Die Wechselfälle, die Schwierigkeiten, die Antworten, die Zweifel wurden beinahe minutiös erklärt; schließlich sind wir der Ansicht, dass unsere Klassifizierung die bisherigen Erkenntnisse aufnimmt und erweitert. Selbstverständlich haben wir versucht, jede Nuance zu untermauern, und nicht den Eindruck einer höheren Sicherheit als die tatsächlich bestehende zu vermitteln, doch wir glauben weiterhin an die Chancen unseres Vorschlags. Als Beispiel haben wir in der Klassifizierung die Entwicklung der ikonographischen Typen beobachtet, wir haben hervorgehoben, dass diese künstlerischen Ausdrucksformen Träger von ideologischen Nachrichten von hohem symbolischem Inhalt sind, wie haben gesehen, dass es in den Inschriften dargestellte Themen gibt, die auf eine naturalistische, symbolische und magische Denkweise hindeuten.

Angesichts der hier betonten Notwendigkeit einer kompletten und zugänglichen Datenbank, der Forderung nach maximaler Verbreitung, des Versuchs der Konsolidierung eines Referenzwerks, konnten wir diese hier nicht unerwähnt lassen; zu dieser Datenbank haben wir ziemlich viele ursprüngliche Inschriften beigesteuert, bei deren Entdeckung wir anwesend waren und teilgenommen haben. Und wir haben dabei die Erkenntnisse anderer Forscher einfließen lassen, die wir zuvor verarbeitet haben.

Mindestens ein Punkt muss sich auch auf die neuen Technologien beziehen. Die nützlichste davon, die für die höchste Sicherheit bei der zuverlässigen Zuordnung der Inschriften sorgt, ist die Photogrammetrie, mit allen Schwierigkeiten, die deren Anwendung im Kontext einer Ausgrabung aufwirft. Es wäre ungerecht, nicht die indirekte Hilfe zu erwähnen, die uns der Laserscanner geboten hat, denn seine Verwendung in der architektonischen Planimetrie hat unserer Arbeit Kontext verschafft, auch wenn ihn seine Eigenschaften ihn nicht ganz so nützlich für die detaillierte Dokumentation von Inschriften machen.

Es bleibt noch hinzuzufügen, dass sich die Ausfertigung der Arbeit als hart erwiesen hat, so wie es bei den Forschungen üblich ist, die nach ein bisschen Wahrheit suchen, doch am Ende überwiegt der Eindruck, dass es sich gelohnt hat, auch wenn viele Details – und dies ist tatsächlich eine echte Schlussfolgerung – zum Glück noch zu erforschen sind.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acevedo, Agustín y Nora V. Franco

- 2012 Aplicación de DStretch-ImageJ a imágenes digitales del arte rupestre de la Patagonia (Argentina). *Revista Electrónica de Arqueología* VI (2): 152-175.
Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4154324>

Aguilera, Carmen

- 1985 *Flora y fauna mexicana. Mitología y tradiciones*. Editorial Everest Mexicana.

Álvarez, Laurencia

- 1976 Indumentaria en el Códice Nuttall. *Boletín INAH* (18): 39-48.

Andrews, George F.

- 1997 *Pyramids and Palaces, Monsters and Masks: The Golden Age of Maya Architecture* (3 vols), vol. II: Architecture of the Chenes Region, Labyrinthos, Lancaster (CA).
1999 Architectural Graffiti and the Maya Elite. En *Pyramids and Palaces, Monsters and Masks: The Golden Age of Maya Architecture* (3 vols), vol. III: Architecture of the Rio Bec Region and Miscellaneous Subjects, Labyrinthos, Lancaster (CA), pp. 221-261.

Andrews IV, Wyllys y Anthony Andrews

- 1975 A preliminary Study of the Ruins of Xcaret, Quintana Roo, Mexico. Tulane University, Middle American Research Institute, Vol. 40, New Orleans.

Andrews IV, Wyllys y Wyllys Andrews V

- 1980 *Excavations at Dzibilchaltun, Yucatan, Mexico*, Middle American Research Institute, Tulane University, Publication 48, New Orleans.

- Aoyama, Kazuo
2006 La Guerra y las armas de los mayas clásicos: puntas de lanza y fleche de Aguateca y Copán, Estudios de Cultura Maya 28.
- Armijo, Ricardo y Miriam Gallegos
2001 *Ladrillos decorados de Comalcalco. Tabasco*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
- Arnauld, Charlotte, Véronique Breuil-Martínez y Erick Ponciano
2004 La ciudad real. En *La Joyanca (La Libertad, Guatemala): antigua ciudad maya del noroeste del Petén*, editado por Ch. Arnauld, V. Breuil-Martínez y E. Ponciano Alvarado, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Asociación Tikal, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, Guatemala, pp. 95-124.
- Asensio, Pilar
2007a Muerte de un viajante. El viaje del way Sagrado Venado Muerto. *Mayab, Revista Española de Estudios Mayas* 19: 87-106.
2007b El venado, el pecarí e Itzamnaaj. En *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp. 1115-1128. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
2009 A lomos del venado: Iconografía de las imágenes de muchachas sobre venados en las cerámicas "Códice". En *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2008*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp.1246-1258. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
2014 *El way en la cerámica policroma del Clásico Tardío maya*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Ayala Falcón, Maricela
2010 Bultos sagrados de los ancestros entre los mayas. *Arqueología Mexicana* XVIII(106): 34-40.
- Azúa, Félix de
2002 *Diccionario de las Artes*. Anagrama.
- Balutet, Nicolás
2009 La importancia de los enanos en el Mundo Maya Precolombino. *Indiana* (26): 81-103
- Barrera, Alfredo (Dir.)
1980 *Diccionario Maya Cordemex*. Editorial Porrúa, México D.F.
- Barrois, Ramzy R. y Alexandre Tokovinine
2005 El inframundo y el mundo celestial en el Juego de Pelota Maya. En *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, editado por Juan P. Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp. 27-38, Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Guatemala.
- Baudez, Claude-F.
2004 *Una historia de la religión de los antiguos mayas*. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos y Centre Cultural et de Coopération pour l'Amérique Centrale, México.

- Benavides Antonio
 2007 Impresiones de manos humanas en algunos edificios mayas. *Estudios de Cultura Maya* XXX: 37-56.
- Berlin, Heinrich
 1951 El Templo de las Inscripciones -VI- de Tikal. *Antropología e Historia de Guatemala* III (1): 33-54. IDAEH, Guatemala.
- Blom, Frans
 1928 San Clemente Ruins, Peten (Guatemala). *Journal de la Société des Américanistes* 20: 93-102.
 1929 *John Geddings Gray Memorial Expedition*. Department of Middle American Research, The Tulane University of Louisiana, New Orleans.
 1934 Short summary of recent explorations in the ruins of Uxmal, Yucatan. In *Verhandlungen des 24 Internationalen Amerikanistenkongresses*. Selbstverlag der Staats und Universitäts Bibliothek, Hamburg, pp. 55-59.
- Bolles, John
 1977 *Las Monjas: A Major Pre-Mexican Architectural Complex at Chichén Itzá*, University of Oklahoma Press, Norman.
- Brady, James E. y Keith M. Pruffer (Eds.)
 2005 *In the Maw of the Earth Monster. Mesoamerican Ritual Cave Use*. University of Texas Press, Austin.
- Calderón, Zoila, Bernard Hermes, Breitner González, and Telma Tobar
 2008 La Acrópolis Interior de Nakum. En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas de Guatemala, 2007*. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo, Guatemala, pp. 349-356.
- Carrasco, Ramón y María Cordeiro
 2012 The Murals of Chiik Nahb Structure Sub-1-4, Calakmul, Mexico. *Maya Archaeology* 2: 8-59.
- Carrascosa, Begoña
 2006 Tratamientos de conservación y restauración del cuarto de los grafitos. En *La Blanca: arquitectura y clasicismo*, editado por Gaspar Muñoz y Cristina Vidal, Ediciones UPV, Valencia, pp. 79-87.
 2007 Conservación *in situ*: Revestimientos interiores de los Edificios 6J1 y 6J2. En *La Blanca y su entorno. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, Ediciones UPV, Valencia, pp. 29-38.
- Carrascosa, Begoña, Montserrat Lastras y Francisca Lorenzo
 2009 La conservación de los grafitos de La Blanca: Investigaciones sobre materiales, procesos y técnicas. En *Los grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, Ediciones UPV, Valencia, pp. 119-132.
- Cerda, Igor
 2009 *Grafitos coloniales: imágenes sacras y seculares en el Exconvento de San Juan Bautista Tripetío, Michoacán*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Coordinación de la Investigación Científica, Instituto de Investigaciones Históricas, Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, Exconvento de Tripetío, México.

- Chase, Arlen and Diane Chase
 1987a *Glimmers of a Forgotten Realm: Maya Archaeology at Caracol, Belize*, University of Central Florida.
 1987b *Investigations at the Classic Maya city of Caracol, Belize: 1985-1987*. Monograph 3, PARI.
 2001 *The Royal Court of Caracol, Belize: Its Palaces and People*. En *Royal Courts of the Ancient Maya: Volume 2: Data and Case Studies*, editado por Takeshi Inomata y Stephen D. Houston, Westview Press, Boulder, pp. 102-137.
- Chinchilla, Oswaldo
 2011 *Imágenes de la Mitología Maya*. Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín, Guatemala.
- Cirerol, Manuel
 1955 *El arte pictórico de los antiguos mayas*. Talleres Gráficos del Sudeste, Mérida.
- Ciudad, Andrés, M^a Josefa Iglesias y Miguel Sorroche (eds.)
 2010 *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*. Sociedad Española de Estudios Mayas y Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, Madrid, pp. 153-180.
- Coe, Michael D.
 1973 *The Maya Scribe and His World*. The Grolier Club, New York.
 1989 Los gemelos heroicos: mito e imagen. En *The Maya Vase Book: A corpus of Rollout Photographs on Maya Vases*, Volume 1: 161-184. New York, Kerr Associates. Accesible en:
<http://www.mesoweb.com/es/articulos/coe/gemelosheroicos.pdf>
- Coe, William R.
 1988 *Tikal. Guía de las antiguas ruinas mayas*. The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Coggins, Clemency
 1975 *Painting and Drawing Styles at Tikal: an historical and iconographic reconstruction*. Tesis Doctoral inédita. Harvard University.
- Colas, Pierre R. Y Alexander Voß
 2001 *Un juego de vida o muerte: el juego de pelota maya*. En *Los mayas. Una civilización milenaria*, editado por Nikolai Grube, pp.308-309, Könemann, Colonia.
- Con Uribe, María José
 1991 *Trabajos recientes en Xcaret, Quintana Roo*. *Estudios de Cultura Maya XVIII*: 67-129, México.
- Coulle, Pascale
 1993 *Etude des Graffiti Maya*. Memoria de maestría inédita, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris.
- Coulle, Pascale
 1993b *Le thème du patolli dans les motifs en graffiti maya*. Memoria de DEA inédita, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris.

- Dómenech, M^a Teresa, M^a Luisa Vázquez de Ágredos y Cristina Vidal
 2007 Los pintores de La Blanca y su entorno. En *La Blanca y su entorno. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, Ediciones UPV, Valencia, pp. 105-120.
- Ebert, Markus
 2005 *Muerte, entierro y ascensión*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, Yucatán.
- Emery, Kitty F.
 2004 Animales del Inframundo Maya: Reconstruyendo los rituales de las élites a través de los restos animales de la Cueva de Los Quetzales, Guatemala. En *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003*, editado por J. Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, Héctor Escobedo y Héctor Mejía, pp.203-222. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
 2007 Assessing the impact of ancient Maya animal use. *Journal for Nature Conservation* 15: 184-195.
- Emery, Kitty F., Linda Brown, Elyse Anderson, Erin Kennedy Thornton y Michelle LeFebvre
 2009 Etnozoología de depósitos rituales de los Mayas modernos e implicaciones para la interpretación de la dieta y del ritual de los antiguos Mayas. En *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2008*, editado por J. Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp.842-852. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital).
- Estrada-Belli, Francisco, Aleksandre Tokovinine, Jennifer M. Foley, Heather Hurst, Gene A. Ware, David Stuart y Nikolai Grube
 2009 A Maya palace at Holmul, Peten, Guatemala and the Teotihuacan "Entrada": Evidence from Murals 7 and 9. *Latin American Antiquity* 20(1): 228-259.
- Euan, Gabriel, Ana M. Martín y Pilar Asensio
 2005 Graffiti en el Grupo de la Serie Inicial: La Estructura 5C35, Chichen Itza, Yucatán, México. En *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp. 889-899. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- Feliu, Núria
 2015 Arte al margen: los grafitos mayas prehispánicos. En *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Universidad de Granada: 35-42.
 2017 Arquitectura y urbanismo maya a través de los grafitos. En *Restauración Arqueológica* (numero speciale 2017): 66-83.
 2018a Nuevas tecnologías aplicadas al estudio de los grafitos mayas. En *Actas de las IX Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica*, editado por L. Agudo, C. Duarte, A. García, J. M. Geiling, H. Higuero, S. Núñez, F. J. Rodríguez y R. Suárez. Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria, pp. 57-63.
 2018b Los grafitos pintados de Chiloché, Petén, Guatemala. En: *Arquitectura e Iconografía Maya*. Archaeopress, Oxford. En prensa.
- Fernández, Lilia
 2008 Los dioses que nunca se fueron: Ceremonias domésticas en el norte de la Península de Yucatán. En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2007*. Editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp.1029-1040. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

- Fialko, Vilma
 1997 *Sangre, sudor y lágrimas: Investigaciones arqueológicas en Naranjo, El Bajón y La Blanca*. En *Reporte monográfico de las investigaciones arqueológicas realizadas en los centros mayas de Naranjo, El Bajón y La Blanca. Región Noreste de Petén, Guatemala. Temporada 1996*. Vol. V. PROSIAPETEN-PRONAT, Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, Guatemala.
- Florescano, Enrique
 2016 *¿Cómo se hace un Dios? Creación y recreación de los dioses en Mesoamérica*. Taurus, México.
- Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker
 1993 *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Fitzsimmons, James L.
 2009 *Death and the Classic Maya Kings*. University of Texas Press, Colorado.
- Gallegos, Miriam J.
 1994 Un *patolli* prehispánico en Calakmul. *Revista Española de Antropología Americana*, 24: 9-24.
 2009 Ornamentación, localización y significado de los ladrillos decorados de Comalcalco (Tabasco, México). En *Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2. Los grafitos mayas*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, Valencia, pp. 61-76.
- Gann, Thomas
 1900 Mounds in Northern Honduras. In *Nineteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1897-98*, pt. 2. Washington, D.C., pp. 655-692.
 1908 *Glories of the Maya*. Duckworth, London.
 1918 *The Maya Indians of Southern Yucatan and Northern British Honduras*. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 64, Washington, D.C.
 1924 *In an Unknown Land*. Charles Scribner's Sons, New York.
 1927 *Maya Cities*. Duckworth, London.
- García, Ana
 2008 *Chaahk, el Dios de la Lluvia: Aspectos religiosos y políticos*. Tesis doctoral Inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
 2018 Nuevos materiales y nuevas texturas procedentes de Nueva España. Plumas, concha y maíz. La construcción de un nuevo mundo simbólico. Ponencia presentada en el 56 Congreso Internacional de Americanistas, Salamanca.
- García, Ana y Ramón Carrasco
 2008 Una aproximación a los estilos pictóricos de la Pirámide de Las Pinturas en la Acrópolis Chiik Nahb' de Calakmul. En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2007*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp.848-867, Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Guatemala.
- García, Ana y Rogelio Valencia
 2011 Relaciones de parentesco en el mito del Dios Viejo y la Señora Dragón en las cerámicas de Estilo Códice. En *Texto, imagen, e identidad en la pintura prehispánica*, coordinado por Merideth Praxton y Manuela A. Hermann, pp.63-87, Centro de Estudios Mayas, Universidad Autónoma de México.

García-Mahiques, Rafael

2009 *Iconografía e iconología*, Encuentro, Madrid.

Garza, Mercedes de la

1978 Quetzalcoatl, Dios entre los mayas. *Estudios de Cultura Maya* (11): 199-213.

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

1997 El perro como símbolo religioso entre los mayas y los nahuas, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 27: 111- 133.

2010 Ritos chamánicos mayas, travesías del espíritu externado. En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, editado por Andrés Ciudad, M.^a Josefa Iglesias y Miguel Sorroche. Sociedad Española de Estudios Mayas y Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, Madrid, pp. 11-28.

Gendrop, Paul

1982 Representaciones arquitectónicas en los graffiti de la region de Río Bec, Campeche. En *Las representaciones de arquitectura en la arqueología de América*, editado por D. Schávelzon. Universidad Autónoma de Mexico, Mexico, pp. 127-138.

2001 *Diccionario de Arquitectura Mesoamericana*. Editorial Trías.

Gendrop, Paul y Daniel Schávelzon

1982 Los graffiti arquitectónicos de Tikal y otros sitios mayas. En *Las representaciones de arquitectura en la arqueología de América*, editado por Daniel Schávelzon. Universidad Autónoma de México, México, pp. 139-147.

Gómez, Oswaldo

2006 El Proyecto Plaza de los Siete Templos de Tikal: Nuevas intervenciones. En *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005*, editado por J. Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp.709-724, Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Guatemala.

Gómez, Oswaldo J. y A. Rafael Chang

2013 Investigación arqueológica de la Plaza de los Siete Templos. En *Veinte años de la AECID en Tikal*, pp. 182-269, Cooperación Española, Guatemala.

Gonlin, Nancy y John C. Lohse (Eds.)

2007 *Commoner Ritual and Ideology in Ancient Mesoamerica*. University Press of Colorado.

González, Yolotl

1975 El culto a los muertos entre los mexica. *Boletín INAH* (18): 37-44.

Götz, Christopher M.

2008 Manjares del pasado: Contraste del aprovechamiento faunístico entre sitios prehispánicos costeros y de tierra adentro de las Tierras Bajas del Norte. En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2007*, editado por J. Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp.964-983. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital).

2012 Caza y pesca prehispánicas en la costa norte peninsular yucateca, *Ancient Mesoamerica* 23: 421-439.

2014 La alimentación de los mayas prehispánicos vista desde la zooarqueología. *Anales de Antropología* 48 (1): 167-199.

- Graham, Elizabeth
 1994 *The Highland of the Lowlands: Environment and Archaeology in Stann Creek District, Belize, Central America*. Monographs in World Archaeology No. 19, Prehistory Press, Madison, Wisconsin.
- Graham, Ian
 1967 *Archaeological Explorations in El Peten, Guatemala*. Publication 33, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.
- Grube, Nikolai
 2004 *Akan – the God of Drinking, Disease and Death*. En *Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective*, editado por Daniel Graña Behrens, Nikolai Grube, Christian Prager, Frauke Sachse, Stefanie Teufel and Elisabeth Wagner (*Acta Mesoamericana* 14: 59-76). Anton Saurwein, Markt Schwaben.
- Guernsey, Julia y Kent Reilly III (Eds.)
 2006 *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica*, Boundary End Archeology Research Center, Barnardsville.
- Gutiérrez, Oscar,
 1992 La Estructura 36 de Kinal. En *IV Simposio de Arqueología Guatemalteca*, editado por Juan Pedro Laporte, Héctor Escobedo y Sandra Villagrán de Brady. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Guatemala, pp. 93-98.
- Hammond, Norman,
 1987 The Discovery of Tikal. *Archaeology*, May/June 1987, pp. 30-37.
- Harrison, Peter D.
 1999 *The Lords of Tikal. Rulers of an ancient maya city*. Thames and Hudson.
- Haviland, William y Anita de Laguna Haviland
 1995 Glimpses of the Supernatural: Altered States of Consciousness and the Graffiti of Tikal, Guatemala. *Latin American Antiquity* 6(4): 295-309.
- Helfrich, Klaus
 1973 *Menschenopfer und Tötungsrituale im Kult der Maya*. Monumenta Americana IX, herausgegeben vom Ibero-Amerikanischen Institut Preussischer Kulturbesitz, Schriftleitung Gerdt Kutscher. Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Helmke, Christophe y Jaime Awe
 2008 Organización territorial de los antiguos mayas de Belice Central: confluencia de datos arqueológicos y epigráficos. *Mayab* 20: 65-91.
- Helmke, Christophe, Gail Hammond, Thomas Guderjan, Pieta Greaves y Coleen Hanratty
 2019 Sighting a Royal Vehicle: Observations on the Graffiti of Tulix Mul, Belice. *The PARI Journal* (XIX) 4: 11-30.
- Hermes, Bernard
 2010 Investigación arqueológica en la Acrópolis Sur de Yaxha. En *XXIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2009*, editado por Bárbara Arroyo, Adriana Linares y Lorena Paiz. Museo Nacional de Antropología e Historia de Guatemala, Guatemala, pp. 513-532.
- Hermes, Bernard y G. Galindo
 1993 Investigation of Structure 216 of Yaxhá. *Mexicon* XV(4): 66-67

- Hermes, Bernard y Raúl Noriega
 1998 El periodo postclásico en el área de la Laguna Yaxha: una visión desde Topoxte. En *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 1997*, editado por Juan Pedro Laporte y Héctor Escobedo. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Ministerio de Cultura y Deportes, IDAEH, Asociación Tikal, Guatemala, pp. 755-778.
- Hermes, Bernard, Justyna Olko y Jarosław Żrątko
 2001 En los confines del arte: los graffiti de Nakum, (Petén, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXIII(79)*: 29-69, México.
 2002 Entre el Arte Elitista y el Arte Popular: Los Graffiti de Nakum, Petén, Guatemala. *Mexicon XXIV(6)*: 123-132.
- Hermes, Bernard y Jarosław Żrątko
 2012 Nakum and Yaxha During the Terminal Classic Period: External Relations and Strategies of Survival at the Time of the Collapse. *Contributions in New World Archaeology 4*: 175-204.
- Heyden, Doris
 1976 Los ritos de paso en las cuevas. *Boletín INAH (18)*: 17-26.
- Hohmann, Hasso
 1987 A patolli design at Becan, Campeche. *Mexicon IX(3)*: 56-57
 1989 Representations of litters which are copies of buildings or of seating-accomodation. *Cuadernos de arquitectura mesoamericana 11*: 84-90.
 2017 *The Maya Temple-Palace of Santa Rosa Xtampak, Mexico: Documentation and Reconstruction of Form, Construction, and Function*. Verlag der Technischen Universität Graz, Graz.
- Hocajada, Patricia
 2011 Las figurillas cerámicas mayas: propuestas metodológicas para su clasificación y estudio. En *XXIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2010*, editado por Bárbara Arroyo, Lorena Paiz, Adriana Linares y Ana Lucía Arroyave. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Ministerio de Cultura y Deportes, IDAEH, Asociación Tikal, Guatemala, pp. 879-888.
 2015 *Imágenes de barro. Las figurillas cerámicas mayas de La Blanca (Petén, Guatemala) en su contexto regional*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia, Valencia.
- Houston, Stephen
 1998 Classic Maya Depictions of the Built Environment. En *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, editado por Stephen Houston, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., pp. 333-372.
 2006 Impersonation, Dance, and the Problem of Spectacle among the Classic Maya. En *Archaeology of Performance: Theaters of Power, Community, and Politics*, editado por Takeshi Inomata y Lawrence S. Coben. Altamira Press, Lanham, New York, Toronto and Oxford, pp. 135-155.
 2014 *The Life Within. Classic Maya and the Matter of Permanence*. Library of Congress.
- Houston, Stephen (Ed.)
 1998 *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

- Houston, Stephen y Takeshi Inomata
2009 *The Classic Maya*. Cambridge University Press, New York.
- Houston, Stephen, David Stuart y Karl Taube
2006 *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. University of Texas Press, Austin.
- Hutson, Scott
2011 The Art of Becoming: The Graffiti of Tikal, Guatemala. *Latin American Antiquity* 22(4): 403-426.
- Inomata, Takeshi y Stephen Houston (Eds.)
2001 *Royal Courts of the Ancient Maya*. Vol. I. Theory, Comparison and Synthesis. Library of Congress.
- Jiménez, Nayeli y Cristina Vidal
2018 Investigaciones zooarqueológicas en la ciudad maya de La Blanca, Petén Guatemala: aprovechamiento y ritualidad animal en el Clásico Terminal. Ponencia presentada en el 56 Congreso Internacional de Americanistas, Salamanca.
- Kampen, Michael
1978 The Graffiti of Tikal, Guatemala. *Estudios de Cultura Maya* 6: 155-180.
- Kerr, Justin
2001 *El último viaje. Reflexiones sobre el jarrón Ratinlinxul y otros del mismo tema*. <http://www.mayavase.com/jour/journey.html>
- Kováč, Milan
2012 Grafitos de Tz'ibatnah: el arte maya extraoficial del Petén noreste. En *XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2011*, editado por Bárbara Arroyo, Lorena Paiz y Héctor Mejía. Museo Nacional de Antropología e Historia de Guatemala, pp. 205-215.
2012 El arte privado de una casa maya. Los grafitos de Tz'ibatnah, Petén, Guatemala. En *Artistic Expressions in Maya Architecture: Analysis and Documentation Techniques*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz. BAR International Series 2693, pp. 31-42, Archaeopress, Oxford.
- Kováč, Milan, Drahoslav Hulinek y Jan Szymański
2011 Tz'ibatna – nuevo sitio maya en el norte de Peten. En *XXIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2010*, editado por Bárbara Arroyo, Lorena Paiz, Adriana Linares y Ana Lucía Arroyave. Museo Nacional de Antropología e Historia de Guatemala, pp. 439-448.
- Koszkul, Wiesław, Jarosław Żratka, Juan Luis Velásquez, Bernard Hermes, Breitner González y Katarzyna Radnicka
2012 Nakum y su importancia en la historia de las Tierras Bajas Mayas: resultados de los trabajos arqueológicos realizados entre 2006-2010. En *XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2011*, editado por Bárbara Arroyo, Lorena Paiz y Héctor Mejía, pp. 25-40, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia y Asociación Tikal, Guatemala.
- Kowalski, Jeff Karl,
1990 A Preliminary Report on the 1988 Field Season at the Nunnery Quadrangle, Uxmal, Yucatan, Mexico. *Mexicon* XII(2): 27-33
- Lacadena, Alfonso

- 1996 A new proposal for the transcription of the a-k'u-na/a-k'u-HUN-na title. *Mayab, Sociedad Española de Estudios Mayas* 10: 46-49.
- 2008 El título lakam: evidencia epigráfica sobre la organización tributaria y militar interna de los reinos mayas del Clásico. *Mayab, Sociedad Española de Estudios Mayas* 20: 23-43.
- 2011 Historia y ritual dinásticos en Machaquilá (Petén, Guatemala). *Revista Española de Antropología Americana* 41 (1): 205-240.
- Landa, Diego de
2017 *Relación de las cosas de Yucatán*. Edición de Miguel Rivera, Alianza, Madrid.
- Laporte, Juan Pedro y Vilma Fialko
1995 Un reencuentro con Mundo Perdido, Tikal, Guatemala. *Ancient Mesoamerica* (6): 41-94.
- Laporte, Juan Pedro y Héctor Mejía
2001 Los sitios arqueológicos de la cuenca del río Salsipuedes en el sureste de Petén, Guatemala. *Mexicon*, 23:65-72.
- Lindley, Tiffany M.
2012 *With the Protection of the Gods: an interpretation of the protector figure in Classic Maya Iconography*. Tesis de maestría inédita. University of Central Florida, Orlando.
- Lizana, Fray Bernardo de
1893 *Historia de Yucatán. Devocionario de Ntra. Sra. de Izamal y conquista espiritual*. Imprenta del Museo Nacional, México.
Accesible en: <https://archive.org/details/historiadeyucat00mxgoog/page/n1>
- Lorenzo, Francisca
2010 *Los grafitos mayas de La Blanca, Petén, Guatemala. Estudio, registro y reproducción*. Tesis de Máster inédita. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.
- Looper, Matthew
2006 La iconografía del cráneo de pecarí de Copan en su ritual. En *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005*. Editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp.670-678. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
2009 *To be like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization*. University of Texas Press, Austin.
- Loten, Stanley
2002 *Miscellaneous Investigations in Central Tikal. Tikal Report 23A*. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.
- Lothrop, Samuel Kirkland
1924 *Tulum: An archaeological Study of the East Coast of Yucatán*. Carnegie Institution of Washington, Publication 335, Washington D.C.
- Lozada, Josué y Alejandro Tovalín
2010 *Graffitis prehispánicos en Bonampak. Elementos para su interpretación*. En *Memorias del XX Encuentro Internacional "Los Investigadores de la Cultura Maya 2010"*, Universidad Autónoma de Campeche, México. www.rupestreweb.info/bonampak.html. Consultada el 01/09/2015.

Maler, Teobert

1901-

1903 *Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley*. Memoirs of the Peabody Museum, Harvard University, Vol. II, No. 1: 1901, Vol. II, No. 2: 1903, Cambridge, Massachusetts.

1908 *Explorations of the Upper Usumatsintla and adjacent region*, Peabody Museum Monographs, vol. IV, No. 1, Cambridge, Massachusetts.

1911 *Explorations in the Department of Peten, Guatemala: Tikal*. Memoirs of the Peabody Museum, Harvard University Vol. 5, No. 1, pp. 3-91, Cambridge, Massachusetts.

1971 *Bauten der Maya. Aufgenommen in den Jahren 1886 bis 1905 und beschrieben von Teobert Maler*. Monumenta Americana IV, editado por G. Kutscher. Gebrüder Mann Verlag, Berlin

1997 *Península Yucatán*. Monumenta Americana V, editado por H. Prem. Gebrüder Mann Verlag, Berlin.

Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano.

CUADERNOS:

1867-

1892 *Peninsula Yucatan I. Descripciones de las ruinas antiguas de la Civilización Maya* [alte inventarnummer: 3/ Liste Dolinki: Ms. 1]. IAI, Berlín.

1887-

1889 *Peninsula Yucatan II. Descripciones de las ruinas antiguas de la Civilización Maya* [alte inventarnummer: 3/ Liste Dolinki: Ms. 2]

1888-

1889 *Reiseaufzeichnungen in Yucatan. 1888-1889. Segunda Expedición* [alte inventarnummer: 6/ Liste Dolinki: Ms. 5]

1894 *Peninsula Yucatan III. Territorio Maya de Xkanhá* [alte inventarnummer: 3/ Liste Dolinki: Ms. 2]

1895-

1904 *Guatemala: Departamento de Peten. Descripciones de ruinas en alemán. No. 22. Tikal* [alte inventarnummer: 1/ Liste Dolinki: Ms. 6]

1895-

1905 *Paises adyacentes al Rio Usumatintla. Descripciones de las ruinas antiguas de la Civilización Maya (1895-1905)* [alte inventarnummer: 2/ Liste Dolinki: Ms. 4]

1912-

1913 *Notas. 1912.1913* [alte inventarnummer: 6/ Liste Dolinki nicht zuzuordnen]

s/f *Allerlei Aufzeichnungen über die Ruinen Yucatan's* [alte inventarnummer: 4/ Liste Dolinki: Ms. 13]

s/f *Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie* [alte inventarnummer: 6/ Liste Dolinki: Ms. 20]

s/f *Notitzbuch, ohne Titel* [alte inventarnummer: 6/ Liste Dolinki: Ms. 17]

PLANOS Y ESBOZOS:

Nachlass Teobert Maler (N-0040)

4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1, Mappe 2.

5. Bleisifttskizzen mit zahlreihen handschriften Notitzen von Karten, Grundrissen, Lageplänen und Details von Bauwerken verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala aus den Jahren 1887-1905 (127 Blatt) Mappe 2.

6. Architekturzeichnungen Archäologischer Stätten (96 Blatt)

Mappe Unspezifizierte Skizzen

- Martí, Samuel
1961 *Canto, danza y música precortesianos*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Martin, Simon
2001 Bajo el signo de una estrella fatal: la guerra en la época clásica maya. En *Los mayas. Una civilización milenaria*, editado por Nikolai Grube, pp.175- 185, Könemann, Colonia.
2012 Hieroglyphs from the Painted Pyramid: The Epigraphy of Chiik Nahb Structure Sub 1-4, Calakmul, Mexico. *Maya Archaeology 2*: 60-81.
- Martin, Simon y Nikolai Grube
2002 *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*. Editorial Crítica, Barcelona.
- Martín, Ana, y Peter Schmidt
2009 Grafitos en Chichén Itzá: un caso concreto del norte de Yucatán. En *Los grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz. Ediciones UPV, Valencia, pp. 77-92.
- Martínez, Francisco Javier. Antonio Javier Medina y Miguel San Nicolás
2013 Aplicación del plugin DStretch para el programa ImajeJ al estudio de las manifestaciones pictóricas del abrigo Riquelme (Murcia). *Cuadernos de Arte Rupestre*.
Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5922136>
- Martínez, Rocío Noemí
2005 La danza en los murales de Bonampak. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III, núm. 2, pp. 112-141, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América San Cristóbal de las Casas, México.
- Martínez, Alejandra y M. Elena Vega (coords.)
2011 *Los mayas, voces de piedra*, Ámbar Diseño, México D. F.
- Mason, Gregory
1940 *South of Yesterday*. Holt. Nueva York.
- Mason, Marilyn A. y Carlos Peraza
2008 Animal use at the Postclassic Maya center of Mayapán. *Quaternary International* 191: 170-183.
- May, Manuel y Beatriz Martín
2014 Aplicación de técnicas fotogramétricas en el estudio de la arquitectura maya. En *Artistic Expressions in Maya Architecture: Analysis and Documentation Techniques*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp. 91-106, BAR International Series 2693, Archaeopress, Oxford.
- Mayer, Karl Herbert
1984 Campeche: Graffiti im Rio Bec-Gebiet. *Mexicon* VI(6): 81.
1992 Vandalism in ruins of the Rio Bec Region. *Mexicon* XIV(5): 87-88.
1993 Recent destruction at San Clemente, Peten. *Mexicon* XV(3): 49-50.
1994 The Maya Ruins of La Blanca, Peten. *Mexicon* XVI(5): 90-91.
1995 Maya-Wandmalereien in Chac II, Yucatan, Mexico. *Wayeb Resources on Maya Research*, AGST Nachrichtenblatt 2: 1-13, accessible en: www.wayeb.org.
1997a Maya drawings and graffiti at Pasion del Cristo II, Campeche. *Mexicon* XIX(2): 23-25.
1997b The Maya Ruins of Ceibarico, Campeche. *Mexicon* XIX(3): 45-46.

- 1998 La terminología de la decoración mural maya. En *La pintura mural prehispánica en México*, vol. IV. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, pp. 7-10.
- 2000a Red handprints in the Maya ruins of Nohpat, Yucatan. *Mexicon* XXII(1): 3-4.
- 2000b The Maya Ruins of Rancho El Toro, Quintana Roo. *Mexicon* XXII(6): 29-30.
- 2002 Maya murals and graffiti at Kinal, Peten, Guatemala. *Mexicon* XXIV(5): 89-90.
- 2009 Ancient Maya Architectural Graffiti. En *Los grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz. Ediciones UPV, Valencia, pp. 14-27.
- 2014 *Ancient Maya Graffiti at Kakab, Yucatán, México*. En *Artistic Expressions in Maya Architecture: Analysis and Documentation Techniques*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz. BAR International Series 2693, pp. 19-30, Archaeopress, Oxford.
- McAnany, Patricia A.
- 2010 Recordar y alimentar a los ancestros en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana* XVIII (106): 26-33.
- McNeil, Cameron L.
- 2009 *Chocolate in Mesoamerica. A cultural history of cacao*, University Press of Florida, Florida.
- Melgar, Emiliano
- 2002 Apuntes para un análisis iconológico de los dioses navegantes de Izapa y Tikal. *Boletín oficial del INAH. Antropología*, 65: 77-92.
- Méndez, Modesto
- 1955 Informe del Corregidor del Petén Modesto Méndez, de 6 de marzo de 1848 (Tomado de la Gaceta de Guatemala). En *Antropología e Historia de Guatemala. Publicaciones del IDAEH*, Ministerio de Educación Pública (Vol. VII, No. 1).
- Merlo, Alessandro, Andrea Aliperta y Riccardo Montuori
- 2017 Strumenti e metodi per la documentazione digitale degli scavi archeologici: La Blanca (Petén, Guatemala). En *Restauro Archeologico* (numero speciale 2017): 26-47.
- Merwin, Raymond E. y George C. Vaillant
- 1932 The Ruins of Holmul, Guatemala. *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology* (Vol. III, No. 2), Harvard University.
- Michelet, Dominique
- 2009 Río Bec, Comalcalco y Chichén Itzá: reflexiones en torno a unas iconografías "populares". En *Los grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz. Ediciones UPV, Valencia, pp. 93-97.
- Michelet, Dominique, Philippe Nondédéo, Grégory Pereira, Julie Patrois y Charlotte Arnaud
- 2010 Rituales en una sociedad «sin» reyes: el caso de Río Bec y del Edificio A (5N2) en particular. En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, editado por Andrés Ciudad, M.^a Josefa Iglesias y Miguel Sorroche. Sociedad Española de Estudios Mayas y Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, Madrid, pp. 153-180.
- Milbrath, Susan
- 1999 *Star Gods of the Maya. Astronomy in Art, Folklore and Calendars*. University of Texas Press, Austin.

- Miller, Arthur
1977 The maya and the sea: trade and cult at Tancah and Tulum. En *The Sea in the pre-columbian world*, editado por EP Benson, p. 96-140, Dumbarton Oaks, Washington D. C.
- Miller, Mary E.
1986 *The Murals of Bonampak*. Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Miller, Mary E. y Simon Martin
2004 *Courtly art of the ancient Maya*. Thames and Hudson, New York.
- Miller, Mary E. y Karl Taube
1993 *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. Thames and Hudson, London.
- Montoliú, María
1967 Algunos aspectos del venado en la religión de los mayas de Yucatán. *Estudios de Cultura Maya X*: 149-172.
- Montero, Coral
2009 Sacrifice and feasting among the Classic Maya Elite, and the importance of White-tailed deer: is there a regional pattern?. *Journal of Historical and European Studies* 2: 53-68.
- Montero, Coral y Carlos M. Varela
2017 ¡Tamales para todos! El consumo del venado y perro doméstico en los banquetes de Chinikihá. *Anales de Antropología* 51: 183-191.
- Montiel, Salvador, Luis M. Arias y Federico Dickinson
1999 La cacería tradicional del norte de Yucatán: una práctica comunitaria, *Geografía Agrícola*, 29: 42-52.
- Morales, Paulino y Vilma Fialko
2010 Investigación arqueológica y consolidación del Edificio B-18 del sitio Naranja: avances de la Temporada 2009. En *XXIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, editado por Bárbara Arroyo, Adriana Linares y Lorena Paiz. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp. 501-512.
- Morante, Rubén Bernardo
2009 El mecapal, genial invento prehispánico. *Arqueología Mexicana* XVII (100): 70-75.
- Morris, Earl H, Jean Charlot y Ann Axtell Morris
1931 *The Temple of the Warriors at Chichén Itzá, Yucatán*. Carnegie Institution of Washington, Publication 406, Washington D.C.
- Mountjoy, Joseph
2001 Ritos de renovación en los petroglifos de Jalisco. *Arqueología Mexicana* VIII (47): 56-63.
- Mountjoy, Joseph y John Smith
1985 An Archaeological Patolli from Tomatlan, Jalisco, Mexico. En *Contributions to the Archaeology and Ethnohistory of Greater Mesoamerica*, editado por William Folan. Southern Illinois University Press, Carbondale, pp. 240-262.
1987 *Proyecto Tomatlán de salvamento arqueológico: el arte rupestre*. Serie Arqueología. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Muñoz, Gaspar

- 2003 *La arquitectura maya. El Templo I de Tikal*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- 2005a La arquitectura de La Blanca. En *Informe de las investigaciones en el sitio de La Blanca, Petén, Guatemala*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.16-18, informe inédito presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala y al Ministerio de Cultura de España, Valencia.
- 2005b La arquitectura palaciega de La Blanca. En *La Blanca. Arqueología y Desarrollo*, editado por Gaspar Muñoz y Cristina Vidal, pp. 25-33, Ediciones UPV, Valencia.
- 2006 Arquitectura y topografía. En *Informe de las investigaciones arqueológicas en el sitio de La Blanca, Petén, Guatemala (Septiembre-Diciembre 2005)*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.75-96, informe inédito presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala y al Ministerio de Cultura de España, Valencia.
- 2007 El Palacio de Oriente. En *La Blanca y su entorno*. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.21-28, Ediciones UPV, Valencia.
- 2008 Estudio arquitectónico. En *Informe de las investigaciones arqueológicas en el sitio de La Blanca, Petén, Guatemala (Septiembre-Diciembre 2007)*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.57-69, informe inédito presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala y al Ministerio de Cultura de España, Valencia.

Muñoz, Gaspar, Beatriz Martín y Nuria Matarredona

- 2008 Reconstrucción arquitectónica ideal de la terraza sur de la Acrópolis de La Blanca (Guatemala). *Arché* 3:341-346.

Muñoz, Gaspar y Cristina Vidal

- 1998 Identificación del Templo V de Tikal en la descripción del coronel Modesto Méndez de 1848. En *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1997*. Editado por Juan Pedro Laporte y Héctor Escobedo, pp.10-21. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital).
- 2009 Los grafitos mayas y su difusión científica. En *Los grafitos mayas*. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.99-118, Ediciones UPV, Valencia.
- 2014a La Blanca, un asentamiento urbano maya en la cuenca del río Mopán. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* XII (1): 36-52.
- 2014b Grafitos Mayas, una base de datos internacional. En *Artistic Expressions in Maya Architecture: Analysis and Documentation Techniques*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp. 13-18, BAR International Series 2693, Archaeopress, Oxford.
- 2019 El mural de Chilonché: estudio preliminar. *Revista Española de Antropología Americana* (49): 77-96.

Muñoz, Gaspar y Cristina Vidal (Eds.)

- 2005 *La Blanca. Arqueología y desarrollo*, Cuadernos de arquitectura y arqueología maya, Ediciones UPV, Valencia.
- 2006 *La Blanca. Arquitectura y clasicismo*, Cuadernos de arquitectura y arqueología maya, Ediciones UPV, Valencia.

Muñoz, Gaspar, Cristina Vidal y Óscar Haeussler

- 2009 Un testimonio de época colonial en un palacio maya. El grafito de Pedro Montañés en La Blanca. En *Los grafitos mayas*. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.173-188, Ediciones UPV, Valencia.

Muñoz, Gaspar, Cristina Vidal, Patricia Horcajada, Óscar Quintana, Zacarías Herguido y Míriam Salas

- 2014 Del Preclásico al Postclásico, la historia constructiva de un sitio del sureste de Petén: Chilonché. En *XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, editado por Bárbara Arroyo, Lorena Méndez y Adriana Rojas, pp. 757-767, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

Muñoz, Gaspar, Cristina Vidal, Beatriz Martín y Andrea Peiró

- 2010 El centro de interpretación de La Blanca como generador de procesos de formación y capacitación en patrimonio cultural. En *Cultura y Cooperación. Formación y capacitación en Patrimonio como alternativa de desarrollo sostenible*, pp. 57-60, Junta de Andalucía, Granada.

Muñoz, Gaspar, Cristina Vidal y Ricardo Perelló

- 2008 The centre for interpretation as an instrument for Heritage and Development, *Arché* 3:347-352.

Nájera, Martha Iliá

- 1987 *El don de la sangre en el equilibrio cósmico*. UNAM, Centro de Estudios Mayas, México DF.

Navarrete, Carlos

- 1967 Los ladrillos grabados de Comalcalco, Tabasco. *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 27: 19-25.
1992 Los ladrillos grabados de Comalcalco, Tabasco. En *Comalcalco*, editado por Elizabeth Mejía y Lorena Mirambell. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico, pp. 219-236.

Navarrete, Federico

- 1996 La vida cotidiana en tiempos de los mayas. Ediciones temas de hoy. Colección Historia.

Navarro-Castillo, Marx, Alejandro Sheseña y Sophia Pincemin

- 2017 The Maya Graffiti of Plan de Ayutla, Chiapas. *Latin American Antiquity*. Accesible en: <https://www.cambridge.org/core/terms>. <https://doi.org/10.1017/laq.2017.78>
Consultado el 08/05/2018.

Nielsen, Jesper

- 2012 The Great Ladder of Ocosingo: A Twentieth-Century Example of Maya Building Techniques. *PARI Journal* XIII(1): 1-9.

Orrego Miguel, and Rudy Larios

- 1983 *Reporte de las investigaciones arqueológicas en el Grupo 5E-11, Tikal*. Instituto de Antropología e Historia, Guatemala City.

Ozcáriz, Pablo (Coord.)

- 2012 *La memoria en la Piedra. Estudios sobre grafitos históricos*. Gobierno de Navarra.

Panofsky, Erwin

- 2004 *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Madrid.

Patrois, Julie

- 2012 Prehispanic Maya Graffiti: A Popular Means of Expression? The Case of the Rio Bec Site. En *Maya Daily Lives*, editado por Philippe Nondédéo y Alain Breton. (*Acta Mesoamericana* 24: 117-125). Anton Saurwein, Markt Schwaben.
2013 Río Bec Graffiti: a private form of art. *Ancient Mesoamerica* (24): 433-477. Accesible en: <http://journals.cambridge.org/ATM>
Consultado el 24/10/2015.

- Patrois, Julie y Philippe Nondédéo
 2009 Los grafitos mayas prehispánicos en la micro-región de Río Bec (Campeche, México). En *Los grafitos mayas*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz. En *Los grafitos mayas*. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2. Ediciones UPV, Valencia, pp. 29-59.
- Peiró, Andrea
 2015 *La estructura urbana de las ciudades mayas del período Clásico*. Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Peiró, Andrea y Nuria Matarredona
 2014 Las nuevas tecnologías de recreación virtual como herramientas de investigación y difusión cultural. En *Artistic Expressions in Maya Architecture: Analysis and Documentation Techniques*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp. 57-68, BAR International Series 2693, Archaeopress, Oxford.
- Peissel, Michel
 1963 *The lost world of Quintana Roo*. E. P Dutton. Nueva York.
- Pendergast, David
 1979 *Excavations at Altun Ha, Belize, 1964-1970*, vol. 1. Royal Ontario Museum, Toronto
 1982 *Excavations at Altun Ha, Belize, 1964-1970*, vol. 2. Royal Ontario Museum, Toronto
- Périgny, Maurice de
 1908 Yucatan Inconnu. *Journal de la Société des Américanistes de Paris* V: 66-84
 1910 Les Ruines de Nakcum. *Journal de la Société des Américanistes de Paris* VIII: 1-22.
 1911 Mission dans l'Amérique centrale 1909-1910, par M. Maurice de Périgny: Les ruines de Nakcun. En *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires : choix des rapports et instructions, publié sous les auspices de Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts*; fasc. 4 , pp. 1-15
- Piña, Román
 1980 *Chichén Itzá: La ciudad de los brujos del agua*, Fondo de Cultura Económica, Mexico.
- Pohl, Mary y Lawrence H. Feldman
 1982 The traditional role of women and animals in lowland maya economy. *Maya subsistence*, 295-311.
- Pollock, H. E. D.
 1980 *The PUUC, an architectural survey of the hill country of Yucatan and Northern Campeche, México*. Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Vol. 19. Cambridge, Massachusetts: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University Press.
- Potter, David
 1977 *Maya Architecture of the Central Yucatan Peninsula, Mexico*. Middle American Research Institute, Tulane University, Publication 44, New Orleans.
- Pucci, Mirco
 2015 Photogrammetry of the Microcosms: Investigating the landscape of single stones to create bases of knowledge. En *Proceedings of the 19th International Conference on Cultural Heritage and New Technologies 2014*. Accesible en: <http://www.chnt.at/proceedings-chnt-19/>
 Consultado el 15/12/2017.

- Quijano-Hernández, Esteban y Sophie Calmé
 2002 Patrones de cacería y conservación de la fauna silvestre en una comunidad maya de Quintana Roo, *Etnobiología* 2: 1-18.
- Quintana, Óscar
 2013 *Ciudades mayas del Noreste del Petén, Guatemala. Análisis urbanístico y conservación*. Deutsches Archäologisches Institut, KAAK, Forschungen zur Archäologie Ausereuropäischen Kulturen. Band 11. Reichert Verlag.
- Quintana, Óscar y Carlos Loch
 2010 *La documentación de edificios prehispánicos: desde el grafito maya a la fotogrametría arquitectural digital*. En Actas del 1er Congreso Internacional de Catastro Unificado y Multipropósito. Universidad de Jaen.
- Ramírez, Pablo J. y Eduardo J. Naranjo
 2007 La cacería de subsistencia en una comunidad de la zona maya, Quintana Roo, México, *Etnobiología* 5: 65-85.
- Rice, Prudence
 2004 *Maya Political Science. Time, Astronomy, and the Cosmos*. University of Texas Press, Austin.
 2013 Time, Memory, and Resilience among the Maya. En *Millenary Maya Societies: Past Crises and Resilience*, editado por M.-Charlotte Arnaud y Alain Breton, pp. 10-21.
- Rice, Prudence, and Don Rice
 2004 Late Classic to Postclassic Transformations in the Peten Lakes Region, Guatemala. En *The Terminal Classic in the Maya Lowlands: Collapse, Transition, and Transformation*, editado por Arthur Demarest, Prudence Rice y Don Rice. University Press of Colorado, Boulder, pp. 125-139
- Rivera, Gabriela L.
 2018 De cuando se hicieron montaña los cráneos y mar la sangre. La Guerra en el clásico maya. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rivera, Miguel
 2001 *La ciudad maya. Un escenario sagrado*. Editorial Complutense.
 2006 *El pensamiento religioso de los antiguos mayas*. Editorial Trotta.
- Rivera, Miguel y Cristina Vidal
 1994 *Arqueología americana*. Editorial Síntesis, Madrid.
- Robiseck, Francis, Donald M. Hales y Michael D. Coe
 1981 *The Maya Book of the Dead. The Ceramic Codex*.
- Robiseck, Francis y Donald M. Hales y Dicey Taylor
 1982 *Maya Ceramic Vases from the Classic Period*. The November Collection of Maya Ceramics.
- Rodríguez, Enrique Javier
 2010 El monte y la cacería: construyendo espacios, transformando prácticas. *Península* 4 (2): 101-119.
- Rojas Martínez, José Luis
 1998 El ladrillo como material constructivo versus elementos artísticos en Comalcalco. En *Tercer Congreso Internacional de Mayistas*. UNAM, Universidad de Quintana Roo, México, pp. 207-214.

- Ruppert, Karl
1943 *The Mercado, Chichén Itzá, Yucatán. Contributions to American Anthropology and History* 43: 224-260
- Ruppert, Karl y John H. Denison Jr.
1943 *Archaeological Reconnaissance in Campeche, Quintana Roo, and Peten.* Carnegie Institution of Washington, Publication 543, Washington D.C.
- Ruz, Alberto
1989 *Costumbres funerarias de los antiguos mayas.* Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Sahagún, Fray Bernardino de
1999 *Historia General de las cosas de Nueva España.* Editorial Porrúa, México D.F.
- Salvador, Eduardo
2015 Las excavaciones en la Pequeña Acrópolis de Dzibanché. Análisis de resultados y primeras interpretaciones. En *XXVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2014*, editado por Bárbara Arroyo, Luis Méndez y Lorena Paiz, pp. 395-407. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- Santos-Fita, Dídac
2013 *Cacería de subsistencia, manejo y conservación de fauna silvestre en comunidades rurales de la Península de Yucatán, México.* Tesis doctoral, El Colegio de la Frontera Sur, ECOSUR.
- Santos-Fita, Dídac, Eduardo J. Naranjo, Eduardo Bello, Erin I. Estrada, Ramón Mariaca y Pedro A. Macario
2013 La milpa comedero-trampa como una estrategia de cacería tradicional maya. *Estudios de Cultura Maya* (XLII): 87-118.
- Scarborough, Vernon
1994 Mesoamerican Graffiti. *The Sciences*: 40-45.
- Schávelzon, Daniel
1991 Nuevas consideraciones sobre representaciones mayas de arquitectura. *Cuadernos de arquitectura mesoamericana* 15: 75-87.
2004 *Treinta siglos de imágenes. Maquetas y representaciones de arquitectura en México y América Central Prehispánica.* Ediciones Fundación CEPPA, Buenos Aires.
- Schávelzon, Daniel (Coord.)
1982 *Las representaciones de arquitectura en la arqueología de América.* Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schele, Linda y David Freidel
1990 *A Forest of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya.* Quill, William Morrow, New York.
- Schele, Linda y Peter Mathews
1998 *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Mays Temples and Tombs.* Scribner.
- Schele, Linda y Mary Ellen Miller
1986 *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art.* Kimbell Art Museum, Fort Worth.

- Séjourné, Laurette
 1959 *Un Palacio en la Ciudad de los Dioses, Teotihuacán*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Seler, Eduard
 1917 *Die Ruinen von Uxmal*. Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Nr. 3. Berlin.
- Sharpe, Ashley E. y Kitty F. Emery
 2015 Differential animal use within three Late Classic Maya states: implications for politics and trade, *Journal of Anthropological Archaeology*, 40: 280-301.
- Shook, Edwin
 1951 Investigaciones arqueológicas en las ruinas de Tikal, Departamento de el Peten, Guatemala. *Antropología e Historia de Guatemala* III (1): 9-32, IDAEH, Guatemala.
- Smet, Peter A. G. M de y Nicholas M. Hellmuth
 1986 A multidisciplinary approach to ritual enema scenes on ancient Maya pottery. *Journal of Ethnopharmacology*, 16: 213-262.
- Smith, Ledyard
 1937 *Structure A-XVIII, Uaxactun*, Contributions to American Archaeology, No. 20. Carnegie Institution of Washington.
 1950 *Uaxactun, Guatemala: Excavations of 1931-1937*, Carnegie Institution of Washington, Publication 588, Washington, D.C.
 1977 Patolli, at the Ruins of Seibal, Petén, Guatemala. In *Social Patterns in Maya Prehistory*, edited by N. Hammond. Academic Press, London, New York, San Francisco, pp. 349-363.
- Stephens, John L.
 1843 *Incidents of Travel in Yucatan*, 2 vols, Harper & Brothers, New York.
- Stone, Andrea
 1991 Las pinturas y petroglifos de Naj Tunich, Petén: investigaciones recientes. En *II Simposio de Investigaciones Arqueológicas de Guatemala, 1988*, editado por Juan Perdo Laporte, Sandra Villagrán, Héctor Escobedo, D. de González y Juan Antonio Valdés. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp. 187-201.
 1995 *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. University of Texas Press, Austin.
 2005 A Cognitive Approach to Artifact Distribution in Caves of the Maya Area. En *In the Maw of the Earth Monster: Mesoamerican Ritual Cave Use*, editado por James Brady and Keith Prufer. University of Texas Press, Austin, pp. 249-268.
- Stone, Andrea y Marc Zender
 2011 *Reading Maya Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*. Thames and Hudson, London.
- Strecker, Matthias
 1976 Pinturas rupestres en la Cueva de Loltun, Oxkutzcab, Yucatán. *Boletín INAH* (18): 3-8.
 1984 Cuevas Mayas en el municipio de Oxkutzcab, Yucatan (I): Cuevas Mis y petroglifos. *Boletín ECAUDY* 12 (68): 21-28.
 1985a Cuevas Mayas en el municipio de Oxkutzcab, Yucatan (II): Cuevas Ehbis, Xcosmil y Cahum. *Boletín ECAUDY* 12 (70): 16-23.

- 1985b Cuevas Mayas en el municipio de Oxkutzcab, Yucatan (III): Una mascara de madera proveniente de una Cueva. *Boletín ECAUDY* 12 (71): 52-53.
- Stross, Brian y Justin Kerr
 1990 Notes on the Maya vision quest through enema. *The Maya Vase Book 2*. Kerr Associates, New York, pp. 348-361.
- Stuart, David
 2005 *The Way Beings*. Excerpt from *Glyphs on Pots: Decoding Classic Maya Ceramics*. Sourcebook for the 2005 Maya Meetings at Texas, Department of Art and Art History, University of Texas, Austin.
- Sulak, Jack
 2001 Unpublished Maya Graffiti at Corriental, Campeche, Mexico. *Mexicon* XXIII(4): 79-80.
 2003 Structure I, at Manos Rojas A, Campeche. *Mexicon* XXV(6): 147-149.
 2008 Graffiti at the Maya ruins of Pok, Campeche. *Mexicon* XXX(6): 120-122.
- Taube, Karl
 1985 Classic Maya maize god: A reappraisal. En *Fifth Palenque Round Table, 1983*, editado por Virginia M. Fields. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco, pp. 171-182.
 1988 A Study of Classic Maya Scaffold Sacrifice. En *Maya Iconography*, editado por E. Benson and G. Griffin. Princeton University Press, Princeton, pp. 331-351.
 1998a The Jade Hearth: Centrality, Rulership, and the Classic Maya Temple. En *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, editado por Stephen Houston. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., pp. 427-478.
 1998b Enemas rituales en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana* 6(34): 38-45.
- Taube, Karl y Marc Zender
 2009 American Gladiators: Ritual Boxing in Ancient Mesoamerica. En: *Blood and Beauty: Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*, editado por Heather Orr y Rex Koontz. Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Angeles, pp. 161-220.
- Thompson, Edward H.
 1898 *Ruins of Xkichmook, Yucatan*, Publications of the Field Columbian Museum, Anthropological Series, Vol. II, No. 3, pp. 209-230, Chicago.
- Thompson, Eric, S.
 1990 *Grandeza y decadencia de los mayas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Tiesler, Vera
 2007 Funerary or Nonfunerary? New references in identifying Ancient Maya Sacrificial and Postsacrificial Behaviours from human Assemblages en *New Perspectives on Human Sacrifice and Ritual Body Treatments in Ancient Maya Society*. Vera Tiesler y Andrea Cucina (Eds.), Springer, Nueva York.
- Tiesler, Vera y Andrea Cucina
 2007 El sacrificio humano por extracción del corazón. Una evaluación osteotafonómica de la violencia ritual entre los mayas del Clásico. *Estudios de Cultura Maya* 30.
 Accesible en: www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25742007000200003

- Tiesler, Vera y Andrea Cucina (Editores)
 2007 *New Perspectives on Human Sacrifice and Ritual Body Treatments in Ancient Maya Society*. Springer, Nueva York.
- Torres, Ricardo
 2009 Los grafitos mayas y el registro arqueológico: estudio comparativo del armamento maya en el período Clásico. En *Los grafitos mayas*. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz. Ediciones UPV, Valencia, pp. 159-172.
- Tozzer, Alfred
 1913 A Preliminary Study of the Prehistoric Ruins of Nakum, Guatemala. *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, vol. V, No. 3, Harvard University, Cambridge (MA).
 1957 *Chichén Itzá and Its Cenote of Sacrifice: A Comparative Study of Contemporaneous Maya and Toltec*. *Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, vols. 11-12. The Peabody Museum, Cambridge (Massachusetts).
- Trik, Helen, and Michael Kampen
 1983 The Graffiti of Tikal. *Tikal Report No. 31*, The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Valadez, Raúl
 2002 *La domesticación animal*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México D.F.
- Valadez, Raúl y Rocío Arrellín
 2003 La domesticación de animales. En *Historia Antigua de México (Vol. 1)*, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- Valladares, Marco Antonio
 2010 *Estudio de los grafitos como medio de aproximación al usuario de la arquitectura: el ejemplo de La Blanca, Melchor de Mencos, Petén*. Tesis de Grado inédita. Universidad San Carlos de Guatemala, Guatemala.
- Valdés, Juan Antonio
 2005 El período Clásico Terminal y el ocaso de la cultura maya en Petén, Guatemala. En *La Blanca: arqueología y desarrollo*, editado por Gaspar Muñoz y Cristina Vidal, Ediciones UPV, Valencia, pp. 53-63.
- Valdés, Juan Antonio y Cristina Vidal
 2007a El colapso maya y sus efectos en La Blanca, Petén, Guatemala. *Estudios. Revista de Historia, Antropología y Arqueología*, Anuario 2007:221-255.
 2007b Observaciones sobre el colapso y el período Clásico Terminal. En *La Blanca y su entorno*. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.174-179, Ediciones UPV, Valencia.
- Valverde, M. del Carmen
 2004 *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- Vázquez de Ágredos, M^a Luisa, Cristina Vidal y Patricia Horcajada
 2018 Face painting among the Classic Maya Elites. An Iconographic Study. En *Social Skins of the Head. Body Beliefs and Ritual in Ancient Mesoamerica and the Andes*, editado por Vera Tiesler y M. Cecilia Lozada, pp. 93-108, University of New Mexico Press, Albuquerque.

Velásquez, Erik

- 2010 Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas. En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, editado por Andrés Ciudad, M.^a Josefa Iglesias y Miguel Sorroche. Sociedad Española de Estudios Mayas y Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, Madrid, pp. 203-234.

Vidal, Cristina

- 2005 Arte y arqueología. En *La Blanca. Arqueología y Desarrollo*, editado por Gaspar Muñoz y Cristina Vidal, pp. 36-52, Ediciones UPV, Valencia.
- 2006a La arqueología. En: *La Blanca. Arquitectura y Clasicismo*, editado por Gaspar Muñoz y Cristina Vidal, pp.11-26, Ediciones UPV, Valencia.
- 2006b La excavación. En *Informe de las investigaciones arqueológicas en el sitio de La Blanca, Petén, Guatemala septiembre-diciembre 2005*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.13-74, informe inédito presentado al Instituto de Arqueología y Etnografía de Guatemala y al Ministerio de Cultura de España, Valencia.
- 2007 La excavación. En *Informe de las investigaciones arqueológicas en el sitio de La Blanca, Petén, Guatemala septiembre-diciembre 2006*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.13-52, informe inédito presentado al Instituto de Arqueología y Etnografía de Guatemala y al Ministerio de Cultura de España, Valencia.
- 2008 La intervención arqueológica. En *Informe de las investigaciones arqueológicas en el sitio de La Blanca, Petén, Guatemala (Septiembre-Diciembre 2007)*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.17-56, informe inédito presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala y al Ministerio de Cultura de España, Valencia.

Vidal, Cristina y Núria Feliu

- 2015 La intervención arqueológica. En *Informe de las investigaciones arqueológicas del Proyecto La Blanca y su entorno, Petén, Guatemala (Enero-Junio 2015)*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.16-64, informe inédito presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala y al Ministerio de Cultura de España, Valencia.

Vidal, Cristina y Gaspar Muñoz

- 1997 *Tikal. El Gran Jaguar*. AECl, Madrid.
- 2008 The graffiti of La Blanca, Peten, Guatemala. *Mexicon* XXX(1): 5-6.
- 2009 Los grafitos de La Blanca. Metodología para su estudio y análisis iconográfico. En *Los grafitos mayas*. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.99-118, Ediciones UPV, Valencia.
- 2013 La crisis de La Blanca en el Clásico Terminal. En *Millenary Maya Societies: Past Crises and Resilience*, editado por M.Charlotte Arnauld y Alain Breton, pp. 92-105, Mesoweb.
- 2014 Métodos avanzados para el análisis y documentación de la arqueología y la arquitectura maya: los 'mascarones' de Chilonché y La Blanca. En *Artistic Expressions in Maya Architecture: Analysis and Documentation Techniques*, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp. 75-90, BAR International Series 2693, Archaeopress, Oxford.
- 2015 Evidencias materiales de ritos funerarios tras el abandono: el caso de La Blanca, Petén. En *Las dimensiones de la ritualidad hace 200º años y en la actualidad*, coordinado por Christa Schieber de Lavarreda y Miguel Orrego, pp.98-107, Parque Arqueológico Nacional Tak'alik Ab'aj, Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural y Ministerio de Cultura y Deportes, El Asintal, Guatemala.
- 2016 Chilonché y La Blanca. Arquitectura monumental en la Cuenca del río Mopán. *Arqueología Mexicana* (137): 60-67.

- Vidal, Cristina y Gaspar Muñoz (Editores)
- 2007 *La Blanca y su entorno*, Cuadernos de arquitectura y arqueología maya, Ediciones UPV, Valencia.
 - 2009 *Los grafitos mayas*, Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2, Ediciones UPV, Valencia.
 - 2014 *Artistic Expressions in Maya Architecture: Analysis and Documentation Techniques*, BAR International Series 2693. Archaeopress, Oxford.
- Vidal, Cristina, Gaspar Muñoz, Patricia Horcajada y Manuel May
- 2012 Resultados de las investigaciones realizadas en la temporada de campo 2010 en La Blanca y El Chilonche (Petén). En *XV Simposio de investigaciones arqueológicas en Guatemala 2011*, editado por Bárbara Arroyo, Lorena Paiz y Héctor Mejía, pp.217-226, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- Vidal, Cristina, Gaspar Muñoz y Alessandro Merlo
- 2017 Surveying Ancient Maya Buildings in the Forest. En *Handbook of Research on Emerging Technologies for Architectural and Archaeological Heritage*, editado por Alfonso Ippolito, pp. 255-290, Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Guatemala.
- Vidal, Cristina, Gaspar Muñoz y Juan Antonio Valdés
- 2011 Resultados de las investigaciones realizadas en la temporada de campo 2009 en La Blanca (Petén). En *XXIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, editado por Bárbara Arroyo, Lorena Paiz, Adriana Linares y A. Lucía Arroyave, pp. 217-226, Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Guatemala.
- Vidal, Cristina, Gaspar Muñoz, Juan A. Valdés, Ricardo Torres y Patricia Horcajada
- 2008 Investigaciones arqueológicas en La Blanca, Petén: temporada de campo 2007. En *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2008*, editado por J. Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp.603-617, Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Guatemala.
- Vidal, Cristina, Gaspar Muñoz y M. Luisa Vázquez de Ágredos
- 2010 La Blanca, Petén: Resultados de la investigación arqueológica de la temporada de campo 2008. En *XXIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2009*, editado por Bárbara Arroyo, Adriana Linares y Lorena Paiz, pp.547-558, Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Guatemala.
- Vidal, Cristina, Gaspar Muñoz, M. Luisa Vázquez de Ágredos, Núria Feliu y Luís A. Romero
- 2014 Resultados de las recientes investigaciones realizadas en La Blanca (Petén). En *XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, editado por Bárbara Arroyo, Lorena Méndez y Adriana Rojas, pp. 795-802, Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Guatemala.
- Vidal, Cristina, L. Alberto Romero, Patricia Horcajada y Núria Feliu
- 2013 La intervención arqueológica. En *Informe de las investigaciones arqueológicas del Proyecto La Blanca y su entorno, Petén, Guatemala*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.17-186, informe inédito presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, Valencia.
 - 2014 La intervención arqueológica. En *Informe de las investigaciones arqueológicas del Proyecto La Blanca y su entorno, Petén, Guatemala*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.15-108, informe inédito presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, Valencia.

- Vidal, Cristina, Alejandro Seijas y Patricia Horcajada
 2011 La intervención arqueológica. En *Informe de las investigaciones arqueológicas del Proyecto La Blanca-El Chilonche, Peten, Guatemala (Octubre-Diciembre 2010)*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.19-118, informe inédito presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala y al Ministerio de Cultura de España, Valencia.
- Vidal, Cristina y Miguel Rivera
 2017 *Popol Vuh*. Alianza Editorial. Madrid.
- Vidal, Cristina y Ricardo Torres
 2009 La intervención arqueológica. En *Informe de las investigaciones arqueológicas en el sitio de La Blanca, Petén, Guatemala (Octubre-Diciembre 2008)*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.19-74, informe inédito presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala y al Ministerio de Cultura de España, Valencia.
- Vidal, Cristina, Ricardo Torres y Patricia Horcajada
 2010 La intervención arqueológica. En *Informe de las investigaciones arqueológicas del Proyecto La Blanca, Petén, Guatemala (Octubre-Diciembre 2009)*, dirigido por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp. 17-80, informe inédito presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala y al Ministerio de Cultura de España, Valencia.
- Vidal, Cristina y Juan Antonio Valdés
 2007 La huella arqueológica del abandono de los palacios de La Blanca. En *La Blanca y su entorno*. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, pp.12-20, Ediciones UPV, Valencia.
- Vogt, Evon Z.
 1979 *Ofrendas para los dioses*. Fondo de Cultura Económica, México DF.
- Wallrath, Matthieu
 2001 Xihuingo, Hidalgo. *Arqueología Mexicana* VIII (47): 42-51.
- Wanyerka, Phil
 1999 Pecked Cross and Patolli Petroglyphs of the Lagarto Ruins, Stann Creek District, Belize. *Mexicon* XXI(5): 108-112
- Webster, Helen
 1963 Tikal Graffiti. *Expedition* 6 (1): 37-47.
- Wurster, Wolfgang (Ed.)
 2000 *El sitio Maya de Topoxte. Investigaciones en una isla del lago Yaxha, Peten, Guatemala*. Verlag Phillip von Zabern, Mainz am Rhein.
- Żrałka, Jarosław
 2008 *Terminal Classic Occupation in the Maya Sites Located in the Area of Triangulo Park, Peten, Guatemala*. (Prace Archeologiczne 62). Jagiellonian University Press, Kraków.
 2014 *Pre-columbian Maya Graffiti. Context, dating and function*. Wydawnictwo Alter, Kraków.
- Żrałka Jarosław y Bernard Hermes
 2009 Los grafitos prehispánicos de los sitios Nakum y Yaxhá, Petén, Guatemala. Su contexto arqueológico, iconográfico y cronológico. En *Los grafitos mayas*.

- Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2, editado por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz. Ediciones UPV, Valencia, pp. 133-158.
- 2012 Great Development in Troubled Times: The Terminal Classic at the Maya site of Nakum, Peten, Guatemala. *Ancient Mesoamerica* 23(2012): 161-187.
- Żrałka, Jarosław, Wiesław Koszkul
- 2010 New Discoveries about the ancient maya. Excavations at Nakum, Guatemala. *Expedition* 52: 21-32.
- Żrałka, Jarosław, Wiesław Koszkul y Bernard Hermes
- 2012 Nakum y su importancia en el mundo maya: resultados de los trabajos realizados por el Proyecto Arqueológico Nakum entre 2006 y 2011. *Contributions in New World Archaeology* 3: 9-47
- Żrałka, Jarosław, Wiesław Koszkul, Simon Martin y Bernard Hermes
- 2011 In the path of the Maize God: a royal tomb at Nakum, Peten, Guatemala. *Antiquity* 85(3): 890-908.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

CAPÍTULO 1

Fig.1.1. Grafitos hallados en el muro Este del Cuarto 3 de la Estructura 6J1 de La Blanca. Fotografía de Núria Feliu, © PLB. Página 12.

Fig. 1.2. Grafitos registrados en el muro oeste de la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca. Fotografía de Núria Feliu, © PLB. Página 12.

Fig.1.3. Calcado inicial de los grafitos del muro sur del Cuarto 14 de La Blanca. Fotografía de Silvia Puerto. Página 13.

Fig. 1.4. Acetato en el que puede observarse el resultado de esta primera toma de datos en el extremo sur del muro Este del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca. Página 13.

Fig.1.5. Fotografiado de los grafitos del muro sur del Cuarto 16 de la Estructura 6J2 de La Blanca. Fotografía de Núria Feliu, © PLB. Página 14.

Fig.1.6. Ficha de campo del Proyecto La Blanca para el registro de grafitos, © PLB. Página 15.

Figs.1.7, 1.8 y 1.9. Calco original, fotografía (Fotografía de Álvaro Toepke) y dibujo definitivo de uno de los grafitos documentados en el muro oeste del Cuarto 10 de la Estructura 6J2 de La Blanca, © PLB. Página 16.

Figs.1.10, 1.11 y 1.12. Calco original, fotografía (Fotografía de Núria Feliu) y dibujo definitivo de uno de los venados que forman parte de la escena de caza documentada en el muro oeste del Cuarto 10 de la Estructura 6J2 de La Blanca. En este caso, en el calco original se habían pasado por alto algunos detalles significativos como la cabeza del animal, su sexo y la flecha que lo persigue, representada en la parte derecha de la imagen. Página 17.

Figs.1.13 y 1.14. Restitución digital de los calcos iniciales y de los dibujos definitivos de los grafitos registrados en el muro Este del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009: 105, Figs. 8 y 9). Página 18.

CAPÍTULO 2

Fig. 2.1. Dibujo del "Palacio N° 1" según el artista Eusebio Lara (Muñoz y Vidal, 2009:8, Fig. 1). Página 25.

Fig. 2.2. Grafitos registrados por E. H. Thompson en el Cuarto 7 del Edificio 1 de Xkichmook. (Thompson 1898: Figs. 32 y 33). Página 26.

Fig. 2.3. Grafitos registrados en el Cuarto 10 del mismo edificio (Thompson 1898: Figs. 35 y 36). Página 27.

Fig. 2.4. Detalle de una de las páginas del cuaderno "Notitzbuch, ohne Titel. 1886-1897", donde Teobert Maler describe y dibuja la inscripción en negro hallada en Almulchil. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 6. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 29.

Fig. 2.5. Grafito re-dibujado por la autora y digitalizado para su inclusión en el *corpus* y en la Base de Datos. Página 29.

Fig. 2.6. Dibujo del grafito hallado en la página 65 del cuaderno "Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie". Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 6 / Liste Dolinki: Ms 20. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 30.

Fig. 2.7. Detalle del plano Hochob en el que observamos el grafito registrado en el cuaderno como procedente de Dsibiltunocac. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Nachlass Teobert Maler (N-0040). 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 31.

Fig. 2.8. Hoja doble con la reproducción del grafito de la procesión de Hochob y un motivo geométrico inciso en la misma sala. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 31.

Fig. 2.9. Detalle de una de las páginas del cuaderno "Península Yucatán I" en la que Teobert Maler describe el grafito de la procesión de Hochob, así como otros grafitos actuales que encuentra en el sitio. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 3/Liste Dolinki: Ms1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 32.

2.10. Detalle de la esquina superior derecha del plano de Xkichmook, donde Teobert Maler reproduce los grafitos pintados que documentó en el sitio. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 28.

Fig. 2.11. Comparación de los grafitos pintados registrados por Teobert Maler y E. H. Thompson en Xkichmook. Página 34.

Fig. 2.11. Comparación de los grafitos incisos registrados por Teobert Maler y E. H. Thompson en Xkichmook. Página 34.

Fig. 2.12. Comparación de los grafitos incisos registrados por Teobert Maler y E. H. Thompson en Xkichmook. Página 35.

Fig. 2.13. Detalle de una de las páginas del cuaderno "Península Yucatán I" en la que Teobert Maler describe los grafitos hallados en Xkichmook. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 3 / Liste Dolinki: Ms 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 36.

Fig. 2.14. Esbozos originales de dos de los grafitos documentados en Xkichmook. Cuaderno "Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie". Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 6 / Liste Dolinki: Ms 20. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 36.

Fig. 2.15. Detalle de la parte inferior del plano de Xkichmook, donde Teobert Maler incluye las "Incisiones murales" que documentó en el sitio. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 37.

Fig. 2.16. Páginas 61 y 62 del cuaderno "Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie". Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 6 / Liste Dolinki: Ms 20. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 37.

Fig. 2.17. Copia de imprenta de la lámina de grafitos original de Santa Rosa Xtampak. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 38.

Fig. 2.18. Reproducción de este grafito en el texto de Hasso Hohmann (Hohmann 2017:132, Fig. 160). Página 39.

Fig. 2.19. Detalle de la lámina que contiene el grafito documentado por Teobert Maler en el Palacio del Gobernador de Uxmal. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 39.

Fig. 2.20. Detalle de la página 87 del cuaderno "Paises adyacentes al Rio Usumatintla". Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 2 / Liste Dolinki: Ms 4. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 40.

Fig. 2. 21. Lámina con los diseños de *patolli* documentados en los sitios de La Mar, Piedras Negras, El Cayo y San Lorenzo. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mapped 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 41.

Figs. 2.22 y 2.23. Calco para imprenta y esbozo de campo de los dibujos localizados en el Planchón de las Figuras. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mapped 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Páginas 43 y 44.

Fig. 2.24. Diseño registrado en Ceibal, Figura 5 del texto *Explorations of the Upper Usumatintla and Adjacent regions*. Vol. IV, No. 1. (Maler, 1908: 23). Página 44.

Fig. 2.25. Dos fragmentos de la página 21 del cuaderno "Guatemala: Departamento del Petén. Descripciones de las ruinas en alemán. Nº 22. Tikal". Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 1/Liste Dolinki Ms 6. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 45.

Fig. 2.26. Primer párrafo del epígrafe "Las incisiones murales de las estancias de los templos y palacios de Tikal, compendiados en 10 hojas", página 43 del cuaderno "Guatemala: Departamento del Petén. Descripciones de las ruinas en alemán. Nº 22. Tikal". Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 1/Liste Dolinki Ms 6. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 46.

Figs. 2.27 a 2.36. Reproducción de las diez láminas que compendian los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal. Las Figuras 2.27 a 2.32 son fotografías de las láminas originales del Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mapped 2. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Las Figuras 2.33 a 2.36 son una reproducción de las láminas publicadas en las Memorias del Museo Peabody de la Universidad de Harvard, cuyos originales no se custodian en el Instituto Iberoamericano de Berlín (Maler, 1911: 57, Fig. 9; 60, Fig. 14 y 59, Figs. 12 y 13). Páginas 49-56.

Figs. 2.37 y 2.38. Diferentes versiones de un mismo grafito documentado en el Palacio de las Acanaladuras de Tikal; arriba la versión de Teobert Maler (Kutscher, 1971: 39, Fig. 2), abajo la versión publicada en el Tikal Report 31 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 14). Página 57.

Figs. 2.39 a 2.45. Esbozos originales de algunos de los grafitos registrados por Teobert Maler en Tikal. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Unspezifizierte Skizzen. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Páginas 58-64.

Figs. 2.46 y 2.47. Diferentes registros de un mismo grafito documentado en el Templo II; a la izquierda la versión de Teobert Maler, en el Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación

Patrimonio Cultural Prusiano, Unspezifizierte Skizzen. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados; a la derecha la versión publicada en el Tikal Report 31 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 33b), registrada más de medio siglo después. Página 65.

Figs. 2.48 y 2.49. Esbozos originales registrados por Teobert Maler. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Unspezifizierte Skizzen. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Páginas 67 y 68.

Fig. 2.50. Anotación personal en el cuaderno “Notas. 1912-1913 Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 6. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 69.

Fig. 2.51. Grafitos reportados por Maurice de Périgny en Yaabichná (Périgny, 1908: 82). Página 69.

Fig. 2.52. Grafitos registrados en Nakum por Maurice de Périgny (Périgny, 1911: Figs. 3 y 5). Página 70.

Fig. 2.53. Grafitos registrados en Nakum por Alfred Tozzer (Tozzer, 1913: Figs. 48 y 49). Página 71.

Fig. 2.54. Grafito registrado por Teobert Maler en el Palacio del Gobernador y publicado por Eduard Seler (Seler, 1917: 146, Abb. 125). Página 72.

Fig. 2.55. Grafitos registrados por Thomas Gann en Xunantunich (Gann, 1918: Fig. 39). Página 73.

Fig. 2.56. Plano de San Clemente publicado por Frans Blom en el que se indica la ubicación de los grafitos y huellas de manos que se documentaron en el sitio (Blom, 1928: Fig. 8). Página 75.

Fig. 2.57. Grafitos registrados por Frans Blom en San Clemente (Blom, 1928: Fig. 9). Página 76.

Fig. 2.58. Grafitos publicados por Raymond Merwin y George Vaillant en *The Ruins of Holmul, Guatemala* (Merwin y Vaillant, 1932: 91; Fig. 31). Página 77.

Figs. 2.59 y 2.60. Grafitos registrados en el Templo de Chac Mol en Chichén Itzá (Morris et al, 1931: 366, Fig. 261; 257, Fig. 163). Página 78.

Fig. 2.61. Representaciones de templos en los grafitos de Chichén Itzá (Morris et al, 1931: 475, Figs. 231 a-c). Página 79.

Fig. 2.62. Grafito registrado por Karl Ruppert y John H. Denison en Calakmul (Ruppert y Denison, 1943:16; Fig. 8). Página 79.

Figs. 2.63 y 2.64. Reproducción de algunas escenas procedentes de Río Bec (Ruppert y Denison, 1943: 36; Figs. 37 y 38). Página 80.

Fig. 2.65. Grafito registrado en Hormiguero (Ruppert y Denison, 1943:49; Fig. 40). Página 80.

Fig. 2.66. Grafitos registrados por Karl Ruppert y John H. Denison en Payán (Ruppert y Denison, 1943: 78, Fig. 98). Página 81.

Fig. 2.67. Grafito registrado por Karl Ruppert en Chichñen Itzá (Ruppert, 1943: Fig. 4c). Página 81.

Figs. 2.68 y 2.69. Fotografía del *patolli* y ubicación de los grafitos en el plano de Uaxactún (Smith, 1950: Fig. 15a; Fig. 60l). Página 82.

Figs. 2.70 a 2.72. Grafitos documentados en Uaxactún por A. Ledyard Smith (Smith, 1950: Figs. 115, 113 y 114). Página 83.

Fig. 2.73. Patolli documentado en la Subestructura de la Pirámide del Adivino de Uxmal por Cirerol Sansores (Cirerol, 1955: 60). Página 85.

Figs. 2.74 y 2.75. Grafitos registrados en la Subestructura de la Pirámide del Adivino de Uxmal por Cirerol Sansores y fotografía en detalle de uno de ellos (Cirerol, 1955: 62-63). Página 86.

Fig. 2.76. Grafitos registrados por Hellen Webster en Tikal (Webster, 1963: 46 y 47). Página 88.

Fig. 2.77. Grafito registrado en Kinal por Ian Graham (Graham, 1967: Fig. 25). Página 89.

Fig. 2.78. Grafitos registrados por Clemence Coggins en Tikal (Coggins, 1975: Fig. 25). Página 89.

Fig. 2.79. Algunos grafitos de Tikal publicados por Michael Kampen en este artículo (Kampen, 1978). Página 92.

Fig. 2.80. Grafitos registrados por Andrews y Andrews en Dzibilchaltún (Andrews y Andrews, 1980: Fig. 111). Página 92.

Fig. 2.81. Algunos grafitos publicados por George F. Andrews (Andrews, 1999: 249, Fig. 21). Página 94.

Fig. 2.82. Grafito de Chicanná publicado en la revista *Mexicon* (s/a, 1981:90). Página 95.

Fig. 2.83. Figuras 102 y 103 del Tikal Report 31 (Trick y Kampen, 1983: Figs. 102 y 103). Página 98.

Fig. 2.84. Detalle de una de las páginas –no están numeradas– del cuaderno “Ciencias exactas”. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 7. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 109.

Figs. 2.85 y 2.86. Páginas 10 y 11 del cuaderno “Notitzbuch mit Aufzeichnungen und Skizzen zur Archäologie” y detalle de la página 11. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 6 / Liste Dolinki: Ms 20. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 110.

Fig. 2.87. Detalle del plano de Tsits realizado por Teobert Maler. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 2.

Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 111.

Fig. 2.88. Detalle de la planta de uno de los edificios registrados por Teobert Maler en Xcalupococh. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mapped 2. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 111.

Fig. 2.89. Detalle de la página 21 del cuaderno "Guatemala: Departamento del Petén. Descripciones de las ruinas en alemán. N° 22. Tikal". Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Alte inventarnummer: 1/Liste Dolinki Ms 6. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 112.

Fig. 2.90. Detalle de la lámina "Tikal, El Primer Templo Mayor". Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mapped 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 112.

Fig. 2.91. Huellas de manos documentadas por Gaspar Muñoz en el Templo I de Tikal (Muñoz, 2003: 337, Fig. 4.29). Página 113.

Figs. 2.92 a 2.94. Esbozos de algunos de los grafitos documentados por Teobert Maler en Laguna de Pethá. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mapped 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Páginas 113 y 114.

Fig. 2.95. Huellas de manos registradas por David F. Potter en Manos Rojas A (Potter, 1977: 101, Fig. 76). Página 118.

Fig. 2.96. Huellas de manos registradas en Dzibilchaltún (Andrews y Andrews, 1980: Fig. 94). Página 119.

Fig. 2.97. Diferentes tipos de huellas de manos según Matthias Strecker (Strecker, 1982: Figs. 1-8). Página 121.

Fig. 2.98. Listado de huellas de manos registradas y/o recopiladas por Antonio Benavides (Benavides, 2007: 47-50). Páginas 124-127.

Fig. 2.99. Firma de Teobert Maler en la Estructura 5D-65, conocida como el palacio Maler. Fotografía de Núria Feliu. Página 128.

Fig. 2.100. Firmas y fechas registradas en Calakmul (Ruppert y Dennison Jr, 1943: Fig. 9a). Página 129.

Figs. 2.101 y 2.102. Dibujo y fotografía del grafito de Pedro Montañés en La Blanca (Muñoz, Vidal y Haeussler, 2009: 174. Fig 2). Página 131.

Fig. 2.103. Fotografía de un grafito colonial registrado en Uxmal. Legado de Walter Lehmann, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto

Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Mape MAYA Uxmal. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 132.

CAPÍTULO 3

Fig. 3.1. Antropomorfo simple procedente de La Tortuga (Patrois, 2009: 48, Fig. 15c). Lámina 1, Fig. f. Página 141.

Fig. 3.2. Antropomorfo procedente del sitio de Chilonché, © PLB (Lámina 3, Fig. e). Página 141.

Fig. 3.3. Personaje con rico tocado y sencillo atavío procedente de Chilonché, © PLB (Lámina 11, Fig. i). Página 142.

Fig. 3.4. Mujer embarazada procedente de Rio Bec (Patrois, 2009: 48, Fig. 15p). Lámina 25, Fig. c. Página 142.

Fig. 3.5. Mujer embarazada procedente de Tzibatnah (Kováč, 2014: 36, Fig. 6). Lámina 25, Fig. f. Página 142.

Fig. 3.6. Representaciones de niños registradas en Kakab (Mayer, 2014: 27, Fig. 21). Lámina 25, Fig. l. Página 143.

Fig. 3.7. Antropomorfo ataviado registrado en Uxmal (Seler, 1917: 146, Abb. 125). Lámina 6, Fig. c. Página 143.

Fig. 3.8. Representación de una mujer ataviada con un huipil en Hochob. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mape 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. (Lámina 25, Fig. k). Página 144.

Fig. 3.9. Representación de un personaje figurado en postura sedente procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983, Fig. 24d). Lámina 17, Fig. c. Página 144.

Fig. 3.10. Antropomorfo armado procedente de Chilonché, © PLB, Lámina 11, Fig. a. Página 145.

Fig. 3.11. Detalle de los tocados, armas y otros atributos que portan los antropomorfos armados (Láminas 9-13). Página 145.

Fig. 3.12. Representación de un gobernante o dignatario, ejemplar procedente de Chilonché (Vidal y Muñoz, 2016: 64, Fig. a). Lámina 18, Fig. a; Lámina 74, Fig. a. Página 147.

Fig. 3.13. Detalle de la postura, tocados y otros atributos que se representan en los grafitos de gobernantes o dignatarios que también podemos identificar entre las vasijas del clásico K868, K625, K532, K868, K1651, K1453, K534, K6437, K625, K5456, K6984 y K4120 (© Justin Kerr). Página 147.

Figs. 3.14 y 3.15. Personajes representados dentro de diferentes tipos de palanquines. Ambos ejemplares proceden de Tikal (Trick y Kampen, 1983, Figs. 93 y 72). Lámina 53, Fig. m, Lámina 54, Fig. m. Página 148.

Fig. 3.16. *Ah' kun* procedente de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009a: 113-114, Figs. 24, 25 y 26). Lámina 18, Fig. g). Página 148.

Fig. 3. 17. *Ah' kun* a) K868 (© Justin Kerr), b) K1196 (© Justin Kerr), c y d) Grafitos procedentes de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009a: 113-114, Figs. 24, 25 y 26). Página 149.

Figs. 3.18 y 3.19. *Ah-ts'ib*; grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983, Fig. 65j) y representación en la vasija K1185 (© Justin Kerr). Página 150.

Fig. 3.20. Cazador procedente de una escena cinegética documentada en La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 17). Página 150.

Fig. 3.21. a) Reconstrucción hipotética de un lanzadardos de madera (Torres, 2009: Fig. 12); b) lanzadardos documentado entre los grafitos de La Blanca (lámina 19, Fig. a); c) puntas de lanza ligera y de dardo para lanzadardos procedentes de La Blanca (Torres, 2009: Fig. 1). Página 151.

Figs. 3.22 y 3.23. Cazador con tocado zoomorfo procedente de La Blanca (Lámina 19, Fig. b); K5857 (© Justin Kerr). Página 151.

Fig. 3.24. a) Grafito procedente de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009a: 106); b) K1788, c) K4805, d) K4928; (© Justin Kerr). Página 152.

Figs. 3.25 y 3.26. Acarreo de mercancías a orillas del Usumacinta. Fotografías de Núria Feliu, 2015. Página 152.

Fig. 3.27. Relieve procedente de Dos Pilas, Guatemala, con la representación de un cautivo atado y con tiras de papel en las orejas (Fundación Ruta Maya: 207). Página 153.

Fig. 3.28. Grafito de Tikal (Orrego y Larios, 1983: 169, Lámina 17) en el que se figura un cautivo características muy similares: maniatado, con tiras de papel sustituyendo las orejas y con los labios cosidos (Lámina 20, Fig. b). Página 153.

Fig. 3.29. Cautivo desnudo. Grafito procedente de Tikal (Orrego y Larios, 1983: 176, Lámina 23A). Página 154.

Figs. 3.30 y 3.31. Sacrificio por extracción del corazón. Parte inferior de la Estela 11 de Piedras Negras (izda.) y grafito procedente de Tikal (Orrego y Larios, 1983: 172, Lámina 19A). Página 155.

Figs. 3.32 y 3.33. Sacrificio representado en la página 76 del Códice de Madrid y grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 23b; Orrego y Larios, 1983: 172, Lámina 19). Página 155.

Figs. 3.34 a 3.36. Destripamiento. Detalle de la vasija K206 (izda.) y grafitos procedentes de Tikal (Orrega y Larios, 1983: 176, Lámina 23A; Lámina 21, Fig. i) y Yaxhá (Žraťka, 2014: Lámina 9f). Página 156.

Fig. 3.37. Cautivo atado a un andamio. Grafito procedente de la conocida escena de sacrificio de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38a). Página 156.

Fig. 3.38. Personaje representado con una cabeza en la mano. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. x). Página 156.

Fig. 3.39. Sacrificado arrojado a los pies de una escalinata. Grafito procedente de Chichén Itzá (Coulle, 1993: Planche 6, Fig. 4a). Página 156.

Fig. 3.40. Verdugo. Grafito procedente de la conocida escena de sacrificio de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38a). Página 157.

Fig. 3.41. Jugador de pelota. Grafito procedente de la conocida escena de sacrificio de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70a). Página 157.

Fig. 3.42. Flautista. Grafito procedente de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009a: 106, Fig. 11). Página 158.

Figs. 3.43 y 3.44. Portador de parasoles o estandartes. Detalle de la vasija K413 (© Justin Kerr) (izda.) y grafito procedente de Tikal (dcha.) (Trick y Kampen, 1983, Fig. 18e). Página 159.

Figs. 3.45 y 3.46. Portador representado en las pinturas de San Bartolo (izda.) y grafito procedente de Tikal (dcha.) Lámina 23, Fig. l. Página 159.

Fig. 3.47. Porteador de palanquines, grafito procedente de Rio Bec (Patrois y Nondédéo, 2009: 55, Fig. 20g). Página 160.

Figs. 3.48 y 3.49. Portador de espejo de obsidiana. Izda: Grafito procedente de Chilonché (Lámina 23, Fig. n). Dcha: Detalle de la vasija K2695 (© Justin Kerr). Página 160.

Fig. 3.50. Asistente. Grafito procedente de Chilonché, © PLB (Lámina 23, Fig. m). Página 161.

Fig. 3.51. Danzante. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 33e). Página 161.

Fig. 3.52. Mujer danzando de espaldas. Grafito procedente de Tz'ibatnah (Kováč, 2014: 37, Fig. 8). Página 162.

Fig. 3.53. Representaciones de grafitos de danzantes ricamente ataviados: a y b) Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 67 f y 74c), c) Copán (Žračka, 2014: 41k) y d) Chilonché (Lámina 24, Fig. g). Página 164.

Fig. 3.54. Grafito procedente de Chilonché, © PLB (Lámina 24, Fig. l). Página 164.

Fig. 3.55. Imágenes de fallecidos representados con el mismo atributo (Freidel, Schele y Parker: 191, Fig. IV.9). Página 165.

Figs. 3.56 y 3.57. Chaahk. Izda: Grafito procedente de Chilonché (Lámina 38, Fig. a). Dcha: K1152 (© Justin Kerr). Página 165.

Figs. 3.58 y 3.59. Chaahk. Grafitos procedentes de Palenque (Coulle, 1993: Planche 19, Fig. 15b) y Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30f); Lámina 38, Figs. b y c. Página 166.

Fig. 3.60. Itzamnaaj. Grafito procedente de Pasión del Cristo II (Mayer, 1997: 24, Abb. 8). Página 166.

Fig. 3.61. Principal Bird Deity. Grafito procedente de Plan de Ayutla (Navarro-Castillo, Sheseña y Princemin, 2018: 4, Fig. 3). Página 167.

Fig. 3.62. K'inich Ajaw. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: 42). Página 167.

Fig. 3.63. Dios Jaguar del Inframundo. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: 35). Página 167.

Fig. 3.64. Ix Chac Chel. Grafito procedente de Pasión del Cristo II (Mayer, 1997: 18 y 19, Abb. 2 y 3). Página 168.

Figs. 3.65, 3.66 y 3.67. K'awiil. Grafitos procedentes de Tikal (Teobert Maler ©Legado de Teobert Maler conservado en el Instituto Iberoamericano de Berlín [Unspezifizierte Skizzen]) y Tz'ibatnah (Kovac, 2014: Fig. 13) y representación procedente de la vasija K5164 (© Justin Kerr). Página 168.

Figs. 3.68 y 3.69. K'awiil. Grafito procedente de Chilonché (Lámina 41, Fig. a) y detalle de la vasija K5164 (© Justin Kerr). Página 169.

Fig. 3.70. Tláloc. Grafito procedente de Nakum (Žraťka, 2014: Plate 43c). Página 169.

Fig. 3.71. Representaciones del Dios de la Muerte entre los grafitos. a-d) Tikal (Trick y Kampen, Figs. 49g, 60a, 49a y 93); e) Xunantunich (Gann, 1918, Fig. 39). Página 170.

Fig. 3.72. Dios N. Grafito procedente de Tikal (Orrego y Larios, 1983: Lámina 8). Página 171.

Fig. 3.73. Akan autodecapitándose. a) Grafito procedente de Nakum (Žraťka, 2014: 132, Fig. 5.21), b) Detalle de la vasija K1230 (© Justin Kerr), c) Grafito procedente de Tikal (Žraťka y Hermes, 2009: Fig. 5j). Página 172.

Fig. 3.74. a) Machacador registrado en La Blanca (Torres, 2014: Fig. 3.29; b) Grafito procedente de La Blanca (Fialko, 1997: Fig. 2.9); c) mazorca de cacao (https://www.researchgate.net/figure/Theobroma-cacao-L-cacao-fruto-mazorca_fig1_324450898). Página 173.

Fig. 3.75. Rostro de perfil. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74a). Página 174.

Fig. 3.76. Basamento piramidal con superestructura. Grafito registrado en Chicanná (s/a, 1981:90). Página 175.

Fig. 3.77. Huecos de pasacordel (a y b) documentados en Chilonché y agujero de poste (c) registrado en La Blanca. Fotografías de Núria Feliu. Página 176.

Fig. 3.78. Basamento piramidal con superestructura de material perecedero. Grafito registrado en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38b); Lámina 36, Fig. h. Página 176.

Fig. 3.79. Estructura simple de material perecedero. Grafito registrado en La Blanca (Lámina 38, Fig. h). Página 177.

Fig. 3.80. Edificio de dos torres procedente de Chicanná (Coule, 1993: Planche 5, Fig. 3f). Página 177.

Fig. 3.81. Estructura de varios pisos registrada en Nakum (Žraťka, 2014: 121). Página 178.

Fig. 3.82. Edificio antropomorfizado procedente de Tikal (Taube, 1998: 464, 465). Página 178.

Fig. 3.84. Banda pseudo-epigráfica procedente de La Blanca (Lámina 47, Fig. a). Página 186.

Fig. 3.85. Banda pseudo-epigráfica procedente de La Blanca (Lámina 47, Fig. b). Página 187.

Fig. 3.86. Banda epigráfica pintada procedente de La Blanca, © PLB (Lámina 47, Fig. d).
Página 187.

Fig. 3.87. Glifo procedente de La Blanca, © PLB (Lámina 47, Fig. e). Página 188.

Fig. 3.88. Representación de una flor. Grafito procedente de La Blanca, © PLB (Lámina
45, Fig. o). Página 188.

Fig. 3.89. Diseños circulares. a-e) Grafitos procedentes de Tkal (Trick y Kampen, 1983: Figs.
21a, 32a, 36b y 80d); f) Grafito procedente de Kohulnich (Andrews, 1999: 169, Fig. 12).
Página 189.

Fig. 3.90. Grafitos de diseños rectangulares y triangulares procedentes de Tikal (Trick y
Kampen, 1983: Figs. 97f, 17b, 30c, 64f, 77c y 87a). Página 189.

Fig. 3.91. Formas helicoidales registradas en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 25a, 24c,
100, 99d y 47c). Página 189.

Fig. 3.92. Formas helicoidales registradas en Tikal y Nakum (Żrałka, 2014: Plate 56, Figs. a,
b y d). Página 190.

Figs. 3.93 y 3.94. Signo pop y diseño de estera en la arquitectura de Uaxactún (Schele y
Freidel, 1990: 138, Fig. 4:8). Página 190.

Fig. 3.95. Diseños enlazados y de estera a-e) Grafitos procedentes de Tkal (Trick y
Kampen, 1983: Figs. 72, 49f, 39c, 38b y 28b); f) Grafito procedente de Hochob (Maler,
Fig. 2.8 de esta Tesis) y g) Grafito procedente de Payán (Coulle, 1993: Planche 20, Fig.
16). Página 190.

Fig. 3.97. Grafitos de diseños similares a nudos procedentes de Chichén Itzá (Coulle, 1993:
Planche 6, Fig. 4e) y Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 32a, 66g, 82d, 82e, 82f y 82h).
Página 191.

Fig. 3.98. Algunos de los patrones decorados aislados registrados entre los grafitos.
Procedentes de: a) Holmul (Coulle, 1993: Planche 11, Fig. 9c), b) Nakum (Coulle, 1993:
Planche 18, Fig. 14q), c-e) Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 67j, 73 y 95a) y f) Xkichmook
(Thompson, 1898: Fig. 32). Página 191.

Fig. 3.99. Diferentes diseños de cruces registrados entre los grafitos. Procedentes de: a,b)
Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 41a, 68c), c) Uaxactún (Coulle, 1993: Planche 27, Fig.
24c), d) Nakum (Coulle, 1993: Planche 17, Fig. 14j), e,f) Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs.
11 y 14a). Página 191.

Fig. 3.100. Representación de una espiral cuadrada procedente de La Blanca, © PLB.
Página 192.

Fig. 3.101. Grafitos de ofrendas atadas procedentes de La Blanca, © PLB. Lámina 52, Figs.
d-f. Página 193.

Fig. 3.102. Bulto mortuario. Grafito procedente de Tikal. Lámina 52, Fig. a. Página 194.

Figs. 3.103 y 3.104. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 37) y vasija
K1651 (© Justin Kerr), en ambos soportes se figuran hatillos de similares características.
Página 194.

Fig. 3.105. Palanquín simple procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73). Página
195.

Figs. 3.106 y 3.107. Palanquines decorados procedentes de Rio Bec (Patrois y Nondédéo, 2009: 55, Fig 20g) y Nakum (Žraťka, 2014: Plate 37, Fig. i). Página 196.

Fig. 3.108. Palanquín decorado procedentes de Tulix Mul (Helmke et al. 2019: Fig. 16). Página 196.

Fig. 3.109. Representaciones de palanquines de deidades protectoras. a) Altar 1 de La Corona (Site Q) (Lindley, 2012: 57: Fig. 14); b) Grafitos procedentes de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 72, 71d y 82b). Página 197.

Fig. 3.110. Palanquín con deidad protectora procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d). Página 198.

Fig. 3.111. Palanquín con deidad protectora procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 81a). Página 198.

Fig. 3.112. Palanquín con deidad protectora procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 82b). Página 199.

Fig. 3.113. Canoa. Grafito procedente de Chilonché, © PLB (Lámina 55, Fig. a). Página 199.

Fig. 3.114. Embarcación. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 56c). Página 200.

Fig. 3.115. Copa. Grafito procedente de La Blanca, © PLB (Lámina 47, Fig. m). Página 200.

Fig. 3.116. Estrellas representadas en los grafitos de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 71c, 71d, 72, 74a y 74b). Página 206.

Fig. 3.117. Representación solar. Grafito procedente de La Blanca, © PLB (Lámina 45, Fig. c). Página 207.

Fig. 3.118. Venado. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70b). Página 208.

Fig. 3.119. Venado cazado. Grafito procedente de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 12). Página 208.

Fig. 3.120. Venado en postura humanizada y con el vientre abultado. Grafito procedente de Tikal (Orrego y Laríos, 1983: Lámina 11C). Página 209.

Fig. 3.121. Perro. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47d). Página 209.

Fig. 3.122. Perro con correa. Grafito procedente de una escena de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 58c). Página 210.

Fig. 3.123. Pecarí. Grafito procedente de Rio Bec (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16g). Página 210.

Fig. 3.124. Mono. Grafito procedente de La Blanca (Lámina 63, Fig. h). Página 210.

Fig. 3.125. Tapir. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 31b). Página 211.

Fig. 3.126. Murciélago. Grafito procedente de Nakum (Hermes, Olko y Žraťka, 2002: Fig. 10, R3). Página 211.

Fig. 3.127. Jaguar. Grafito procedente de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 12). Página 212.

Fig. 3.128. Mamíferos no identificados (Lámina 65). Página 212.

Fig. 3.129. Águila. Grafito procedente de Chichén Itzá (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 11). Página 213.

Fig. 3.130. Zopilote. Grafito procedente de Nakum (Žračka y Hermes, 2009: Fig. 10a). Página 213.

Fig. 3.131. Pato. Grafito procedente de Rio Bec (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16a). Página 213.

Figs. 3.132 y 3.133. Garza o cormorán. Grafito procedente de Nakum (Žračka, 2014: Lámina 22) y detalle de la vasija cerámica K4151 (© Justin Kerr). Página 214.

Fig. 3.134. Tucán. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 76e). Página 214.

Fig. 3.135. Pelicano. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54c). Página 214.

Fig. 3.136. Aves enlazadas. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18e). Página 215.

Fig. 3.137. Aves no identificadas. Grafitos procedentes de Tikal (Trick y Kampen, 1983: 28e, 28g, 29a, 67h) y Chilonché (Lámina 66, Figs. l, m). Página 215.

Fig. 3.138. Cocodrilo. Grafito procedente de La Blanca (Lámina 70, Fig. a). Página 216.

Fig. 3.139. Iguana. Grafito procedente de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009a: Fig. 17). https://elpais.com/elpais/2019/02/11/mundo_animal/1549872786_368641.html. Página 216.

Fig. 3.140. Tortuga. Grafito procedente de Nakum (Hermes, Olko y Žračka, 2002: Fig. 10, R4). Página 216.

Fig. 3.141. Serpiente. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75b), Página 217.

Fig. 3.142. Serpiente con patas. Grafito procedente de Nakum (Žračka, 2014: Fig. 5.8). Página 217.

Fig. 3.143. Serpiente bicéfala. Grafito registrado en Chilonché, © PLB (Lámina 69, Fig. c). Página 218.

Fig. 3.144. Esbozo de uno de los grafitos documentados por Teobert Maler en Laguna de Pethá. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mapped 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 218.

Fig. 3.145. Serpientes entrelazadas. Grafitos procedentes de: a) La Blanca (Lámina 61, Fig. m), b-d) Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 48d, 100d y 62b). Página 219.

Fig. 3.146. Pez. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47g). Página 219.

Fig. 3.147. Rana. Grafito procedente de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009a: Fig. 12). Página 219.

Fig. 3.148. Crustáceo. Grafito procedente de Rio Bec (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16k). Página 220.

Fig. 3.149. Escorpión. Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30l). Página 220.

Fig. 3.150. Vulva registrada en La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009a: Fig. 13). Página 220.

Fig. 3.151. Huella de mano gris registrada en Chilonché. Fotografía de Núria Feliu. Página 224.

Fig. 3.152. Escena palaciega registrada en La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009a: Fig. 18). Página 226.

Fig. 3.153. Escena palaciega registrada en La Blanca, © PLB. Página 227.

Fig. 3.154. Escena palaciega registrada en Chilonché (Vidal y Muñoz, 2016: 64, Fig. a). Página 228.

Fig. 3.155. Escena palaciega registrada en La Blanca, © PLB (Lámina 74, Fig. b). Página 229.

Fig. 3.156. Escena de conversación registrada en La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009a: Fig. 21). Página 231.

Fig. 3.157. Escena de conversación registrada en Chilonché, © PLB (Lámina 76, Fig. b). Página 231.

Fig. 3.158. Escena de conversación registrada en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73). Página 232.

Figs. 3.159 y 3.160. Escenas de conversación registradas en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 15b y 39a). Página 232.

Fig. 3.161. Escena de negociación registrada en Caracol (Chase y Chase, 2001:127). Página 233.

Fig. 3.162. Escena de procesión registrada en Yaxhá (Žratka y Hermes, 2009: Fig. 25). Página 234.

Fig. 3.163. Escena de procesión registrada en Yaxhá (Žratka y Hermes, 2009: Fig. 26). Página 235.

Figs. 3.164 y 3.165. Escenas de procesión registradas en Rio Bec (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20, d-e). Página 236.

Figs. 3.166 y 3.167. Escenas de procesión registradas en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 32a y 48e). Página 237.

Fig. 3.168. Escena de procesión registrada en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 48f). Página 237.

Figs. 3.169 y 3.170. Escenas de desfiles de grandes palanquines registradas en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 72 y 73). Página 238.

Fig. 3.171. Escena de grandes palanquines registrada en Tikal (Fotografía de Núria Feliu). Página 239.

Fig. 3.172. Escena de procesión registrada en Nakum (Žraťka, 2014: Fig. 70d). Página 239.

Fig. 3.173. Desfile de guerreros registrado en Kakab (Mayer, 2014: Fig. 7). Página 240.

Fig. 3.174. Escena de guerreros registrada en Santa Rosa Xtampak (Hohmann 2017:132, Fig. 160). Página 241.

Fig. 3.175. Escena de juego de pelota registrada en Tikal (Trick y Kampen, 1983: 46). Página 242.

Fig. 3.176. Escena urbana registrada en Nakum (Žraťka, 2014: Lámina 78). Página 243.

Fig. 3.177. Escena urbana registrada en Rio Bec (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18c). Página 243.

Fig. 3.178. Escena urbana registrada en Yaxhá (Žraťka y Hermes, 2009: Fig. 24). Página 244.

Figs. 3.179 y 180. Escenas urbanas registradas en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 34) y La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009a: Fig. 16). Página 244.

Fig. 3.181. Escena de caza registrada en La Blanca, © PLB (Lámina 110). Página 245.

Fig. 3.182. Escena de caza registrada en La Blanca, © PLB (Lámina 109). Página 245.

Figs. 3.183 y 184. Escena de caza representada en la vasija K5857 (© Justin Kerr) y detalle de la escena de una de las escenas de caza registradas en La Blanca. Página 246.

Fig. 3.185. Escena de caza registrada en la Estructura Y de Nakum. Página 247.

Fig. 3.186. Escena de sacrificio registrada en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38a). Página 248.

Fig. 3.187. Escena de sacrificio registrada en Rio Bec (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20, a-). Página 249.

Fig. 3.188. Escena de sacrificio registrada en Nakum (Žraťka y Hermes, 2009:Fig. 20a). Página 249.

Fig. 3.189. Escena de sacrificio registrada en La Blanca, © PLB (Lámina 118, Fig. b). Página 250.

Fig. 3.190. Escena registrada en Pasión del Cristo II (Mayer, 1997: Abb. 13, 8 y 3). Página 250.

Fig. 3.191. Escena registrada en Chilonché (Lámina 122, Fig. a). Página 252.

Figs. 3.192 a 3.194. Escenas de enema registradas en Nakum (Žraťka, 2014: Lámina 82, Fig. a), Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 69f) y Kinal (Graham, 1967: Fig. 25). Página 253.

Fig. 3.195. Escena procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 37). Página 254.

Figs. 3.196. Escena de danza ritual registrada en Tz'ibatnah (Kováč, 2014: Fig. 8). Página 254.

Fig. 3.197. Escena registrada en la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca. Lámina 125. Página 255.

Figs. 3.198. Pintura registrada en la cueva de Naj Tunich (Stone, 1995: Plate 12). Página 256.

Figs. 3.199 y 3.200. Escenas sexuales registradas en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 21a) y Nakum (Žratka, 2014: Lámina 82, Fig. e). Página 257.

Figs. 3.201- 3. 204. Grafitos procedentes de La Blanca, © PLB y Tikal (Lámina 128) y fotografía de la construcción de las cubiertas para la Subestructura de La Blanca en 2017. Página 258.

CAPÍTULO 4

Fig. 4.1. Mapa del área maya. Guía de Arquitectura y paisaje mayas. Página 267.

Fig. 4.2. Grafitos procedentes de la región de Rio Bec (Patrois y Nondédéo, 2009: Figs. 15, 18 y 20). Página 268.

Fig. 4.3. y 4.4. Área Noroeste del patio de la Acrópolis de La Blanca antes y después de su excavación. En la imagen de la derecha se diferencia claramente la línea de derrumbe en la parte inferior del muro. Fotografías de Núria Feliu. Página 269.

Figs. 4.5 y 4.6. Fotografía del muro oeste del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca en la que se observa la línea de derrumbe (Fotografía de Núria Feliu) y detalle de los grafitos incisos sobre ésta en 1913 (Fotografía realizada por Raymond F. Merwin en 1913, tomada de Muñoz, Vidal y Haeussler, 2009: Fig. 2). Página 270.

Fig. 4.7. Alzado Oeste de la Acrópolis en el que se observan la Estructura 6J2 y la Subestructura 6J2-Sub. 2 (PLB 2016). Tomado de Vidal y Muñoz, 2017: Fig. 7. Página 271.

Fig. 4.8. Modelo 3D del "friso" de La Blanca (PLB 2013). Tomado de Vidal y Muñoz, 2014: Fig. 12. Página 271.

Fig. 4.9. Algunos de los grafitos registrados en el muro oeste del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca. Fotografía de Núria Feliu. Página 274.

Fig. 4.10. Escena registrada en el centro de la hornacina del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca (Fotografía de Núria Feliu). Página 275.

Fig. 4.11. Zoomorfo registrado en muro norte del basamento decorado de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca (Lámina 63, Fig. h). Página 276.

Fig. 4.12. Calcado de los grafitos registrados sobre la línea de derrumbe en el muro Oeste del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca, a más de 2,5 metros de altura. Fotografía PLB 2009. Página 277.

Fig. 4.13. Restitución digital del muro Este del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca, con la ubicación de los grafitos tras su dibujo definitivo (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 9). Página 278.

Fig. 4.14. Huella de mano impresa en la bóveda del Cuarto de las Pinturas de Chilonché. Fotografía PLB 2012. Página 279.

Fig. 4.15. Detalle del muro norte del Cuarto 2 de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca. En la fotografía se observan claramente dos capas de estuco y, en la zona en la que el estuco se ha desprendido, se observan, incisas en la capa inferior, las piernas de un personaje (Fotografía de Núria Feliu). Página 281.

Fig. 4.16. Grafito dibujado en carbón procedente de La Blanca. Página 284.

Figs. 4.17. Grafito pintado procedente de Chilonché (Vidal y Muñoz, 2016: 64, a). Página 285.

Fig. 4.18. Microscopía óptica de: a) la línea negra que dibuja al personaje: pincelada única y saturada de negro carbón; b) el pigmento tierra del tocado: hematita; c) el pigmento azul en banqueta del personaje: pincelada única y saturada de azul maya (Análisis realizados por la Dra. M^a Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, PLB 2013). Página 285.

Figs. 4.19. Huella de mano registrada en Chilonché. Fotografía de Núria Feliu. Página 286.

Figs. 4.20. Grafito punzonado registrado en La Blanca. Fotografía de Álvaro Toepke. Página 287.

Figs. 4.21. Grafito inciso registrado en La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009:11). Página 288.

Figs. 4.22 a 4.24. Preparación del mortero. Fotografías de Núria Feliu. Página 289.

Figs. 4.25 a 4.28. Aplicación del mortero, fratasado y aplicación del pigmento. Fotografías de Núria Feliu. Página 290.

Fig. 4.29. Herramientas empleadas. Fotografía de Núria Feliu. Página 290.

Fig. 4.30. Huellas de las diferentes herramientas sobre estuco original. Fotografía de Núria Feliu. Página 291.

Fig. 4.31. Huellas de las diferentes herramientas sobre el estuco seco [a) asta; b) madera; c) pedernal; d) obsidiana; e) cerámica; f) espina de pescado]. Fotografía de Núria Feliu. Página 291.

Fig. 4.32. Grafito de incisión profunda registrado en La Blanca. Fotografía de Álvaro Toepke. Página 292.

Figs. 4.33 y 4.34. Grafitos de incisión profunda en La Blanca y Chilonché. Fotografías de Núria Feliu. Página 293.

Figs. 4.35 a 4.37. Grafitos compuestos. a) Inciso y punteado; b) Inciso y gubiado, ambos procedentes de La Blanca (Fotografías de Álvaro Toepke); c) Inciso y rascado procedente de Yaxhá (Fotografía de Núria Feliu). Página 294.

Fig. 4.38. Grafitos de trazo infantil (Lámina 1, Figs. a-c; Lámina 64, Figs. d, e). Página 295.

Figs. 4.39 a 4.41. Grafitos de calidad media o estándar registrados en La Blanca. Fotografías de Álvaro Toepke. Página 295.

Fig. 4.42. Detalle de un grafito de alta calidad documentado en La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 22). Página 296.

Figs. 4.43 y 4.44. Grafitos con la representación de un venado cazado entre los que se observa una clara diferencia en la calidad del resultado, procedentes de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 12) y Nakum (Zralka, 2014: 25b). Página 297.

Fig. 4.45. Grafito de la erección de una estela registrado en Río Bec. (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18c). Página 297.

Fig. 4.46. Grafitos pintados registrados en Chilonché, dibujados por el mismo autor (Vidal y Muñoz, 2016: 64, Fig. a). Página 298.

Fig. 4.47. Grafitos del Preclásico incisos y dibujados en carbón, halados en la Subestructura 5D- Sub. 10-1 de Tikal (Trick y Kampen, 1983: 83). Página 300.

Fig. 4.48. Grafitos de estilo post-abandono (Zralka, 2014: Fig. 6.11). Página 305.

Figs. 4.49 y 4.50. Grafitos de estilo post-abandono registrados en La Blanca y Chilonché (Lámina 43, Fig. i; Lámina 66, Fig. m.). Página 306.

Fig. 4.51. Grafito registrado en La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 5). Página 306.

Figs. 4.52 y 4.53. Grafitos realizados tras el abandono definitivo de las estructuras (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 2) y Fotografía de Núria Feliu. Página 308.

Fig. 4.54. Grafitos realizados por los niños de la aldea de La Blanca. Fotografía de Núria Feliu. Página 313.

Fig. 4.55. Grafitos originales registrados en Tikal. Hutson, 2011: Figs. 9 y 10. Página 314.

Fig. 4.56. Grafito original (1) y copias (2-4) registrados en Río Bec (Patrois y Nondédéo, 2014: Fig. 12). Página 314.

Figs. 4.57 y 4.58. Algunos "grafitos" realizados por turistas en los muros de La Blanca y Tikal. Fotografías de Núria Feliu. Página 325.

CAPÍTULO 5

Fig. 5.1. Cazadores con tocados de cabeza de venado a) Grafito procedente de La Blanca, ©PLB (Lámina 109); b) K5857, © Justin Kerr. Página 331.

Fig. 5.2. Cazadores con tocados de sombrero (K808, © Justin Kerr). Página 332.

Fig. 5.3. Cazadores con tocados de sombrero correspondientes al segundo tipo iconográfico registrado (K4151, © Justin Kerr). Página 333.

Fig. 5.4. Algunos cazadores ricamente ataviados, procedentes de las vasijas K5857, K1373 y K4928, respectivamente, © Justin Kerr). Página 334.

Fig. 5.5. Cazadores ricamente ataviados que portan lanzas pesadas (K4928, © Justin Kerr). Página 335.

Fig. 5.6. Grafitos de personajes armados con Lanzas ligeras y medianas o haces de flechas, Lámina 9, Figs. a, b, d, e-g; Lámina 10, Figs. i, g. Página 336.

Fig. 5.7. Cazador con lanzadardos procedente de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 11), Fotografía de A. Toepke, © PLB. Página 336.

Fig. 5.8. Diferentes representaciones de personajes armados con lanzadardos: a) K695; b y c) K5857, © Justin Kerr; d) grafito procedente de La Blanca (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 11); e-f, h) grafitos procedentes de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 9, 32a); g) grafito procedente de Nakum (Zralka, 2009: Fig. 8b). Páginas 337, 338.

Fig. 5.9. Cazador tocado con sombrero y empleando una cerbatana (K1226, © Justin Kerr). Página 339.

Fig. 5.10. Vaso polícromo de Yucatán, Museo Nacional de Antropología e Historia, México (Archivo fotográfico del INAH). Tomado de Montoliú, 1976: Fig. 7. Página 340.

Fig. 5.11. Detalle del personaje central de los representados en segundo plano, sobre las gradas, que portaría en sus manos una ocarina en forma de ave (K5435, © Justin Kerr). Página 341.

Fig. 5.12. Excepto el personaje central, todos los cazadores parecen lucir silbatos u ocarinas colgando del cuello (K5857, © Justin Kerr). Página 341.

Fig. 5.13. Diferentes escenas procedentes de Tikal en las que se representa a personajes acompañados de perros. Las dos primeras (a y b) proceden de escenas de desfiles o procesiones (Trick y Kampen, 1983: 58c, 48e, 53d y 9). Página 350.

Fig. 5.14. Detalle de la domesticación de venados en la escena documentada en La Blanca, ©PLB (Lámina 109). Página 351.

Figs. 5.15, 5.16 y 5.17. Detalle de uno de los zoomorfos, probablemente un venado, figurados en la parte izquierda de la escena, ©PLB (Lámina 109) y fotografías actuales del acarreo de palma en los alrededores del sitio de La Blanca. Fotografías de Núria Feliu. Página 352.

Fig. 5.18. Representaciones de patas de venados en el Códice de Dresde. Láminas 28c y 35a. <https://digital.slub-dresden.de>. Página 360.

Fig. 5.19. Grafito de un venado procedente de Tikal que se representa con una vírgula en la panza (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74a). Página 360.

Fig. 5.20. K2785, © Justin Kerr. Página 362.

Fig. 5.21. K3050, © Justin Kerr. Página 362.

Fig. 5.22. K2345, © Justin Kerr. Página 367.

Fig. 5.23. K1546, © Justin Kerr. Página 367.

Fig. 5.24. Panteón de dioses mayas representados en los grafitos. Página 372.

Figs. 5.25 y 5.26. Escena registrada en Chilonché, ©PLB (Lámina 122, Fig. a) y detalle de la vasija K1081, © Justin Kerr. Página 374.

Figs. 5.27, 5.28 y 5.29. Escena registrada en Chilonché, ©PLB (Lámina 122, Fig. a) y vasijas K1258, K762, © Justin Kerr. Página 375.

Figs. 5.30 y 5.31. Escena registrada en Chilonché, ©PLB (Lámina 122, Fig. a) y grafito registrado en Payán (Rupert y Denison, 1943: 78, Fig. 98). Página 377.

Figs. 5.32 y 5.33. Danzantes de Chilonché, ©PLB (Lámina 24, Fig. j) y Bonampak. Página 377.

Fig. 5.34. Grafitos registrados en el muro Oeste del Cuarto 4-Norte de la Estructura 3E1 de Chilonché, ©PLB. Página 378.

Figs. 5.35, 5.36 y 5.37. Vasijas: K4120 y K7434, © Justin Kerr. Reproducción parcial de los grafitos registrados en el muro Oeste del Cuarto 4-Norte de la Estructura 3E1 de Chilonché, ©PLB. Página 379.

Fig. 5.38. "Danzante de Holmul" en la vasija K7434, ©Justin Kerr. Página 380.

Fig. 5.39. "Danzante de Tikal" en la vasija K5123, ©Justin Kerr. Página 381.

Fig. 5.40. Danzantes ricamente ataviados procedentes de a y b) Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 74c y 67f); c) Copán (Zralka, 2009: 6a) y d) Chilonché, ©PLB. Página 382.

Fig. 5.41. Vasija "Estilo Ik'", K1050, ©Justin Kerr. Página 383.

Figs. 5.42 y 5.43. Tablero del Templo 14 de Palenque o en el pilar C de la casa D del Palacio de Palenque (Friedel, Schele y Parker, 1993: Fig. VI.19). Página 384.

Fig. 5.44. Antropomorfo pintado en el muro Sur del Cuarto 4-Norte de Chilonché, ©PLB. Página 385.

Fig. 5.45. Grafitos registrados en el muro Sur del Cuarto 4-Norte de la Estructura 3E1 de Chilonché, ©PLB. Página 386.

Fig. 5.46. Imágenes de fallecidos representados con el mismo atributo (Freidel, Schele y Parker: 191, Fig. IV.9). Página 387.

Fig. 5.47. Bulto mortuorio. Grafito procedente de Tikal (Lámina 52, Fig. a) y detalle de la página 17 del Códice Fejérváry-Mayer. Página 388.

Fig. 5.48. Grafito registrado en Nakum (Zralka, 2014: Plate 70, Fig. d) y página 128 de Códice Tovar. Página 389.

Fig. 5.49. K5534, ©Justin Kerr. Página 389.

Figs. 5.50 y 5.51. Escenas de procesión registradas en Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 32a y 48e). Página 391.

Fig. 5.52. Sacrificio ritual de un perro, K1905, ©Justin Kerr. Página 391.

Fig. 5.53. Los miembros de la corte representados en los grafitos. Página 392.

Fig. 5.54. Panorama político del Clásico maya. Esquema visual de las interacciones entre los estados (Martin y Grube, 2004: 21). Página 394.

Fig. 5.55. La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este, Grafito 213 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 18). Página 396.

Figs. 5.56 y 5.57. Escenas de negociación procedentes de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 39a) y Caracol (Chase y Chase, 2001:127). Página 397.

Figs. 5.58, 5.59 y 5.60. Juego de pelota (Trick y Kampen, 1983: Fig. 46), danzas (Kovac, 2014: 8) y boxeo ritual (Trick y Kampen, 1983: Fig. 37). Página 397.

Figs. 5.61, 5.62 y 5.63. Escenas de enema registradas entre los grafitos, procedentes de Kinal (Graham, 1967: Fig. 25), Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 69f) y Nakum (Zralka, 2009: Lámina 82a). Página 398.

Figs. 5.64 y 5.65. Escenas de enema, K1890 y K5611, ©Justin Kerr. Página 399.

Figs. 5.66 y 5.67. K1181 y K3040, ©Justin Kerr. Página 401.

Fig. 5.68. Escena registrada en la Subestructura 6J2-Sub.2 de La Blanca, ©PLB (Lámina 125). Página 402.

Fig. 5.69. K505, © Justin Kerr. Página 403.

Figs. 5.70. Concentración de grafitos en el muro Este del Cuarto 1 de la Subestructura 6J2-Sub. 2 de La Blanca, ©PLB (Lámina 125). Página 403.

Fig. 5.71. Ofrendas atadas. a) Grafito procedente de La Blanca, ©PLB (Lámina 125); b) Representación procedente de la vasija K9094, ©Justin Kerr. Página 404.

Fig. 5.72. Atavíos, objetos y complementos registrados entre los personajes armados, que podemos identificar también en las representaciones de las vasijas policromas del Clásico. a) K638 (© Justin Kerr); b) Grafito procedente de Chilonché, ©PLB (Lámina 13, Fig. a); c) K638 (© Justin Kerr); d) Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 76f; Lámina 10, Fig. d); e) K4680 (© Justin Kerr); f) Grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75d; Lámina 12, Fig. d). Página 405.

Fig. 5.73. Detalle de los tocados, armas y otros atributos que portan los antropomorfos armados. Las figuras b y c corresponden a las vasijas K4549 y K4680, respectivamente (© Justin Kerr); las demás representaciones se han aislado entre las figuraciones de personajes armados registrados en las Láminas 9 a 13. Página 406.

Fig. 5.74. Escudos, pectorales, orejeras y narigueras portadas por los personajes armados registrados entre los grafitos (Láminas 9-13). Página 407.

Figs. 5.75, 5.76 y 5.77. *B'aahte'* a) Estela 20 de Ceibal; b y c) Detalle y escena completa del grafito registrado en el muro Sur del Cuarto 5 de la Estructura 6J1 de La Blanca, © PLB. Página 409.

Figs. 5.78 y 5.79. K1082 y K2781 (©Justin Kerr). Página 412.

Fig. 5.80 y 5.81. Grafitos con representaciones de cautivos procedentes de Tikal: a) Trick y Kampen, 1983: 70f; b-d) Orrego y Larios, 1983: 169, Lámina 17); e) Cautivo figurado en el Altar 10 de Tikal. Página 413.

Figs. 5.82 y 5.83. Cautivo desnudo. Grafito procedente de Tikal (Orrego y Larios, 1983: 176, Lámina 23A). Representación de cautivos desnudos y con el miembro viril agrandado procedentes de la Estela 14 de Uxmal, detalle. Página 414.

Figs. 5.84 a 5.86. Representaciones de personajes figurados desnudos y con el miembro viril agrandado, seguramente cautivos, procedentes de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 83g y 15b) y Nakum (Zralka, 2014: Fig. 9g). Página 414.

Fig. 5.87. Grafito procedente de Tikal (Orrego y Larios, 1983: 172, Lámina 19A; Lámina 21, Fig. j) y marca de este procedimiento según Baxter (Tomado de Nájera, 1987: 255). Página 418.

Figs. 5.88 a 5.91. Representaciones del ritual de extracción del corazón. a) Chichén Itzá, Templo de los Guerreros (Morris, Charlot y Morris, 1931: pl. 145); b) Chichén Itzá, Templo Superior de los Jaguares (Helfrich, 1973: Abb. 48); Códice de Dresde, Lámina 3a (FAMSI) y Fragmento de la Estela 11 de Piedras Negras (Montgomery, 1992). Página 418.

Figs. 5.92 y 5.93. Sacrificio representado en la página 76 del Códice de Madrid y grafito procedente de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Fig. 23b; Orrego y Larios, 1983: 172, Lámina 19). Página 419.

Fig. 5.94. Escena de sacrificio registrada en Tikal (Trick y Kampen, 19983: 38a). Página 412.

Figs. 5.95 y 5.96. Mural 5 de La Sufricaya (Estrada-Belli, 2011: Fig. 6.14, tomado de Zralka, 2014: Fig. 5.39); y detalle de la página 90 del Códice Nuttall (http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/img_page90.html). Página 420.

Figs. 5.97 y 5.98. Escenas de sacrificio por lanceado documentadas entre los grafitos: a) Rio Bec, Grupo D, Estructura 7N1, jamba Oeste, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20a); b) Nakum, Estructura G, Cuarto Este, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 80f). Inciso. Página 421.

Figs. 5.99 y 5.100. Escena de sacrificio registrada en La Blanca, © PLB (Lámina 14, Fig. f). Grafito 210; detalle de la vasija K206, ©Justin Kerr. Página 422.

Figs. 5.101 y 5.102. Víctimas de sacrificios por lanceado amarradas a un solo poste: a) Figurilla procedente de la Isla de Jaina (Helfrich, 1973: Abb. 11) y grafitos procedentes de La Blanca (Lámina 118b) y Tikal (Orrego y Larios, 1983: 8B). Página 423.

Fig. 5.103. K2781, ©Justin Kerr. Página 424.

Fig. 5.104. Sacrificado arrojado a los pies de una escalinata. Grafito procedente de Chichén Itzá (Coulle, 1993: Planche 6, Fig. 4a; Lámina 21, Fig. k). Página 426.

Fig. 5.105. K1377. Extracción del corazón y decapitación ritual, ©Justin Kerr. Página 427.

Fig. 5.106. Incensario procedente de Tikal (Helfrich, 1973: Abb. 23). Página 428.

Figs. 5.107 y 5. 108. Estela 21 de Izapa (ref.) y grafito procedente de Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 7, muro Norte (Orrego y Larios, 1983: Lámina 22A). Página 429.

Fig. 5.109. Página 34a del Códice de Dresde (FAMSI). Página 430.

Figs. 5.110 y 5.111. Detalle de dos de las páginas –no están numeradas– del cuaderno “Ciencias exactas”. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados. Página 435.

Fig. 5.112. Vista de la bóveda y el muro Oeste del “Cuarto de las Pinturas” de Chilonché. La ubicación de la huella de mano impresa en la bóveda está marcada con un círculo rojo. Fotografía de A. Toepke, ©PLB. Página 437.

Figs. 5.113 y 5.114. Detalles, a diferentes escalas, de la huella de mano gris registrada en Chilonché. Fotografías de Núria Feliu y de Z. Herguido, ©PLB. Página 438.

Figs. 5.115 y 5.116. Vulvas registradas en La Blanca. Fotografías de A. Toepke, ©PLB. Página 440.

Figs. 5.117 y 5.118. Muro Oeste del Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca en el que se puede distinguir la línea de derrumbe y detalle de los motivos de vulvas de este mismo muro. Fotografías de Núria Feliu y de A. Toepke, ©PLB. Página 441.

Figs. 5.119, 5.120 y 5.121. Mujeres embarazadas procedentes de Río Bec (Patrois y Nondédéo, 2009: Figs. 15o, 15p y 15q). Página 442.

Figs. 5.122, 5.123 y 5.124. Mujeres embarazadas procedentes de Tikal y Tz'ibatnah. a) Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3 y 4, redibujado por la autora); b) Tz'ibatnah, (Kovac, 2014: Fig. 6) y c) Tikal (Orrego y Larios, 1983: 6H). Página 442.

Figs. 5.125 y 5.126. Representaciones de vulvas procedentes de La Blanca (Lámina 33I) y huella de venado sobre la tierra. Página 443.

CAPÍTULO 6

Figs. 6.1 a 6.3. Capturas de pantalla de la Base de Datos Internacional de Grafitos Mayas, formulada en el I Workshop Internacional de Grafitos Prehispánicos (www.artemaya.es). Página 447.

Fig. 6.4. Grafitos documentados en el muro Sur del Cuarto 1 de la Estructura 3D-40 de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3 y 4). Página 448.

Fig. 6.5. Elementos identificados tras re-dibujarlos entre los documentados en el muro Sur del Cuarto 1 de la Estructura 3D-40 de Tikal (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3 y 4, modificado por la autora). Página 449.

Fig. 6.6. Secuencia de imágenes de la visita virtual al Cuarto 4 de la Estructura 6J2 realizada por la arquitecta Andrea Peiró Vitoria (Peiró y Matarredona, 2014: 61-67, Fig. 17). Página 451.

Fig. 6.7. Captura de pantalla del modelo 3D del venado registrado en el Cuarto 4 de la Estructura 6J2 de La Blanca, realizado con ayuda de Andrea Aliperta y con la misma metodología descrita. Página 454.

Fig. 6.8. Modelo poligonal del mismo grafito obtenido por Alessandro Merlo (Vidal, Muñoz y Merlo, 2017: 272, Fig. 12). Página 454.

Fig. 6.9. Modelo 3D del grafito de la procesión de la Estructura 375 de Yaxhá realizado por Massimo Stefani (sketchfab.com/models/0811, consultada el 15/07/2018). Página 455.

Figs. 6.10 y 6.11. Fotografía de la hornacina y detalle del estuco calcinado registrado en su muro Este. Página 458.

Fig. 6.12. Captura de pantalla del resultado obtenido. Página 458.

Figs. 6.13 y 6.14. Calco obtenido del modelo y fotografía en detalle del grafito registrado. Página 459.



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

Programa de Doctorat 3130 Història de l'Art

LOS GRAFITOS MAYAS. CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA Y APROXIMACIÓN A SU SIGNIFICADO

TOMO II

Tesis Doctoral presentada por:

NÚRIA FELIU BELTRÁN

Dirigida por:

DRA. CRISTINA VIDAL LORENZO

OCTUBRE 2019



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

Programa de Doctorat 3130 Història de l'Art

LOS GRAFITOS MAYAS. CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA Y APROXIMACIÓN A SU SIGNIFICADO

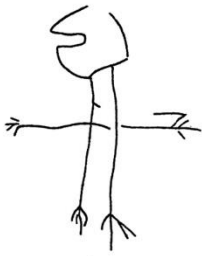
TOMO II - LÁMINAS

Lámina 1. Representaciones antropomorfas figuradas con los mínimos atributos. Todos los grafitos son incisos.

- a) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 4). Redibujado por Núria Feliu.
- b) Xkichmook, Palacio, Cuarto 7 (Thompson, 1898: Fig. 33).
- c) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 9).
- d) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32a).
- e) La Tortuga, Estructura 1, Sala 4, muro Norte, Grafito 3. (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15a).
- f) La Tortuga, Estructura 1, Sala 4, muro Norte, Grafito 4. (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15c).
- g) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 40a).
- h) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 1).
- i) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 35).
- j) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, Grafito 191. Dibujado por el equipo del PLB y redibujado por Núria Feliu, © PLB.
- k) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32a).
- l) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70e).
- m) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54c).

Lámina 1

Representaciones antropomorfas



a



b



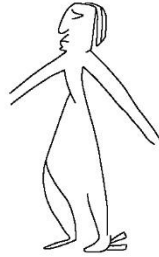
c



d



e



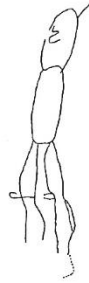
f



g



h



i



j



k



l



m

Lámina 2. Representaciones antropomorfas figuradas con los mínimos atributos. Todos los grafitos son incisos excepto la Fig. j) diseño inciso cubierto con pintura color café claro.

- a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 11, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28d).
- b) Tikal, Estructura 5D-33-2nd, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 42).
- c) Tikal, Estructura 5D-51, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 53i).
- d) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 58a).
- e) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67g).
- f) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 2, muro Este, Grafito 36. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- g) Tikal, Estructura 5D-25-1st, Cuarto 3, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41q).
- h) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 7, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 68g).
- i) Chicanná. Edificio VI (Coulle, 1993a: Planche 5, Fig. 3g).
- j) Tikal, Estructura 5E-55, Cuarto 2a, jamba Norte de la puerta principal (Orrego y Larios, 1983: Fig. 3a).
- k) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 6-Norte, muro Este, Grafito 245. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- l) Tikal, Estructura 3D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 12c).

Lámina 2

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l

Lámina 3. Representaciones antropomorfas figuradas con los mínimos atributos. Todos los grafitos son incisos excepto la Fig. e) grafito pintado en negro.

a) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 97a).

b) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto 9, muro Norte. Dibujo cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.

c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d).

d) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 12c).

e) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Oeste, Grafito 257. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

f) Tikal, Estructura 5E-55, Cuarto 2a, jamba Norte de la puerta principal (Orrego y Larios, 1983: Fig. 3a). Redibujado por Núria Feliu.

g) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Norte, Grafito 171. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

h-k) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3 y 4). Redibujado por Núria Feliu.

Lámina 3

Representaciones antropomorfas



a



b



c



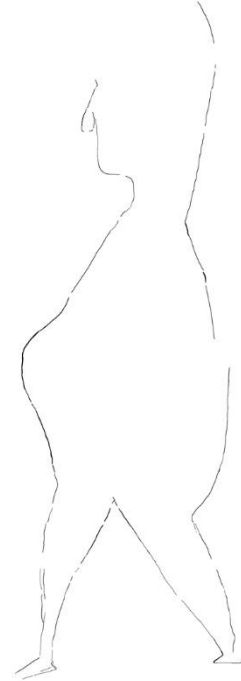
d



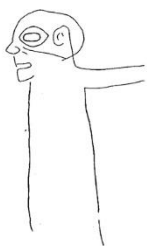
e



f



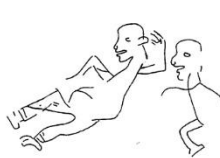
g



h



i



j



k

Lámina 4. Representaciones antropomorfas figuradas con algunos atributos. Todos los grafitos son incisos. La mayoría de ellos, sobre todo los que proceden de escenas, han sido redibujados por Núria Feliu.

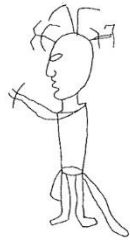
- a) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 36b).
- b) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 34).
- c) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 24b).
- d) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 2, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 37).
- e) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 66i).
- f) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d).
- g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- h) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- i) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub.2, Cuarto 1, muro Este, hornacina. Grafito 288. Dibujado por Núria Feliu, ©PLB.
- j) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47i).
- k) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 20b).
- l) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 7, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 69a).
- m) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- n) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este, Grafito 217. (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 1.1), © PLB.
- o) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 97b).
- p) La Blanca. Estructura 6J2, Cuarto 17, muro Sur, Grafito 229. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

Lámina 4

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l



m



n



o



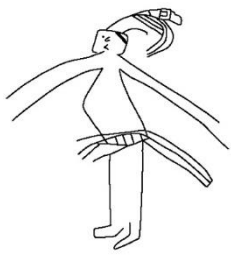
p

Lámina 5. Representaciones antropomorfas figuradas con algunos atributos. Todos los grafitos son incisos.

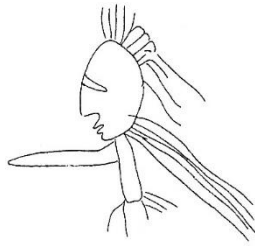
- a) La Tortuga, Estructura 1, Sala 4, muro Este, Grafito 3 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15b).
- b) Tikal, Estructura 5E-51 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 86).
- c) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 95a).
- d) Tikal, Estructura 5D-1-1st, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30b).
- e-g) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 31c).
- h) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 15a).
- i) Tikal, Estructura 5D-46, Patio Sur, Cuarto 3b, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 51c).
- j) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 66k).
- k) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- l) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 3, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67e).
- m) Tikal, Estructura 5E-55-2a, Cámara principal, fachada de banca (Orrego y Larios, 1983: Fig. 5A).
- n) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 13, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28f).
- o) La Tortuga, Estructura 1, Sala 4, muro Norte, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15f).
- p) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70d).
- q) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 4, muro Sur (Orrego y Larios, 1983: Lámina 18, Fig. D).

Lámina 5

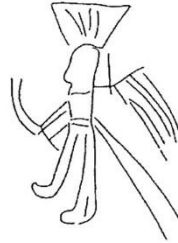
Representaciones antropomorfas



a



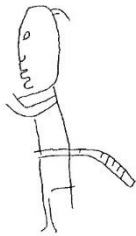
b



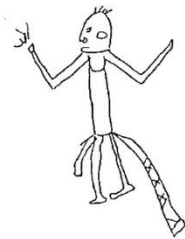
c



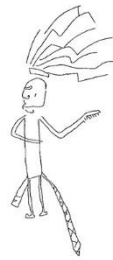
d



e



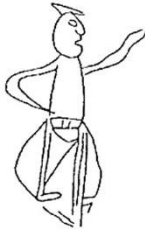
f



g



h



i



j



k



l



m



n



o



p



q

Lámina 6. Antropomorfos ricamente ataviados. Todos los grafitos son incisos.

a) Uaxactún, Estructura A-V, Cuarto 31, muro Este (Smith, 1950: Fig. 114b).

b) Tikal, Estructura 5D-20, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41h).

c) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 11).

d) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 39d).

e) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 33d).

f) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 36a).

g) Uxmal. Palacio del Gobernador. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mapped 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados.

h) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste, Grafito 7 (Mayer, 2014: Fig. 20). Dibujado por Guido Krempel.

i) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 5, muro Sur, Grafito 235b. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

j) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 5, muro Sur, Grafito 235c. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

Lámina 6

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



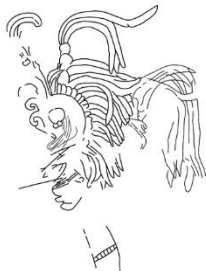
e



f



g



i



j



h

Lámina 7. Antropomorfos ataviados. Todos los grafitos son incisos.

- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 3, muro Norte, Grafito 001 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 11), © PLB.
- b) Nakum, Estructura 60-1, jamba Sur (Zralka, 2014: Lámina 3, Fig. f). Dibujado por Justyna Olko.
- c) Tikal. Estructura 5E-55-2, zona central, Cámara Principal, muro Este (Orrego y Larios, 1983: Lámina 6D).
- d) Tikal, Estructura 5D-96, Pasillo que comunica el Cuarto Central con el Cuarto Norte, muro Este. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- e) Nakum, Estructura 60-1, jamba Sur? (Zralka, 2014: Lámina 3, Fig. g). Dibujado por Justyna Olko.
- f) Nakum, Estructura A, Cámara Este, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 3, Fig. d). Dibujado por Justyna Olko.
- g) Tikal, Estructura 5D-54, Cuarto 3A, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 62a).
- h) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 34).
- i) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 80b).
- j) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1A, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 78c).
- k) Tikal. Estructura 5E-55-2, zona central, Cámara Principal, jamba Sur de la puerta principal (Orrego y Larios, 1983: Lámina 4D).
- l) Nakum, Estructura A, Cámara Este, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 8, Fig. i). Dibujado por Justyna Olko.
- m) Nakum, Acrópolis (Coulle, 1993, Planche 18, Fig. 14r). Redibujado por Núria Feliu.
- n) Tikal. Estructura 5E-55-2, zona central, Cámara Principal, jamba Sur de la puerta principal (Orrego y Larios, 1983: Lámina 4A).

Lámina 7

Representaciones antropomorfas



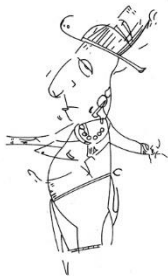
a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l



m



n

Lámina 8. Representaciones antropomorfas incompletas. Todos los grafitos son incisos, excepto las Figs. j, o) pintados, delineados en negro.

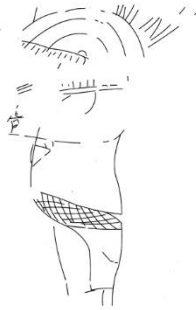
- a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 7, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 68h).
- b) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto 2, hornacina Norte, muro norte. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- c) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, jamba Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 55a).
- d) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65e).
- e) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, Grafito 189. Dibujado el equipo del PLB, © PLB.
- f) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 27c).
- g) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 14, muro Sur, Grafito 207. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- h) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 4B, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 50e).
- i) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, jamba Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 64a).
- j) Tikal, Subestructura 5D-Sub.3-A, Muro exterior Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 83c).
- k) Tikal, Estructura 5D-13, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 25a).
- l) Tikal, Estructura 5E-51 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 86).
- m) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 76b).
- n) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Sur, Grafito 185. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- o) Uxmal, Edificio Sur del Cuadrángulo de las Monjas, Cuarto 2 (Coulle, 1993, Planche 30, Fig. 25b).

Lámina 8

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



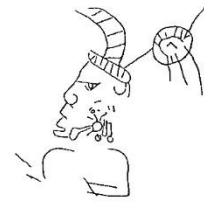
e



f



g



h



i



j



k



l



m



n



o

Lámina 9. Antropomorfos armados. Todos los grafitos son incisos.

- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 17, muro Sur, Grafito 230. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Norte, Grafito 169. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- c) Holmul, Cuarto Sub 13 (Estrada-Belli et al., 2009: Fig. 6a).
- d) Chichén Itzá, Akabdzib, Cuarto 11 (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 10). Redibujado por Núria Feliu.
- e) Tikal, Estructura 5D-87, Cuarto 1, muro Sur (Zralka, 2014: Lámina 7, Fig. f). Redibujado por Núria Feliu.
- f) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 97f).
- g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 64g).
- h-k) Santa Rosa Xtampak, Palacio, jamba de uno de los pasadizos del primer piso (Hohmann 2017: 132, Fig. 160).

Lámina 9

Representaciones antropomorfas

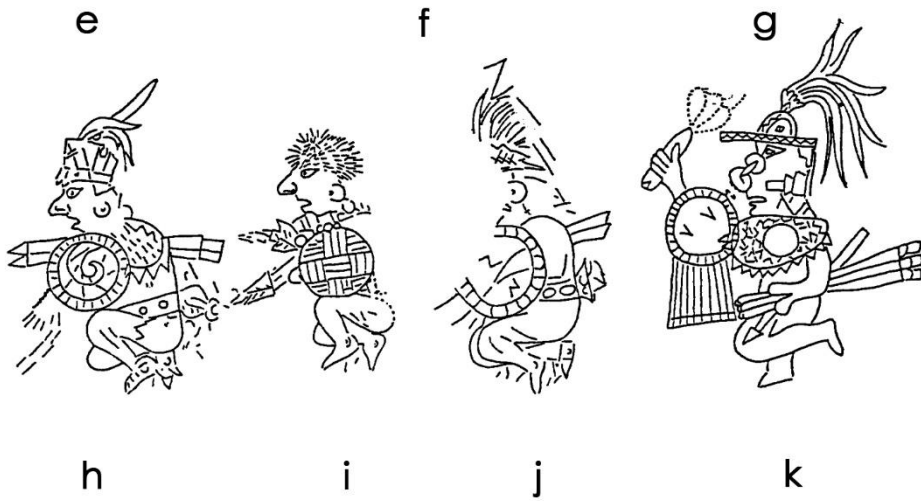
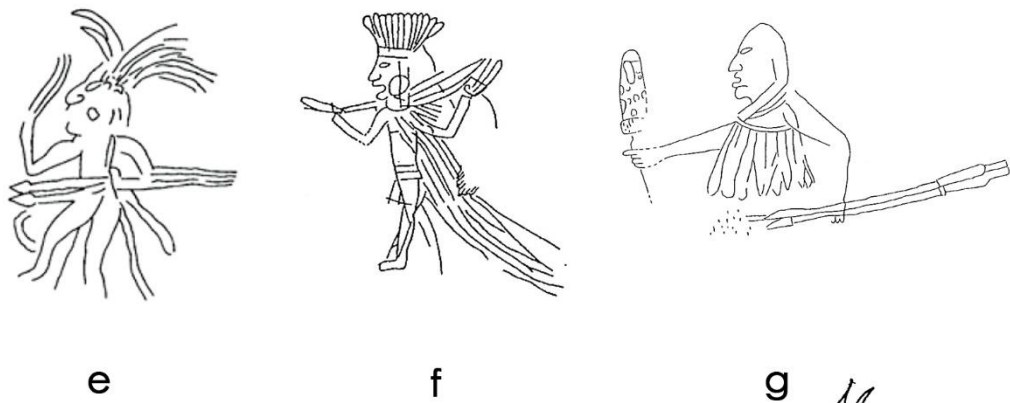
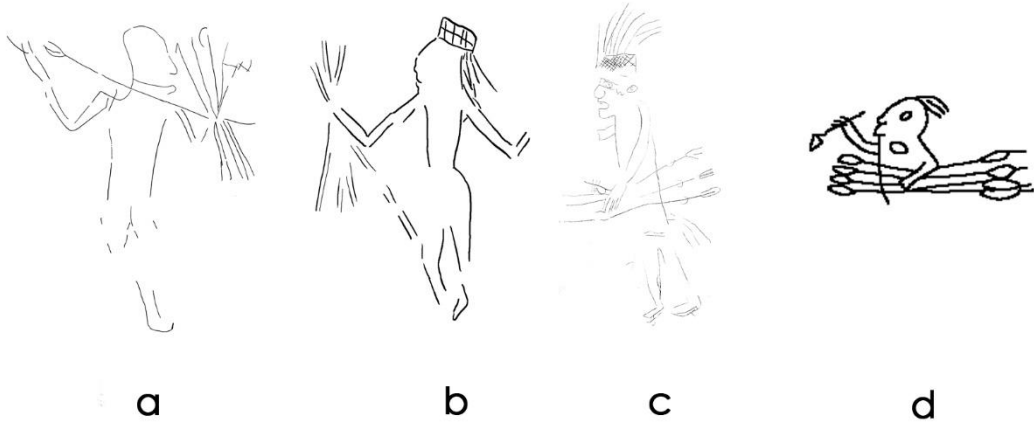


Lámina 10. Antropomorfos armados. Todos los grafitos son incisos, excepto la Fig. h) pintado en negro.

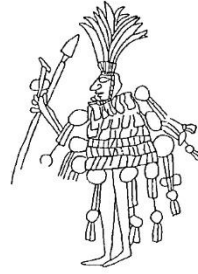
- a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71a).
- b) Tikal, Estructura 5D-65, segundo piso, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 76f).
- c) Yaxhá, Estructura 375 (Zralka, 2009: Fig. 23).
- d) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 37).
- e) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 16).
- f) Tikal, Estructura 5C-13, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 27g).
- g) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 55d).
- h) Tikal, Estructura 5E-55-2a, zona central, Cámara principal, muro Sur (Orrego y Larios, 1983: Lámina 12A).
- i) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 26a).
- j) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 39a).
- k) Chichén Itzá, Templo de los Falos (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 20).
- l) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73).
- m) La Tortuga, Estructura 1, Sala 4, muro Sur, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15i).
- n) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 55e).
- o) Tikal, Estructura 5D-50-5 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 53e).
- p) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N2, sala j, muro Norte, Grafito 10 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15e).
- q) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala e, jamba Este, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15h).

Lámina 10

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



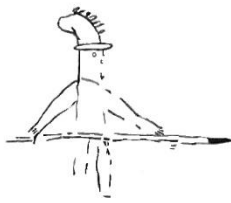
e



f



g



h



i



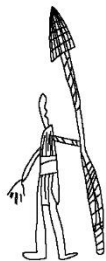
j



k



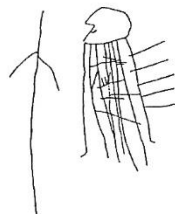
l



m



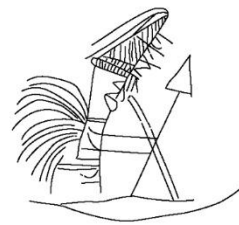
n



o



p



q

Lámina 11. Antropomorfos armados. Todos los grafitos son incisos, excepto las Figs. a) pintado en negro; i) pintado y policromado.

a) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-N, muro Este, Grafito 256. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

b) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 5, muro Sur, Grafito 212. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

c) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32a).

d) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 5, muro Sur, Grafito 212. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

e) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47f).

f) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47j).

g) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47n).

h) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47a).

i) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 3-N, muro Sur, Grafito 249. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

j) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 5, muro Sur, Grafito 212. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

k) Tikal, Estructura 3D-43, Cuarto 3, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 13b).

l) Nakum, Estructura Y, Cuarto 3, muro Sur (Zralka, 2014: Lámina 7, Fig. i).

Lámina 11

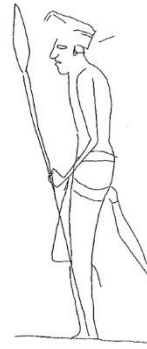
Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



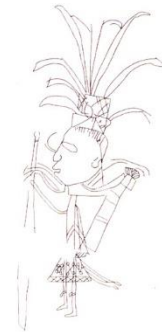
e



f



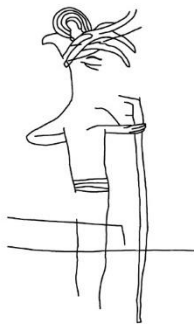
g



h



i



j



k



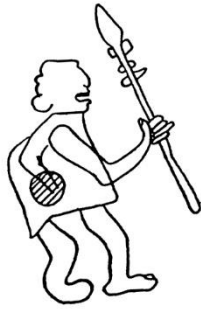
l

Lámina 12. Antropomorfos armados. Todos los grafitos son incisos.

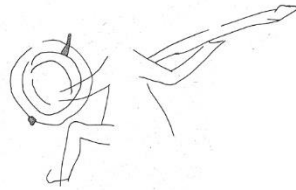
- a) San Clemente, pasadizo entre las Estructuras III y VII, muro Sur (Coulle, 1993: Planche 24, Fig. 19a).
- b) San Clemente, pasadizo entre las Estructuras III y VII, muro Sur (Torres, 2009: Fig. 10). Dibujado por Fran Lorenzo.
- c) San Clemente, pasadizo entre las Estructuras III y VII, muro Sur (Torres, 2009: Fig. 14). Dibujado por Fran Lorenzo.
- d) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, segundo piso, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75d).
- e) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 14, muro Sur, Grafito 207. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- f) Chichén Itzá, Akabdzib, Cuarto 11 (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 10).
- g) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste, Grafito 6 (Mayer, 2014: Fig. 19). Dibujado por Guido Krempel.
- h) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste, Grafito 22 (Mayer, 2014: Fig. 7). Dibujado por Guido Krempel.
- i) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 9, muro Este, Grafito 109. Dibujado por el equipo del PLB y redibujado por Núria Feliu, © PLB.

Lámina 12

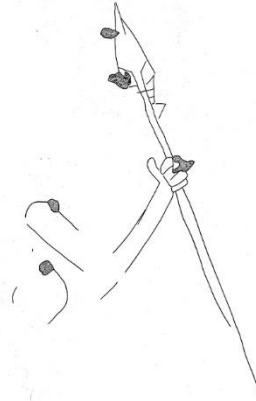
Representaciones antropomorfas



a



b



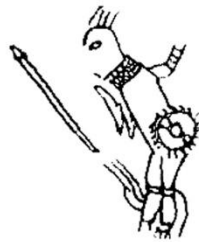
c



d



e



f



g



h



i

Lámina 13. Antropomorfos armados. Todos los grafitos son incisos, excepto la Fig. a) pintado en negro.

a) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 3-N, muro Sur, Grafito 248. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

b) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38a).

c) Rio Bec, Grupo D, Estructura 7N1, sala j, jamba Oeste, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15g).

d) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste, Grafito 22 (Mayer, 2014: Fig. 7). Dibujado por Guido Krempel.

e) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 2, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 100).

f) Tikal, Estructura 5D-54, Cuarto 1C, segundo piso (Trick y Kampen, 1983: Fig. 62b).

g) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-S, muro Norte, Grafito 236. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

h-m) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste, Grafito 22 (Mayer, 2014: Fig. 7). Dibujado por Guido Krempel.

n) Tikal, Estructura 5D-49, Cuarto 1, primer piso (Trick y Kampen, 1983: Fig. 52a).

o) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65g).

p) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 14, muro Sur, Grafito 207. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

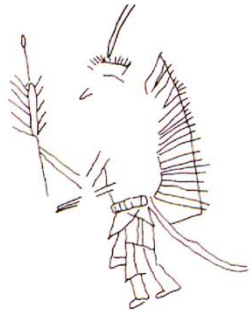
q) Tikal, Subestructura 5D-Sub.3-A, Muro exterior Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 83c).

Lámina 13

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l



m



n



o



p



q

Lámina 14. Representaciones antropomorfas singulares. Todos los grafitos son incisos, excepto las Figs m) técnica desconocida; n-o) pintados en negro.

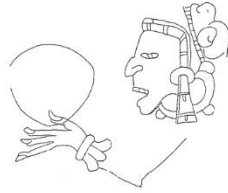
- a) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste, Grafito 18 (Mayer, 2014: Fig. 7). Dibujado por Guido Krempel.
- b) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 16).
- c) Tikal, Estructura 5D-96, Ubicación exacta desconocida. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- d) Altún Há (Coulle, 1983: Planche 2, Fig. 1e).
- e) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 26b).
- f) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 17, muro Sur, Grafito 204. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- g) Tikal, Estructura 5E-55, Cuarto 2a, jamba Norte de la puerta principal (Orrego y Larios, 1983: Lámina 3C).
- h) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este, Grafito 216. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- i) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Oeste, Grafito 103. Dibujado por el equipo del PLB y redibujado por Núria Feliu, © PLB.
- j) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 20c).
- k) Nakum, Estructura 61, Grafito 61/18 (Zralka, 2009: Fig. 8b).
- l) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala f, muro Noreste, Grafito 15 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 10a).
- m) Uaxactún (Coulle, 1983: Planche 28, Fig. 24f).
- n) Nakum (Coulle, 1983: Planche 16, Fig. 14c).
- o) Nakum (Coulle, 1983: Planche 16, Fig. 14a).

Lámina 14

Representaciones antropomorfas



a



b



c



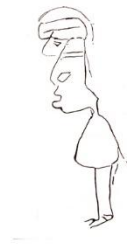
d



e



f



g



h



i



j



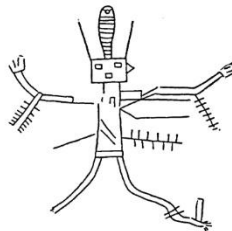
k



l



m



n



o

Lámina 15. Representaciones antropomorfas singulares. Todos los grafitos son incisos, excepto las Figs d, i) pintados en negro.

- a) Tikal, Estructura 3D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 12a). Redibujado por Núria Feliu.
- b) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 35). Redibujado por Núria Feliu.
- c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d). Redibujado por Núria Feliu.
- d) Tikal, Subestructura 5D-Sub.3-A, Muro exterior Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 83e).
- e) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 221 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 13).
- f) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 10a). Redibujado por Núria Feliu.
- g) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste, Grafito 18 (Mayer, 2014: Fig. 7). Dibujado por Guido Krempel.
- h) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 5, muro Sur, Grafito 235. Dibujado por Núria Feliu.
- i) Tikal, Estructura 5E-55-2a, zona central, Cámara principal, muro Sur (Orrego y Larios, 1983: Lámina 12C).
- j) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1B, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 79c).

Lámina 15

Representaciones antropomorfas

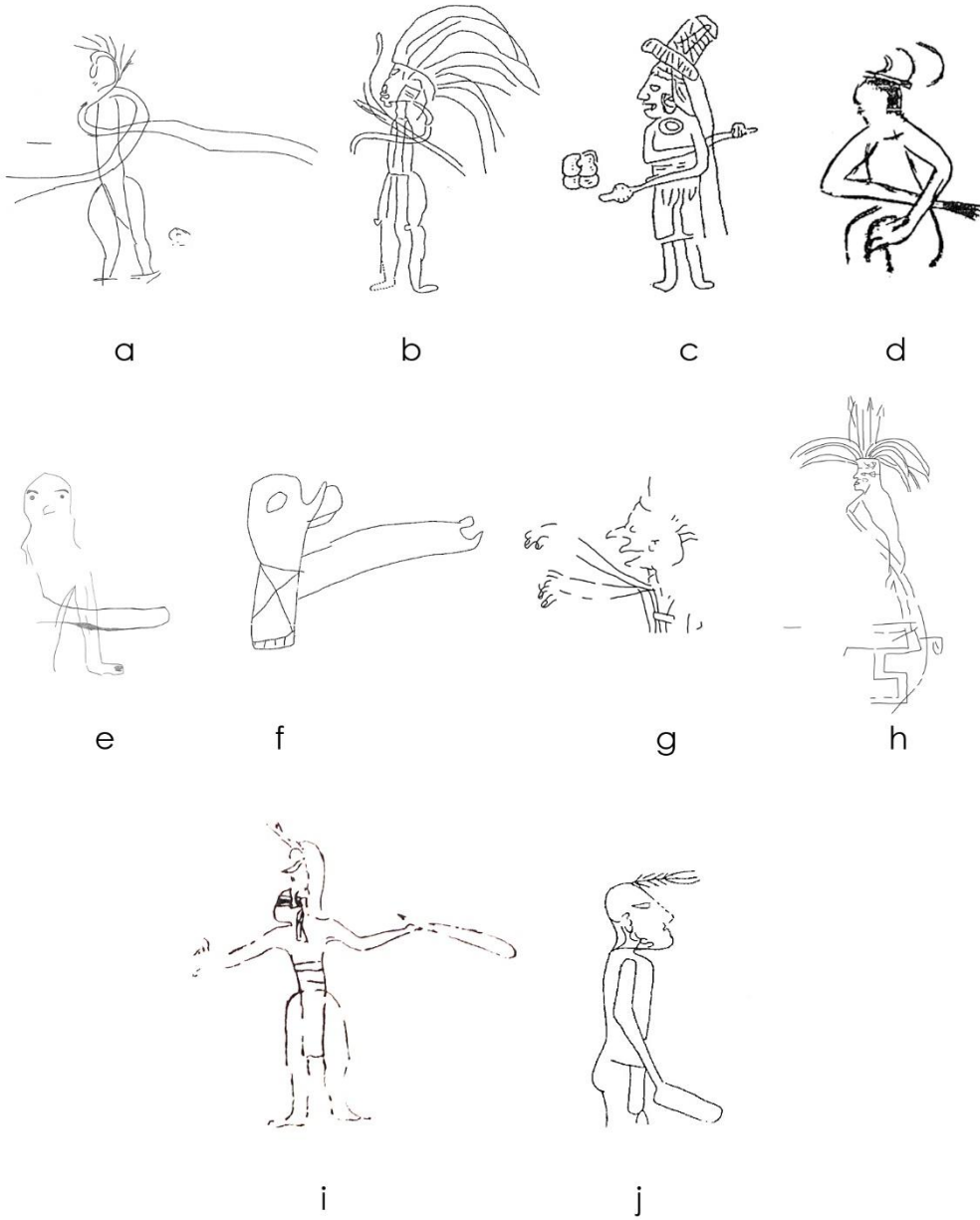


Lámina 16. Representaciones antropomorfas singulares. Todos los grafitos son incisos.

- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Norte, Grafito 172. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, Grafito 187. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- c) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 97a).
- d) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d).
- e) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 8).
- f) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 10, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 27i).
- g) Tikal, Subestructura 5D-Sub.3-A, Fachada exterior (Trick y Kampen, 1983: Fig. 82c).
- h) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 3, muro Oeste, Grafito 198 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 11) , © PLB.
- i) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 15b).
- j) Tikal, Estructura 5D-51, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 53f).
- k) Uaxactún (Coulle, 1983: Planche 28, Fig. 24h).
- l) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Oeste, Grafito 104. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- m) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47k).
- n) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este, Grafito 218 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 11), © PLB.
- o) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38b).
- p) Tikal, Estructura 5D-96, Ubicación exacta desconocida. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- q) Tikal, Estructura 5D-96, Pasillo del Cuarto Norte al Cuarto Central, muro Este. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- r) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Norte, muro Norte. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- s) Tikal, Estructura 5-D-52, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 58a).

Lámina 16

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



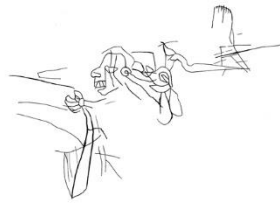
e



f



g



h



i



j



k



l



m



n



o



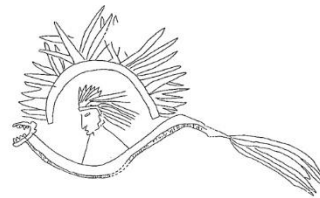
p



q



r



s

Lámina 17. Antropomorfos sedentes. Todos los grafitos son incisos excepto la Fig. c) gubiado/inciso profundo/inciso Tipo B.

- a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 66h).
- b) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 95b).
- c) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 24d).
- d) Palenque, Templo de las Inscripciones (Coulle, 1993: Planche 19, Fig. 15a).
- e) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70c). Redibujado por Núria Feliu.
- f) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54c). Redibujado por Núria Feliu.
- g) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54b).
- h) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54c). Redibujado por Núria Feliu.
- i) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32b). Redibujado por Núria Feliu.
- j) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 26a). Redibujado por Núria Feliu.
- k) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47e). Redibujado por Núria Feliu.
- l) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74c).
- m) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47b).
- n) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74a).
- o) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47d).
- p) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 16).
- q) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32a).
- r) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 55c).
- s) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1A, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 78c).
- t) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 34).
- u) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65c).
- v) Tikal, Estructura 5E-55-2, zona central, Cámara Principal, muro Este (Orrego y Laríos, 1983: Lámina 6F).
- w) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Este, Grafito 006. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.

Lámina 17

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



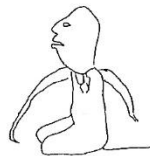
k



l



m



n



o



p



q



r



s



t



u



v



w

Lámina 18. Ajaw (a-f), **Ah k'u hun** (g-h) y **Ah'tsib** (i-j). Excepto la Fig. a) pintada y policromada, todas las representaciones son incisas.

a) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Oeste, Grafito 258 (Vidal y Muñoz, 2016: 64, Fig. a). Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

b, g-h) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este, Grafito 213 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 18) , © PLB.

c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74e).

d) Tikal, Estructura 3D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 12c).

e) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 76e).

f) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 14, muro Sur, Grafito 207. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

i) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 5, muro Sur, Grafito 235. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

j) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65j). Redibujado por Núria Feliu.

Lámina 18

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



e



f



g



h



i



j

Lámina 19. Cazadores (a-e), jugadores de pelota (f-j) y verdugos (k-m). Todos los grafitos son incisos.

a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 2, muro Este, Grafito 037. Dibujado por el equipo del PLB y redibujado por Núria Feliu, © PLB.

b-c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, Grafito 180. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

d) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 2, muro Oeste, Grafito 200 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 11) , © PLB.

e) Nakum. Estructura Y. Ubicación exacta desconocida. Redibujado por Núria Feliu.

f) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70a). Redibujado por Núria Feliu.

g-h) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 9). Redibujado por Núria Feliu.

i-j) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 46). Redibujado por Núria Feliu.

k) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38a). Redibujado por Núria Feliu.

l) Nakum, Estructura G, Cámara Este, muro Oeste (Zalka, 2014: Lámina 80, Fig. f).

m) Rio Bec, Grupo D, Estructura 7N1, sala j, jamba Oeste, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15g).

Lámina 19

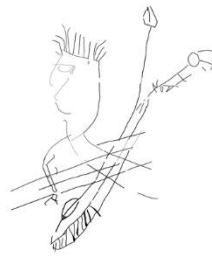
Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



e



f



g



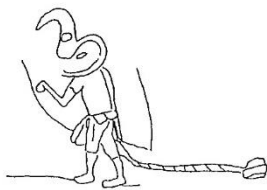
h



i



j



k



l



m

Lámina 20. Cautivos. Todos los grafitos son incisos.

a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70f). Redibujado por Núria Feliu.

b-d) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 3, muro Oeste (Orrego y Larios, 1983: Lámina 17). Redibujado por Núria Feliu.

e) Tikal, Subestructura 5D-Sub.3-A, Muro exterior Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 83g).

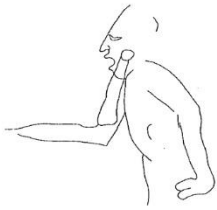
f) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 15b).

g) Nakum, Estructura Y, Cuarto 4, muro Oeste (Zralka, 2014, Lámina 9, Fig. g). Dibujado por K. Radnicka.

h) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 4, muro Sur (Orrego y Larios, 1983: Lámina 23, Fig. A).

Lámina 20

Representaciones antropomorfas



a



b



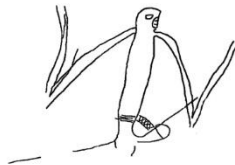
c



d



e



f



g



h

Lámina 21. Sacrificados. Todos los grafitos son incisos.

- a) Rio Bec, Grupo D, Estructura 7N1, jamba Oeste, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20a).
- b) Santa Rosa Xtampak, Palacio, jamba de uno de los pasadizos del primer piso (Hohmann 2017:132, Fig. 160).
- c) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala e, jamba Este, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20b).
- d) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 23a).
- e) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38a).
- f) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d).
- g) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 16).
- h) Yaxhá, Estructura 375, pasillo que conecta los cuartos Norte y Sur, jamba Este (Zralka, 2014: Lámina 9, Fig. f). Dibujado por K. Radnicka.
- i) Tikal, Estructura 5E-55-2, Cuarto Principal, muro Este (Orrego y Larios, 1983: Lámina 8B).
- j) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 4, muro Este (Orrego y Larios, 1983: Lámina 19A).
- k) Chichén Itzá, Templo de los Guerreros, rampa Este entre las columnatas Noreste y Oeste (Morris et al, 1931: 475, Fig. 231a).
- l) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 7, muro Norte (Orrego y Larios, 1983: Lámina 22A).
- m) Tikal, Palacio de los Murciélagos (Orrego y Larios, 1983: Lámina 23B).

Lámina 21

Representaciones antropomorfas

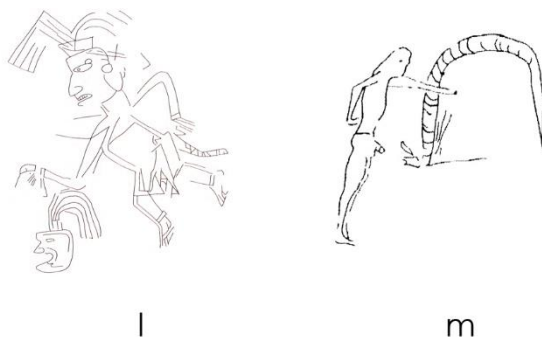
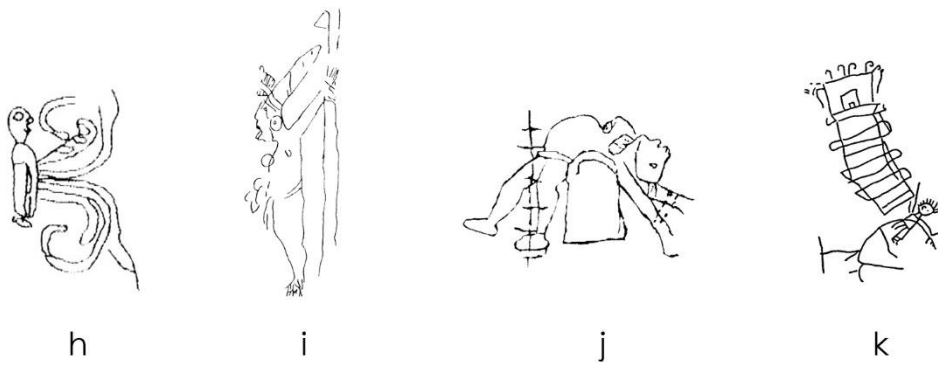
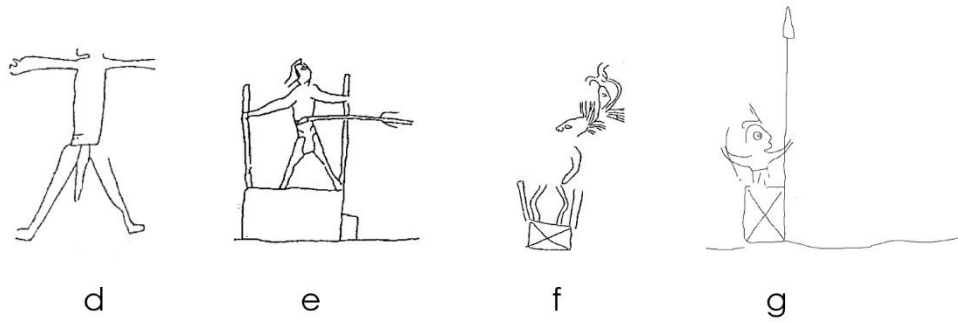
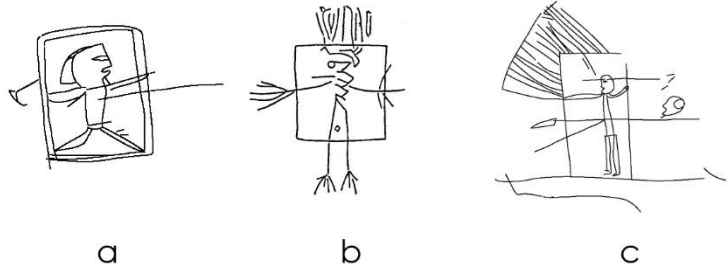


Lámina 22. Músicos. Excepto la Fig. c) pintado en negro, todos los grafitos son incisos.

- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Norte, Grafito 009 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 11), © PLB.
- b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Norte, Grafito 010. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- c) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Oeste, Grafito 262. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.
- d) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 9).
- e) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 5, muro Sur, Grafito 235. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- f) Rio Bec, Grupo V, Estructura IV, sala 2, muro Oeste, Grafito 5 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15k).
- g) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 14, muro Sur, Grafito 207. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- h) Nakum (Coulle, 1983: Planche 18, Fig. 14p).
- i) Yaxhá, Estructura 216, muro Oeste (Zralka, 2009: Fig. 26).
- j) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 58c). Redibujado por Núria Feliu.
- k) Nakum, Estructura A, Cámara Este, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 10, Fig. b). Dibujado por Justyna Olko.
- l) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este, Grafito 213 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 18), © PLB.
- m) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Norte, muro Este. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- n) Tz'ibatnah, Casa de las Pinturas (Kovac, 2014: Fig. 9).
- o) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 46).
- p) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala c, muro Sureste, Grafito 3 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15j).
- q-r) Rio Bec, Grupo V, Estructura IV, sala 2, muro Oeste, Grafito 5 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20e).
- s) Nakum, Estructura Y, Cuarto 4. Muro Oeste (Zralka 2014: Lámina 10, Fig. a). Dibujado por K. Radnicka.
- t) Dzibanché, Pequeña Acrópolis, Edificio I, Puerta 8, jamba Sur (Zralka 2014: Lámina 10, Fig. c).

Lámina 22

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



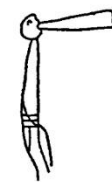
e



f



g



h



i



j



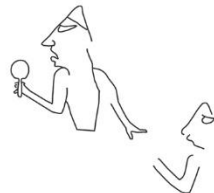
k



l



m



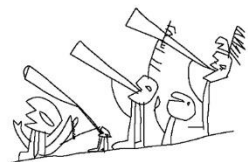
n



o



p



q



r



s



t

Lámina 23. Portadores y asistentes. Todos los grafitos son incisos excepto las Figs. n) pintado en negro; o) pintado y policromado.

a) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala c, muro Noroeste, Grafito 8 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20g).

b) Santa Rosa Xtampak, Palacio, jamba de uno de los pasadizos del primer piso (Hohmann 2017:132, Fig. 160).

c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67g). Redibujado por Núria Feliu.

d) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65j). Redibujado por Núria Feliu.

e) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala e, muro Norte, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15n).

f) Rio Bec, Grupo V, Estructura IV, sala 2, muro Oeste, Grafito 5 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15m).

g) Tikal, Subestructura 5D-Sub. 3A, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 82j). Redibujado por Núria Feliu.

h-i) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18e). Redibujado por Núria Feliu.

j) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 39b). Redibujado por Núria Feliu.

k-m) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 37).

n) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Oeste, Grafito 260. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

o) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Oeste, Grafito 262 (Vidal y Muñoz, 2016: 64, Fig. a). Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

Lámina 23

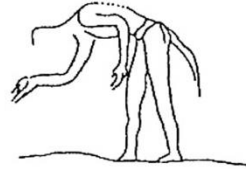
Representaciones antropomorfas



a



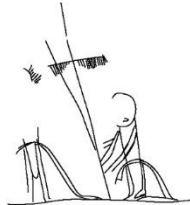
b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l



m



n



o

Lámina 24. Danzantes y representaciones antropomorfas sobrenaturales. Figs. a-e, g-i, m-n) grafitos incisos; f) pintado en rojo; j-k) pintados en negro; l) pintado y policromado.

a) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 33e). Redibujado por Núria Feliu.

b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67b). Redibujado por Núria Feliu.

c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74c).

d) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 19e). Redibujado por Núria Feliu.

e) Tikal, Estructura 5D-20, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41g). Redibujado por Núria Feliu.

f) Tikal, Estructura 5E-55-2, Zona Norte, Cámara Principal, muro Este (Orrego y Larios, 1983: Lámina 10D).

g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74c).

h) Copán, Oropendola, piso del segundo nivel (Zralka, 2014: Lámina 6, Fig. a).

i) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 3, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67f).

j) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Oeste, Grafito 259. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

k) Pasión del Cristo II, Estructura 1 (Mayer, 1997: Abb. 8).

l) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Sur, Grafito 253. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

m) Nakum, Estructura Y, Cuarto 3 (Zralka, 2014: Fig. 5.21).

n) Nakum, Estructura 60-1, muro Oeste (Zralka, 2009: Fig. 5j).

Lámina 24

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l



m



n

Lámina 25. Mujeres y niños. Todos los grafitos son incisos.

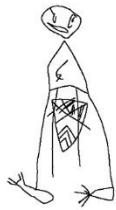
- a) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3 y 4). Redibujado por Núria Feliu.
- b) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Noreste, Grafito 6 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15o).
- c) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Noreste, Grafito 7 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15p).
- d) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Sureste, Grafito 9 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15q).
- e) Tz'ibatnah, Casa de las Pinturas (Kovac, 2014: Fig. 8).
- f) Tz'ibatnah, Casa de las Pinturas (Kovac, 2014: Fig. 6).
- g) Tikal, Estructura 5E-55-2, Zona Sur, Cámara Principal, muro Este (Orrego y Larios, 1983: Lámina 6H).
- h) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38a).
- i) Tikal, Estructura 5D-50, Cuarto 3 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 53c).
- j) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67d).
- k) Hochob, Estructura 2, Cámara Central. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados.
- l) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste, Grafito 15 (Mayer, 2014: Figs. 7 y 21). Dibujado por Guido Krempel.
- m) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54b). Redibujado por Núria Feliu.
- n) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 14, muro Sur, Grafito 207. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

Lámina 25

Representaciones antropomorfas



a



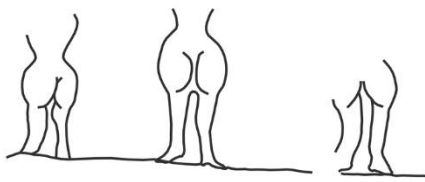
b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l



m



n



Lámina 26. Cabezas y caras. Todos los grafitos son incisos excepto las Figs. g, i) pintados en negro.

- a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18a).
- b) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 3, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 22c). Redibujado por Núria Feliu.
- c-d) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 24b).
- e) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 10, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28a).
- f) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65f).
- g) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Sur, Grafito 261. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.
- h) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub.2, Cuarto 1, jamba Norte, hornacina. Grafito 289. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- i) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 3-Norte, muro Sur, Grafito 249. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.
- j) Tikal, Estructura 5E-55-2a, zona central, Cámara principal, jamba Sur (Orrego y Larios, 1983). Redibujado por Núria Feliu.
- k) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32a). Redibujado por Núria Feliu.
- l) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 40a).
- m) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74a).
- n) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73).
- o) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d). Redibujado por Núria Feliu.
- p) Tikal, Estructura 5E-51 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 86). Redibujado por Núria Feliu.
- q) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala b, jamba Este, Grafito 3 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15r).
- r) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73).
- s) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 34).
- t) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 35).
- u) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 3B, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 51c).
- v-w) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 31c).
- x) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- y) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 33c).

Lámina 26

Representaciones antropomorfas

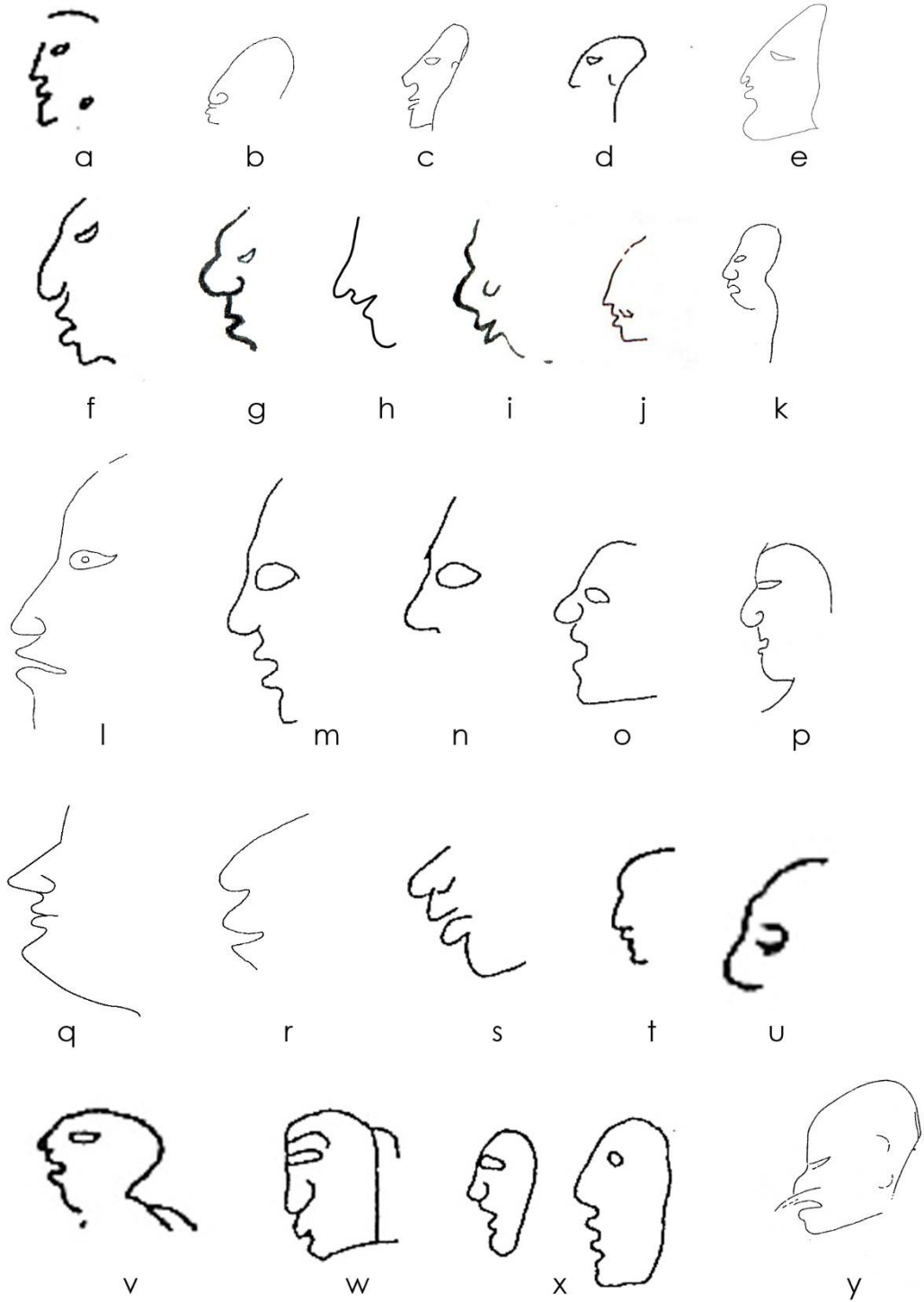


Lámina 27. Cabezas y caras. Todos los grafitos son incisos, excepto las Figs. d-f) pintados en negro.

- a) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 6-Norte, muro Este, Grafito 241. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- b) Tikal, Estructura 5E-55-2a, Cuarto 22, muro Oeste (Orrego y Larios, 1983: Lámina 22C).
- c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65f).
- d) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 3-Norte, muro Sur, Grafito 248. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.
- e-f) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Sur, Grafito 249. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.
- g) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 6-Norte, muro Este, Grafito 243. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- h) Tikal, Estructura 5E-55-2a, zona sur, jamba Norte de la entrada principal (Orrego y Larios, 1983: Lámina 6A)).
- i) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 40b).
- j) Rio Bec, Grupo V, Estructura IV, sala 2, muro Este, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15v).
- k) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala e, jamba Este, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15u).
- l) Nakum, Estructura 60-1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 14, Fig. c).
- m) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18a).
- n) Tikal, Estructura 5D-26-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41w).
- o) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70f).
- p) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32a).

Lámina 27

Representaciones antropomorfas

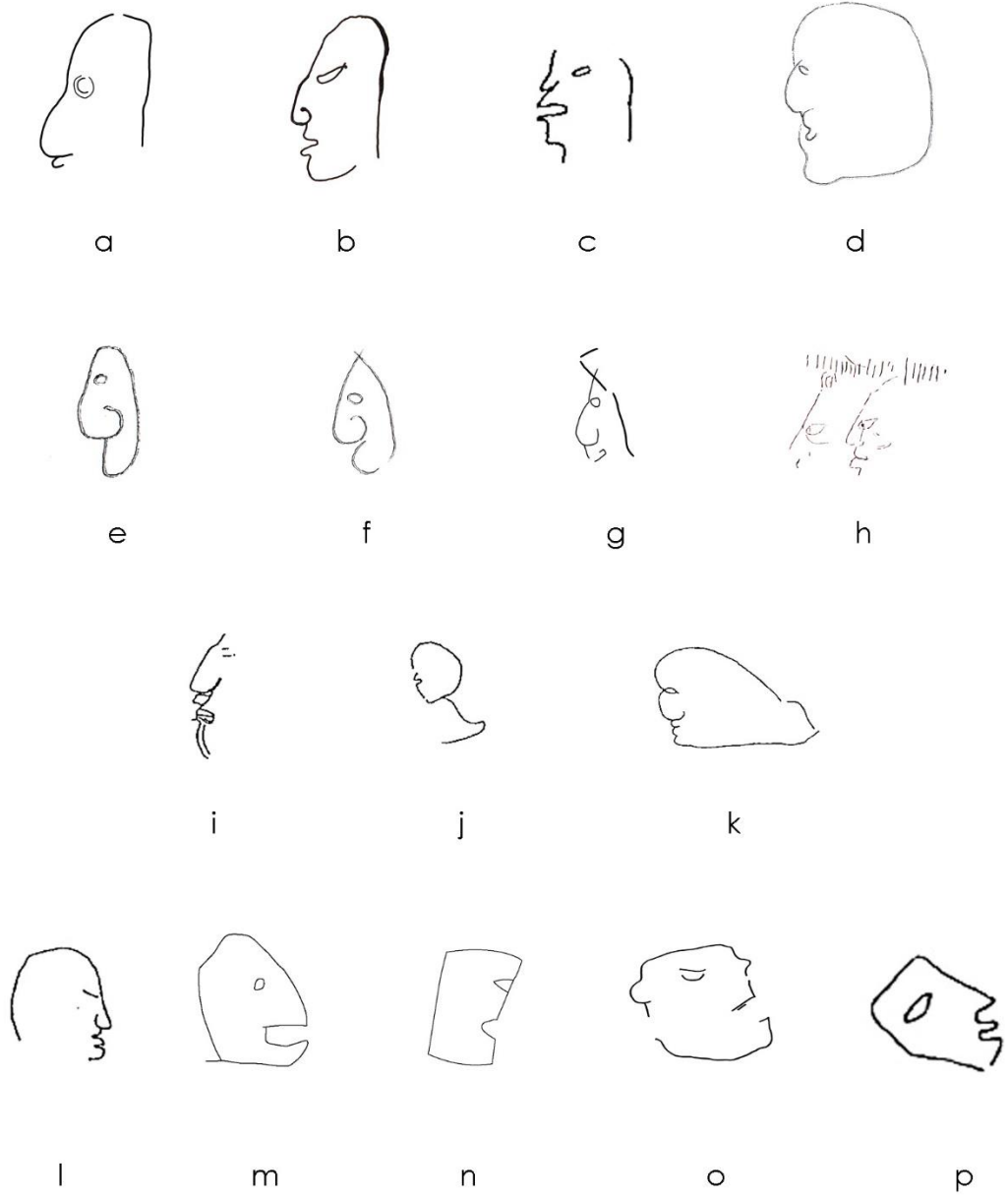


Lámina 28. Cabezas y caras. Todos los grafitos son incisos.

- a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18b).
- b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75a).
- c) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 36b).
- d) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d).
- e) Tikal, Estructura 5E-55-2a, zona central, jamba Norte de la entrada principal (Orrego y Larios, 1983: 2B).
- f) Tikal, Estructura 5E-55-2a, zona central, zona Ser, jamba Norte de la entrada principal (Orrego y Larios, 1983: Lámina 6B).
- g) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 39c).

Lámina 28

Representaciones antropomorfas

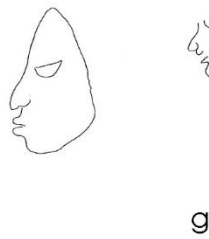
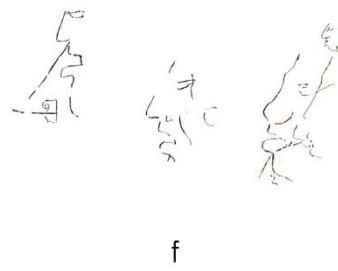
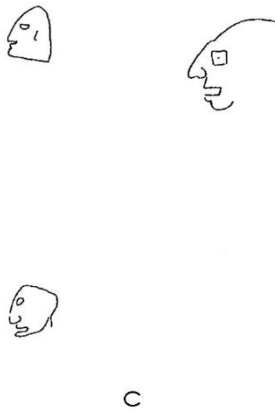
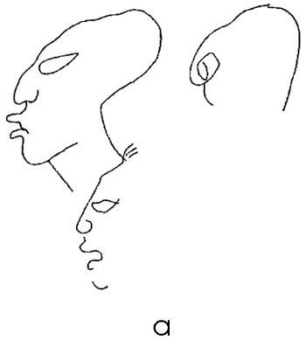


Lámina 29. Cabezas y caras. Todos los grafitos son incisos excepto la Fig. w) pintado en negro.

- a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 11, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28d).
- b) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N4, muro Norte, Grafito 5 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 8b).
- c) San Clemente (Coulle, 1993: Planche 25, Fig. 19c).
- d) Holtún, Subestructura B2-2, jamba Oeste (Zralka, 2014: Lámina 15, Fig. p).
- e) Nakum, Estructura D, Cuarto 30, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 14, Fig. a).
- f) Nakum, Estructura 60-1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 14, Fig. i).
- g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67i).
- h) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70f).
- i) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67g).
- j) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1A, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 77e).
- k) Tikal, Estructura 5D-13, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 26b).
- l) Nakum, Estructura Y, Cuarto 3, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 15, Fig. j).
- m) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75a).
- n) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70c).
- o) Ceibarico A, Estructura 1, Sala d, muro Norte, Grafito 8 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15s).
- p) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 2).
- q) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65a).
- r) Izapa (Coulle, 1993: Planche 13: Fig. 10a).
- s) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 19d).
- t) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 34). Redibujado por Núria Feliu.
- u) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 66j).
- v) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d).
- w) Pasión del Cristo II, Estructura 1 (Mayer, 1997: Abb. 5).
- x) Tikal. Estructura 5E-55-2, Zona Norte, Cámara Principal, muro Este (Orrego y Laríos, 1983: Lámina 10E).
- y) Cichén Itzá, Templo de Chac Mol (Morris et al, 1931: 366, Fig. 261a).

Lámina 29

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l



m



n



o



p



q



r



s



t



u



v



w



x



y

Lámina 30. Cabezas y caras. Todos los grafitos son incisos excepto las Figs. d, n) técnica compuesta.

- a) Tikal, Estructura 5D-54, Cuarto 1C (Trick y Kampen, 1983: Fig. 62b).
- b) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 3, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 22b).
- c) Nakum, Estructura D, Cuarto 30, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 14, Fig. f). Dibujado por Jaroslav Zralka.
- d) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 3, muro Este, Grafito 219. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- e) Tikal, Estructura 5D-1, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30d).
- f) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 13, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28e).
- g) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 57f).
- h) San Clemente (Coulle, 1993: Planche25, Fig. 19d).
- i) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, jamba Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 81e).
- j) Nakum, Estructura D, Cuarto 30, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 14, Fig. b). Dibujado por Jaroslav Zralka.
- k) Nakum, Estructura 61-1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 14, Fig. d). Dibujado por Justyna Olko.
- l) Nakum, Estructura 61-1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 14, Fig. e). Dibujado por Justyna Olko.
- m) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N2, sala j, muro Norte, Grafito 9 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 15t).
- n) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala g, muro Sureste, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 8c). o) Tikal, Estructura 5E-51 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 86).
- p) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 16).
- q) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 23d).
- r) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71c).

Lámina 30

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



e



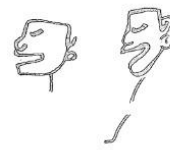
f



g



h



i



j



k



l



m



n



o



p



q



r



Lámina 31. Cabezas y caras. Todos los grafitos son incisos excepto la Fig. g) gubiado/inciso profundo/inciso Tipo B.

- a) Uaxactún, Estructura A-V, Cuarto 63, muro Norte (Smith, 1950: Fig. 115a).
- b) Tikal, Estructura 3D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 13d).
- c) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 17c).
- d) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18a).
- e) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 64e).
- f) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1A, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 77d).
- g) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 81b).
- h) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67a).

Lámina 31

Representaciones antropomorfas



a



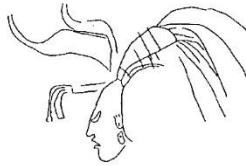
b



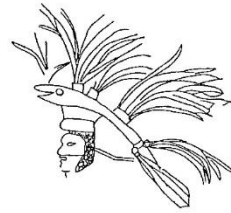
c



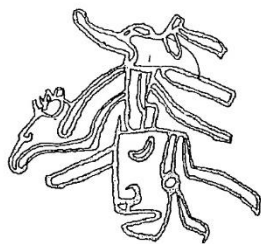
d



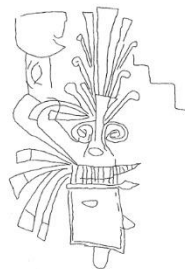
e



f



g



h

Lámina 32. Cabezas y caras. Figs. a, h-o, r-u, x) incisos; b-g) técnica desconocida; p) compuesto; q, v-w) pintados en negro.

- a) Nakum, Estructura A (Coulle, 1993: Planche 17, Fig. 14m).
- b) Uaxactún, Estructura A-V, Cuarto 19, (Coulle, 1993: Planche 27, Fig. 24b).
- c) Uaxactún, Estructura A-V, Cuarto 29, cara Oeste de la banca (Coulle, 1993: Planche 27, Fig. 24e).
- d-f) Uaxactún, Estructura A-V, Cuarto 33, muro Norte (Coulle, 1993: Planche 29, Figs. 24i-k).
- g) Uaxactún, Estructura A-V, Cuarto 63, muro Norte (Coulle, 1993: Planche 29, Fig. 24m).
- h) Tikal, Estructura 3D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 12b).
- i) Tikal, Estructura 3D-43, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 13c).
- j) Tikal, Estructura 5D-1, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30n).
- k) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38b).
- l) Tikal, Estructura 5D-3, Cuarto 3 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 40d).
- m) Tikal, Estructura 5D-20, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41d).
- n) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70f).
- o) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d).
- p) Nakum, Estructura D, Cuarto 30, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 14, Fig. h).
- q) Dzibilchaltún, Estructura 1-Sub., piso (Coulle, 1993: Planche 8, Fig. 6c).
- r) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Oeste, Grafito 110. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- s) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18d).
- t) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3-4).
- u) Chichén Itzá, El Arco (5C-35), (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 17).
- v) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Oeste, Grafito 259. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.
- w) Pasión del Cristo II, Estructura 1 (Mayer, 1997: Abb. 18). Dibujo de Christian Prager.
- x) Xkichmook, Palacio, Cuarto 7 (Thompson, 1898: Fig. 32).

Lámina 32

Representaciones antropomorfas



a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l



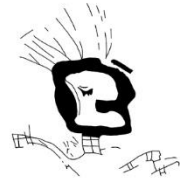
m



n



o



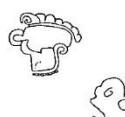
p



q



r



s



t



u



v



w



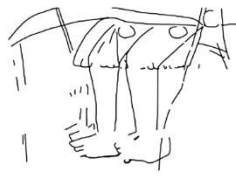
x

Lámina 33. Otras partes del cuerpo. Piernas (a-c), manos (d-e), falos (f-g) y vulvas (h-w). Figs. a, c-g, s, t, v) grafitos incisos; b) pintado en negro; h-r, v) gubiados/incisos profundos; w) técnica compuesta.

- a) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste (Mayer, 2014: Fig. 7). Dibujado por Guido Krempel.
- b) Tikal, Estructura 5D-54, Cuarto 1B, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 61b).
- c) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Central, muro Norte. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- d) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 10, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74b).
- e) La Blanca (Fialko, 1997: Fig. 2.9). Redibujado por Núria Feliu.
- f) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 27h).
- g) Rio Bec, Grupo D, Estructura 7N2, sala j, muro Norte, Grafito 22 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19e).
- h) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Oeste. Dibujado por Fran Lorenzo, © PLB.
- i) San Clemente (Coulle, 1993: Planche 25, Fig. 19i).
- j) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Oeste, Grafito 194. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- k) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Oeste, Grafito 195. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- l) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 2, muro Norte, Grafito 196. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- m) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 5, muro Norte, Grafito 201 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 15), © PLB.
- n) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 5, muro Oeste, Grafito 202 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 15), © PLB.
- o) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 6, muro Norte, Grafito 228. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- p) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 6, muro Este, Grafito 277. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- q) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Oeste. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- r) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 3, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 22a).
- s) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 97a).
- t) Ceibarico A, Estructura 1, Sala d, muro Norte, Grafito 8 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19b).
- u) Ceibarico A, Estructura 1, Sala d, muro Norte, Grafito 8 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19d).
- v) Ceibarico A, Estructura 1, Sala d, muro Sureste, Grafito 8 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19a).
- w) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala c, muro Sur, Grafito 6 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19c).

Lámina 33

Representaciones antropomorfas



a



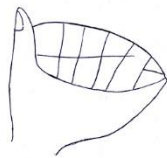
b



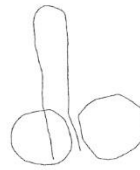
c



d



e



f



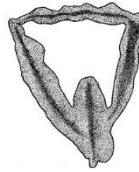
g



h



i



j



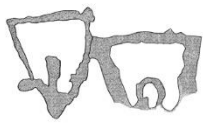
k



l



m



n



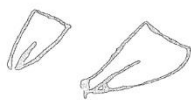
o



p



q



r



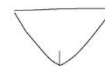
s



t



u



v



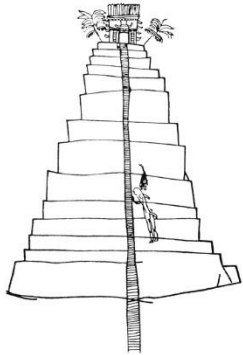
w

Lámina 34. Basamentos piramidales con superestructura. Todos los grafitos son incisos.

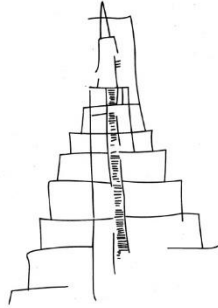
- a) Chicanná, Estructura II (Coule, 1993: Planche 5, Fig. 3c).
- b) Tikal, Estructura 5D-96, pasillo que comunica el Cuarto Central con el Cuarto Norte, muro Este. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- c) Chichén Itzá, Templo de los Guerreros, rampa entre las columnatas Noreste y Oeste (Morris et al, 1931: 475, Fig. 231b).
- d) Chichén Itzá, Caracol, jamba de la puerta Norte (Morris et al, 1931: 475, Fig. 231c).
- e) Chicanná, Estructura II (Coule, 1993: Planche 5, Fig. 3c). Detalle.
- f) Nakum, Estructura Y, Cuarto 3, muro Sur (Zralka, 2014: Lámina 34, Fig. i).
- g) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 8).
- h) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 34). Redibujado por Núria Feliu.
- i) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 35).
- j) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Norte, Grafito 102. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- k) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 36b).

Lámina 34

Arquitectónicos



a



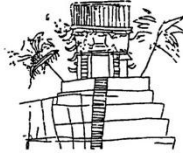
b



c



d



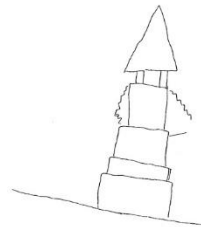
e



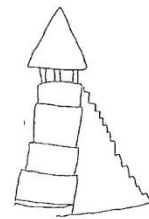
f



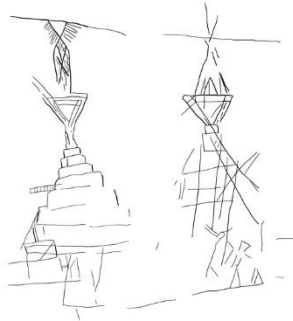
g



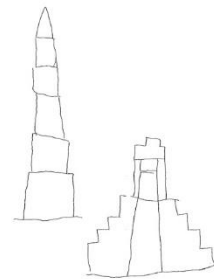
h



i



j



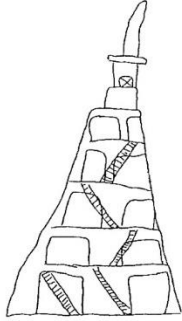
k

Lámina 35. Basamentos piramidales con superestructura. Todos los grafitos son incisos.

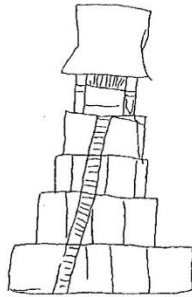
- a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- b) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 34). Redibujado por Núria Feliu.
- c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- d) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 20a).
- e) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Este, Grafito 175. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- f) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Oeste, Grafito 176. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- g) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 4, muro Sur (Orrego y Larios, 1983: Lámina 20B).
- h) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Oeste, Grafito 4 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18k).
- i) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 3B, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 51c).

Lámina 35

Arquitectónicos



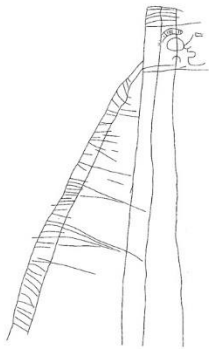
a



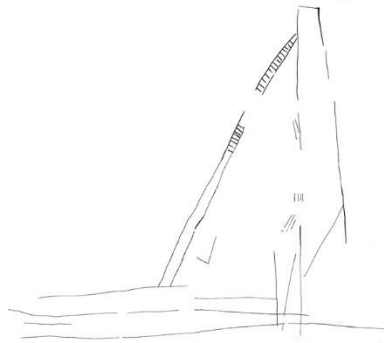
b



c



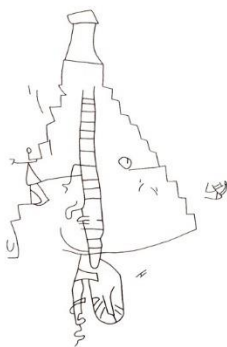
d



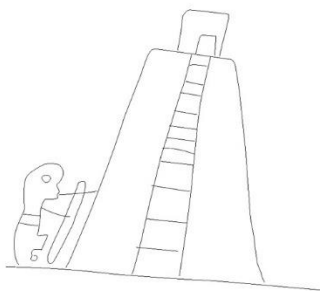
e



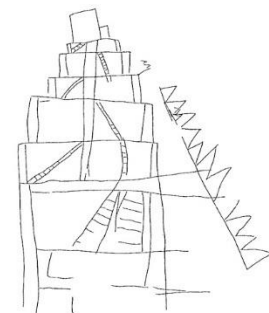
f



g



h



i

Lámina 36. Basamentos piramidales con superestructura de material perecedero/con grandes cubiertas vegetales. Todos los grafitos son incisos.

- a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65b).
- b) Nakum, Estructura G, Cuarto E, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 32, Fig. i).
- c) Nakum, Estructura A, Cuarto E, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 33, Fig. i). Dibujado por Justyna Olka.
- d) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38b). Redibujado por Núria Feliu.
- e) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47l).
- f) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, jamba Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 64b).
- g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74f).
- h) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74g).
- i) Nakum, Estructura 61-1 (Zralka, 2014: Lámina 33, Fig. d).
- j) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 58a).
- k) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Norte, Grafito 173. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- l) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala e, muro Norte, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18h).
- m) Rio Bec, Grupo V, Estructura IV, sala 2, muro Este, Grafito 5 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18g).
- n) Rio Bec, Grupo V, Estructura IV, sala 2, muro Oeste, Grafito 5 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18f).
- o) Nakum, Estructura 61-1, jamba Sur (Zralka, 2014: Lámina 32, Fig. j). Dibujado por Justyna Olka.
- p) Nakum, Estructura 61-1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 32, Fig. l). Dibujado por Justyna Olka.
- q) Nakum, Estructura G, Cuarto E, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 32, Fig. u).
- r) Nakum, Estructura W, Cuarto O, muro Sur (Zralka, 2014: Lámina 33, Fig. f). Dibujado por Jaroslaw Zralka.

Lámina 36

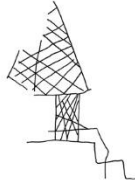
Arquitectónicos



a



b



c



d



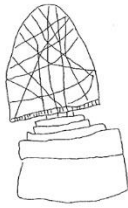
e



f



g



h



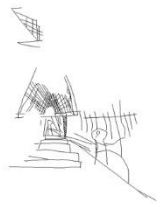
i



j



k



l



m



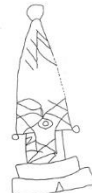
n



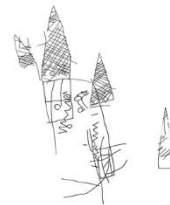
o



p



q



r

Lámina 37. Basamentos piramidales. Todos los grafitos son incisos.

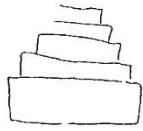
- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Norte, Grafito 178. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75b).
- d) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Norte, Grafito 105. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- e) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 19c).
- f) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 81a).
- g) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Central, muro Norte. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- h) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 9, muro Oeste, Grafito 108. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- i) Tikal, Estructura 5C-13, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 27f).
- j-k; o-p; r-t, w) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Figs. 34 y 35). Redibujado por Núria Feliu.
- l) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 1, muro Norte (Orrego y Larios, 1983: Lámina 16C).
- m) Holmul, Grupo II, Edificio A, Cuarto 1 (Coulle, 1993: Fig. 9b).
- n) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala c, muro Noroeste, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18j).
- q) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala c, muro Noroeste, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18i).
- u) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 64e).
- v) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 96b).

Lámina 37

Arquitectónicos



a



b



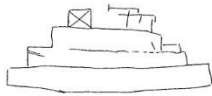
c



d



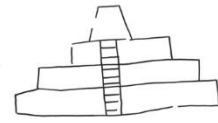
e



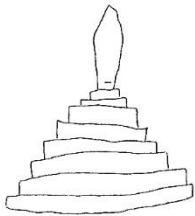
f



g



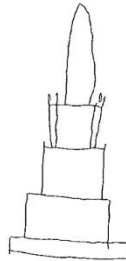
h



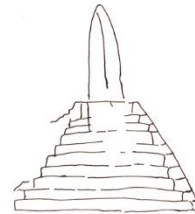
i



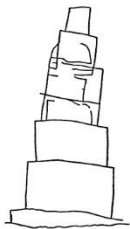
j



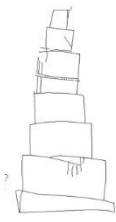
k



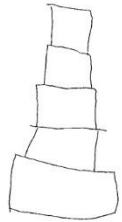
l



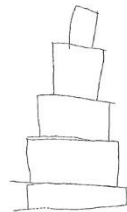
m



n



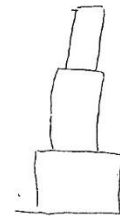
o



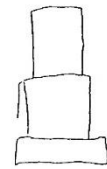
p



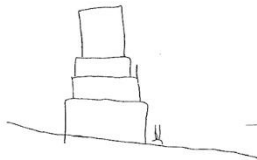
q



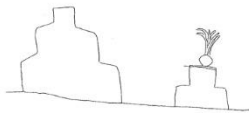
r



s



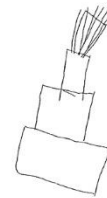
t



u



v



w

Lámina 38. Representaciones arquitectónicas sencillas / estructuras simples / estructuras de material perecedero. Todos los grafitos son incisos.

- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Norte, Grafito 186. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Sur, Grafito 188. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Oeste, Grafito 107. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- d) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Este, Grafito 180. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- e) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala g, muro Norte, Grafito 11 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18d).
- f) Nakum, Estructura A (Zralka, 2014: Lámina 35, Fig. d).
- g) Nakum, Estructura E, Cuarto 2, muro Sur (Zralka, 2014: Lámina 35, Fig. h).
- h) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 6, muro Norte, Grafito 223. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- i) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 4, muro Sur (Orrego y Larios, 1983: Lámina 35F).
- j) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Central, muro Norte. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- k) Tikal, Estructura 5D-96, pasillo que comunica el Cuarto Norte con el Cuarto Central, muro Este. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.

Lámina 38

Arquitectónicos



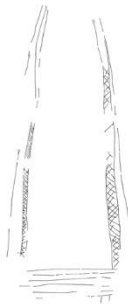
a



b



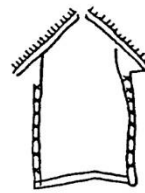
c



d



e



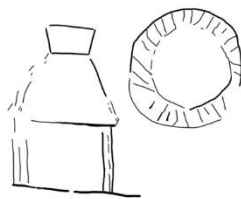
f



g



h



i



j



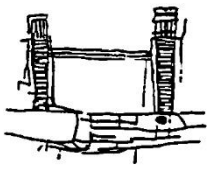
k

Lámina 39. Representaciones arquitectónicas singulares / Edificios singulares. Todos los grafitos son incisos.

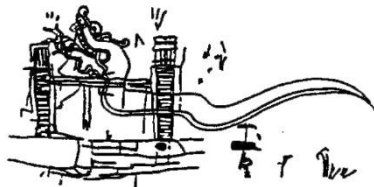
- a-b) Chicanná, Estructura II (Coulle, 1993: Planche 5, Fig. 3c).
- c) Tikal, Estructura 5E-55-2, zona Norte, Cámar principal, muro sur (Orrego y Larios, 1983: Lámina 12A).
- d) Nakum, Estructura 61-1, (Zralka, 2014: Lámina 34, Fig. j).
- e) Nakum, Estructura Y, cuarto 3, muro Norte (Zralka, 2014: Lámina 35, Fig. l).
- f) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala f, muro Norte, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18c).
- g) Dzibilchaltún, Subestructura 1-Sub. (Coulle, 1993: Planche 8, Fig. 6d).
- h) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 293. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- i) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste (Mayer, 2014: Fig. 7). Dibujado por Guido Krempel.
- j) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste (Mayer, 2014: Fig. 7). Dibujado por Guido Krempel.
- k) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 2C, jamba Sur (Orrego y Larios, 1983: Lámina 18A).
- l) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 1, muro Oeste (Orrego y Larios, 1983: Lámina 16A).
- m) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 15b).
- n) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Este, Grafito 197. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- o) Nakum, Estructura D, Cuarto 24, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 35, Fig. k).
- p) Tikal, Estructura 5D-23-1st, Cuarto 2, piso (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41n). Redibujado por Núria Feliu.
- q) Tikal, Estructura 5D-95, Cuarto 1C, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 82a).
- r) Tikal, Estructura 5D-50, Cuarto 3 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 52f).

Lámina 39

Arquitectónicos



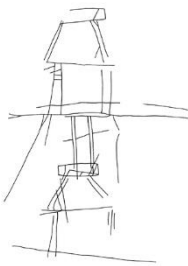
a



b



c



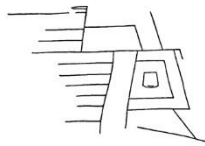
d



e



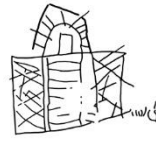
f



g



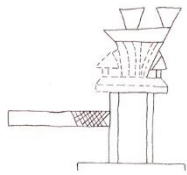
h



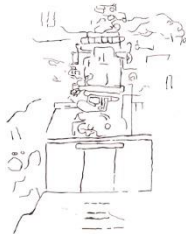
i



j



k



l



m



n



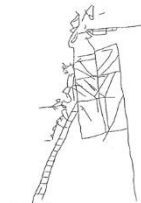
o



p



q



r

Lámina 40. Antropozoomorfos y seres sobrenaturales. Dioses. Figs. a, d, f) grafitos pintados en negro; b) gubiado/inciso profundo/ inciso Tipo B; c, e, g-j) incisos.

a) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 3-Norte, muro Sur, Grafito 250. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

b) Palenque, Templo de las Inscripciones, piso (Coulle, 1993: Planche 19, Fig. 15b).

c) Tikal, Estructura 5D-1, Cuarto 3, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30f).

d) Pasión del Cristo II, Estructura 1 (Mayer, 1997: Abb. 13). Dibujado por Christian Prager.

e) Tikal, Estructura 5D-33-2nd, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 42).

f) Pasión del Cristo II, Estructura 1 (Mayer, 1997: Abb. 8). Dibujado por Christian Prager.

g) Tikal, Estructura 5D-33-2nd, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 42).

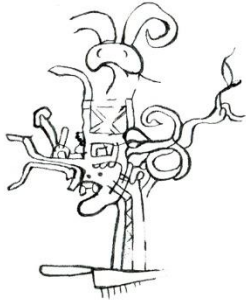
h) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 35). Redibujado por Núria Feliu.

i) Tikal, Estructura 5D-95, Cuarto 7, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Figs. 69b, c).

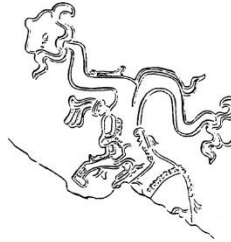
j) Pasión del Cristo II, Estructura 1 (Mayer, 1997: Abb. 3). Dibujado por Christian Prager.

Lámina 40

Antropozoomorfos y seres sobrenaturales



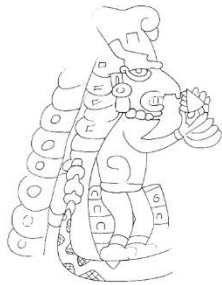
a



b



c



d



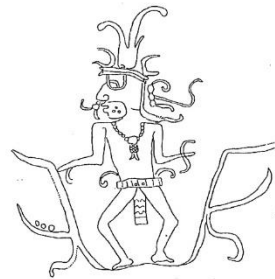
e



f



g



h



i



j

Lámina 41. Antropozoomorfos y seres sobrenaturales. Dioses. Figs. a, k) grafitos pintados en negro; b-j) incisos.

a) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 3-Norte, muro Sur, Grafito 250. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.

b) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 10, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28b).

c) Tz'ibatnah, Casa de las Pinturas (Kovac, 2014: Fig. 13).

d) Nakum, Estructura 61-1, jamba Sur (Zralka, 2014: Lámina 43, Fig. b). Dibujado por Justyna Olko.

e) Nakum, Estructura D, muro exterior de los cuartos 30 y 31 (Zralka, 2014: Lámina 43, Fig. c). Dibujado por Justyna Olko.

f) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 4A, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 49a).

g) Tikal, Estructura 5G-8, Cuarto 8 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 93).

h) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).

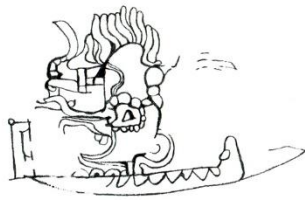
i) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 4A, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 49g).

j) Tikal, Estructura 5D-54, Cuarto 1A, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 60a).

k) Tikal, Estructura 5E-55-2, zona Norte, Cámara principal, muro Oeste (Orrego y Larios, 1983: Lámina 8C).

Lámina 41

Antropozoomorfos y seres sobrenaturales



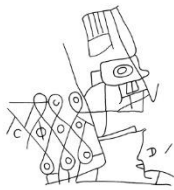
a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k

Lámina 42. Antropozoomorfos y seres sobrenaturales. Excepto las Figs. j-k) grafitos pintados en negro, todos los ejemplares son incisos.

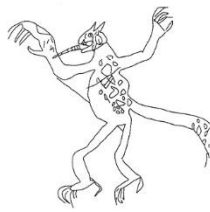
- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 6, muro Oeste, Grafito 225. Dibujado por Fran Lorenzo, © PLB.
- b) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3, 4).
- c) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 10a).
- d) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 96a).
- e) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 4, muro Oeste (Orrego y Laríos, 1983: Lámina 18E).
- f) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 26b).
- g) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 81c).
- h) Tikal, Estructura 5E-51, (Trick y Kampen, 1983: Fig. 86).
- i) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 95a).
- j-k) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Sur, Grafito 263. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.
- l) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 1, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 87a).
- m) Yaabichná (Périgny, 1908: 82).
- n) Yaabichná (Périgny, 1908: 82).
- o) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala f, muro Noreste, Grafito 15 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 10a).
- p) Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste (Mayer, 2014: Fig. 7, Grafito 9). Dibujado por Guido Krempel.
- q) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 6, 7a).
- r) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 9).
- s) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 10a).
- t) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 36b).

Lámina 42

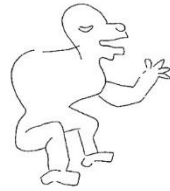
Antropozoomorfos y seres sobrenaturales



a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l



m



n



o



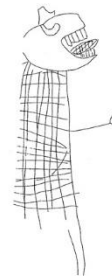
p



q



r



s



t

Lámina 43. Antropozoomorfos y seres sobrenaturales. Todos los grafitos son incisos excepto las Figs. c, h) pintados en negro; i) excavado, gubiado.

- a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, frontal de la banca (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75c).
- b) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N2, sala j, muro Norte, Grafito 5 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 17c).
- c) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Sur, Grafito 254. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.
- d) Tikal, Estructura 5D-33-2nd, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 42).
- e) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d).
- f) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 37). Redibujado por Núria Feliu.
- g) Tikal, Estructura 5E-51 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 86).
- h) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Norte, muro Sur, Grafito 255. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.
- i) La Blanca, Sillar hallado en el derrumbe, sector A-E, Grafito 231. Dibujado por Paulino Morales y redibujado por Núria Feliu, © PLB.
- j) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Este, Grafito 005 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 14), © PLB.
- k) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 4, muro Sur (Orrego y Laríos, 1983: Lámina 21A).
- l) Xunantunich (Gann, 1918: Fig. 39).

Lámina 43

Antropozoomorfos y seres sobrenaturales



a



b



c



d



e



f



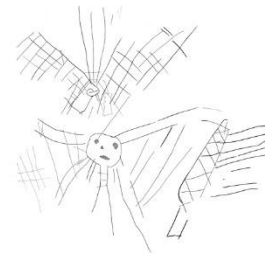
g



h



i



j



k



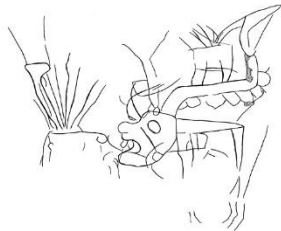
l

Lámina 44. Antropozoomorfos y seres sobrenaturales. Todos los grafitos son incisos, excepto las Figs. c) gubiado; b, d) técnica compuesta.

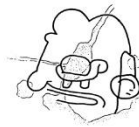
- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Oeste, Grafito 007 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 14), © PLB.
- b) Dzibilchaltún, Estructura 1-Sub (Coulle, 1993: Planche 9, Fig. 6g).
- c) La Blanca, Sillar hallado en el derrumbe, sector A-E, Grafito 234. Dibujado por Paulino Morales y redibujado por Núria Feliu, © PLB.
- d) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 4, muro Sur (Orrego y Larios, 1983: Lámina 18F).
- e) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 22 (Orrego y Larios, 1983: Lámina 22B).
- f) Tikal, Estructura 5E-55-2, zona central, cámara principal, jamba Sur de la puerta principal (Orrego y Larios, 1983: Lámina 4B).
- g) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 3, muro Este (Orrego y Larios, 1983: Lámina 18C).
- h) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Central, muro Este. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- i) La Blanca, Fialko, 1197: Fig. 2.9).
- j) Holmul, Grupo II, Edificio A (Coulle, 1993: Planche 11, Fig. 9d).
- k) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 48a).
- l) Tikal, Estructura 5D-1, Cuarto 2, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30e).
- m-n) Tikal, Estructura 5D-1, Cuarto 2, piso de la entrada (Trick y Kampen, 1983: Figs. 30 i-h).
- o-p) Tikal, Estructura 5D-1, Cuarto 2, piso de la entrada (Trick y Kampen, 1983: Figs. 30 k-j).

Lámina 44

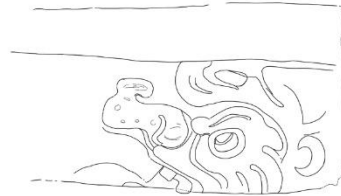
Antropozoomorfos y seres sobrenaturales



a



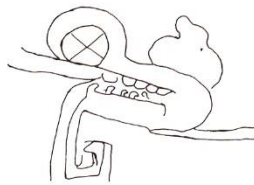
b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



l



m



n



o



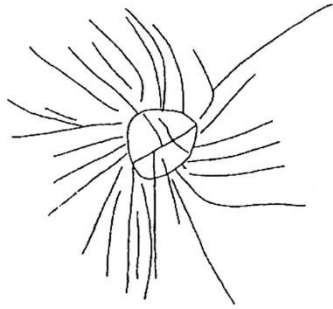
p

Lámina 45. Elementos astrales y representaciones fitomorfas. Todos los grafitos son incisos.

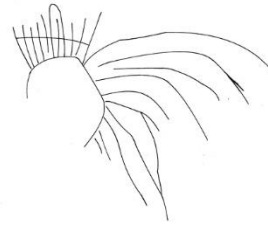
- a) Tikal, Estructura 5E-58, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 90).
- b) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Central, muro Sur. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 13, muro Este, Grafito 192. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- d) Tz'ibathah, Casa de la Pinturas, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 65, Fig. q).
- e) Tz'ibathah, Casa de la Pinturas, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 65, Fig. r).
- f, h) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d).
- g) Tikal, Estructura 5D-23-1st, piso (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41n).
- i) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74b).
- j) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74a).
- k) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- l) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71c).
- m) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este, Grafito 215 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 13), © PLB.
- n) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75b).
- o) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 281. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- p) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Sureste, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18e).

Lámina 45

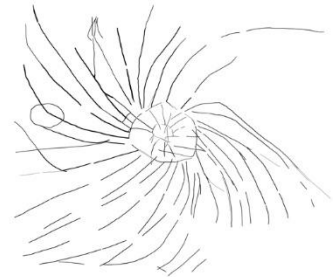
Elementos astrales y representaciones fitomorfas



a



b



c



d



e



f



g



j



h



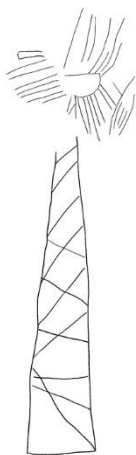
i



k



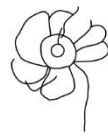
l



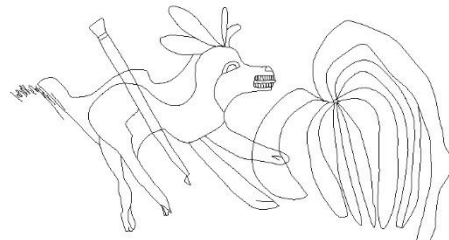
m



n



o



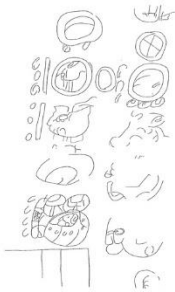
p

Lámina 46. Signos escriturarios y numerales / Epigrafía. Excepto la Fig. e) pintado en negro, todos los grafitos son incisos.

- a) Tikal, Estructura 5C-49, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 29c).
- b) Tikal, Estructura 5D-33-2nd, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 42).
- c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, sobre el dintel (Trick y Kampen, 1983: Fig. 69d).
- d) Chichén Itzá, Las Monjas (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 8).
- e) Dzibilchaltún, Estructura 1-Sub., muro Norte del corredor Sur (Zralka, 2014: Lámina 46, Fig. c).
- f) Cahal Pech, Estructura A-1, Cuarto 2, muro Norte del corredor Sur (Zralka, 2014: Lámina 47).
- g) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32a).
- h) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1A, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 78a).
- i) Tikal, Estructura 5D-33-2nd, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 42).
- j) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54b).
- k) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 11, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28c).
- l) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3, 4). Redibujado por Núria Feliu.
- m) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 27d).
- n) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 7, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 68f).
- o) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 7, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 68e).
- p) Tikal, Estructura 5D-32-1st, Cuarto 3, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41z).
- q) Dzibilchaltún, Estructura 1-Sub., muro Este (Coulle, 1993: Planche9, Fig. 6F).
- r) Kinal, estructura 39, muro Norte de una pequeña cámara cuadrada del edificio (Zralka, 2014: Lámina 46, Fig. e).
- s) San Clemente (Coulle, 1993: Planche 25, Fig. 19g).
- t) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 39b). u) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 21a).
- v) Tz'ibatnah, Casa de las Pinturas (Kovac, 2014: Fig. 3).
- w) Tz'ibatnah, Casa de las Pinturas (Kovac, 2014: Fig. 10).
- x) Nakum, Estructura E, Cuarto 1, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 46, Fig. a). Dibujado por Jaroslav Zralka y Justyna Olko.
- y-z) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 37).

Lámina 46

Signos escriturarios y numerales / Epigrafía



a



b



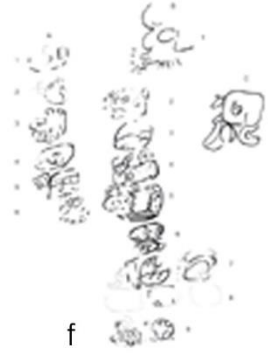
c



d



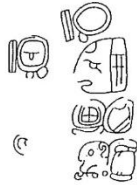
e



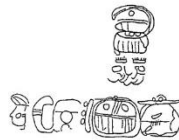
f



g



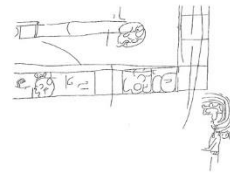
h



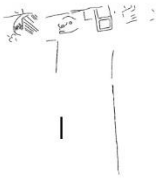
i



j



k



l



m



n



o



p



q



r



s



t



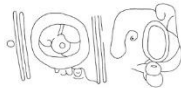
u



v



w



x



y



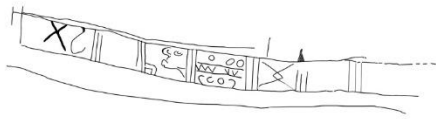
z

Lámina 47. Signos escriturarios y numerales / Epigrafía. Figs. a-c, e-h, i-k, n, q-v) grafitos incisos; d, g) pintados en rojo; l) inciso y gubiado; m-o) incisos y pintados en marrón; p) pintado en negro.

- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 18, muro Este, Grafito 209. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- b) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 278. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- c) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Norte, Grafito 267. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- d) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Este, Grafito 286. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- e) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Norte, Grafito 284. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- f, h) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 37). Redibujado por Núria Feliu.
- g) Nakum, Estructura 60, primer piso, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 46, Fig. b). Dibujado por Jaroslav Zralka y Justyna Olko.
- i) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, lienzo de la bóveda (Trick y Kampen, 1983: Fig. 40c). Redibujado por Núria Feliu.
- j) Tikal, Estructura 5D-23-1st, Cuarto 3, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41o).
- k) Tikal, Estructura 5D-51, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 53i).
- l) Tikal. Estructura 5E-58, Cuarto 1, muro Oeste (Orrego y Larios, 1983: Lámina 16B).
- m) Tikal. Estructura 5E-55-2, zona central, Cámara Principal, jamba Norte de la puerta principal (Orrego y Larios, 1983: Lámina 3A).
- n) Tikal. Estructura 5E-55-2, zona Sur, Cámara Principal, jamba Norte (Orrego y Larios, 1983: Lámina 6C).
- o) Tikal. Estructura 5E-55-2, zona central, Cámara Principal, jamba Norte de la puerta principal (Orrego y Larios, 1983: Lámina 13A).
- p) Tikal. Estructura 5E-55-2, puerta entre las cámara principal y las estancias del lado Sur, jamba Oeste (Orrego y Larios, 1983: Lámina 12D).
- q) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 66a).
- r) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 66l).
- s) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 7, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 66j).
- t) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1A, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 77f).
- u) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 80b).
- v) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71c).

Lámina 47

Signos escriturarios y numerales / Epigrafía



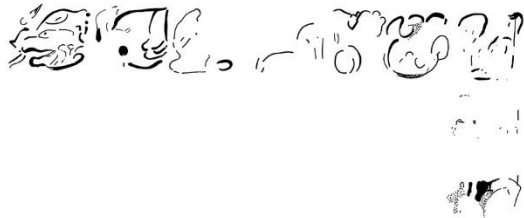
a



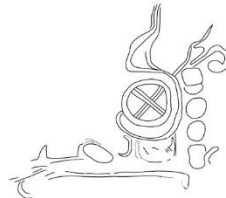
b



c



d



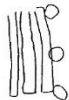
e



f



g



h



i



j



k



l



m



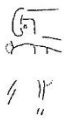
n



o



p



q



r



s



t



u



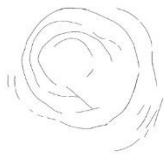
v

Lámina 48. Motivos geométricos. Todos los grafitos son incisos.

- a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 21a).
- b, c) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32a).
- d) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 36b).
- e) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 80d).
- f) Tikal, Estructura 5D-58, Cuarto 1, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 87a).
- g) Chilonché, Estructura 3E1. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB.
- h) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1A, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 77c).
- i) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 97f).
- j) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 17b).
- k) Tikal, Estructura 5D-1, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30c).
- l) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 64f).
- m) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 81c).
- n) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- o) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 4A, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 49f).
- p) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 10, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28b).
- q) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38b).
- r) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 39c).
- s) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67c).
- t) Payán, Estructura 1, Cuarto 11, muro Este (Coulle, 1993: Planche 20, Fig. 1).
- u) Hochob, Estructura 2. Hoja doble con la reproducción del grafito de la procesión de Hochob y un motivo geométrico inciso en la misma sala. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mapped 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados.

Lámina 48

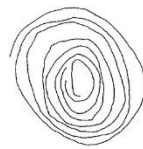
Motivos geométricos



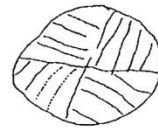
a



b



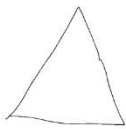
c



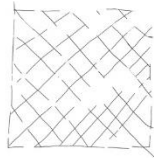
d



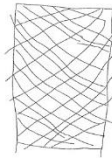
e



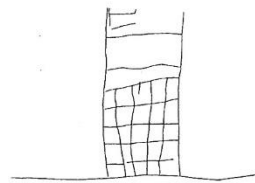
f



g



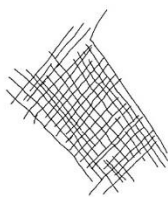
h



i



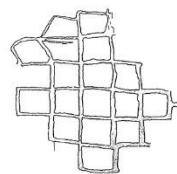
j



k



l



m



n



o



p



q



r



s



t



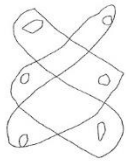
u

Lámina 49. Motivos geométricos. Todos los grafitos son incisos.

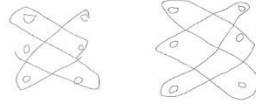
- a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 24c).
- b) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 25a).
- c) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47c).
- d) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 99d).
- e) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 2, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 100).
- f) Nakum, Estructura 61-1, jamba Sur (Zralka, 2014: Lámina 43, Fig. b).
- g-i) Tikal, Estructura 5D-33-2, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 43c).
- j) Chichén Itzá, Templo de los Guerreros (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 6).
- k-o) Tikal, Estructura 5D-Sub. 1-1st, muro exterior (Trick y Kampen, 1983: Figs. 82 d-f, h).
- p) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 66g).
- q) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32a).

Lámina 49

Motivos geométricos



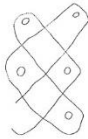
a



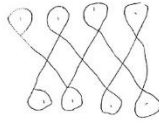
b



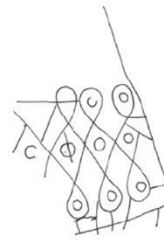
c



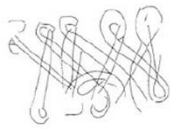
d



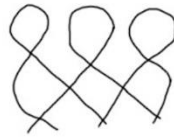
e



f



g



h



i



j



k



l



m



n



o



p



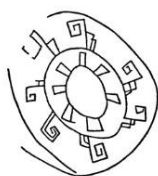
q

Lámina 50. Motivos geométricos. Todos los grafitos son incisos, excepto la Fig. q) pintado en negro.

- a) Holmul, Grupo II, Edificio A, Cuarto 1 (Coulle, 1993: Planche 11, Fig. 9c).
- b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67i).
- c) Rio Bec, Grupo A, sala f, muro Noreste, Grafito 7 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19k).
- d) Rio Bec, Grupo A, sala f, muro Noreste, Grafito 7 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19j).
- e) Xkichmook, Palacio, Cuarto 7, muro Norte (Thompson, 1898: Fig. 32).
- f) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 17c).
- g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73).
- h) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 95a).
- i-j) Nakum (Zralka y Hermes, 2009: Figs. c, d).
- k) Nakum, Estructura D (Tozzer, 1913: Fig. 49b).
- l) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18a).
- m) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67j).
- n) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N2, sala j, muro Noreste, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19i).
- o) Nakum, Estructura E, muro Oeste (Coulle, 1993: Planche 16, Fig. 14f).
- p) Nakum, Estructura E (Coulle, 1993: Planche 16, Fig. 14d).
- q) Pasión del Cristo II, Estructura 1 (Mayer, 1997: Abb. 6, 7). Dibujado por Christian Prager.

Lámina 50

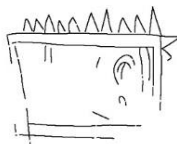
Motivos geométricos



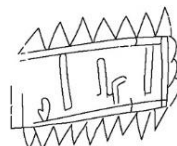
a



b



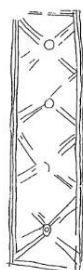
c



d



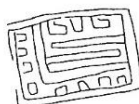
e



f



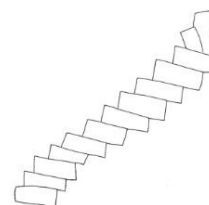
g



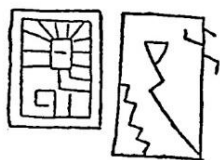
h



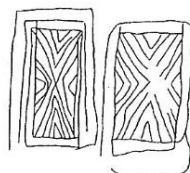
i



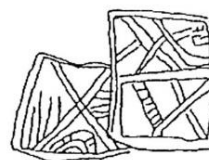
j



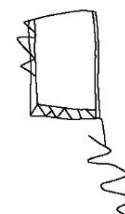
k



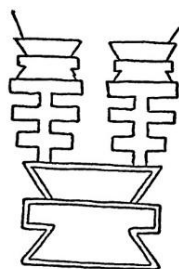
l



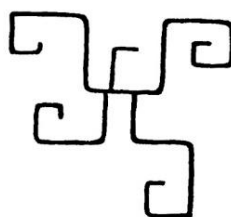
m



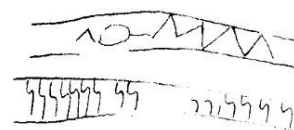
n



o



p



q

Lámina 51. Motivos geométricos. Todos los grafitos son incisos, excepto la Fig. f) inciso y gubiado.

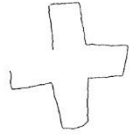
- a) Tikal, Estructura 5D-20, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41a).
- b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 68c).
- c) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 6-Norte, muro Este, Grafito 242. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- d) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 6-Norte, muro Este, Grafito 244. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- e) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 11). Redibujado por Núria Feliu.
- f) Tikal, Estructura 4E-37 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 14a).
- g) Nakum, Estructura 61-1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 55, Fig. b).
- h) Nakum, Estructura N, Estancia inferior, anexo Norte (Coulle, 1993: Planche 17, Fig. 14j).
- i) Uaxactún, Estructura a-V, Cuarto 29, cara Oeste de la banca (Coulle, 1993: Planche 27, Fig. 24c).
- j) Nakum, Estructura 61-1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 55, Fig. b).
- k) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3, 4).
- l) Tikal, Estructura 3D-40, muro Oeste, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 5).
- m) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 7b).

Lámina 51

Motivos geométricos



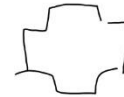
a



b



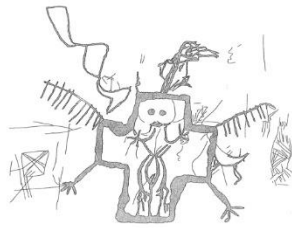
c



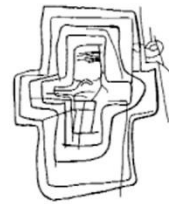
d



e



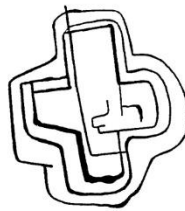
f



g



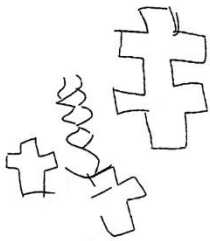
h



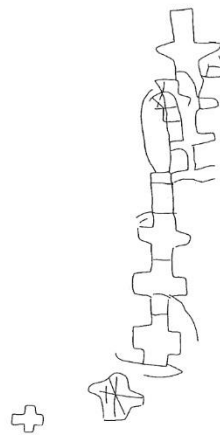
i



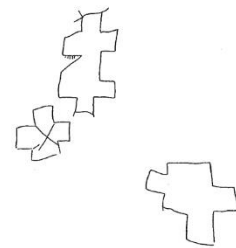
j



k



l



m

Lámina 52. Objetos: Bultos (a-h), tronos y estructuras (i-k), cerámica y objetos de mesa (l-n). Todos los grafitos son incisos.

- a) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Central, muro Este. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- b) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Norte, muro Este. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- c) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 17c).
- d) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 271. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- e) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 279. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- f) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 280. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- g) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 270. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- h) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 265. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- i) Tikal, Estructura 5D-13, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 24d).
- j) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 14, muro Sur, Grafito 207. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- k) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74a).
- l) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 268. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- m) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala g, muro Norte, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19l).
- n) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala g, muro Norte, Grafito 3 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19m).

Lámina 52

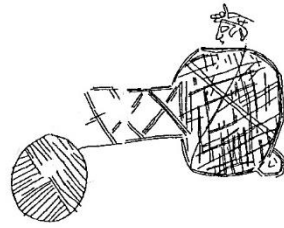
Objetos



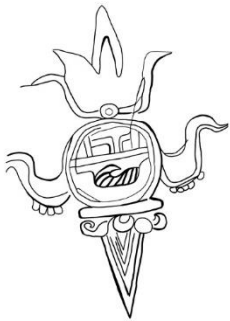
a



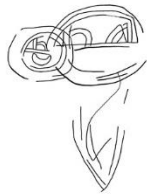
b



c



d



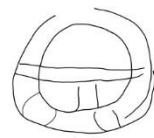
e



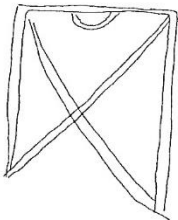
f



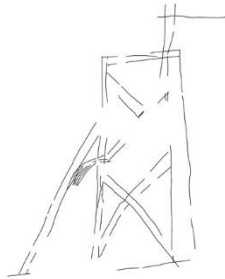
g



h



i



j



k



l



m



n

Lámina 53. Objetos: palanquines. Todos los grafitos son incisos, excepto la Fig. o) gubiado/inciso profundo/inciso Tipo B.

- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Norte, Grafito 101. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Oeste, Grafito 106. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 16, muro Oeste, Grafito 211. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- d) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 23d).
- e) Tikal, Estructura 5D-20, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41m).
- f) Tikal, Estructura 5D-46, Patio Sur, Cuarto 3B, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 51c).
- g) Tikal, Estructura 5D-95, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73).
- h) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 80a).
- i) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 10, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 27h).
- j) Tikal, Estructura 5G-8 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 93).
- k) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 16, muro Sur, Grafito 208. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- l) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73).
- m) Tikal, Estructura 5G-8 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 93).
- n) Rio Bec, Grupo V, Estructura IV, sala 2, muro Oeste, Grafito 7 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18e).
- o) Uaxactún, Estructura A-V, Cuarto 19 (Coulle, 1993: Planche 27, Fig. 24a).
- p) Tikal, Estructura 5G-8 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 93).
- q) Rio Bec, Grupo D, Estructura 7N2, muro Norte, Grafito 9 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18b).

Lámina 53

Objetos



a



b



c



d



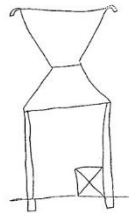
e



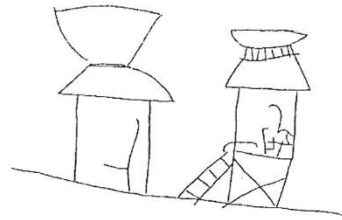
f



g



h



i



j



k



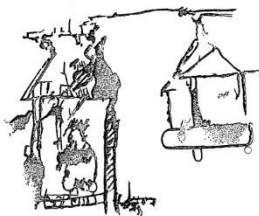
l



m



n



o



p



q

Lámina 54. Objetos: palanquines. Todos los grafitos son incisos.

- a) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala c, muro Noroeste, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20g).
- b, h; l-m) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72).
- c, n) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73).
- d) Nakum, Estructura Q, Cuarto 6, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 37, Fig. i).
- e) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 81a).
- f) Tikal, Estructura 5D-95, Cuarto 1C, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 82b).
- g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d).
- i) Tikal, Estructura 5D-96, pasillo del Cuarto Central al Cuarto Norte, muro Este. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- j) Tikal, Estructura 5D-96, pasillo del Cuarto Central al Cuarto Norte, muro Este. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- k) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73).
- o) Tikal, Estructura 5D-61, Cuarto 4, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 63a).
- p) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Norte, muro Norte. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- q) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 19a).

Lámina 54

Objetos



a



b



c



d



e



f



g



h



i



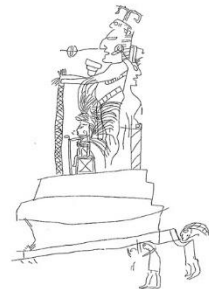
j



k



l



m



n



o



p



q

Lámina 55. Objetos: embarcaciones. Todos los grafitos son incisos, excepto la Fig. a) pintado en negro.

a) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 3-N, muro Sur, Grafito 250. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez. Redibujado por Núria Feliu, © PLB.

b- c) Payán, Estructura I, Cuarto 11, muro Este (Ruppert y Denison, 1943: Fig. 98c). Redibujado por Núria Feliu.

d) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 57e). Redibujado por Núria Feliu.

e) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Figs. 56 a-c). Redibujado por Núria Feliu.

f) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 57d). Redibujado por Núria Feliu.

g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71b). Redibujado por Núria Feliu.

h) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 56b). Redibujado por Núria Feliu.

i) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 56a). Redibujado por Núria Feliu.

Lámina 55

Objetos



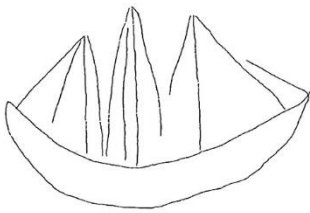
a



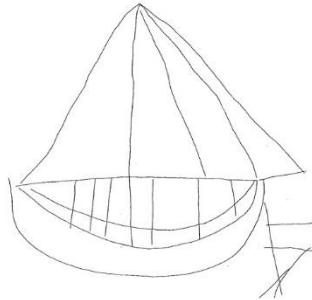
b



c



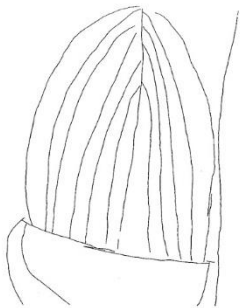
d



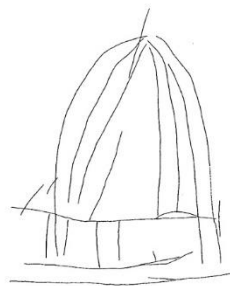
e



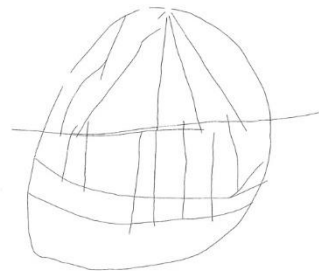
f



g



h



i

Lámina 56. Objetos: estandartes, banderines y parasoles. Todos los grafitos son incisos.

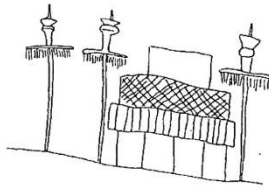
- a) Chicanná, Estructura II (Coulle, 1993: Planche 5, Fig. 3c). Detalle.
- b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 64d).
- c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67h). Redibujado por Núria Feliu.
- d) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 68a). Redibujado por Núria Feliu.
- e) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73). Redibujado por Núria Feliu.
- f-g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65j). Redibujado por Núria Feliu.
- h) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 39c). Redibujado por Núria Feliu.
- i) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 96b).
- j) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 58c).
- k) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 64c).
- l) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70e).
- m) Hochob, Estructura 2, Cuarto Central, Plano de Hochob Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados.
- n) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65f).
- o) Rio Bec, Grupo V, Estructura IV, sala 2, muro Oeste, Grafito 5 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 10b).

Lámina 56

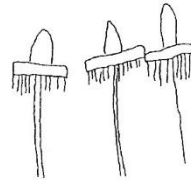
Objetos



a



b



c



d



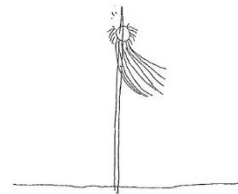
e



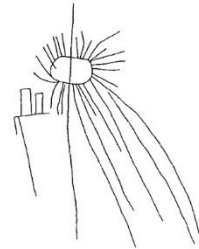
f



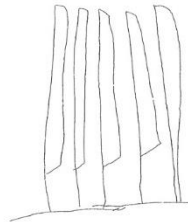
g



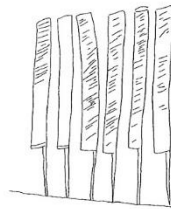
h



i



j



k



l



m



n



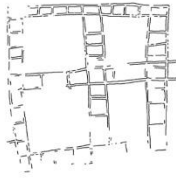
o

Lámina 57. Tableros de *patolli*. Todos los grafitos son incisos, excepto la Fig. m) inciso y perforado.

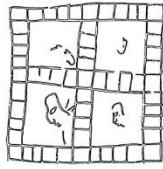
- a) Becán, Estructura IV, cuarto central del lado Norte, piso (Coulle, 1993: Planche 3, Fig. 2a).
- b) Chicanná, Templo de las Inscripciones, piso (Coulle, 1993: Planche 19, Fig. 15c).
- c) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, piso (Trick y Kampen, 1983: Fig. 98b).
- d) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, piso (Trick y Kampen, 1983: Fig. 98a).
- e) Tikal, Estructura 5G-4 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 92).
- f) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 68d).
- g) Tikal, Estructura 5D-54, Cuarto 1B, banca (Trick y Kampen, 1983: Fig. 60c2).
- h) Tikal, Estructura 5D-54, Cuarto 1B, banca (Trick y Kampen, 1983: Fig. 60c1).
- i) Tikal, Estructura 5D-38, banca (Trick y Kampen, 1983: Fig. 45).
- j) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 41y).
- k) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala c, banca Norte, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19g).
- l) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala g, banca, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19h).
- m) Nakum, Estructura U, sala del Templo, piso (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. c).

Lámina 57

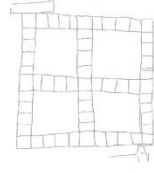
Tableros de *patolli*



a



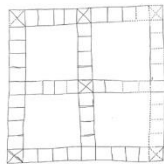
b



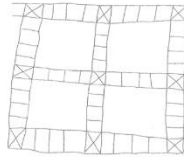
c



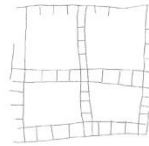
d



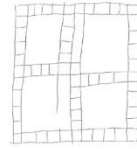
e



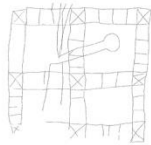
f



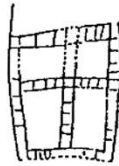
g



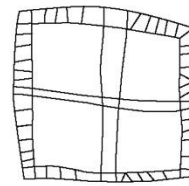
h



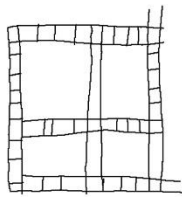
i



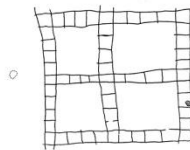
j



k



l



m

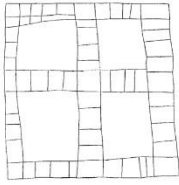


Lámina 58. Tableros de *patolli*. Todos los grafitos son incisos.

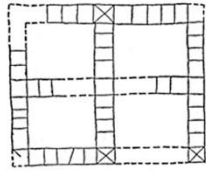
- a) Calakmul, Estructura VII, lado Oeste de la habitación delantera, piso (Zralka, 2014: Lámina 50, Fig. i).
- b) Nakum, Estructura A, Cuarto E, piso (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. a).
- c) Xunantunich, Estructura A-11, piso (última capa de estuco). (Zralka, 2014: Lámina 52, Fig. d).
- d) Xunantunich, Estructura A-11, Cuarto 9, piso (Zralka, 2014: Lámina 52, Fig. e).
- e) Naranjo, Estructura B-18, piso (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. k).
- f) Naranjo, Estructura B-18, piso (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. l).
- g) Naranjo, Estructura B-18, piso (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. m).
- h) Naranjo, Estructura B-18, piso (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. n).
- i) Nakum, Estructura Y (Zralka y Hermes, 2009: Fig. 17c).
- j) Nakum, Estructura Y (Zralka y Hermes, 2009: Fig. 17d).
- k) Tz'ibatnah, Casa de las Pinturas (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. g).
- l) Xunantunich, Estructura A-20, Cuarto 4, piso (Zralka, 2014: Lámina 50, Fig. k).
- m) Nakum, Estructura Y, Cuarto 3, banca (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. d).
- n) Nakum, Estructura Y, Cuarto 3, banca (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. e).
- o) Nakum, Estructura D, Cuarto 24, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. f).
- p) Pomoná (Zralka, 2014: Lámina 52, Fig. c).

Lámina 58

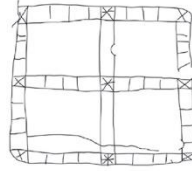
Tableros de *patolli*



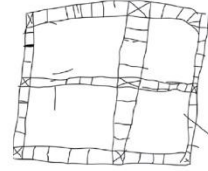
a



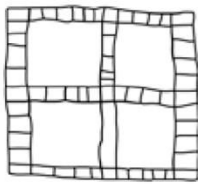
b



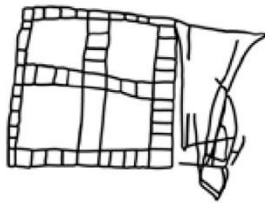
c



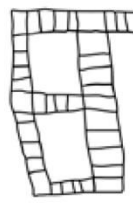
d



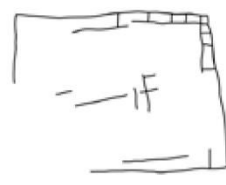
e



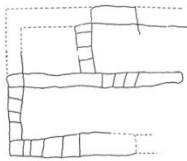
f



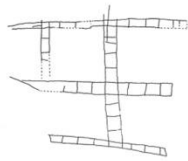
g



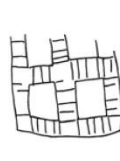
h



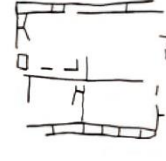
i



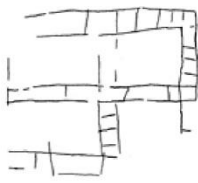
j



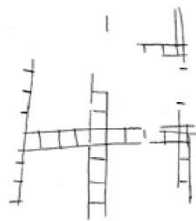
k



l



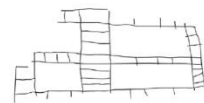
m



n



o



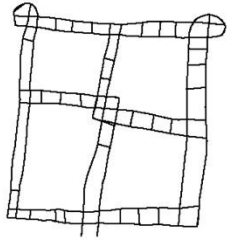
p

Lámina 59. Tableros de *patolli*. Todos los grafitos son incisos.

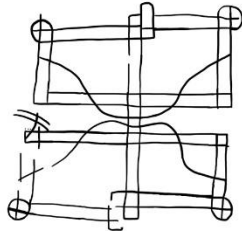
- a) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, piso sobreelevado, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 19f).
- b) Nakum, Estructura Y, Cuarto 1, banca (Zralka, 2014: Lámina 53, Fig. m). Redibujado por Núria Feliu.
- c) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, jamba Sur, Grafito 292. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- d) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-Sur, muro Sur, Grafito 237. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez y redibujado por Núria Feliu, © PLB.
- e) Nakum, Estructura 60-2, piso (Zralka, 2014: Lámina 51, Fig. b).
- f) Xunantunich, Estructura A-11, piso (penúltima capa de estuco) (Zralka, 2014: Lámina 52, Fig. a).
- g) Xunantunich, Estructura A-11, piso (penúltima capa de estuco) (Zralka, 2014: Lámina 52, Fig. b).

Lámina 59

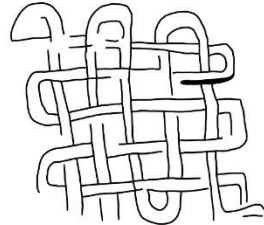
Tableros de *patolli*



a



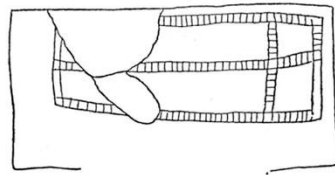
b



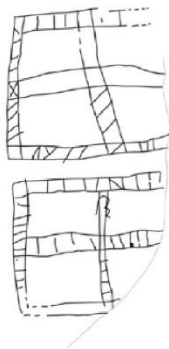
c



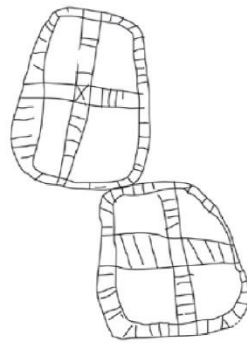
d



e



f



g

Lámina 60. Tableros de patolli. Todos los grafitos son incisos, excepto la Fig. j) pintado en negro.

a) El Cayo, dintel de piedra.

b) La Mar, dintel de piedra.

c) San Lorenzo, roca.

d) Piedras negras, Dintel 6.

a-d) Lámina con los diseños de patolli documentados en los sitios de La Mar, Piedras Negras, El Cayo y San Lorenzo. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mapped 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados.

e) Tikal, Estructura 5G-8, piso (Trick y Kampen, 1983: Fig. 94).

f) Chicanná, Estructura II, Cuarto 5, piso (Coulle, 1993: Planche 4, Fig. 3a).

g) Chichén Itzá, Templo de Chacmool (Coulle, 1993: Planche 6, Fig. 4f).

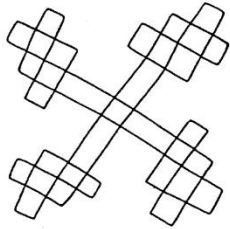
h) Chichén Itzá, El Mercado (Estr. 3D-11), Galería, banca (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 3a).

i) Nakum, Estructura V, cámara del templo, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 53, Fig. d). Redibujado por Núria Feliu.

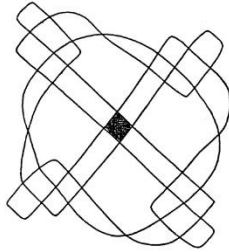
j) Dzibilchaltún, Estructura 1-Sub, piso (Coulle, 1993: Planche 7, Fig. 6a).

Lámina 60

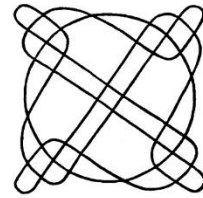
Tableros de *patolli*



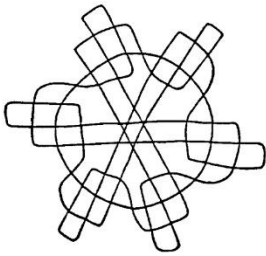
a



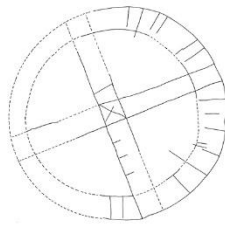
b



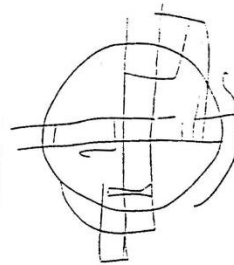
c



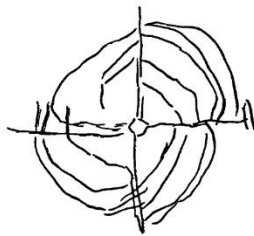
d



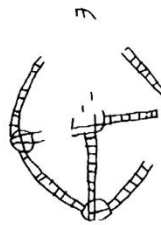
e



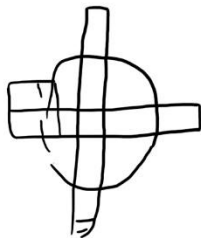
f



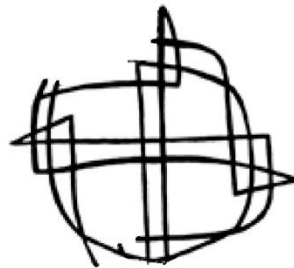
g



h



i



j

Lámina 61. Tableros de *patolli*. Todos los grafitos son incisos.

a, e) Chichén Itzá, El Arco (Estr. 5C35); (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 18).

b) Chicanná, Estructura II, Cuarto 3, banca (Coulle, 1993: Planche 4, Fig. 3b).

c) Chicanná, Estructura II, Cuarto 2 (Coulle, 1993: Planche 4, Fig. 3d).

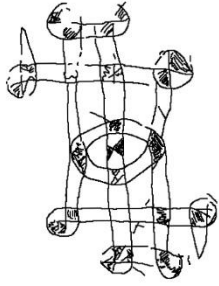
d) Chicanná, Estructura II, Cuarto 3 (Coulle, 1993: Planche 4, Fig. 3c).

f) Nakum, Estructura E, Cuarto 1, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 52, Fig. f).

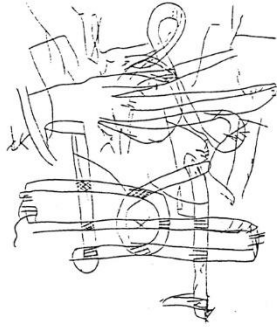
g) Nakum, Estructura 61-1, jamba Sur (Zralka, 2014: Lámina 52, Fig. g).

Lámina 61

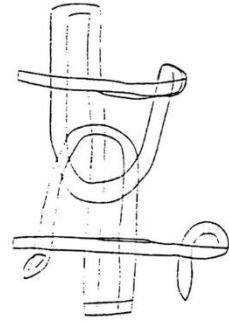
Tableros de *patolli*



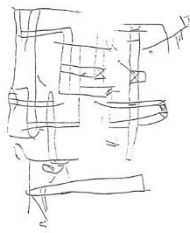
a



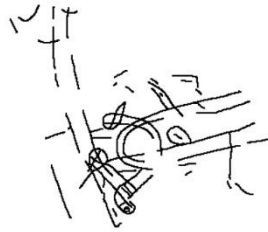
b



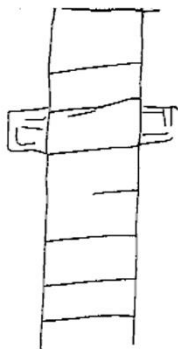
c



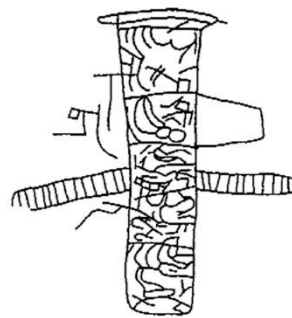
d



e



f



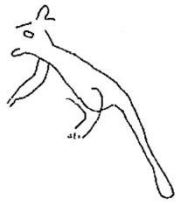
g

Lámina 62. Venados (a-k) y tapires (l-n). Todos los grafitos son incisos.

- a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75a). Redibujado por Núria Feliu.
- b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70b). Redibujado por Núria Feliu.
- c) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 31c). Redibujado por Núria Feliu.
- d) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 2, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 100). Redibujado por Núria Feliu.
- e-g) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, Grafito 180. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- h) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Este, Grafito 002 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 12), © PLB.
- i) Nakum, Estructura W, muro Sur (Zralka, 2014: Lámina 25, Fig. b). Dibujado por Laroslaw Zralka.
- j) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala 1, muro Sureste, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16e).
- k) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74a). Redibujado por Núria Feliu.
- l) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 31b). Redibujado por Núria Feliu.
- m) Nakum, Estructura R (Zralka, 2014: Lámina 23, Fig. k). Dibujado por Justyna Olko.
- n) Tz'ibatnah, Casa de las Pinturas (Kovac, 2014: Fig. 5).

Lámina 62

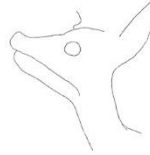
Zoomorfos



a



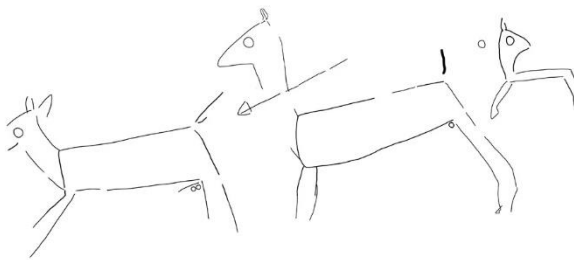
b



c



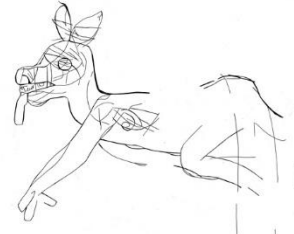
d



e

f

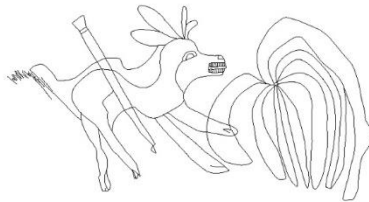
g



h



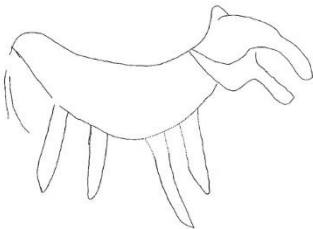
i



j



k



l



m



n

Lámina 63. Perros (a-h), monos (i-m), coche de monte (n), murciélagos (o-p). Todos los grafitos son incisos.

- a) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74d). Redibujado por Núria Feliu.
- b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Sur, Grafito 190. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- c) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 6, 7a). Redibujado por Núria Feliu.
- d) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 9). Redibujado por Núria Feliu.
- e) Tikal, Estructura 5D-52, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig.). Redibujado por Núria Feliu.
- f) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47d). Redibujado por Núria Feliu.
- g) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 4B, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 50b). Redibujado por Núria Feliu.
- h) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Sur del basamento, Grafito 264. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- i) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70b). Redibujado por Núria Feliu.
- j) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 3, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 40a). Redibujado por Núria Feliu.
- k) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67j). Redibujado por Núria Feliu.
- l) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 3-N, muro Sur, Grafito 250. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB.
- m) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala c, muro Sureste, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16g).
- n) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67k). Redibujado por Núria Feliu.
- o) Nakum, Estructura R (Zralka, 2014: Lámina 23, Fig. j).

Lámina 63

Zoomorfos



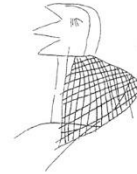
a



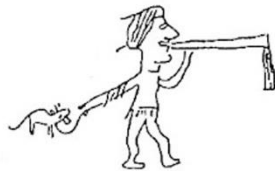
b



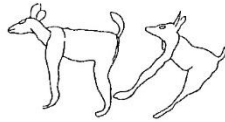
c



d



e



f



g



h



i



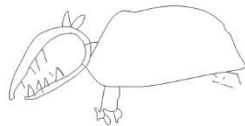
j



k



l



m



n



o

Lámina 64. Jaguares. Todos los grafitos son incisos, excepto las Figs. c) inciso y perforado; k) dibujado en carbón.

- a) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 1).
- b) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 2).
- c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Sur, Grafito 177. Dibujado por Núria Feliu.
- d) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 9).
- e) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 10a). Redibujado por Núria Feliu.
- f) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 66d). Redibujado por Núria Feliu.
- g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 66f).
- h) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67g). Redibujado por Núria Feliu.
- i) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75b). Redibujado por Núria Feliu.
- j) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Este, Grafito 004 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 12), © PLB.
- k) Payán, Estructura I, Cuarto 11, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 24, Fig. h).

Lámina 64

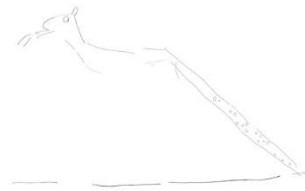
Zoomorfos



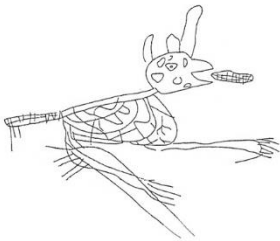
a



b



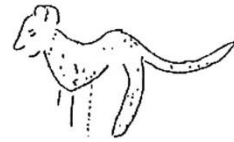
c



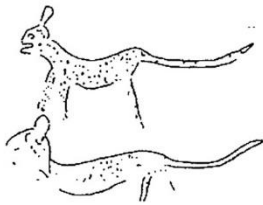
d



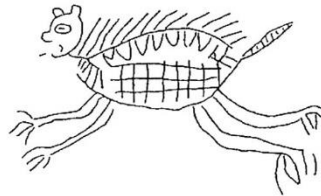
e



f



g



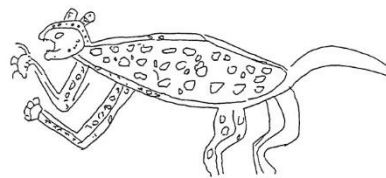
h



i



j



k

Lámina 65. Venados (a-d) y mamíferos no identificados (e-k). Todos los grafitos son incisos.

a-d) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, Grafito 180. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

e) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 13, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28e). Redibujado por Núria Feliu.

f-g) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70b).

h) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1C, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 80c). Redibujado por Núria Feliu.

i) Nakum (Zralka y Hermes, 2009, Fig. 13c).

j) Tikal, Estructura 5E-51 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 86).

k) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Este, Grafito 25 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16f).

Lámina 65

Zoomorfos

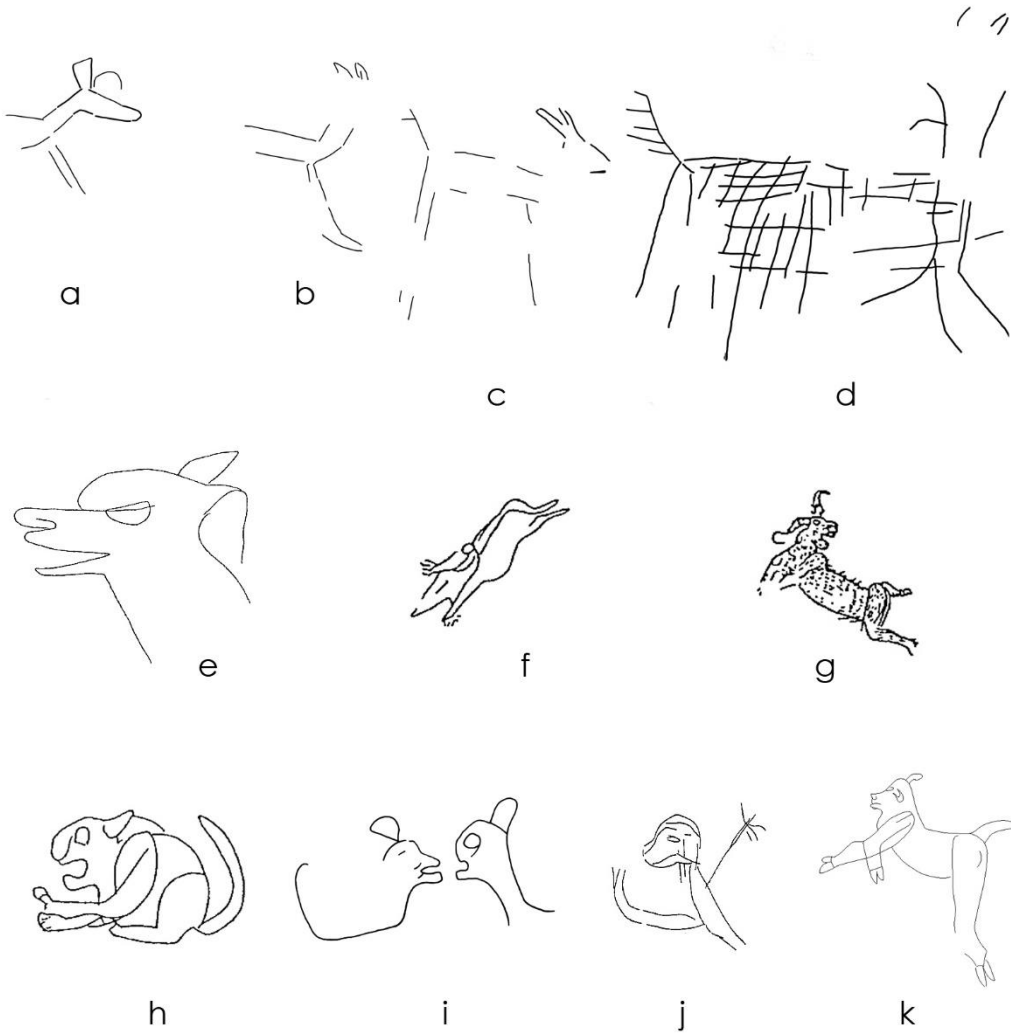
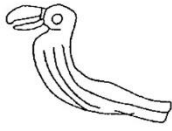


Lámina 66. Aves. Todos los grafitos son incisos, excepto las Figs. l, m) gubiados, incisos profundos.

- a) Tikal, Estructura 5D-65, 2º piso, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 76e). Redibujado por Núria Feliu.
- b) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54c).
- c) Chichén Itzá, Akabdzid, Cuarto 11 (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 11).
- d) Nakum, Estructura D, Cuarto 30, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 21, Fig. l).
- e) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Sureste, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16a).
- f) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N2, sala j, muro Sureste, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16d).
- g) Tikal. Estructura 5E-55-2, zona Sur, Cámara Principal, muro Norte (Orrego y Larios, 1983: Lámina 6G).
- h) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 13, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28e).
- i) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 13, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 28g).
- j) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 13, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 29a).
- k) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 5, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 67h).
- l) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 3-S, muro Este, Grafito 234. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez y redibujado por Núria Feliu, © PLB.
- m) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 5-S, muro Sur, Grafito 239. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez y redibujado por Núria Feliu, © PLB.
- n) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Oeste, Grafito 133. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- o) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Oeste, Grafito 17 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16c).
- p) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Oeste, Grafito 179. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- q) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 6, muro Este, Grafito 226. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- r) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, Jamba Norte, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 5).
- s) Tikal. Estructura 5E-58, Cuarto 1, muro Norte (Orrego y Larios, 1983: Lámina 16D).

Lámina 66

Zoomorfos



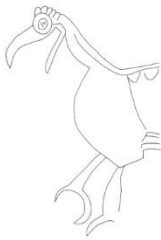
a



b



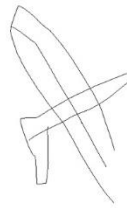
c



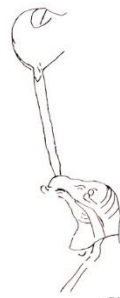
d



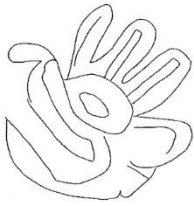
e



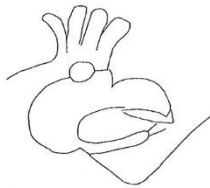
f



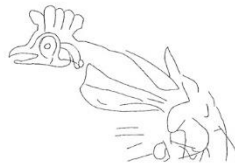
g



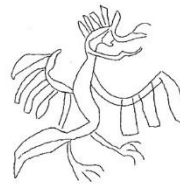
h



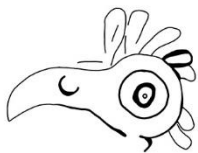
i



j



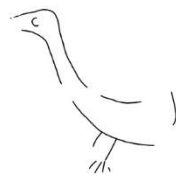
k



l



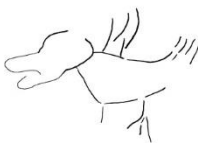
m



n



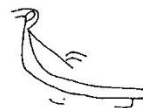
o



p



q



r



s

Lámina 67. Aves enlazadas. Todos los grafitos son incisos.

a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18c).

b) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18e).

c) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18a).

d) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 17c).

e) La Blanca, Subestructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, hornacina, Grafito 291. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.

f-g) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1B, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 79c).

Lámina 67

Zoomorfos



a



b



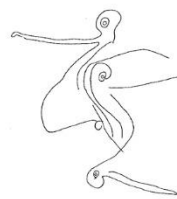
c



d



e



f



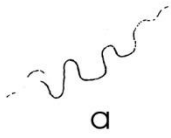
g

Lámina 68. Serpientes. Todos los grafitos son incisos.

- a) Tikal, Estructura 5D-Sub, Cuarto 3A, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 82j).
- b) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 55d).
- c) Tzibatnah, Casa de las pinturas, Grafito G (Kovac, 2014: Fig. 11).
- d) Yaabichná, Ubicación exacta desconocida (Zralka, 2014: Lámina 17, Fig. p).
- e) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54c).
- f) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 4B, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 50d).
- g) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala a, muro Este, Grafito 5 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16h).
- h) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Oeste, Grafito 2 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16i).
- i) Yaabichná (Coule, 1993a: Planche 31, Fig. 26a).
- j) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 57c).
- k) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 75b).
- l) La Tortuga, Estructura 1, sala 4, muro Sureste, Grafito 1 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 17b).
- m) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, Grafito 182. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- n) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 3, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 40b).
- o) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 48d).
- p) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 57a).
- q) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74b).
- r) San Clemente (Coule, 1993: Planche 25, Fig. 19e).
- s) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 97a).
- t) Nakum, Estructura 61-1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 17, Fig. n).
- u) Nakum, Estructura 61-1, muro Norte (Zralka, 2014: Lámina 17, Fig. h).
- v) Nakum, Estructura W, hilada Norte de cuartos, cámara más occidental, muro Sur (Zralka, 2014: Lámina 17, Fig. i).
- w) Chicanná, Edificio VI (Coule, 1993a: Planche 5, Fig. 3f).
- x) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 10a).

Lámina 68

Zoomorfos



a



b



c



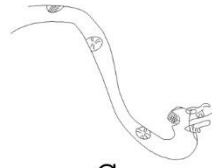
d



e



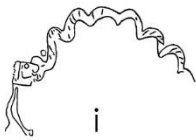
f



g



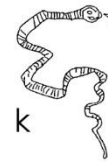
h



i



j



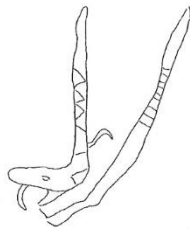
k



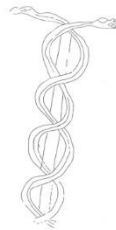
l



m



n



o



p



q



r



s



t



u



v



w



x

Lámina 69. Serpientes sobrenaturales. Todos los grafitos son incisos.

- a) Nakum, Estructura E, Cuarto 1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 20, Fig. a).
- b) Nakum, Estructura E, Cuarto 1, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 17, Fig. r).
- c) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 5-S, muro Norte, Grafito 238. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez y redibujado por Núria Feliu, © PLB.
- d) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 99e. Redibujado por Núria Feliu.
- e) Ceibarico A, Estructura 1, Sala d, muro Este, Grafito 7 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 17a).
- f) Ceibarico A, Estructura 1, Sala d, muro Norte (Zralka, 2014: Lámina 20, Fig. d).
- g) Nakum, Edificio D (Zralka y Hermes, 2009: Fig. 10d).
- h) Nakum, Estructura 61-1, muro Norte (Zralka, 2014: Lámina 17, Fig. m).
- i) Nakum, Estructura W, hilada Norte de cuartos, cámara más occidental, muro Sur (Zralka, 2014: Lámina 19, Fig. b).
- j) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 58a. Redibujado por Núria Feliu.
- k) Chichén Itzá, Estructura 2D1, muro Oeste (Martín y Schmidt, 2009: Fig. 5).
- l) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muros Este y Norte, Grafito 193. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- m) Tikal, Estructura 6F-27, Cuarto 2, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 100. Redibujado por Núria Feliu.
- n) Tikal, Estructura 5D-54, Cuarto 1C, segundo piso (Trick y Kampen, 1983: Fig. 62b. Redibujado por Núria Feliu.

Lámina 69

Zoomorfos

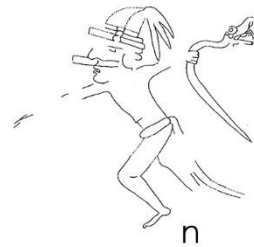
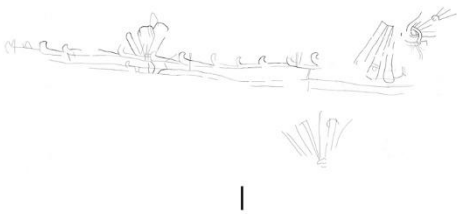
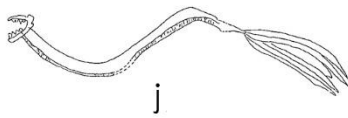
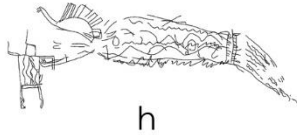
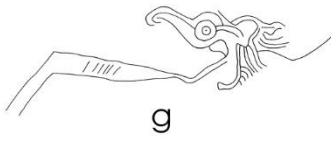
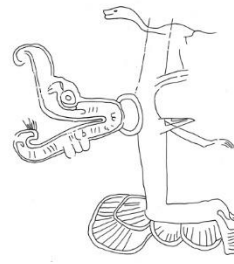
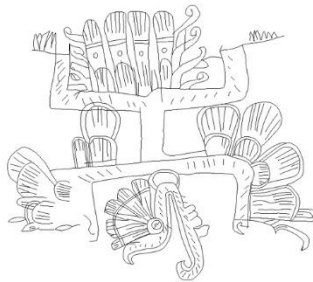
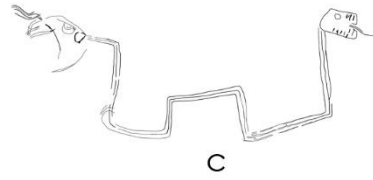
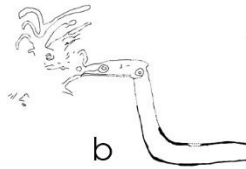
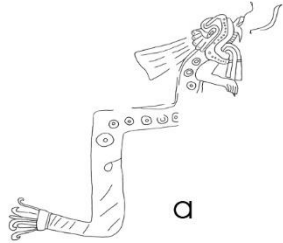


Lámina 70. Cocodrilos (a-e), iguana (f), tortuga (g), peces (h-j), rana (k), concha (l), escorpión (m) y crustáceos (n-q). Todos los grafitos son incisos.

- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Norte, Grafito 179. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- b) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 7b. Redibujado por Núria Feliu.
- c) Nakum, Estructura E, Cuarto 1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 17, Fig. l).
- d) Tz'ibatnah, Casa de las Pinturas (Kovac, 2014: Fig. 7).
- e) Nakum, Estructura V, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 20, Fig. f).
- f) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, Grafito 191 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 17). © PLB.
- g) Nakum, Estructura R, ubicación desconocida (Zralka, 2014: Lámina 23, Fig. h).
- h) Tikal, Estructura 5D-43, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47g. Redibujado por Núria Feliu.
- i) Nakum, Estructura A, Cuarto Este, muro Este (Zralka, 2014: Lámina 23, Fig. e).
- j) Nakum, Estructura R, ubicación desconocida (Zralka, 2014: Lámina 23, Fig. g).
- k) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Este, Grafito 3. Dibujado por Fran Lorenzo, © PLB.
- l) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 4, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d. Redibujado por Núria Feliu.
- m) Tikal, Estructura 5D-1, Cuarto 2, piso de la entrada (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30l. Redibujado por Núria Feliu.
- n) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N4, muro Norte, Grafito 6 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16j).
- o) La Tortuga, Estructura 1, Sala 4, muro Norte, Grafito 11 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16l).
- p) Tikal, Estructura 5E-55-2a, zona central, jamba Norte de la entrada principal de la zona central (Orrego y Larios, 1983: 2A).
- q) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Noreste, Grafito 8 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16k).

Lámina 70

Zoomorfos

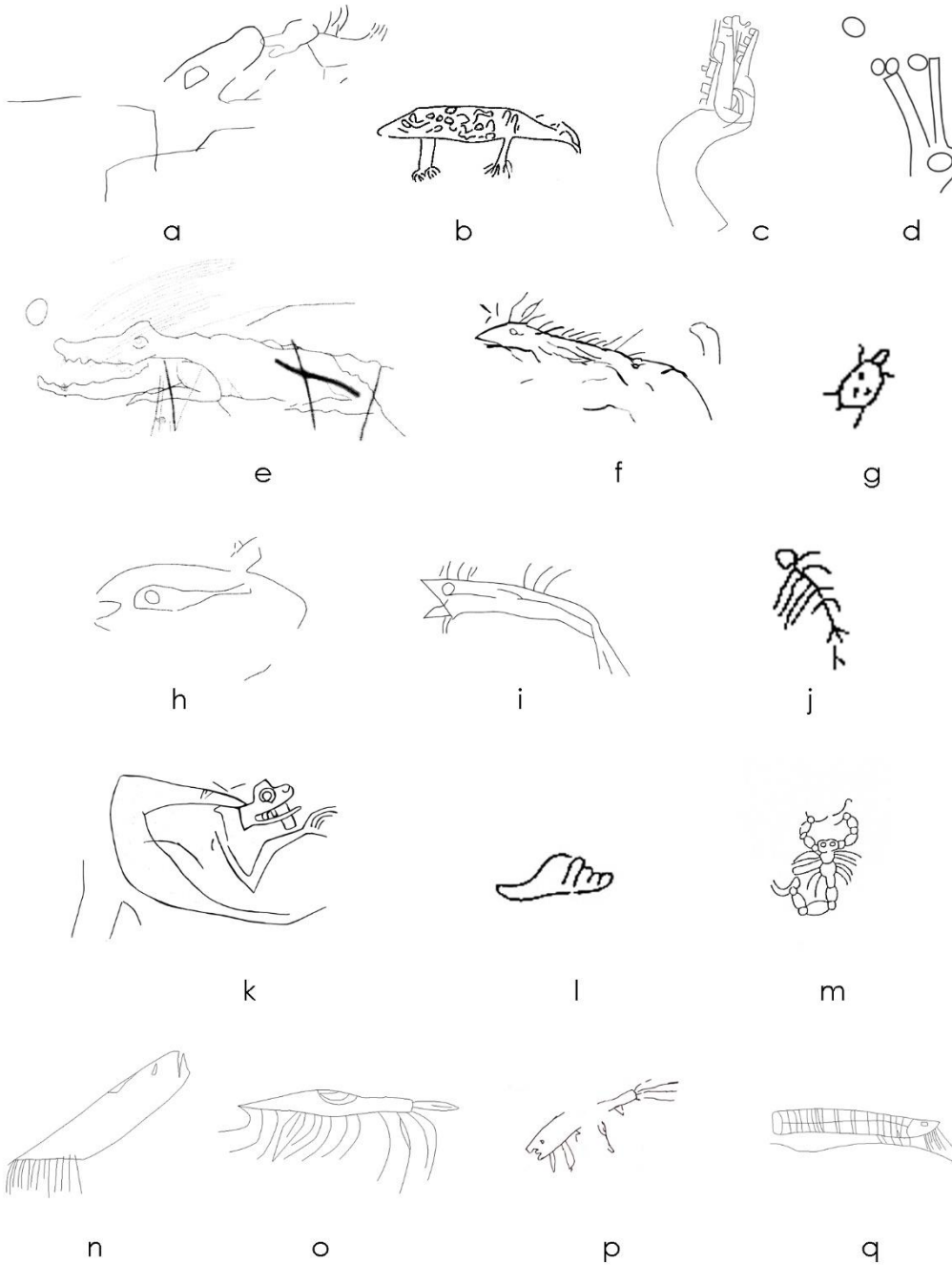


Lámina 71. Zoomorfos no identificados. Todos los grafitos son incisos.

- a) Altún Há (Coulle, 1983: Planche 2, Fig. 1e).
- b) San Clemente (Coulle, 1993: Planche 25, Fig. 19f. Redibujado por Núria Feliu.
- c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 6, muro Norte, Grafito 224. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB.
- d) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Figs. 3,4. Redibujado por Núria Feliu.
- e) Tikal, Estructura 3D-40, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 5. Redibujado por Núria Feliu.
- f) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Figs. 6, 7a. Redibujado por Núria Feliu.
- g) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 7b. Redibujado por Núria Feliu.
- h) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 10a. Redibujado por Núria Feliu.
- i) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 13a. Redibujado por Núria Feliu.
- j) Tikal, Estructura 5D-1, Cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30o. Redibujado por Núria Feliu.
- k) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 55f. Redibujado por Núria Feliu.
- l) Tikal, Estructura 5D-Sub.1-1st, muro exterior (Trick y Kampen, 1983: Fig. 82g. Redibujado por Núria Feliu.
- m) Nakum, ubicación desconocida (Zralka y Hermes, 2009: Fig. 13a).
- n) Nakum, Estructura N, acceso Norte, jamba Sur (Zralka, 2014: Lámina 25, Fig. l).
- o) Tikal, Estructura 5E-55-2a, mitad Norte del muro Este de la estancia principal (Orrego y Larios, 1983: Lámina 6E).
- p) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N1, sala d, muro Sureste, Grafito 11 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16b).
- q) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N4, Grafito 22 (Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 16m).

Lámina 71

Zoomorfos



a



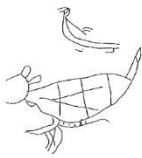
b



c



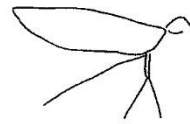
d



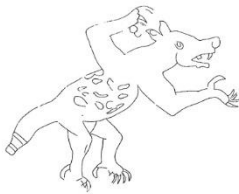
e



f



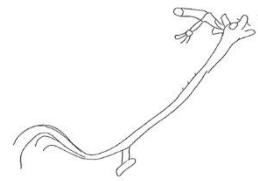
g



h



i



j



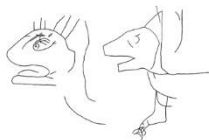
k



l



m



n



o



p



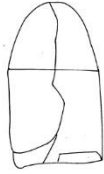
q

Lámina 72. Otros. Figs. a-h) incisos; i, l-p, r, t) pintados en negro; j, k, q) dibujados en carbón; s) inciso y pintado.

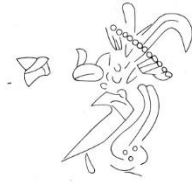
- a) Tikal, Estructura 5D-96, Cuarto Central, muro Sur. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- b) Tikal, Estructura 5D-96, Ubicación exacta desconocida. Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu.
- c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, Grafito 184. Dibujado por Núria Feliu, © PLB.
- d) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 23d). Redibujado por Núria Feliu.
- e) Tikal, Estructura 5D-1-1, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30a). Redibujado por Núria Feliu.
- f) Tikal, Estructura 5D-1-2, piso de la entrada (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30g). Redibujado por Núria Feliu.
- g) Tikal, Estructura 5D-1-2, piso de la entrada (Trick y Kampen, 1983: Fig. 30m). Redibujado por Núria Feliu.
- h) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 31d). Redibujado por Núria Feliu.
- i) Tikal, Estructura 5D-Sub. 3, Cuarto A, muro exterior Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 83a).
- j) Dzibilchaltún, Estructura 1-Sub., piso del pasillo Sur (Coulle, 1993a: Planche 8, Fig. 6e).
- k) Dzibilchaltún, Estructura 1-Sub., muro Norte del pasillo Sur (Coulle, 1993a: Planche 8, Fig. 6h).
- l) Pasión del Cristo II, Estructura 1 (Mayer, 1997: Abb. 12). Dibujado por Christian Prager.
- m) Tikal, Estructura 5D-Sub. 3, Cuarto A, muro exterior Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 83b).
- n) Tikal, Estructura 5D-91, Cuarto 1A, muro Sur, sobre la bóveda (Trick y Kampen, 1983: Fig. 78d).
- o) Tikal, Estructura 5D-Sub. 3, Cuarto A, muro interior Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 83d).
- p) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 10d).
- q) Dzibilchaltún, Estructura 1-Sub., piso del pasillo Sur (Coulle, 1993a: Planche 8, Fig. 6b).
- r) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 10b).
- s) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 10c).
- t) Nakum, Estructura E, muro Oeste (Coulle, 1993a: Planche 16, Fig. 14a).

Lámina 72

Otros



a



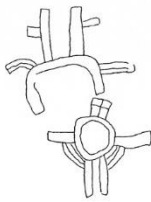
b



c



d



e



f



g



h



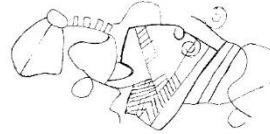
i



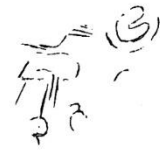
j



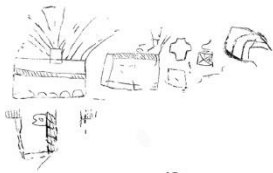
k



l



m



n



o



p



q



r



s



t

Lámina 73

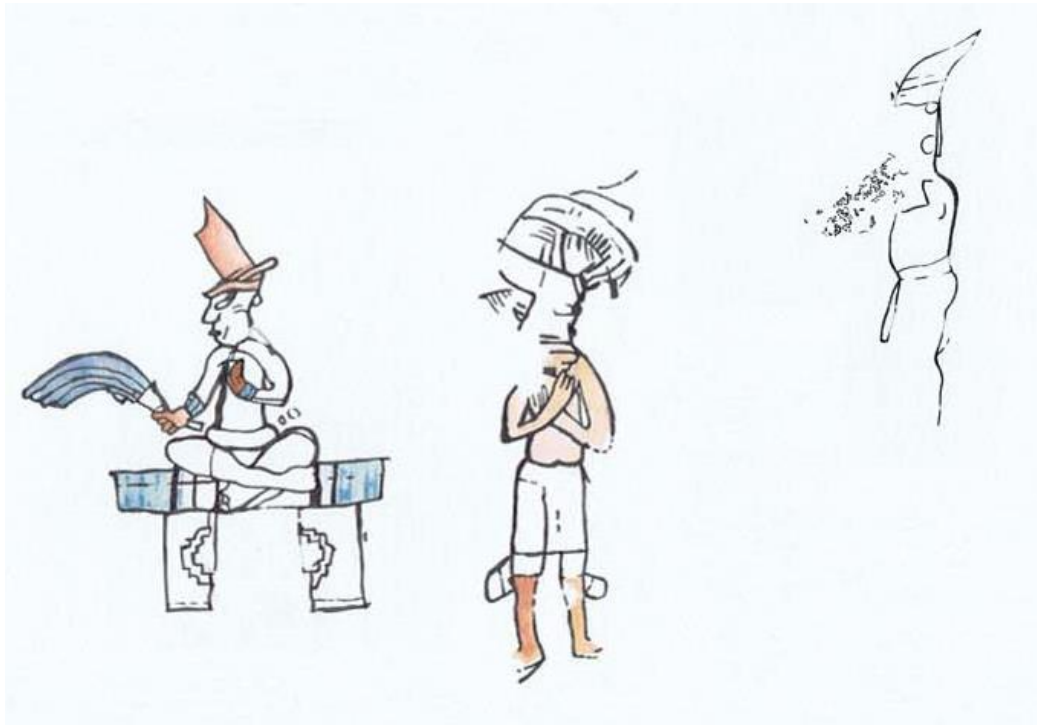
Escenas palaciegas



La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este, Grafito 213 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 18), © PLB. Inciso.

Lámina 74

Escenas palaciegas



a) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-N, muro Oeste, Grafito 262 (Vidal y Muñoz, 2016: 64).
Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB. Pintado y policromado.



b) La Blanca, Estructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Este, hornacina, Grafito 287.
Dibujado por Núria Feliu, © PLB. Inciso.

Lámina 75

Posibles escenas palaciegas



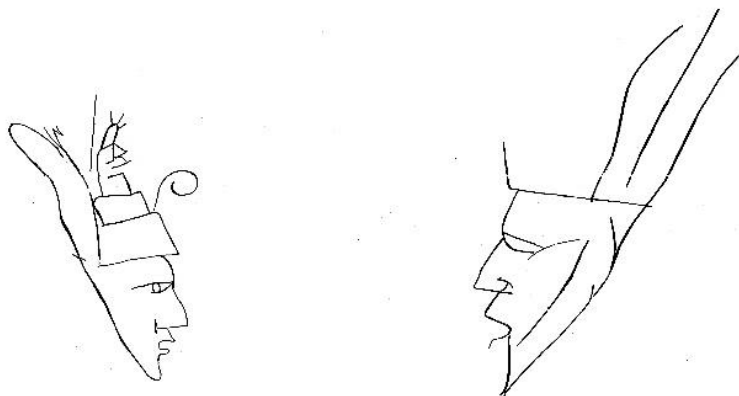
a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 24b).
Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



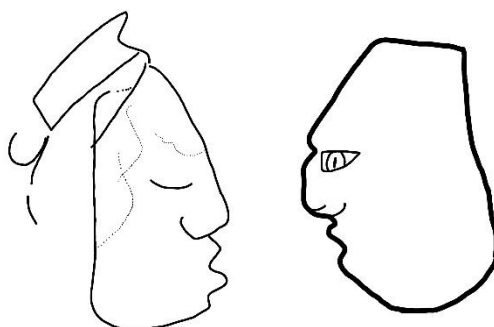
b) Tikal, Estructura 3D-43, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 12c).
Redibujado por Núria Feliu. Inciso.

Lámina 76

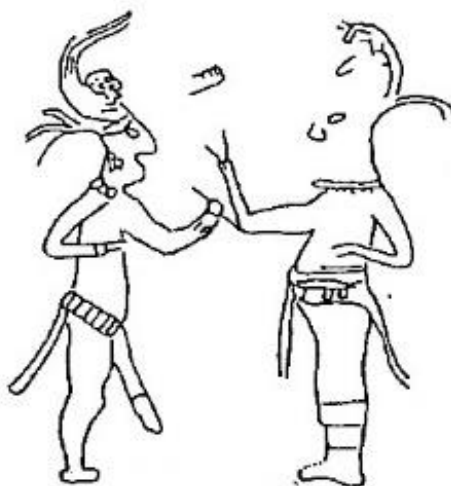
Escenas de conversación



a) La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este, Grafito 294. Dibujado por Saray Montalvo, © PLB. Inciso.



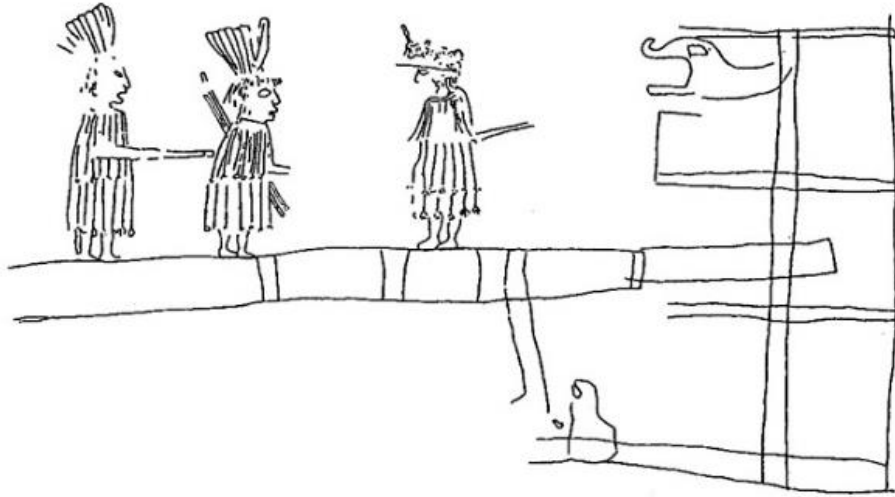
B) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 4-N, muro Oeste, Grafito 262. Dibujado por Núria Feliu, © PLB. Inciso y gubiado.



c) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73). Inciso.

Lámina 77

Posibles escenas de conversación



a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 15b). Inciso.



b) Tikal, Estructura dD-2-1st, Cuarto 3, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 39a). Inciso.

Lámina 78

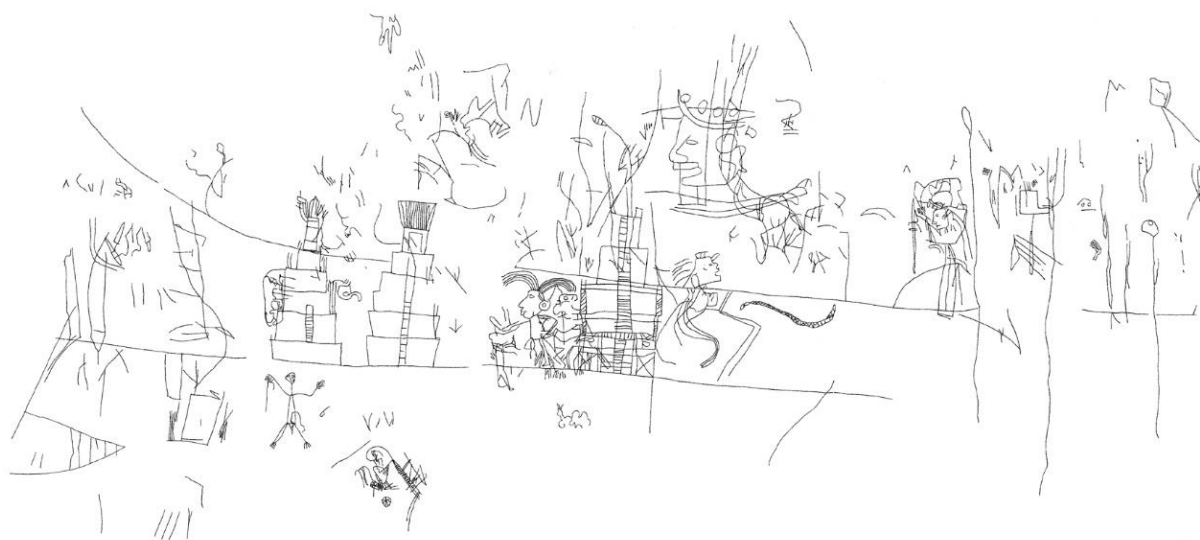
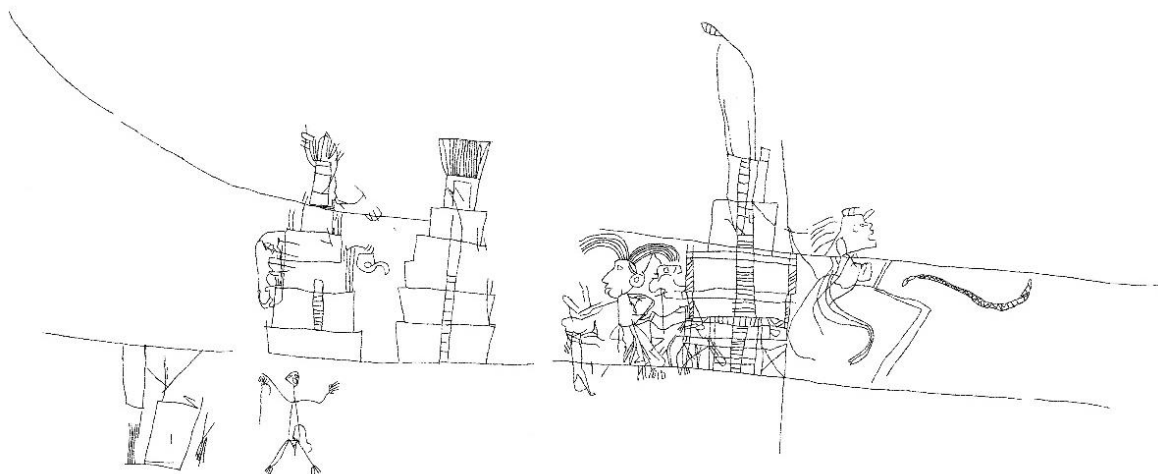
Escenas de procesiones o desfiles



Yaxhá, Estructura 375, Cuarto Norte, muro Sureste (Zalka, 2014: Lámina 73). Inciso.

Lámina 79

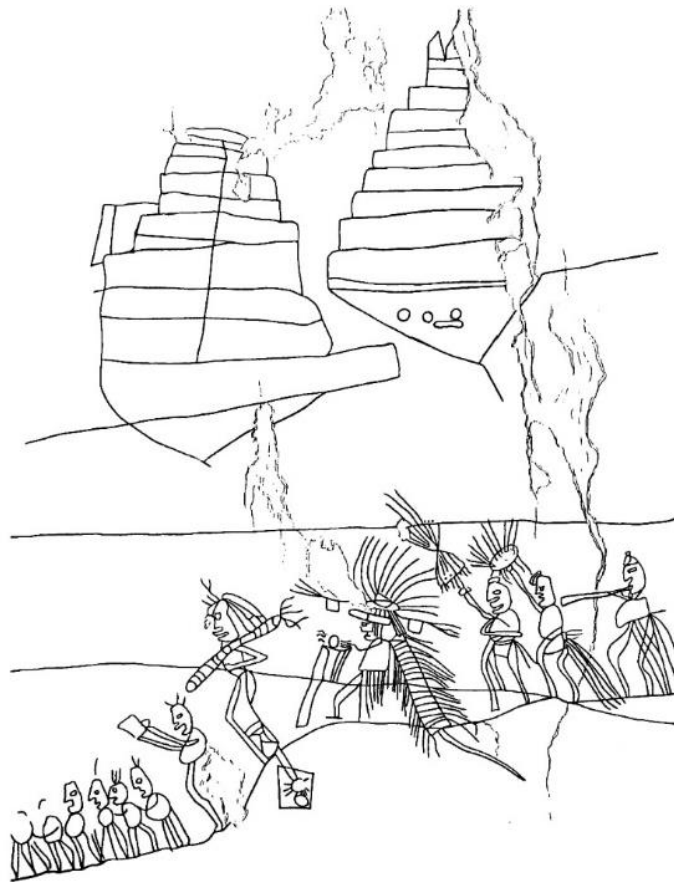
Escenas urbanas



Yaxhá, Estructura 375, Cuarto Norte, muro Suroeste (Zralka, 2014: Lámina 74). Inciso.

Lámina 80

Escenas de procesiones o desfiles



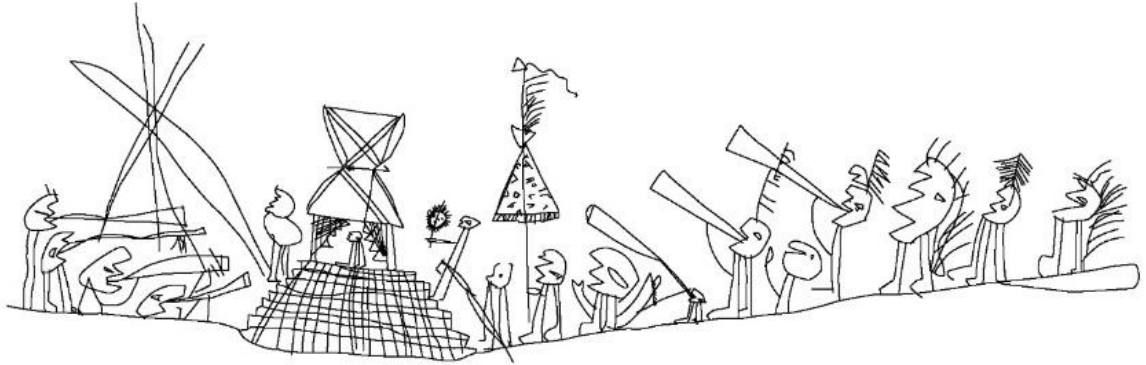
a) Yaxhá, Estructura 216, primer cuarto del templo piramidal, muro Oeste (Zalka, 2014: Lámina 75). Inciso.



b) Hochob, Estructura 2, Cámara Central. Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados.

Lámina 81

Escenas de procesiones o desfiles



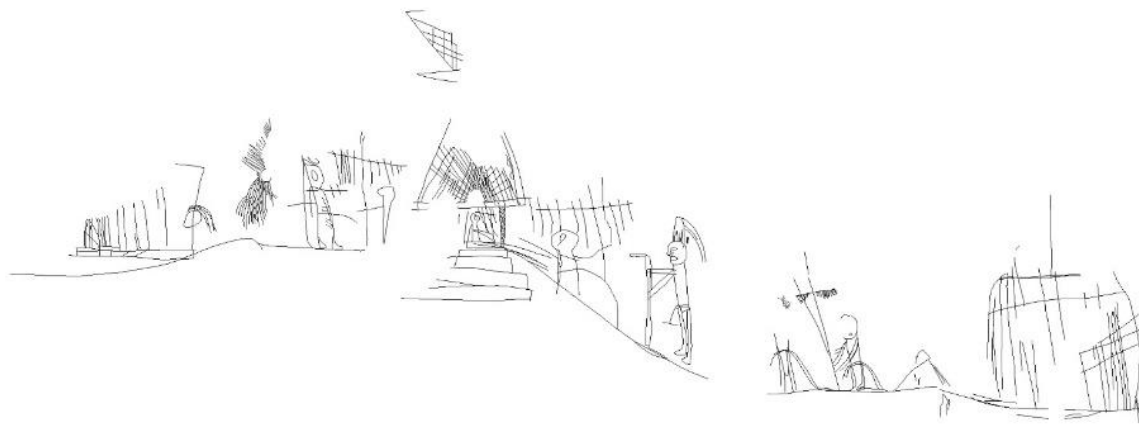
a) Rio Bec, Grupo V, Estructura IV, sala 2, muro Oeste, Grafito 5
(Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20e). Inciso.



b) Rio Bec, Grupo V, Estructura IV, sala 2, muro Oeste
(Coulle, 1993: Planche 23, Fig. 18d). Inciso.

Lámina 82

Escenas de procesiones o desfiles



a) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala e, muro Norte, Grafito 1
(Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20d). Inciso.



b) Rio Bec, (Coulle, 1993: Planche 23, Fig. 18e). Inciso.

Lámina 83

Escenas de procesiones o desfiles



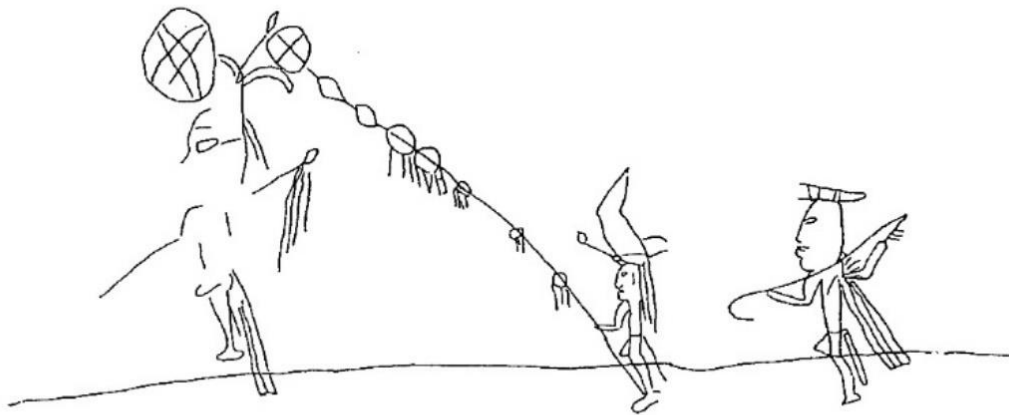
a) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 48e). Pintado en negro.



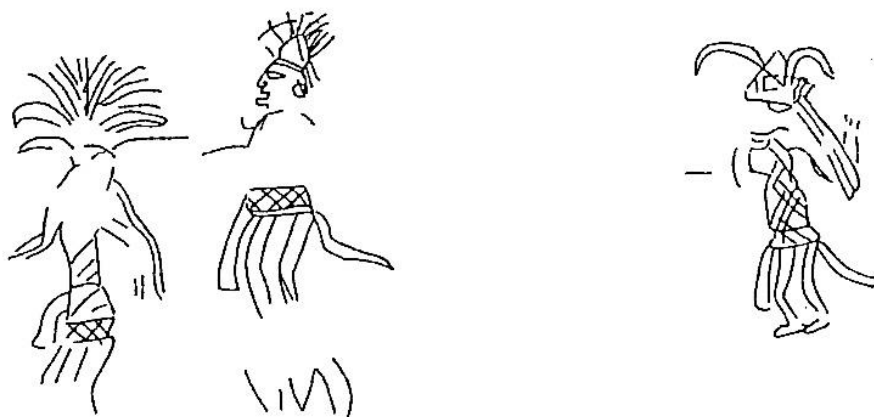
b) Tikal, Estructura 5D-46, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 48f). Pintado en negro.

Lámina 84

Escenas de procesiones o desfiles



a) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 32a). Inciso.



b) Tikal, Estructura 5D-61, Cuarto 4, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 63c). Inciso.

Lámina 85

Escenas de procesiones o desfiles



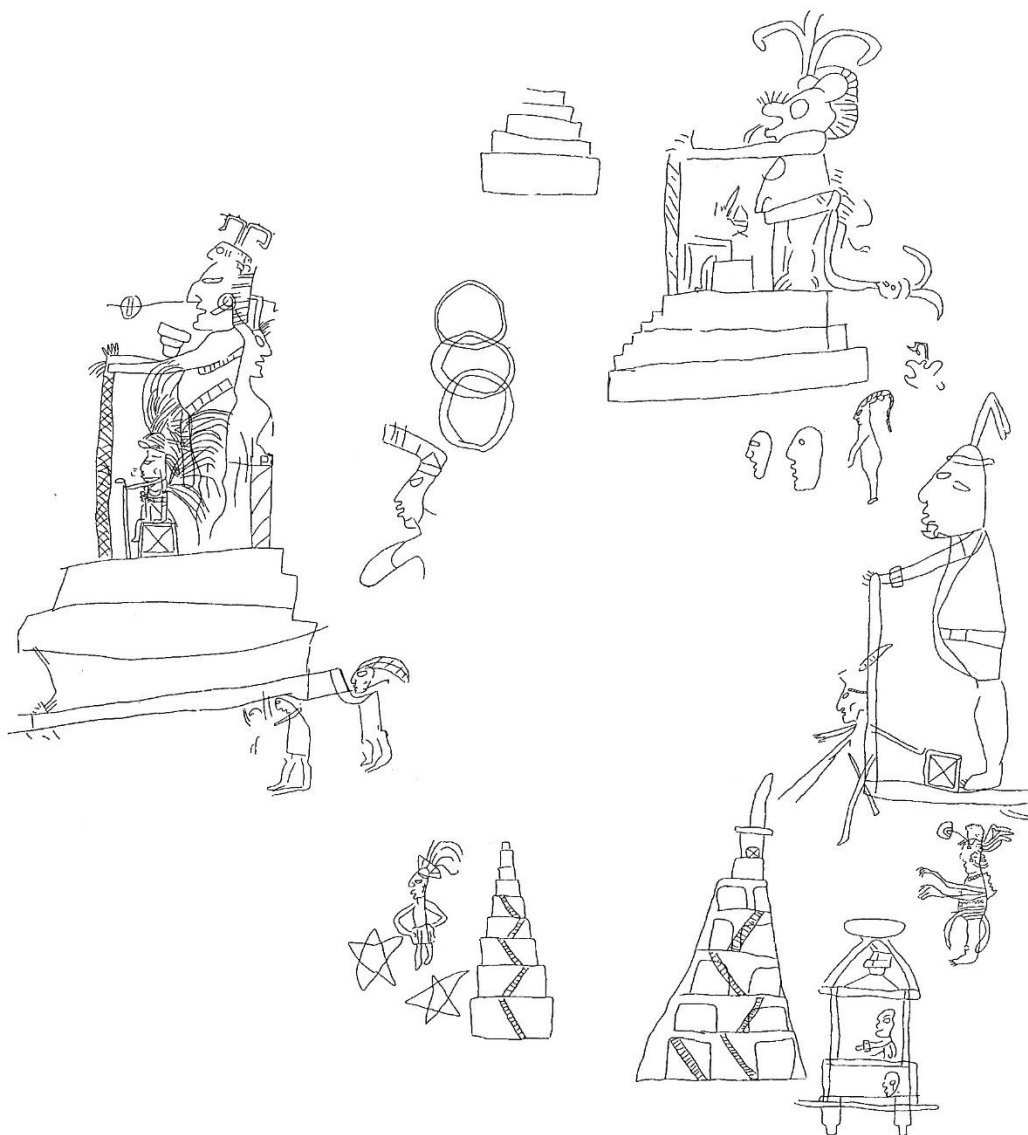
a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Este, hornacina, Grafito 170. Dibujado por Núria Feliu, © PLB. Inciso.



b) Tikal, Estructura 4E-37 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 14a). Inciso.

Lámina 86

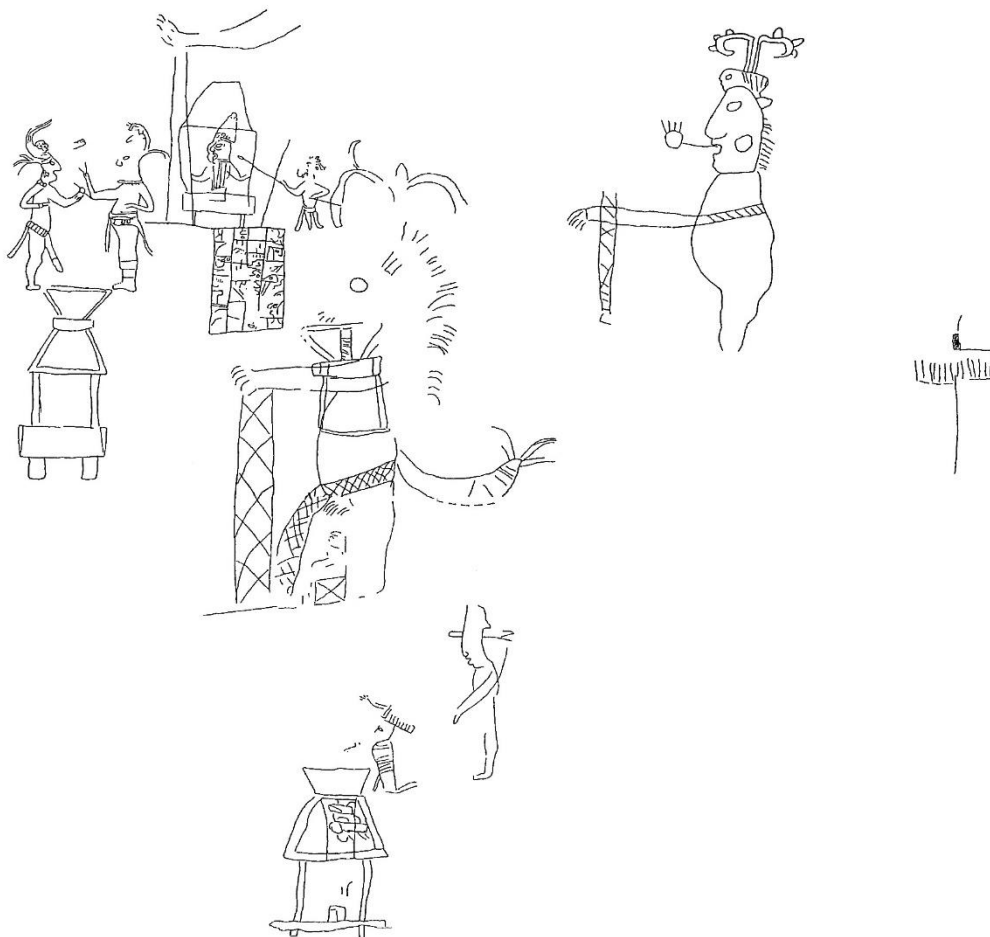
Escenas de procesiones o desfiles



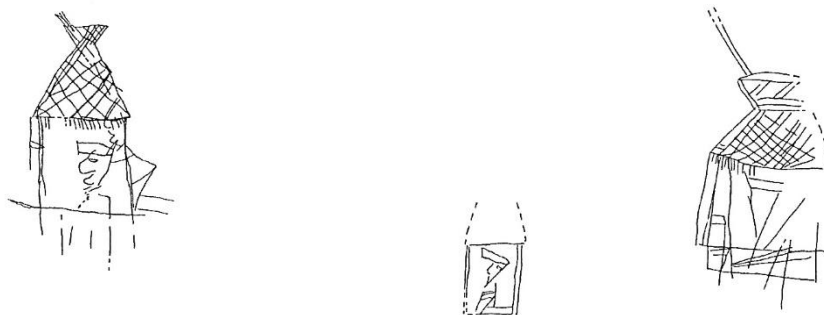
Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 72). Inciso.

Lámina 87

Escenas de procesiones o desfiles



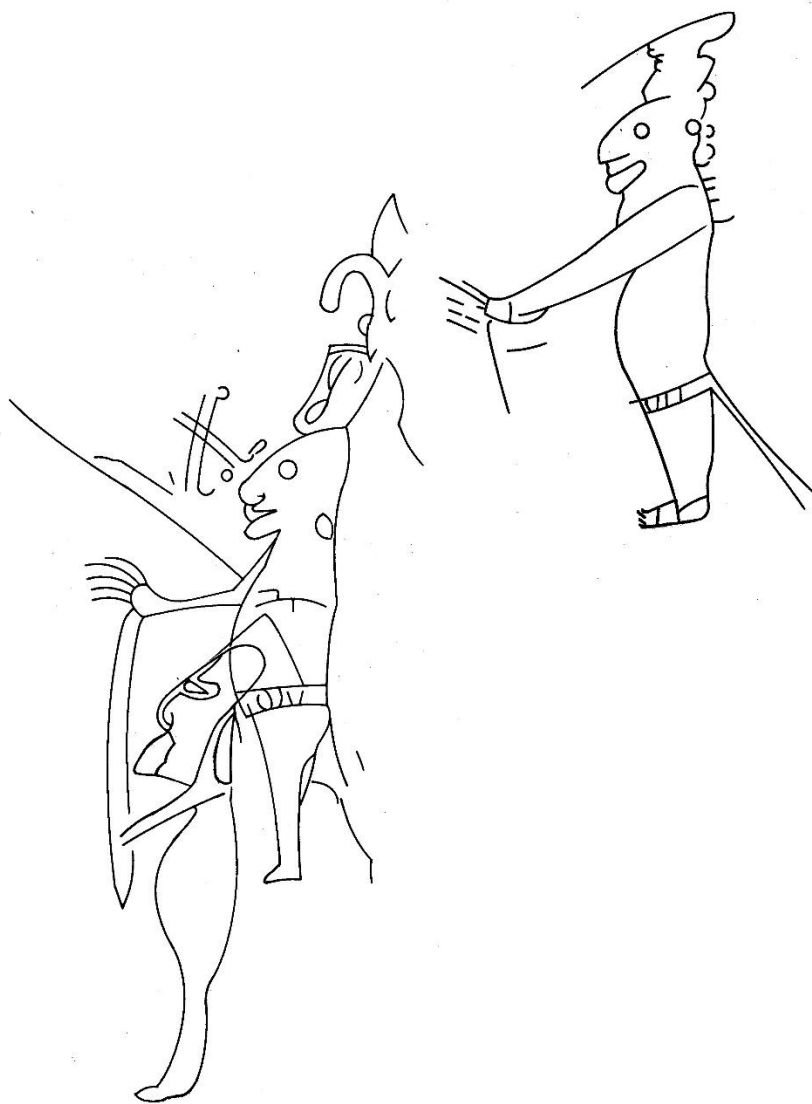
a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73). Inciso.



b) Tikal, Estructura 5G-8, Ubicación exacta desconocida (Trick y Kampen, 1983: Fig. 93). Inciso.

Lámina 88

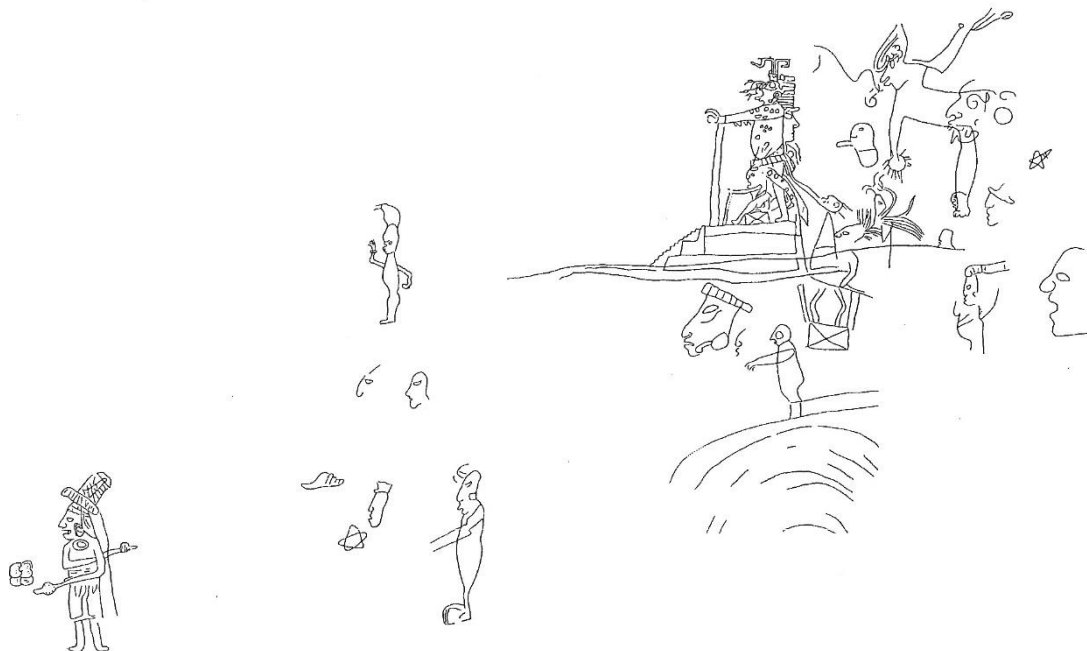
Escenas de procesiones o desfiles



Tikal, Estructura 5D-96, pasillo entre los cuartos central y norte, muro Este
(Cedido por Oswaldo Gómez y redibujado por Núria Feliu). Inciso.

Lámina 89

Escenas de procesiones o desfiles



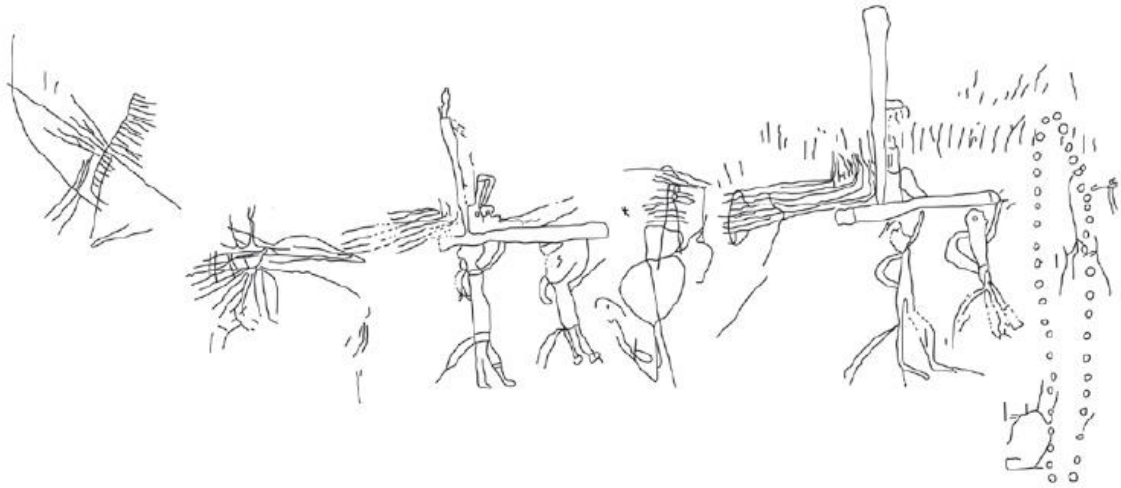
a) Tikal, Estructura 5D-65, cuarto 9, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 71d). Inciso.



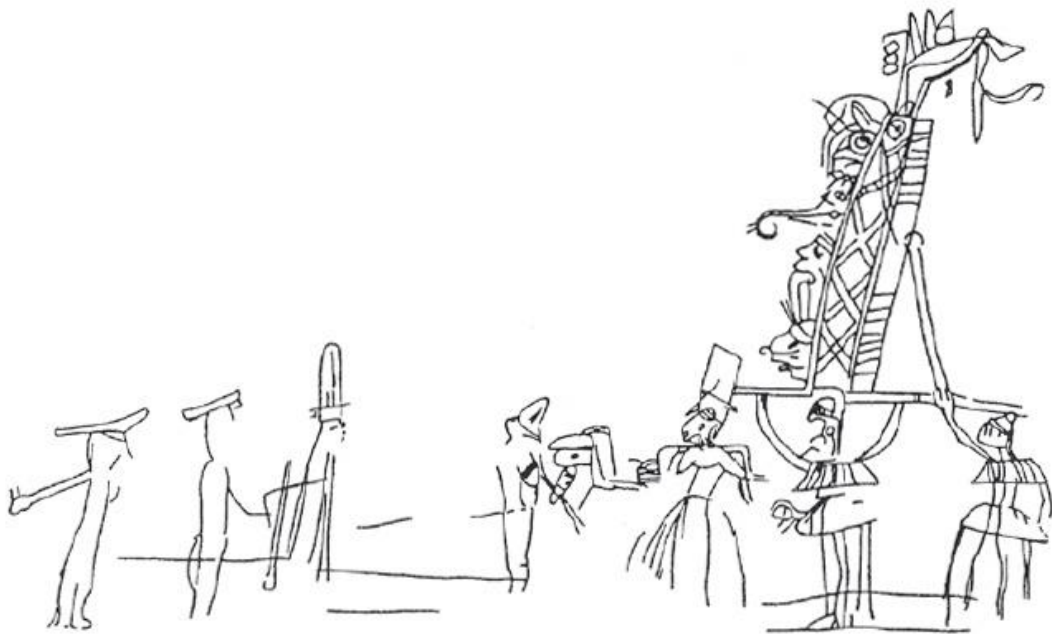
b) Tikal, Estructura 5D-65, cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73). Inciso.

Lámina 90

Escenas de procesiones o desfiles



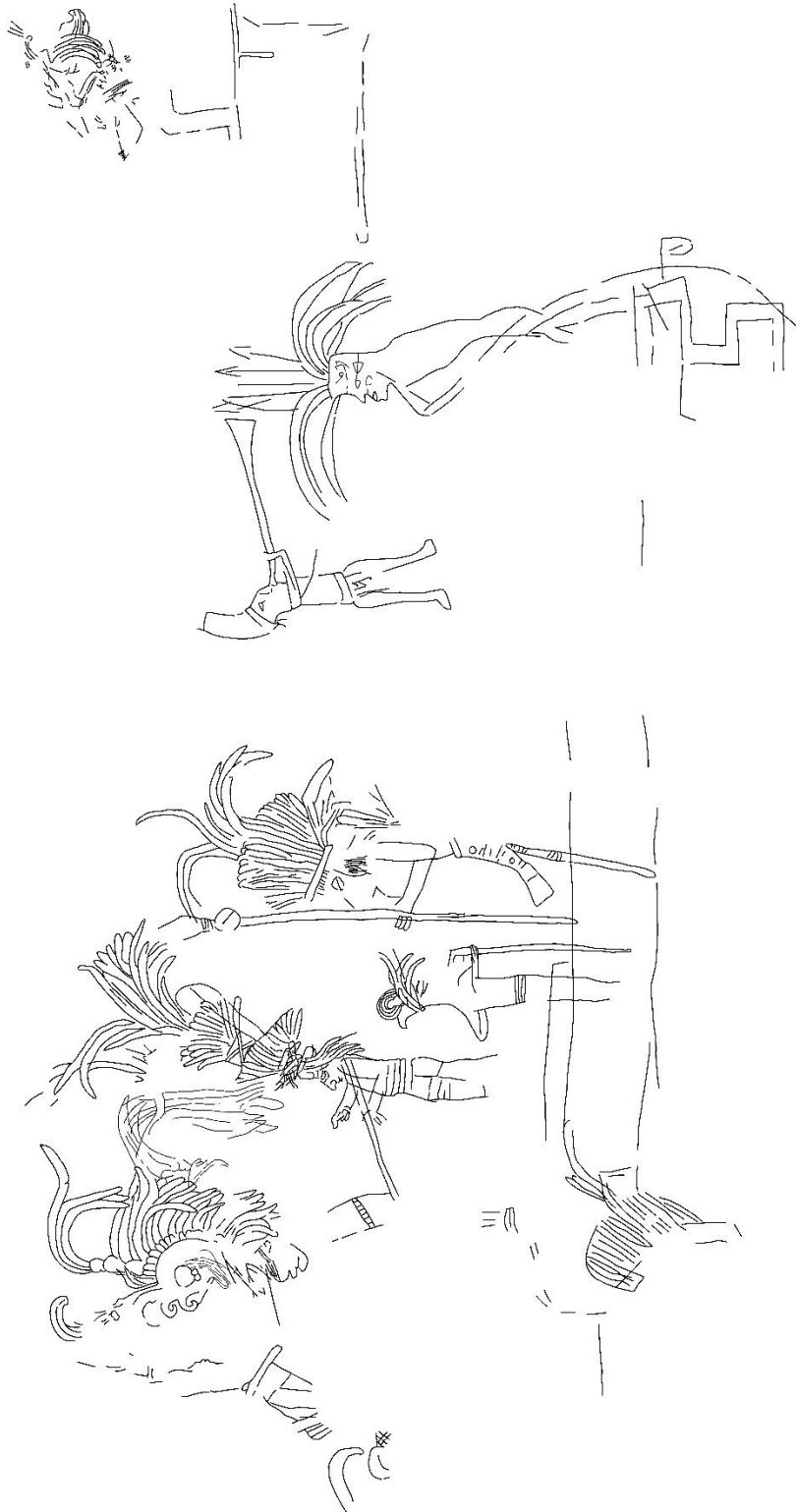
a) Nakum, Estructura R, Cuarto 1, muro Norte (Zralka, 2014: Lámina 70, Fig. d). Inciso.



b) Caracol, Estructura B20-2, cuarto de acceso (Zralka, 2014: Lámina 76, Fig. b). Inciso.

Lámina 91

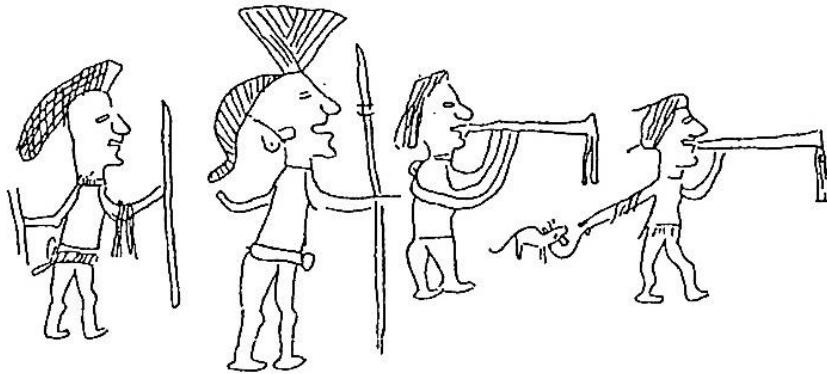
Otras escenas urbanas, q podrían ser tanto de negociación,
como de procesión o de palacio



La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 5, muro Sur, Grafito 235. Dibujado por Núria Feliu, © PLB. Inciso.

Lámina 92

Otras escenas de procesiones o desfiles



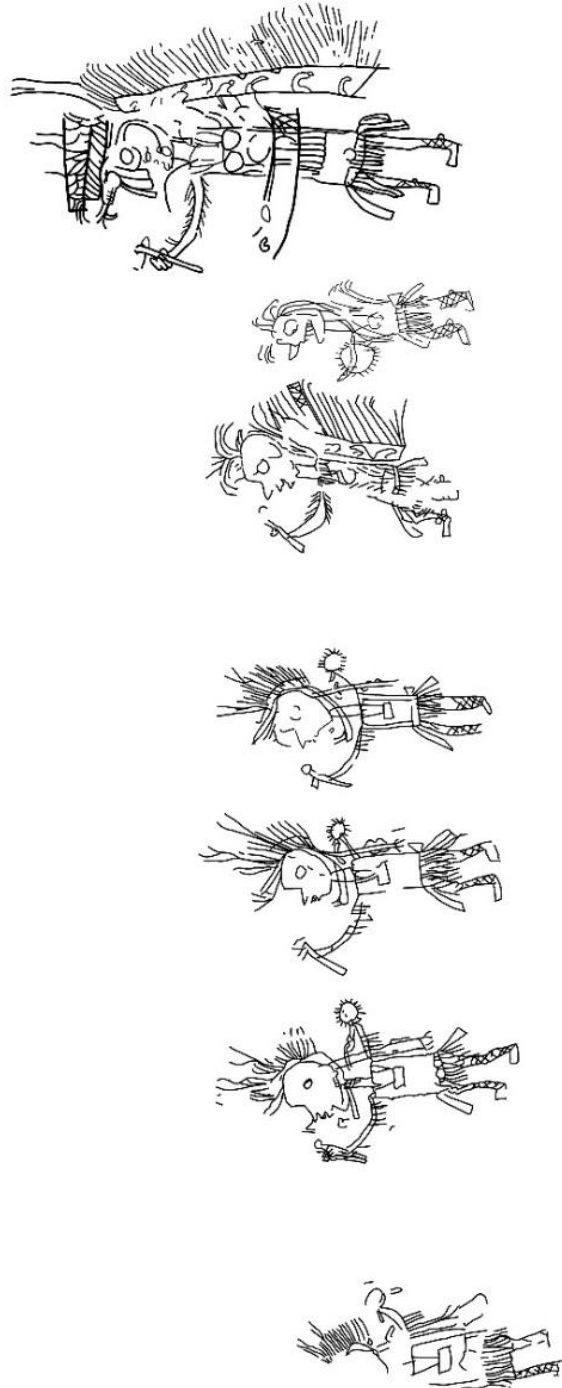
a) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 58c).
Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



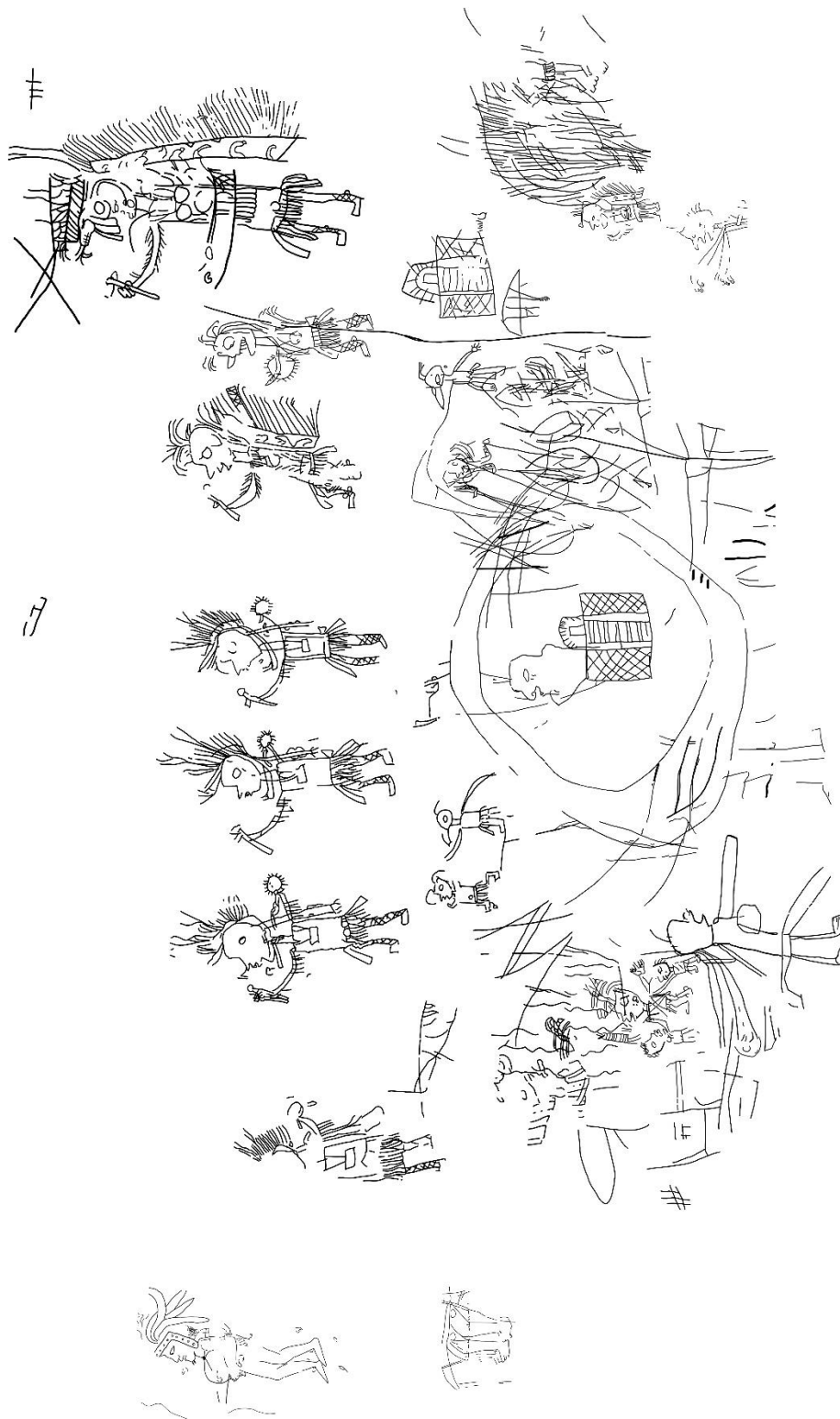
b) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 9). Redibujado por Núria Feliu. Inciso.

Lámina 93

Escenas de guerreros



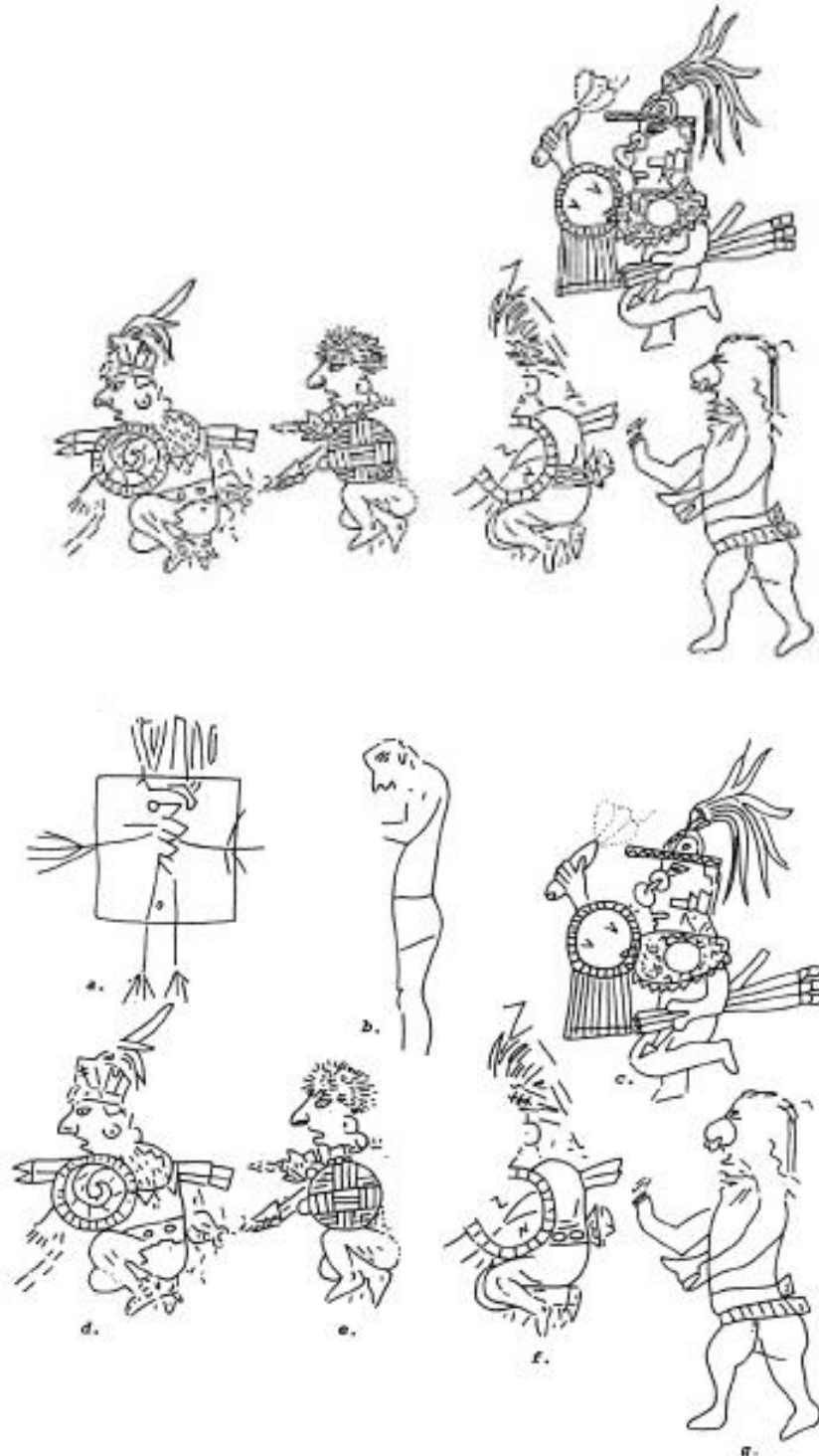
Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste, Grafitos 1-7 (Mayer, 2014: Fig. 19).
Dibujado por Guido Krempel. Inciso.



Kakab, Estructura 1, Cuarto 3, muro Noreste, Grafitos 1-23 (Mayer, 2014: Fig. 19).
 Dibujado por Guido Krempel. Inciso.

Lámina 94

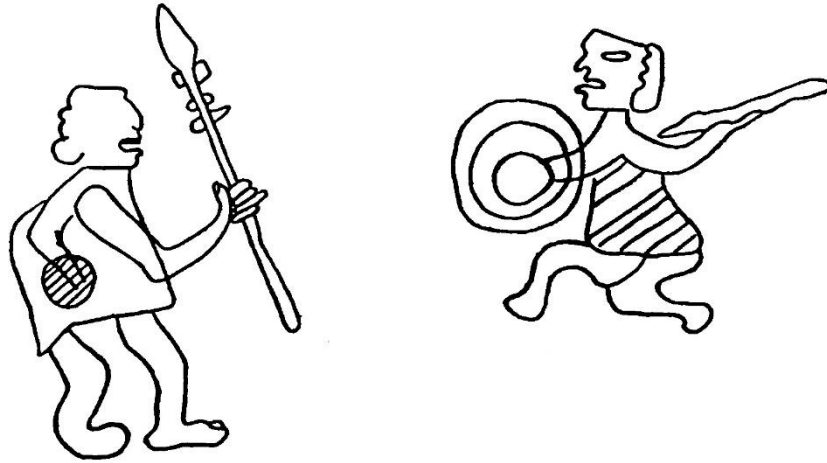
Escenas de guerreros



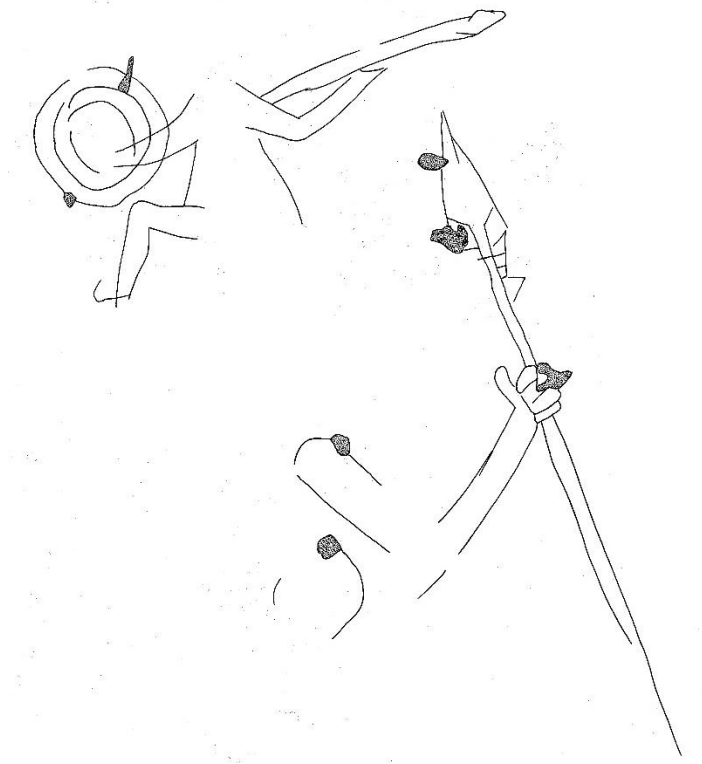
Santa Rosa Xtampak, Palacio, primer piso, jamba de acceso a una de las estancias interiores. a) Escena de guerreros y b) copia de imprenta de la lámina de grafitos original de Santa Rosa Xtampak Legado de Teobert Maler, propiedad del Instituto Iberoamericano de Berlín. Copyright © Instituto Iberoamericano – Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, N-0040, 4. Pläne verschiedener Archäologischer Stätten in Mexiko und Guatemala zwischen 1886-1905. Mappe 1. Reproducido con el permiso del Instituto Iberoamericano. Todos los derechos reservados.Inciso.

Lámina 95

Escenas de guerreros



a) San Clemente, pasadizo entre las Estructuras III y VII, muro Sur (Coulle, 1993: Planche 24, Fig. 19a).
Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



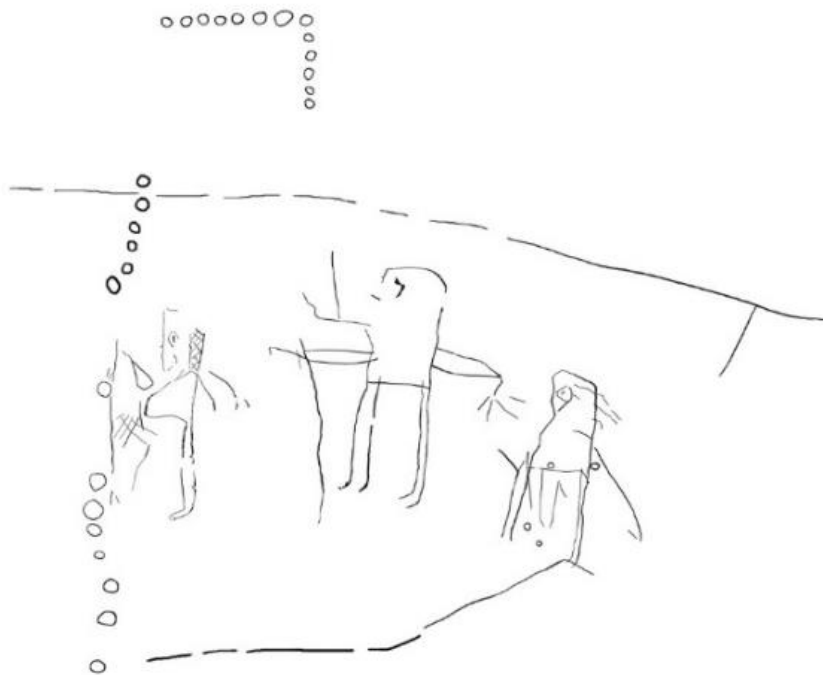
b) San Clemente, pasadizo entre las Estructuras III y VII, muro Sur (Torres, 2009: Fig. 10).
Dibujado por Fran Lorenzo. Inciso.

Lámina 96

Escenas de guerreros



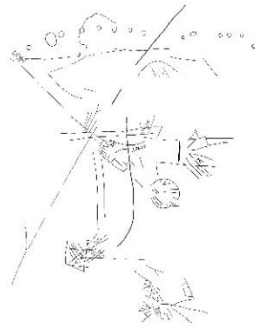
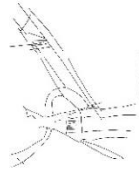
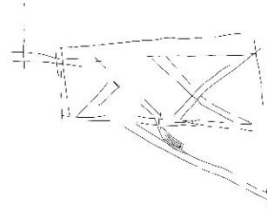
a) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 9). Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, hornacina, Grafito 181. Dibujado por Núria Feliu, © PLB. Inciso.

Lámina 97

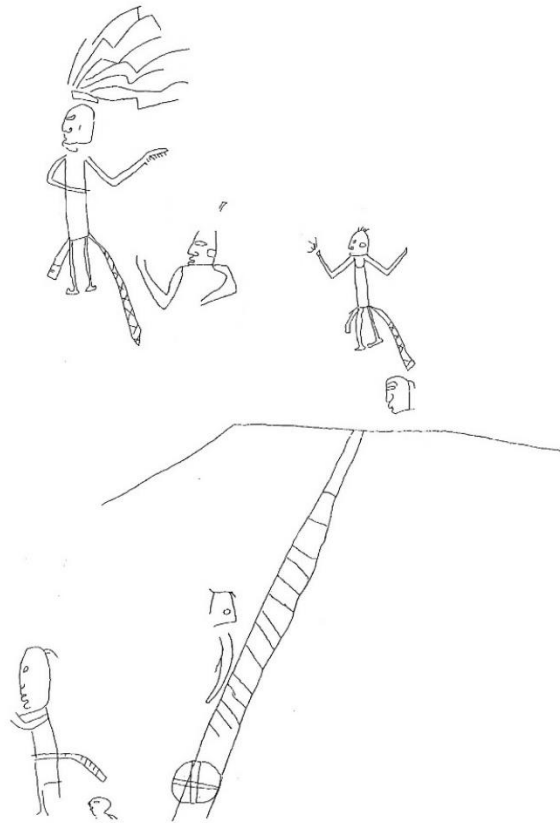
Otras escenas urbanas, q podrían ser tanto de negociación,
como de procesión o de palacio



La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 14, muro Sur, Grafito 207. Dibujado por Núria Feliu, © PLB. Inciso.

Lámina 99

Escenas de juego de pelota



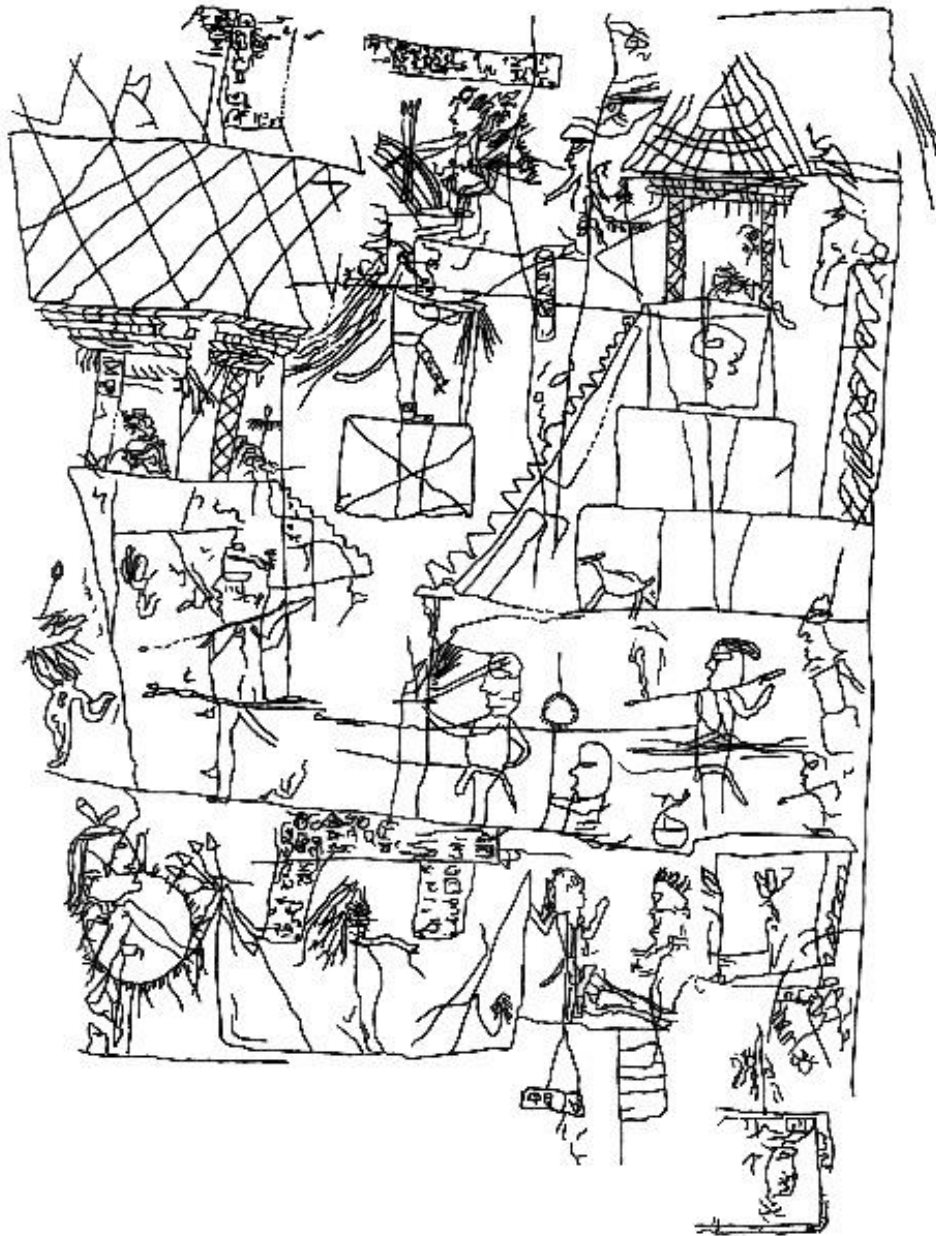
a) Tikal, Estructura 5D-2-1st, cuarto 1, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 31c). Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



b) Tikal, Estructura 3D-40, Cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 9). Redibujado por Núria Feliu. Inciso.

Lámina 100

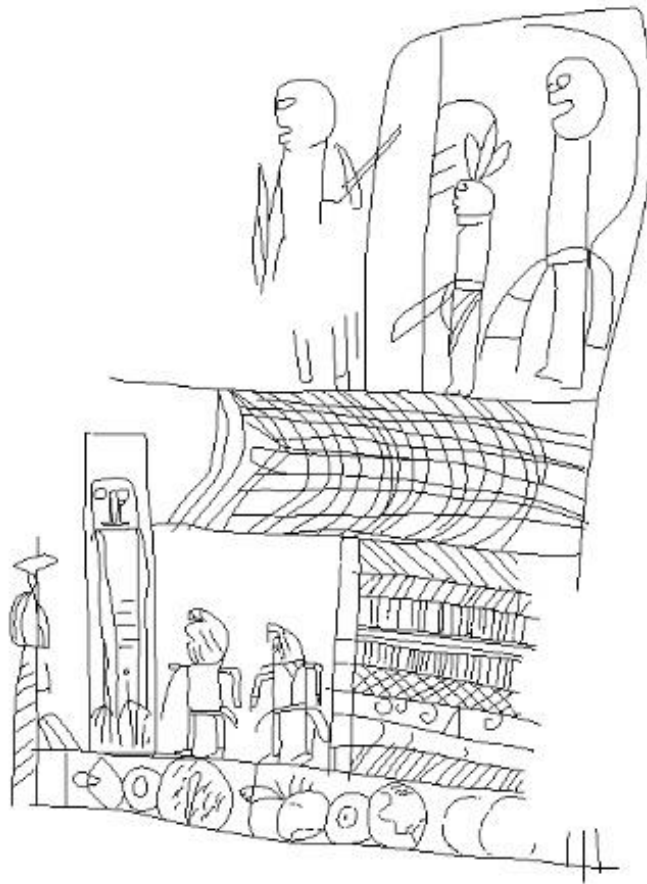
Otras escenas urbanas



Nakum, Estructura Y, Cuarto 3, muro Sur (Zralka, 2014: Lámina 78). Inciso.

Lámina 101

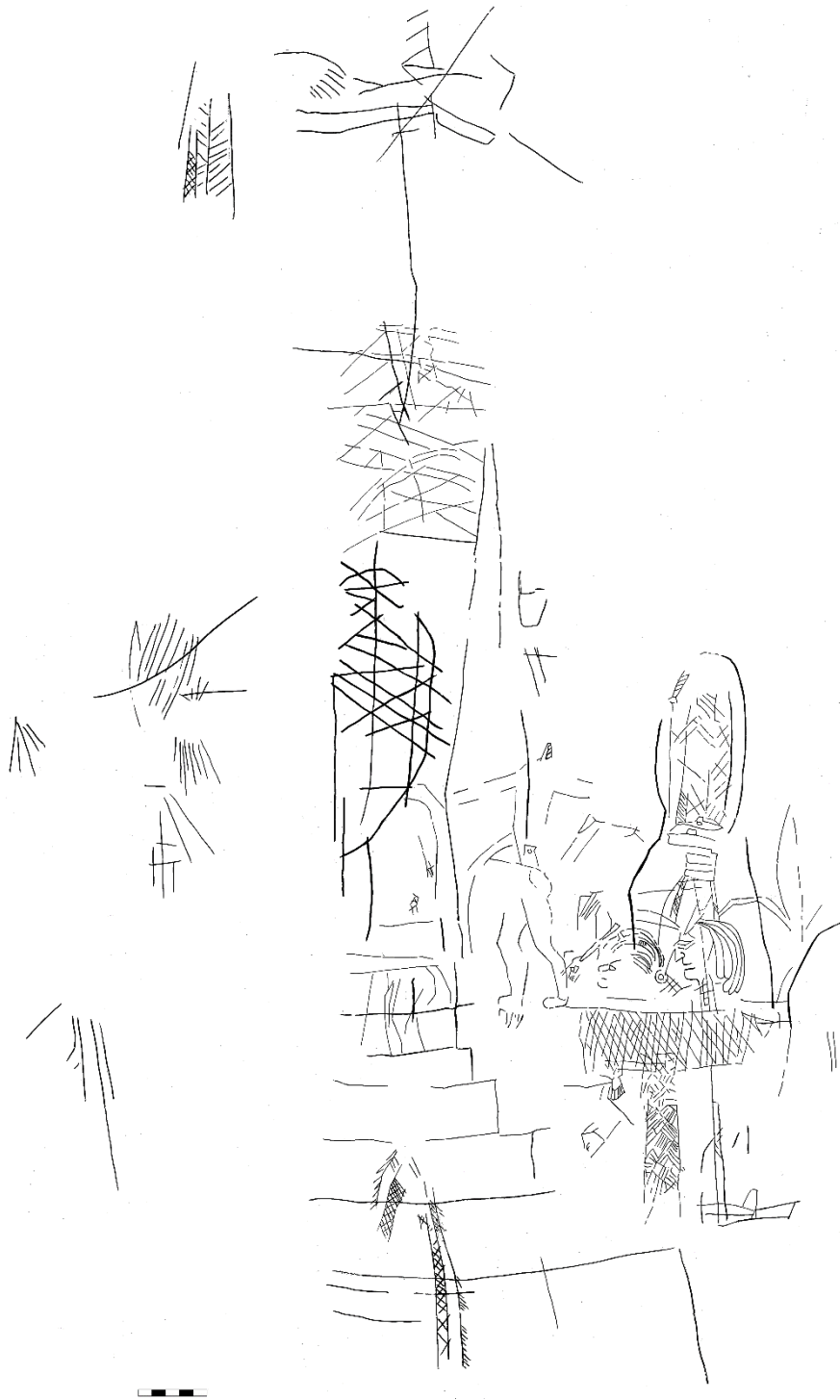
Otras escenas urbanas



Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala f, muro Norte, Grafito 2
(Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 18c). Inciso.

Lámina 102

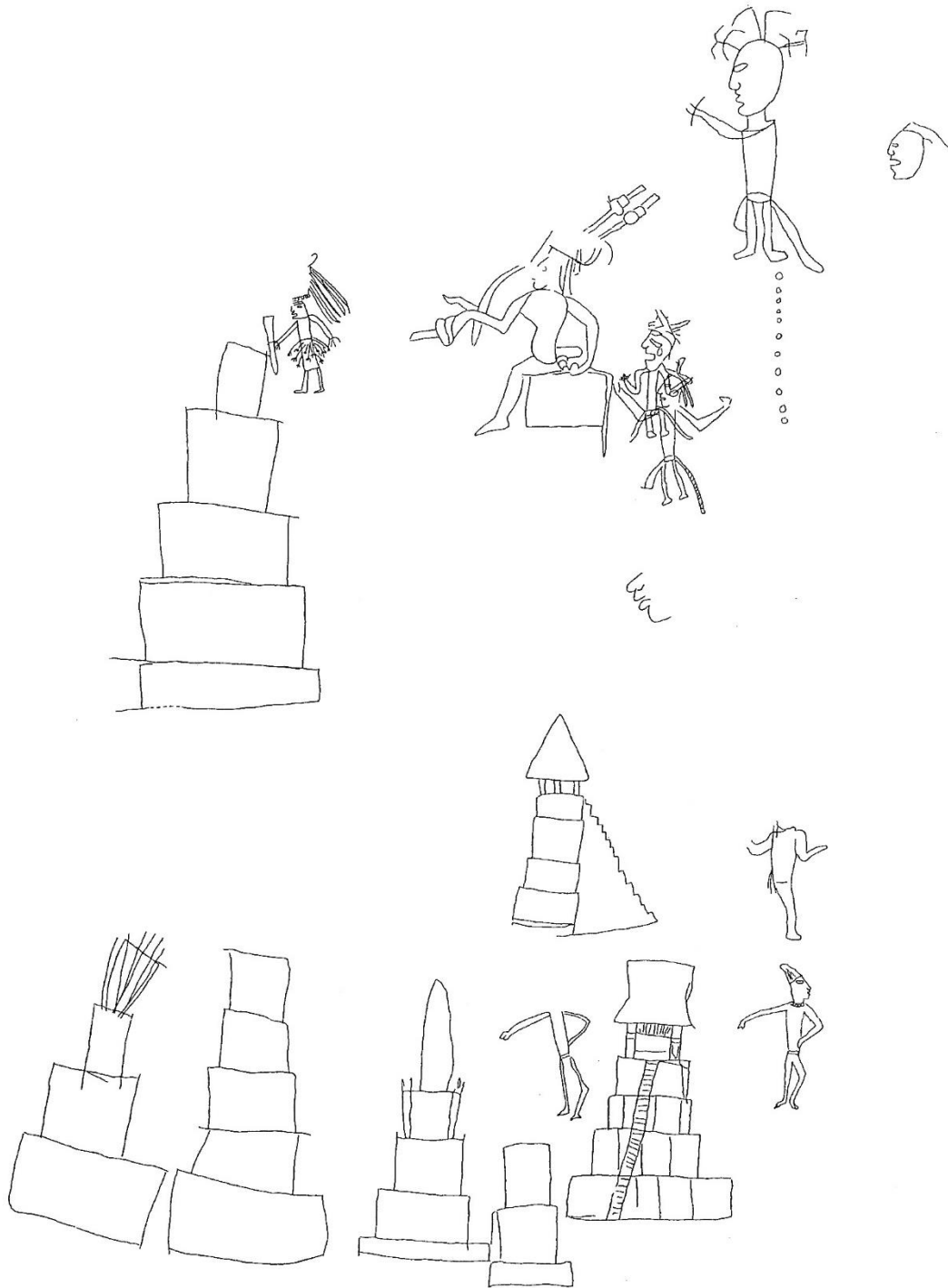
Otras escenas urbanas



La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Norte, Grafito 220. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB. Inciso.

Lámina 103

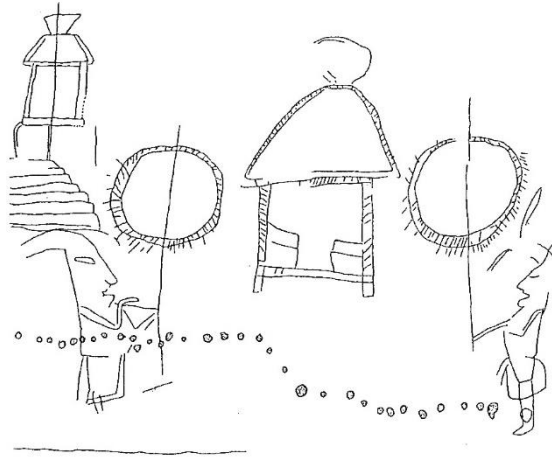
Otras escenas urbanas



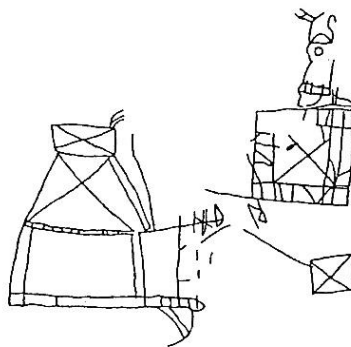
Tikal, Estructura 5D-2-1st, cuarto 2, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47a). Inciso.

Lámina 104

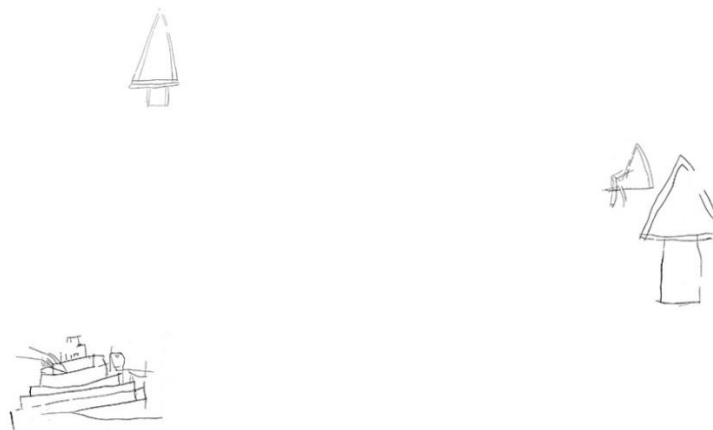
Otras escenas urbanas



a) Tikal, Estructura 5C-13, cuarto 1, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 18e). Inciso.



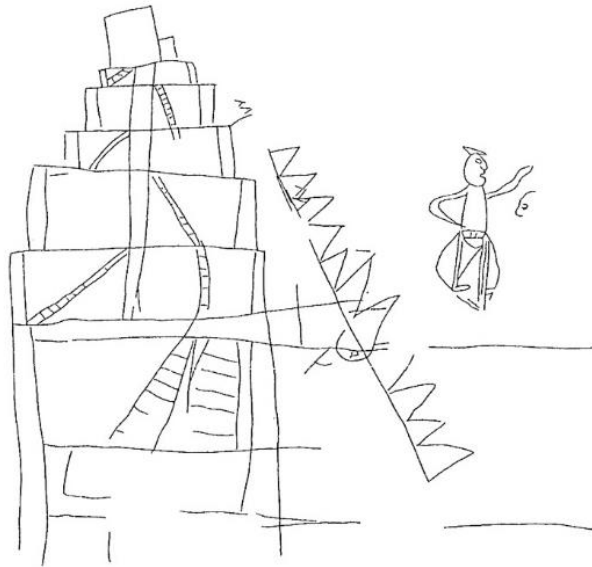
b) Tikal, Estructura 5D-50, cuarto 3 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 52c). Inciso.



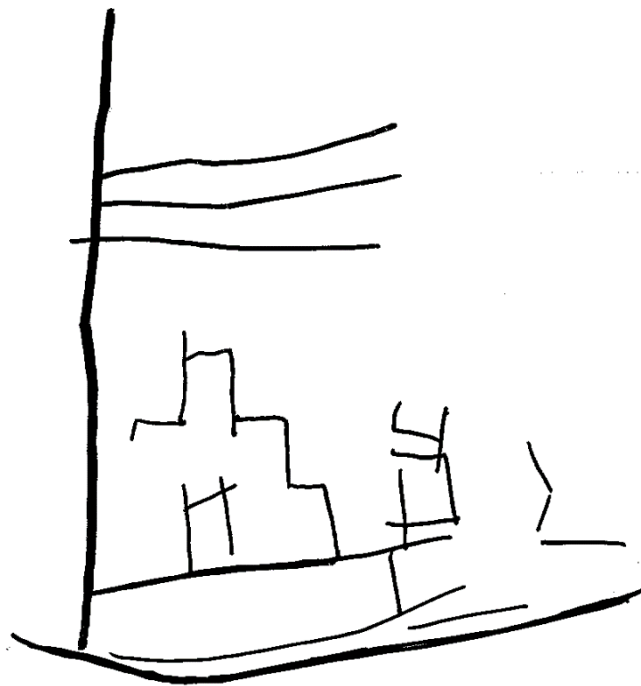
c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 3, muro Oeste, Grafito 295. Dibujado por Fran Lorenzo, © PLB. Inciso.

Lámina 105

Otras escenas urbanas



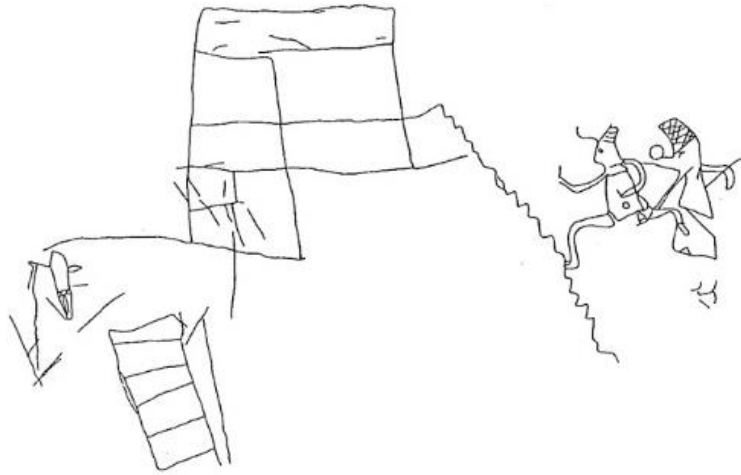
a) Tikal, Estructura 5D-46, patio Sur, Cuarto 3B, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 51c).
Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



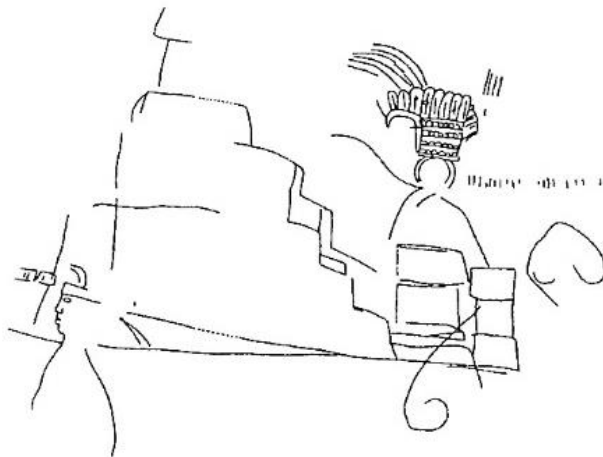
b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4, muro Este, Grafito 197. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB. Inciso.

Lámina 106

Otras escenas urbanas



a) Tikal, Estructura 5D-50, Cuarto 3 (Trick y Kampen, 1983: Fig. 53b). Inciso.



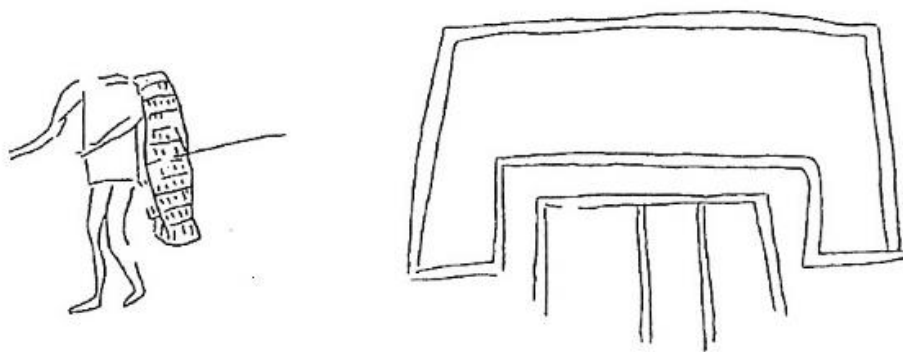
b) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, jamba Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54a). Inciso.

Lámina 107

Otras escenas urbanas



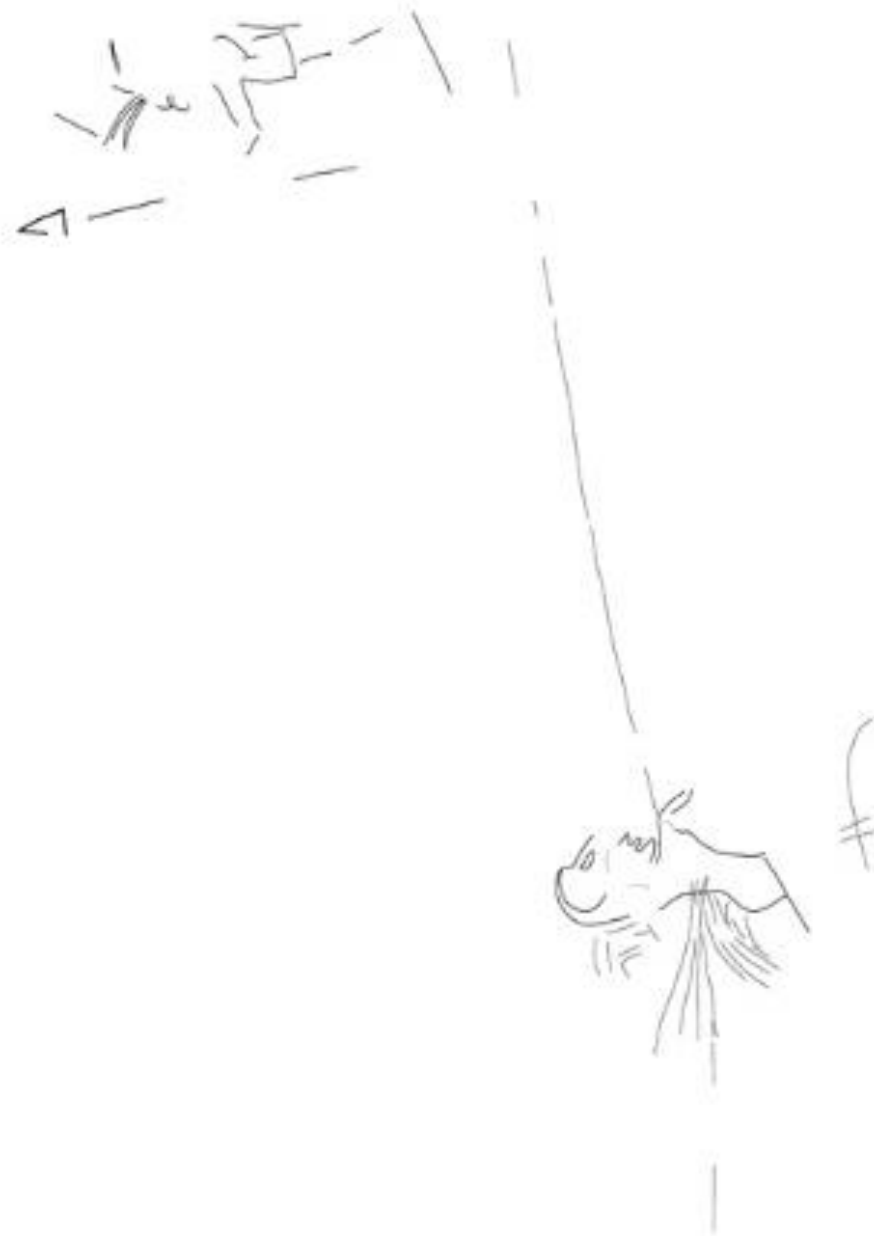
a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 3, muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 21c). Inciso.



a) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 57c). Inciso.

Lámina 108

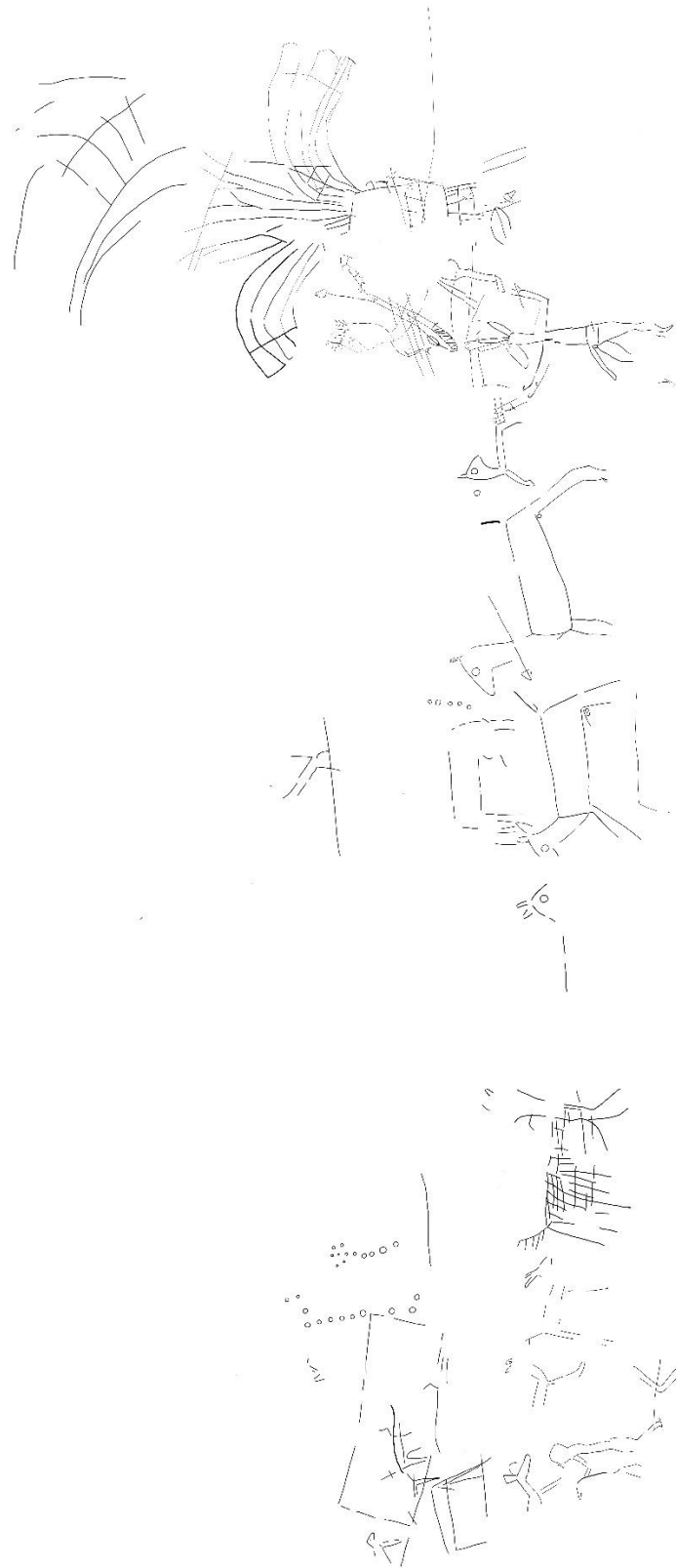
Otras escenas urbanas



La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 17, muro Sur, Grafito 206. Dibujado por Núria Feliu, © PLB. Inciso.

Lámina 109

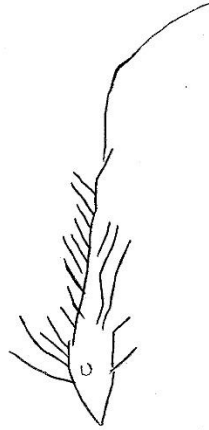
Escenas de caza



La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 11, muro Este, Grafito 180. Dibujado por Núria Feliu, © PLB. Inciso.

Lámina 110

Escenas de caza



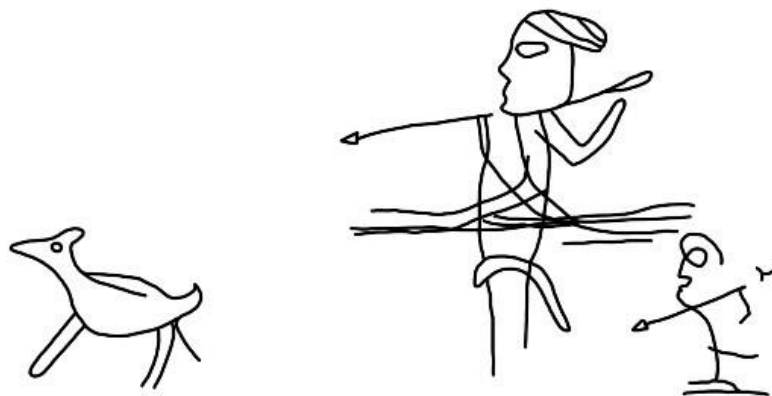
La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 2, muro Este. Grafito 37 (Vidal y Muñoz, 2009: Fig. 17) , © PLB..
Inciso.

Lámina 111

Escenas de caza



a) Tikal, Estructura 5D-2-1st, cuarto 1, muro Este. Redibujado por Núria Feliu.
(Trick y Kampen, 1983: Fig. 31c). Inciso.



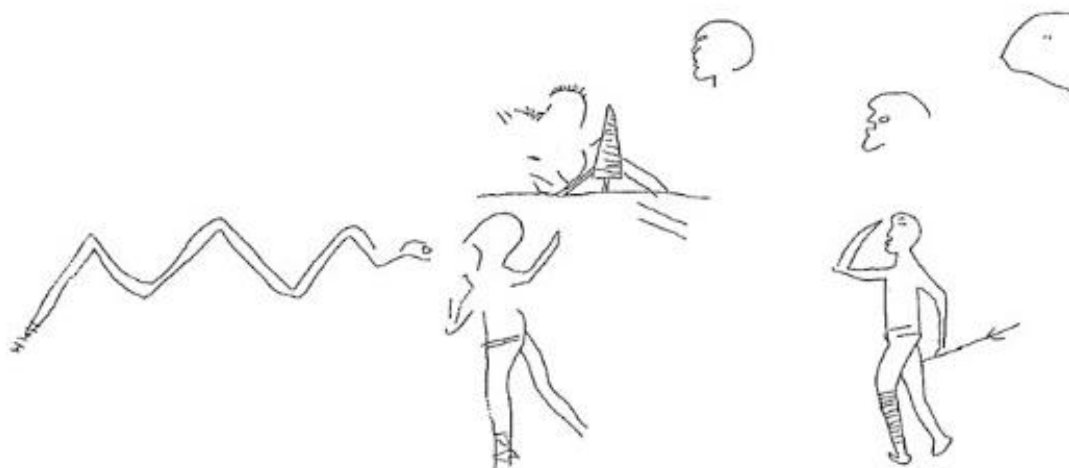
b) Nakum, Estructura Y. Ubicación exacta desconocida. Redibujado por Núria Feliu: Inciso

Lámina 112

Posibles escenas de caza



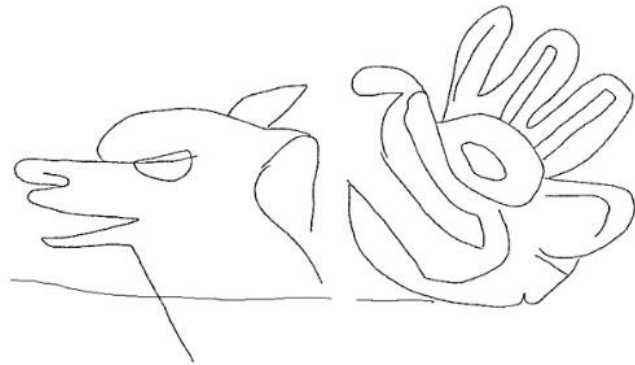
a) Tikal, Estructura 5D-2-1st, Cuarto 2, muro Sur (trick y Kampen, 1983: Fig. 58c).
Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



b) Tikal, Estructura 5D-2-2nd, Cuarto 2, muro Sur (trick y Kampen, 1983: Fig. 55d).
Redibujado por Núria Feliu. Inciso.

Lámina 113

Escenas de zoomorfos



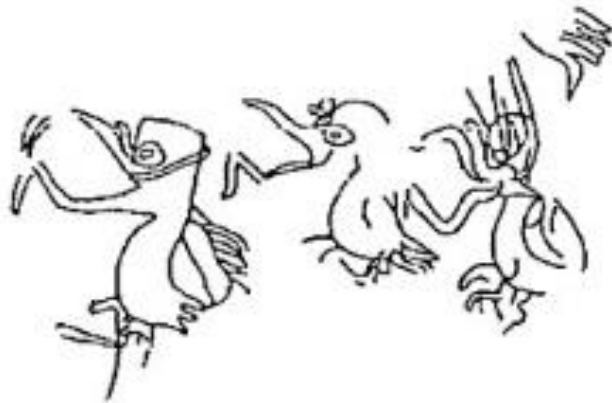
a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 13, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65d).
Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



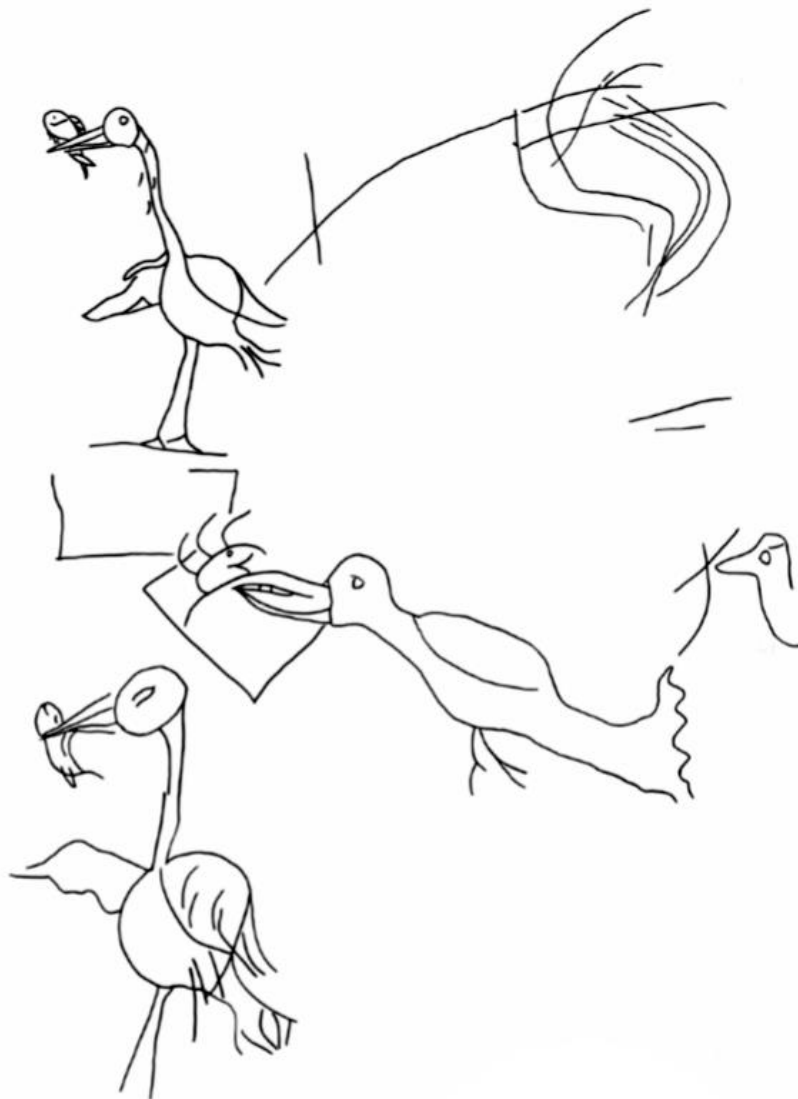
b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 8, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 70b).
Redibujado por Núria Feliu. Inciso.

Lámina 114

Escenas de zoomorfos



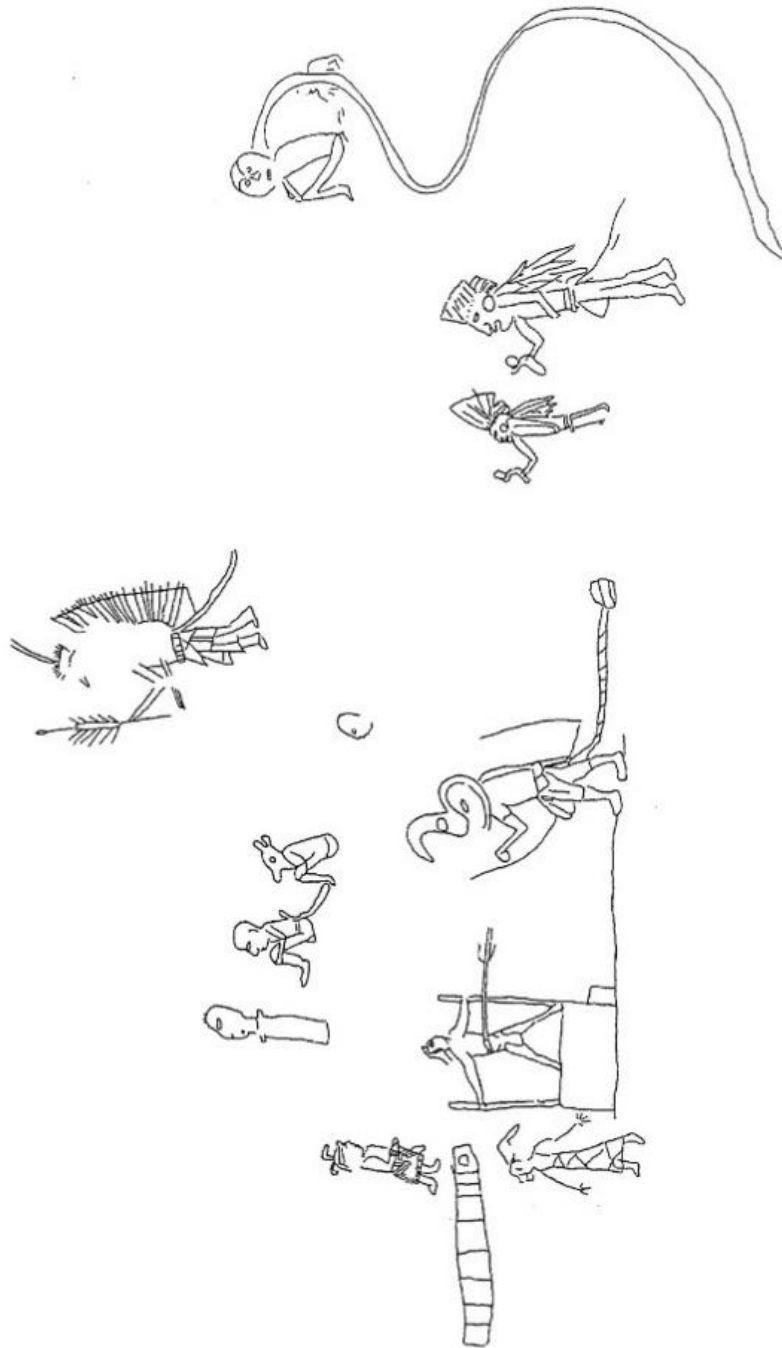
a) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54c).
Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



b) Nakum, Estructura D, pasillo entre los Cuarto 16 y 24, muro Oeste (Zralka, 2009: PLate 22). Inciso.

Lámina 115

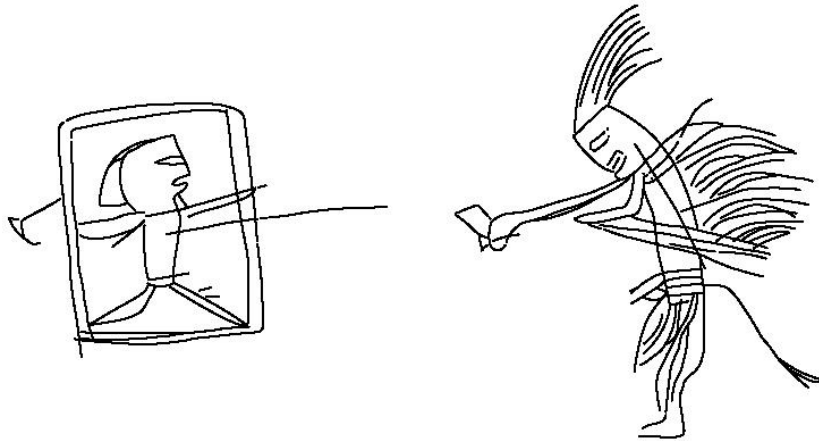
Escenas de sacrificio



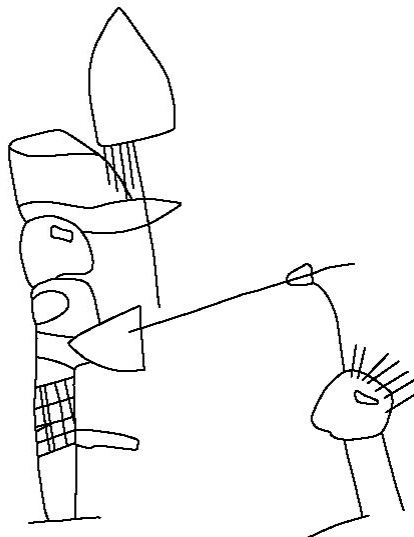
Tikal, Estructura 5D-2-1st, cuarto 3, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 38a). Inciso.

Lámina 116

Escenas de sacrificio



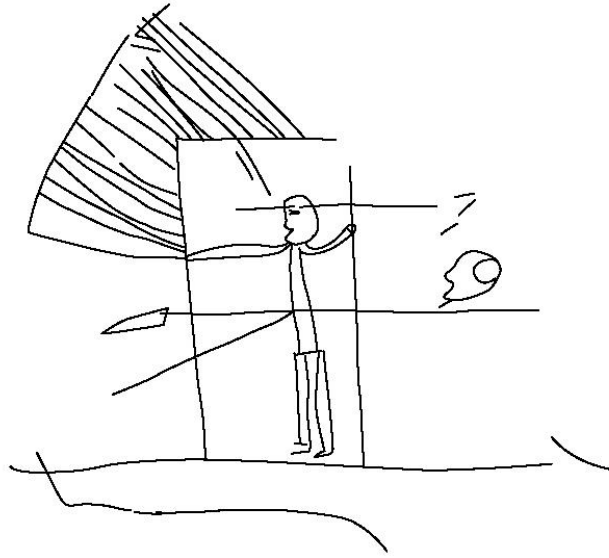
a) Rio Bec, Grupo D, Estructura 7N1, jamba Oeste, Grafito 1
(Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20a). Inciso.



b) Rio Bec, Grupo B, Estructura 6N4, muro Norte, Grafito 9
(Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20c). Inciso.

Lámina 117

Escenas de sacrificio



a) Rio Bec, Grupo A, Estructura 5N2, sala e, jamba Este, Grafito 2
(Patrois y Nondédéo, 2009: Fig. 20b). Inciso.



b) Nakum, Estructura G, Cuarto Este, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 80g). Inciso.

Lámina 118

Escenas de sacrificio



a) Nakum, Estructura G, Cuarto Este, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 80f). Inciso.



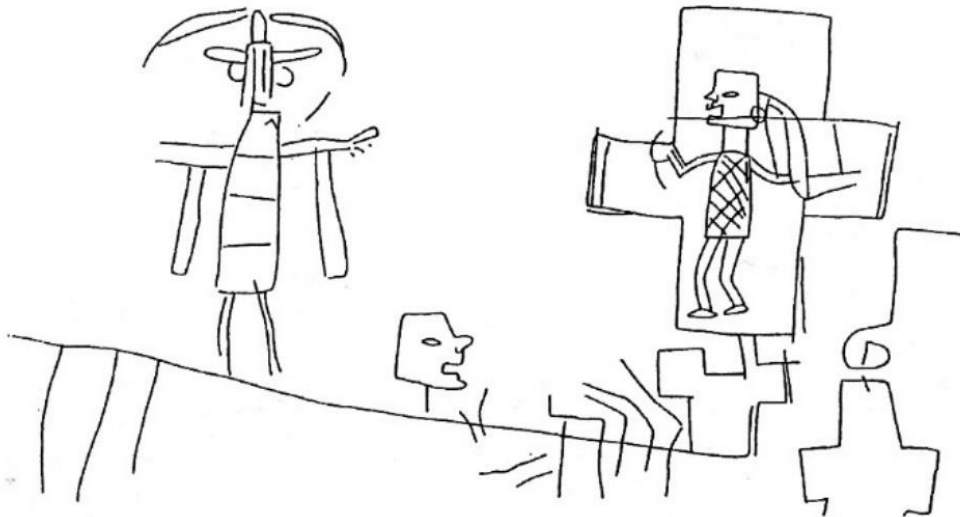
b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 16, muro Oeste, Grafito 210. Dibujado por Núria Felíu, © PLB. Inciso.

Lámina 119

Posibles escenas de sacrificio



a) Tikal, Estructura 3D-40, cuarto 2, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 9). Inciso.



b) Tikal, Estructura 3D-40, cuarto 2, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 11). Inciso.

Lámina 120

Posibles escenas de sacrificio



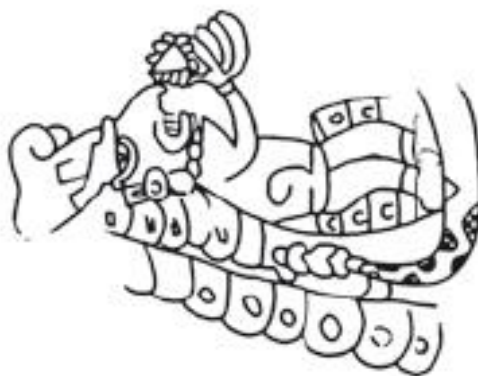
a) Tikal, Estructura 5C-13, cuarto 8, jamba Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 23a). Inciso.



b) Tikal, Estructura 3D-43-1st, cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 47a). Inciso.

Lámina 121

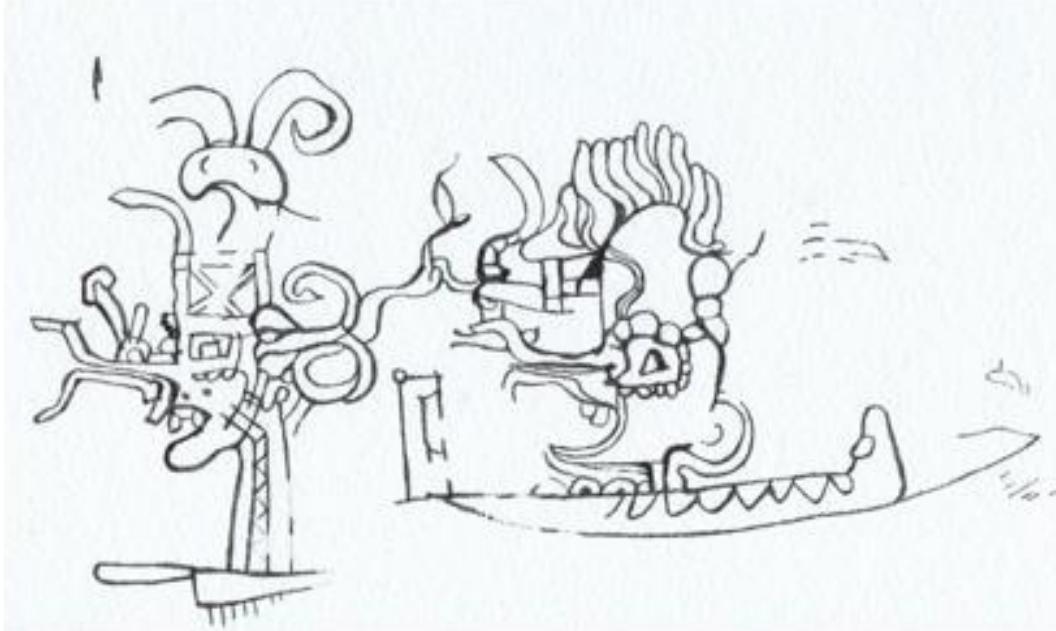
Escenas sobrenaturales



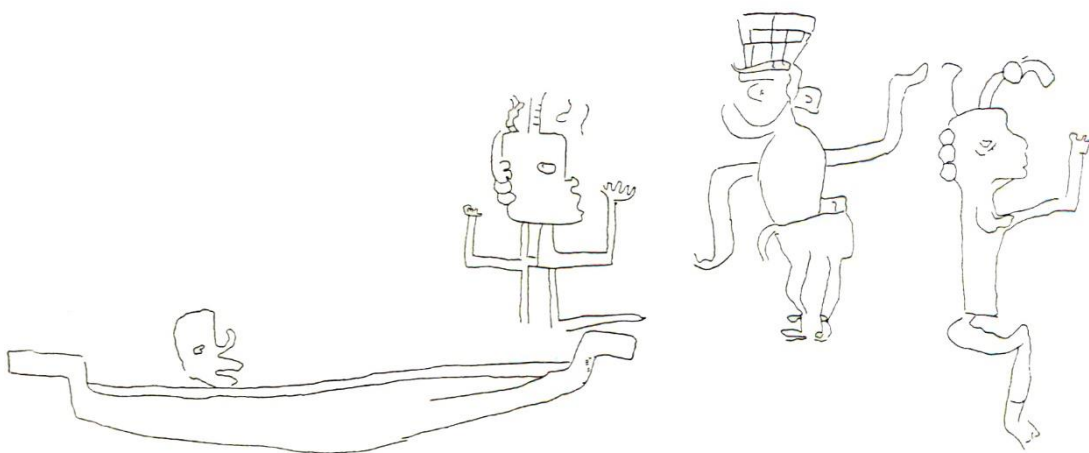
Pasión del Cristo II, Estructura 1, Cuarto 1, muro Norte (Mayer, 1997: Abb. 3, 5 y 8). Indicar incisos y pintados.

Lámina 122

Escenas sobrenaturales



a) Chilonché, Estructura 3E1, Cuarto 3-N, muro Sur, Grafito 250. Dibujado por Miguel Ángel Núñez e Isaac Gutiérrez, © PLB. Pintado en negro.



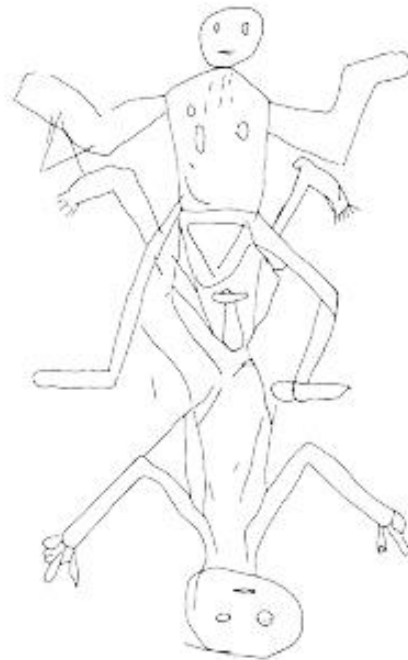
b) Payán, Cuarto 11, muro Este (Rupert y Denison, 1943: 78, Fig. 98). Inciso.

Lámina 123

Escenas sexuales



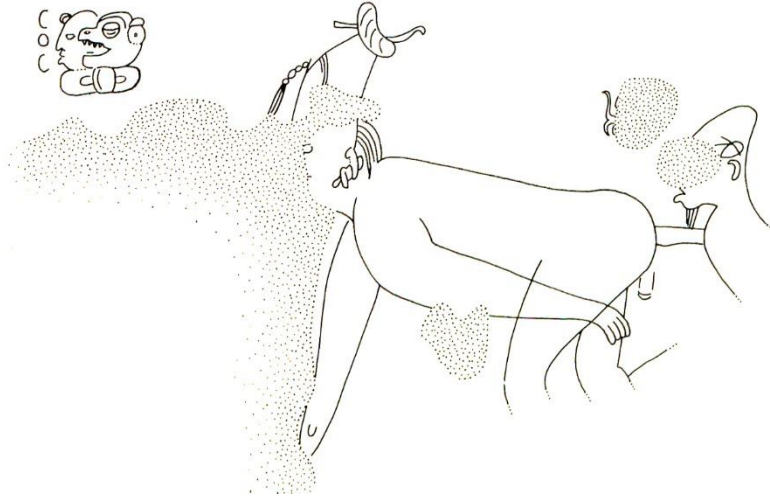
a) Tikal, Estructura 5C-13, cuarto 2, muro Norter (Trick y Kampen, 1983: Fig. 21a). Inciso.



b) Nakum, Estructura E, Cuarto 1, muro Oeste (Zralka, 2014: Lámina 82e. Inciso.

Lámina 124

Escenas de enema ritual



a) Kinal, Estructura 39 (Graham, 1967: Fig. 25). Inciso.



b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 28 muro Oeste (Trick y Kampen, 1983: Fig. 69f). Inciso.



c) Nakum, Estructura Q, Cuarto 6, muro Este (Zalka, 2014: Lámina 82a). Inciso.

Lámina 125

Escenas rituales



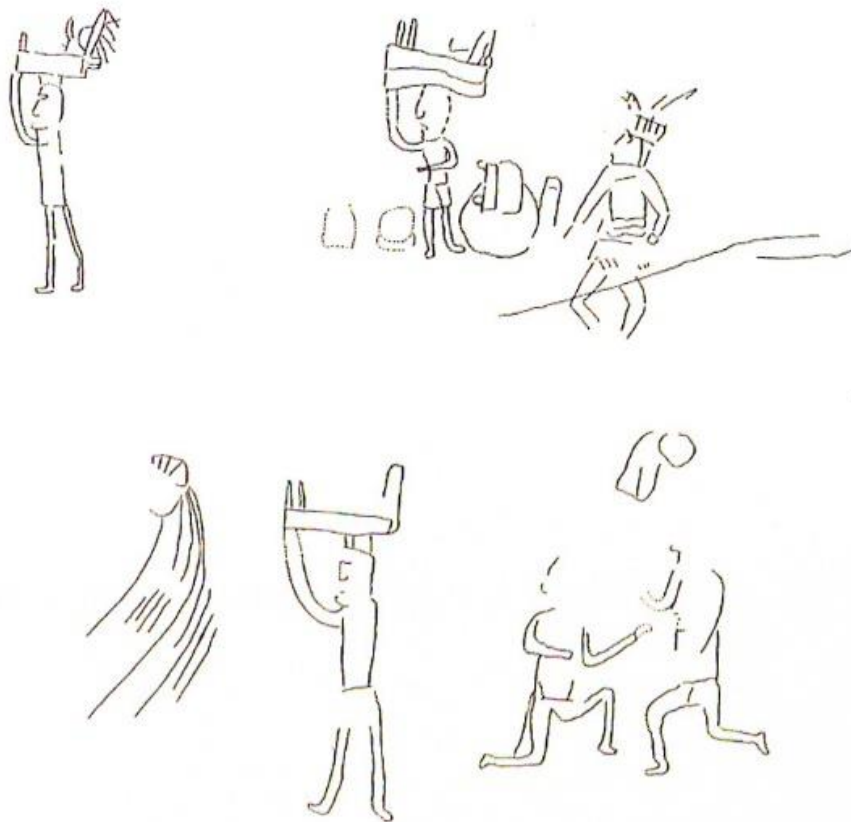
b) La Blanca, Estructura 6J2-Sub. 2, Cuarto 1, muro Este, hornacina, Grafito 275.
Dibujado por Nùria Feliu, © PLB. Inciso.

Lámina 126

Escenas rituales



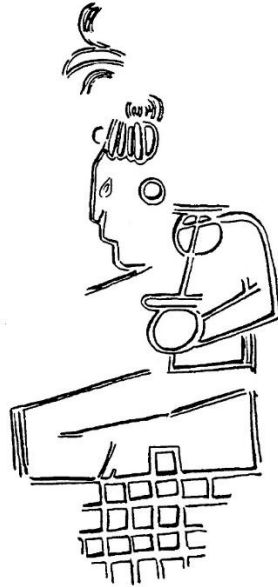
a) Tz'ibatnah, Casa de las Pinturas (Kovac). Inciso.



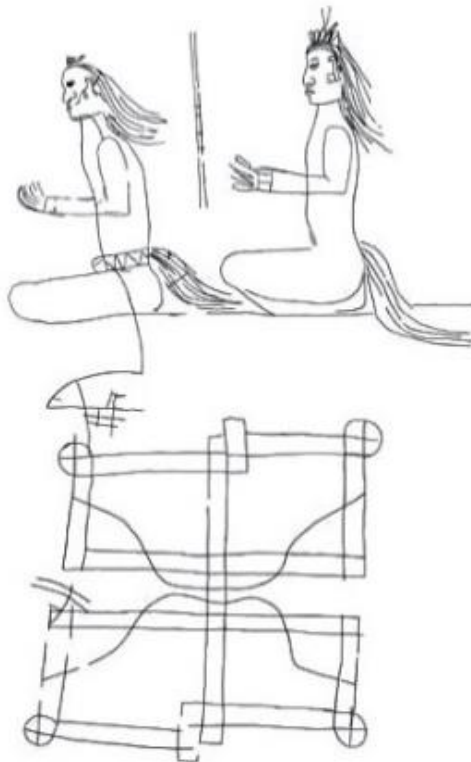
b) Tikal, Estructura 5D-52-1st, Cuarto 2, jamba Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 37). Inciso.

Lámina 127

Escenas rituales



d) Palenque, Templo de las Inscripciones (Coulle, 1993: Planche 19, Fig. 15a). ¿Cambiar a patolli?. Gubiado.



b) Nakum, Estructura Y, Cuarto 1, banca (Zralka, 2014: Fig. 5.26).

Lámina 128

Otras escenas



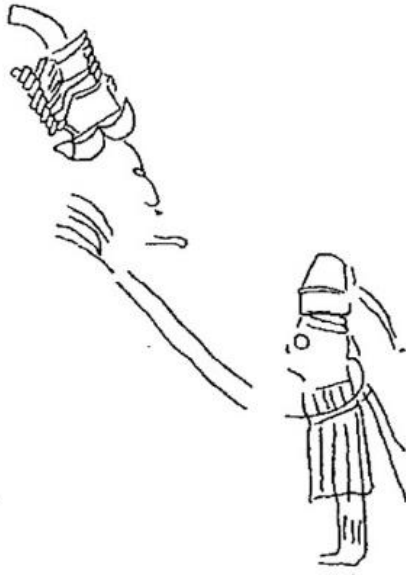
a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 1, muro Norte, Grafito 222. Dibujado por el equipo dl PLB, © PLB. Inciso.
b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 74a). Inciso.



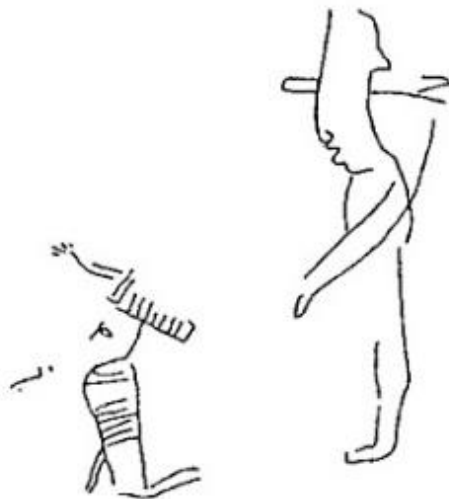
c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 17, muro Este, Grafito 203. Dibujado por el equipo del PLB, © PLB. Inciso.

Lámina 129

Otras escenas



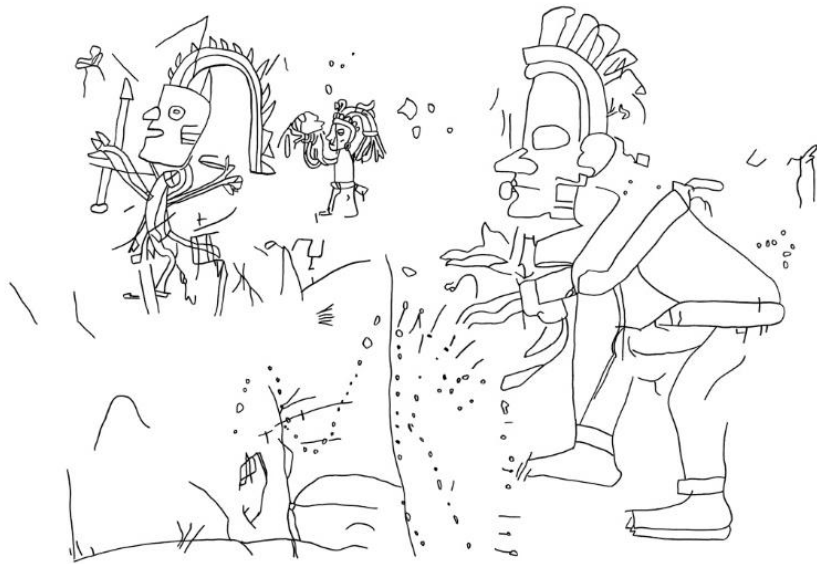
a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 7, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 68i). Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 9, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 73). Redibujado por Núria Feliu. Inciso.

Lámina 130

Otras escenas



a) Yaxhá, mixteca-puebla. Jarek. Inciso.



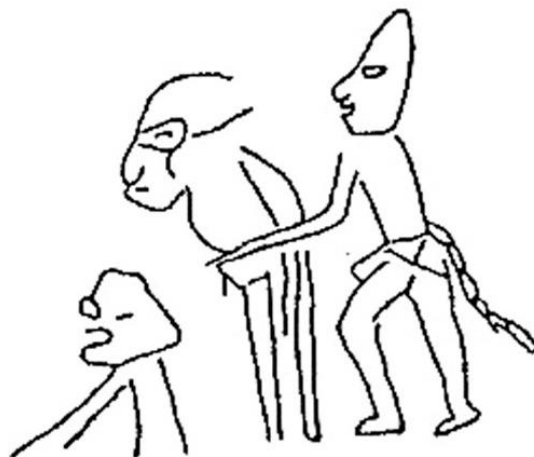
b) Kakab. Mayer Inciso.

Lámina 131

Otras escenas



a) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Sur (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65d). Redibujado por Núria Feliu. Inciso.



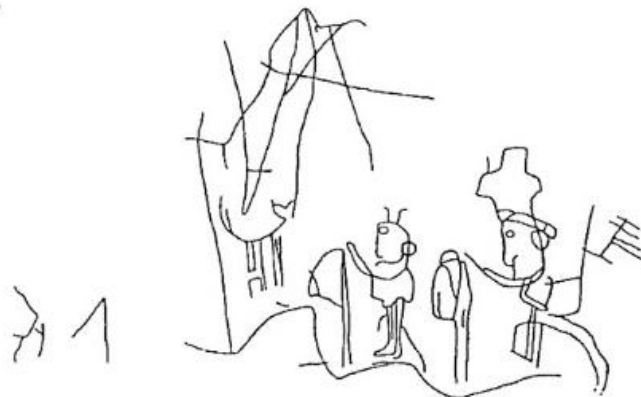
b) Tikal, Estructura 5D-65, Cuarto 1, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 65h). Redibujado por Núria Feliu. Inciso.

Lámina 132

Otras escenas



a) Tikal, Estructura 5C-13, Cuarto 8, muro Este (Trick y Kampen, 1983: Fig. 26b). Inciso.



a) Tikal, Estructura 5D-50, Cuarto 2, jamba Oeste de la puerta central (Trick y Kampen, 1983: Fig. 52b). Inciso.

Lámina 133

Otras escenas



a) Tikal, Estructura 5D-52-2nd, Cuarto 2, muro Norte (Trick y Kampen, 1983: Fig. 54c). Inciso.

Lámina 134

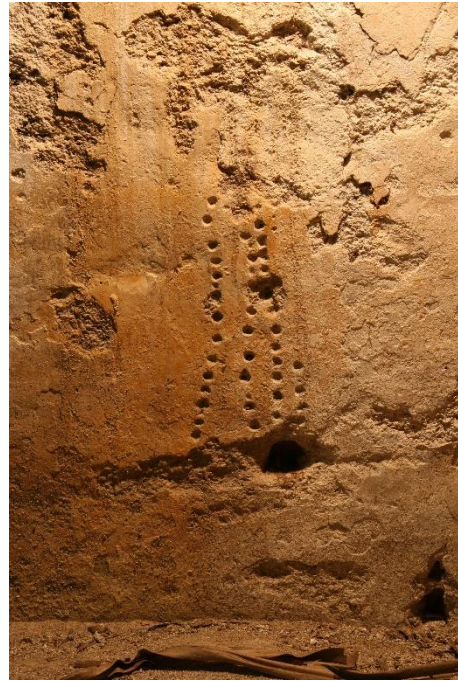
Diseños punteados



La Blanca, Estructura 6J1, Cuarto 3, muro Este. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.

Lámina 135

Diseños punteados



- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 2, muro Este. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.
b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 3, muro Norte. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.



- c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 3, muros Norte y Este. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.

Lámina 136

Diseños punteados



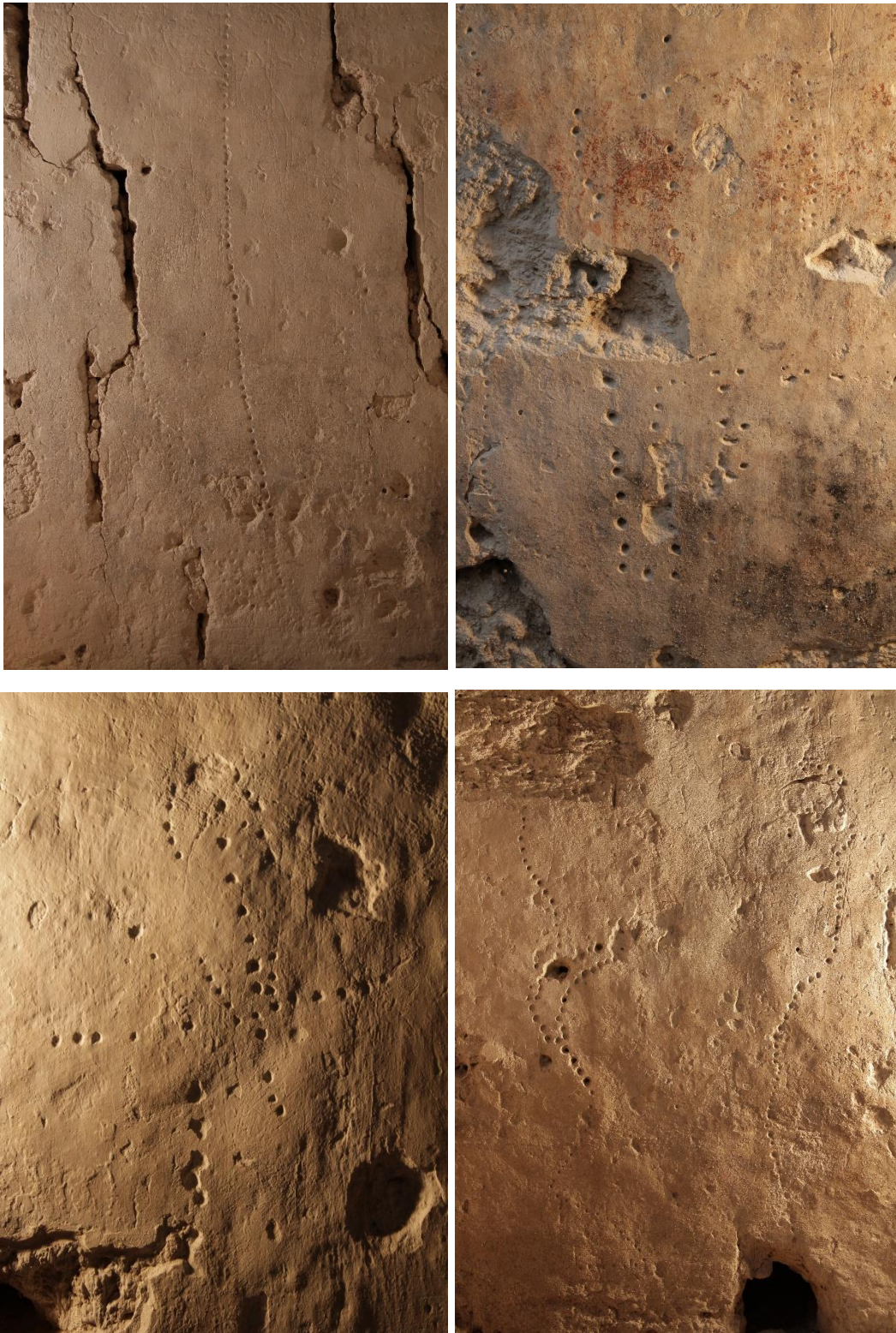
- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 4 Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.
b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 16, muro Sur. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.



- c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 16, muro Este. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.

Lámina 137

Diseños punteados



- a) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 10, muro Sur. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.
- b) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 15, muro Oeste. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.
- c) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 16, muro Sur. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.
- d) La Blanca, Estructura 6J2, Cuarto 16, muro Sur. Fotografía de Álvaro Toepke, © PLB. Punteado.

