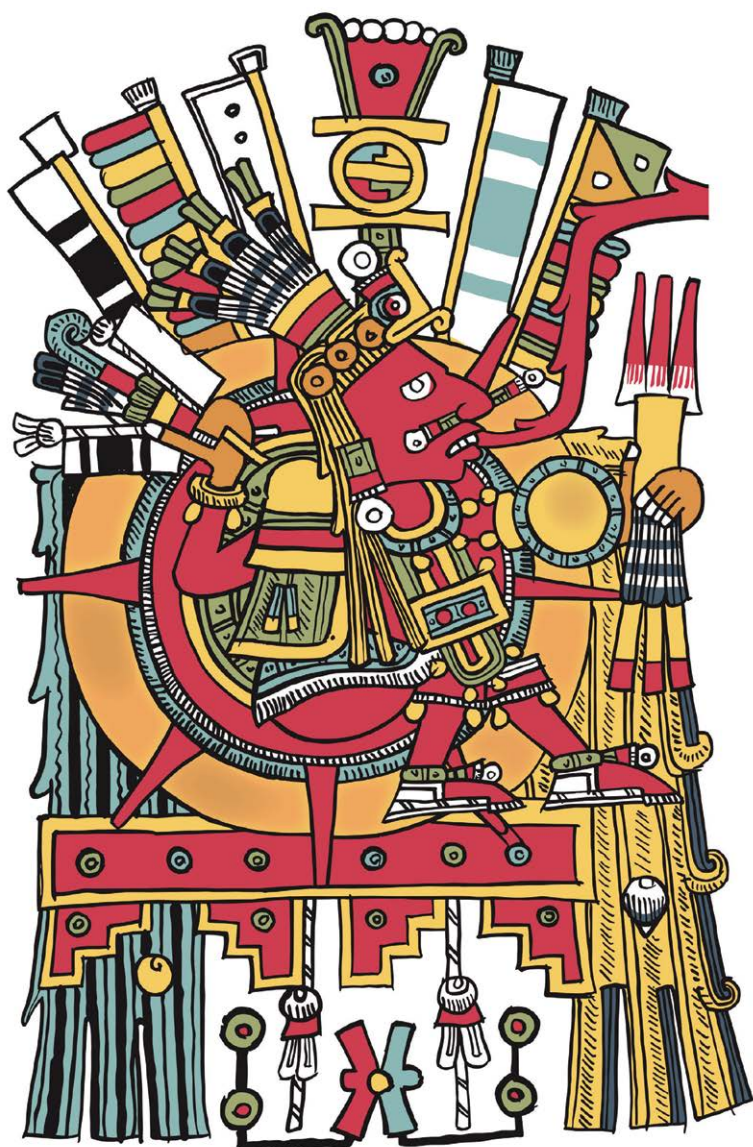


# En torno a los códigos mesoamericanos de comunicación visual: la relación entre texto e imagen

Daniel Salazar Lama y Rogelio Valencia Rivera (eds)



PARIS MONOGRAPHS IN  
AMERICAN ARCHAEOLOGY 64



Access Archaeology



# About Access Archaeology

*Access Archaeology* offers a different publishing model for specialist academic material that might traditionally prove commercially unviable, perhaps due to its sheer extent or volume of colour content, or simply due to its relatively niche field of interest. This could apply, for example, to a PhD dissertation or a catalogue of archaeological data.

All *Access Archaeology* publications are available as a free-to-download pdf eBook and in print format. The free pdf download model supports dissemination in areas of the world where budgets are more severely limited, and also allows individual academics from all over the world the opportunity to access the material privately, rather than relying solely on their university or public library. Print copies, nevertheless, remain available to individuals and institutions who need or prefer them.

The material is refereed and/or peer reviewed. Copy-editing takes place prior to submission of the work for publication and is the responsibility of the author. Academics who are able to supply print-ready material are not charged any fee to publish (including making the material available as a free-to-download pdf). In some instances the material is type-set in-house and in these cases a small charge is passed on for layout work.

Our principal effort goes into promoting the material, both the free-to-download pdf and print edition, where *Access Archaeology* books get the same level of attention as all of our publications which are marketed through e-alerts, print catalogues, displays at academic conferences, and are supported by professional distribution worldwide.

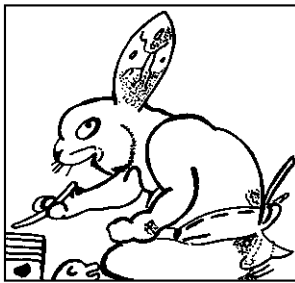
The free pdf download allows for greater dissemination of academic work than traditional print models could ever hope to support. It is common for a free-to-download pdf to be downloaded hundreds or sometimes thousands of times when it first appears on our website. Print sales of such specialist material would take years to match this figure, if indeed they ever would.

This model may well evolve over time, but its ambition will always remain to publish archaeological material that would prove commercially unviable in traditional publishing models, without passing the expense on to the academic (author or reader).



# En torno a los códigos mesoamericanos de comunicación visual: la relación entre texto e imagen

Daniel Salazar Lama y  
Rogelio Valencia Rivera (eds)



PARIS MONOGRAPHS IN  
AMERICAN ARCHAEOLOGY 64

Access Archaeology





ARCHAEOPRESS PUBLISHING LTD  
13-14 Market Square  
Bicester  
Oxfordshire OX26 6AD  
United Kingdom  
[www.archaeopress.com](http://www.archaeopress.com)

ISBN 978-1-80583-265-2  
ISBN 978-1-80583-266-9 (e-Pdf)

© the individual authors and Archaeopress 2026

Cover: Tonatiuh o dios-sol (Códice Borgia, lám. 71). Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.



All rights reserved. No part of this book may be reproduced, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise, without the prior written permission of the copyright owners.

This book is available direct from Archaeopress or from our website [www.archaeopress.com](http://www.archaeopress.com)

# Índice

<b>Introducción</b> .....	iii
Daniel Salazar Lama y Rogelio Valencia Rivera	
<b>Image in Text: The Pictorial Aspect of Mesoamerican Writing Systems and the Long History of Typological Misconceptions</b> .....	1
Harri Kettunen	
<b>Emblemas de la serpiente de guerra: Explorando los límites entre escritura e iconografía maya en la cerámica estilo Códice</b> .....	8
Daniel Salazar Lama, Rogelio Valencia Rivera, Davide Domenici	
<b>Las expresiones implícitas de la personificación de dioses en textos e imágenes mayas del periodo Clásico</b> .....	38
Felix Kupprat	
<b>El uso de determinativos semánticos en la iconografía maya como mecanismo denotativo y connotativo de la imagen</b> .....	56
Rogelio Valencia Rivera	
<b>Los ojos como un lugar para el significado. Signos y textos oculares en la iconografía maya</b> .....	82
Daniel Salazar Lama	
<b>Nombres de dioses codificados en sus imágenes en el códice borgia y otros códices adivinatorios</b> .....	123
Katarzyna Mikulska	

## Agradecimientos

Los editores queremos expresar nuestro sincero agradecimiento a todos los asistentes a la mesa temática “En torno a los códigos mesoamericanos de comunicación visual: la relación entre texto e imagen”, celebrada en el 56º Congreso Internacional de Americanistas, en Salamanca (España). Nuestro especial reconocimiento es para los participantes: Sebastián van Doesburg, Eréndira Dolores Camarena Ortiz, Octavio Esparza Olguín, Davide Domenici, Harri Kettunen, Felix Kupprat, Katarzyna Mikulska, Daniel Salazar Lama, Rogelio Valencia Rivera y Gordon Whittaker, muchos de los cuales contribuyen con sus trabajos a este libro.

Asimismo, reconocemos el excelente trabajo editorial de Eric Taladoire y agradecemos su interés por este volumen, que llegó tan repentinamente a sus manos y a las de Paris Monographs in American Archaeology, Archaeopress, quienes mostraron un entusiasmo inmediato por su publicación.

A los autores incluidos en este libro, les agradecemos enormemente su paciencia y buena disposición durante el largo proceso de edición. Editar es, como nos advirtieron, un proceso arduo y prolongado; aceptamos el reto, y los autores también. Gracias por su confianza y perseverancia.

## Introducción

En el campo de los estudios mesoamericanos, durante mucho tiempo han existido debates acerca de cómo entender la interacción entre imagen y escritura. Las diferentes posturas sobre las complementaciones recíprocas entre ambos sistemas de registro surgieron cuando aún se desconocían los principios del funcionamiento de la escritura mesoamericana, especialmente en el área maya y en el centro de México.

A raíz del desciframiento de la escritura maya y con el afianzamiento del conocimiento sobre el funcionamiento de dicho sistema, el debate se ha ido atenuando y se ha logrado cierto consenso, al menos en lo que respecta a los estudios mayas. No obstante, las diferentes posturas, y a veces la polémica, han permanecido entre nuestros colegas especializados en otras sociedades precolombinas, sobre todo en las regiones centrales de Mesoamérica, como las culturas teotihuacana, náhuatl, mixteca y zapoteca. Con el objetivo de emprender una discusión sobre este tema y debatir las distintas posturas y los principios teóricos que las sustentan, en 2018 tuvimos la iniciativa de invitar a varios especialistas de la región a un simposio titulado “En torno a los códigos mesoamericanos de comunicación visual: la relación entre texto e imagen”, realizado en el marco del 56° Congreso Internacional de Americanistas, en Salamanca, España.

A nuestro juicio, el simposio alcanzó sus propósitos. Se presentaron casos de estudio novedosos y se revisaron otros antiguos desde nuevas perspectivas. Así, se pudo intercambiar ideas de manera fructífera y estimulante, lo que incluso rebasó los límites del evento académico; es decir, la discusión continuó entre los invitados a la mesa durante varios días, o incluso meses, entre algunos de nosotros. No era extraño ver a los participantes de aquel simposio debatiendo por las calles de Salamanca durante los días que duró el congreso. Mucho ha pasado desde entonces y nuestros planteamientos han crecido, se han enriquecido o se han modificado sustancialmente a raíz de estas pesquisas individuales y grupales.

Uno de los ejemplos de interacción entre texto e imagen discutidos en el simposio es el relieve de estuco del edificio Margarita en Copán, Honduras, cuyo dibujo se presenta de forma completa en nuestro artículo *The Written Adornment: the many relations of texts and image in the Classic Maya visual culture* (Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: Fig. 7d). La imagen central del relieve constituye un caso magistral de lo que llamamos “emblema nominal” (véase la Figura 2a del Capítulo 2a de este libro y también Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: 96-97, Fig. 14)<sup>1</sup>, conformado por elementos de origen logográfico que a pesar de tener un aspecto puramente iconográfico, aún conservan su valor fonético, configurando el nombre del fundador dinástico de Copán, K’ihnich Yax K’uk’ Mo’, tradicionalmente traducido como “Primer/Verde Quetzal Guacamaya Solar” (Nielsen, 2003: 227-229; Taube, 2000: 28-30). El nombre del gobernante se compone de la combinación de dos logogramas **YAX**, colocados en la cima de las cabezas de una guacamaya (**MO’**) y de un quetzal (**K’UK’**), de cuyos picos emergen rostros del dios solar K’ihnich. Al respecto, Jesper Nielsen (2003: 227) menciona que, en este emblema, los cuatro componentes del nombre no siguen un orden explícito comparable con la escritura tradicional maya y que su lectura requiere un conocimiento previo del antropónimo. Karl Taube (2000: 29), por su parte, plantea que este emblema nominal es una clara referencia a los textos de estilo teotihuacano en la pintura mural, lo que a su vez concuerda con las recientes investigaciones de Davide Domenici (2017), quien propone que en el sistema de escritura teotihuacano se da especial prioridad a los nombres bajo un aspecto emblemático, utilizando variantes glíficas de cuerpo completo similares a algunos jeroglifos mayas. Sin duda, estos paralelismos evidencian las fuertes

<sup>1</sup> Este emblema nominal también puede consultarse la Imagen 2a del capítulo 2 de este volumen.

relaciones existentes entre la imaginería y la escritura maya y teotihuacana, configurando un código de comunicación visual que se enriquece tanto del sistema escriturario como del iconográfico.

La fusión entre elementos escriturarios e iconográficos no termina ahí, ya que el emblema del fundador dinástico se posa —pues de aves hablamos— sobre un topónimo parcialmente leído como “9 lugar”, acompañado de dos huellas de pie que podrían corresponder con el verbo *hul*, “llegar”, indicando que el personaje arribó a ese sitio específico señalado por el topónimo. Más aún, el conjunto descansa sobre una banda terrestre marcada con tres cartuchos en forma de signos **YAX**. Dos de ellos (izquierda y derecha) presentan en su interior marcas **TUUN**, “piedra”, y configuran el término *yaxtuun* (posiblemente una alusión al jade), mientras que el signo **YAX** central contiene líneas diagonales que parecen ser marcas de brillo (¿**LEM?**). Esto ha llevado a Stephen Houston (2014: 23) a sugerir que la banda terrestre designa un lugar precioso de lustroso jade.

A diferencia del emblema nominal del fundador, la integración de elementos escriturarios en representaciones iconográficas de localidades es una fórmula enteramente maya, utilizada para describir gráficamente un lugar, a veces con su nombre integrado en la imagen (Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: 87-93; Stuart y Houston, 1994: 57-58). Por sorprendente que parezca, la banda celeste, configurada a partir del cuerpo estelar de un reptil bicéfalo cuyas cabezas penden a ambos lados de la escena, también integra elementos de origen escriturario, como el ojo de la cabeza de cocodrilo que cuelga del lado derecho (con un signo de estrella que indica que es un ser-cuerpo celeste) y las dos cabezas de ave *chan*, “cielo”, en las esquinas del marco, cuya función en la imagen consiste en subrayar que lo representado iconográficamente corresponde a la bóveda celeste (Valencia Rivera y Salazar Lama, 2017).

Más allá de ilustrar la complejidad funcional de la integración de texto e imagen, el relieve de Margarita ejemplifica las múltiples formas en las que se da esta integración y constituye un caso de estudio idóneo para detectar las posibles influencias *intramesoamericanas* que determinaron y dieron origen a este particular fenómeno.

Para favorecer la discusión sobre este y otros casos similares, decidimos prolongar los efectos de aquel simposio en Salamanca e invitar a nuestros ponentes a publicar sus investigaciones en un mismo volumen. De esta manera, buscamos mantener vivo el espíritu de debate teórico que nos animó en aquella ocasión. El lector podrá incluso percibir esta misma inclinación al diálogo en muchos de los capítulos, donde los autores hacen referencia a los trabajos de sus colegas, ya sea para reforzar un punto, ejemplificarlo o rebatirlo.

Como bien se indica en el primer capítulo *Image in Text: The Pictorial Aspect of Mesoamerican Writing Systems and the Long History of Typological Misconceptions*, obra de Harri Kettunen, la fuente de este conflicto se encuentra en la similitud existente entre los signos escriturarios y algunos motivos iconográficos de las culturas mesoamericanas. Estas similitudes, como bien plantea el autor, han sido un obstáculo para establecer los límites entre un sistema y el otro. Este planteamiento, desde luego, encuentra un terreno fértil en el repaso que hace Kettunen sobre la historiografía del tema; lo que además nos ofrece un vistazo general y actualizado de cómo las diferentes posturas se han ido desarrollando a lo largo de los años.

Esta fluidez entre ambos sistemas ha dado pie a múltiples interpretaciones acerca de lo que es y no es escritura en Mesoamérica, de lo que es imagen y lo que invade el terreno del texto. Esto propicia múltiples formas de entender cómo funciona uno en relación con el otro. Con esto en mente, el capítulo de Daniel Salazar Lama, Rogelio Valencia Rivera y Davide Domenici, titulado *Emblemas de la serpiente de guerra: Explorando los límites entre escritura e iconografía maya en la cerámica estilo Códice*,

se discute ampliamente la forma en la que el carácter emblemático de la escritura teotihuacana fue asimilado por los mayas del Clásico para crear elementos nominales complejos. Esto, se sugiere en el texto, tuvo el propósito de evocar una ideología militar extranjera pero sumamente prestigiosa y valorada en el sistema ideológico y político maya.

Para ejemplificar las múltiples formas en las que la escritura y la iconografía se complementan y enriquecen mutuamente, Felix Kupprat aborda la relación entre texto e imagen en las representaciones de gobernantes mayas durante los procesos de personificación de deidades. En las representaciones figurativas de estos eventos, la convergencia entre dioses y reyes no siempre se representa de forma explícita; es decir, lo que se expresa por la vía textual no está directamente descrito en la imagen. En un sentido inverso, la imagen puede dar más información de lo que escuetamente registran las inscripciones. Es en este sentido que el autor demuestra como el análisis conjunto de los dos sistemas puede expandir nuestra comprensión de algunos monumentos, a los que regularmente nos acercamos por una u otra vía.

*El uso de determinativos semánticos en la iconografía maya como mecanismo denotativo y connotativo de la imagen*, es el cuarto capítulo del libro y está a cargo de Rogelio Valencia Rivera. Como bien expresa el título, este trabajo se enfoca en demostrar que la alta iconicidad de los elementos escriturarios mayas permite a los escribas y los artistas jugar con los límites entre los signos de escritura, sobre todo los logogramas, y los motivos iconográficos. Valencia nos muestra, de forma convincente, que los pintores mayas conocían muy bien los aportes semánticos y el enriquecimiento visual que las imágenes adquieren al incorporar signos de escritura; pero también deja en claro que supieron cómo crear reglas de integración para no trastocar las funciones y las capacidades de ambos sistemas. Con ello, nos dice el autor, se creó un orden funcional y perfectamente comprensible, tanto a nivel formal como connotativo.

Jugando con este mismo límite, Daniel Salazar Lama explora la integración de elementos de escritura en los ojos de criaturas, dioses y objetos animados, representados figurativamente en el arte maya. El título de su trabajo es sugestivo: *Los ojos como un lugar para el significado: signos y textos oculares en la iconografía maya*, y comunica muy bien lo que el autor argumenta y desarrolla a lo largo de su análisis. El rostro, plantea Salazar, contiene todos los elementos indispensables para la identificación y la significación de los personajes. De entre todos los rasgos esenciales del rostro, son los ojos y los elementos insertos en ellos los que más acarrearán valores de connotación y favorecen la interpretación.

Con esta misma orientación, la de determinar qué sentido tiene la inclusión de elementos escriturales dentro de las imágenes, Katarzyna Mikulska presenta su contribución titulada *Nombres de dioses codificados en sus imágenes en el Códice Borgia y otros códices adivinatorios*. En su trabajo, Kasia (para los amigos) pone en marcha un ambicioso análisis que busca demostrar cómo en el arte de los códices del centro de México existen reglas de integración de elementos nominales en las representaciones de los dioses. Su argumentación retoma muchas pautas teóricas desarrolladas en los trabajos de sus colegas, sobre todo las desarrolladas por Valencia y Salazar, y es así como logra probar que existen contextos específicos dentro de las composiciones, destinados a acoger estos elementos de escritura. No se trata, pues, de arbitrariedades o caprichos de cada artista, sino de un repertorio de normas que se utilizan de forma reiterada, precisamente debido a su efectividad.

Tomando este último capítulo como ejemplo, queremos hacer hincapié en que las relaciones entre texto e imagen en Mesoamérica son contextuales y que están normativizadas. Es sólo a través de una visión amplia, comparativa y sistemática que se puede lograr un acercamiento a su comprensión.

Sin duda, estamos en un momento en el que los avances en materia de desciframiento de las escrituras mesoamericanas y de interpretación iconográfica nos permiten entender y aprehender aún más el funcionamiento de cada sistema y, cuando las hay, las complementaciones entre uno y otro. Creemos que la presente publicación logra muy bien su cometido al presentar diferentes casos de estudio que ejemplifican esta problemática, pero en los que también se vislumbran de forma clara los propósitos y los principios estructurales de dichas complementaciones.

Daniel Salazar Lama  
Rogelio Valencia Rivera

## **Bibliografía**

- Domenici, Davide (2017) “Place names and political identities in Teotihuacan mural paintings”, en Merideth Paxton y Leticia Staines, (eds.), *Pre-Hispanic Mesoamerican Tradition for Constructing Power and Place*, Albuquerque, New Mexico University Press, pp. 53-75.
- Houston, Stephen (2014) *The Life Within. The Classic Maya and the Matter of Permanence*. Yale University Press, New Haven.
- Nielsen, Jesper (2003) *Art of the empire: Teotihuacan iconography and style in Early Classic Maya society (A.D. 380-500)*. Tesis doctoral, Department of American Indian Languages and Cultures, The Institute of History of Religions, University of Copenhagen, Dinamarca.
- Salazar Lama, Daniel y Rogelio Valencia Rivera (2017) “The Written Adornment: the many relations of texts and image in the Classic Maya visual culture”, *Visible Language*, 51 (2), pp. 80-115.
- Taube, Karl (2000) *The Writing System of Ancient Teotihuacan*, Ancient America 1, Barnardsville, Center for Ancient American Studies.
- Valencia Rivera, Rogelio y Daniel Salazar Lama (2017) “El ave como cielo: la presencia del ave chan en las bandas celestes mayas”. *Journal de la société des américanistes* 103-2, pp. 9-45.

## Image in Text:

# The Pictorial Aspect of Mesoamerican Writing Systems and the Long History of Typological Misconceptions

Harri Kettunen<sup>1</sup>

In 1838 Peter Du Ponceau (née Pierre-Étienne du Ponceau; b.1760–d.1844) addressed the issue of the classification of writing systems in his largely overlooked *Dissertation on the Nature and Character of the Chinese System of Writing* by stating that “an ideographic system of writing is a creature of the imagination, and that it cannot possibly exist concurrently with a language of audible sounds” (Du Ponceau, 1838: xxiv). However, contrary to Du Ponceau’s sharp observation, various non-Western writing systems have been classified as pictographic, ideographic, or semasiographic scripts without a closer examination of the inner workings of each writing system and without a rigorous method of comparative grammatology. Although Mesoamerican writing systems had early on been described by some as real writing systems, only a few scholars regarded them as “true” writing systems (akin to alphabetic writing) before the 20th or 21st centuries.

Interestingly, Du Ponceau (1838: 129) also touched the issue of Mesoamerican writing systems, and especially the Aztec/Nahuatl script (which he called “Mexican paintings”) by asserting that “[...] we know too little about them to make them the basis of a system. We must wait until more light shall be thrown upon the subject. Until then, conjectures can lead to no result. I believe them to have been connected with the spoken language, but I confess that I cannot administer the proof of it.”

Today, most linguistically-oriented scholars separate pictorial representations and so-called semasiographic systems from real writing, pointing out that only scripts that represent units of language can be called writing systems. In his influential *A Study of Writing*, Ignace Gelb (1952: 12) defined writing as “a system of human intercommunication by means of conventional visible marks” and added that “it is evident [...] that what the primitives understood as writing is not the same thing as what we do” (*ibid.*).

Later, towards the end of the 20th century, Florian Coulmas (1999: 560) defined writing as “a set of visible or tactile signs used to represent units of language in a systematic way, with the purpose of recording messages which can be retrieved by everyone who knows the language in question and the rules by virtue of which its units are encoded in the writing system” while Henry Rogers (2005: 2) defined writing minimally as “the use of graphic marks to represent specific linguistic utterances.” In the case of both Coulmas and Rogers, the decisive demarcation lies within the fact that writing represents language and linguistic utterances –something that appears self-evident, except that contrary views still plague the interpretation of various writing systems in the past and present, including the Mesoamerican scripts.

The linguistic emphasis on the concept of writing is further underscored by Peter Daniels (1996) in an opening chapter in the important edited volume *The World’s Writing Systems* (Daniels and Bright, eds., 1996, 2013) where he defines writing as follows:

---

<sup>1</sup> University of Helsinki. harri.kettunen@helsinki.fi

“[A] system of more or less permanent marks used to represent an utterance in such a way that it can be recovered more or less exactly without the intervention of the utterer. By this definition, writing is bound up with language; consequently, the widespread practice of recording by means of pictures (pictograms) of ideas that are not couched in a specific linguistic form is excluded. Such pictograms are often designated forerunners of writing (e.g. Gelb, 1952), but in fact writing systems (or scripts) do not develop from them (DeFrancis, 1989). Pictography is not writing, because languages include many things that cannot be represented by pictures: not only obvious things like abstract notions and many verbs, but also grammatical inflections and particles, and names. [...] It is thus necessary for a writing system to represent the sounds of a language.” (Daniels, 1996: 3).

As regards the (relatively brief) history of classifying world’s writing systems, the analysis has suffered historically from teleological alphabeto-centric views where alphabetic writing has been seen as the culmination of the evolution of writing systems, as well as from the lack of rigorous terminology and comparative research that would take into account the (highly pictorial) nature of the often-misunderstood ancient Mesoamerican writing systems, as well as some largely overlooked writing systems, such as the Dongba script of southern China.

The short history of classifying writing systems also means that we still need to review, reevaluate, and reconsider the existing typologies. As Joyce and Borgwaldt (2011: 1) put it: “[a]gainst the broader background of general neglect, until comparatively recently, of written language in general and writing systems more specifically as topics of serious linguistic research, it is perhaps not so surprising that historically there have been relatively few proposals for typologies of writing systems.”

Although the early 19th century saw some important (although delimited in scope) treatises on writing systems, such as Ulrich Friedrich Kopp’s *Bilder und Schriften der Vorzeit* (volumes I and II published in 1819 and 1821, respectively), it was not until Isaac Taylor’s *The Alphabet: An Account of the Origin and Development of Letters* (2 volumes, 1883) where we see the first comprehensive study on writing systems from a scientific perspective. Taylor divided the history of writing into five different classes (and stages): (1) pictures; (2) pictorial symbols; (3) verbal signs; (4) syllabic signs; and (5) alphabetic signs. The first two Taylor labeled as “ideograms” and the next three as “phonograms”:

Phonograms are of three kinds; (1) Verbal signs, which stand for entire words; (2) Syllabic signs, which stand for the articulations of which words are composed; (3) Alphabetic signs, or letters, which represent the elementary sounds into which the syllable can be resolved. The development of alphabetic writing proceeds regularly through these five successive stages.” (Taylor, 1883a: 5–6).

This tripartite classification of “real” writing (#3–5) is what was later popularized by Ignace Gelb (1952). Although a pioneering study in its own right, Taylor’s classification suffers from an evolutionary theory where writing systems develop from pictures via word-signs to syllabic signs, and finally to the alphabet, the evolutionary “crown” of writing systems.

Interestingly, Taylor also discusses the Aztec and Maya writing, believing that Aztec phonographic writing is, at least partially, a result of European contact. However, he is fascinated about the “phonetic” Maya writing that is “superior in simplicity and convenience” to the Chinese script:

“[...] the Aztecs, at the time of the Spanish conquest, had taken the first step on the road to the invention of a system of phonographic writing. [...] Under the tuition of Spanish missionaries, the Mexican ideograms were subsequently developed to be capable of expressing the sounds of a foreign idiom [...] But without such foreign assistance another nation of Central America had

advanced still further on the path which leads to Alphabetic writing. At Palenque, the ruined capital of the Mayas of Yucatan, several inscriptions have been found written with phonetic signs, which are believed to have been derived from the Mexican Hieroglyphics [...] The high state of civilization attained by this people is thus attested, not only by the ruins of their magnificent buildings, but by the invention of a system of writing actually superior in simplicity and convenience to that employed at the present day by the Chinese, or even by the great Assyrian nation at the epoch of its greatest power and glory. The systems of picture writing, which were invented and developed by the tribes of Central America, are however so obscure, and so little is really known about their history, that they must be regarded rather as literary curiosities [...].” (Taylor, 1883a: 23–25).

One of the most influential studies of writing systems in European thought until very recently was Ignace Gelb’s “A Study of Writing” (1952) and his tripartite typology.<sup>2</sup> The problem in Gelb’s study is that it is (like Taylor’s) evolutionary, Euro-centric, teleological and oversystematized. The same applies to other mid-20th century studies, including David Diringer’s “Writing” (1962). One book (or theories within) that has received a lot of attention even lately, is Geoffrey Sampson’s “Writing Systems” (1985) and the origins of the controversial term ‘semasiographic’ which, according to DeFrancis (1989) can only be applied to, e.g., road signs and should be excluded from the study of writing proper.

It is interesting to note that Sampson himself doubted the possibility of semasiographic writing – especially in the narrower definition of the term:

“I agree with DeFrancis that no semasiographic script ever used in practice has approached the degree of generality and flexibility possessed by all spoken languages. Each such system has been limited to expressing messages relating to some narrow, limited domain, such as traffic discipline. Whether this makes semasiography so different from glottography that the word ‘writing’ is inapplicable to the former, or whether rather one should call existing semasiographic systems ‘writing’ of an unusual, limited type, is purely a question of how one chooses to use the word ‘writing’ and as such, surely, is not worth many moments’ discussion.” (Sampson, 1994).

The key here is “the question of how one chooses to use the word ‘writing’”. This is something that we see later in the writings of, e.g., Elizabeth Boone (2011).

John DeFrancis and later also J. Marshall Unger (Unger and DeFrancis, 1995) came up with their own solution to the problem by classifying writing systems in a continuum, from phonography to logography.<sup>3</sup> The importance of this proposal is that it brings all known writing systems a lot closer to each other and leaves “non-writing” outside this scale.

<sup>2</sup> Gelb is also the person behind the term ‘grammatology’ that has been applied to the study of writing systems in certain traditions.

<sup>3</sup> Interestingly, while the individual traditions within the alphabetic writing in general and the Latin script in particular vary a lot based on the level of phoneticism and ‘logographity’ (or ‘logographicity’), these traditions usually have both pros and cons when it comes to representing the language underneath the script. Within this scale, Finnish and English represent opposite ends, with Finnish being the most phonemic and English the most ‘logographic’. However, while in Finnish the letter-to-sound correspondence is high and in English not, both scripts have their advantages and disadvantages: in Finnish the high correspondence makes the language-to-script association straightforward and uncomplicated while in English one has to learn many forms by heart. On the other hand, the phonemic nature of Finnish makes homophones also homonyms/homographs: as an example, *kuusi palaa* can mean all of the following nine things: “the spruce is on fire”, “the spruce returns”, “number six is on fire”, “number six returns”, “six of them are on fire”, “six of them return”, “your moon is on fire”, “your moon returns”, and “six pieces”. However, at the same time, as Chomsky and Halle (1968) observe, “English orthography turns out to be rather close to an optimal system for spelling English”. This is due to the fact that homophones, such as *by / buy / bye, cite / site / sight, right / rite / wright / write, and weather / whether / wether* are

Lastly, in 1990s and early 21st century we see a less evolutionary and more detailed analysis of writing systems, especially by Peter Daniels (1996, 2001), who has proposed to divide writing systems into six classes: (1) logosyllabary / morphosyllabary; (2) syllabary; (3) abjad (Semitic-type script); (4) alphabet (Greek-type script); (5) abugida (Sanskrit-type script); and (6) featural (Korean or “phonotypic” shorthand). Daniels (2001: 68) also notes that “once abugidas are distinguished from syllabaries, a different historical sequence can be identified, which no longer privileges the alphabet teleologically”.

Furthermore, mirroring Du Ponceau’s (1838: xxiv) early thinking, Daniels (1996: 4) notes that “[...] purely logographic writing is not possible: for a script to adequately represent a language, it must not only represent its words, but also must be able to represent names and foreign words—even if it were possible to have a character for every word in a language, it would still be necessary to be able to represent its sounds so that such items from outside the system could be communicated.” This is interesting in respect to the nature of those Mesoamerican scripts, including Aztec/Nahuatl writing, that by some are still “inefficient” or “limited” systems.

When it comes to Mesoamerican writing systems, I would, once again, like to invoke the largely overlooked scholar, Peter Du Ponceau. His book, “A Dissertation on the Nature and Character of the Chinese System of Writing” (1838) should receive more recognition—especially as relates to the typology of writing systems and Du Ponceau’s relatively open-minded view of the “Mexican paintings”, i.e., writing systems. It was already Du Ponceau who suggested the tripartite division of writing systems, fifty years before Taylor and 110 years before Gelb:

“The elements of language are words, syllables, and the simple sounds represented by the letters of our alphabets. [...] it seems clear that the written signs must represent or recall to the mind someone or other of those three elements and hence we have three graphic systems, distinct from each other, but formed on the same general principle—the *elementary* or alphabetic, the characters of which, called letters, represent singly the primary elements of speech, which are simple sounds; the *syllabic*, that represents syllables which, for the most part, have no sense or meaning, but only serve as elements in the composition of polysyllabic words; and lastly, the *lexigraphic*, which, by means of simple or combined signs, represent the words of a language in their entirety [...]. Nothing deserves to be called writing which does not come within some one or another of these three classes.” (Du Ponceau, 1838: xxiii).

Furthermore, what is important is that Du Ponceau rejects the idea of ideographic systems and anticipated the nature of Aztec/Nahuatl writing. However, he was rather cautious in his analyses and did not go beyond evidence, as mentioned at the beginning of this chapter. Conversely, many modern scholars and popular writings on the subject claim the opposite, pointing out that “Mesoamerican pictographies [...] are all semasiographies” (Boone, 2011: 384), that Aztec writing was “pictographic and ideographic proto-writing” (Wikipedia contributors 2019), and that “[a]lthough these systems [including Aztec “picture writing”] possess both orthographic and syntactic conventions, they are not tied to spoken language” (Vernon, 2013: 8–9).

Going back to Gelb’s (1952) influential book on grammatology, it is apparent that his views were shared not only by his contemporaries but also by the following generations. Gelb (1952: 51) points out that “[n]o matter how elaborate in form the beautiful manuscripts and stone inscriptions of the Aztecs and Mayas may appear, in inner structure they are not on a much higher level of development

---

all written differently, making the connection of the written form and its referent transparent. In this sense, the “morpho-phonemic” nature of English makes the English script similar to logo-phonetic writing systems.

than are the primitive systems of North America and Africa”.<sup>4</sup> One important thing about Gelb’s “limited systems” and common views of (especially western) Mesoamerican writing systems is that they do not make a distinction between what has been recorded and what could have been recorded. Consequently, although, e.g., Aztec writing is rather narrow in its scope, it does not mean that the writing system itself is narrow.

However, to complicate the issue, even if we were to agree on what writing is and that Mesoamerican writing systems, including the Aztec writing, are “real” writing systems, the pictorial nature of Mesoamerican writing systems is rather overwhelming and poses questions about the fluidity and liminality between writing and imagery (see Chapter 4 [Valencia Rivera] in this volume). As Gabriel Comstock (2013) has pointed out, “[s]ociety communicates in text, object form, and imagery to express complex emotions, situations, contradictions, and subtleties that cannot always be expressed simply in everyday language.” In Mesoamerican scripts the boundary between writing and imagery is blurred and indefinite at times. An example of this “gray area” are the many art forms where writing is part of the visual composition and can be interpreted as writing and/or imagery. The question is also whether the clear distinction between writing and art is a Western concept and something that was not shared by the Mesoamerican cultures.

An example of this fluidity can be seen in the Mapa Tlotzin where the scene glossed as <zinacanoztoc> can be interpreted as an image of “bat cave” (“bat-cave-place” or Tzinacanoztoc / Tzinākanōstōk) or written form of “bat cave”, composed of logograms **TZINAKAN** “bat” and **OSTO** “cave” (Lacadena, 2014; Zender, 2008: Fig. 1). From an emic point of view, probably both interpretations are correct. This gray area between writing and, what I would call “interpretative imagery” is what makes the Mesoamerican tradition somewhat different from disarticulated traditions, including our own, where the distinction between writing and imagery is a lot clearer. This, however, does not mean that the former is not “real writing”.

As regards the nature of Aztec writing, much has been written recently to promote the script to the status of “real” writing systems (Lacadena, 2008a, 2008b, 2014; Zender, 2008). What is interesting about this development is that all the clues to understand that Aztec writing operates much the same way as other logo-phonetic writing systems were at place already at the onset of the Spanish Conquest of Mesoamerica —much the same way the key to understanding the Maya writing was already at place in the 16th century. Similarly, as there were clues to the nature of Maya writing within the community of scholars working on the writing system in the 19th century (e.g., Thomas, 1892), there was enough evidence in the 19th century to decrypt Aztec writing: Joseph Marius Alexis Aubin (1885 [1849]) had recognized logo-phonetic features and Zelia Nuttall (1888) patterns of phonetic complementation in the Aztec script.

However, as in the Maya case, it took a lot longer before the academic community accepted what in retrospective appears to be self-evident. The difference is that in the Maya case, the cracking of the code opened a door to understanding the contents of the vast majority of Maya texts while in the Aztec/Nahuatl case, the logo-phonetic *nature* of the script emerged as the best candidate to describe the writing system while the *contents* of Aztec writing(s) did not witness a similar paradigmatic shift as in the Maya case —probably due to the fact that in the Aztec written tradition we lack the lengthy narratives so characteristic of Maya writing. This, of course, is not a shortcoming of the Aztec writing system itself, but an aspect of the nature of Aztec literary tradition. Consequently, going back to Gelb’s (1952) “limited systems”, the Aztec script is not limited at all, but only what was written using it.

<sup>4</sup> “Gelb (1952: 56) also wrote that “[t]he best proof that the Maya writing is not a phonetic system results from the plain fact that it is still undeciphered”, a *circulus in probando*.

Furthermore, although the Aztec script was essentially already cracked in the 19th century, we cannot undervalue the importance of Alfonso Lacadena's work in stressing the fact that the Aztec writing system is a logo-phonetic system similar in structure to other logo-phonetic scripts around the world. To quote Marc Zender (2008: 36), "[w]here once scholars spoke of a predominantly pictographic mode of communication among the Precolumbian Aztecs, the field must now come to grips with Alfonso Lacadena's Nahuatl logosyllabary".

The pictorial nature of Mesoamerican writing systems and the relatively restricted scope of the contents of Aztec writing will probably continue to impede the full recognition of these writing systems on a par with the Old-World writing systems. The pictoriality of Mesoamerican scripts should not, however, deceive us from understanding that the underlying mechanisms in both writing traditions are rather similar. Nevertheless, at the same time we should also recognize the distinct nature of Mesoamerican writing systems and not think that all writing traditions can be reduced to typological classifications without losing cultural facets in the process.

## Bibliography

- Aubin, Joseph Marius Alexis (1885) [1849] *Mémoires sur la peinture didactique et l'écriture Figurative des anciens Mexicaines*. Reprinted in a collection of volumes on Mission Scientifique au Mexique et dans l'Amérique Centrale, *Recherches Historiques et Archéologiques*, Première Partie: Histoire (1885). Paris: Imprimerie Nationale.
- Boone, Elizabeth Hill and Gary Urton, eds. (2011) *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*. *Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chomsky, Noam and Morris Halle (1968) *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row.
- Coulmas, Florian (1999) *The Blackwell Encyclopedia of Writing Systems*. Oxford: Blackwell.
- Gelb, Ignace J. (1952) *A Study of Writing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Comstock, Gabriel (2013) Interpretive Imagery and a Conclusion of Writing for Place. URL: <<https://architecturemill.wordpress.com>> (accessed November 4, 2019).
- Daniels, Peter T. (1996) "The Study of Writing Systems", in Peter T. Daniels and William Bright (eds.), *The World's Writing Systems*. New York: Oxford University Press, pp. 3–17.
- Daniels, Peter T. (2001) "Writing systems", in Mark Aronoff and Janie Rees-Miller (eds.), *The Handbook of Linguistics*. Oxford: Blackwell, pp. 43–80.
- Daniels, Peter T. and William Bright, eds. (1996) *The World's Writing Systems*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- DeFrancis, John (1989) *Visible Speech: The Diverse Oneness of Writing Systems*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Diringer, David (1962) *Writing*. London: Thames & Hudson.
- Du Ponceau, Peter Stephen (1838) *A Dissertation on the Nature and Character of the Chinese System of Writing*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Kopp, Ulrich Friedrich (1819) *Bilder und Schriften der Vorzeit*, Vol. 1. Mannheim.
- Kopp, Ulrich Friedrich (1821) *Bilder und Schriften der Vorzeit*, Vol. 2. Mannheim.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso (2008a) "Regional Scribal Traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing". *The PARI Journal* 8(4): 1-22.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso (2008b) "The wa1 and wa2 Phonetic Signs and the Logogram for WA in Nahuatl Writing". *The PARI Journal* 8(4): 38-45.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso (2014) *Aztec Writing. Handbook for a Seminar on Mesoamerican Writing Systems*, University of Helsinki, March 17 – April 2, 2014.
- Nuttall, Zelia (1888) "On the Complementary Signs of the Mexican Graphic System. Appendix to Standard or Headdress? An Historical Essay on a Relic of Ancient Mexico". *Archaeological and*

- Ethnological Papers of the Peabody Museum, Harvard University*, Vol. 1, No. 1. Cambridge: Peabody Museum, pp. 49-52.
- Henry, Rogers (2005) *Writing Systems: A Linguistic Approach*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Sampson, Geoffrey (1985) *Writing Systems: A Linguistic Introduction*. Stanford: Stanford University Press.
- Sampson, Geoffrey (1994) "Chinese Script and the Diversity of Writing Systems". *Linguistics* 32(1): 117-132.
- Taylor, Isaac (1883a) *The Alphabet: An Account of the Origin and Development of Letters*, Volume I: Semitic Alphabets. London: Kegan Paul, Trench & Co.
- Taylor, Isaac (1883b) *The Alphabet: An Account of the Origin and Development of Letters*, Volume II: Aryan Alphabets. London: Kegan Paul, Trench & Co.
- Thomas, Cyrus (1892) "Key to the Maya Hieroglyphs". *Science* 20(494): 44-46.
- Wikipedia contributors (2019) Aztec writing. In Wikipedia, The Free Encyclopedia.
- Zender, Marc (2008) "One Hundred and Fifty Years of Nahuatl Decipherment". *The PARI Journal* 8(4): 24-37.

# Emblemas de la serpiente de guerra: Explorando los límites entre escritura e iconografía maya en la cerámica estilo Códice

Daniel Salazar Lama<sup>1</sup>, Rogelio Valencia Rivera<sup>2</sup>, Davide Domenici<sup>3</sup>

Las vasijas de estilo Códice (Imagen 1) forman el *corpus* cerámico con más información mitológica del período Clásico maya (Coe 1973) y se denominaron así debido a su estilo caligráfico, muy próximo al empleado en los códices mayas que aún se conservan. Pertenecen a una variante del grupo cerámico Zacatal (Boucher y Palomo 2012: 106; Reents-Budet *et al.* 1997) y se caracterizan por utilizar solamente los colores negro y rojo para realizar as imágenes y los textos sobre una base de color crema. La localización de estas piezas se concentra en una región muy concreta dentro del área maya, la de la cuenca de El Mirador y la franja sur del estado de Campeche (Reents-Budet *et al.* 1997 y 2011), donde se han registrado arqueológicamente varios fragmentos. También se han encontrado piezas completas en Nakbé —lugar que hasta hace unos años se consideraba el centro de creación de dichas vasijas—, así como en Tintal, Pacaya, La Muerta, La Muralla (Pallán Gayol y Velásquez García 2005: 532-533) y más recientemente, Río Azul (Morales-Aguilar y Helmke, en revisión). Pero sobre todo se han hallado muestras y piezas completas del estilo Códice en Calakmul (Boucher y Palomo 2012: 106; Delvendahl 2005: 435-437; García Barrios 2010; García Barrios y Carrasco Vargas 2006: 126-136; Salinas y Valencia Rivera 2013). Los hallazgos en esta última ciudad han comprobado que las vasijas de dicho estilo cerámico provienen de dos fuentes diferentes, unas son de manufactura local y otras proceden de la región norte de la cuenca de El Mirador (Boucher y Palomo 2012). Las manufacturadas en Calakmul se diferencian de las del norte del Petén debido al uso de carbonato de calcio como desengrasante (Reents-Budet y Bishop 1998).

Las cerámicas estilo Códice fueron realizadas por varios talleres de escribas-pintores entre los años 672 y 730 d.C. (Reents-Budet *et al.* 1997). Los temas tratados en estas piezas son, por lo general, mitológicos, aunque en ocasiones aluden a los orígenes míticos de dinastías, en concreto de la dinastía Kanu'l (García Barrios, 2011; García Barrios y Carrasco Vargas, 2006; Grube, 2004: 118-120, 123-127; Martin, 1997). También contienen otras temáticas, como la representación de los seres denominados *wahyis* y un conjunto de episodios míticos entre los que se encuentran la muerte del Dios Viejo (Beliaev y Davletshin 2006), las escenas clasificadas por Francis Robicsek y Donald Hales (1981: 16) como del “Dragón Barbado” y otros episodios relacionados con el sacrificio del Bebé Jaguar y el ciclo de vida del Dios del Maíz (Valencia Rivera y García Capistrán, 2013; García Capistrán y Valencia Rivera, 2017).

Este tipo de vasijas suelen llevar, como una especie de firma, la filiación con los “K’uhul Chatahn Winik”, título dinástico cuya posible localización es la propia ciudad de Calakmul (Valencia Rivera y Esparza Olguín, 2014 y 2018; Velásquez García y García Barrios, 2016 y 2018). Se trata de un grupo que, debido al traslado de la dinastía Kanu'l hacia el año 635 d.C. (Barrientos *et al.*, 2024; Estrada-Belli *et al.*, 2024; Helmke y Awe, 2016a y 2016b; Martin, 2017 y 2024), se vio en la necesidad de ocupar un espacio político restringido dentro de la vida de la ciudad. Muy probablemente terminaron por ser ubicados en el sector de la Gran Acrópolis de Calakmul, alrededor de la Estructura XX (Salinas y Valencia Rivera,

<sup>1</sup> Archaios. daniel.salazar@archaios.fr

<sup>2</sup> Investigador independiente. rogelio.valencia.rivera@gmail.com

<sup>3</sup> Departamento de Historia y Culturas de la Universidad de Bolonia. davide.domenici@unibo.it

2013; Valencia Rivera y Esparza Olguín, 2018). La presencia es este tipo de cerámicas y su asociación con algunos de los gobernantes de Calakmul nos indican que pese a haber sido desplazados, los Chatahn Winik seguían teniendo cierta importancia política en una ciudad dominada por los Kanu'l. Lo más interesante de esta relación de coexistencia lo podemos encontrar en la importancia que para los gobernantes de esta dinastía tenían las vasijas estilo Códice, pues en ellas se inscriben las listas de sus gobernantes (Martin, 1997), además de que fueron empleadas como ofrenda en sus tumbas.



*Imagen 1: Ejemplo de vasija estilo Códice. Justin Kerr, Justin Kerr Maya vase archive [K4013], Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.*

En este trabajo abordamos uno de los temas más complejos y frecuentes en el corpus de vasijas estilo Códice: las representaciones marciales relacionadas con Teotihuacan, la gran ciudad del centro de México que estableció importantes vínculos con el área maya a partir de finales del siglo IV. Nos centraremos en el análisis de las representaciones de la llamada “Serpiente de guerra” y reflexionaremos sobre su conexión con Yukno’m Yich’aak K’ahk’, gobernante de Kanu’l entre 686 y 697 d.C., quien aparece estrechamente asociado a este estilo cerámico mediante el uso de emblemas, títulos y retratos.

### **Texto e imagen en los códigos visuales de comunicación en el área maya y Teotihuacan**

En las manifestaciones de la cultura visual mesoamericana es posible detectar varias formas de interacción entre texto e imagen. En ocasiones, el texto informa acerca de lo representado en las imágenes, aportando fechas, nombres y otro tipo de datos relacionados con la escena y sus elementos. Formas visuales variadas —como líneas, contigüidad física, etc.— se utilizan para expresar dichas relaciones, sobre todo cuando se trata de nombres personales que deben ser relacionados con

individuos específicos (Houston y Zender, 2018). Existen, sin embargo, formas de interacción mucho más complejas, como los textos integrados en contextos iconográficos, algunos de los cuales pueden adquirir una apariencia visual ambigua que de alguna manera parece jugar con la distinción formal entre texto e imagen. Esto es viable debido al alto grado figurativo de los textos mayas y de los elementos escriturarios (véase el Capítulo 1 de este volumen). Este es el caso de los varios nombres que se pueden leer en el complejo atuendo de Siyaj Chan K'awiil en la Estela 31 de Tikal (véanse estos elementos señalados en Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: Fig. 11a y en Stone y Zender, 2011: 24-25, Fig. 8) o el tocado que contiene el nombre de K'ahk' Tiliw Chan Chaahk en la Estela 22 de Naranjo (véase el dibujo de la estela en Graham, 1975: 2:55. Consultar Martin y Grube, 2000: 77; Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: 93-94; Zender, 2014: 67).

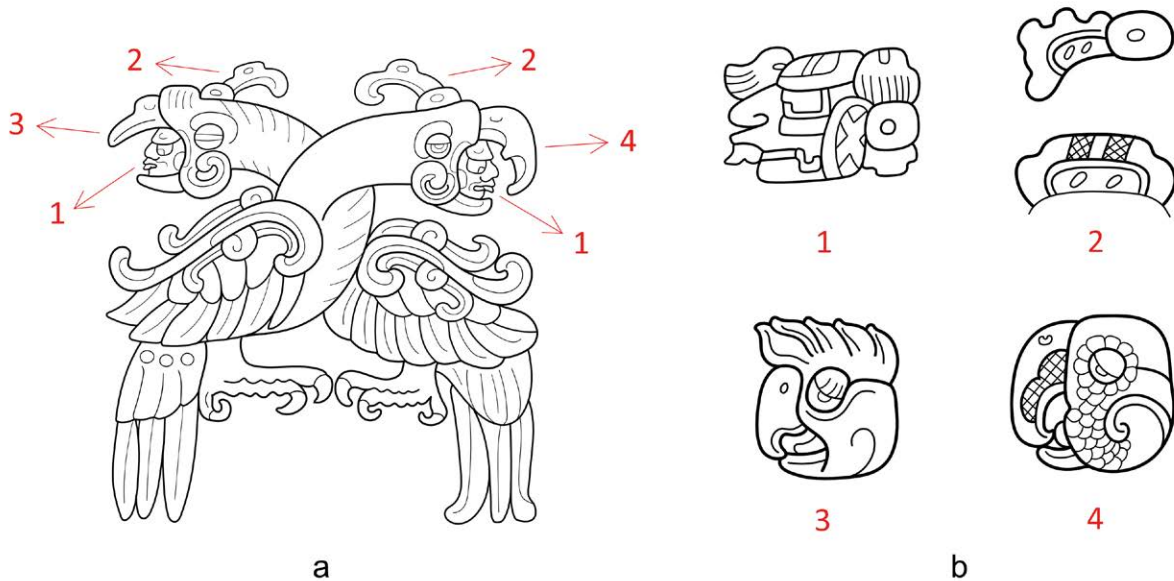


Imagen 2: a) Emblema de K'ihnich Yax K'uk' Mo' en el tablero del edificio Margarita en Copán (ca. 440-470 d.C.); b) Comparación entre los componentes del emblema y los elementos jeroglíficos que integran el nombre del gobernante: 1. Signo K'INICH; 2. Variantes del signo YAX; 3. Signo K'UK'; 4. Signo MO'. Dibujos de Daniel Salazar Lama: a, basado en levantamiento 3D de A. Tokovinine (Tokovinine, 2013: 11); b, basados en dibujos previos en Stone y Zender 2011.

Un caso extremo parecen ser los textos que, sin estar asociados con una imagen a la cual designar, adquieren una apariencia iconográfica, como es el caso del tablero de estuco del edificio Margarita en Copán, que contiene el nombre del primer gobernante del sitio, K'ihnich Yax K'uk' Mo' (Imagen 2a)<sup>4</sup>. Es este último tipo de escritura el que, siguiendo a Karl Taube (2000a y 2011), definimos como “emblemática”, indicando con este término la enfatización de su componente iconográfico y representativo unido a la escritura, y que incluye una organización del texto orientada a lo figurativo, cercana a la imagen, lo que aporta versatilidad al conjunto (Domenici, 2023: 14). Este tratamiento lleva al extremo una tendencia que se observa en otros hábitos escriturarios mayas, como el uso de glifos de cuerpo completo. Aunque por su tamaño pudieran confundirse con simples imágenes, los textos emblemáticos teotihuacanos se caracterizan a menudo por la presencia de elementos iconográficamente incongruentes, mismos que denuncian su naturaleza textual.

<sup>4</sup> Véase también el texto explicativo del dibujo de la introducción de este libro.

Es preciso aclarar que los textos emblemáticos no son formas intermedias entre imágenes y textos, en los que los dominios de ambos no han sido separados aún; sino que se trata de mezclas virtuosas que, presuponiendo una clara distinción entre los dos ámbitos, juegan con su superposición. Dicha distinción debía ser muy clara tanto para el artista como para el lector, cuyo conocimiento del código de escritura le permitía percibirlo como sobresaliente dentro de la composición (Severi, 2004). Se trata de un proceso parecido a lo que nosotros como lectores del alfabeto latino hacemos cuando logramos distinguir la inicial de un códice miniado medieval, siendo capaces de separar la letra de las partes no propiamente escritas (o escriturales) de la inicial misma: si no conociéramos el alfabeto, tal acción nos resultaría sumamente difícil, justamente porque no estaríamos en condiciones de percibirlo como sobresaliente con respecto a la iconografía que la envuelve (Domenici, 2017: 60).

Comentando el bajorrelieve de estuco del edificio Margarita (Imagen 2a), en donde se escribe el nombre de K'ihnich Yax K'uk' Mo'<sup>5</sup>, Taube ha observado su relación con la escritura de Teotihuacan, y especifica que “la escritura teotihuacana ha sido generalmente ignorada no porque los textos estén ausentes, sino porque muchos de ellos son demasiado grandes para que se reconozcan fácilmente” (Taube, 2000a: 24). En nuestra opinión, cabe añadir que el problema no reside solamente en las dimensiones de los textos, sino también, y sobre todo, en su apariencia mimética o figurativa, es decir, en su carácter *emblemático*, lo que nos dificulta reconocerlos como textos (Domenici, 2017: 59).

En un trabajo reciente dedicado a estos temas, Davide Domenici (*ibid.*) ha propuesto que varios ejemplos de escritura emblemática se pueden detectar en las manifestaciones visuales teotihuacanas, especialmente en las pinturas murales en donde conjuntos jeroglíficos interpretados tentativamente como topónimos y títulos asumen la apariencia de imágenes miméticas (Imagen 3a). Como ya se mencionó, se trata de manifestaciones de gran virtuosismo en las que los artistas jugaban voluntariamente con el límite entre imagen y texto y explotaban al máximo la potencialidad semántica de ambos códigos comunicativos (Domenici, 2017: 63).

Dentro del conjunto de textos emblemáticos contamos con un grupo en particular al que denominaremos como “emblemas nominales”, los cuales se definen como una mezcla de elementos iconográficos y de escritura que sirve como un elemento identificador personal (Salazar Lama, 2019: Cap. 4; Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: 96; Stuart, 2024: 91-114; Zender, 2014). Como en el caso de los textos emblemáticos en general, un emblema nominal mezcla elementos de escritura con iconografía bajo el principio de asimilación pictórica (Stone y Zender, 2011: 24-28) y puede presentarse integrado en los tocados de gobernantes y dioses (como los casos mencionados de las estelas 31 de Tikal y 22 de Naranjo) o de forma aislada, como en el mencionado relieve de estuco de Margarita.

A través de un nuevo caso de estudio, en el presente trabajo proponemos que el uso de formas de escritura emblemática en el área maya durante el periodo Clásico implicó una alusión a los códigos visuales teotihuacanos, adaptados a los sistemas de escritura e iconográficos propios. Más específicamente, nos referiremos a los emblemas nominales y a su posible relación con las cabezas de la serpiente de guerra teotihuacana pintadas en vasijas estilo Códice, en las que, además, se pueden encontrar ciertos vínculos con el gobernante de Calakmul, Yukno'm Yich'aak K'ahk'.

### **Casos de estudio: primera aproximación**

Dentro del universo de vasijas de estilo códice, el presente estudio se centrará en un pequeño grupo de piezas producidas durante el siglo VII. El *corpus* incluye los vasos K1350, K1810, K3229, K4644,

<sup>5</sup> Los elementos jeroglíficos que componen el nombre del gobernante fundador se pueden ver de manera comparativa en la Imagen 2b.

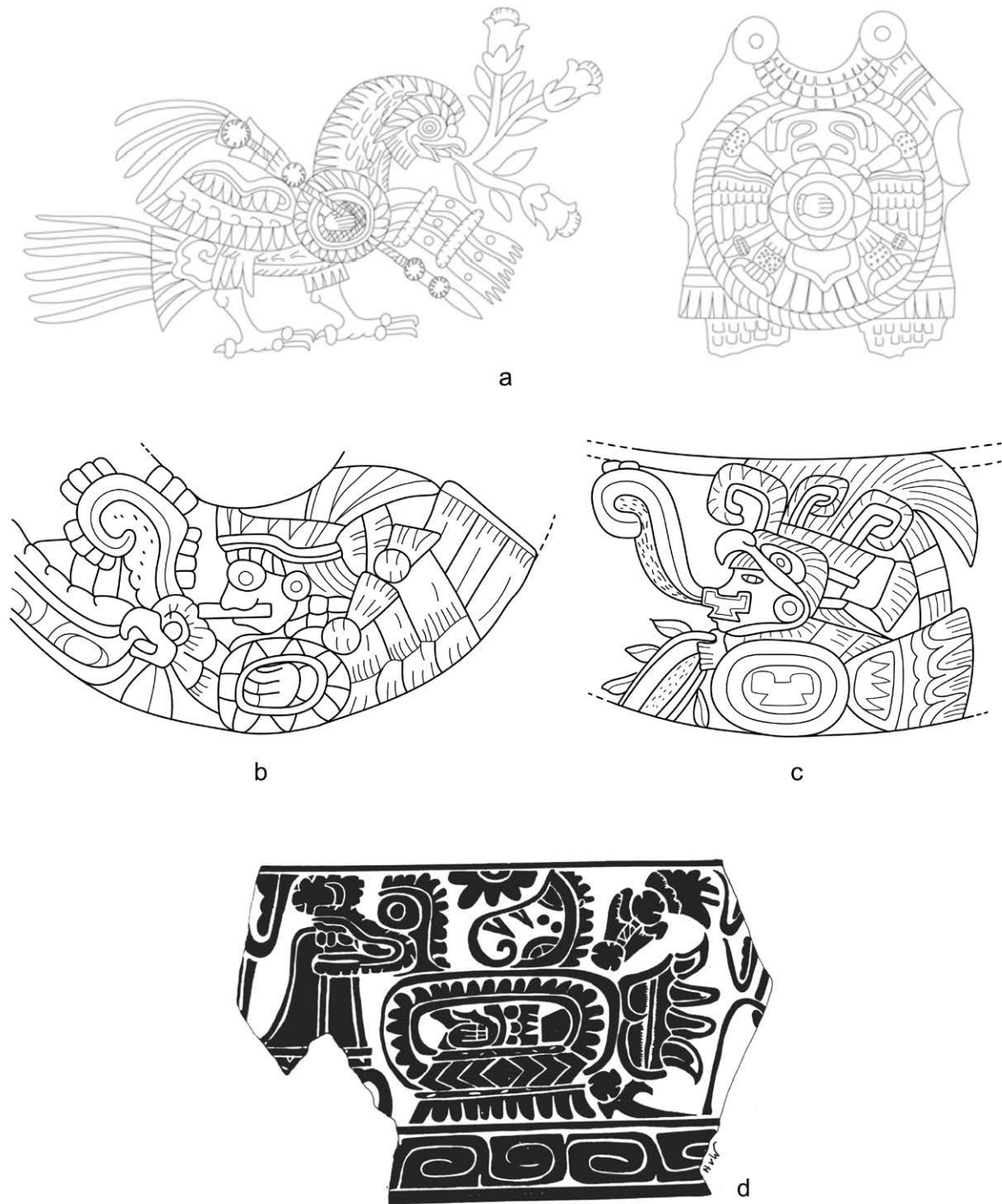
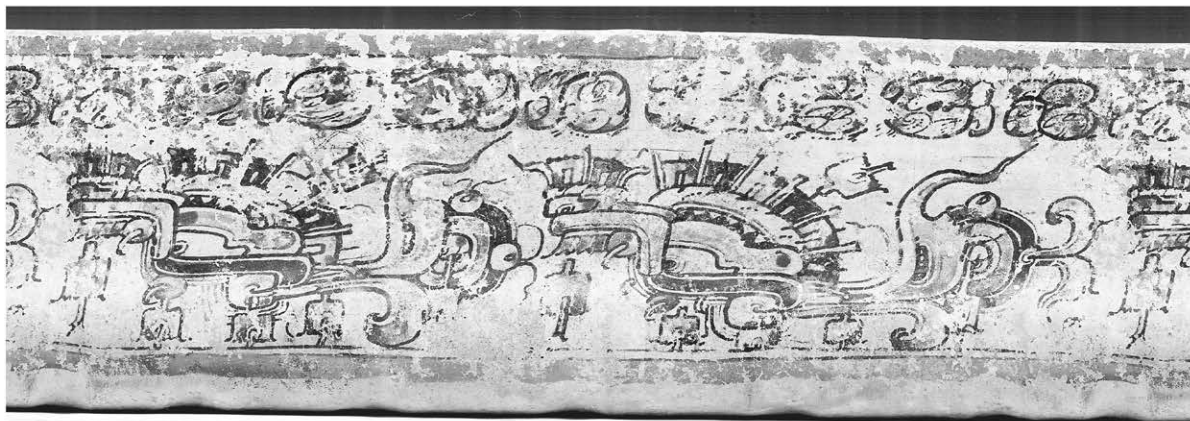


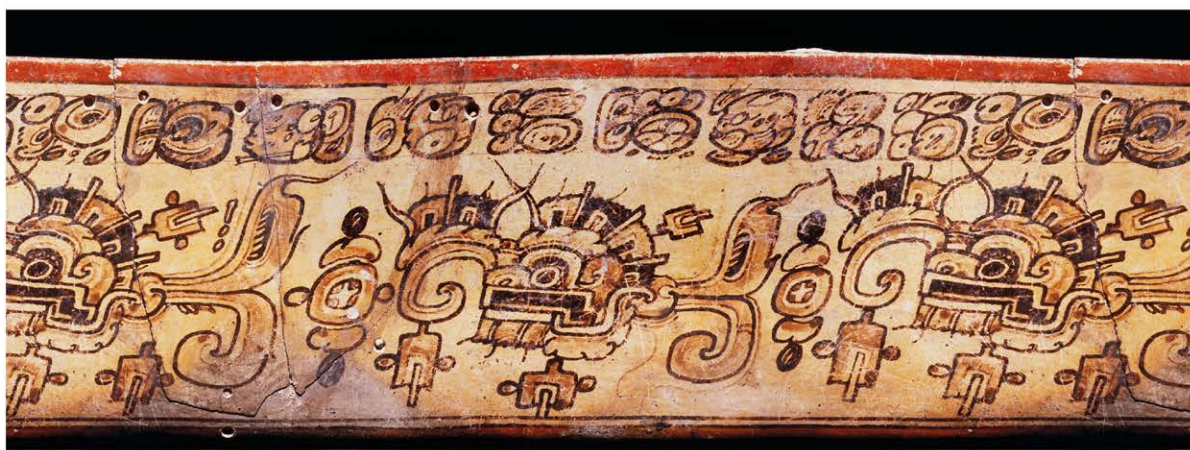
Imagen 3: a) Detalle del mural de Techinantitla de un ave con jeroglifo de mano/escudo/lanza infijo en el pecho y figurilla con la misma ave y el jeroglífico a manera de “medallón” en el atuendo. Ambos elementos parecen corresponder con un título político o cargo. Dibujos de Elbis Domínguez; b) Imagen de un personaje con el antropónimo de Búho Lanzadardos en una vasija teotihuacana en el Museo de Etnografía de Estocolmo; c) Personaje fusionado con un compuesto jeroglífico en la parte inferior, un posible antropónimo o título. Detalle de una vasija teotihuacana estucada y policromada (Sejourné, 1994 [1969]: 167); d) Fragmento de cerámica procedente de Teotihuacan. Dibujo tomado de von Winning 1987: I, Cap. IXb, Fig. 5. Dibujos de Daniel Salazar Lama: b, basado en dibujo previo de D. Stuart (2000: 486, figura 15.18b); c, basado en Sejourné 1994[1969].



K1350



K1810



K3226

Imágenes 4, 5 y 6: Justin Kerr, Justin Kerr Maya vase archive [K1350, K1810, K3226], Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

K4993, K5424, K8266, K1647, K1552 del catálogo de Justin Kerr (véanse las Imágenes 4-12. Imágenes 4-6 en la página anterior) y el plato n°107 del catálogo incluido en *The Maya Book of the Dead* (Imagen 13. Robicsek y Hales, 1981).



K4644



K4993



K5424

Imágenes 7, 8 y 9: Justin Kerr, Justin Kerr Maya vase archive [K4644, K4993, K5424], Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.



K8266



K1647



K1552

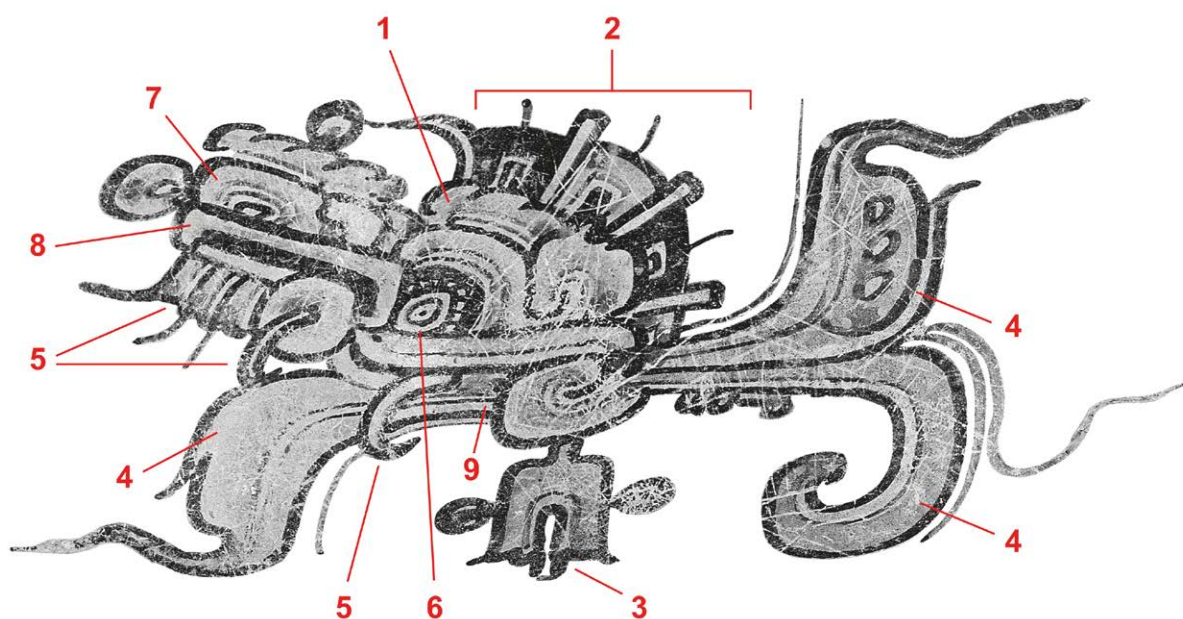
Imágenes 10, 11 y 12: Justin Kerr, Justin Kerr Maya vase archive [K8266, K1647, K1552], Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

Todos los vasos mencionados tienen composiciones muy cercanas y homogéneas que incluyen la Secuencia Primaria Estándar a lo largo del borde y una misma figura que se repite de forma diametralmente opuesta en la cara exterior. En los vasos K1350, K1810, K3229, K4644, K4993, K5424 y K8266 (Imágenes 4-10) las figuras son cabezas zoomorfas sin cuerpo. Sus características —señaladas en la Imagen 14— son consistentes con los rasgos generales de la serpiente de guerra teotihuacana representada en la iconografía maya (véanse las Imágenes 15a y 15b), aunque con un estilo propio que se distingue, a grandes rasgos, por una configuración general y trazos más orgánicos y por la ausencia de una piel tapizada de mosaicos y la falta de mandíbula (Imagen 14, rasgo n°9).



Imagen 13: Dibujo del Plato n°107 de Robicsek y Hales, 1981. Dibujo de Daniel Salazar Lama, basado en dibujo previo de Simon Martin (Martin, 2001: Fig. 161) y en fotografía publicada en Robicsek y Hales, 1981: 75).

Como han señalado Karl Taube (1992, 2000b: 282-283), Andrew Turner (2017), Karen Bassie-Sweet (2021), Erik Velásquez García y Ana García Barrios (2016: 15), en la gran mayoría de los casos (ej. K3229, K4644, K4993 y K5424) la serpiente de guerra tiene atributos de mariposa u otro lepidóptero que se presentan de manera persistente (Imagen 14, rasgo n°2), lo que concuerda con la imaginería guerrera procedente del centro de México (von Winning, 1987: 123). Esta hibridación podría considerarse, al menos en las vasijas estilo códice, como un complejo iconográfico asociado a la guerra y que mezcla rasgos de criaturas diversas<sup>6</sup>. Turner (2017: 57), Bassie-Sweet y Hopkins (2015: 130-132) and Bassie-Sweet (2021: 122-127, 138-140, 151-157) remarcan, además de estas características, los rasgos de ave de rapiña, de oruga y de jaguar (ej. ojo que incluye hileras de pequeños puntos o placas alrededor [Imagen 14, rasgo n°6], dientes frontales flanqueados por incisivos largos y afilados [Imagen 14, rasgo n°5]), por lo que la consideran una criatura sobrenatural híbrida y de difícil clasificación. Según Benjamín Esqueda Lazo de la Vega (2021: 154-158, Fig. 22), todos estos rasgos coinciden con los de animales que tienen una fuerte connotación guerrera.



*Imagen 14: Cabeza de la serpiente de guerra teotihuacana, detalle de la vasija K1810, detalle tomado de la Imagen 5. Rasgos diagnósticos señalados: 1. Ceja abultada de contorno irregular; 2. Alas de mariposa seccionadas y con segmentos alternados en blanco y negro; 3. Motivos florales; 4. Volutas de fuego; 5. Dientes y colmillos prominentes; 6. Ojo circular rodeado por una placa supraorbital terminada en un rizo (regularmente) o una forma foliada o flamígera; 7. Nariz; 8. Hocico geométrico escalonado, alargado y levantado en el extremo; 9. Ausencia de mandíbula.*

Algunas representaciones de la serpiente, como las de los vasos K3229, K4644 y K5424, carecen de un maxilar superior alargado, prominente y proyectado hacia el frente (señalado en la Imagen 14, rasgo n°8) y en su lugar aparece un maxilar más geométrico y achatado, similar a lo que ocurre en otras representaciones de esta criatura en distintas regiones de Mesoamérica (Turner, 2017: Fig. 1-3). Creemos que esta solución formal de las fauces asemeja la serpiente de guerra maya a los prototipos teotihuacanos que se encuentran en las fachadas del Templo de Quetzalcoatl (Imagen

<sup>6</sup> En este sentido, Erik Velásquez García y Ana García Barrios (*op. cit.*) sugieren llamar a esta criatura “serpiente-mariposa de guerra”.

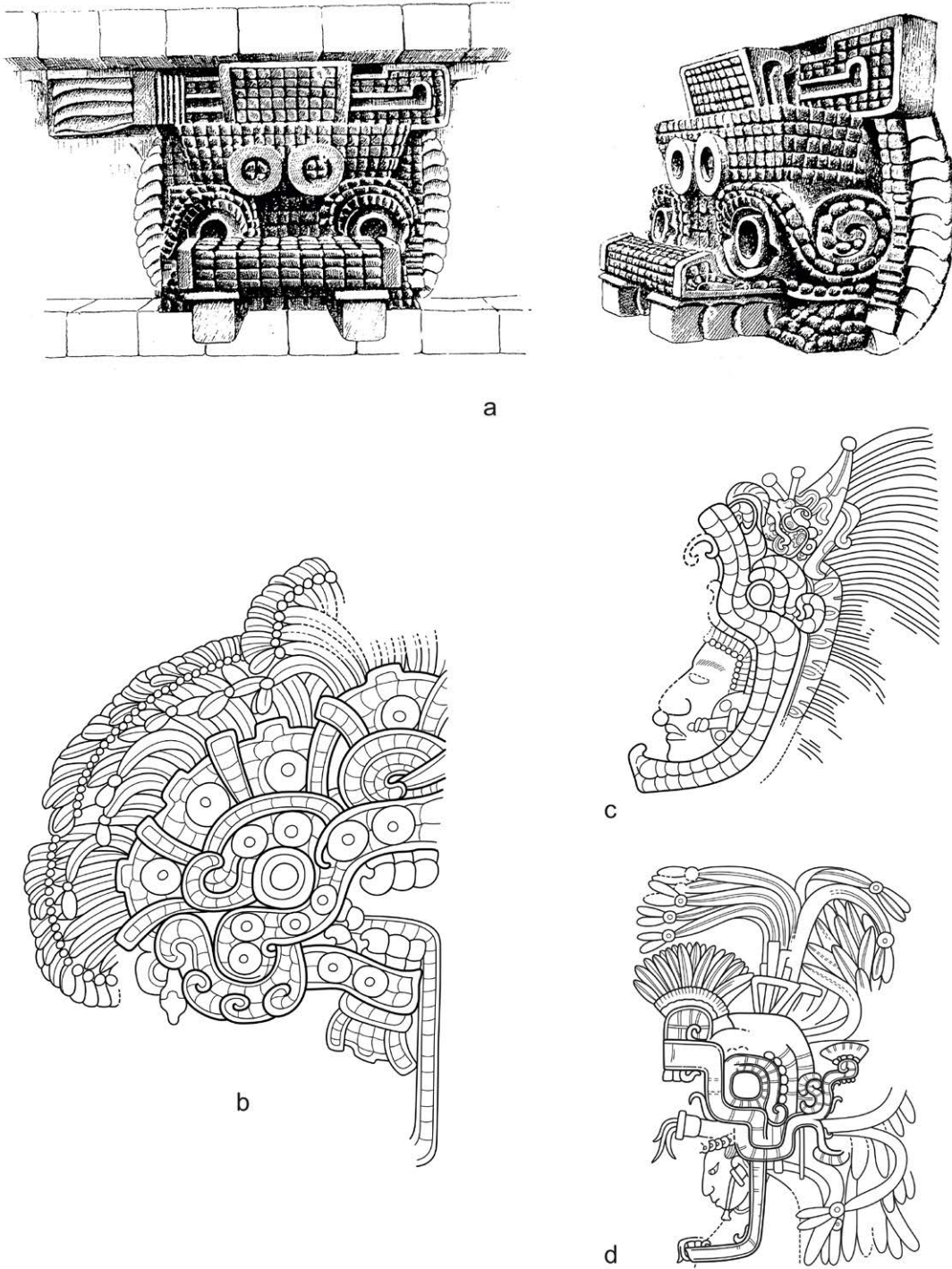


Imagen 15: a) Cabezas de la serpiente de guerra en la fachada del Templo de Quetzalcoatl, Ciudadela de Teotihuacan. Dibujos tomados de Caso y Bernal (1952, fig. 184); b) Cabeza de la serpiente de guerra en el Dintel 2 del Templo I de Tikal. Nótese las similitudes con la cabeza de la serpiente teotihuacana en la Imagen 15a, entre ellas, la piel de mosaicos, el hocico en gran medida geométrico y proyectado hacia el frente, los ojos circulares, el rizo detrás del ojo y los dientes frontales flanqueados por colmillos. Comparar estos rasgos con los señalados en la Imagen 14; c) Detalle de la Estela 9 de Lamanai; d) Detalle de la Estela 3 de Bonampak. Dibujos de Daniel Salazar Lama: b, detalle basado en dibujo de R. Coe (Jones y Satterthwaite, 1982: Fig. 69); c, detalle basado en dibujo de H. S. Loten, enmendado por D. Reents-Budet, en Reents-Budet 1988: Fig. 1b; d, detalle basado en dibujo previo de P. Mathews.

15a). No obstante, también detectamos que la forma de este maxilar corto es parecida a las de los otros ejemplos en los que se muestra alargado y bulboso en el extremo (ej. K1350 y K1810), por lo que creemos que se trata del mismo rasgo, aunque con distinto tratamiento. Consideramos, pues, que independientemente de las variaciones aspectuales que presentan, se trata de la misma criatura: la serpiente-mariposa teotihuacana de la guerra.

Otros rasgos que consideramos pertinente señalar son las alas de mariposa que se integran en la parte superior de la ceja a manera de cresta (ej. K1350 y K1810 [Imagen 14, rasgo n°2]), a veces sobre la nariz (K1899) o en el extremo de una probóscide alargada y curva en la parte frontal de la cabeza (K3229 y K4644). En la Imagen 16 se muestra como estos elementos tienen una forma que deriva directamente de las alas posteriores de la mariposa en la iconografía teotihuacana<sup>7</sup>; sin embargo, en la iconografía de las vasijas códice se presentan con un tratamiento formal que responde a un estilo pictórico más orgánico y con trazos más fluidos<sup>8</sup>.

En algunos casos, las alas de mariposas teotihuacanas incluyen plumas en los extremos (ej. Imágenes 16e, g y h), siendo ésta una combinación bastante común en el atuendo de guerreros y otros personajes que también portan tocados de mariposa (Imagen 3c. Ver también García-Des Lauriers, 2000: Fig. 3.19a-c).

Recientemente, David Stuart (2019, 2020, 2024: 105-106) ha sugerido que en la iconografía maya, todas las alas de mariposa que tienen un estilo teotihuacano, son en realidad plumas que aparecen en los extremos de lanzas y dardos, lo cual lo llevó a relacionar los emblemas que aquí se discuten con el nombre de “Buho Lanzadardos”<sup>9</sup>. Aunque una interpretación tan generalizada parezca en cierta medida debatible, sí debemos aclarar que en ciertas ocasiones, la base de las alas tiene una fuerte semejanza con los extremos de las lanzas. No obstante, también observamos que las plumas que regularmente se adhieren a las lanzas y los dardos tienen un aspecto diferente de las alas de mariposa (ej. dardos con plumas que sostienen los personajes ataviados como guerreros teotihuacanos en las estelas 31 de Tikal y 1 de Tres Islas. Stone, 1989: Fig. 2 y 4, respectivamente).

A diferencia de los casos anteriores, los vasos K1647 y K1552 (Imágenes 11 y 12) presentan dos emblemas nominales identificados por Stuart en 2013. Ambos conjugan elementos iconográficos con componentes de escritura maya que conforman el nombre de uno de los reyes del linaje Kanu’l, Yukno’m Yich’aak K’ahk’ (ver análisis en la Imagen 17, comparar con el nombre jeroglífico en las Imágenes 17c y 18b), que gobernó Calakmul entre los años 686 y 697 d.C. (Stuart, 2013).

A diferencia de los emblemas de K1552, los de K1647 integran una cabeza humana con tocado de borlas y plumas —en una versión peculiar del Clásico tardío (Stuart, 2013)—, mismo que es usado regularmente por los guerreros teotihuacanos en el arte mesoamericano (Millon, 1988: 114-115, 131). Coincidimos con Stuart (*op. cit.*) cuando plantea la posibilidad de que se trata del retrato del gobernante aludido en el emblema. De ser así, las dos imágenes de K1647 fusionan el nombre en emblema del gobernante con su representación figurativa. Una combinación parecida se da entre los retratos reales y los compuestos nominales integrados en los tocados; combinación con la que se pretende generar una complementación semántica entre imagen y escritura, cuyo fin es especificar

<sup>7</sup> Al respecto, véase el estudio detallado de von Winning (1987: 115-124) y las observaciones recientes de Bassie-Sweet y Hopkins (2015: 130-132).

<sup>8</sup> Cuando se representan en relieves escultóricos mayas, las alas adquieren cierta rigidez en sus formas, aunque su aspecto es muy similar a las alas de las Imágenes 16e y 16g. Véanse, por ejemplo, los relieves de la Estructura 10 de Rastrojón, Copán (Fash *et al.* 2014: 26, Fash *et al.* 2017: 1043, Fig. 2 y 5).

<sup>9</sup> En su trabajo más reciente sobre el tema, David Stuart (2024) propone que este nombre posiblemente deba entenderse como “el que golpea el águila” (*Eagle striker*); sin embargo, a falta de una lectura segura, prefiere mantener el apodo de “Buho lanzadardos” que ya se ha vuelto común en la literatura.

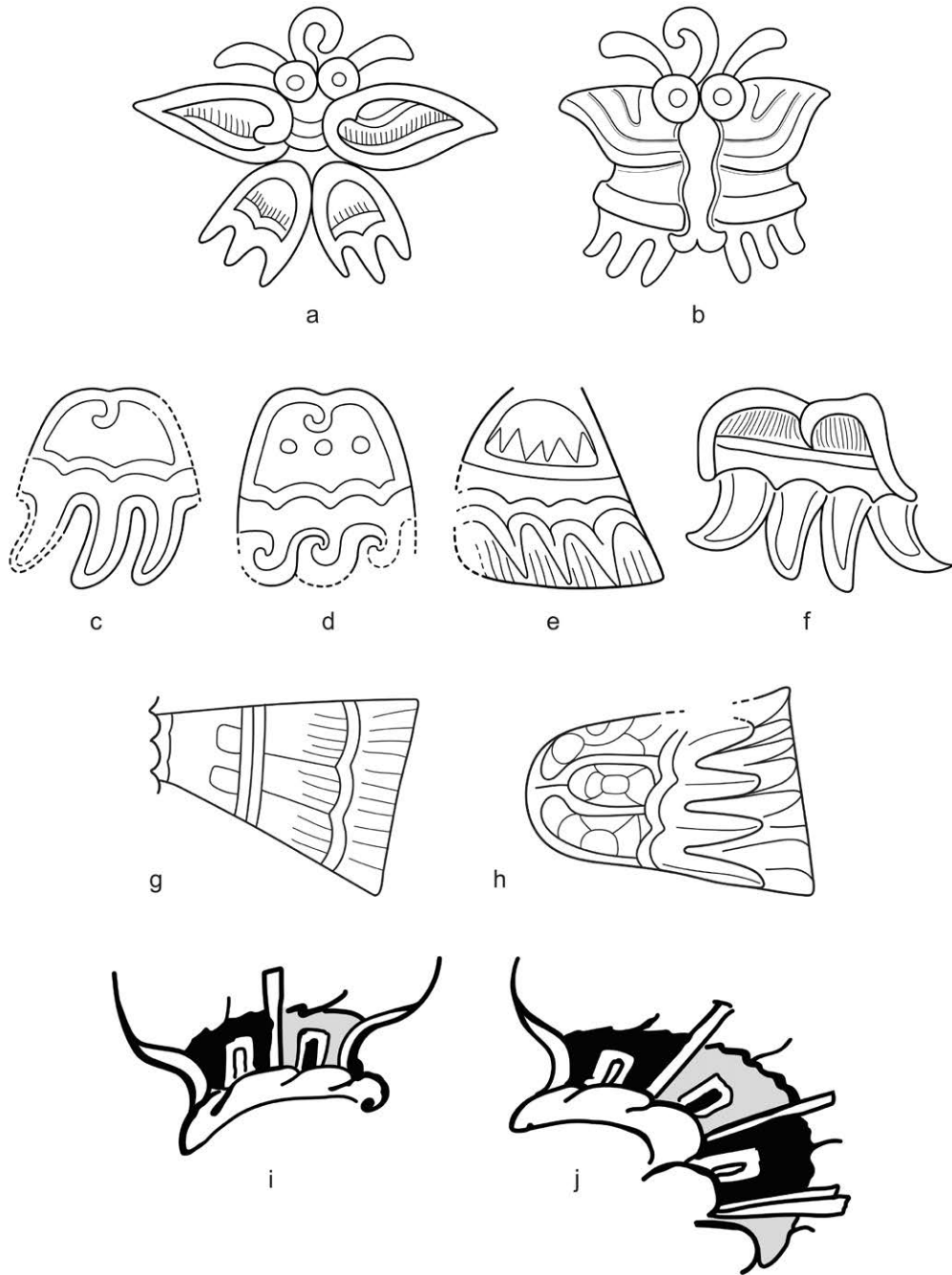


Imagen 16: Alas de mariposa en la iconografía teotihuacana y maya: a y b) Mariposas naturalistas en el arte de Teotihuacan; c y d) Alas de mariposa en relieves escultóricos teotihuacanos y de Santiago Ahuizotla; e) Ala de mariposa en una vasija trípode polícroma teotihuacana; f) Ala de mariposa en un animal compuesto representado en una vasija teotihuacana; g) Ala de mariposa adherida como una cresta a la cabeza de una cabeza de serpiente de guerra en un relieve teotihuacano; h) Ala de mariposa con plumas en el extremo. Detalle de un guerrero teotihuacano ataviado con elementos de mariposa (ver en García-Des Lauriers, 2000: Fig. 3.11a); i y j) Alas de mariposa adheridas a la nariz-probóscide y las cejas (como cresta) de la serpiente-mariposa de guerra maya. Detalles dibujados de la vasija K4644 (Imagen 7). Dibujos de Daniel Salazar Lama: a-f, basados en von Winning, 1987: Cap. IX. B Fig. 20a, 20b, 16, 10 y 5; g y h, basados en García.Des Lauriers, 2000: Fig. 3.11a y c.

aquello que la imagen solo puede mostrar de forma ambigua (Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: 93-94). La combinación que se observa en K1647 funciona de la misma manera que la fórmula *retrato + compuesto nominal*, aunque en ese caso, el énfasis compositivo que se da al emblema por sobre el retrato es único en la plástica maya y remite directamente al tipo de escritura emblemática teotihuacana, tal como se muestra en los dos ejemplos de la Imagen 3a, que se utilizó frecuentemente en títulos, antropónimos y topónimos (Domenici, 2017. Véase también Taube, 2011: 84-88).

De hecho, esta combinación de nombre y representación figurativa humana con un claro realce en el elemento nominal, es sumamente frecuente en el sistema de comunicación visual teotihuacano, donde a menudo asume la forma que Taube (2011: 92-93) ha llamado “vehículo zoomorfo”, tal como se ve en varios casos, entre ellos una vasija resguardada en el Museo de Etnografía de Estocolmo (Imagen 3b). En ella, una figura humana y el antropónimo de Búho Lizardos (según Stuart 2020, 2024: 63) se sintetizan en una sola imagen (también consultar Linné, 2003 [1934]: Fig. 26; Caso, 1966: Fig. 39; Sejourné 1994 [1969]: 161; Berrin y Pasztory 1993: Cat. 134).

Esta fórmula de representación —no está de más decirlo— no es exclusiva de este personaje y se observan en muchos otros casos estructuralmente parecidos, en los que la parte superior de una figura humana de perfil se sobrepone a un conjunto glífico, probablemente de tipo nominal o titular (Imagen 3c), a menudo infijo en un cartucho circular<sup>10</sup>. Estas observaciones nos llevan a pensar que el emblema de K1647 imita este tipo de compuestos que sintetizan personajes con elementos nominales o títulos. Significativamente, un compuesto análogo aparece en la Estela 1 de Monte Albán, en la que el personaje de perfil sobre el “vehículo zoomorfo” lleva un típico tocado teotihuacano (Taube 2011: fig. 5.12). Al parecer, varios pueblos mesoamericanos concibieron este tipo de compuestos como una forma específicamente teotihuacana.

Analizando con más detalle los emblemas de Yich’aak K’ahk’, notamos que otros elementos se integran en el compuesto nominal, como las alas de mariposa y la ceja de la serpiente de guerra (ver en Imágenes 17a y 17b, en comparación con la Imagen 14, rasgos n°1 y 2), elementos que también se presentan de forma simplificada en la parte trasera del tocado del personaje en K1647 (Imagen 17a). Ambos elementos son recurrentes en las cabezas de serpientes de guerra teotihuacanas de los vasos del *corpus*, a tal grado que forman parte de sus rasgos diagnósticos. Asimismo, las cabezas aisladas de serpiente (con la excepción de K4644) incluyen llamas de fuego que salen de las comisuras hacia atrás (Imagen 14, rasgo n°4). Curiosamente, en todos los casos, las llamas son similares a nivel formal y presentan una misma ubicación compositiva dentro del conjunto<sup>11</sup>. En las representaciones de la serpiente de guerra, estas llamas no presentan un valor fonético aparente, es decir, funcionan únicamente como elementos iconográficos, ya que en el nombre maya de la serpiente de guerra, Waxaklajuun Ubaah Chan (Stuart, 2000: 494. También Boot, 2009: 158-159), nunca se incluye el término *K’ahk’*, “fuego”. Este mismo signo, sin embargo, sí tiene una carga fonética en los emblemas nominales de K1552 y K1647, donde corresponde con el signo **K’AK’**, *k’ahk’*, que forma parte del nombre del gobernante. Este señalamiento es importante, ya que ambos casos contrastados sugieren que un mismo elemento gráfico puede variar de estatus, adquiriendo una función iconográfica o escrituraria, y que esta variabilidad está determinada por el contexto en el que se encuentra.

Las consistencias formales y constitutivas entre las cabezas aisladas de serpiente y los emblemas nominales de Yich’aak K’ahk’ no son fortuitas, sino que forman parte de un repertorio de elementos

<sup>10</sup> Véase el ejemplo de la Imagen 3c a color en Sejourné, 1966: Fig. 130b y 1994 [1969]: 167. Consultar también Gómez Solís, 2009: Cat. 123b; Conides, 2018: 112.

<sup>11</sup> En torno a este punto, cabe destacar que, tanto en el arte mesoamericano como maya, las serpientes de guerra son seres ígneos que emanan fuego. En la mayoría de los casos las llamas aparecen sobre los ojos o la cabeza y brotan de la nariz o del cuerpo (Taube, 1992: Fig. 7 y 9; Turner, 2017: Fig. 1 y 4c). Los únicos casos en los que el fuego es expulsado por las comisuras de las fauces son las cabezas aisladas de los vasos estilo Códice.

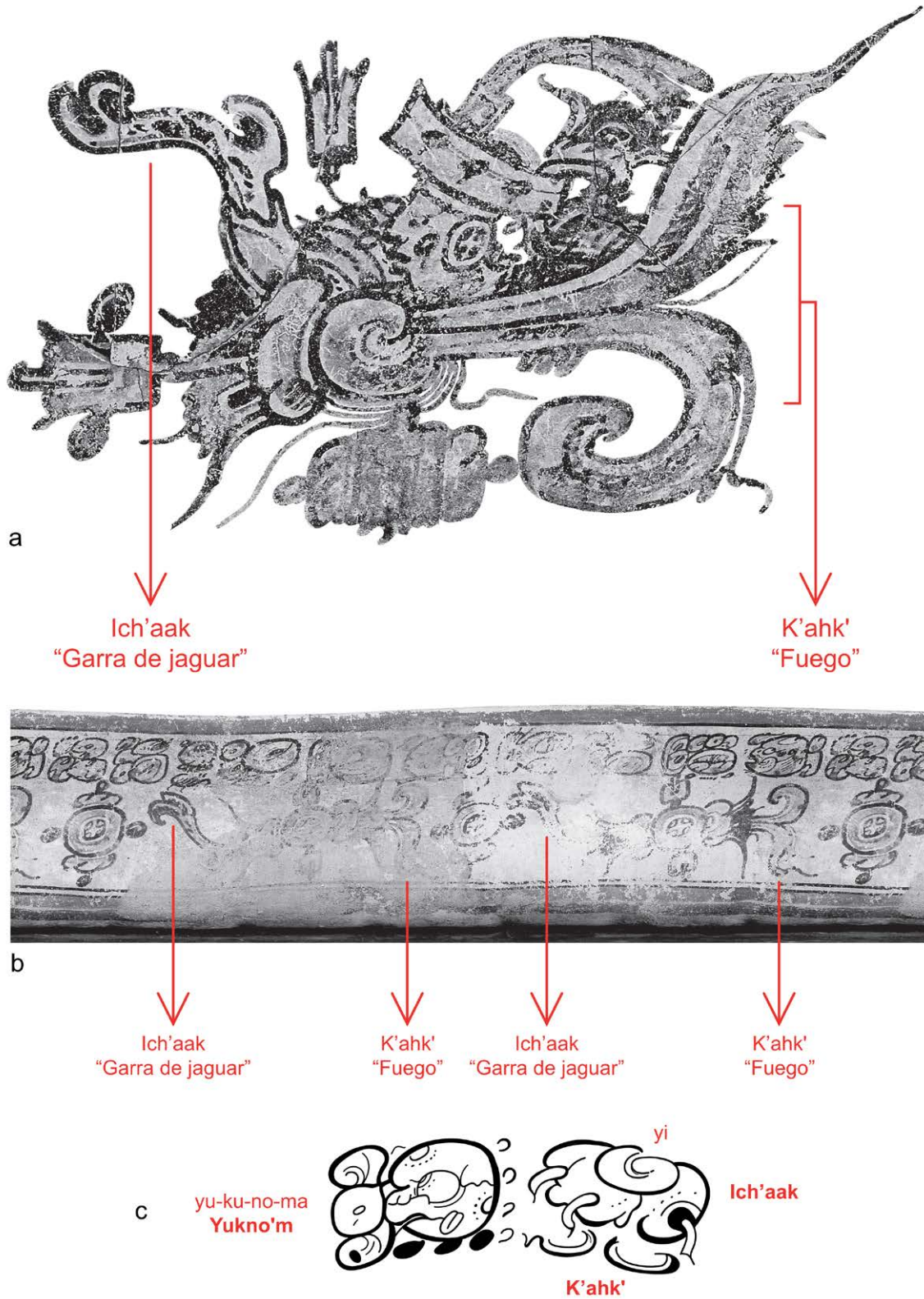


Imagen 17: a) Emblema de Yich'aak K'ahk' en la vasija K1647 con elementos nominales señalados, detalle tomado de la Imagen 11; b) Emblemas de Yich'aak K'ahk' en la vasija K1552 con elementos nominales señalados, detalle modificado de la Imagen 12; c) Nombre completo de Yukno'm Yich'aak K'ahk' en un plato policromado encontrado en la Tumba 4 de la Estructura II de Calakmul (dibujo de Daniel Salazar, basado en Martin, 2012: 167).

gráficos utilizado con la intención de establecer una relación aspectual —y tal vez semántica— entre todas las imágenes. Posiblemente esto se debe a que la mayoría de los vasos mencionados fueron producidos por un solo maestro pintor, tal como lo sospechan Velásquez García y García Barrios (2016: 13-15). Al respecto, Antonio Aimi y Rafael Tunesi (2017: 16-21, Tabla 1) han trabajado el tema de la autoría de muchos de estos vasos y adjudican las vasijas K1810, K1350, K3229, K5424, K4644, K1552 y K1647 al Maestro 1 de Yopaat B’ahlam (véase una revisión actualizada de las obras del Maestro 1 de Yopaat B’ahlam en Aimi y Tunesi, 2022). Estos autores sugieren que se trata de un pintor que trabajó para la corte de Calakmul bajo los auspicios de uno de sus cortesanos o personajes de mayor influencia, Yopaat B’ahlam, quien porta el título K’uhul Chatahn Winik (Velásquez García y García Barrios, *op. cit.*). Desde luego, entre todos los vasos mencionados existen ligeras variantes de forma en algunos motivos iconográficos (comparar, por ejemplo, los ojos en las cabezas de serpientes de los vasos K1350, K3229 y K5424). Consideramos que se trata de diferencias que perfectamente caben dentro del rango de variaciones que acoge un estilo personal.

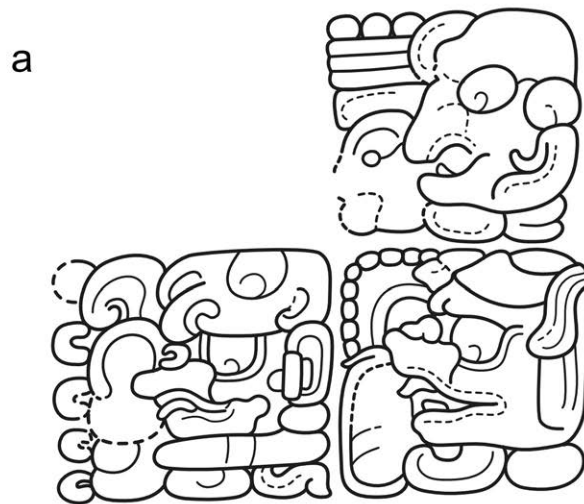
Dentro de este mismo marco estilístico incluimos el plato n°107 del catálogo *The Maya Book of the Dead. The Ceramic Codex* (Robicsek y Hales, 1981), Imagen 13. Un estudio formal detallado de algunos de los componentes de esta imagen revela ciertas similitudes con otras vasijas. El rostro del personaje humano, por ejemplo, presenta características muy parecidas a las de las cabezas integradas en los emblemas nominales del vaso K1647, principalmente el diseño de los ojos, el quiebre ligero en el puente de la nariz y la forma delicada y proporcionada de la boca con respecto al mentón. Las volutas de fuego en la cola y en las fauces de las serpientes del plato también son similares a las que aparecen en K1810, K1647, K5424 y K3229, sobre todo por la fluidez y la longitud el trazo, características que también se detectan en las alas de mariposa. Asimismo, la riqueza visual que da el uso de distintas saturaciones de pigmento y que producen varias tonalidades monocromáticas, es un atributo plástico llamativo que el plato n°107 comparte con los vasos K5425 y K3229 (para una fotografía del plato véase Robicsek y Hales, 1981: 75). Todas estas características formales recurrentes sin duda apuntan a que todas las piezas de cerámica mencionadas fueron hechas por la misma mano. Es por esta razón por la que planteamos que el plato n°107 también fue elaborado por el Maestro 1 de Yopaat B’ahlam (consultar Aimi y Tunesi, 2022: 15-17, para una caracterización del estilo personal de este autor).

La importancia de que todas las vasijas mencionadas —que bajo uno u otro aspecto centran su imaginería en la serpiente de guerra teotihuacana y en los emblemas nominales de Yich’aak K’ahk’— hayan sido producidas por un mismo maestro pintor, radica en que, tal como lo sugieren varios autores (Boucher Le Landais, 2014; Grube, 2004: 118-120; García Barrios, 2011; Valencia Rivera y Esparza Olgúin, 2014, 2018; Velásquez García y García Barrios, 2016: 13, 15-16 y 2018), los portadores del título K’uhul Chatahn Winik parecen haber sido los difusores de los temas relacionados con el origen sagrado del linaje de Kanu’l y de sus dioses más importantes, así como proveer largas listas dinásticas y temas de tradición teotihuacana, con las que se enfatiza el carácter guerrero de sus gobernantes.

### Yich’aak K’ahk’ y la serpiente de guerra teotihuacana

En dos estudios breves, Stuart (2012 y 2013) ha mencionado que en las inscripciones del Bloque V de la Escalinata Jeroglífica n°2 y de la Estela 1 de La Corona (Imágenes 18a y 18b), Yich’aak K’ahk’ es referido con el título Waxaklajuun Ubaah Chan, “18 [son las] cabezas/imágenes de la serpiente”, siendo este el nombre maya para la serpiente de guerra de Teotihuacan. Vale la pena recordar que este nombre teotihuacano se encuentra en el famoso marcador de Tikal, en el que se menciona el lugar de procedencia de Waxaklajuun Ubaah Chan y de “Buho Lanzardados” como 5-TINAM-WITZ”, “5 Cerros de Algodón”, una clara referencia a las montañas nevadas del centro de México (Stuart y Houston, 2018) o “5-cerros cubiertos de tela de algodón”, HO’-NOK-WITZ (Stuart, 2024: 81-82). De

acuerdo con David Stuart (2024: 80, 86), el nombre Waxaklajuun Ubaah Chan, que en el Marcador de Tikal se describe como “occidental”, hace referencia a una deidad que quizás era concebida como un arma animada, de manera análoga a lo que en el mundo nahua posclásico ocurría con la Xiuhcoatl. Stuart, sin embargo, especula acerca de que el mismo nombre pudiera quizás nombrar a un grupo de guerreros teotihuacanos. Además, es posible que la serpiente de guerra fuera un título asociado al mismo Buho Lanzadardos: en un extraordinario fragmento cerámico de Teotihuacan (Imagen 3d), se ve el conjunto glífico “manos y dardos”, entendido como la versión teotihuacana del nombre de Buho Lanzadardos, infijo en el interior del cuerpo de una serpiente-mariposa que parece ser un antecedente directo de las reproducciones más tardías de esta criatura en el área maya (von Winning 1987: I, cap. IXb, fig. 5; Taube 2000b: fig. 10.18g).



18-BAH-CHAN yu-ku-no ICH'AK-ki-K'AK' K'UH-ka-KAN-AJAW  
 18 [u]bah yukno[m] ich'aak k'ahk' k'uh[ul] kaanu'l ajaw  
 Waxaklajuun Ubah Chan Yuknoom Ich'aak K'ahk' K'uhul Kaanu'l Ajaw



yu-ku ICH'AK-K'AK' K'AN AJAW  
 yuk[no'm] ich'aak k'a[h]k' kaanu'l ajaw  
 Yukno'm Ich'aak K'ahk' Kaanu'l Ajaw

Imagen 18: a) Detalle del Bloque V de la escalinata jeroglífica 2 de La Corona con el nombre completo y los títulos de Yich'aak K'ahk'; b) Detalle del fragmento n°3 de la Estela 1 de La Corona con el nombre completo y el título guerrero de Yich'aak K'ahk'; c) Detalle del Elemento 56 de La Corona con el nombre completo de Yich'aak K'ahk' y el título de Kanu'l Ajaw. Dibujos de Daniel Salazar Lama: a, basado en un dibujo de Stuart (Stuart et al. 2015: 4, Fig. 4); b basado en un dibujo de D. Stuart (Stuart 2015).

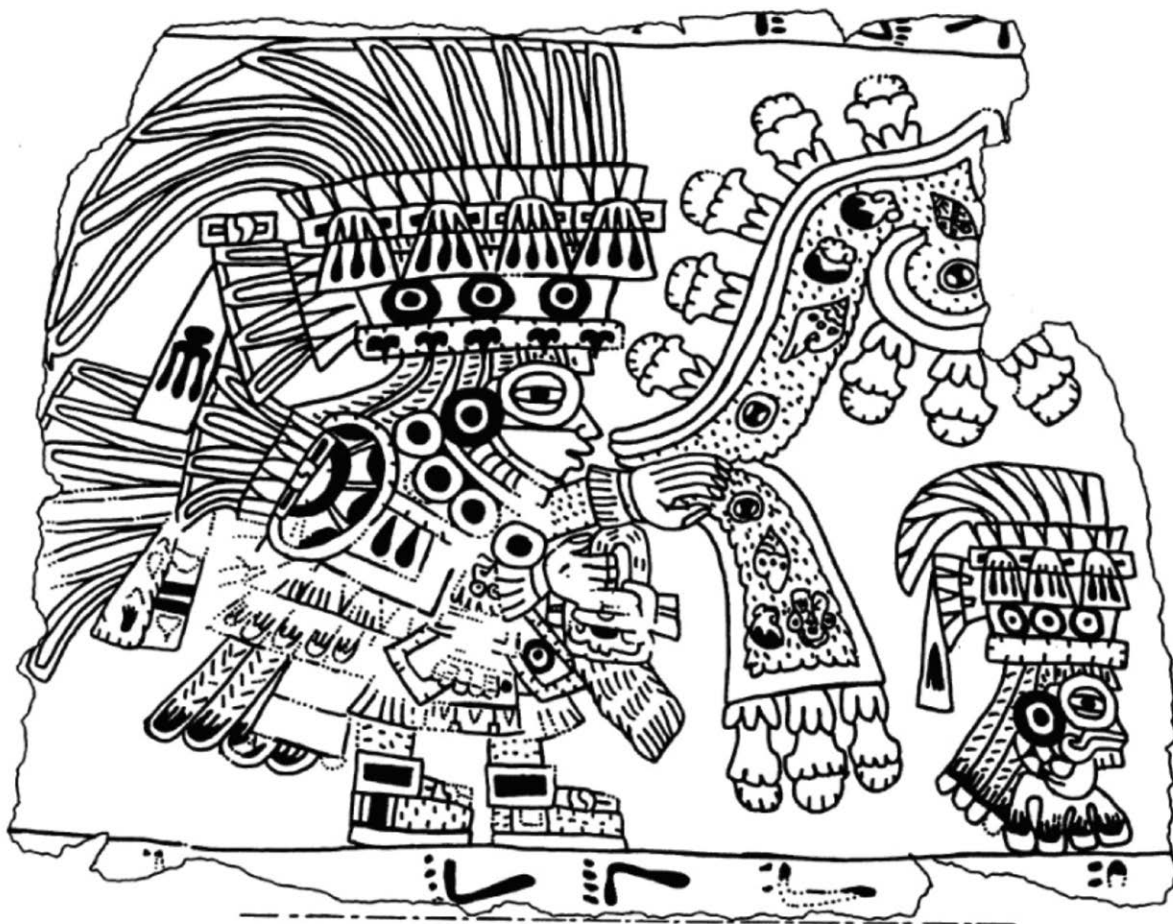


Imagen 19: Fragmento del mural de Techinantitla, Teotihuacan. Dibujo tomado de Millon, 1988.

En su primer estudio de 2012, Stuart sugirió que el título Waxaklajuun Ubaah Chan hacía referencia a un aspecto sobrenatural de Yich'aak K'ahk', quien pudo incluso vestirse como un guerrero teotihuacano en su visita a La Corona en 9.13.3.16.17 8 Kaban 10 Kumk'u. Posteriormente, en el texto de 2013, Stuart postuló que el título más bien designaría a Yich'aak K'ahk' como un importante y poderoso guerrero en tiempos de conflicto militar entre Calakmul y Tikal.

Desde nuestro punto de vista, las dos interpretaciones de Stuart no son mutuamente excluyentes. En efecto, a la luz de varios ejemplos de la imaginería teotihuacana y maya, es enteramente viable que el gobernante de Calakmul haya portado ciertos elementos de la serpiente de guerra integrados en su atavío, correspondiendo a su vez con el título guerrero que le identifica.

La Imagen 19 muestra un fragmento de pintura mural de Techinantitla, Teotihuacan, en el que se observa un posible título personal escrito en la parte inferior derecha, mientras que el personaje de cuerpo completo porta el mismo tocado que lleva el glifo y tiene las mismas anteojeras del dios de las tormentas teotihuacano (Millon, 1988: 119-120; Taube, 2002). De acuerdo con Domenici (2017), en la imaginería teotihuacana fue común que ciertos componentes de la indumentaria —entre los que destaca el tocado— acogieran elementos referenciales a títulos personales u oficios particulares (véase también Millon, *ibid.*; Helmke y Nielsen, 2011: 15-17; Nielsen y Helmke, 2014; 2018: 80, 82-83; 2019), lo

que define un tipo de registro de comunicación visual al que Domenici denomina *vestmental*. Según el autor (*op. cit.*), este registro predomina en las “procesiones” y retratos de personajes pertenecientes a las jerarquías militares, políticas y religiosas de la ciudad. En el mismo trabajo sugiere que, si bien hay casos en los que las vestimentas incluyen elementos textuales como topónimos (también consultar Helmke y Nielsen, 2014: 90-91), en la mayoría de estas imágenes los pintores teotihuacanos dieron mayor peso a los componentes iconográficos, cuyo referente inmediato, sin embargo, son los signos que conforman un título.

Desde esta perspectiva, retomamos las imágenes del vaso K1647 y observamos que, si bien el compuesto jeroglífico que domina compone el nombre de Yich’aak K’ahk’, los elementos diagnósticos de la serpiente de guerra integrados en el tocado del personaje (a decir, la ceja sinuosa y las alas de mariposa. Véase la Imagen 17a), siguen las pautas del tipo de registro *vestmental* que vimos en el mural de Techinantitla. Por esta razón, interpretamos dichos motivos como posibles elementos referenciales de un título. El mejor candidato, sin duda alguna, es el título guerrero del mismo Yich’aak K’ahk’, Waxaklajuun Ubaah Chan, que a su vez es el nombre de la serpiente de guerra. Así, ambas referencias (el nombre textual y el elemento referencial del título) logran tan alto grado de especificidad que no dejan incertidumbre acerca de la identidad del individuo retratado.

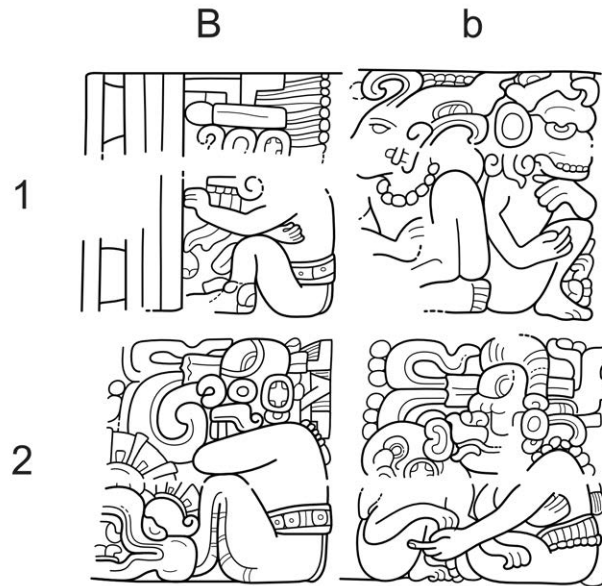
Así mismo, en los emblemas nominales de K1552 y K1647 se puede observar como la serpiente de guerra, aparentemente ausente, es en realidad representada de forma “abreviada” por las alas de mariposa y una ceja abultada que funcionan como componentes *pars pro toto* de la figura completa. Esto nos conduce a postular, aunque de forma preliminar, que dichos componentes de la serpiente pudieran formar parte sustancial del emblema, indicando el título militar Waxaklajuun Ubaah Chan. En estos casos, la mutación del estatus funcional de los signos, de elementos iconográficos en las representaciones de la serpiente a signos escriturarios en el emblema nominal, sería paralelo a lo que ocurre con la llama de fuego comentada anteriormente en relación con el nombre de Yich’aak K’ahk’.

Esta hipótesis conlleva dos problemas que merecen ser subrayados: por un lado —y a diferencia de lo que pasa con la llama de fuego— no tenemos evidencias del uso de la serpiente de guerra como signo en el sistema de escritura maya<sup>12</sup>, aunque este signo sí aparece como elemento escriturario en textos con estilo teotihuacano escritos por los propios mayas. Por el otro, en éste mismo sistema un solo signo nunca significa una frase completa, como podría ser un título militar, aunque es posible que en realidad nos encontremos ante un signo compuesto por más de un logograma. También cabe la posibilidad de que estas desviaciones de las normas del sistema de escritura maya se deban al contexto específico e intercultural de las vasijas estilo Códice, en donde el pintor trató de reproducir el sistema de escritura teotihuacano o, mejor dicho, formas idealizadas de éste.

En este sentido, es revelador el caso del Templo 10L-26 de Copán (Imagen 20), en cuya parte superior se localizaba una inscripción bilingüe (Stuart, 2005), que contiene un texto escrito con jeroglifos mayas y su copia en un sistema de escritura que los mayas de Copán consideraban igual al teotihuacano. Desde el punto de vista del escriba, el texto maya y el texto con caracteres teotihuacanos son equivalentes, pero, como bien señala Stuart (2005), en realidad el pasaje teotihuacano es una escritura que asimila formas teotihuacanas bajo un formato de escritura más o menos maya. Es decir, es una recreación de lo que en algún momento fue un texto teotihuacano.

Dicho texto incluye muchos signos con forma de serpiente de guerra, que los mayas del Clásico tardío claramente identificaban como signos de la escritura teotihuacana. Significativamente, los glifos en la posición B1-2 son lo que el escultor maya interpretó como el texto teotihuacano

<sup>12</sup> Agradecemos a Harri Kettunen esta observación (comunicación personal, julio de 2018).



*Imagen 20: Detalle de la fachada jeroglífica del Templo 10L-26 de Copán. Dibujo de Daniel Salazar, basado en dibujo de D. Stuart (2000: 486, figura 15.24).*

equivalente al nombre del gobernante copaneco Waxaklajuun Ubaah K'awiil, localizado en b1-2. En este texto “bilingüe”, varios de los elementos reconocidos como diagnósticos en el nombre de la serpiente de guerra aparecen como signos escriturales, ya sea de forma abreviada o completa, como el equivalente serpentino de la pierna ofídica del dios K'awiil, en una deidad que une rasgos del dios de las tormentas teotihuacano y del K'awiil maya. En el caso del signo del año, Helmke y Nielsen (2019: 5) ya habían llegado a la conclusión de que este opera como un logograma en ciertos contextos y que está íntimamente asociado con el año solar, nombrando ciertos años particulares en inscripciones teotihuacanas (Nielsen y Helmke, 2019: 13). Es posible que, como indicador del año solar —compuesto por dieciocho meses de veinte días—, este signo mantuviera cierta connotación que implicara los dieciocho meses del año, de ahí que la traducción del nombre de la serpiente de guerra derivara en Waxaklajuun Ub'aah Chan.

Un argumento a favor de esta teoría es el empleo que se hace de este signo en combinación con la cabeza de un ave, probablemente un águila, que aparece en algunas representaciones iconográficas de estilo teotihuacano (por ejemplo, en la Estela 9 de Piedras Negras. Consultar Stuart y Graham, 2003: 9:50 y 9:51). Dicha ave se relacionaba con el calendario solar, como lo demuestra la ofrenda de dieciocho águilas localizada en la Tumba 6 de la cuarta fase constructiva de la Pirámide de la Luna de Teotihuacan (Sugiyama, 2017: 91). Por supuesto, el signo del año desempeñaría en este caso una función análoga a la que el mismo signo juega en las imágenes posclásicas de la Serpiente de Fuego en el mundo nahua, en donde se conocía como *Xiuhcoatl* y en donde la cola en forma de signo del año aludía al elemento *xihui-tl* en el nombre de la serpiente.

Pese a esto, no podemos descartar la posibilidad de que los elementos diagnósticos de la serpiente de guerra en los emblemas nominales de K1552 y K1647 sean en realidad elementos puramente iconográficos, alusivos a un título, sin que ello implique una carga fonética como la que tienen los logogramas **YICH'AAK** y **K'AK'** en el emblema nominal. Véanse algunos casos similares a éste en los

capítulos 5 y 6 de este volumen, donde los elementos que componen una imagen no son considerados unidades lingüísticas, pero sí con la capacidad de evocar palabras específicas y sus connotaciones.

Nuestras observaciones acerca de las imágenes de la vasija K1647, aunque son tentativas, podrían arrojar un poco más de luz sobre el resto de las vasijas del *corpus*, en las que creemos que se encuentra evidenciada la relación entre Yich'aak K'ahk' y la serpiente de guerra. Por esta razón, analizaremos cada una de las imágenes en un intento por develar la función de este peculiar título y las maneras en que fue representado.

### **La serpiente de guerra en los vasos K1350, K1810, K3229, K4644, K4993, K5424 y K8266**

En la cosmovisión y en la imaginería maya y mesoamericana en general, la cabeza —ya sea de animales, de dioses o personas— es considerada la parte más representativa del cuerpo y la que conjunta todos los rasgos distintivos (Houston y Stuart, 1998: 83, 85; Houston *et al.*, 2006: 68-72. Véase también el Capítulo 5 de este volumen). Tal vez por esta razón la cabeza y el rostro son utilizados en el arte maya como sinécdoques *anatómicamente particularizantes*; es decir, partes del cuerpo que sustituyen al todo, pero que a la vez poseen todos los elementos necesarios para caracterizar a los personajes (Salazar Lama, 2019: Cap. 4).

Con este principio se explica la elección de representar la serpiente de guerra en los vasos estilo Códice solamente utilizando su cabeza, quedando de esta forma comprimida toda la carga semántica y referencial de su imagen figurativa en un motivo iconográfico fácil de replicar en varios soportes plásticos y lo suficientemente versátil como para ser añadido, en forma completa o a través de algunos de sus elementos constituyentes, a otras unidades icónicas mayores, como en el tocado de la vasija K1647 y en el emblema de K1552.

Si, como hemos propuesto anteriormente, los elementos diagnósticos de la serpiente de guerra integrados en el tocado de Yich'aak K'ahk' en el vaso K1647 funcionan como una referencia a su título guerrero —bajo el principio de registro tipo *vestmental*—, podemos sugerir también que las cabezas aisladas de serpiente presentes en los vasos K1350, K1810, K3229, K4644, K4993, K5424 y K8266 mantienen el mismo significado. Consideramos, por tanto, que las cabezas de serpientes aisladas actuarían como elementos iconográficos referenciales —o equivalentes icónicos— del título militar ostentado por este gobernante de Kanu'l.

Otras observaciones nos permiten reforzar esta interpretación: (1) todos los vasos que presentan a la serpiente de guerra aislada, más el vaso K1647, fueron hechos por el mismo maestro pintor, el Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, (2) en una misma —o al menos cercana— temporalidad y (3) todas las serpientes y los emblemas de Yich'aak K'ahk' presentan los mismos rasgos constitutivos y están unificados por un mismo estilo. Estas observaciones nos permiten suponer que en todas las imágenes de la serpiente de guerra existe una continuidad en los valores de contenido que relacionan a esta criatura con Yich'aak K'ahk'.

Ahora bien, el uso diferenciado de los emblemas de la serpiente de guerra (como registro de tipo *vestmental* o aislados) puede ser definido como *inmediato* cuando es portado como una insignia personal incorporada en la vestimenta del titular<sup>13</sup>. Un ejemplo análogo de uso inmediato son los emblemas nominales integrados en los tocados de los gobernantes mayas: K'ihnich Yax K'uk' Mo' en el Altar Q de Copán, es un buen ejemplo. Véase Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: Fig. 14c. En cambio, un emblema puede tener también un uso *mediato* cuando se presenta de manera

<sup>13</sup> Titular es la persona (o la colectividad) que es representada simbólicamente por un emblema, es decir, el agente (individual o social) propietario del emblema (Montaner Frutos, 2010).

independiente —como en occidente podría ser un escudo de armas o las iniciales de los apellidos familiares— pero que remite al titular. Para seguir con el mismo ejemplo de K'ihnich Yax K'uk' Mo', un emblema de uso *mediato* sería el que se encuentra en el tablero de estuco del edificio Margarita<sup>14</sup>.

El uso *inmediato* o *mediato* del emblema de la serpiente de guerra también presenta ciertos paralelismos con los tipos de registro de escritura teotihuacana, en el sentido de que un emblema titular puede presentarse de forma aislada (Imagen 3a) o integrada parcialmente en la vestimenta (*vestmental*), como se muestra en la Imagen 19. Dichas similitudes apuntan, sin duda, a una influencia de los códigos de comunicación visual teotihuacanos en el área maya. No obstante, planteamos la existencia de algunas diferencias entre los tipos de registro maya y los de Teotihuacan.

En primer lugar, debido a que no se integran en un contexto de escritura, no consideramos que los emblemas aislados de la cabeza de serpiente tengan un valor fonético puro, como parecen tenerlo los glifos, tanto “condensados” como “emblemáticos”, de la escritura teotihuacana o los glifos de cuerpo completo de la escritura maya. Pensamos que la ausencia de un valor fonético y la predominancia de un aspecto iconográfico de los elementos referenciales del título guerrero se acerca al fenómeno de la *estratigrafía toponímica* en Mesoamérica planteada por Miguel León-Portilla (2004), pero desarrollada y aplicada por Davide Domenici (2017) y otros autores. En ella, es la forma gráfica de un topónimo la que es más persistente que su valor fonético, y por ello puede ser replicada en contextos no necesariamente escriturarios.

Partiendo de esta comparación, sugerimos que la referencia figurativa del título militar de Yich'aak K'ahk' en las vasijas estilo Códice, la que se presenta como cabeza de serpiente aislada, funciona igual; es decir, como un emblema de uso *mediato*. Con base en ello, también proponemos que se trata de un nivel gráfico de *estratigrafía emblemática*. En otras palabras, pensamos que la carga semántica de este motivo viene dictada por el título guerrero de Yich'aak K'ahk' registrado en los monumentos de La Corona; de ser así, las cabezas de serpiente en los vasos estilo Códice pudieron ser en realidad equivalentes iconográficos de un título también registrado textualmente.

A este respecto, llama nuestra atención la cabeza de serpiente de guerra integrada en el tocado del personaje retratado en el plato n°107 (Imagen 13). No es casual que dicha cabeza tenga el signo de año teotihuacano detrás y que esté adherida a la parte frontal de un tocado esférico. Estos tocados son implementos de indumentaria adoptados de Teotihuacan y son utilizados por los gobernantes guerreros que se asocian con el complejo iconográfico militar del dios de las tormentas, como ocurre en el Dintel 25 de Yaxchilán (Graham y von Euw, 1977: 3.55) y en las estelas 8 y 9 de Piedras Negras, 2 de Aguateca y 16 de Dos Pilas (Schele y Freidel, 2000: 170-171, Fig. IV.15; García-Des Lauriers, 2000: 131-135, Fig. 3.23 y 3.24). Curiosamente, en el plato n°107 no aparecen ni la máscara de este dios con anteojeras, ni las cabezas de otros animales (búhos o águilas) que por lo regular se colocan sobre el volumen esférico o en su parte frontal (García-Des Lauriers *op. cit.*; Matteo y Gillot, 2022: 48, Fig. 2), y en su lugar vemos la cabeza de la serpiente de guerra. Consideramos que este reemplazo no afecta el simbolismo castrense del tocado, más bien creemos que podría adicionar significados relacionados con la identidad del portador. En efecto, tal y como ocurre en el tocado del gobernante representado en el vaso K1647, la serpiente en el tocado del plato n°107 bien podría ser un elemento iconográfico referencial al título militar Waxaklajuun Ubaah Chan<sup>15</sup>, algo que estaría en perfecta sintonía con los valores de connotación que aporta el elemento central esférico del tocado. David Stuart (2024: 105-107) ha propuesto recientemente que la imagen del plato retrata a Búho Lanzadardos, no obstante, valdría la pena preguntarse si la serpiente en el tocado no sería una referencia a un título, tal y como hemos propuesto que podría funcionar en el tocado de Yich'aak K'ahk' en el vaso K1647.

<sup>14</sup> Para una indagación detallada de los usos de los emblemas, consultar Montaner Frutos, *ibid.*

<sup>15</sup> En este caso la serpiente se presenta con la cabeza completa, no simplificada, como ocurre en K1647.

Más allá de esta última interpretación, que consideramos sumamente tentativa, reconocemos dos funciones (o modos de significación) en los emblemas de la serpiente de guerra teotihuacana en el *corpus* de vasijas estilo Códice que hemos analizado. La primera función, la más elemental, corresponde con el *significado identificador*. Alberto Montaner Frutos (2010: 46) lo describe como la condensación en un significante visual de ciertos aspectos y propiedades específicas que identifican y caracterizan al titular del emblema. El signo queda fijado al titular a través de una convención, a la que el autor antes citado denomina “vínculo de titularidad”.

Esta primera función identificadora se observa por igual en las cabezas de la serpiente de guerra integradas en el tocado de Yich'aak K'ahk' (en K1647 y, tentativamente, en el plato n°107) —uso *inmediato* del emblema—, en cuyo caso identifican al portador del emblema como el titular, y en las cabezas de serpientes aisladas —uso *mediato*—, que informan de la existencia de un titular, en este caso, un gobernante que se identifica con el título guerrero de la serpiente de guerra.

La segunda función se corresponde con el significado evocador del emblema (Montaner Frutos, *op. cit.*). Se encuentra estrechamente relacionado con el significado identificador, pero a él adiciona toda una serie de valores de connotación que son depositados o, mejor dicho, transferidos al titular, y que son mediados por el significante visual.

La detección de una función evocadora en los emblemas nos guía hacia la siguiente pregunta: ¿Qué valores de connotación, culturalmente forjados, son transferidos a Yich'aak K'ahk' a través del emblema de la serpiente de guerra?

De acuerdo con Karl Taube (1992: 82), en el contexto maya del Clásico tardío la serpiente de guerra teotihuacana es identificada con un aspecto específico del gobierno ejemplar y remite al paradigma del gobernante guerrero. Los reyes mayas se vinculan recurrentemente con esta entidad (ya sea personificándola o, como hemos visto, utilizándola a manera de título personal) buscando adoptar sus mismas facultades sobrenaturales y adquirir y demostrar nexos con una ideología militar prestigiosa, a pesar de que durante el Clásico tardío Teotihuacan se encontraba prácticamente en decadencia y su poder sobre muchas áreas de Mesoamérica era ya inexistente o estaba sumamente debilitado. Como lo han señalado Hugo García Capistrán y Eduardo Salvador Rodríguez (2017), la intención última del uso de referencias directas a la ideología teotihuacana pudo ser transmitir un mensaje de *extranjería* del gobernante (véase también Stone, 1989; Sahlins, 2008), ganando con ello credibilidad, prestigio y autoridad. A su vez, adicionan (o generan) una dimensión sagrada al oficio castrense y a la práctica de la guerra. Esta idea está en perfecta sintonía con el uso de otros elementos teotihuacanos en la indumentaria real que remiten a las élites militares teotihuacanas (Stone, *op. cit.*; Millon, 1998: 131; García-Des Lauriers, 2017).

El aspecto de los emblemas de la serpiente de guerra en los vasos Códice mezcla rasgos mayas con motivos de la tradición teotihuacana; no obstante, dista mucho de las serpientes de mosaicos de la fachada del Templo de Quetzalcoatl en la Ciudadela de Teotihuacan (Imagen 15a), mismas que son replicadas en varias imágenes mayas del Clásico tardío (véanse las Imágenes 15b-d)<sup>16</sup>. Al respecto, coincidimos con los planteamientos de Enrique Nalda y Sandra Balanzario (2007: 117-123. Véase también Velásquez García *et al.*, 2017) acerca de que se trata de un subcódigo estilístico adoptado por los artistas pintores con el que aluden a Teotihuacan, pero que es integrado y acondicionado a una matriz de representación y a una tradición pictórica enteramente maya.

<sup>16</sup> Véase un claro ejemplo de esto en la Estela 7 de Piedras Negras. Consultar Stuart y Graham, 2003: 9.39.

## Comentarios finales

Para cerrar este capítulo, ofrecemos el siguiente resumen de las interpretaciones propuestas: 1. Los elementos diagnósticos de la serpiente de guerra teotihuacana integrados en el tocado de Yich'aak K'ahk' en K1647 se comportan de forma parecida al tipo de registro *vestmental* de la tradición teotihuacana, por lo que creemos que aluden —bajo una forma emblemática— al título militar Waxaklajuun Ubaah Chan del gobernante de Calakmul, registrado en las inscripciones de La Corona; 2. En relación con esto, postulamos que los elementos diagnósticos de la serpiente de guerra en los emblemas nominales de K1647 y K1552 podrían funcionar de dos maneras diferentes, o bien como referencias iconográficas al título guerrero de Yich'aak K'ahk' integradas en un compuesto jeroglífico, o como signos escriturarios “teotihuacanos” idealizados y adoptados por el sistema de escritura maya, en cuyo caso debieron poseer un valor de lectura determinado; 3. Partimos de estas observaciones para plantear que la carga semántica alusiva al título militar se conserva en las cabezas de la serpiente de guerra que se presentan aisladas en algunos vasos de estilo Códice, operando bajo el principio de *estratigrafía emblemática*; 4. El uso diferenciado de los emblemas puede definirse como *inmediato* o *mediato* dependiendo de la forma en la que se presentan y de la relación que mantienen con respecto al titular.

Estas interpretaciones requieren de una aclaración adicional que permitirá comprender mejor nuestra propuesta: las diferentes funciones que adquiere un mismo elemento gráfico están determinadas por el contexto; es decir, puede tener una carga fonética si se integra en un contexto escriturario (ej. *k'ahk'*, “fuego”, en los emblemas nominales de K1647 y K1552, Imágenes 17a y 17b), mientras que puede mantener un valor iconográfico si es ese el tipo de contexto en el que se integra (ej. motivo de fuego en las fauces de la serpiente de guerra. Ver Imagen 14, rasgo n°4).

Con las debidas cautelas, hemos propuesto que un cambio funcional análogo pudo haber ocurrido con los elementos constituyentes de la serpiente de guerra, que fueron utilizados con valor iconográfico en las representaciones aisladas de la serpiente y, posiblemente, con valor fonético en los emblemas nominales de K1647 y K1552. Desde luego, este cambio funcional es posible gracias al mecanismo de asimilación pictórica, que está basado en el grado alto de figuración o iconicidad de los sistemas de escritura mesoamericanos (consultar el Capítulo 1 de este volumen).

Otra salvedad importante para tener en cuenta es que lo que nosotros interpretamos como emblemas teotihuacanos no nos llega como fuentes primarias teotihuacanas, sino como lo que los mayas rememoran de la tradición escrituraria teotihuacana. De ahí esa ambivalencia contextual entre texto e imagen a la que se hace referencia anteriormente, ya que debido a la lejanía temporal entre la fuente primaria y su reinterpretación es muy probable que los mayas, que conocían como funcionaba un sistema de escritura y cómo éste se entremezcla con la iconografía, jugaran con los elementos que conforman estos emblemas teotihuacanos.

Un ejemplo clave de esto es el bi-escrito de la Estructura 10L-26 de Copán, que es en realidad un texto maya adornado con formas teotihuacanas, pero que nos permite entrever cómo interpretó el escriba maya los elementos que constituyen los signos escriturarios de una tradición ya perdida en ese momento.

Como ya se ha dicho, es útil aclarar que nuestras propuestas no aluden de ninguna manera a formas de leer la iconografía. Nuestros planteamientos, más bien, reconocen virtuosísimas mezclas de dos sistemas de registro que eran percibidos como funcionalmente distintos, pero con un potencial enorme de complementación y de aprovechamiento semántico.

## Agradecimientos

Agradecemos a Harri Kettunen por sus comentarios sobre nuestras interpretaciones y por sus amables consejos y sugerencias a lo largo de varios días de intenso estudio y discusión. También agradecemos a Dmitri Beliaev y Christophe Helmke por compartir bibliografía y por sus señalamientos puntuales que nos ayudaron a pulir nuestro trabajo, así como a los participantes y asistentes del simposio “En torno a los sistemas mesoamericanos de comunicación visual: La relación entre texto e imagen”, realizado en el Congreso Internacional de Americanistas (ICA 2018) en Salamanca, España, donde presentamos una versión inicial de esta investigación y con quienes pudimos intercambiar ideas fructíferas sobre el tema.

## Bibliografía

- Aimi, Antonio y Rafael Tunesi (2017) “Notas sobre unos nuevos grandes artistas de los sagrados Hombres de Chatahn”, *Glyph Dwellers*, Report 54, mayo 2017.
- Aimi, Antonio y Rafael Tunesi (2022) “The Catalog Raisonné of Master 1 of Yopaat B’ahlam and his relationship with Calakmul”, *Mexicon*, XLIV (1), pp. 8-19.
- Barrientos, Tomás, Marcello A. Canuto y David Stuart (2024) “The rise, expansion, and endurance of Kaanul: The view from northwestern Peten”, *Ancient Mesoamerica* 35 (3), pp. 689-707.
- Bassie-Sweet, Karen y Nicholas Hopkins (2015) “Ancient Thunderbolt and Meteor Deities”, en Karen Bassie-Sweet, Robert M. Laughlin, Nicholas A. Hopkins y Andrés Brizuela Casimir (eds.), *The Ch’ol Maya of Chiapas*, Norman, University of Oklahoma Press, pp. 123-144.
- Beliaev, Dmitri y Albert Davletshin (2006) “Los sujetos novelísticos y las palabras obscenas: Los mitos, los cuentos y las anécdotas en los textos mayas sobre la cerámica del periodo Clásico”, en Rogelio Valencia Rivera y Genevieve Le fort (eds.), *Sacred Books, Sacred Languages: Two Thousand Years of Ritual and Religious Maya Literature*, Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein, pp. 21-44.
- Berrin, Kathleen y Esther Pasztory (eds.) (1993) *Teotihuacan. Art from the City of the Gods*, London y San Francisco, Thames and Hudson-Fine Art Museum of San Francisco.
- Boot, Erik (2009) “Loanwords, “Foreign Words,” and Foreign Signs in Maya Writing”, en Alex J. de Voogt e Irving L. Finkel (eds.), *The Idea of Writing: Play and Complexity*, Leiden, Brill, pp. 129-177.
- Boucher Le Landais, Sylvianne (2014) “Vasijas estilo Códice de Calakmul. Narraciones mitológicas y contextos arqueológicos”, *Arqueología Mexicana*, XXII (128), pp. 58-65.
- Boucher Le Landais, Sylvianne y Yoly Palomo (2012) “Discriminación visual como determinante de estilo y asignación tipológica de la cerámica Códice de Calakmul, Campeche”, *Estudios de Cultura Maya*, 39, pp. 99-131.
- Caso, Alfonso (1966) “Dioses y signos teotihuacanos”, en *Teotihuacan. Decimoprimer Mesa Redonda de Teotihuacan*, vol. 1, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 249-275.
- Caso, Alfonso e Ignacio Bernal (1952) *Urnas de Oaxaca*. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Coe, Michael D. (1973) *The Maya Scribe and his World*, Nueva York, The Grolier Club.
- Conides, Cynthia (2018) *Made to Order. Painted Ceramics of Ancient Teotihuacan*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Delvendahl, Kai (2005) “Las sedes del poder. Arquitectura, espacio, función y sociedad de los conjuntos palaciegos del Clásico tardío en el área maya evaluados desde la arqueología y la iconografía”, Tesis de Doctorado, México, Instituto de Investigaciones antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Domenici, Davide (2017) “Place names and political identities in Teotihuacan mural paintings”, en Merideth Paxton y Leticia Staines, (eds.), *Pre-Hispanic Mesoamerican Tradition for Constructing Power and Place*, Albuquerque, New Mexico University Press, pp. 53-75.

- Domenici, Davide (2023) “The Writing System of Teotihuacan: An Overview”, en Mikkel Bøg Clemmensen y Christophe Helmke (eds.), *Western Mesoamerican Calendras and Writing Systems. Proceedings of the Copenhagen Round Table*, Oxford, Archaeopress Pre-Columbian Archaeology 18, pp. 1-24.
- Estrada-Belli, Francisco, Sandra Balanzario y Erik Velásquez García (2024) “The rise of the Kaanu?l kingdom and the city of Dzibanche”, *Ancient Mesoamerica* 35 (3), pp. 726-747.
- Esqueda Lazo de la Vega, Benjamín (2021) “El valor simbólico de la obsidiana durante el período Clásico en las Tierras Bajas Mayas”, Tesis de Licenciatura en Arqueología, México, Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán.
- Fash, Barbara, William Fash, Jorge Ramos y Alexandre Tokovinine (2014) *Informe del Centro David Rockefeller de Estudios Latinoamericanos. Programa Banco Santander/Fundación Botín para la Investigación y Conservación de la Escultura Maya*, Boston, President and Fellows of Harvard College.
- Fash, William, Barbara Fash, Jorge Ramos y Adolfo Canan (2017) “Nuevos acercamientos en la Arqueología de Comunidad de Rastrojón, Copán, Honduras”, en Barbara Arroyo, Luis Méndez Salinas y Gloria Ajú Álvarez, *XXX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2016*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp. 1041-1048.
- García Barrios, Ana (2010) “Análisis iconográfico preliminar de fragmentos de las vasijas estilo códice procedentes de Calakmul”, *Estudios de Cultura Maya*, 37, pp. 65-98.
- García Barrios, Ana y Ramón Carrasco Vargas (2006) “Algunos fragmentos cerámicos de estilo códice procedentes de Calakmul”, *Los Investigadores de la Cultura Maya*, 14 (I), Campeche, Universidad Autónoma de Campeche, pp. 126-136.
- García Capistrán, Hugo y Eduardo Salvador Rodríguez (2017) “Evidencia de la presencia de Sihyaj K’ahk’ en Río Azul. Nuevo registro de los monumentos esculpidos de la ciudad y nuevos enfoques para entender el ‘Nuevo Orden’ en el área maya”, en Bárbara Arroyo, Luis Méndez Salinas y Gloria Ajú Álvarez (eds.), *XXX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2016*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.643-656.
- García Capistrán, Hugo y Rogelio Valencia Rivera (2017) “En el lugar de la hendidura se levanta el árbol florido: Reconstrucción de un mito maya desde una perspectiva mesoamericanista”, en Eduardo Matos y Ángela Ochoa (eds.), *Del saber ha hecho su razón de ser. Homenaje a Alfredo López Austin, Tomo I*, México, Secretaría de Cultura, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 389-411.
- García-Des Lauriers, Claudia (2000) “Trappings of Sacred War: The Warrior Costume of Teotihuacan”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Los Angeles, University of California Riverside.
- García-Des Lauriers, Claudia (2017) “The Regalia of Sacred War: Costume and militarism at Teotihuacan”, *Americae*, 2.
- Gómez Solís, Felipe (ed.) (2009) *Teotihuacan. Cité des Dieux*, Paris, Musée du Quay Branly, Somogy Editions d’Art.
- Graham, Ian (1975) *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions Vol. 2, Part 1. Naranjo*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Graham, Ian y Eric von Euw (1977) *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions. Volume 3, Part 1. Yaxchilan*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Grube, Nikolai (2004) “El origen de la dinastía Kaan”, en Enrique Nalda (ed.), *Los cautivos de Dzibanché*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 117-131.
- Helmke, Christophe y Jaime Awe (2016a) “Sharper Than a Serpent’s Tooth: A Tale of the Snake-Head Dynasty as Recounted on Xunantunich Panel 4”, *The PARI Journal* 17(2), pp. 1-22.
- Helmke, Christophe y Jaime Awe (2016b) “Death Becomes Her: An Analysis of Panel 3, Xunantunich, Belize”, *The PARI Journal* 16(4), pp. 1-14.
- Helmke, Christophe y Jesper Nielsen (2011) *The Writing System of Cacaxtla, Tlaxcala, Mexico*, Ancient America Special Publication no. 2, Barnardsville, Boundary End Archaeology Research Center.

- Helmke, Christophe y Jesper Nielsen (2014) "If Mountains Could Speak: Ancient Toponyms Recorded at Teotihuacan, Mexico", en Christophe Helmke y Jarosław Żrałka (eds.), *Mesoamerican Writing Systems. Contributions in New World Archaeology* 7, Cracovia, Polish Academy of Arts and Sciences and Jagiellonian University, Institute of Archaeology, pp. 73-112.
- Houston, Stephen D. y David Stuart (1998) "The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period", *RES: Anthropology and Aesthetics*, 33, pp. 73-101.
- Houston, Stephen D., David Stuart y Karl Taube (2006) *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya*, Austin, University of Texas Press.
- Houston, Stephen D. y Marc Zender (2018) "Touching Text in Ancient Mexican Writing". *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.
- Jones, Christopher y Linton Satterthwaite (1982) *Tikal Report No.33, Part A. The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monuments*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- León-Portilla, Miguel (2004) "Estratigrafía toponímica. Lengua y escritura", *Arqueología Mexicana*, 12 (70), pp. 26-31.
- Linné, Sigvald (2003 [1934]) *Archaeological Researches at Teotihuacan, Mexico*, Tuscaloosa y London, The University of Alabama Press.
- Martin, Simon (1997) "The Painted King List: A Commentary on Codex-Style Dynastic Vases", en *The Maya Vase Book* 5, Nueva York, Kerr Associates, pp. 847-867.
- Martin, Simon (2001) "La gran potencia occidental: los mayas y Teotihuacan", en Nikolai Grube (ed.), *Los Mayas. Una Civilización Milenaria*. Colonia: Könnemann Verlagsgesellschaft, pp. 98-110.
- Martin, Simon (2012) "Escritura", en *Calakmul. Patrimonio de la humanidad*, México, Secretaría de Cultura de Campeche, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Martin, Simon (2017) "The Caracol Hieroglyphic Stairway". *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.
- Martin, Simon (2024) "In search of the serpent kings: From Dzibanche to Calakmul", *Ancient Mesoamerica* 35 (3), pp. 822-838.
- Martin, Simon y Nikolai Grube (2000) *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*, Londres, Thames & Hudson.
- Matteo, Sebastián y Céline Gillot (2022) "Sihiyaj K'ahk': A New Portrait on a Late Classic Maya Vase from the Montreal Museum of Fine Arts", *Mexicon*, XLIV (2), pp. 47-55.
- Millon, Clara (1988) "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia", en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, pp. 114-134.
- Montaner Frutos, Alberto (2010) "Sentido y contenido de los emblemas", *Emblemata*, 16, pp. 45-79.
- Morales-Aguilar, Carlos y Christophe Helmke (en revisión) "In the Land of Codex-Style Ceramics: New Insights on Classic Maya Settlement Organization in Northern Peten, Guatemala", en Oswaldo Chinchilla & Jeremy Coltman (eds.), *The World of Ancient Maya Scribes and Artists*, Austin, University of Texas Press.
- Nalda, Enrique y Sandra Balanzario (2007) "Dzibanché y Teotihuacan: Presencias y ausencias", en Patricia Fournier, Walburga Wiesheu y Thomas H. Charlton (coord.), *Arqueología y complejidad social*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 107-128.
- Nielsen, Jesper y Christophe Helmke (2014) "House of the Serpent Mat, House of Fire: The Names of Buildings in Teotihuacan Writing", *Contributions in New World Archaeology*, 7, pp. 113-140.
- Nielsen, Jesper y Christophe Helmke (2018) "'Where the sun came into being', Rites of Pyrolatry, Transition, and Transformation in Early Classic Teotihuacan", en Vera Tiesler y Andrew Scherer (eds.), *Smoke, Flames, and the Human Body in Mesoamerican Ritual Practice*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 77-107.
- Nielsen, Jesper y Christophe Helmke (2019) "Crowning rulers and years: Interpreting the Year Sign Headdress at Teotihuacan", *Ancient Mesoamerica*, (31) 2, pp. 1-16.

- Pallán Gayol, Carlos y Erik Velásquez García (2005) “Vasos mayas con secuencia primaria estándar en una colección mexicana. Análisis epigráficos e implicaciones históricas”, en *Los Investigadores de la Cultura Maya*, 13, Campeche, Universidad Autónoma de Campeche, pp. 525-536.
- Reents-Budet, Dorie (1988) “The Iconography of Lamanai Stela 9”, *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 22, pp. 17-32.
- Reents-Budet, Dorie y Ronald L. Bishop (1998) “La cerámica del periodo Clásico de Calakmul, Campeche, México: Síntesis de los análisis estilísticos y de composición química”, en Ramón Carrasco (dir.), *Informe de los trabajos arqueológicos temporada 1997-1998*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 160-203.
- Reents-Budet, Dorie, Simon Martin, Richard D. Hansen y Ronald L. Bishop (1997) “Codex Style Pottery: Recovering Context and Concept”, ponencia presentada en *Texas Symposium In Their Own Write: Native Voices of Mesoamerica. The Maya Meetings at Texas*, Austin: University of Texas, 6-7 de marzo.
- Robicsek, Francis y Donald Hales (1981) *The Maya Book of the Dead. The Ceramic Codex*, Charlottesville, University of Virginia Art Museum.
- Sahlins, Marshall (2008) “The stranger-king, or elementary forms of the politics of life”, *Indonesia and the Malay World*, 36 (105), pp. 177-99.
- Salazar Lama, Daniel (2019) “Escultura integrada en la arquitectura maya: tradición y retórica en la representación de los gobernantes (400 a.e.c. – 600 e.c.)”. Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, México, Facultad de Filosofía y letras, Instituto de Investigaciones filológicas, Posgrado de Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salazar Lama, Daniel y Rogelio Valencia Rivera (2017) “The Written Adornment: the many relations of texts and image in the Classic Maya visual culture”, *Visible Language*, 51 (2), pp. 80-115.
- Salinas, Alejandra y Rogelio Valencia Rivera (2013) “Hallazgos recientes en la Estructura XXI de la Gran Acrópolis de Calakmul”, en Bárbara Arroyo y Luis Méndez (eds.), *XXVI Simposio de Investigaciones arqueológicas en Guatemala 2012*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología e Etnología, pp. 101-112.
- Schele, Linda y David Freidel (2000) *Una selva de reyes. La asombrosa historia de los antiguos mayas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sejourné, Laurette (1966) *El lenguaje de las formas en Teotihuacan*, México, Mancera Editorial.
- Sejourné, Laurette (1994 [1969]) *Teotihuacan capital de los toltecas*, México, Siglo XXI.
- Severi, Carlo (2004) *Il percorso e la voce. Un’antropologia della memoria*, Torino, Einaudi.
- Stone, Andrea (1989) “Disconnection, Foreign Insignia, and Political Expansion: Teotihuacan and the Warrior Stelae of Piedras Negras”, en Richard Diehl y Janet Catherine Berlo (eds.), *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan. A. D. 700-900*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 153-172.
- Stone, Andrea y Mark Zender (2011) *Reading Maya Art. A hieroglyphic Guide to Ancient Maya Paintings and Sculpture*, London, Thames and Hudson.
- Stuart, David (2000) “The Arrival of Strangers. Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History”, en David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions (eds.), *Mesoamerica’s Classic Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, pp. 465-513.
- Stuart, David (2005) “A Foreign Past. The Writing and Representation of History on a Royal Ancestral Shrine at Copán”, en E. Wyllis Andrews y William L. Fash (eds.), *Copán. The History of an Ancient Maya Kingdom*, Santa Fe, School of American Research Press, pp. 373-394.
- Stuart, David (2012) “Notes on a new Text from La Corona”, *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.
- Stuart, David (2013) “Report: Name and Image on Two Codex-style Vessels”, *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.
- Stuart, David (2015) “Preliminary Notes on Two Recently Discovered Inscriptions from La Corona, Guatemala”, *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.

- Stuart, David (2019) “Owl Striker: Identifying a Historical Ruler of Ancient Teotihuacan”, conferencia presentada en *The Mesoamerica Center. Colloquium Center*, Austin, The University of Texas at Austin, 28 de octubre de 2019.
- Stuart, David (2020) “After the Entrada: The Legacy of Teotihuacan among the Late Classic Maya”, conferencia organizada por Boundary End Center, 27 de mayo de 2020.
- Stuart, David (2024) *Speathrower Owl. A Teotihuacan Ruler in Maya History*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology Number 41. Washington DC, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
- Stuart, David, Marcello A. Canuto, Tomás Barrientos Q., Jocelyn Ponce y Joanne Baron (2015) “Death of the Defeated: New Historical Data on Block 4 of La Corona’s Hieroglyphic Stairway 2”, *La Corona Notes* 1 (3): 1-7.
- Stuart, David e Ian Graham (2003) *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions. Volume 9, Part 1. Piedras Negras*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology. Harvard University.
- Stuart, David y Stephen Houston (2018) “Cotton Snow and Distant Wonders” en Harri Kettunen, Verónica Amellali Vázquez López, Felix Kupprat, Cristina Vidal Lorenzo, Gaspar Muñoz Cosme, María Josefa Iglesias Ponce de Leon (eds.), *Tiempo detenido, tiempo suficiente. Ensayos y narraciones mesoamericanistas en homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, Wayeb Publication 1, pp. 317-328.
- Sugiyama, Nawa (2017) “Pumas eating human hearts? Animal sacrifice and captivity at the Moon Pyramid”, en Matthew H. Robb (ed.), *Teotihuacan: City of Water, City of Fire*, Oakland, University of California Press, pp. 90-93.
- Taube, Karl (1992) “The Temple of Quetzalcoatl and the cult of sacred war at Teotihuacan”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 21, pp. 53-87.
- Taube, Karl (2000a) *The Writing System of Ancient Teotihuacan*, Ancient America 1, Bernardsville, Center for Ancient American Studies.
- Taube, Karl (2000b) “The Turquoise Hearth. Fire, Self Sacrifice, and Central Mexican Cult of War”, en David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions (eds.), *Mesoamerica’s Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, pp. 269-340.
- Taube, Karl (2002) “The writing system of ancient Teotihuacan”, en María Elena Ruiz Gallut (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 331-370.
- Taube, Karl (2011) “Teotihuacan and the development of writing in Early Classic Central Mexico”, en Elizabeth Boone (ed.), *Their Way of Writing: Scripts, Signs, Pictographs in Precolumbian America*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, pp. 77-108.
- Tokovinine, Alexandre (2013) *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions. 3D Imaging Report*. Boston, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Museum.
- Turner, Andrew (2017) “Ixtapan del Oro Monument 1 and the Transition from War Serpent to Xiuhcoatl in Late Classic Mesoamerica”, *Mexicon*, XXXIX, pp. 55-64.
- Valencia Rivera, Rogelio y Octavio Quetzalcóatl Esparza Olguín (2014) “La conformación política de Calakmul durante el Clásico temprano”, *Arqueología Mexicana*, XXII (128), pp. 36-40.
- Valencia Rivera, Rogelio y Octavio Quetzalcóatl Esparza Olguín (2018) “La presencia del Glifo Emblema del murciélago en el Petén y sur de Campeche y sus implicaciones políticas”, *Estudios de Cultura Maya*, vol. 51, pp. 10-40.
- Valencia Rivera, Rogelio y Hugo García Capistrán (2013) “In the Place of the Mist: Analyzing a Maya Myth from a Mesoamerican Perspective”, en Jesper Nielsen y Christophe Helmke (eds.), *The Maya in a Mesoamerican Context: Comparative Approaches to Maya Studies*, Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein, pp. 35-50.
- Velásquez García, Erik y Ana García Barrios (2016) “Devenir histórico y papel de los Chatahn winik en la sociedad maya clásica”, *Mesoweb*. Publicado en línea: [www.mesoweb.com/es/articulos/Velasquez-Garcia/Chatahn.pdf](http://www.mesoweb.com/es/articulos/Velasquez-Garcia/Chatahn.pdf)

- Velásquez García, Erik y Ana García Barrios (2018) “El título Chatahn winik en la sociedad maya del período Clásico”, en María Elena Vega Villalobos y Miguel Pastrana Flores (eds.), *El gobernante en Mesoamérica. Representaciones y discursos de poder*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 39-84.
- Velásquez García, Erik, Cecilia María Leni y Alejandro Cañas Ortíz (2017) “Teotihuacan, tierra de encuentros: la presencia maya en Teotihuacan en el contexto de otras presencias étnicas durante el período Clásico”, en Leticia Staines Cicero y Christophe Helmke (coord.), *Las pinturas realistas de Tetitla: estudios a través de la obra de Agustín Villagra Caletí*, México, Secretaría de Cultura, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 45-69.
- von Winning, Hasso (1977) “The Old Fire God and his Symbolism at Teotihuacan”, *Indiana*, 4, pp. 7-61.
- von Winning, Hasso (1987) *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Zender, Marc (2014) “The Naming Insight: Hieroglyphic Names & Social Identity en Pre-Columbian Americas”, en Christophe Helmke y Frauke Sachse (eds.), *Acta Mesoamericana, Vol. 27. A Celebration of the Life and Work of Pierre Robert Colas*, Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein, pp. 61-74.

# Las expresiones implícitas de la personificación de dioses en textos e imágenes mayas del periodo Clásico

Felix Kupprat<sup>1</sup>

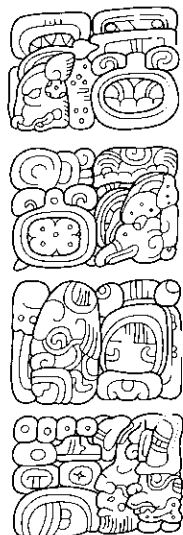
## Introducción

Los gobernantes y otros actores de la élite maya clásica a menudo asumieron el papel de ciertas deidades. En su trabajo seminal sobre este fenómeno, Stephen Houston y David Stuart (1996: 291, 259, 306) describen una serie de mecanismos a través de los cuales se hizo explícita esta fusión de hombre y dios: el uso del título de ‘señor divino’; el uso de teónimos y epítetos divinos para referir a los gobernantes; la personificación ritual de deidades a través del uso de máscaras, atuendos y ornamentos; la representación de analogías narrativas e iconográficas entre el actuar de los gobernantes y el de los dioses; la representación de la divinidad aumentada de los gobernantes fallecidos y la invocación de espíritus como testigos o participantes en las ceremonias. Con respecto a los rituales de personificación, los autores notan que éstos se representan en los textos jeroglíficos con la expresión *ubaahil a’n*, seguida por los nombres del personificado divino y del personificante humano (Houston y Stuart, 1996: 297–300). En varios casos, el gobernante lleva el tocado u otros atributos de la deidad mencionada en las imágenes asociadas.

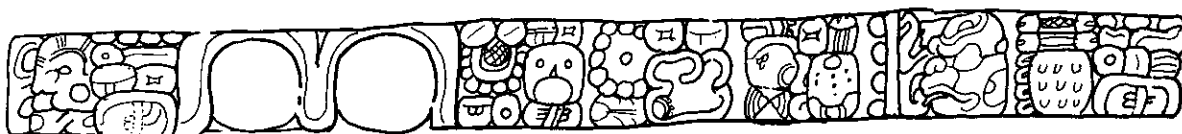
Posteriormente, la fórmula *ubaahil a’n* fue extensamente estudiada por Julie Nehammer Knub, Simone Thun y Christophe Helmke (Nehammer Knub *et al.*, 2009), quienes notaron que en muchos casos la frase se refiere, en efecto, a la personificación de deidades por parte de actores humanos en bailes, ceremonias de fin de periodo y otros contextos rituales (también ver Stone, 1991; Houston, 2006; Houston *et al.*, 2006; Velásquez García, 2010; López Oliva, 2018). No obstante, los mismos autores reiteran que existen ejemplos que parecen referir a otros tipos de interacción con lo sobrenatural. Por ejemplo, existen títulos que incorporan la frase *ubaahil a’n* sin referir a eventos particulares (Nehammer Knub *et al.*, 2009: 187, 193), como en el caso de la Estela 2 de Copán, cuyo texto incluye la expresión *ubaah[il] a’n* seguida por una lista de deidades, encabezada por los Dioses Remeros, sin referencia al gobernante (Imagen 1a). En la efigie en el frente de la estela se representa a los Dioses Remeros emergiendo de una barra ceremonial bicéfala, mientras que el gobernante lleva el tocado nominal de su antepasado Tuun K’ab Hix (Gobernante 4), cuya identidad está asumiendo en el ritual representado (Stuart, 2008: 14). Nehammer Knub *et al.* (2009: 191) hipotetizan que en estos casos la imagen no refleja los contenidos del texto, sino que texto e imagen representan acciones distintas. Sin embargo, aquí considero que es igualmente posible que la frase *ubaahil a’n* haya tenido un significado mucho más amplio de lo comúnmente asumido y que en varios casos se refería a la invocación e instanciación general de dioses particulares, ya sea a través del cuerpo y disfraz del gobernante o por otro medio. Algo similar sucede en la inscripción de la banqueta de la Estructura 10L-21 de Copán, donde la expresión *ubaahil a’n* es seguida por una serie de teónimos, sin terminar en el nombre de un ser humano (Imagen 1b).

El significado literal de *ubaahil a’n* aún no es del todo claro. *Ubaah*, ‘[es] su cabeza/imagen/representación’, es una frase que a menudo introduce los nombres de actores cuyo retrato está plasmado en el mismo medio. No obstante, tanto el sufijo *-il* como el morfema *a’n* son problemáticos, siendo la interpretación más citada del último la de Alfonso Lacadena y Søren Wichmann (2004:

<sup>1</sup> Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. kupprat@unam.mx



a



b

Imagen 1: La expresión *ubaahil a'n* seguida de listas de dioses en Copán. a) Estela 2 (dibujo de Felix Kupprat); b) Estructural 10L-21, banqueta jeroglífica (dibujo de Linda Schele, SD-1062, © David Schele, foto cortesía de Ancient Americas at LACMA [ancientamericas.org]).

137), quienes reconstruyen la raíz existencial *a'n*, 'ser, existir, haber' (Nehammer Knub *et al.*, 2009; Velásquez García, 2010: 205–206). Si esto es correcto, la fórmula misma se traduce literalmente como 'existe (o existiendo) su imagen/representación' (para un análisis más detallado ver López Oliva, 2018: 770–820). A pesar de que esta fórmula parece haber sido semánticamente distinta a *ubaah*,<sup>2</sup> no hay elemento léxico que haga referencia directa a la acción humana de disfrazarse y actuar como dios.<sup>3</sup> La relación entre dios y hombre parece expresarse, más bien, en la combinación de un teónimo y un antropónimo, mientras que en otros contextos, donde falta el último, *ubaahil a'n* puede haber tenido un significado distinto a manera de un conjuro o una instanciación general, como en la Estela 2 de Copan.

De hecho, conocemos muchos ejemplos en los cuales se utiliza la combinación de un teónimo y un antropónimo *sin* la frase inicial *ubaahil a'n* y, como se demostrará a lo largo de este trabajo, este

<sup>2</sup> Las estelas 9 y 13 de Tikal, ambas de 465 d.C., representan a K'an Chitam vestido como un aspecto ígneo del Dios Jaguar del Inframundo (incluyendo un tocado con diadema particular, una capa con máscaras colgantes y una cola de felino). La personificación está expresada a través de la frase **u-BAAH-li a-AN-nu** en la Estela 9, pero en la Estela 13 la frase correspondiente parece haber sido **u-BAAH** (a menos que las representaciones de *-il* y *a'n* se hayan erosionado). Aparte de este ejemplo problemático, no hay evidencias claras de sustitución mutua entre *ubaah* y *ubaahil a'n*.

<sup>3</sup> Al menos que retomemos la propuesta de Marc Zender (2006, citado en Nehammer Knub *et al.*, 2009: 180) de que *a'n* sea cognada del tzeltal colonial *<yan>*, 'otra cosa', con derivaciones como *<yanigh>*, 'disfrazarse', o *<yanighon>*, 'disfrazado', (de Ara, 1986:306).

mecanismo tiene las mismas implicaciones de correspondencia entre texto e imagen. Esto significa que la frase *ubaahil a'n* es opcional. En muchos casos fue suficiente juntar los nombres de ambas entidades para referirse a la personificación ritual de un dios por parte de un ser humano.

Este fenómeno fue analizado por Pierre Colas (2004) en su estudio sobre los sentidos y las referencias en los antropónimos mayas, donde interpreta los teónimos que preceden de manera variada a ciertos nombres propios como parte de la frase nominal. En específico, menciona que:

Estos teónimos facultativos indican la adquisición temporal de una identidad divina por parte de un ser humano. Mientras que los reyes podían adquirir una identidad divina de manera constante a través de sus nombres propios, los teónimos facultativos indican que también era posible que una identidad de este tipo fuera temporalmente restringida. Esta divinidad temporal coincidía con el uso de máscaras [o tocados] que debían representar a los dioses respectivos. Es probable que los gobernantes se apropiaron de la identidad de estos dioses durante festividades, sobre todo en las danzas rituales, y lo mostraron también de manera onomástica al utilizar un teónimo facultativo. La identidad exacta de estos dioses temporalmente apropiados aún queda oscura. Posiblemente, se trata de seres sobrenaturales que se relacionan con los ancestros deificados de quien portaba el nombre. También se podría tratar de dioses protectores personales de los individuos particulares o, en algunos casos, como en Yaxchilan, de dioses de la ciudad (Colas, 2004:277).

### Muertos que personifican a dioses

Un ejemplo muy claro de este mecanismo se encuentra en el Tablero del Palacio de Palenque, donde al principio del texto, hay una referencia al nacimiento de K'an Joy Chitam, *usak [...] ik'il*, 'aliento [...] puro (=hijo) de' Janaab Pakal y *ubaah ujuuntahn*, 'imagen y querido (=hijo) de' Ixtz'akbu[ul]. El nombre propio de Janaab Pakal es precedido por un teónimo facultativo, *Yax Chiit ?K'ek'en Kan* (Imagen 2a). Este teónimo no sólo aparece de manera independiente en la inscripción de la cornisa de la Casa C en Palenque, sino también como teónimo facultativo en las estelas P, 6 y F de Copán, todas del Clásico tardío. En el texto del Altar J' de Copan se encuentra la expresión *ubaahil Yax Chiit [...]y K'ek'en Juun Witz' Na[ah] Kan [...]*, 'es la imagen de Yax Chiit ?K'ek'en Juun Witz' Naah Kan [...]' (ver Schele, 1990), lo cual implica que *Yax Chiit ?K'ek'en Kan* es una variante del nombre del dios comúnmente referido como Serpiente Acuática, *Yax Chiit Juun Witz' Naah Kan*.

El nombre de la madre de K'an Joy Chitam también está acompañado por un teónimo facultativo, en este caso el de una deidad acuática femenina, *Ixyax [...]y Naahb Chiit K'uh* (Imagen 2b). Este teónimo facultativo no es exclusivo de Ixtz'akbuul Ajaw, pues en la inscripción del trono del Templo XXI, la madre de Ahku'l Mo' Naahb personifica a la misma deidad.<sup>4</sup> Además, el teónimo facultativo *Ixyax [...]y Naahb Chiit K'uh* también se conoce en textos fuera de Palenque, por ejemplos en la Estela 7 de Yaxchilan donde es empleado por Ixchak Joloom.

La escena de la imagen principal del Tablero del Palacio de Palenque (Imagen 2c) consiste en tres personajes sentados sobre soportes amarrados (¿de huesos?) de los cuales emergen cabezas zoomorfas. El personaje central es K'an Joy Chitam, quien lleva un tocado de bandas trenzadas, asociado con varios aspectos del dios solar (Schele y Mathews, 1998: 348–349, n. 30). A ambos lados de él se encuentran sus padres. Janaab Pakal, del lado izquierdo, lleva un tocado de escudo acuático, el cual es una composición que abarca una concha o un caparazón con patrón de líneas

<sup>4</sup> Es interesante observar que su esposo, Tiwohl Chan Mat, personifica a la serpiente acuática (Stuart, 2005: 152, fig. 117). El patrón de personificación es, entonces, un paralelo directo de las expresiones de parentesco en el Tablero del Palacio. El nombre de la serpiente acuática en el Templo XXI presenta una variación, dado que el epíteto *Yax Chiit* es poseído y seguido por *sak [...] ik'il*, en este caso claramente con el significado de 'hijo de', mientras que el teónimo principal se encuentra en su forma más común, *Juun Witz' Naah Kan*.

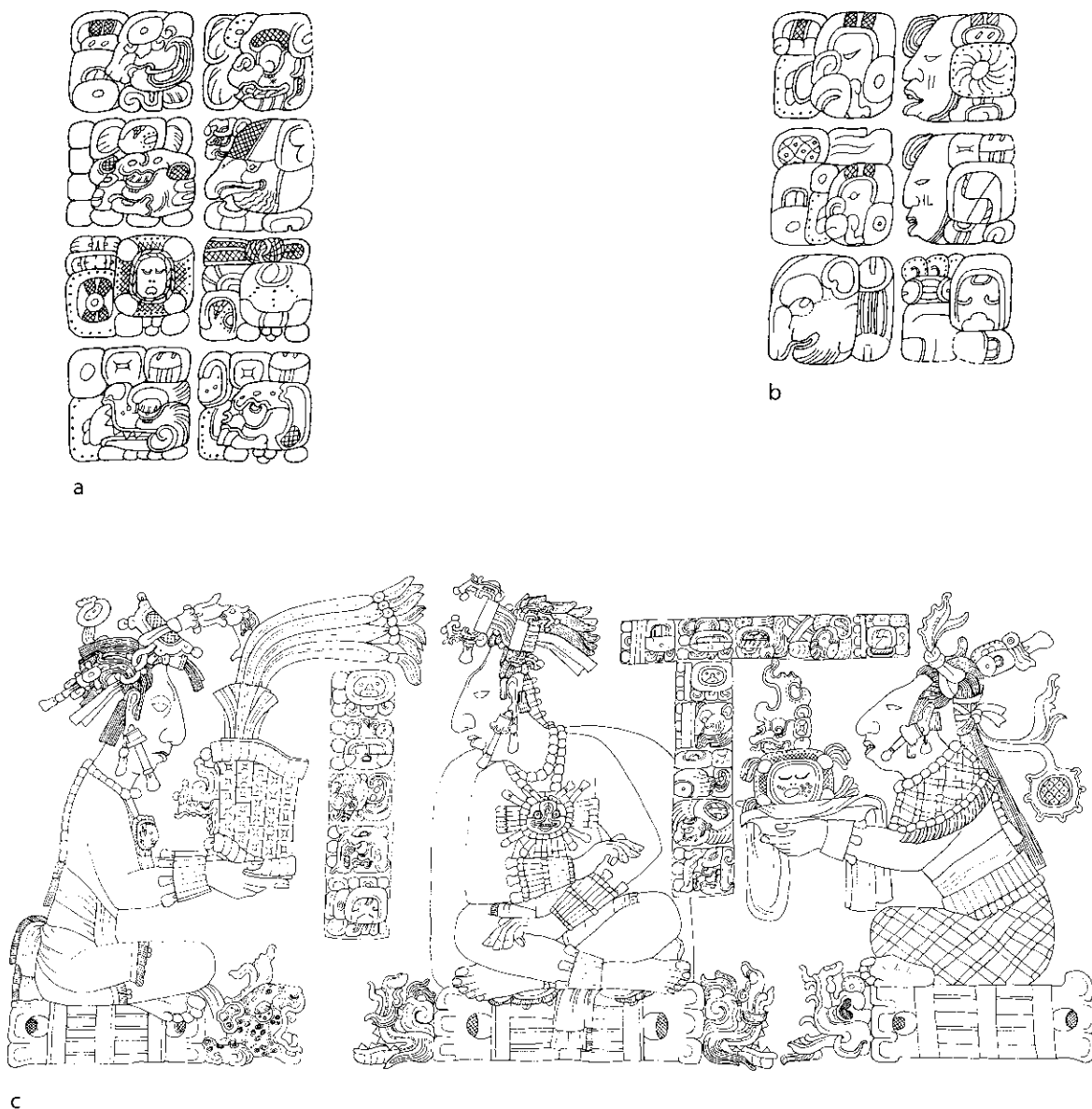


Imagen 2: Frases nominales con teónimos facultativos y su correspondencia en el Tablero del Palacio de Palenque. a) Yax Chiiit ?K'ek'en Kan [...] K'ihnich Janaab Pakal; b) Ixyax [...] Naahb Chiiit K'uh, c) imagen principal (dibujos de Linda Schele, SD-121, SD-124, © David Schele, fotos cortesía de Ancient Americas at LACMA [ancientamericas.org]).

cruzadas, amarrado con un nenúfar, el cual es mordisqueado por un pez. Este tocado es típico de serpientes acuáticas (Schele y Miller, 1986: 46), así que aquí hay una clara correspondencia entre la representación gráfica del personaje y el teónimo facultativo que Janaab Pakal adquiere en el texto.

A su vez, la madre de K'an Joy Chitam está vestida con un traje de red, el atuendo típico de deidades acuáticas (una interpretación que se discutirá más adelante). Su cabello está amarrado con elementos vegetales; de uno de ellos cuelga la concha/caparazón como identificador convencional de seres del agua. Además, su tocado incorpora tres glifos, **NAAHB-CHIIT-K'UH**, los cuales hacen explícita

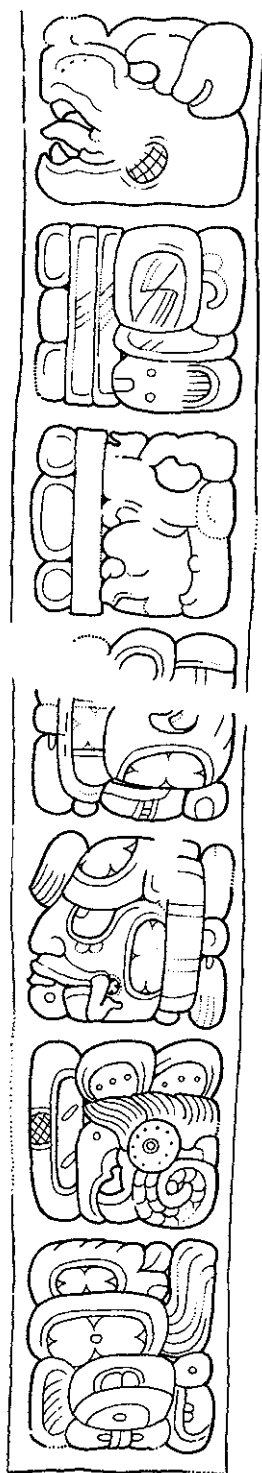


Imagen 3: Porción final del texto en la Estela 19 de Copán (dibujo de Linda Schele, SD-1034, © David Schele, fotos cortesía de Ancient Americas at LACMA [ancientamericas.org]).

la identidad divina que adquiere. La expresión *tak'uh*, 'como diosa', que precede la frase nominal de *Ixtz'akbu[ul]* en el texto principal no deja duda de que aquí apreciamos la personificación de deidades por parte de ambos padres de K'an Joy Chitam.

Un dato interesante en este contexto es que los retratos de los padres son póstumos y que la escena de entronización, como la vemos en la imagen central del tablero, nunca sucedió. La personificación aquí no es un ritual específico, sino una caracterización de personajes muertos que son testigos de la toma de poder de K'an Joy Chitam. Lo mismo observamos en la inscripción de la banqueta del Templo XXI en Palenque, donde Ahku'l Mo' Naahb, el protagonista del texto, menciona a su padre Tiwohl Chan Mat, quien ya había fallecido para este entonces (Stuart, 2005: 152), con el teónimo facultativo de la Serpiente Acuática.

Existen abundantes ejemplos de la personificación de deidades por parte de los difuntos de muchos otros sitios clásicos.<sup>5</sup> El texto en la Estela 19 de Copán, por ejemplo, cierra con el nombre del fundador de la dinastía local, Yax K'uk' Mo'. Su nombre no solo está precedido por el título honorífico *k'ihnich*, sino también por el teónimo *uhuk chapaht tz'ikin k'inich ajaw*, correspondiente al dios solar en su aspecto de águila-ciempiés (Imagen 3). La Estela 19 no nos proporciona ningún retrato de Yax K'uk' Mo', pero imágenes como las que adornaban su templo funerario, Rosalila, ilustran de manera muy clara la fusión entre el fundador dinástico y el dios solar en su forma de ave (Agurcia Fasquelle, 1996, 1997, 2004; Agurcia Fasquelle y Fash, 2005; Taube, 2004: 280–283; Fash, 2011: 36–44).

### Variabilidad de los teónimos facultativos

A pesar de estos ejemplos, el empleo de los teónimos facultativos no se restringe a los difuntos. En el mismo Palenque tenemos ejemplos de teónimos facultativos que Janaab Pakal usó durante su vida. En el Tablero Oval del Palacio (Imagen 4), por ejemplo, Janaab Pakal es representado como dios del maíz, lo cual es confirmado por el teónimo facultativo de esta deidad que precede su nombre en el texto. En la misma escena, su madre personifica a la deidad acuática G1,<sup>6</sup> vestida con el traje de red y claramente identificada con el teónimo facultativo correspondiente. Aquí, la personificación parece haber correspondido a una representación ritual, pues se ha propuesto que la Casa E y los Subterráneos del Palacio servían para la recreación del mito de la muerte y resurrección del dios del maíz durante las ceremonias de entronización (Baudez, 1996; Wagner, 2017; Kupprat, 2019).

Otro ejemplo proviene de la escalinata jeroglífica de la Casa C, donde Janaab Pakal lleva el teónimo facultativo Baluun Yookte' K'uh (Eberly y

<sup>5</sup> En su estudio reciente sobre la frase *ubaahil a'n*, Macarena López Oliva (2018: 875–876) llegó de forma independiente a la misma conclusión, citando tres ejemplos de Yaxchilán, Bonampak y Palenque.

<sup>6</sup> Nótese que el nombre de G1 aquí se escribe en una variante típica de las tierras bajas centrales durante el Clásico temprano y no de la forma que se conoce de Palenque para décadas posteriores.

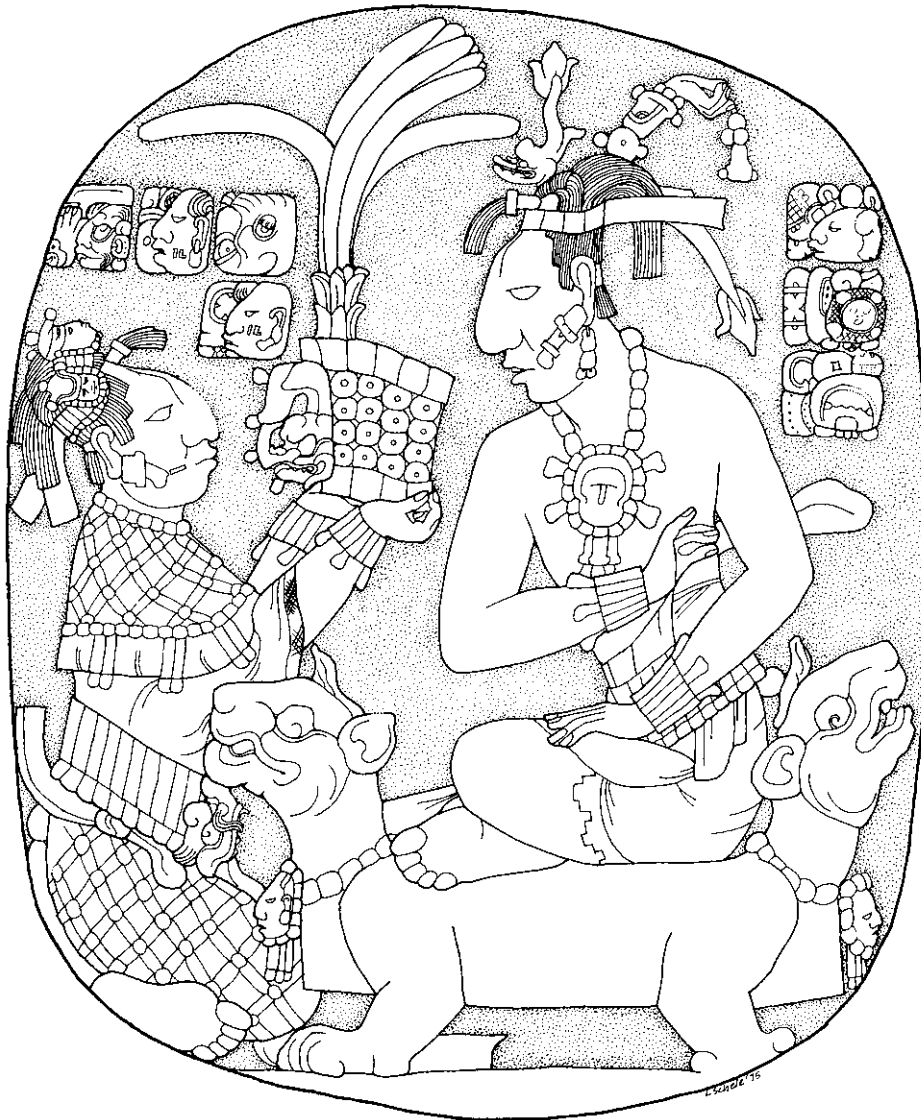


Imagen 4: Tablero Oval del Palacio (dibujo de Linda Schele, SD-143, © David Schele, foto cortesía de Ancient Americas at LACMA [ancientamericas.org]).

Prager, 2005: 29). El dios marcial Baluun Yookte' K'uh fue uno de los dueños de la Casa C, o por lo menos de la sección este, la cual da al Patio Este del Palacio. Este patio está decorado con las representaciones de cautivos humillados. Al personificar a Balun Yookte' K'uh en este espacio, Janaab Pakal mostraba su superioridad en el combate y es probable que haya vestido el atuendo de esta deidad cuando aparecía en la Casa C para supervisar o participar en la humillación de cautivos en el patio (Kupprat, 2019).

Estos ejemplos aclaran que los teónimos facultativos expresaban la personificación de deidades en distintos marcos temporales y espaciales. No se trata de partes del nombre propio porque los teónimos son variables y corresponden a contextos sociales particulares. A veces funcionaban, al igual que las construcciones con *ubaahil a'n*, como referentes de rituales muy específicos. En otras ocasiones, los antepasados se unían con ciertas deidades para presenciar eventos importantes, e

incluso parece que hubo personificaciones por parte de los ancestros remotos, como Yax K'uk' Mo', quienes personificaban a ciertas deidades de manera más permanente.

### ¿Nombres o títulos?

La identificación de los teónimos facultativos es difícil porque, a diferencia de las frases que inician con *ubaahil a'n*, no se distinguen estructuralmente de los nombres propios de los seres humanos. Debido a que los nombres personales de determinados individuos suelen aparecer en pocos textos y pueden tener diferentes formas y abreviaciones, es fácil confundir los teónimos facultativos con partes de ellos. Por ende, es importante hacer una comparación detallada de nombres y elementos iconográficos que pueden proporcionar datos importantes para la identificación de los actores sobrenaturales y humanos representados.

De igual importancia es el tomar en cuenta que los nombres propios de los seres humanos —y de los gobernantes en particular— suelen ser derivados de teónimos (Houston y Stuart, 1996; Grube, 2002; Colas, 2004). Estos nombres teofóricos son expresiones de una personificación permanente que no se restringe a prácticas culturales específicas, sino que establece un vínculo entre ser humano y deidad.

Aparte de los nombres propios, conocemos elementos onomásticos que se han interpretado como “títulos”, es decir que denominan cierto rango social o un oficio particular, o ambos de manera simultánea. No obstante, en la mayoría de los casos solo tenemos una idea aproximada del significado simbólico y de las implicaciones prácticas de determinados títulos.

Algunos de los elementos onomásticos que por su aparición con nombres propios diversos se han interpretado como “títulos” son teónimos facultativos. Un ejemplo es el llamado “título de vasija invertida” que frecuentemente precede los nombres de mujeres. Esto se evidencia de manera muy clara en dos tableros de Pomoná, el primero de los cuales —hoy en el Dallas Museum of Art<sup>7</sup> (Imagen 5a)— exhibe el retrato de una señora vistiendo el traje de red y un texto que empieza con la frase *ubaahil a'n*, seguido por el “título de vasija invertida” y el nombre propio *Ixk'an Baluun*. Este ejemplo deja claro que el “título de vasija invertida” se refiere a una deidad que es personificada por *Ixk'an Baluun*. Suponiendo que existe una relación entre el texto breve y la imagen, podemos establecer que entonces el traje de red y el tocado asociado a él debieron haber sido representativos de dicha deidad. Tanto la escena como el texto tienen un paralelo en el Elemento 30 de Pomoná<sup>8</sup> (Imagen 5b).

En este tablero, *Ixk'an Baluun* es representada con el mismo traje y en la misma postura. Está de pie, mirando hacia su izquierda, cargando un cetro de K'awiil en su mano izquierda. Además, se distingue que lleva un escudo del dios teotihuacano de la tormenta en su mano derecha. Únicamente el tocado presenta una pequeña diferencia con el Elemento 30, ya que el rostro principal lleva una diadema de flores estilizadas que está ausente en el Tablero de Dallas. Es probable que se trate de un elemento opcional de este tipo de tocado.

El Elemento 30 presenta, además, un texto que empieza con el “título de vasija invertida”, seguido por el nombre de *Ixk'an Baluun* y termina con el título-cargo *ixsajal*. A diferencia del Tablero de Dallas, la expresión *ubaahil a'n* está ausente, lo cual indica que era opcional en las expresiones de personificación. *Ixk'an Baluun* representa a la diosa de la vasija invertida, la cual es claramente referida como tal a través de la expresión *ixk'uh* ‘diosa’ en posición final. Pierre Colas (2004: 188–198)

<sup>7</sup> Número de catálogo 1968.39.FA. También referido como Panel 8 (Bíró, 2011: 64) o Panel 7 (Peter Mathews, comunicación personal, 2020) de Pomoná.

<sup>8</sup> Nomenclatura según García Moll (2005: 113, 117). También referido como sección izquierda del Panel 10 (Mathews, 2007: 66) o Panel 6 (Peter Mathews, comunicación personal, 2020) de Pomoná.

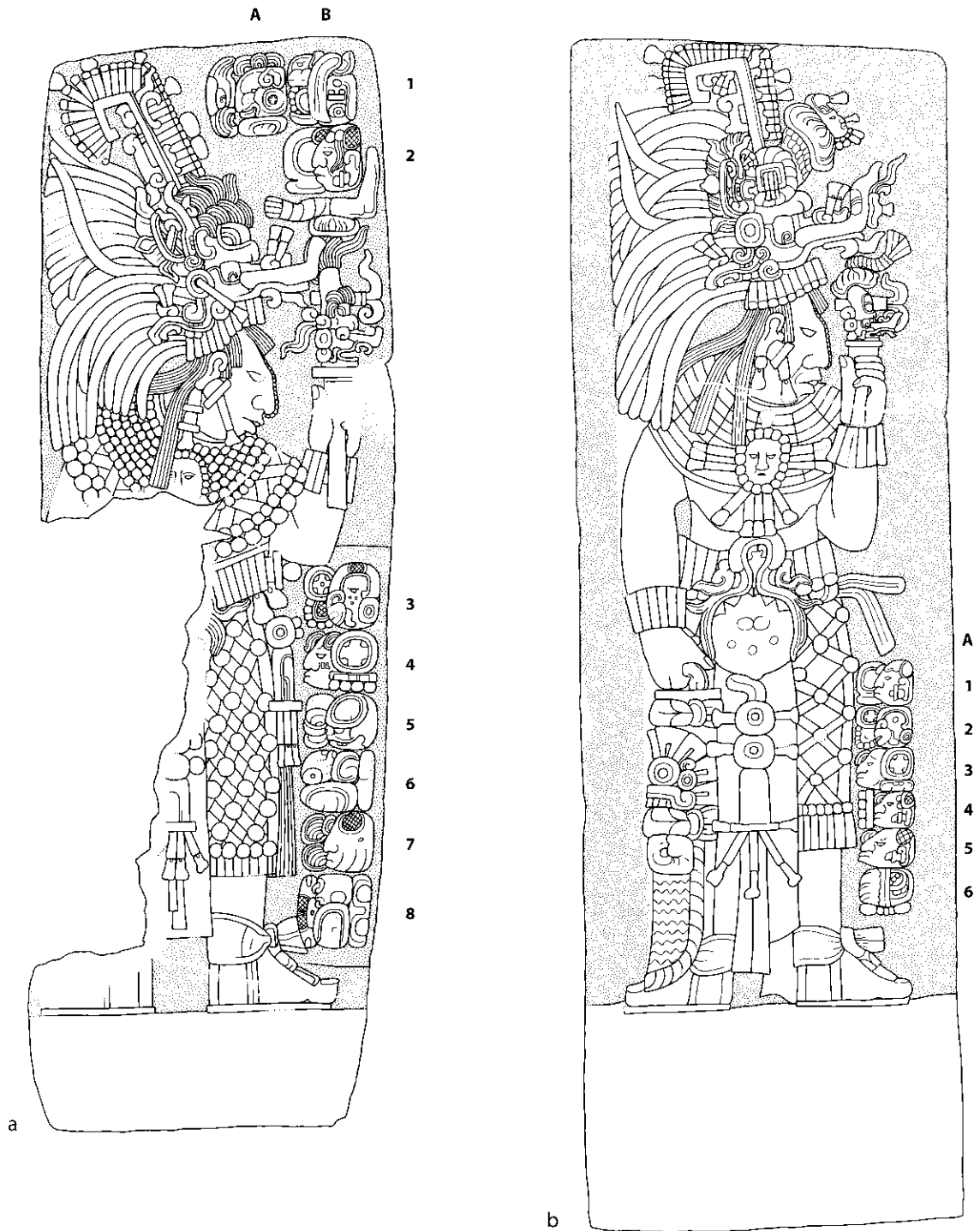


Imagen 5: Dos jambas esculpidas de Pomoná con composición icónica y textos paralelos. a) Tablero de Dallas; b) Elemento 30 (dibujos de Peter Mathews).

reconoció este patrón y sugirió que [“vasija invertida”] *ixk’uh* pudo haber sido el nombre de la Diosa O, una correspondencia que es reforzada por la representación de esta deidad en la columna norte del interior del Templo Inferior de los Jaguares en Chichen Itza que lleva una falda con el mismo patrón de red que se aprecia en el Elemento 30 y en el Tablero de Dallas (ver Schele y Mathews, 1998: 215–217). Aunque no existen suficientes datos para probar esta hipótesis, quedan pocas dudas de que el “título de vasija invertida” es, de hecho, un teónimo que fue incorporado en las frases nominales de ciertas mujeres de manera facultativa (ver Tuszyńska, 2017:61–63).

La misma correlación entre la diosa de la vasija invertida y el traje de red se aprecia en una estela de procedencia desconocida, comisionada por los dinastas de Pomoy (Grube 2002: 350, fig. 18). El personaje central está parado en un entorno acuático, indicado por nenúfares y otros elementos de agua. Posiblemente, este entorno se asocia con la personificación ritual y, por ende, con la diosa de la vasija invertida. Sin embargo, en otros casos se observa que el traje de red se relaciona con serpientes acuáticas sobrenaturales (García Barrios y Vázquez López, 2011: 80–81; Vázquez López y Kupprat, 2018: 89–92). En la Estela 34 de El Perú (Imagen 6a), por ejemplo, el texto aclara a través de la fórmula *ubaahil a’n* que la protagonista está personificando a la serpiente acuática Yax Chiit Juun Witz’ Naah Kan. En el Altar T de Copán (Imagen 6b), la identidad de esta deidad está marcada simplemente a través de una serpiente moviéndose sobre el cartucho de agua en el tocado de una diosa o una antepasada vestida con el traje de red.

Finalmente, el traje de red también marca a una o varias deidades lunares (ver Looper, 2002: 177–184; Reese-Taylor *et al.*, 2009: 59–61). En el tablero principal del Templo XIV en Palenque (Imagen 7), su nombre no aparece en conjunto con el nombre de un ser humano, pero la narrativa del texto principal aclara que una deidad lunar fue la responsable de la toma de K’awiil, es decir de la acción representada dentro de un baile ritual en un entorno acuático en la imagen central. De esta manera se observa que el traje de red fue utilizado por mujeres en la representación de deidades diferentes, como G1, la diosa de la vasija invertida, serpientes acuáticas y dioses lunares.<sup>9</sup>

Hasta donde entendemos, todas estas deidades se relacionan con entornos acuáticos (incluida la luna),<sup>10</sup> así que podemos formular la hipótesis que el traje de red, con la cabeza de tiburón y la concha *spondylus* en el cinturón, y probablemente el tocado estandarizado asociado, representan —en el nivel más básico— esta propiedad acuática. Además, el traje de red ha sido asociado con el dios del maíz y, en particular, con la escena de su renacimiento después de su viaje por las aguas del otro mundo (Quenon y Le Fort, 1997; Looper, 2002: 177–184; García Barrios y Vázquez López, 2011: 81–83; Helmke y Kupprat, 2017:59–69). Otra vez, la falda de red posiblemente se refiere a la calidad acuática del maíz recién nacido, episodio que en la vida cotidiana corresponde con el crecimiento de la milpa a principios de la temporada de lluvias.

Regresando a las representaciones de la diosa de la vasija invertida, la Estela 24 de Naranjo (Graham y von Euw, 1975: 63–64) nos presenta con un problema particular. El texto en la parte frontal aclara que el retrato es el de la señora “Seis Cielo”. La fórmula *tiyax k’uh*, ‘como primer(a) dios(a)’, y el nombre de la diosa de la vasija invertida preceden su nombre, indicando que se trata de la personificación de dicha deidad. No obstante, el texto inscrito en los lados de la estela sugiere, en una frase que inicia con *ubaahil a’n*, que la protagonista no solo personifica a la diosa de la vasija invertida, sino también a la deidad lunar ‘en el cielo brillante’. Aquí es difícil definir a cuál de las diosas mencionadas se refiere

<sup>9</sup> Oswaldo Chinchilla Mazariegos (2017: 203–207) ha enfatizado la multiplicidad de deidades lunares, distinguiendo la diosa lunar del dios del maíz lunar y otras entidades lunares, en los cuales incluye la serpiente acuática (también ver Milbrath, 1999: 135–156). Esto refuerza la idea de que la luna, el maíz y el agua compartían propiedades esenciales que se reflejaban en el panteón maya y en sus representaciones gráficas.

<sup>10</sup> El complejo icónico “luna” se caracteriza por incluir elementos acuáticos, como series de círculos de diámetro variado y serpientes acuáticas. Por ende, la luna se percibe como objeto de agua, opuesto al sol que es esencialmente ígneo.

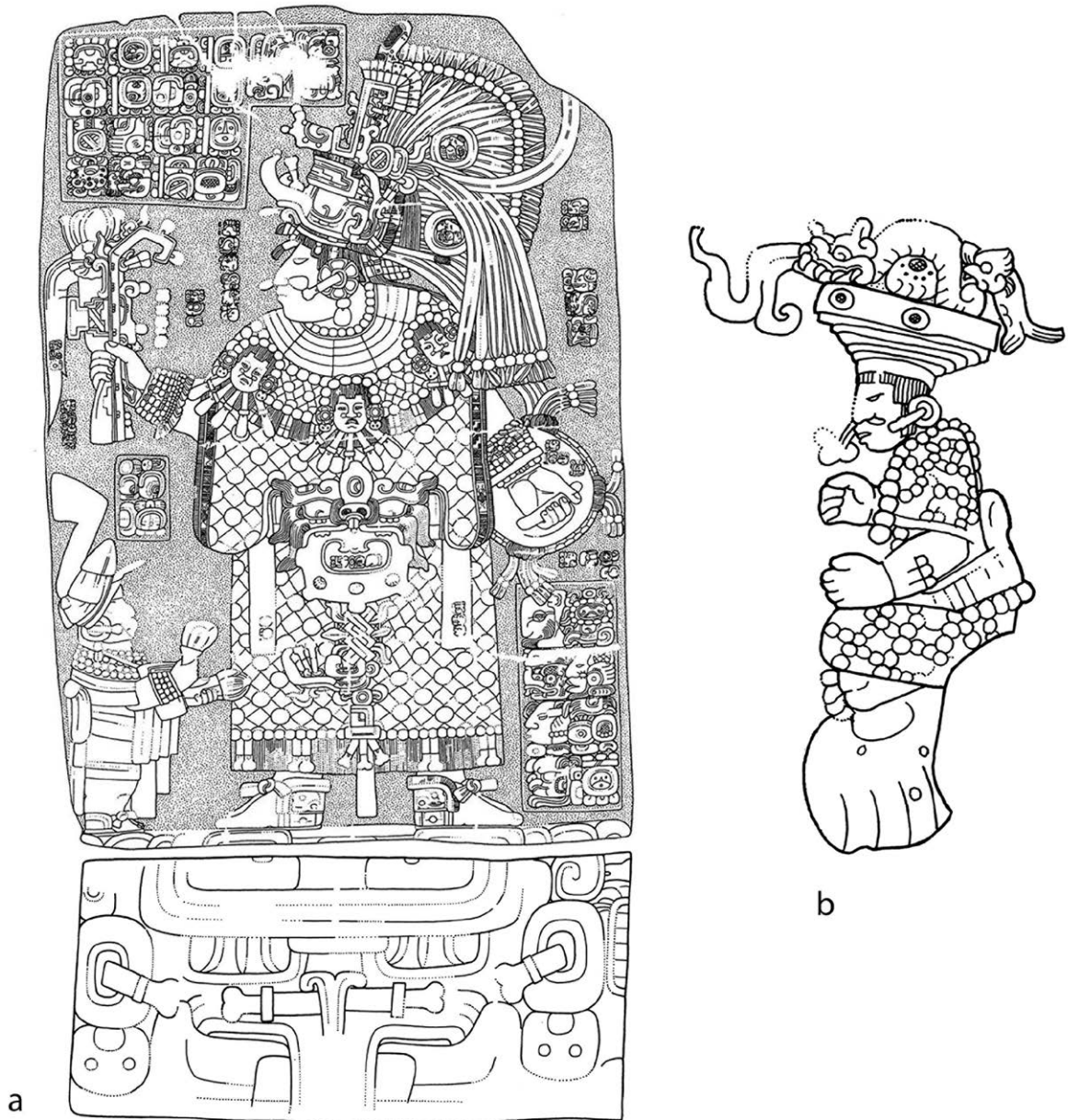


Imagen 6: El traje de red y la serpiente acuática. a) El Perú, Estela 34 (dibujos de John Montgomery, JM650 [basado en una fotografía de Ian Graham], JM651); b) Copán, Altar T (detalle, dibujo de Linda Schele, SD-1020, © David Schele, foto cortesía de Ancient Americas at LACMA [ancientamericas.org]).

el traje de red que lleva la protagonista —posiblemente corresponde a ambas. Aparentemente, tenemos aquí un ejemplo de una personificación múltiple, tal vez con diferentes marcos temporales.

Algo parecido sucede en el Tablero Oval de Palenque que se mencionó anteriormente (Imagen 4). Aparte de los nombres de G1 y la señora Ixsak K'uk', la secuencia nominal también abarca el nombre de la diosa de la vasija invertida — en este caso en posición final. ¿Significa esto que Ixsak K'uk' personificaba a ambas diosas a la vez? ¿O que adquirió la identidad de una de manera situacional y la de otra de manera más duradera?

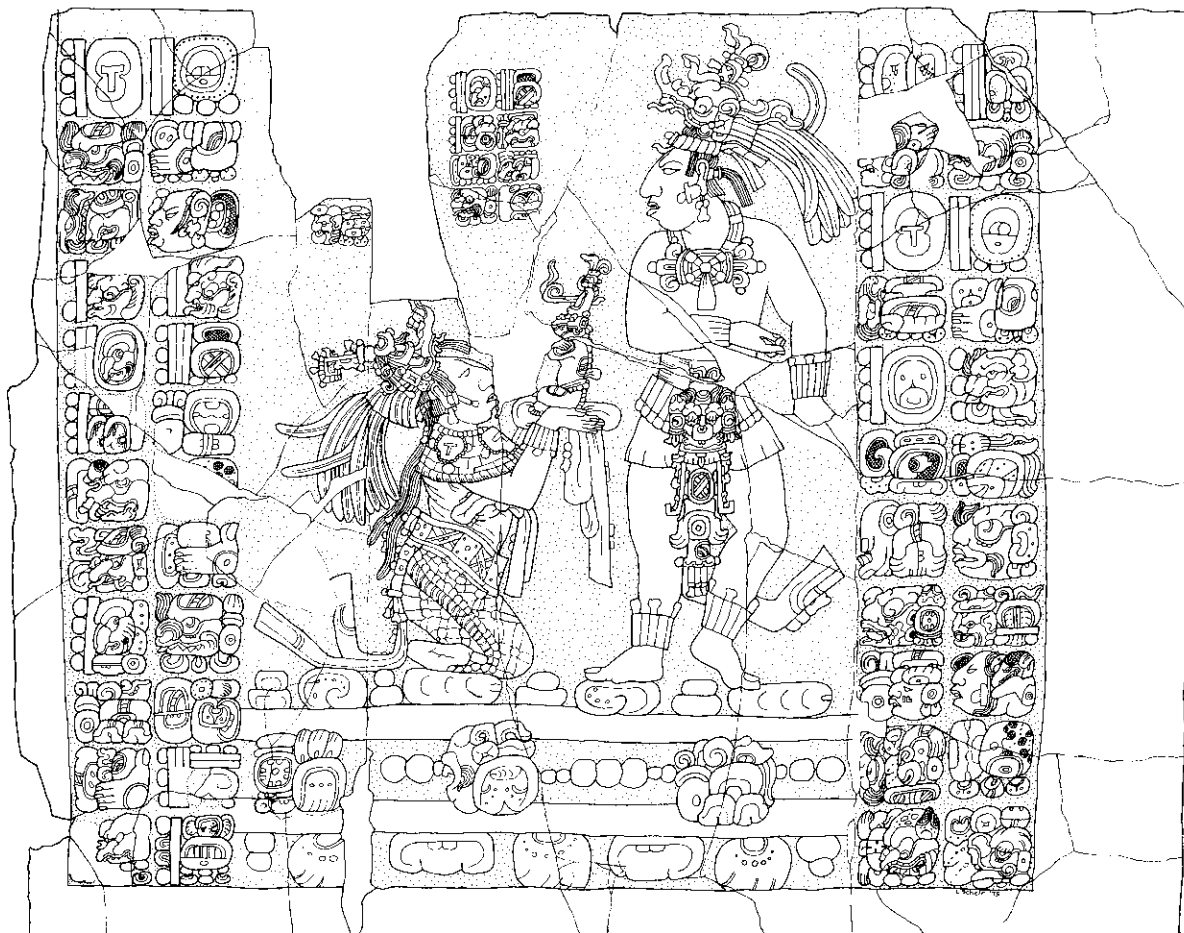


Imagen 7: Tablero principal del Templo XIV en Palenque (dibujo de Linda Schele, SD-150, © David Schele, foto cortesía de Ancient Americas at LACMA [ancientamericas.org]).

El nombre de G1 es otro que ha sido interpretado como “título” porque fue combinado con varios nombres propios, particularmente de mujeres, durante el Clásico temprano (Martin, 2003: 19, 41, n. 25; Tuszyńska, 2011; 2017: 63–64). No obstante, el hecho de que el mismo teónimo aparezca de manera independiente en varios contextos sugiere que también en este caso se trata de un teónimo facultativo.

Existe cierto apoyo iconográfico para esta hipótesis. Las representaciones icónicas de mujeres en el Clásico temprano frecuentemente incluyen la falda y, a veces, un quechquemitl de red (ver García Barrios y Vázquez López, 2011: 65–69) en combinación con un tocado complejo que se compone del rostro de un tiburón u otro ser acuático con una diadema de flores en el cual se apoyan varios elementos, entre ellos una concha y las fauces de una serpiente de nariz cuadrada. Este ensamblaje superior es una variante del plato del “monstruo cuadrupartita”, un motivo estilizado que representa un plato de ofrenda y que es un elemento típico en el tocado de G1 (Hellmuth, 1987: 79–101). La variante que incluye la serpiente de nariz cuadrada en lugar de una espina de raya y que carece del signo de calor parece ser una variante femenina, ya que la espina y el signo de calor están presentes cuando hombres visten el traje de G1, como por ejemplo en las estelas 2 y 6 de Tikal o la Estela 1 de Caracol.

El elemento de la serpiente de nariz cuadrada se aprecia desde el siglo V, pues ya se encuentra sumamente desarrollado en la Estela 5 de El Zapote de 439 d.C. y en la Estela 40 de Tikal de 468 d.C. Posteriormente, este tocado y el traje de red deja de ser representado en Tikal, pero empieza a jugar un papel importante en el culto a la serpiente acuática Yax Chiit Juun Witz' Naah Kan, primero en Calakmul y sus alrededores y posteriormente en las Tierras Bajas Occidentales (García Barrios y Vázquez López, 2011: 69–81; Vázquez López, 2017; Vázquez López y Kupprat, 2018: 89–92; Gómez Palacios 2020). La serpiente de nariz cuadrada de este tocado es un motivo particular, cuyo distintivo es una serie de elementos alargados que nacen del hocico y a veces terminan en motivos florales. Un paralelo claro se encuentra en el motivo de la cruz de Palenque como rama de un árbol que crece de un plato de ofrenda. Sin embargo, la asociación más clara se encuentra en el relieve de estuco del Pilar C de la Casa D en Palenque donde un personaje con falda de red carga un plato de ofrenda del cual salen varios hocicos de serpiente de nariz cuadrada floreada, casi como si se tratara de una maceta (Robertson, 1985: fig. 161–162). Esto refuerza la idea de que la variante femenina y la masculina del tocado de G1 representan esencialmente lo mismo. Finalmente, vemos ambos motivos en la Vasija Deletaille (Hellmuth, 1988: 154–155, fig. 4.2), donde el plato de ofrenda con espina de raya se representa del lado izquierdo de una montaña formada por el cuerpo de una serpiente, mientras que la contraparte, un tocado de “IK’ invertido” con concha y serpiente de nariz cuadrada floreada, se encuentra del lado derecho (Hellmuth, 1988: 159–161). También se representa el ser acuático con diadema de flores convirtiéndose en una planta, así como motivos florales que fueron utilizados como variantes escriturarias en el nombre de G1. Por ende, la posibilidad es grande que la escena representa un fragmento del mito de esta deidad.

Entonces, tanto el tocado de plato de ofrenda con espina de raya como el tocado con elemento de “IK’ invertido” y rama de serpiente de nariz cuadrada floreada parecen indicar personificaciones de G1 en el Clásico temprano. Ambas variantes icónicas tienen continuidad en el Clásico tardío, pero el nombre de G1 en su forma temprana desaparece<sup>11</sup> y en el contexto del traje de red es sustituido por otros teónimos, incluidos el de la diosa de la vasija invertida y el de la serpiente acuática. La aparición del nombre temprano de G1 y de la diosa de la vasija invertida en la frase nominal de Ixsak K’uk’ en Palenque es probablemente un efecto de esta transición semántica.

Cabe aclarar que conocemos otros títulos que parecen emular epítetos divinos. La expresión *kalo’mte’*, por ejemplo, describe el renacimiento del dios del maíz en las vasijas del estilo Holmul, e incluso existen evidencias que sugieren que por lo menos algunos de los glifos emblema fueron adaptados de la mitología para fortalecer el lazo de los gobernantes con seres divinos y ancestrales (Helmke, 2012; Helmke y Kupprat, 2016, 2017).

### Personificantes y personificados

Estas observaciones abren nuevas interrogantes con respecto al mecanismo de personificación entre los mayas clásicos. Una pregunta clave sería, por ejemplo, quién pudo personificar a quién. Hasta ahora hemos visto que seres humanos personificaban a dioses, pero esto aparentemente no excluía a los difuntos y a seres ancestrales. ¿También sería posible que dioses personificaran a otros dioses? Aquí nos acercamos a cuestiones de la cosmovisión que últimamente han sido discutidas bajo los modelos de teosíntesis (Martin, 2015) y teopolimórfosis (Boot, 2008: 25). El fenómeno de que los dioses mayas pudieron fusionarse y combinarse fue reconocido hace décadas y, de cierta manera, la personificación parece haber seguido la misma lógica de fusionar a distintos seres, involucrando el ámbito humano. La evidencia de personificaciones múltiples nos hace pensar en la posibilidad de

<sup>11</sup> Los últimos ejemplos del nombre temprano de G1 se encuentran en la periferia del área maya, en Palenque (Tablero Oval de mediados del siglo VII) y Copán (estelas I y J de 676 y 702 d.C., respectivamente). Derivados del G1 pan-maya del Clásico temprano fueron institucionalizados en sitios como Palenque o Dos Pilas como dioses patronos locales.

que un cuerpo humano pudiera haber personificado a más de una identidad divina a la vez, lo cual nos habla de la compleja interacción entre dioses y seres humanos en la ritualidad clásica.

Los análisis iconográficos pueden ayudarnos a comprender más en detalle los mecanismos de la fusión de diferentes seres. Como se ha mencionado anteriormente, la personificación de deidades por parte de seres humanos frecuentemente fue representada a través de ciertas vestimentas, tocados y ornamentos. No obstante, la cuestión se complica cuando contamos con más de dos entidades representadas en un solo personaje.

Un ejemplo es la Estela 3 de Tamarindito. Como notó Stephen Houston (1993: 101, fig. 4-5), el gobernante representado lleva la máscara de un antepasado mítico de la dinastía local, la “Guacamaya-Serpiente de Nariz Cuadrada Estelar” (GSNCE). La máscara consiste en un elemento nasal básico que combina el maxilar superior de la Serpiente de Nariz Cuadrada con el pico de una guacamaya. Podemos asumir que, entonces, el gobernante estuvo personificando a dicha entidad ancestral. No obstante, lleva un

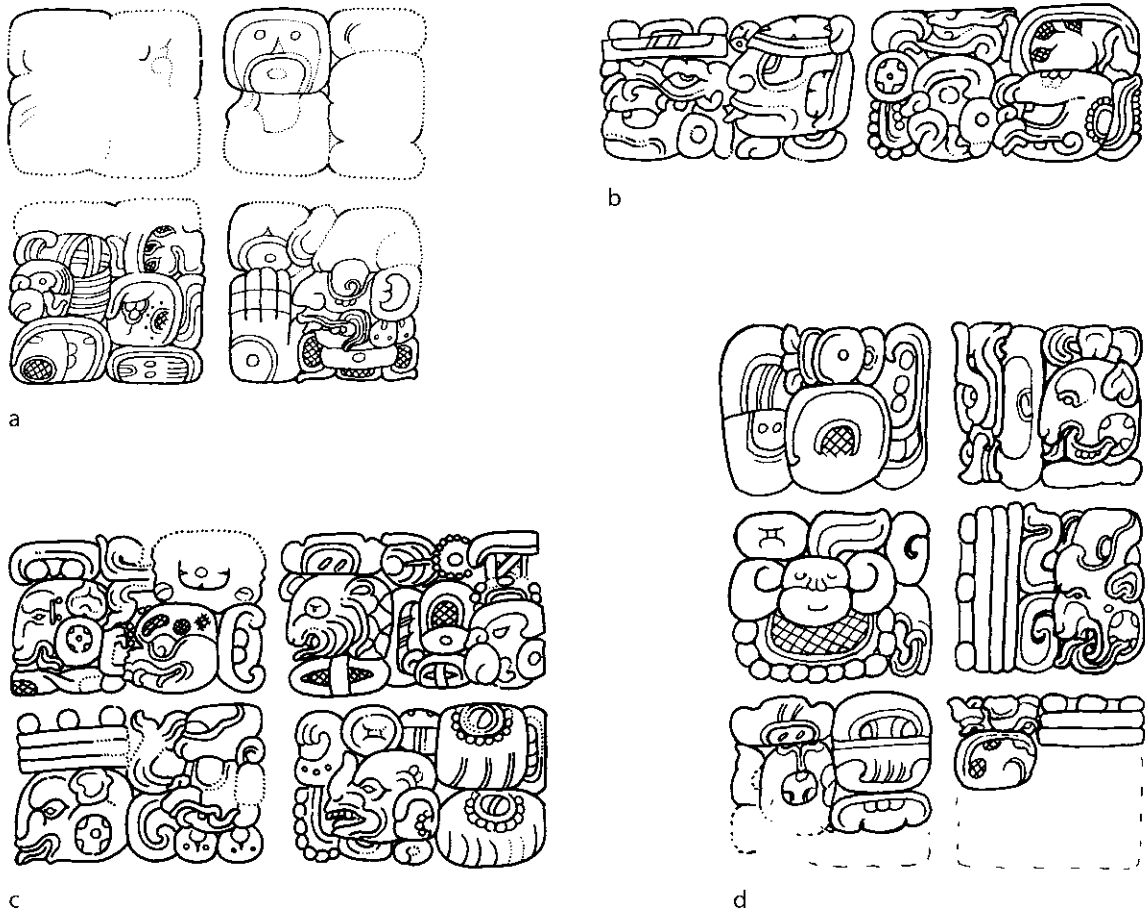


Imagen 8: Expresiones de dedicación de estela y personificaciones implícitas en Copán. a) Estela I, ‘[...] es el dios, es el nombre de la estela de G1’; b) Estela A ‘Huk Chapaht Tz’ikin K’ihnich Ajaw es el dios de la estela’; c) Estela A, ‘se manifestó la imagen de la “serpiente del sol ígneo”, el primer patrón [...], el gran dios, Waxaklajuun Ubaah K’awiil, señor divino de [la dinastía de Copán], el baahkab’; d) Estela 4, ‘entonces se hincó la imagen brillante de K’uy ?Xaak Ajaw Waxaklajuun Ubaah Kawii [...]’ (detalles, dibujos de Linda Schele SD-1012, SD-1003, SD-1028, © David Schele, fotos cortesía de Ancient Americas at LACMA [ancientamericas.org]).

tocado que representa a otro ser, tratándose del dios Yopaat. Su rostro carece de mandíbula, pero claramente presenta el maxilar superior de reptil, una placa supraocular prominente y las volutas pareadas encima de un atado sencillo en la parte superior de la cabeza. El mismo tocado se asocia con la personificación de *siyaj chan yopaat* (y los dioses remeros) en la Estela 13 de Naranjo (ver Colas, 2004: 274–275) y fue de gran importancia para una serie de gobernantes en los alrededores de Dos Pilas (Ricardo Gómez Palacio, comunicación personal, 2018).

La Estela 3 de Tamarindito representa, entonces, al gobernante personificando a la GSNCE, la cual, a su vez, adquiere la identidad de Yopaat. Así, la GSNCE es caracterizada como participante en la tradición dinástica de representar a Yopaat, pero la acción principal de personificación es la identificación del gobernante con el ancestro remoto. Es posible que otros tocados de rostros múltiples o combinaciones de máscaras y tocados representen a semejantes personificaciones múltiples.

Otro tipo de expresiones implícitas de la personificación se observa en los textos dedicatorios que especifican los dueños de las estelas. La Estela I de Copán, por ejemplo, contiene una efigie del gobernante con una máscara de G1 y el atuendo correspondiente. El texto no hace uso de la expresión *ubaahil a'n* ni de teónimos facultativos, pero especifica que la estela pertenece a G1, lo cual corresponde a una forma discursiva particular de marcar la fusión entre dios y hombre (Imagen 8a).

En la Estela A del mismo sitio se especifica que ‘el dios de la estela’ es el dios solar *uhuk chapah t'z'ikin k'inich ajaw*, lo cual corresponde explícitamente al atuendo vestido por el gobernante en la imagen principal del monumento (Imagen 8b). Sin embargo, el mismo texto abarca una oración con *ubaahil a'n* que relaciona al gobernante representado con una Serpiente del Sol Ígneo y probablemente otra deidad (Imagen 8c).

Aquí, es probable que la personificación referida con *ubaahil a'n* se refiera a un evento que sucedió en otro momento, en relación con rituales mortuorios narrados en el mismo texto, mientras que el retrato en la estela muestra al gobernante en el atuendo de *Uhuk Chapah Tz'ikin K'inich Ajaw*, dios de la estela. Más explícita es la referencia en la Estela 4 de Copán. El monumento es referido como ‘imagen brillante de K'uy ?Xaak Ajaw Waxaklajuun Ubaah K'awiil’ (Imagen 8d). Aquí se trata claramente de un teónimo facultativo, pues *Waxaklajuun Ubaah K'awiil* es el gobernante en turno, mientras que *K'uy ?Xaak Ajaw*<sup>12</sup> es uno de los dioses patronos de Copán. El texto establece explícitamente que el gobernante personifica a este numen en el retrato esculpido en el monolito.

## Conclusiones

Después de haber examinado varios —pero de ninguna manera todos— casos relevantes, es oportuno formular algunas conclusiones. Primero, podemos confirmar que la personificación de una deidad por parte de un ser humano se expresa a través de la combinación de un teónimo y un antropónimo, mientras que la expresión *ubaahil a'n* puede estar presente como recurso explícito. No obstante, existen muchos casos que carecen de esta fórmula.

La personificación puede suceder como parte de un ritual específico, pero aparentemente hubo otras formas de personificación de duración y contextos variados. Es difícil determinar cuáles fueron las características o requisitos de los personificantes para poder asumir la identidad de cierto ser sobrenatural. Podemos distinguir teónimos facultativos femeninos, ambiguos y masculinos, pero por la fragmentación de los datos biográficos disponibles es más complicado relacionar la personificación de ciertos númenes con propiedades como estatus, oficio, parentesco, maternidad/paternidad, etc.

<sup>12</sup> El valor ?XAAK para el signo T533 fue propuesto por Albert Davletshin (comunicación personal, 2017).

En algunos casos podemos delimitar los teónimos facultativos en el tiempo o en el espacio (Colas, 2004).

No solo los vivos podían personificar a los dioses, sino también los difuntos. Este dato, en conjunto con los conceptos de teosíntesis y teopolimórfosis, me hace sospechar que también los dioses personificaban —de cierta manera— a otros dioses. Es posible que el concepto de la personificación ritual, es decir la fusión de identidades divinas y humanas, sea derivado de la fusión y transformación de los actores divinos, una hipótesis que habrá que probar en trabajos futuros.

### Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Coordinación de Humanidades, al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM y al Instituto de Investigaciones Antropológicas por su apoyo durante mi estancia posdoctoral. Además, gracias a Daniel Salazar Lama y Rogelio Valencia Rivera por su invitación a participar en el simposio “En torno a los códigos mesoamericanos de comunicación visual: la relación entre texto e imagen” en el Congreso Internacional de Americanistas donde presenté una primera versión de este texto. Quiero expresar un agradecimiento especial a Peter Mathews quien amablemente proporcionó sus dibujos de los tableros de Pomoná, así como al Ancient Americas at LACMA por el permiso de reproducción de los dibujos de Linda Schele.

### Bibliografía

- Agurcia Fasquelle, Ricardo (1996) “Rosalila, el corazón de la Acrópolis: El templo del Rey-Sol”, *Yaxkin*, 14 (1-2), pp. 5-18.
- Agurcia Fasquelle, Ricardo (1997) “Rosalila, An Early Classic Maya Cosmogram from Copán”, *Symbols* (Primavera), pp. 32-37.
- Agurcia Fasquelle, Ricardo (2004) “Rosalila, Temple of the Sun-King”, en Ellen E. Bell, Marcello A Canuto y Robert J Sharer (eds.), *Understanding Early Classic Copan*, Filadelfia, University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, pp. 101-111.
- Agurcia Fasquelle, Ricardo y Barbara W Fash (2005) “The Evolution of Structure 10L-16, Heart of the Copán Acropolis”, en E. Wyllys Andrews y William Leonard Fash (eds.), *Copán: The History of an Ancient Maya Kingdom*, Santa Fe, Oxford School of American Research, James Currey, pp. 201-237.
- Ara, Fray Domingo de (1986) *Vocabulario de lengua tzeldal segun el orden de Copanabastla*, Mario Humberto Ruz (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México (Fuentes para el estudio de la cultura maya, 4).
- Bauz, Claude F. (1996) “Arquitectura y escenografía en Palenque: Un ritual de entronización”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 29/30, pp. 172-179.
- Bíró, Péter (2011) *The Classic Maya Western Region: A History*, Oxford, Archaeopress (BAR International Series 2308).
- Boot, Erik (2008) “At the Court of Itzam Nah Yax Kokaj Mut: Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel”, *Maya Vase Database*.
- Chinchilla Mazariégoz, Oswaldo Fernando (2017) *Art and Myth of the Ancient Maya*, New Haven, Londres, Yale University Press.
- Colas, Pierre Robert (2004) *Sinn und Bedeutung klassischer Maya-Personennamen: Typologische Analyse von Anthroponymphrasen in den Hieroglypheninschriften der klassischen Maya-Kultur als Beitrag zur allgemeinen Onomastik*, Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein (Acta Mesoamericana, 15).
- Eberl, Markus y Christian M Prager (2005) “B’olon Yokte’ K’uh: Maya Conceptions of War, Conflict, and the Underworld”, en Peter Eeckhout y Geneviève Le Fort (eds.), *Wars and Conflicts in Prehispanic Mesoamerica and the Andes*, Oxford, Archaeopress, pp. 28-36.

- Fash, Barbara W. (2011) *The Copan Sculpture Museum: Ancient Maya Artistry in Stucco and Stone*, Cambridge, Peabody Museum Press, David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University.
- García Barrios, Ana y Verónica Amellali Vázquez López (2011) “The Weaving of Power: Women’s Clothing and Protocol in the Seventh-Century Kingdom of Kaanu’l”, *Latin American Indian Literatures Journal*, 27 (1), pp. 59–95.
- García Moll, Roberto (2005) *Pomoná: Un sitio del Clásico Maya en las colinas tabasqueñas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gómez Palacios, Ricardo (2020) “Los tocados mayas en el discurso político. Un estudio de caso de los tocados de serpiente acuática durante el Clásico Tardío”, *Estudios de Cultura Maya*, 55, pp. 151–181.
- Graham, Ian y Eric von Euw (1975) *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Volume 2, Part 1*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Grube, Nikolai (2002) “Onomástica de los gobernantes mayas”, en Vera Tiesler, Rafael Cobos y Merle Greene Robertson (eds.), *La organización social entre los mayas. Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque*, Mérida, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 321–353.
- Hellmuth, Nicholas M. (1987) *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Hellmuth, Nicholas M. (1988) “Early Maya Iconography on an Incised Cylindrical Tripod”, en Elisabeth P. Benson y Gillet G. Griffin (eds.), *Maya Iconography*, Princeton, Princeton University Press, pp. 152–174.
- Helmke, Christophe (2012) “Mythological Emblem Glyphs of Ancient Maya Kings”, *Contributions in New World Archaeology*, 3, pp. 91–126.
- Helmke, Christophe y Felix Kupprat (2016) “Where Snakes Abound: Supernatural Places of Origin and Founding Myths in the Titles of Classic Maya Kings”, en Daniel Graña-Behrens (ed.), *Places of Power and Memory in Mesoamerica’s Past and Present: How Sites, Toponyms and Landscapes Shape History and Remembrance*, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut, Gebr. Mann (Estudios Indiana, 9), pp. 33–83.
- Helmke, Christophe y Felix Kupprat (2017) “Los glifos emblema y los lugares sobrenaturales: el caso de Kanu’l y sus implicaciones”, *Estudios de Cultura Maya*, 50, pp. 95. DOI:10.19130/iifl.ecm.2017.50.853.
- Houston, Stephen D. (1993) *Hieroglyphs and History at Dos Pilas: Dynastic Politics of the Classic Maya*, Austin, University of Texas Press.
- Houston, Stephen D. (2006) “Impersonation, Dance, and the Problem of Spectacle among the Classic Maya”, en Takeshi Inomata y Lawrence S. Coben (eds.), *Archaeology of Performance: Theaters of Power, Community, and Politics*, Lanham, Altamira, pp. 135–155.
- Houston, Stephen, David Stuart y Karl A Taube (2006) *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya*, Austin, University of Texas Press.
- Houston, Stephen y David Stuart (1996) “Of Gods, Glyphs and Kings: Divinity and Rulership among the Classic Maya”, *Antiquity*, 70, pp. 289–312.
- Kupprat, Felix (2019) “Dos escenarios para la recreación del mito: el Patio Este y la Casa E del Palacio en Palenque”, *Revista Española de Antropología Americana*, 49, pp. 217–238.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso y Søren Wichmann (2004) “The Representation of the Glottal Stop in Maya Writing”, en Søren Wichmann (ed.), *The Linguistics of Maya Writing*, Salt Lake City, University of Utah Press, pp. 103–162.
- Looper, Matthew G. (2002) “Women-Men (and Men-Women): Classic Maya Rulers and the Third Gender”, en Traci Ardren (ed.), *Ancient Maya Women*, Lanham, Altamira Press, pp. 171–202.
- López Oliva, Macarena Soledad (2018) “Las personificaciones (ʔub’aahil ʔaʔn) de seres sobrenaturales entre los mayas de tierras bajas del Clásico”, tesis de doctorado en Historia y Arqueología. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia.
- Martin, Simon (2003) “In Line of the Founder: A View of Dynastic Politics at Tikal”, en Jeremy A. Sabloff (ed.), *Tikal: Dynasties, Foreigners, and Affairs of State*, Santa Fe, School of American Research (Advanced Seminar Series), pp. 3–45.

- Martin, Simon (2015) “The Old Man of the Maya Universe: A Unitary Dimension to Ancient Maya Religion”, en Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore (eds.), *Maya Archaeology 3*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, pp. 186–227.
- Mathews, Peter (2007) “Selected Inscriptions of Pomona and Vacinity”, en *Inscriptions of the River Cities: Yaxchilan, Piedras Negras and Pomona*, Austin, Mesoamerica Center, Department of Art and Art History, University of Texas at Austin (Sourcebook, The XXXI Maya Meetings), pp. 58–67.
- Milbrath, Susan (1999) *Star Gods of the Maya*, Austin, University of Texas Press.
- Nehammer Knub, Julie, Simone Thun y Christophe Helmke (2009) “The Divine Rite of Kings: An Analysis of Classic Maya Impersonation Statements”, en Geneviève Le Fort, Raphaël Gardiol, Sebastian Matteo y Christophe Helmke (eds.), *The Maya and their Sacred Narratives: Text and Context in Maya Mythologies*, Markt Schwaben, Anton Saurwein (Acta Mesoamericana, 20), pp. 177–195.
- Quenon, Michel y Geneviève Le Fort (1997) “Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography”, en Justin Kerr y Barbara Kerr (eds.), *The Maya Vase Book: Volume 5*, Nueva York, Kerr Associates, pp. 884–902.
- Reese-Taylor, Kathryn, Peter Mathews, Julia Guernsey y Marlene Fritzler (2009) “Warrior Queens among the Classic Maya”, en Heather Orr y Rex Koontz (eds.), *Blood and Beauty: Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*, Los Angeles, Cotsen Institute of Archaeology Press, pp. 39–72.
- Robertson, Merle Greene (1985) *The Sculpture of Palenque. Volume III: The Late Buildings of the Palace*, Princeton, Princeton University Press, J. Paul Getty Trust.
- Schele, Linda (1990) “A New Fragment from Altar J”, *Copan Notes*, 74.
- Schele, Linda y Peter Mathews (1998) *The Code of Kings: The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*, Nueva York, Touchstone.
- Schele, Linda y Mary Ellen Miller (1986) *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*, Nueva York, Fort Worth, G. Braziller, Kimbell Art Museum.
- Stone, Andrea (1991) “Aspects of Impersonation in Classic Maya Art”, en Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields (eds.), *Sixth Palenque Round Table, 1986*, Norman, University of Oklahoma Press, pp. 194–202.
- Stuart, David (2005) *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque: A Commentary*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute.
- Stuart, David (2008) *Copan Archaeology and History: New Finds and New Research. Sourcebook for the 32nd Maya Meetings, February 25 - March 2, 2008*, Austin, The Mesoamerica Center, Department of Art and Art History, The University of Texas at Austin.
- Taube, Karl (2004) “Structure 10L-16 and Its Early Classic Antecedents: Fire and the Evocation and Resurrection of K’inich Yax K’uk’ Mo’”, en Ellen E. Bell, Marcello A. Canuto y Robert J. Sharer (eds.), *Understanding Early Classic Copan*, Filadelfia, University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, pp. 265–295.
- Tuszyńska, Boguchwała (2011) “A Look at the Enigmatic ‘GI Title’ Associated with Maya Women”, *Wayeb Notes*, 37.
- Tuszyńska, Boguchwała (2017) “Variedad de títulos usados por la nobleza femenina maya del periodo Clásico”, *Contributions in New World Archaeology*, 11, pp. 49–82.
- Vázquez López, Verónica Amellali (2017) “Pact and Marriage: Sociopolitical Strategies of the Kanu’l Dynasty and Its Allies during the Late Classic Period”, *Contributions in New World Archaeology*, 11, pp. 9–48.
- Vázquez López, Verónica A. y Felix Kupprat (2018) “Pertenencia y transmisión de nombres entre los Kanu’l en el Clásico Tardío”, *Estudios de Cultura Maya*, 51, pp. 75–110. DOI: 10.19130/iifl.ecm.2018.51.851.
- Velásquez García, Erik (2010) “Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas”, en Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva (eds.), *El ritual en el mundo maya: de lo*

*privado a lo público*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas (Publicaciones de la S.E.E.M, 9), pp. 203–233.

Wagner, Elisabeth (2017) “Jun Yop Ixiim. Another Appellative for the Ancient Maya Maize God”, *Textdatenbank und Wörterbuch des Klassischen Maya Research Notes*, 8. DOI: 10.20376/IDIOM-23665556.17.rn008.en

# El uso de determinativos semánticos en la iconografía maya como mecanismo denotativo y connotativo de la imagen

Rogelio Valencia Rivera<sup>1</sup>

Dentro de los elementos que caracterizan a un sistema de escritura podemos encontrar uno denominado “determinativo semántico”, que es empleado con el fin de poder discriminar y especificar el valor de lectura de un signo de escritura de entre varios posibles asignados al mismo signo o a un grupo de signos (Coulmas, 2003: 47-48). Una característica fundamental de los determinativos es que no tienen un valor de lectura (Lacadena García-Gallo *et al.*, 2010: 3) y no poseen un valor fonético (Cervelló Autuori, 2016: 334), aunque en algunos casos, se derivan de signos que sí poseen un valor de lectura y que posiblemente aún lo mantienen en otro tipo de lecturas o contextos (Valencia Rivera 2021). Se suelen colocar alrededor de los signos cuya lectura sí es fonética, con la finalidad de indicar la categoría semántica a la que pertenecen. Esto se consigue mediante la significación de su imagen, es decir su “iconocidad” o “figuratividad” (Cervelló Autuori, 2016: 334) o por convención, cuando su carácter figurativo ya no resulta evidente.

Los determinativos semánticos han sido empleados por varias de las escrituras del mundo, tales como la egipcia (Cervelló Autuori, 2016: 334; Champollion, 1836: 48; Davies, 1987: 34; Goldwasser, 2002: 1; Polis y Rosmorduc, 2015: 162), la china (Boltz, 2011: 65; Coulmas, 2003: 55; Handel, 2019: 218, nota 7), la sumeria y acadia (Michalowski, 1996: 33; Rude, 1986: 135; Selz, Grinevald y Goldwasser, 2017: 281), la luwita jeroglífica (Payne, 2017 y 2018) o la escritura náhuatl (Aubin, 1885: 14; Cossich Vielman, 2014: 117; Davletshin, 2017; Manrique Castañeda, 1989: 166-167; Prem, 2008: 20, 22; Valencia Rivera, 2021; Whittaker, 2009 y 2018a: 180-181; Zender, 2013 y 2017).

En la Imagen 1 se pueden apreciar algunos ejemplos del uso de los determinativos semánticos en la escritura egipcia, una de las que más utilizó este tipo de mecanismo escriturario. En los textos incluidos en las imágenes 1a y 1b 1a y 1b se muestran dos nombres personales, uno masculino y otro femenino, cuyo género se indica mediante el último signo— ambos mostrados dentro de un recuadro punteado. Los dos ejemplos incluyen sendos determinativos adicionales, para indicar la esfera semántica del nombre. En el primero, **sξ-h-n-t**<sup>-ARBOL-HOMBRE</sup>, Sinuhet —hijo del Sicomoro—, se incluye un determinativo adicional para indicar la presencia del nombre de un árbol. En el segundo ejemplo, **m-r-t**<sup>-EMOCIÓN-MUJER</sup>, Meret —la amada—, se incluye un determinativo adicional que sirve para indicar el carácter de amada de la poseedora del nombre. En el caso de la Imagen 1c se aprecia la expresión **s-s-m-t**<sup>-ANIMAL</sup>, *s[ε]sm[ε]t*, “caballo”, que incluye al final del mismo el determinante semántico para mamíferos (Goldwasser y Grinevald, 2012: 17).

Los determinativos semánticos son elementos muy interesantes desde el punto de vista cognitivo, ya que, dentro del universo de posibles características que se desean expresar en un texto, el escriba debe escoger aquellas que facilitarán la recepción de la lectura por parte del lector, indicándole aquellos aspectos reseñables de dicha lectura y que facilitan la pragmática del discurso (Goldwasser, 2024, Goldwasser y Grinevald, 2012; 22; Valencia Rivera 2021: 15-16). Resulta importante aclarar que existen sistemas de escritura que no emplean este mecanismo semántico y hacen uso del contexto dentro del cual se emplean las palabras para poder determinar el sentido o significado más correcto de un conjunto de signos determinados.

<sup>1</sup> Investigador Independiente. rogelio.valencia.rivera@gmail.com

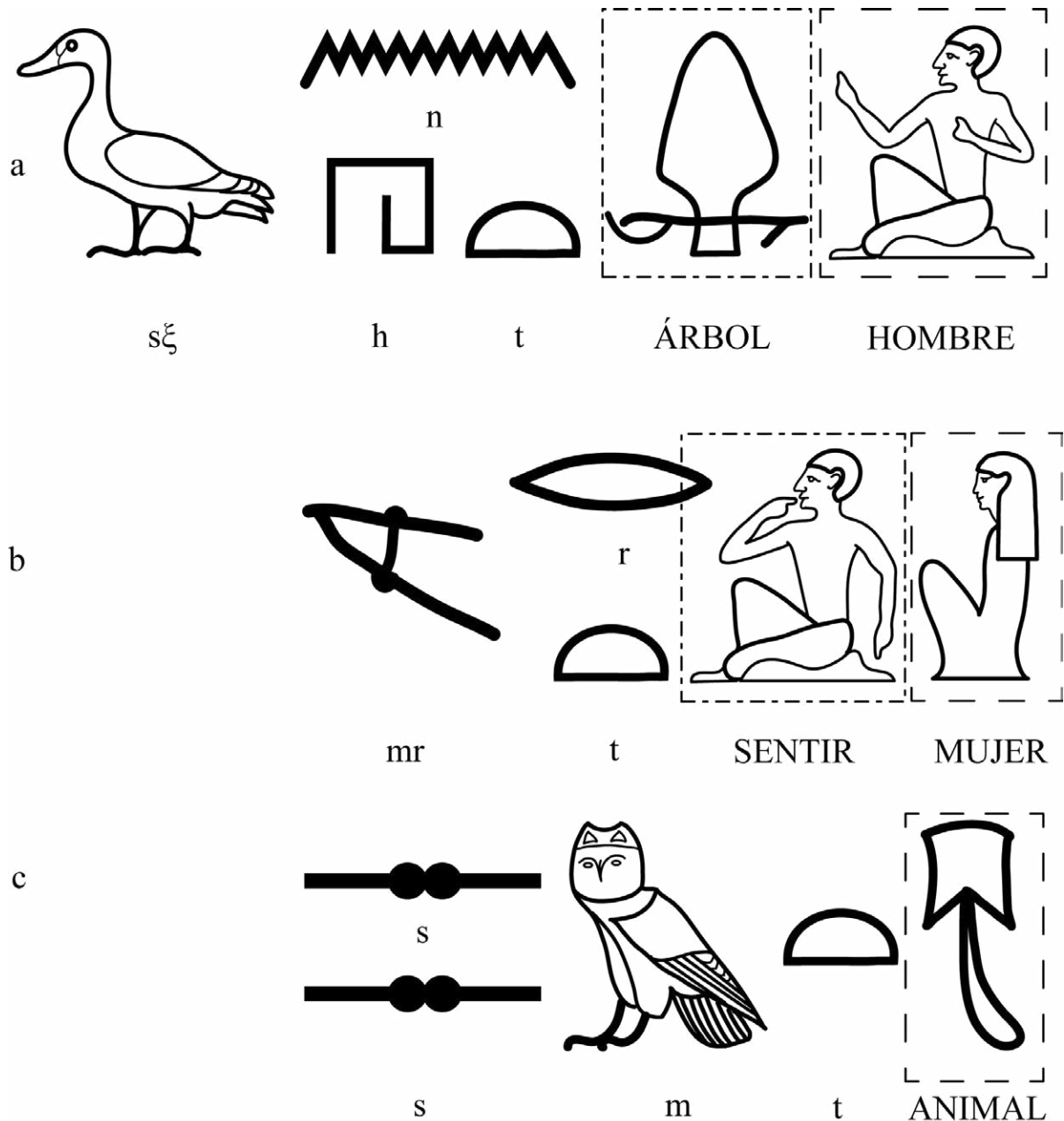


Imagen 1: Ejemplos de determinativos semánticos en la escritura egipcia (dibujos de Rogelio Valencia basados en Goldwasser y Grinevald, 2012, 17).

Otro elemento del discurso que sirve para aportar información semántica son los clasificadores de sustantivos y varios autores han intentado equipararlos con los determinativos semánticos (Goldwasser, 2002, 2006; Goldwasser y Grinevald, 2012; Lincke y Kammerzell, 2012; Rude, 1986; Selz, Grinevald y Goldwasser, 2017), sin embargo, estos elementos no operan igual, ni se comportan de la misma forma (Valencia Rivera, 2021: 22-23; McDonald en Whittaker, 2021: 74). Otro aspecto interesante de la relación entre estos dos elementos es que suelen complementarse. Esto significa que las lenguas que tienen clasificadores tienden a no usar determinantes y las lenguas que no tienen clasificadores dependen de los determinantes para su función de clasificación. Sin embargo, es importante tener en

cuenta que los clasificadores están asociados a la lengua y los determinativos semánticos al sistema de escritura, por lo que ambos desempeñan básicamente la misma función, pero en dos niveles de realización diferentes: los determinantes no se pronuncian, y los clasificadores son necesarios y se pronuncian cuando están presentes en la lengua (Valencia Rivera, 2021: 24-27). Huelga decir que hay combinaciones de sistemas de escritura y lenguas que no emplean ni determinativos semánticos, ni clasificadores nominales.

### El uso de determinativos semánticos en la escritura maya

El asunto de los determinativos semánticos dentro de la escritura maya resulta ser especialmente interesante, ya que, en principio, dentro de este sistema se dan las condiciones para que estos se pudieran haber utilizado, dado que varios de sus signos son polivalentes, es decir, poseen más de un valor de lectura. Además, el sistema tiene términos homófonos, con distintos valores de lectura (Kettunen y Helmke, 2010: 36-37; Lacadena García-Gallo *et al.*, 2010: 4) y a cuya especificación podrían ayudar los determinativos semánticos.

Después de varios estudios dedicados a intentar determinar la presencia de este recurso dentro la escritura maya (Hopkins, 1994; Kelley, 1976: 150; Lacadena García-Gallo, 2010; Mora-Marin, 2008; Schele, 1983; Zender, 1999), se puede decir que los únicos elementos que podrían ser denominados como determinativos semánticos son, por el momento, el signo de fuego (Imagen 2) que es empleado

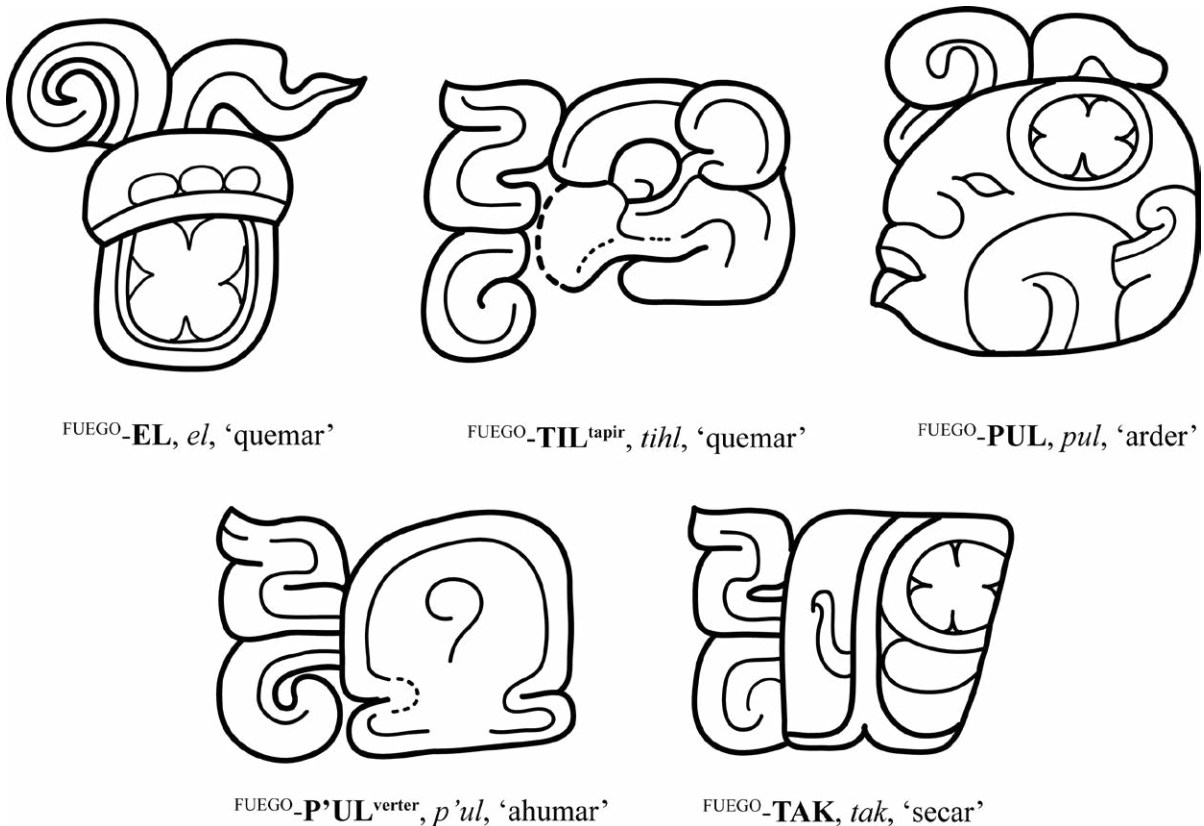


Imagen 2: Signo de fuego como posible determinativo semántico (dibujos de Rogelio Valencia basados en Lacadena García-Gallo *et al.* 2010: 3).

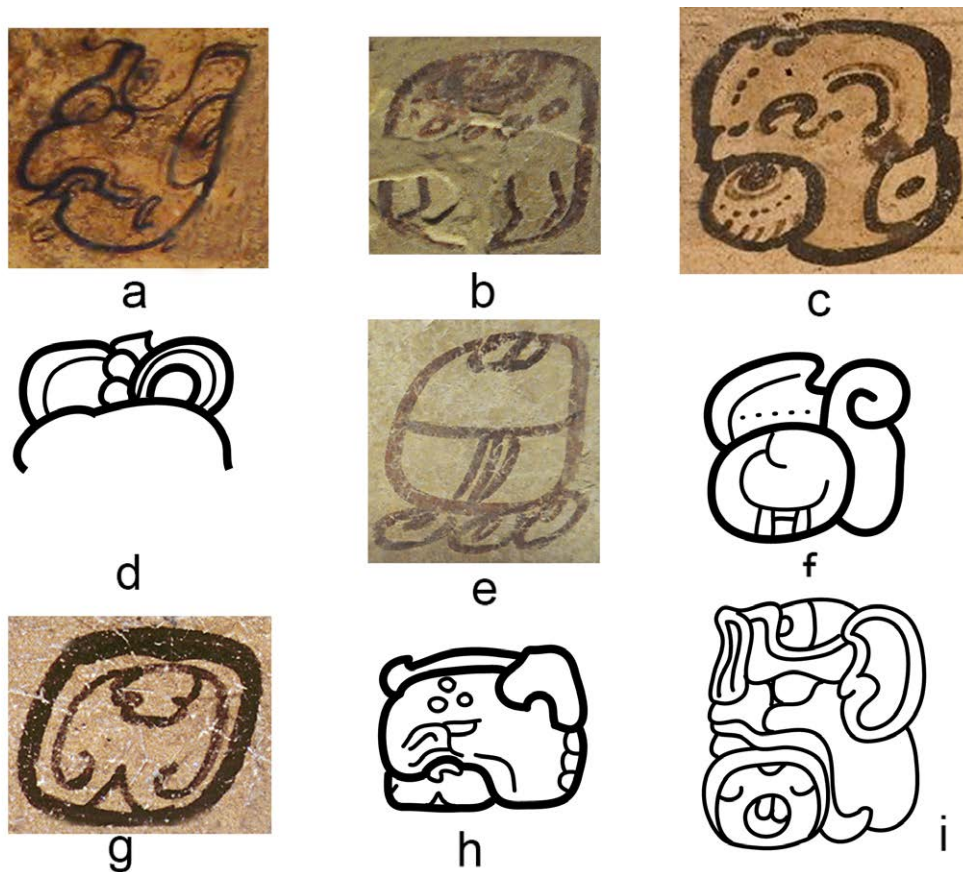


Imagen 3: Ejemplos de logogramas representativos o lexicalizaciones pictóricas. a) **TI'**, 'boca' (vasija K1440, fotografía de Justin Kerr. Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.); b) **HA'**, 'agua' (Tapa de Bóveda 5, Dzibilnocac, fotografía de Rogelio Valencia); c) **UK**, 'beber' (vasija PC.M.LC.p2.147, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.); d) **TI**, 'boca' (Copán, Estela I, dibujo de Rogelio Valencia basado en un dibujo de Linda Schele); e) **WAJ**, 'tamal' (Tapa de Bóveda 5, Dzibilnocac, fotografía de Rogelio Valencia); f) **WE'**, 'comer' (Yaxchilán, Dintel 35, dibujo de Rogelio Valencia Basado en Graham 1979: 79); g) **WINIK**, 'hombre' (vasija PC.M.LC.p2.70, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.); h) **KOJ**, 'puma' (Piedras Negras, Estela 8, dibujo de Rogelio Valencia basado en Stuart y Graham 2003: 44); i) Vampiro (Tikal, Estela 5, dibujo de Rogelio Valencia basado en Jones y Satterthwaite, 1982: figure 6-7).

en varios signos compuestos y que posiblemente no tenga un valor de lectura (Kelley, 1976: 150) y los colores empleados en los almanaques calendáricos que aparecen en los códices mayas para discernir entre un valor base para una cuenta y el valor que se debe añadir a dicha base (Lacadena García-Gallo *et al.*, 2010: 3).

Entre otros posibles signos candidatos para operar como determinativos semánticos, se solía incluir al marco que suele rodear a los días del calendario ceremonial maya, denominado *tzolk'in* (Kettunen y Helmke, 2010: 35), pero dicha interpretación de su uso ha sido descartada por varios motivos (Zender, 1999: 43), siendo el argumento más convincente el de que en algunos casos el marco con pedestal del día presenta complementación fonética con la sílaba **-ni**, lo cual significa que se leía y que su valor de lectura era *k'in*, 'día' (Lacadena García-Gallo, 2010: 1026).

Otro uso peculiar de los logogramas dentro de la escritura maya, que ha sido señalado como una forma de determinativo semántico, es el empleo de la combinación de logogramas, empleando su valor semántico y no su valor fonético, con el fin de crear nuevos logogramas (Mora-Marin, 2008: 206). Pero en estos casos, ni la combinación de elementos, ni ninguna de sus partes, se comporta como un determinativo semántico, sino como una combinación de elementos estereotipados con una carga semántica determinada, que a su vez generan un nuevo elemento con una carga semántica distinta. Este fenómeno también está presente en la escritura jeroglífica egipcia, donde es llamado “lexicalización pictórica”, en el cual los jeroglifos fusionados son prototípicos, lo que les impide ser considerados para usos pragmáticos o contextuales; es decir, que no operan como determinativos semánticos (Goldwasser y Grinevald, 2012: 38).<sup>2</sup>

En la Imagen 3 se pueden ver varios ejemplos de estas combinaciones. Los logogramas presentes en la Imagen 3a —**TI**, ‘boca’— y 3b —**HA**, ‘agua’— se unen en la Imagen 3c para formar el logograma **UK**, ‘beber’. De la misma forma, otra variante del logograma **TI** aparece en la Imagen 3d, el cual combinado con el logograma de la Imagen 3e —**WAJ**, ‘tamal’— da como resultado el logograma de la Imagen 3f, **WE**, ‘comer’. Por último, en la Imagen 3g se muestra el logograma **WINIK**, ‘hombre’. Ese mismo logograma aparece en la boca de un felino en la Imagen 3h. El signo del felino manchado se lee como **BALAM**, ‘jaguar’, pero en este caso, al aparecer el signo **WINIK** dentro de su boca se lee como **KOJ**, ‘puma’, posiblemente debido a que este último felino es mucho más agresivo que el jaguar y suele atacar a las personas.

Ahora bien, existen casos aislados, donde los signos que intervienen podrían ser considerados como determinativos semánticos, aunque su uso es tan marginal, que posiblemente nos encontremos ante innovaciones escriturarias locales o que en realidad no se trate de determinativos semánticos, pero cuyo carácter merece la pena explorar. Uno es el que aparece la página 54a del Códice de Dresde (Imagen 4).



Imagen 4: Detalle de la página 54a del Códice de Dresde (Codex Dresdensis - Mscr.Dresd.R.310. Sächsische Landesbibliothek – Staats und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)).

<sup>2</sup> David Stuart (1995: 39) denominó a estas combinaciones como “logogramas representativos”, término más acorde con su misión de generadores de nuevos logogramas y alejado de la propuesta de considerar este tipo de mecanismo como un determinativo semántico con un uso normalizado dentro del sistema de escritura.

En el texto que aparece en la imagen se puede leer: **K'AWIL u-ku-chu ka-ka-wa u-PA'**, *k'awiil ukuch kakaw u pa'*, 'K'awiil es su carga, cacao es su alimento'.

La expresión **PA'** —señalada con el cuadro de puntos en la imagen—, está compuesta en este caso por el logograma **PA'**, 'abrir, quebrar', superpuesto al logograma **TI'**, 'boca', usado este último como un posible determinativo semántico, indicando que la expresión tiene que ver con comer, dado que *pa'*, además de 'abrir', significa 'comida, alimento'<sup>3</sup>. En este caso, la complementación semántica aportada por el logograma **TI'** no se lee, pero aportaría el sentido correcto al bloque jeroglífico, por lo que la traducción del texto sería 'cacao es su alimento' y no 'cacao es su apertura'<sup>4</sup>. Resulta importante indicar que este ejemplo difiere de los de lexicalización pictórica mostrados anteriormente, porque en este caso, no cambia el valor de lectura del signo **PA'**.

Otro posible empleo de un signo como determinativo semántico lo podemos encontrar en un conjunto de vasijas que muestran a uno de los *wahy* de los señores de Calakmul, denominado como Chij Chan o Chij Chanu'l (Helmke, 2013: 7-9) o Chijiil Chanu'l (Lopes y Davletshin, 2004: 2). En la Imagen 5 se puede apreciar una ilustración de este tipo de serpiente sobrenatural, con una ostentosa cornamenta, así como las diferentes variantes de su nombre, procedentes de diferentes vasijas en las que aparece. En algunas de estas variantes, aparece un asta de venado como parte del nombre (Imagen 5b y 5c). La lectura del logograma que representa a un asta de venado es **XUKUB** (Lopes y Davletshin, 2004), pero en ocasiones aparece sin complementación fonética, indicando la naturaleza de ciertos seres sobrenaturales que adoptan las características del venado, tales como Huk Siip (Grube, 2012; Lopes y Davletshin, 2004: 2, nota 2).

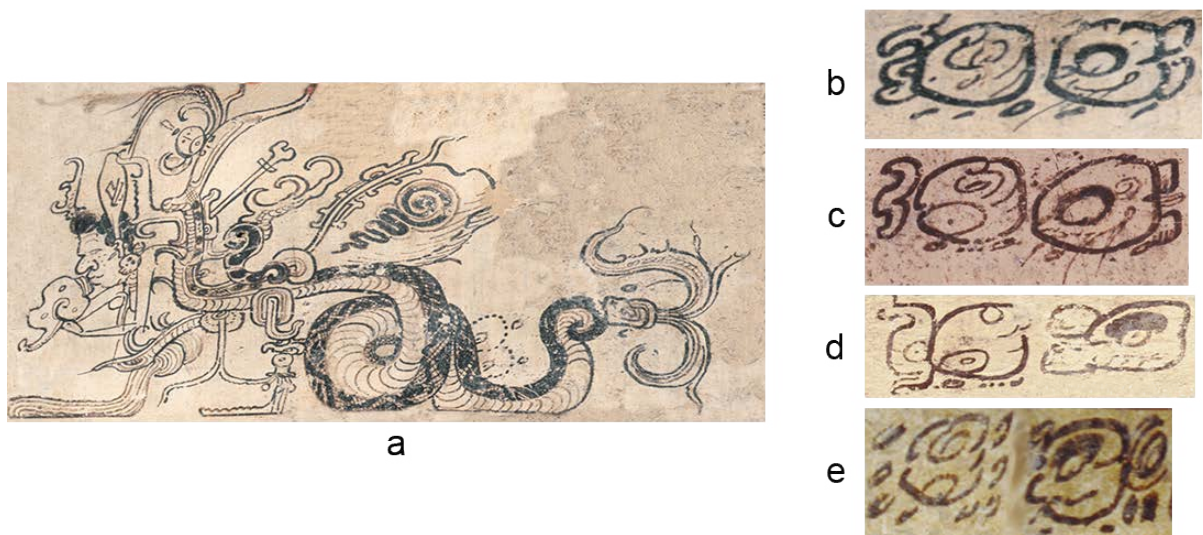


Imagen 5: Ejemplos del nombre de la serpiente sobrenatural llamada Chij Chan. a) Vasija K531; b) Texto de la vasija K531; c) Texto de la vasija K7794; d) Texto de la vasija K556; e) Texto de la vasija K2572 (fotografías de Justin Kerr, Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.).

Para el caso de las vasijas mostradas en la Imagen 5, Helmke lee dicho signo como un logograma con valor de lectura **CHIJ** (Helmke, 2013: 7-9), pero resulta llamativo que el asta sólo se incluye cuando

<sup>3</sup> *Pa'*, significa 'para comer', en chontal (Keller y Luciano, 1995: 183).

<sup>4</sup> Lacadena, comunicación personal 2015.

la sílaba **chi** aparece sola. En el resto de los casos, el nombre de la serpiente se escribe de manera fonética, tal y como se puede apreciar en otros de los ejemplos presentados en la Imagen 5 (5b, asta de venado-**chi CHAN-nu?**, *chi[j] chan*; 5c, asta de venado-**chi CHAN-ma**, *chi[j] chan*; 5d, **ji-chi nu-CHAN**, *chij chaan*<sup>5</sup>; 5e, **no-chi CHAN-nu**, *no[h] hij chaan*). Una posible explicación para el empleo del asta en este contexto sería que el logograma tuviera dos valores de lectura, **XUKUB** y **CHIJ**. Otra posible explicación sería que el signo en realidad sólo tiene un valor de lectura, **XUKUB**, pero que éste fuera empleado como determinativo semántico en algunos casos muy específicos, como en este, donde la sola presencia de una sílaba podría ocasionar una lectura ambigua del texto.

En resumen, a pesar de que, *a priori*, el empleo de los determinativos semánticos podría haber resultado de utilidad dentro del sistema de escritura maya, su uso ha resultado ser muy marginal. A pesar de este hecho, resulta interesante comprobar que un cierto grupo de símbolos fueron empleados con este fin dentro de la iconografía empleada por los mayas, con el fin de facilitar la identificación de algunos de los elementos que aparecen en ésta.

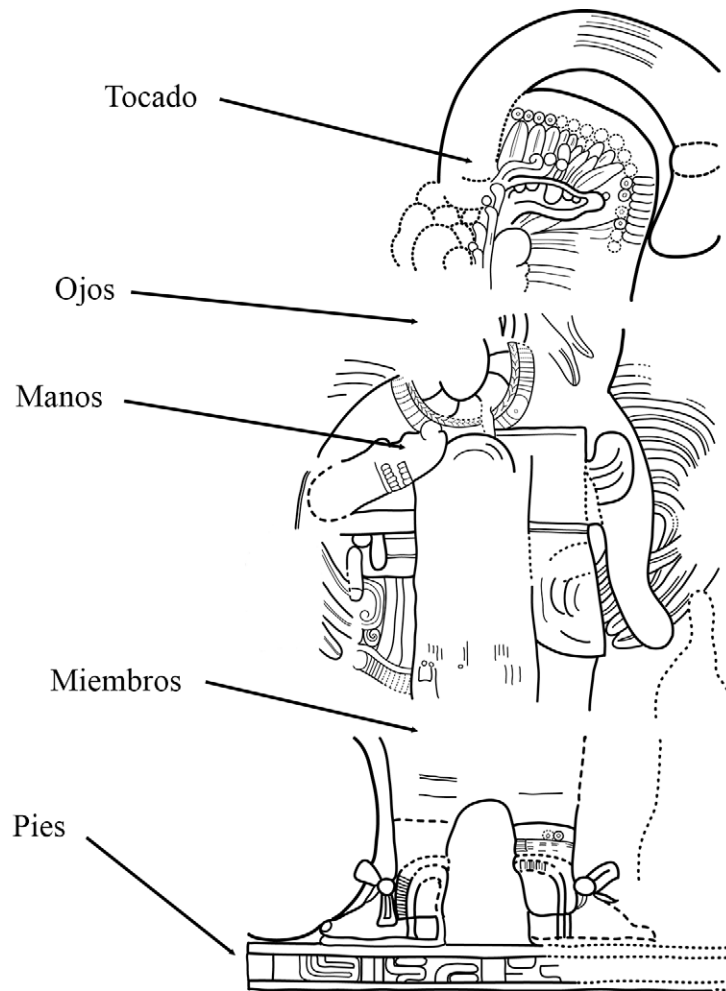
### Uso de elementos textuales dentro de la iconografía maya

Un uso particular de algunos signos de la escritura maya, fue el de su integración dentro de creaciones iconográficas, como un mecanismo para aportar un mayor poder denotativo a las imágenes. Estos se encontraban regularmente embebidos dentro de las escenas representadas, aprovechando la alta iconicidad de los signos escriturarios (Kettunen, Cap. 1 de este volumen; Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017; Stone y Zender, 2011: 13). Dichos textos son empleados para nombrar elementos dentro de la iconografía cuya plasmación artística resulta complicada, como ocurre con los nombres y con ciertos conceptos abstractos. Sobre todo, se emplean para indicar quiénes son los participantes en una escena determinada, dado que el arte maya no hace retratos de personas —salvo en contadas excepciones—, y utiliza formas convencionales para representar a los gobernantes (de la Fuente, 1970; Salazar Lama, 2019, Cap. 4; Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: 96), de la misma manera en la que lo hacían los egipcios (Lansing, 1947: 189). Los signos escriturarios se empleaban también para indicar el nombre del lugar donde ocurren los hechos plasmados en las escenas, ya que no se suelen realizar paisajes reconocibles en el arte maya, por lo que en muchas ocasiones se incluyen topónimos para designarlos (Salazar Lama, 2014: 41-42).

Estos textos aparecen recurrentemente en lugares específicos dentro de la iconografía, los cuales han sido denominados “nichos funcionales” por Salazar Lama (2014: 82 nota 6, 2022: 33 nota 10; Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017), Imagen 6. Un nicho funcional es un espacio dentro de la composición iconográfica que forma parte de los significados del conjunto y que está vinculado con los motivos —o signos— que alberga y que, por su uso repetitivo, dirigen al espectador a su búsqueda, con el fin de obtener información adicional que le permita comprender mejor lo que observa (Salazar Lama, 2014: 42, 86, nota 6). Un nicho funcional sirve, en pocas palabras, para colocar elementos específicos con una carga semántica determinada y que aporta significados específicos al conjunto. Un nicho funcional, por ejemplo, es el tocado de los gobernantes mayas, destinado a acoger el antropónimo que corresponde al personaje. Además de la cabeza, los nichos funcionales más usuales aparecen ilustrados en la Imagen 6 (ver también Salazar Lama, Cap. 5 de este volumen).

Los elementos designados dentro de estos nichos funcionales se corresponden con los que, en otras escrituras mesoamericanas más restrictivas que la maya en cuanto a los temas sobre los que se puede escribir, son nombrados empleando elementos escriturarios. Es así como la escritura de Teotihuacan

<sup>5</sup> Resulta interesante ver que, en este caso, los jeroglifos han invertido su orden, lo cual se puede deber a que el artista no entiende el texto y simplemente lo está copiando. Así mismo, tenemos el ejemplo en 5c donde la complementación fonética es, evidentemente, errónea.

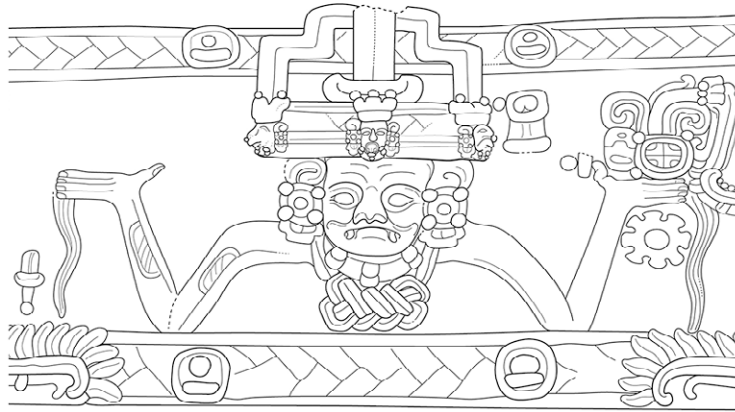


*Imagen 6: Nichos funcionales más usuales dentro de la iconografía maya. Calakmul, Personaje de la Estela 66 (dibujo de Rogelio Valencia).*

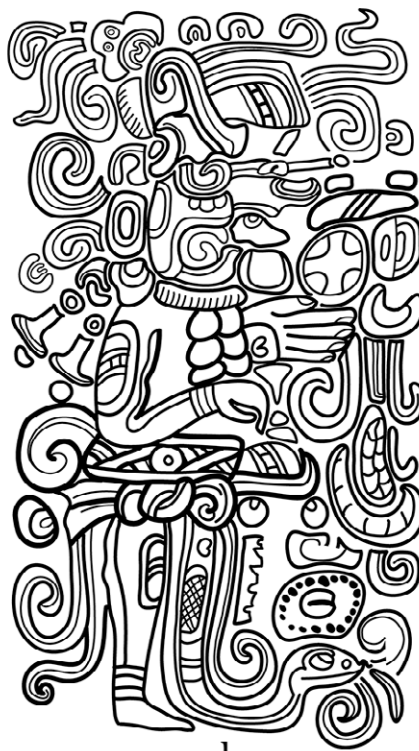
o del Centro de México sólo se emplean para escribir los nombres de lugares, nombres de personas y fechas (Whittaker, 2018b).

Es con el fin de nombrar estos elementos que se emplea la escritura embebida dentro de la iconografía maya,<sup>6</sup> aunque no solamente se incluyen nombres de lugares y de personas, sino que en ocasiones se emplean para nombrar conceptos de difícil plasmación visual, como ocurre con los elementos que aparecen ofrendados sobre las manos de algunos personajes (Imagen 7). Estos textos se colocan en los diferentes nichos funcionales con la finalidad de ser leídos, ya que son empleados para nombrar aquello dentro de lo cual han sido integrados. Es decir, actúan como cualquier otro texto maya.

<sup>6</sup> En este caso sigo la categorización de Berlo (1983); ver también (Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017).



a



b

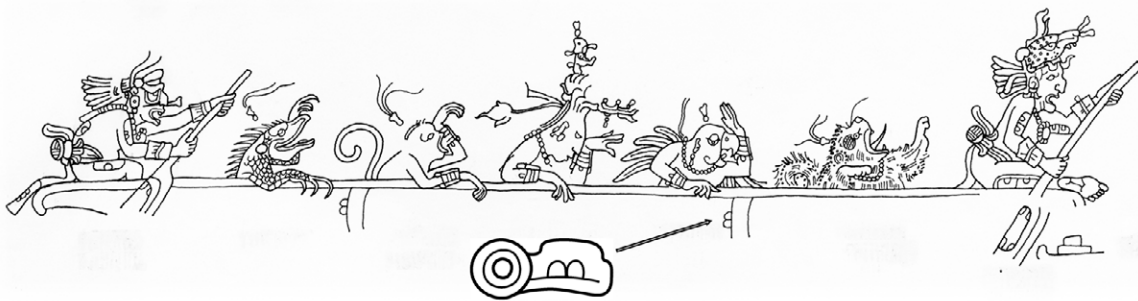
*Imagen 7: Ejemplos del uso de un bloque jeroglífico colocado sobre las manos de personajes, a modo de ofrenda. a) Friso de Placeres (Dibujo de Daniel Salazar Lama); b) Vasija K3801 (dibujo de Rogelio Valencia Rivera, basado en una fotografía de Justin Kerr, Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.).*

### **El uso de determinativos semánticos en la iconografía**

Los signos de escritura embebidos en la iconografía no siempre tienen una traslación fonética, sino que también se emplean de la misma manera que lo hace un determinativo semántico dentro de la escritura, para delimitar el campo semántico del objeto mostrado. Es así como, una utilización de los logogramas de la escritura maya que concuerda con la definición de un determinativo semántico

la podemos encontrar, frecuentemente, dentro de la iconografía y muy pocas veces dentro de la escritura.<sup>7</sup> Esto nos permite ver hasta qué punto el sistema de codificación visual entrelazaba, de forma eficaz, información gráfica dentro de dos formas diferentes de registro, la escritura y la iconografía.

Este uso de los signos escriturarios como mecanismo para transmitir un sentido semántico dentro de la iconografía ha llevado a Andrea Stone y Mark Zender a denominarlos ‘calificadores de propiedades’ (*property qualifiers*, Ver Stone y Zender, 2011: 13), dado que estos logogramas son usados principalmente para indicar alguna propiedad del objeto ilustrado o el material del cual estaba hecho. Como bien señalan estos mismos autores, la principal característica que propicia este empleo es el alto nivel icónico de los logogramas mayas, el cual permite introducirlos de manera sutil dentro de las imágenes (Stone y Zender, 2011: 11).



*Imagen 8: Ejemplo del uso del logograma TE', 'madera', en uno de los huesos procedentes de la Tumba 116 de Tikal para indicar el material del que está hecha la canoa donde viajan los personajes (dibujo de Linda Schele, © David Schele, foto cortesía de Ancient Americas at LACMA [ancientamericas.org], dibujo del jeroglifo Rogelio Valencia).*

Pero pudiera darse el caso de que lo que se aprecia como la integración de un logograma en una imagen, sea en realidad la preservación de las características iconográficas que pudieron haber dado origen a la creación del logograma. Es decir, se siguen incluyendo las características icónicas propias del objeto que se desea nombrar en el propio logograma. Por ejemplo, el logograma TE', 'madera', muestra una línea transversal con dos gotas, que posiblemente represente una hendidura en la madera de la cual escurre la savia. Pero dado que esta es una característica propia de la madera, podría ser también incluida en las representaciones iconográficas de objetos elaborados con este material, sin que en este caso represente la inclusión del propio logograma (ver Imagen 8).

Otro ejemplo en el que resulta difícil deslizar el origen gráfico del objeto de la aplicación del logograma se puede apreciar en la vasija K1003 (Imagen 9), la cual contiene una escena del mito del Bebé Jaguar (García Capistrán y Valencia Rivera, 2017; MacLeod, 2021; Valencia Rivera y García Capistrán, 2013). Dentro de esta escena podemos observar como la montaña, ilustrada delante del dios Chaahk, posee

<sup>7</sup> No se ha detectado la presencia de silabogramas dentro de la iconografía. Esto se debe a que no transmiten un significado y su valor fonético carece de utilidad para incrementar la capacidad denotativa de las imágenes (Kettunen en este volumen, Cap. 1). No confundir con algunos signos silábicos en contextos particulares en la iconografía, como el signo *na*, que en esos casos parece designar el origen interpretativo de la sílaba antes de pasar por el proceso de acrofonía. Tampoco con los casos de textos completos embebidos dentro de la iconografía, donde sí se pueden llegar a emplear signos silábicos.

las mismas características iconográficas del logograma **TUN**, *tuun*, ‘piedra’, en lo que podrían ser elementos gráficos compartidos.



Imagen 9: Ejemplo del uso de los logogramas **TUN**, ‘piedra’ y **AK’BAL**, ‘noche’ usados como determinativos semánticos en la vasija K1003 (fotografía de Justin Kerr, Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC., dibujos de los jeroglifos de Daniel Salazar Lama).

Aún si no consideramos los ejemplos en los que tanto la imagen, como el logograma, pueden compartir características iconográficas, existen otros en los que el empleo de un logograma, como parte de la iconografía de una escena, resulta evidente. Tal es el caso del segundo ejemplo mostrado en la Imagen 9, en el cual se aprecia como otro logograma, **AK’BAL**, *ahk’bal*, ‘noche, oscuridad’,<sup>8</sup> ha sido ubicado en las alas, la espalda y la frente de un ser esquelético que porta una antorcha, el cual probablemente representa una luciérnaga (Lopes, 2004).<sup>9</sup> El empleo de este logograma tiene como finalidad señalar la naturaleza nocturna de este insecto, lo que nos permite diferenciarlo de otros insectos y ayuda a situar la escena en un ámbito nocturno. Este último ejemplo es importante, porque el signo *ahk’bal* no comparte características iconográficas con el insecto, por lo que podemos asegurar que el signo *ahk’bal* actúa como un determinativo semántico incluido en la imagen y es empleado para especificar un determinado campo semántico, el del ambiente en el que habita y se desenvuelve el insecto; es decir, el signo en este contexto tiene una finalidad pragmática.

### Clasificación de los determinativos semánticos empleados en la iconografía

Aunque el uso de los determinativos semánticos es denotativo y los ejemplos en los que primero se ha detectado se han relacionado con la materialidad de los objetos presentes en la iconografía (Stone y Zender, 2011: 11), no en todos los casos en los que se emplean se desea especificar siempre lo mismo. Si se realiza un análisis detallado de los ejemplos de su uso, podemos detectar diferentes objetivos para el empleo de logogramas dentro de la iconografía maya, los cuales detallaré a continuación.

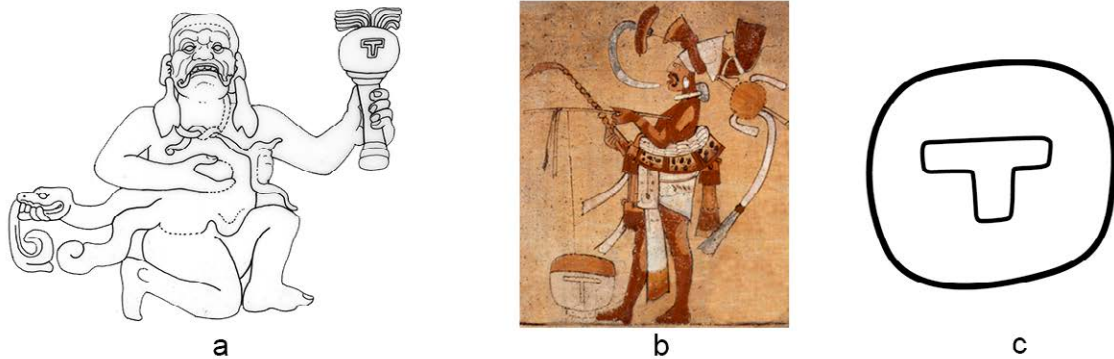
#### **Materialidad de los objetos representados**

En este caso, la inclusión del determinativo indica el material de un objeto. Estos casos se deberán considerar con las reservas indicadas anteriormente, respecto al uso común de elementos iconográficos

<sup>8</sup> Ver Helmke, Hoggarth y Awe 2018: 36, nota 8 para la lectura *ahk’bal* de este logograma.

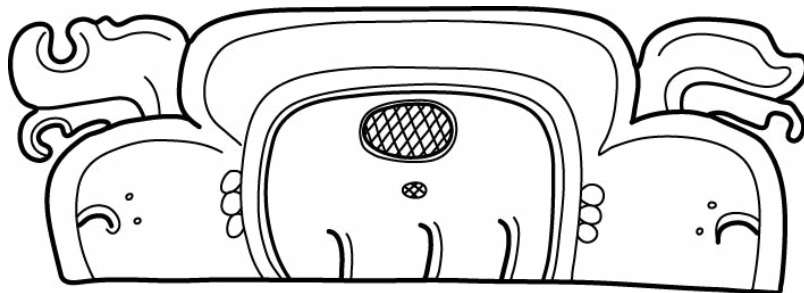
<sup>9</sup> Dicho sea de paso, la figura de la luciérnaga confirma la utilización de los nichos semánticos en los cuerpos de los personajes, sean estos humanos, divinos o sobrenaturales.

del logograma y del propio objeto. Entre estos ejemplos podemos contar los determinativos **TE'**, 'madera' (ver Imagen 8) o **TUN**, 'piedra' (Imagen 9).



*Imagen 10: Ejemplos del determinativo **IK'**, 'viento'. a) Mono sosteniendo una sonaja, Estructura 12 de Copán (dibujo de Linda Schele, © David Schele, foto cortesía de Ancient Americas at LACMA [ancientamericas.org]); b) Detalle de la vasija K5233 (fotografía de Justin Kerr, Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.); c) Logograma **IK'**, 'viento' (dibujo de Daniel Salazar Lama).*

Un caso especial de este uso, es el empleo del determinativo **IK'**, 'viento' (Imagen 10), cuya presencia en el objeto ilustrado parece obedecer a que los elementos en los que se muestra son huecos o a que tienen que ver con el sonido, ya que aparecen mayoritariamente en tambores y sonajeros (Regueiro Suárez, 2021: 105-107). También debemos tener en consideración que este símbolo podría representar la forma de la ventana a través de la cual sale el sonido en algunos objetos reales, tales como en los soportes de una vasija trípode procedente de Palenque, los cuales actúan como un sonajero y tienen labrada la característica ventana (Regueiro Suárez, 2021: 107, figura 4.a).



*Imagen 11: Detalle de la Estela 4 de Machaquilá (dibujo de Rogelio Valencia Rivera basado en Graham, 1967: Figura 61).*

Otro ejemplo de este tipo de determinativo sería **HA'**, 'agua' (Imagen 11), el cual es empleado para indicar la presencia del líquido dentro de un contenedor en la Estela 4 de Machaquilá. En el caso de dicha estela, el elemento que contiene el agua es el cuatrilobulado dentro del cual aparece el determinativo, siendo en realidad ésta la representación de una estructura localizada en la Plaza A de

la ciudad de Machaquilá, la cual solía llenarse de agua con el fin de llevar a cabo actividades rituales (Lacadena García-Gallo, 2006: 87-88).

**Propiedad del objeto o del personaje ilustrados**

En estos casos, se emplea el determinativo para indicar una característica del objeto o personaje que lo porta, la cual resulta especialmente reseñable para el artista. Dentro de este grupo podemos destacar el uso de los logogramas empleados para nombrar los colores o alguna otra de las características visibles del elemento a ilustrar. Como ejemplos de este uso, contamos con el determinativo **K'AN**, el cual puede significar 'amarillo' o 'precioso', el determinativo **YAX**, 'verde, azul', así como el logograma que aparece en elementos que brillan, tales como hachas de jade y que es empleado en las extremidades de algunos dioses, cuya lectura podría ser **LEM**, pero que en realidad se desconoce (Valencia Rivera, 2022: 21).

En los ejemplos del empleo del signo **K'AN** (Imagen 12) (ver más ejemplos en el capítulo de Salazar Lama en este volumen), el determinativo se emplea para indicar una característica específica del caparazón de tortuga empleado como instrumento musical, posiblemente su color o para señalar la naturaleza preciosa del material con el que se hacían dichos instrumentos.

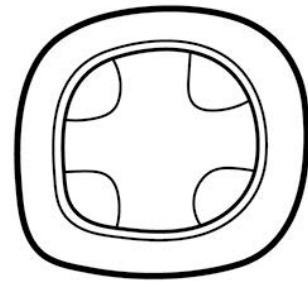
En el caso del ejemplo donde aparece el determinativo **YAX** (Imagen 13), está claro que se emplea para indicar el color de la piel del batracio ilustrado en la imagen. Resulta también interesante notar



a



b



c

Imagen 12: Ejemplos del determinativo **K'AN**, 'amarillo, precioso'. a) Detalle de la vasija K731 (fotografía de Justin Kerr, Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.); b) Detalle de la vasija K5104 (fotografía de Justin Kerr, Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.); c) Logograma **K'AN**, 'amarillo, precioso' (dibujo de Daniel Salazar Lama).

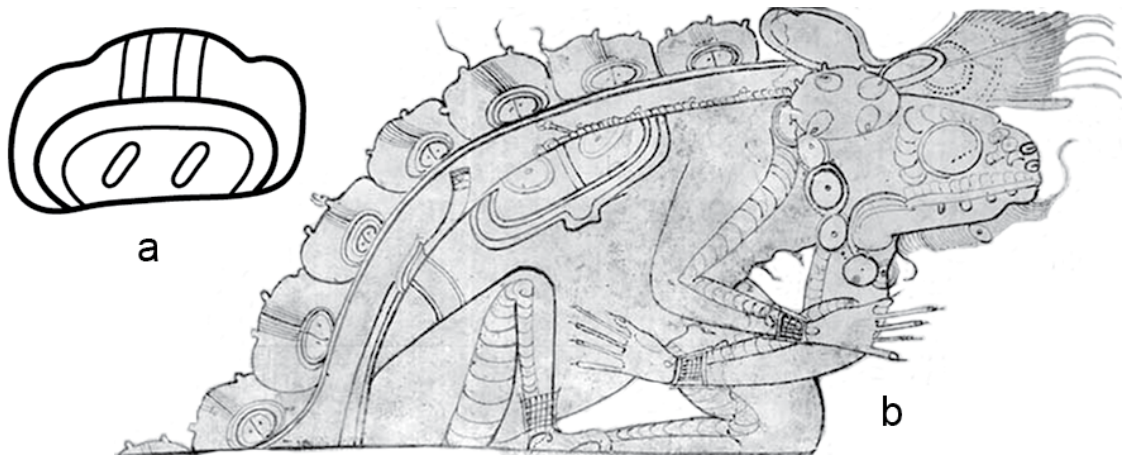


Imagen 13: Ejemplos del determinativo **YAX**, 'verde, azul'. a) Logograma **YAX**, 'verde, azul' (dibujo de Rogelio Valencia Rivera); b) Detalle de la vasija K1300 (fotografía de Justin Kerr, Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.).

que estos determinativos se pueden mezclar, ya que, en la parte interna de la espalda del batracio, aparece el signo **AK'BAL**, 'noche', para indicar que es un animal nocturno.

En la Imagen 14, se puede apreciar el uso de varios de estos determinativos semánticos en la misma imagen, los cuales son empleados para denotar algunas de las características de los dioses Chaahk y K'awiil, presentes en la vasija K1285. El signo **K'AN** aparece sobre la cabeza de Chaahk, del cual

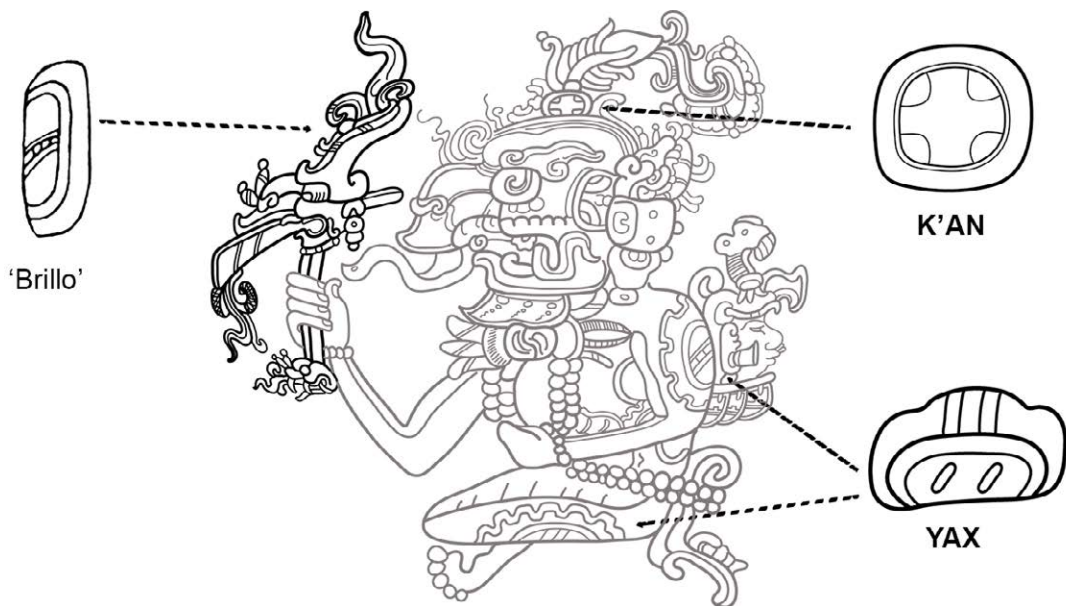


Imagen 14: Vasija K1285 (dibujo de Rogelio Valencia Rivera, basado en una fotografía de Justin Kerr, Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.), con ejemplos del empleo de varios determinativos en la misma imagen (dibujos de Rogelio Valencia Rivera y Daniel Salazar Lama).

surge una planta, que bien podría ser de maíz, la cual puede ser denotada mediante el empleo de este determinativo, pues es, al mismo tiempo, amarilla y preciosa.

El signo **YAX** se emplea sobre los brazos y piernas de este dios, para indicar, ya sea su color o la presencia de una de sus principales advocaciones, Yax Ha'al Chaahk, la cual fue muy venerada por los mayas (Lacadena 2004), lo cual podría estar siendo reiterado por la presencia del signo **HA'AL**, que aparece a modo de barba en la cara de la deidad —si es que esta interpretación de dicho signo es correcta. Por último, sobre la frente de K'awiil podemos ver el signo de brillo, que sirve para señalar la presencia de un elemento brillante en la cabeza del dios, el cual con toda probabilidad habría sido un espejo hecho con alguna piedra pulida y que en otras de sus representaciones aparece en sus brazos y piernas (Valencia Rivera, 2022: 21).

### **Entorno cosmológico determinado**

En este caso, los determinativos se emplean para indicar que el personaje u objeto que los porta pertenece a un espacio cosmológico específico. Particularmente se utiliza para la asociación de personajes con entidades celestes, tales como **EK'**, 'estrella' (Imagen 15), **'UH**, 'luna' (Imagen 16), **K'IN**, 'día, sol' (Imagen 17) y **AK'BAL**, 'noche, oscuridad' (ver Imagen 9). He incluido el determinativo **AK'BAL** en esta sección debido a que aparece en las bandas celestes (Imagen 18), donde comparte protagonismo con el resto de los determinativos indicados anteriormente, así como por su aparición en logogramas combinados, tales como el logograma **TZ'AK**, donde aparecen complementándose los unos con los otros (ver Stuart 2003).

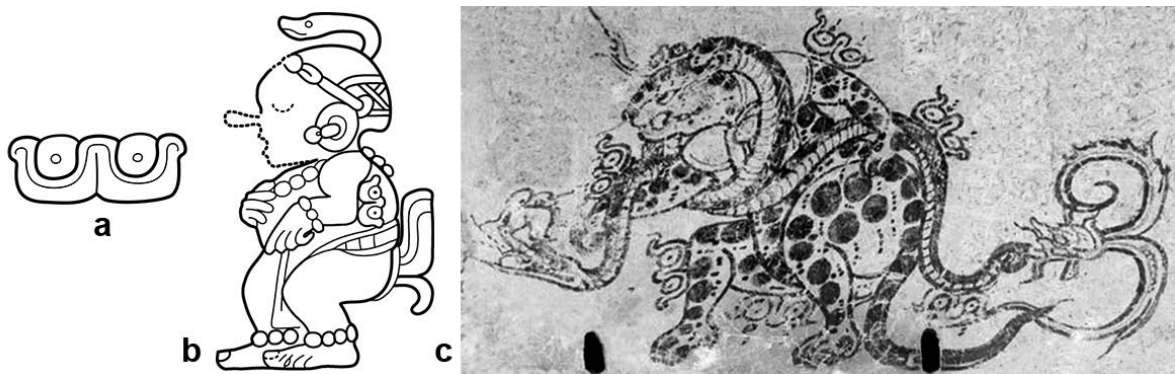


Imagen 15: Ejemplos del determinativo **EK'**, 'estrella'. a) Logograma **EK'**, 'estrella, Venus' (dibujo de Daniel Salazar Lama); b) Enano procedente del Escalón VII de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán (dibujo de Rogelio Valencia Rivera basado en Graham, 1982: 160); c) Detalle de la vasija K1652 (fotografía de Justin Kerr. Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.).

En el caso de los ejemplos que utilizan el determinativo **EK'**, 'estrella', el logograma fue empleado para designar elementos estelares en general y para designar al planeta Venus en particular, empleando el adjetivo **CHAK**, 'grande', para componer el nombre *chak ek'*, para este astro, tal y como se puede apreciar en el Códice de Dresde. Es muy probable que este logograma se empleara también para designar a los cometas y otros astros, cuyo movimiento es sensiblemente diferencial con respecto al resto de elementos en el firmamento. En los ejemplos empleados para la designación de algunos personajes, posiblemente marquen a seres relacionados con este último tipo de objetos celestes o muy probablemente, a conjuntos de estrellas, las cuales constituían las constelaciones

que los mayas veían en el cielo. Tal puede ser el caso de los enanos que aparecen en Escalón VII de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán (Graham, 1982: 160) (Imagen 15b), como ocurre también con los ejemplos localizados en el Cuarto 2, Pared Sur de Bonampak, donde aparecen determinativos de estrella sobre los lomos de un par de pecaríes, una tortuga y un par de figuras humanas (Chinchilla Mazariegos, 2005: 107-108). Otra posibilidad sería que algunas de estas estrellas en los cuerpos de algunos seres indicaran la identidad de las estaciones de Venus a lo largo de su recorrido, durante el periodo comprendido por la tabla de Venus del Códice de Dresde (Lounsbury, 1978: 778; Grube, 2005). El determinativo era, por lo regular, incorporado debajo de la axila del personaje, tal y como ocurre en el caso del enano del Escalón VII de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán (Imagen 15b), pero en ocasiones sustituía el cuerpo completo del personaje, como ocurre con la imagen de K'awiil en el Panel del Patio Oeste del Palacio de Palenque o en el Plato K4565, en el cual el cuerpo del Dios del Maíz es sustituido por el determinativo y tiene una cola de escorpión. En estos casos, parece ser que lo que el artista maya deseaba indicar era la presencia de un objeto celeste, cuya identidad viene determinada por el personaje que porta el signo. En otros ejemplos, varios determinativos son colocados alrededor del personaje (Imagen 15c), posiblemente con la misma intención, la de ligar al personaje que los porta, con un objeto celeste (Chinchilla Mazariegos, 2005). El nombre del jaguar ilustrado en la figura 15c es Jatz'o'm Ek' Hix, 'Felino Lanzador de Estrellas' —el cual aparece también en las vasijas K1230 y K1389— nombre cuyo significado resulta ahora mismo elusivo.

Los ejemplos que emplean el determinativo 'UH, 'luna', son usados principalmente para designar a la diosa lunar maya, un personaje femenino que regularmente es acompañado por un conejo y que permite identificarla con facilidad (Imagen 16a). De forma general, la integración del determinativo en la imagen, se realiza mediante la inclusión del símbolo lunar por debajo del brazo de unos de los personajes de la composición iconográfica, generalmente, la propia diosa lunar (Imagen 16b), incorporando el determinativo como si fuera un ala saliendo de su axila, de forma similar a como ocurre con el determinativo para estrella. También se puede poner por detrás del personaje (Imagen 16c) o colocando a la diosa dentro del signo lunar, junto con su conejo. No sólo se emplea el determinativo para identificar a la diosa, sino que también se emplea para identificar a otros seres como lunares, dentro de los cuales se suele encontrar al Dios del Maíz (Chinchilla Mazariegos, 2021: 258-261), posiblemente para señalar algún tipo de relación mitológica de dichos personajes con nuestro satélite natural (Imagen 16b).



Imagen 16: Ejemplos del determinativo 'UH, 'luna'. a) Logograma 'UH, 'luna' (dibujo de Rogelio Valencia); b) Detalle de la vasija K504 (fotografía de Justin Kerr. Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.); c) Detalle de la vasija K5166 (fotografía de Justin Kerr. Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.).

El determinativo semántico **K'IN** (Imagen 17a), identifica a los personajes que se asocian con el astro solar. Más allá de su empleo sobre el rostro y las extremidades de las representaciones de K'inich Ajaw, en las cuales podría ser empleado como un texto embebido, aparece en otros seres, en los que las implicaciones de su uso giran posiblemente en torno al poder calórico del sol. En el primer ejemplo, el determinativo se ha colocado en la parte ventral del jaguar representado en la vasija K531 (Imagen 17c), cuyo nombre es K'in Tahnal Kewee<sup>JAGUAR</sup>,<sup>10</sup> 'Piel de jaguar con el sol en el pecho', nombre que podría implicar que el *wahyis* posee la fuerza de los rayos del sol. En otros casos, el signo aparece sobre la coronilla de personajes de avanzada edad (Imagen 17b), en lo que parece ser una constatación de la acumulación de energía solar por parte de las personas a lo largo de su vida, de manera similar a como se concibe el *tonalli* entre los nahuas (Velásquez García 2011).

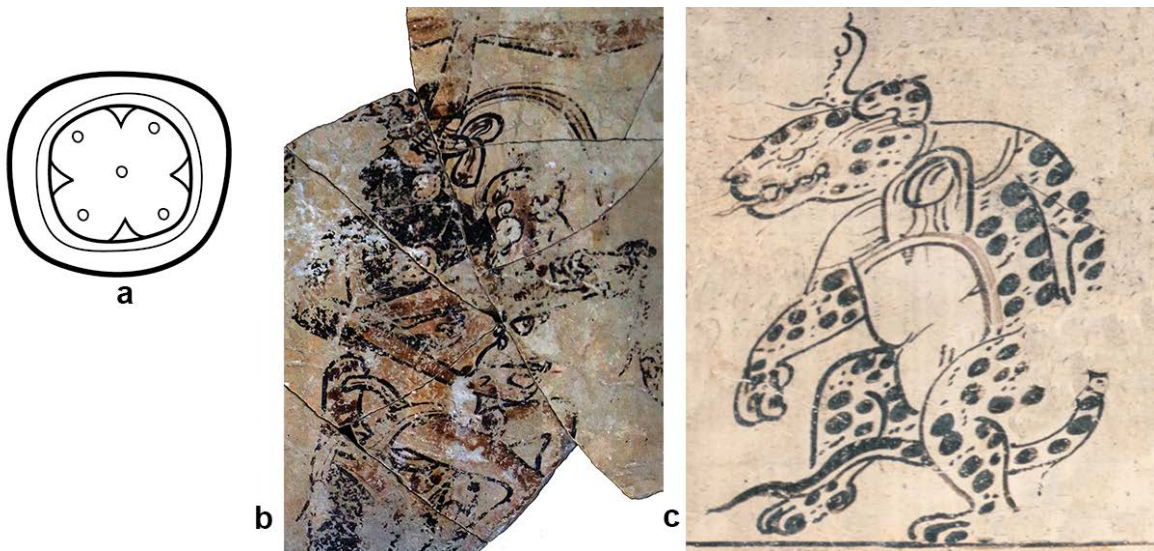


Imagen 17: Ejemplos del determinativo **K'IN**, 'sol, caliente'. a) Logograma **K'IN**, 'sol, caliente' (dibujo de Daniel Salazar); b) Vasija procedente de Calakmul (fotografía de Rogelio Valencia); c) Detalle de la vasija K531 (fotografía de Justin Kerr. Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.).

Finalmente, el determinativo **AK'BAL** fue empleado para distinguir aquellos seres cuyo ámbito de acción es la noche. Tal es el caso de la luciérnaga, mencionada con anterioridad (Imagen 9). Pero este signo posiblemente se emplee también para indicar la presencia de ambientes oscuros y húmedos, no solamente nocturnos. Es el caso del colgante que porta el dios Chaahk en la Imagen 9. Inscrito sobre una pequeña vasija, aparece el signo **AK'BAL**. Del cuello de la vasija salen los dos extremos de una serpiente. Pero en otro ejemplar de esta serie de vasijas, quien porta el pequeño colgante es el dios de la muerte, Sak Jal Chamiiy y de la boca del colgante sale la sustancia que aparece a los pies de los personajes del mito. Existen propuestas de interpretación que establecen que dicha sustancia es niebla y relacionan este mito con otro pan-mesoamericano que narra el nacimiento del maíz, el de Tamoanchan (Valencia Rivera y García Capistrán, 2013: 45; García Capistrán y Valencia Rivera, 2017: 405), pero en otros casos se propone que el ambiente en el que se encuentran los personajes es

<sup>10</sup> La lectura del logograma con la forma de piel de jaguar sin cabeza es **KEW**, 'piel' (Zender, Beliaev y Davletshin, 2016: 47-51). El término **KEW** es aplicable a las pieles de varios animales (Zender, Beliaev y Davletshin, 2016: 49), pero en este caso sabemos que se trata de la piel de un jaguar por las manchas que incorpora el signo, en lo que podría constituir otro posible ejemplo de determinativo semántico escriturario.

acuático (Macleod, 2021: 206). Este episodio del mito se realiza frente a la apertura que hace Chaahk con su hacha en la montaña, es decir, en una cueva. Las cuevas son elementos del paisaje que se caracterizan por ser lugares húmedos y oscuros, lo cual concuerda con las características de la noche en las regiones selváticas y de ahí la razón del empleo del signo **AK'BAL** para designar la sustancia que inunda este sitio mitológico. Por la misma razón, por situarse dentro de las entrañas de la tierra, este signo está asociado al inframundo, ya que aparece caracterizando a dioses que claramente pertenecen a ese espacio cosmológico, tales como Ahkan (Grube, 2004: 60) y una de sus advocaciones denominada Mook Chi.

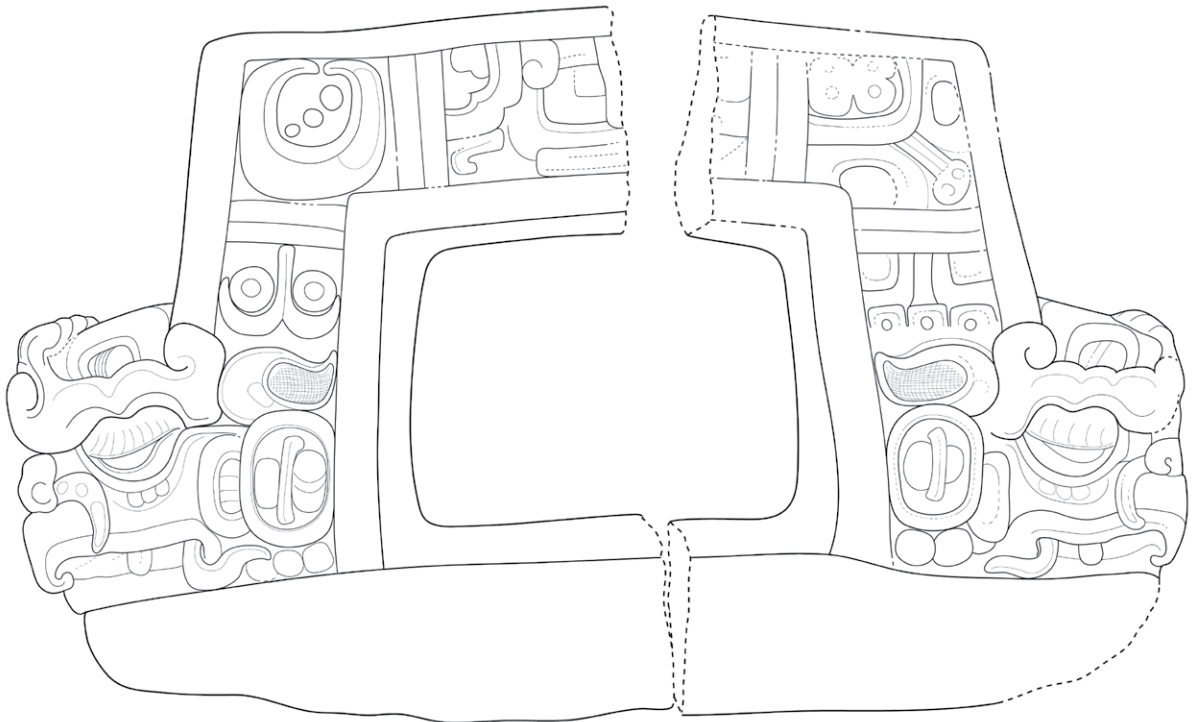


Imagen 18: Altar procedente de Moral-Reforma decorado con una banda celeste (Dibujo de Daniel Salazar Lama).



Imagen 19: Ejemplos del determinativo **A'N**, 'ser, haber, maíz tierno'. a) Vasija K8425 (fotografía de Justin Kerr. Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.); b) Logograma **A'N**, 'ser, haber, maíz tierno' (dibujo de Rogelio Valencia).

### *Cambio en la naturaleza del objeto o personaje mostrado*

Para este caso en particular, contamos con un ejemplo muy interesante. Se trata de la presencia del determinativo **A'N** (Imagen 19), que significa ‘maíz tierno’ —este signo representa una planta sobre la que se han marcado algunos números en el sistema de numeración maya— pero por rebus también significa ‘ser, haber’. Este determinativo es incluido en algunas de las representaciones de escribas mayas, quienes lo llevan saliendo por debajo de la axila, de forma similar a como ocurre con el signo **EK'** (Imagen 15b) o con el signo ‘**UH** (Imagen 16b).

Como se puede ver en la Imagen 19a, existen dos tipos fundamentales de escriba, uno que se caracteriza por tener una cabeza del ave Muwaan en la base de una cola de cuya boca surge una serpiente asociada con el inframundo, ya que se muestra descarnada, con ojos de muerte alrededor de su cuerpo y cabeza de ciempiés (Houston 2016). Según Taube (citado en Newman *et al.* 2015: 89), este tipo de serpiente estaría asociado al sol y por extensión, a la cuenta de los días. Además, este tipo de escriba, regularmente lleva el determinativo **AK'BAL** en brazos y piernas, señalando un carácter inframundano para este personaje. El otro escriba, por el contrario, exhibe unas características diferentes, ya que, además del determinativo **A'N**, suele aparecer con las marcas de brillo en brazos y piernas.

No solamente se muestra a los escribas de esta forma, si no que tenemos múltiples variaciones dentro de un patrón básico. En algunos casos, aparecen escribas sin ningún tipo de determinativo asociado a su imagen, por lo que podemos presuponer que se trata de modelos humanos reales. En otros casos, los rostros de los escribas muestran las características de un mono, que es el animal más empleado para representar a los escribas en la iconografía —ver las vasijas K760, K1225 o K3413, por ejemplo—, pero también aparecen como otros animales, tales como pájaros, posiblemente buitres y zarigüeyas (Boot, 2008).

Regularmente, en los casos en los que se muestran escribas sobrenaturales en la iconografía maya, aparecen dos, uno junto al otro, siendo en la mayor parte de las veces uno de cada tipo de los descritos anteriormente — como en las vasijas K1523, K2876, K4010, K5721 o K6020— aunque en ocasiones aparecen dos del mismo tipo juntos —ver K1257, K1565 o K5365. En dos casos interesantes podemos ver a cada uno de los héroes gemelos con un escriba. En el caso de la vasija K501, se ve a Xbalamke con el determinativo **A'N** debajo del brazo junto a otro escriba con cara de mono y que posiblemente porta una cola de serpiente que no se puede ver. Pero en el ejemplo de la vasija K2994, se muestra a Junajpu, portando los instrumentos de la escritura, junto a otro escriba con el rostro de un mono.

Esta variabilidad puede tener una explicación en los orígenes de los escribas dentro de la narrativa del Popol Vuh, donde se describe como los dos primeros gemelos, Jun Batz' y Jun Chowen —quienes a la postre se transforman en monos— eran grandes conocedores del arte de la escritura, la escultura y la música, y eran invocados por los escritores y escultores en la antigüedad (Colop, 2012: 68; Craveri, 2013: 86), lo cual podría implicar que estos dos hermanos terminaron siendo el modelo paradigmático para los artistas que realizaban estas mismas tareas, convirtiéndose en patrones de las mismas. Una vez convertidos sus hermanastros en monos, Junajpu y Xbalanke se nombran a sí mismos como los sustitutos de Jun Batz' y Jun Chowen (Colop, 2012: 69; Craveri, 2013: 86), lo cual podría implicar que continuaran, así mismo, con sus tareas como escribas y como escultores.

Con base en estas observaciones puedo proponer que existían dos tipos de escribas, uno señalado por el determinativo de **AK'BAL** y la cola con forma de serpiente-escolopendra que sale de la boca del ave Muwaan, y otro marcado por el determinativo **A'N** y por determinativos de brillo. Muy

probablemente, cada uno se dedicaría a una tarea específica, la cual por el momento no es posible determinar.

Otro posible ejemplo de este tipo de determinativos en la iconografía es la colocación de K'awiil sobre la cola de seres sobrenaturales, especialmente de serpientes. Resulta particularmente interesante el caso en el que solamente aparece su cabeza, la cual actúa regularmente como el logograma utilizado para designar a esta deidad (Imágenes 5a y 15c), por lo que puede ser interpretada, no como una representación de este dios, si no como el elemento que sirve para escribir su nombre. Esta práctica fue utilizada por los artistas mayas para indicar la fuente de la transformación del ser sobrenatural sobre el que aparece este signo, K'awiil, quien mediante de los rituales señalados mediante el verbo *tzak*, 'invocar', hacia aparecer a través de su pierna al ser invocado por el especialista religioso maya (Valencia Rivera y García Barrios, 2010).

Por último, resulta importante señalar, que ninguno de los determinativos semánticos empleados en la iconografía es aplicado a los seres humanos, solamente a seres sobrenaturales o en objetos, particularmente, aquellos que aparecen relacionados con dichos seres. En aquellos casos en los que un gobernante está encarnando a una deidad, mediante el empleo de la expresión *ubaahila'n* (ver a Kupprat en este volumen), la caracterización de éstos podría implicar la emulación de dichas marcas en su imagen, pero es muy probable que en esos casos se trate de exaltar la caracterización del personaje para que se asemeje más al dios que está siendo encarnado. Al respecto, cabe resaltar que aún en esos momentos en los que los gobernantes muestran sus rostros mediante el empleo de un artilugio iconográfico denominado "máscara de rayos X" (Velásquez García, 2007), que denota su naturaleza humana y no divina.

## Conclusiones

Como se ha podido ver en los ejemplos descritos anteriormente, las representaciones iconográficas que aparecen en el arte maya pueden hacer uso de un recurso surgido dentro del sistema de escritura como mecanismo tanto denotativo, como connotativo, empleado para complementar la información visual que el observador recibe de la propia iconografía. Este mecanismo era empleado por su alto nivel de iconicidad, el cual facilita la sustitución de unos elementos por otros. Es decir, se emplea un recurso surgido de un medio de comunicación dentro de otro distinto, con el propósito de enriquecer la información visual.

La fluidez que muestran los sistemas de escritura jeroglíficos para integrar elementos escriturarios dentro de obras iconográficas se debe sobre todo a la similitud existente entre los elementos del medio escrito y los del medio pintado o esculpido. Esto no quiere decir que la iconografía se pueda leer, ni mucho menos, pero sí que el empleo de recursos escriturarios enriquece la información semántica disponible a la persona que está interpretando una obra iconográfica, sin aportar una carga fonética.

El empleo de determinativos semánticos no constituye el único mecanismo empleado por la iconografía procedente de la escritura, ya que en algunos casos las imágenes mayas pueden incluir textos que sí se puede leer y que permiten, de forma muy clara e inequívoca, identificar a los personajes, los lugares o algunas de las cosas que se muestran en dichas obras. En estos casos, es común utilizar los llamados 'nichos funcionales' (Salazar Lama, 2014; Salazar Lama, 2022: 33; Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017). Lo más interesante es que este intercambio de recursos de un medio, el escriturario, a otro medio distinto, el iconográfico, no solamente se da en un sentido, si no que como se muestra en la Imagen 20, se puede dar en ambos sentidos.

El sistema de escritura hereda la iconicidad uniforme que aporta la iconografía, la cual permite el intercambio de elementos entre ambos medios y además también aporta el principio de orden iconográfico usado en algunos de los ejemplos de escritura emblemática maya (véase el Capítulo 2 de este volumen). Esto también ocurre en las escrituras teotihuacana y mexica, donde la disposición de los elementos escriturarios dentro del soporte obedece más a un principio de orden estético y no al tradicional orden de lectura empleado por la mayor parte de las escrituras del mundo (Domenici, 2017; Whittaker, 2021: 69; Davletshin, 2022: 50-51).



*Imagen 20: Diagrama de interrelación entre los recursos de la imagen y la escritura (elaborado por Rogelio Valencia Rivera).*

Otro recurso interesante que nos permite apreciar un flujo constante de ida y vuelta entre estos dos medios de comunicación es el discutido por Salazar Lama en este mismo volumen (Cap. 5), en el cual elementos escriturarios aparecen en otro importante nicho funcional, los ojos de los personajes que pueblan las escenas iconográficas. Este mecanismo de connotación consiste en una aplicación específica del uso de determinativos semánticos en la iconografía y es también empleado como mecanismo de contextualización semántica en ciertos casos, dentro de algunos jeroglifos. Tal es el caso de algunas variantes del jeroglifo de día de la cuenta larga, en su variante de cabeza de mono, cuando estos llevan infijo en el ojo el signo **IK'**, 'viento' y que relaciona a estos animales con el viento (Valencia Rivera, 2017: Fig. 4 y 18).

El comportamiento y el aporte de contenido de los elementos escriturarios incluidos en algunas de las representaciones plásticas mayas se mantiene a pesar de su inclusión en un medio de comunicación diferente. Ya sea que estos se incluyan para nombrar elementos dentro de la iconografía al ser colocados en su nicho funcional correspondiente o porque se incluyen con el fin de aportar más información acerca de las características o el contexto de aparición de algunos de los componentes que integran la creación iconográfica.

Así mismo, algunos recursos pictóricos son empleados dentro de la escritura para darle un valor estético atractivo para los mayas, como resulta ser el caso de la disposición emblemática de componentes, el mantenimiento de la iconicidad de los signos, ya que nunca fue utilizada una escritura cursiva por los mayas (Houston, 2012: 197) o para heredar esa función de contextualización semántica que

los jeroglifos ganan al ser empleados por la iconografía. Este intercambio de elementos resultaba ser muy atractivo para los artistas mayas, ya que nunca dejaron de hacer uso de estos recursos y resulta ser muy útil al investigador pues le permite encontrar las múltiples vías de interrelación y las aportaciones mutuas entre ambos sistemas, las cuales permiten ampliar las posibilidades de interpretación de sus productos. Además, como demuestra Mikulska en este mismo volumen (Cap. 6), este tipo de recursos no solamente eran empleados por los mayas, si no que eran de uso común en otras culturas de Mesoamérica.

A pesar de que para el espectador actual pudiera resultar confuso este intercambio de elementos ligados a ambos medios de comunicación, lo cual puede llevar a especular si la iconografía se podría leer de la misma forma que la escritura, resulta claro que para los integrantes de la cultura maya no existía esta ambivalencia, ni el uso de la misma daba pie a confusiones, debido sobre todo al uso controlado de los contextos en los que aparecen dichas complementaciones y además, el uso de estos juegos visuales le resultaba atractivo a sus creadores, pues enriquecía el valor de sus obras plásticas. De la misma manera que nosotros somos capaces de diferenciar la información iconográfica de la escrita presentes en un mapa actual de cualquier ciudad del mundo, para el maya resultaba muy clara la diferenciación entre los elementos pertenecientes a ambos sistemas de comunicación mezclados en una obra, sin llegar a causar interferencias que no le permitieran percibir los mensajes asociados a sus creaciones artísticas (Valencia Rivera y Díaz Álvarez, en prensa).

### Agradecimientos

Quisiera agradecer a los colegas que participaron en la presentación de las obras incluidas en el presente volumen durante el Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en la ciudad de Salamanca en 2018, así como por las charlas en las que discutimos acerca del contenido de las mismas. Quiero agradecer especialmente a Daniel Salazar y a Davide Domenici por sus valiosos comentarios y por el fructífero intercambio de ideas surgido a raíz de la propuesta de la creación de este libro. Esta investigación contó con el apoyo del proyecto PAPIIT IN403823 (DGAPA-UNAM).

### Bibliografía

- Aubin, Joseph Marius Alexis (1885) *Mémoires sur la peinture didactique et l'écriture figurative des anciens Mexicains*, Paris, Mission Scientifique au Mexique et dans l'Amérique Centrale, Imprimerie Nationale.
- Berlo, Janet C. (1983) "Conceptual categories for the study of texts and images in Mesoamerica", en Janet Berlo (ed.), *Text and Image Pre-Columbian Mesoamerica*, Oxford, BAR, pp. 79-117.
- Boltz, William G. (2011) "Literacy and the Emergence of Writing in China", en Li Feng y David Prager Branner (eds.), *Writing & Literacy in Early China Studies from the Columbia Early China Seminar*, Seattle, University of Washington Press, pp. 51-84.
- Boot, Erik (2008) "At the Court of Itzam Nah Yax Kokaj Mut: Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel".
- Cervelló Autuori, Josep (2016) *Escrituras, lengua y cultura en el antiguo Egipto*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Champollion, Jean-François (1836) *Grammaire égyptienne, ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée*, Paris, Typographie de Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l'Institut de France.
- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo (2005) "Cosmos and warfare on a Classic Maya vase". *RES*, 47, pp. 107-134.

- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo (2021) “The solar and lunar heroes in Classic Maya art”, en Holley Molles, Allen J. Christenson y Frauke Sachse (eds.), *The Myths of the Popol Vuh in Cosmology, Art & Ritual*, Louiville, University Press of Colorado, pp. 251–267.
- Colop, Sam (2012) *Popol Wuj*, Guatemala, F & G Editores.
- Cossich Vielman, Margarita Victoria (2014) “El sistema de escritura jeroglífica nahuatl: análisis epigráfico de los onomásticos de cinco documentos del Siglo XVI de Tepetlaoztoc”, Tesis de Maestría no publicada, Mexico, Facultad de Filosofía y letras, Instituto de Investigaciones filológicas, Posgrado de Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Coulmas, Florian (2003) *Writing systems. An introduction to their linguistic analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Craveri, Michela (2013) *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto K'iche'*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Davies, W. Vivian (1987) *Reading the past. Egyptian Hieroglyphs*, Berkeley/Londres, University of California Press, British Museum.
- Davletshin, Albert (2017) “Incipient Development of Semantic Determinatives in the Nahuatl Hieroglyphic Script”, Ponencia presentada en “Schriftentwicklung im Niltal und Zweistromland, Textdatenbank und Wörterbuch des Klassischen Maya”, University of Bonn Institute for Oriental and Classical Studies, Russian State University for the Humanities, Moscú, 21 de junio de 2017.
- Davletshin, Albert (2021) “Descripción funcional de la escritura jeroglífica náhuatl y una lista de términos técnicos para el análisis de sus delecteos”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 62, pp. 43–93.
- Domenici, Davide (2017) “Place Names and Political Identities in the Teotihuacán Mural Paintings”, en Merideth Paxton y Leticia Staines Cicero (eds.), *Constructing Power and Place in Mesoamerica. Pre-hispanic paintings from three regions*, Albuquerque, University of New Mexico Press, pp. 53–75.
- de la Fuente, Beatriz (1970) “El arte del retrato entre los mayas”, *Artes de México*, 132, pp. 7–17.
- García Capistrán, Hugo y Rogelio Valencia Rivera (2017) “En el lugar de hendidura se levanta el árbol florido. Reconstrucción de un mito maya desde una perspectiva mesoamericanista”, en Eduardo Matos Moctezuma y Ángela Ochoa (eds.), *Del saber ha hecho su razón de ser... Homenaje a Alfredo López Austin*, vol. 1, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 389–411.
- Goldwasser, Orly (2002) *Prophets, Lovers and Giraffes: Wor(l)d Classification in Ancient Egypt*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- Goldwasser, Orly (2006) “A Comparison between Classifier Language and Classifier Script: The Case of Ancient Egyptian”, en Gideon Goldenberg (ed.), *A Festschrift for Hans Jakob Polotsky*, Jerusalem, Magnes Press, pp. 16–39.
- Goldwasser, Orly (2024) “Classifiers as Priming Devices, or ‘Classifiers Tell Us What We Already Know’”, en Gaëlle Chantraine (ed.), *Language, Semantics, and Cognition in Ancient Egypt and Beyond*, New Haven, Yale Egyptological Studies 14, Yale Egyptology, pp. 75–109.
- Goldwasser, Orly y Colette Grinevald (2012) “What are “Determinatives” good for?”, en Eitan Grossman, Stéphane Polis y Jean Winand (eds.), *Lexical Semantics in Ancient Egyptian*, Hamburg, Widmaier Verlag, pp. 17–53.
- Graham, Ian (1967) *Archaeological Explorations in El Peten, Guatemala*, (Middle American Research Institute Publication 33), Nueva Orleans, Tulane University.
- Graham, Ian (1982) *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions. Vol. 3, Part 3, Yaxchilan*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Grube, Nikolai (2004) “Akan – the God of Drinking, Disease and Death”, en Daniel Graña-Behrens, Nikolai Grube, Christian Prager, Frauke Sachse, Stefanie Teufel y Elizabeth Wagner (eds.), *Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective*, (Acta Mesoamericana 14), Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein, pp. 59–76.
- Grube, Nikolai (2005) “The Death Bringing Foreigners: The Venus Gods of the Dresden Codex”, ponencia presentada en el *10th European Maya Conference Symposium, The Maya and Their Neighbours*

- Internal and External Contacts Through Time*, Universiteit Leiden en Rijksmuseum voor Volkenkunde Leiden, 9-10 de diciembre de 2005.
- Grube, Nikolai (2012) "A logogram for SIP, 'Lord of the Deer'", *Mexicon*, XXXIV (6), pp. 138-141.
- Handel, Zev (2019) *Sinography: The Borrowing and Adaptation of the Chinese Script*, Leiden, Brill.
- Helmke, Christophe (2013) "Mesoamerican Lexical Calques in Ancient Maya Writing and Imagery", *The PARI Journal*, 14(2), pp. 1-15.
- Helmke, Christophe, Julie A. Hoggarth y Jaime J. Awe (2018) *A Reading of the Komkom Vase Discovered at Baking Pot, Belize. Monograph 3*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press.
- Hopkins, Nicholas A. (1994) "Days, kings, and other semantic classes marked in Maya hieroglyphic writing", ponencia presentada en el *93rd Annual Meeting of the American Anthropological Association*, Atlanta.
- Houston, Stephen (2012) "Maya Writing: Modified, Transformed", en Stephen Houston (ed.), *The Shape of Script*, Santa Fe, SAR Press, pp. 187-208.
- Houston, Stephen (2016) "Kill all the lawyers", *Maya Decipherment. Ideas on Maya writing and Iconography - Boundary end Archaeological Research Center*.
- Kelley, David H. (1976) *Deciphering the Maya Script*, Austin, University of Texas Press.
- Keller, Kathryn C. y Plácido Luciano C. (1997) *Diccionario Chontal de Tabasco*, Tucson, Summer Institute of Linguistics.
- Kettunen, Harri y Christophe Helmke (2010) *La escritura jeroglífica maya*, Madrid, Instituto Iberoamericano de Finlandia.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso (2004) "On the Reading of Two Glyphic Appellatives of the Rain God", en Daniel Graña-Behrens, Nikolai Grube, Christian Prager, Frauke Sachse, Stefanie Teufel y Elizabeth Wagner (eds.), *Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective* (Acta Mesoamericana 14), Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein, pp. 87-98.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso (2006) "Excavaciones en Machaquila, Temporada 2005: El recinto cuadrilobulado de la Plaza A", Reporte 20, *Atlas Arqueológico de Guatemala*, Guatemala, Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Ministerio de Cultura y Deportes, pp. 74-123.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso (2010) "Escritura y lengua en Tak'alik Ab'aj: Problemas y propuestas", en Barbara Arroyo, Adriana Linares y Lorena Paiz (eds.), *XXIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2009*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, pp. 1022-1039.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso, Sebastian Matteo, Asier Rodríguez Manjavacas, Hugo García Capistrán, Rogelio Valencia Rivera e Ignacio Cases Martín (2010) *Introducción a la escritura maya. Cuadernos de trabajo 1 y 2*, Wayeb, Asociación Europea de Mayistas.
- Lansing, Ambrose (1947) *Two Egyptian Royal Portraits*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- Lincke, Eliese-Sophia, y Frank Kammerzell (2012) "Egyptian Classifiers at the Interface of Lexical Semantics and Pragmatics", en Eitan Grossman, Stéphane Polis y Jean Winand (eds.), *Lexical Semantics in Ancient Egyptian*, Hamburg, Widmaier Verlag, pp. 55-122.
- Lopes, Luis (2004) "Some Notes on Fireflies", *Mesoweb*.
- Lopes, Luís y Albert Davletshin (2004) "The Glyph for Antler in the Mayan Script", *Wayeb Notes*, 11, pp. 1-18.
- Lounsbury, Floyd G. (1978) "Maya Numeration, Computation, and Calendrical Astronomy", en Charles C. Gillispie (ed.), *Dictionary of Scientific Biography*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, pp. 759-818.
- MacLeod, Barbara (2021) "The Transmutation of Sustenance", en Holley Molles, Allen J. Christenson y Frauke Sachse (eds.), *The Myths of the Popol Vuh in Cosmology, Art & Ritual*, Louville, University Press of Colorado, pp. 173-221.
- Manrique Castañeda, Leonardo (1989) "Ubicación de los documentos pictográficos de tradición náhuatl en una tipología de sistemas de registro y escritura", en Carlos Martínez Marín (ed.), *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, Mexico, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 159-170.

- Michalowski, Piotr (1996) “Cuneiform: Origins”, en Peter T. Daniels y William Bright (eds.), *The World's Writing Systems*, Oxford, Oxford University Press, pp. 33-36.
- Mora-Marin, David (2008) “Full Phonetic Complementation, Semantic Classifiers, and Semantic Determinatives in Ancient Maya Hieroglyphic Writing”, *Ancient Mesoamerica*, 19, pp. 195-213.
- Newman, Sarah, Stephen Houston, Thomas Garrison y Edwin Román (2015) “Outfitting a King”, en Stephen Houston, Sarah Newman, Edwin Román y Thomas Garrison (eds.), *Temple of the Night Sun: A Royal Tomb at El Diablo, Guatemala*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, pp. 84-179.
- Payne, Annick (2017) “Determination in the Anatolian Hieroglyphic Script of the Empire and Transitional Period”, *Altorientalische Forschungen*, 44(2), pp. 221-234.
- Payne, Annick (2018) “Determination in the Anatolian Hieroglyphic Script: The Late 10th and Early 9th Centuries BC”, *Altorientalische Forschungen*, 45(1), pp. 1-20.
- Polis, Stéphane y Serge Rosmorduc (2015) “The Hieroglyphic Sign Functions. Suggestions for a Revised Taxonomy”, en Hans Amstutz, Andreas Dorn, Matthias Müller, Miriam Ronsdorf y Sami Uljas (eds.), *Fuzzy Boundaries Festschrift für Antonio Loprieno*, Hamburg, Widmaier Verlag, pp. 149-174.
- Prem, Hanns (2008) “Cohesión y diversidad en la escritura náhuatl”, *Itinerarios*, 8, pp. 13-41.
- Regueiro Suárez, Pilar (2021) “Músicos y danzantes mayas. Una aproximación a sus contextos y funciones durante el periodo Clásico”, *Revista de Arqueología Americana*, 39, pp. 97-120.
- Rude, Noel (1986) “Graphemic classifiers in Egyptian hieroglyphics and Mesopotamian cuneiform”, en Colette Craig (ed.), *Noun Classes and Categorization*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 133-138..
- Salazar Lama, Daniel (2014) “Aj K'an Witz. Montañas, antepasados y escenas de resurrección en el friso de Balamkú, Campeche”, Tesis de Maestría, Mexico, Facultad de Filosofía y letras, Instituto de Investigaciones filológicas, Posgrado de Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salazar Lama, Daniel (2019) “Escultura integrada en la arquitectura maya: tradición y retórica en la representación de los gobernantes (400 A.E.C. - 600 E.C.)”, Tesis doctoral en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salazar Lama, Daniel (2022) *El renacer de los reyes. Imagen, contexto y significado del friso de Balamkú, Campeche, México*, Paris Monographs in American Archaeology, Archaeopress.
- Salazar Lama, Daniel y Rogelio Valencia Rivera (2017) “The Written Adornment: the many relations of text and image in Classic Maya visual culture”, *Visible Language*, 51 (2), pp. 80-104.
- Schele, Linda (1983) *Notebook for the VIIIth Texas Maya Meetings Workshop*, Austin, University of Texas Press.
- Selz, Gebhard J., Colette Grinevald y Orly Goldwasser (2017) “The Question of Sumerian “Determinatives”. Inventory, Classifier Analysis, and Comparison to Egyptian Classifiers from the Linguistic Perspective of Noun Classification”, en Daniel A. Werning (ed.), *Proceedings of the Fifth International Conference on Egyptian-Coptic Linguistics (Crossroads V). Lingua Aegyptia - Journal of Egyptian Language Studies* 25, Hamburg, Widmaier Verlag, pp. 281-344.
- Stone, Andrea and Marc Zender (2011) *Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*, Londres, Thames and Hudson.
- Stuart, David (1995) “A Study of Maya Inscriptions”, Tesis doctoral, Universidad de Vanderbilt, Nashville.
- Stuart, David (2003) “On the Paired Variants of TZ'AK”, *Mesoweb*.
- Valencia Rivera, Rogelio (2017) “El tiempo vuela: el uso de aves y otros animales para representar los periodos de tiempo de la Cuenta Larga Maya”, *Journal de la Société des Américanistes, Special Issue: Maya times*. DOI:10.4000/jsa.15310
- Valencia Rivera, Rogelio (2021) “The use of semantic determinatives in Nahuatl writing”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 61, pp. 13-48.
- Valencia Rivera, Rogelio y Ana Guadalupe Díaz Álvarez (en prensa) En prensa. «Imagen y escritura: Una discusión necesaria». En *Un mundo de signos jeroglíficos: Los sistemas de escritura logofonéticos*

- y *figurativos de Mesoamérica*, editado por Erik Velásquez García y María Elena Vega Villalobos. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas..
- Valencia Rivera, Rogelio y Ana García Barrios (2010) “Rituales de invocación al dios K’awiiil”, en Andrés Ciudad Ruiz, Ma. Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cueva (eds.), *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, Publicaciones de la SEEM 9, Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas, pp. 235-261.
- Valencia Rivera, Rogelio y Hugo García Capistrán (2013) “In the Place of the Mist: Analyzing a Maya Myth from a Mesoamerican Perspective”, en Jesper Nielsen y Christophe Helmke (eds.), *The Maya in a Mesoamerican Context: Comparative Approaches to Maya Studies*, Markt Schwaben, Verlag Anton Saurwein, pp. 35-50.
- Valencia Rivera, Rogelio y Daniel Salazar Lama (2017) “El ave como cielo: la presencia del ave *chan* en las bandas celestes mayas”, *Journal de la Société des Américanistes*, 103-2, pp. 9-46.
- Velásquez García, Erik (2007) “La máscara de ‘rayos X’. Historia de un artilugio iconográfico en el arte maya”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 90, pp. 7-36.
- Velásquez García, Erik (2011) “Las entidades y fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica”, en Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega (eds.), *Los Mayas, voces de piedra*, México, Ámbar diseño, pp. 235-253.
- Whittaker, Gordon (2009) “The Principles of Nahuatl Writing”, *Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft*, 16, pp. 47-81.
- Whittaker, Gordon (2018a) “Aztec hieroglyphic writing: A comparative perspective”, en Silvia Ferrar and Miguel Valerio (eds.), *Paths into Script Formation in the Ancient Mediterranean*, Roma, Studi Micenei ed Egeo-Antolici, Consiglio Nazionale delle Ricerche, pp. 173-188.
- Whittaker, Gordon (2018b) “Aztec Hieroglyphics: A name-based writing system”, *Language & History*, 61:1-2, pp. 60-76.
- Whittaker, Gordon (2021) *Deciphering Aztec Hieroglyphs. A Guide to Nahuatl Writing*, Londres, Thames & Hudson.
- Zender, Marc U. (1999) “Diacritical Marks and Underspelling in the Classic Maya Script: Implications for Decipherment”, Tesis de maestría, Calgary, Departamento de arqueología de la Universidad de Calgary.
- Zender, Marc U. (2013) “Algunas evidencias para una clase de sílabas VC en la escritura náhuatl”, ponencia presentada en *La gramatología y los sistemas de escritura mesoamericanos*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 25-29 de noviembre de 2013.
- Zender, Marc U. (2017) “Reflexiones sobre el desciframiento de la escritura náhuatl: debates actuales y descubrimientos recientes”, ponencia presentada en *III Encuentro Internacional de Gramatología: homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 11 de octubre de 2017.
- Zender, Marc U., Dmitri Beliaev y Albert Davletshin (2016) “The Syllabic Sign we and an Apologia for Delayed Decipherment”. *The PARI Journal*, 17(2), pp. 35-56.

# Los ojos como un lugar para el significado. Signos y textos oculares en la iconografía maya

Daniel Salazar Lama<sup>1</sup>

## Introducción

Para muchas culturas del mundo, entre ellas los mayas y las culturas mesoamericanas en general, el rostro y la cabeza son las partes del cuerpo que contienen la mayor cantidad de indicadores de identidad (Brilliant, 1990; Houston y Stuart, 1998; Houston *et al.*, 2006: 100), por eso sirven, a nivel cognitivo, para distinguir una persona de otra.

Esta concepción del cuerpo tiene una traducción gráfica en las tradiciones plásticas mayas, en las que el rostro y la cabeza integran los elementos diagnósticos y los componentes indispensables para el debido reconocimiento y connotación de los individuos. Esto es así porque en el arte los rostros reconstruyen la imagen del referente cargándola de significados, capturando los rasgos esenciales que permiten hacernos una idea del sujeto representado (Gombrich, 2017[1973]).

Partiendo de esta base, en un trabajo reciente (Salazar Lama, 2019a: 183-188) he propuesto que para los mayas el rostro y la cabeza funcionan como una sinécdoque corporal *anatómicamente particularizante*, es decir, un juego de sustitución en el que la parte más representativa del cuerpo se utiliza en lugar de la totalidad (es decir, la representación completa), a la que caracteriza por poseer un grado alto de contenidos de información. Es así como en las representaciones visuales mayas el rostro y la cabeza son el *locus* de la identidad personal (De la Fuente, 1970, 1993 y 2003). En ese sentido, los tocados nominales, los rasgos fisonómicos y los signos integrados en las mejillas y la frente, por ejemplo, forman parte del repertorio de elementos de identificación concentrados en el rostro y la cabeza (véanse las representaciones de las deidades GI y K'inich Ajaw en la Imagen 1a). Con ellos, los individuos representados ganan especificidad (Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: 92-94).

La finalidad de este trabajo es analizar las representaciones figurativas mayas que integran diversos motivos y textos en los ojos, por considerar que pertenecen a este mismo repertorio de componentes que caracterizan a los personajes.

## Punto de partida

En las representaciones iconográficas, una de las partes del rostro con más información codificada son los ojos. Stephen Houston y Karl Taube (2000: 281-287) sugieren que los ojos diferenciados de dioses y animales indican ciertas particularidades que los definen. Las marcas de brillo integradas en los ojos son las más estudiadas por varios autores. Son similares a las marcas del signo **LEM?**, “brillo o destello” (Stuart, 2010) (Comparar las Imágenes 1a y 1b)<sup>2</sup> y forman parte del rostro de deidades celestes y solares. Se cree que indican ámbitos o espacios cosmológicos de acción y que están asociadas con la noción de divinidad. Al integrarse en otras partes del cuerpo, definen peculiaridades físicas como una superficie reflejante o brillante (Houston y Taube *op. cit.*; Stuart *op. cit.*; Martin, 2016:

<sup>1</sup> Archaios. daniel.salazar@archaios.fr

<sup>2</sup> Todos los dibujos de este capítulo fueron hechos por Daniel Salazar Lama. En los pies de imágenes se detallan los dibujos y las fotografías que sirvieron de referencia, así como los permisos correspondientes de publicación.

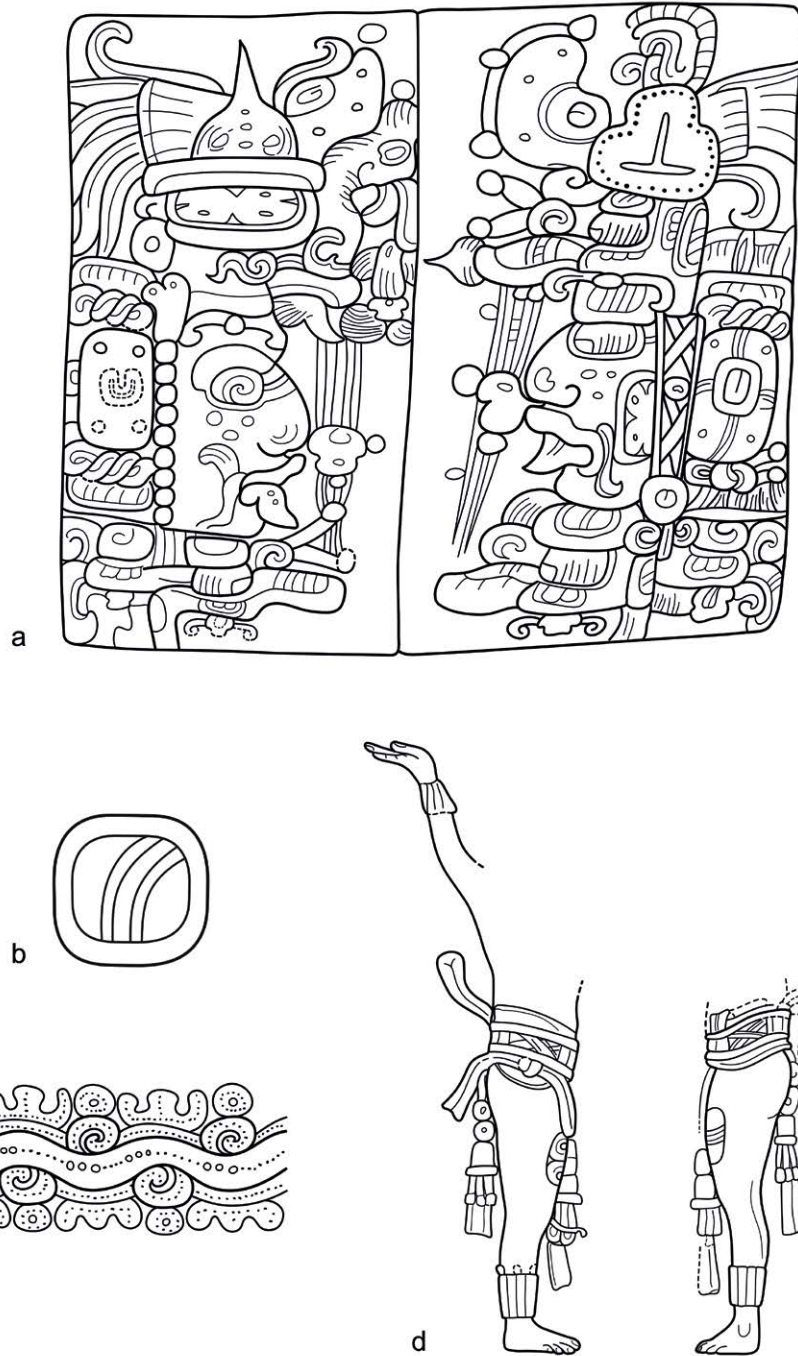


Imagen 1: a) GI y K'inich Ajaw en una vasija Tzakol (basado en dibujo de S. Reisinger, en Hellmuth 1987: Fig. 636); b) Signo LEM?, “brillo o destello” (basado en dibujo previo publicado en Stone y Zender 2011: 71); c) Banda acuática del Clásico temprano en el mural de la Tumba 1 de Río Azul (basado en dibujo de E. Reitbauer, en Hellmuth 1987: Fig. 180); d) Personajes enfrentados en el relieve del Palacio de las Luciérnagas de Toniná. Nótese las marcas corporales en los muslos: marcas de oscuridad en el personaje de la izquierda y marcas de brillo en el personaje de la derecha (cortesía de la Coordinación Nacional de Conservación de Patrimonio Cultural - Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, México).\*

\*Secretaría de Cultura – INAH – Archivo Histórico de la CNCPC-MEX. Coordinadora: Mtra. Mónica Vargas, dibujante Daniel Salazar Lama, 2012, Proyecto de Conservación y Restauración de la Zona Arqueológica de Toniná-Chiapas – Respaldo Dibujos Daniel Salazar 2011-2012, 401.F(21)68.2012/2, Chiapas, México. Fuente: Medina y Cárdenas, 2012.

512; García Barrios, 2019: 153-154). Estas marcas también se integran en las bandas celestes con la función de determinar la luminosidad como un fenómeno célico.

Por otra parte, los seres que habitan cuerpos de agua o que se vinculan con el mundo acuático, asociados también con peces y reptiles, poseen pupilas con forma de volutas y remolinos de agua (Imágenes 1a y 1c), ¿mismas que se integran también en el logograma PALAW – PULAW?, “mar u océano” (Lopes, 2004).

Ojos con estas mismas volutas aparecen en criaturas que no tienen una conexión aparente con el mundo acuático, como aves nocturnas y seres *wahyis* (ej. vasijas K501 y K1232),<sup>3</sup> por lo que en ciertos contextos podrían considerarse de forma más generalizada como “ojos sobrenaturales”, con un significado no tan específico como el de las marcas de brillo.<sup>4</sup>

Con base en estas observaciones, detecto que la capacidad semántica de los distintos motivos integrados en los ojos los acerca a los signos corporales de dioses y seres antropomorfos (Imagen 1d), que señalan características físicas esenciales (ej. una piel brillante u oscura), la materia que los compone (ej. agua, materia ígnea), espacios de acción (ej. cielo, inframundo, cuerpos de agua) u otros aspectos de la cosmovisión maya utilizados para ordenar y clasificar el mundo (Coe, 1973: 54; Schele y Miller, 1986: 43; Houston *et al.*, 2006: 16-17, 170; García Barrios, 2019). Este universo semántico expresado por los signos corporales ha llevado a Stone y Zender (2011: 13, 17-28) a definirlos como *calificadores de propiedades*.

En un trabajo más o menos reciente de Ana García Barrios (2019) y en otro de Rogelio Valencia Rivera (Capítulo 4 de este volumen), se parte de los planteamientos de Stone y Zender (*op. cit.*) para analizar la carga semántica de los signos corporales de dioses y animales. Valencia Rivera (Capítulo 4) propone entenderlos como *determinativos semánticos iconográficos*, a los que define como elementos signícos compartidos por dos sistemas de comunicación visual, la iconografía y la escritura, y que se integran en las imágenes delimitando el campo semántico del objeto representado.

Desde esta perspectiva, planteo que los diversos signos en los ojos se comportan de manera similar y que introducen un universo de significados en las representaciones de dioses, criaturas y seres humanos.

En cuanto a los compuestos jeroglíficos integrados en los ojos, sospecho que su función es un tanto parecida, en el sentido de que introducen significados, pero sobre todo sostengo —*a priori*— que su función es idéntica a la de otros textos incrustados en representaciones figurativas (ej. compuestos nominales en los tocados o topónimos en las representaciones de lugares), a decir: expresar contenidos de información que la iconografía no es capaz de registrar y comunicar de manera eficaz. Así, sugiero que en los casos con textos en los ojos podría darse una complementación similar entre ambos sistemas, con la debida diferenciación de contenidos que cada uno de ellos aporta a la escena (Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017).

## Casos de estudio

Además de las marcas de brillo y los rizos de agua vistos con anterioridad, son trece los signos integrados en los ojos que he registrado hasta el momento (Tabla 1), más tres compuestos jeroglíficos completos (Tabla 2).

<sup>3</sup> Las piezas nombradas por un número y antecedidas por la letra K, son parte del archivo fotográfico digital de Justin Kerr, disponible para su consulta en <http://www.famsi.org/spanish/research/kerr/index.html>.

<sup>4</sup> Agradezco a Felix Kupprat por este señalamiento (comunicación personal, junio de 2020).

Tabla 1: Trece signos integrados en los ojos de dioses, personajes y criaturas en la iconografía maya.

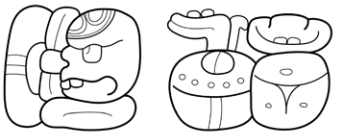
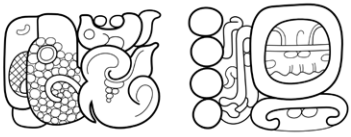

Signos en los ojos	Valor de lectura en la escritura maya	Ocurrencia
	<b>HIX</b> designa felinos de pelaje manchado	Felinos de vasijas: K8024, K3230, K4464, K1558; figurilla de felino de la Tumba 196 de Tikal (Hellmuth, 1967); witz en vaso K4181 y en estelas 1 de Tzum, 2 y 5 de La Honradéz; cráneo en cinturón de Pakal en la Lápida del Templo de las Inscripciones, Palenque; felino con lirio acuático en relieve de las Cuatro Eras, Toniná; serpientes en el tocado de la Estela I de Copán; cabezas de felinos en la base de los tocados de las estelas 2 y 18 de Copán; <i>wahyis</i> en la sección inferior del friso de Balamkú (Estr. 1-A Sub) y en vasijas K5070, K7525 y K927; tronos de felino en Tablero del Palacio, Palenque, y en la Estela 20 de Tikal; Diosa O: escultura de bulto (K1955) y código Dresde 67a; tocado de felino en la Placa de Leiden; serpiente felinizada en vasija de Cache 198 de Tikal ...
	<b>AK'AB</b> "noche, oscuridad"	Cráneo de vegetación subacuática en el plato K1609; criatura <i>wahyis</i> en relieve de las Cuatro Eras de Toniná; luciérnagas en el plato K1892 y en el relieve del Palacio de las Luciérnagas de Toniná; cabezas de pecarí en una vasija tetrápode del Clásico temprano (Hellmuth, 1987: Fig. 167).
	<b>HA'</b> "agua"	Cabezas zoomorfas volteadas en tocado de la Estela 5 de Copán; Rostros witz en la sección inferior de la Estela 5 de Piedras Negras; rostro witz en "Panel de Madrid" o soporte de trono de Palenque; rostro witz en concha tallada de procedencia desconocida (Saturno, <i>et al.</i> , 2005: Fig. 13c); serpientes acuáticas en el mascarón de la Estructura 414 de Edzná.
	<b>KA'N</b> "amarillo, maduro o precioso"	Rostro de montaña en mural norte de Estructura Sub-IA, San Bartolo.
	<b>TUUN</b> "piedra"	Rostro witz: Dintel de la Estr. IV-B de Calakmul; cara superior del Zoomorfo P de Quiriguá; rostros laterales de la Estela B de Copán; crestería, jamba norte y friso del santuario del Templo del Sol, relieve de la Casa B del Palacio, Palenque; hilera de rostros en vasija K688; Estela 1 de Bonampak; banca jeroglífica de Estr. 9K-47 de Copán. ... Piedras personificadas: panel de Emiliano Zapata, Tabasco; soportes del Altar 4 de Piedras Negras; rostro central del Altar M y dientes de la fachada zoomorfa del Templo 22, Copán; vasijas K4118 y K2068; vasija n°53 de Robicsek y Hales, 1981. ...
	<b>EK'</b> "estrella" o cuerpos estelares nocturnos	Cabeza delantera del Cocodrilo Venado Estelar: relieve de la Casa E y Trono 1 de los Subterráneos, Palacio de Palenque; banqueta de la Estructura 9N-82 de Copán; estelas 6, 14, 25 y 33 de Piedras Negras; Estela 1 de Yaxchilán; plato K1609; relieve de estuco del edificio Margarita, Copán; orejeras grabadas K3166 y K7544; cabeza sostenida por gobernante en la Estela 9 de Lamanai ... Cabeza de serpiente bicéfala emplumada en el Altar G1 (CPN13) de Copán (caras norte y sur).
	<b>AHIIN</b> "cocodrilo"	Cocodrilos terrestres en: friso en el Patio de las Luciérnagas de Tonina; Mural de la Tumba 1 de Río Azul; Relieve de la Estr. 11, Altar T (figuras superior y lateral) y Estela N, Copán; frisos norte y oeste del Templo de la Cruz de Palenque; Zoomorfos B y P de Quiriguá; tocado de Yax Nuun Ahiin en la Estela 31 de Tikal; registros basales de las estelas 6 y 10 de Yaxhá; registro basal de la Estela 7 de Yaxchilán; tocado de cabeza de cocodrilo portado por un dios anciano (Hellmuth, 1987: Fig. 604) ... Árboles - cocodrilos: Vaso Deletaille, dos casos (Hellmuth, 1988) ... Montañas: vaso de madera tallado de Río Azul (Adams, 1999); concha tallada de jaina (Juárez Cossío <i>et al.</i> 2016).
	<b>KAB</b> "tierra"	<i>Tazón k'in</i> personificado en Vasija 1 del Entierro 9 de El Zotz (Estr. F8-1) y <i>Tazón k'in</i> en los tocados del dios G1 (vasijas efigie presentadas por Hellmuth, 1987: Fig. 71, 72, 269C y 636).
	<b>IK'</b> "viento, aliento"	Máscara portada por un músico en Mural del Cuarto 1 (muro norte) de la Estructura 1 de Bonampak; rostro zoomorfo en la sección norte de la fachada del Templo 10L-26 de Copán; rostro antropomorfo en bulto funerario de vasija K3844; cabezas esqueléticas de ciempiés, Estela 18 de Ceibal.
	<b>K'IN</b> "sol, día"	Tocado de ave (¿Deidad Ave Principal?) portado por un dios solar en un ladrillo grabado de Comalcalco, en <i>Mayas, révélation d'un temps sans fin. L'expo</i> , p. 266 (10-576227).
	<b>K'IN y AK'AB</b> "sol, día" "noche, oscuridad"	Alas serpentina de la Deidad Ave Principal en vasija incisa modelada, en N. Hellmuth, 1987: Fig. 491. <b>K'IN</b> : ala derecha del ave <b>AK'AB</b> : ala izquierda del ave
	<b>WINIK o WINAK</b> "hombre, persona"	Mascarones arquitectónicos 2 Norte y 2 Sur de Estructura A1, Kahunlich
	<b>WINIK/WINAK y K'IN</b> "hombre, persona" "sol, día"	Mascarón arquitectónico 3 Sur de Estructura A1, Kahunlich
	elemento diagnóstico de <b>WAK</b> "seis"	Mascarón en el friso de la fachada oeste de la Estructura A-6-2nd, Xunantunich; rostro del personaje central de la Estela A de Quiriguá, cara sur.

A diferencia de los ejemplos de la Tabla 1, los de la Tabla 2 son compuestos jeroglíficos completos que conservan la composición (logograma + fonograma) y el orden de lectura de los elementos textuales. Estos tres casos, que sí se leen, se categorizan como *embedded texts* (textos incrustados en la imagen) según Janet Berlo (1983), y se integran en la imagen bajo el principio de asimilación pictórica (Stone y Zender, 2011: 17-19), algo que probablemente se debe a un remanente icónico de los signos de escritura (Capítulo 1 de este volumen).

Cuando forman parte del sistema de escritura, los elementos de la Tabla 1 se comportan como logogramas, es decir, representan palabras y sus contenidos semánticos. No obstante, cuando se presentan aislados dentro de contextos iconográficos, estos elementos no mantienen su valor de lectura, solo su carga semántica (García Barrios, 2019: 154. También consultar los Capítulos 4 y 6 de este volumen).

Cada caso de estudio será analizado de manera independiente. Los resultados se evaluarán en la discusión final, para ofrecer una visión en conjunto.

*Tabla 2: Tres compuestos jeroglíficos integrados en los ojos de montañas zoomorfas en la iconografía maya.*

Compuesto jeroglífico	Lectura	Ocurrencia
	<b>YAX-ha-li wi-tzi-na-la,</b> <i>Yax ha'al witz nal</i> "Lugar de la montaña de la primera lluvia".	Cabeza de witz zoomorfo en el panel del Templo de la Cruz Foliada, Palenque
	<b>MO'-wi-WITZ,</b> Mo' witz "Montaña Guacamaya". <b>4-T1021-CHAN-na,</b> Chan ... chan "Cuatro ... cielo".	Cabeza de witz zoomorfo en la cara posterior de la Estela B de Copán.
	<b>yu-xu-lu MA-yu-yu ... AJ-K'IN-ni-'a,</b> <i>yuxul Mayuy ... aj K'in'a</i> "La escultura de Mayuy ..., el de K'ina".	Arreglo triádico de tres cabezas de witz (o piedras personificadas) en el Dintel 1 de Laxtunich.

## Casos de la Tabla 1

## Signo HIX



En la escritura maya, este signo se lee *hix* y es un término genérico con el que se designa a varios felinos de pelaje manchado, como ocelotes, tigrillos y jaguares (Houston y Martin, 2012).<sup>5</sup> El signo incluye un párpado estriado, aunque no siempre se presenta, y se considera como un elemento *pars pro toto* del signo en variante de cabeza (Helmke, 2017: 111). Los tres puntos dispuestos en triángulo son su componente principal y tienen un origen icónico en las manchas características de estos animales, como se ve en las vasijas K1558 y K8024, donde los tres puntos del ojo mantienen una continuidad formal con el pelaje del rostro y la cabeza. Debido a esta asociación y uso recurrente en los ojos, los tres puntos son un motivo distintivo de los felinos en la iconografía maya y permiten su adecuada identificación (Imagen 2a. Véase la figurilla de un felino encontrada en la Tumba 196 de Tikal [Eggebrecht y Grube, 1992: Cat. 65; Hellmuth, 1967] y el trono de felino en la Estela 20 de Tikal [Jones y Satterthwaite, 1982: Fig. 29]).

Cuando aparecen como marcas corporales en otros seres (sin el párpado estriado), los tres puntos indican un vínculo con los felinos, como ocurre en la Imagen 1a, donde es utilizado como marca en las mejillas de K'inich Ajaw, como un remanente de su paso nocturno por el inframundo, donde adquiere un aspecto felino (Salazar Lama, 2019a: 242, nota al pie 142). Esta versatilidad del motivo permite que aparezca en los ojos de ciertas criaturas *wahyis* (Imagen 2b y vasijas K5070, K7525 y K927), que son seres híbridos con rasgos de varios animales. En estos casos, el motivo de los tres puntos es uno más de los rasgos felinos que poseen las criaturas, equivalente a las colas, garras y orejas. Sin embargo, debido a su uso como marca distintiva, su función en estos contextos es enfatizar una naturaleza mayormente felina; algo que se puede extender a otros seres igualmente híbridos (Imagen 2c).<sup>6</sup> Según Eric Velásquez García (2009: Cap. 10; 2015: 187-195. También véase Velásquez García, 2020; Moreno Zaragoza, 2011), los seres *wahyis* tienen una apariencia supra-animal, algunos con rasgos felinos predominantes (Grube y Nahm, 1994: 687-692, 698), y habitan el interior de las cuevas y los ámbitos oníricos de la noche. En algunos casos, la *felinidad* de los seres *wahyis* también se expresa con actitudes agresivas y amenazantes similares a las del ocelote o el jaguar (Imagen 2b), con los que además comparten hábitos nocturnos.<sup>7</sup> Cabe pensar que con la adopción de rasgos felinos también se adquieren las mismas cualidades y las características conductuales de estos animales (Valverde Valdés, 2003 y 2013). El empleo de los tres puntos en los ojos para definir la *felinidad* de ciertos seres se corrobora con las representaciones de la Diosa O (ej. K1955a y b. Wagner, 2001), una deidad anciana con una fuerte identidad y rasgos de jaguar (Taube, 1992: 99-105; 1994: 658).

En algunas montañas animadas (*witz*) el motivo de los tres puntos en los ojos (ej. estelas 2 y 5 de La Honradez y 1 de Tzum. Véase von Euw y Graham, 1984: 5.101 y 5.110, von Euw, 1977: 4.51) es parte del repertorio de elementos que las individualizan, precisando características y significados o, en ciertos casos, vinculándolas con topónimos específicos (Salazar Lama, 2022: 33-35). Los rostros *witz* con estos ojos representan montañas que tal vez están relacionadas con el topónimo *Hix witz*, “montaña del jaguar o montaña del felino”, que en la iconografía es mostrada como una montaña zoomorfa con orejas manchadas y hocico corto, en contraste con montañas que tienen un morro largo y colgante de cocodrilo (ej. Estela 1 de Pajalal. Stuart, 2008).

<sup>5</sup> Karen Bassie-Sweet (s.f.) propone que el término *hix* se refiere a jaguares con actitud agresiva.

<sup>6</sup> Para este caso de la serpiente — felino, consultar Taube, 1994: 665-666.

<sup>7</sup> Para una descripción de los *wahyis* de Balamkú, ver Salazar Lama, 2019a: Fig.7.9. Comparar la actitud agresiva de estos *wahyis* con la del felino de las vasijas K8024 y K6001 y la *iguana-jaguar* de la vasija de la Estructura IX de Becán, considerada como el *wahyis* de un *ajaw* local (Boucher *et al.*, 2004: 385-390).

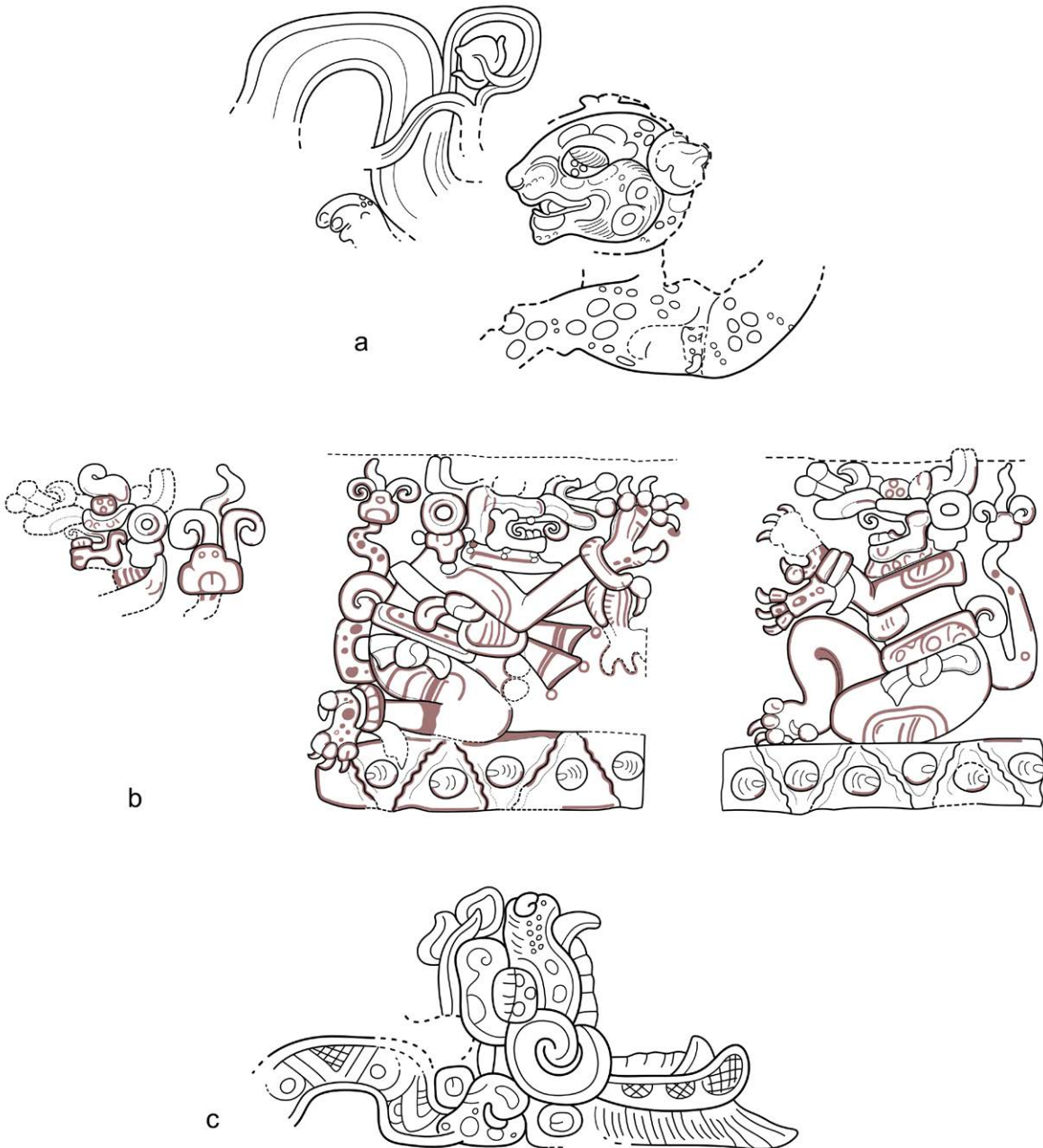


Imagen 2: a) Felino de lirio acuático en el relieve de las “Cuatro Eras” de Toniná, talud sur de la terraza n°6 (cortesía de la Coordinación Nacional de Conservación de Patrimonio Cultural – Instituto Nacional de Antropología e Historia, México);\* b) Criaturas wahyis en un espacio acuático del inframundo. Sección inferior del friso de la Estructura 1-A Sub de Balamkú. Nótese que el ojo de la criatura de la derecha tiene el signo de felino volteado (cortesía de la Coordinación Nacional de Conservación de Patrimonio Cultural – Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, México);\*\* c) Serpiente felinizada en una vasija incisa del Cache 198 de Tikal (basado en dibujo de L. Schele, en <http://research.famsi.org>. Schele n°2012).

\* Secretaría de Cultura – INAH – Archivo Histórico de la CNCPC-MEX. Coordinadora: Mtra. Mónica Vargas, dibujante Daniel Salazar Lama, 2012, Proyecto de Conservación y Restauración de la Zona Arqueológica de Toniná-Chiapas – Respaldo Dibujos Daniel Salazar 2011-2012, 401.F(21)68.2012/2, Chiapas, México. Fuente: Medina y Cárdenas, 2012.

\*\* Secretaría de Cultura – INAH – Archivo Histórico de la CNCPC-MEX. Coordinadora: Dra. Yareli Jaídar Benavides, dibujante Daniel Salazar Lama, 2010, 401.F(21)68.2010/6. 2010. Fuente: Jaídar Benavides y Salazar Lama, 2010.

## Signo AK'AB



El referente icónico de este signo es la representación abreviada de un cuerpo de serpiente, con las escamas oscuras en la parte superior y las ventrales debajo (Carlson y Landis, 2000: 231, Fig. 15; Stone y Zender, 2011: 145), aunque estas últimas no siempre aparecen en los contextos iconográficos o escriturarios. En el sistema de escritura maya el signo se lee *ak'ab*, “oscuridad, noche”, y designa seres del mundo subterráneo y de la noche (Stone y Zender *op. cit.*). Esta capacidad semántica del signo se mantiene en la iconografía, donde se emplea como marca corporal de seres *wahyis*, de animales nocturnos como las luciérnagas (Imagen 3a) o como marcador espacial de los ámbitos subterráneos.

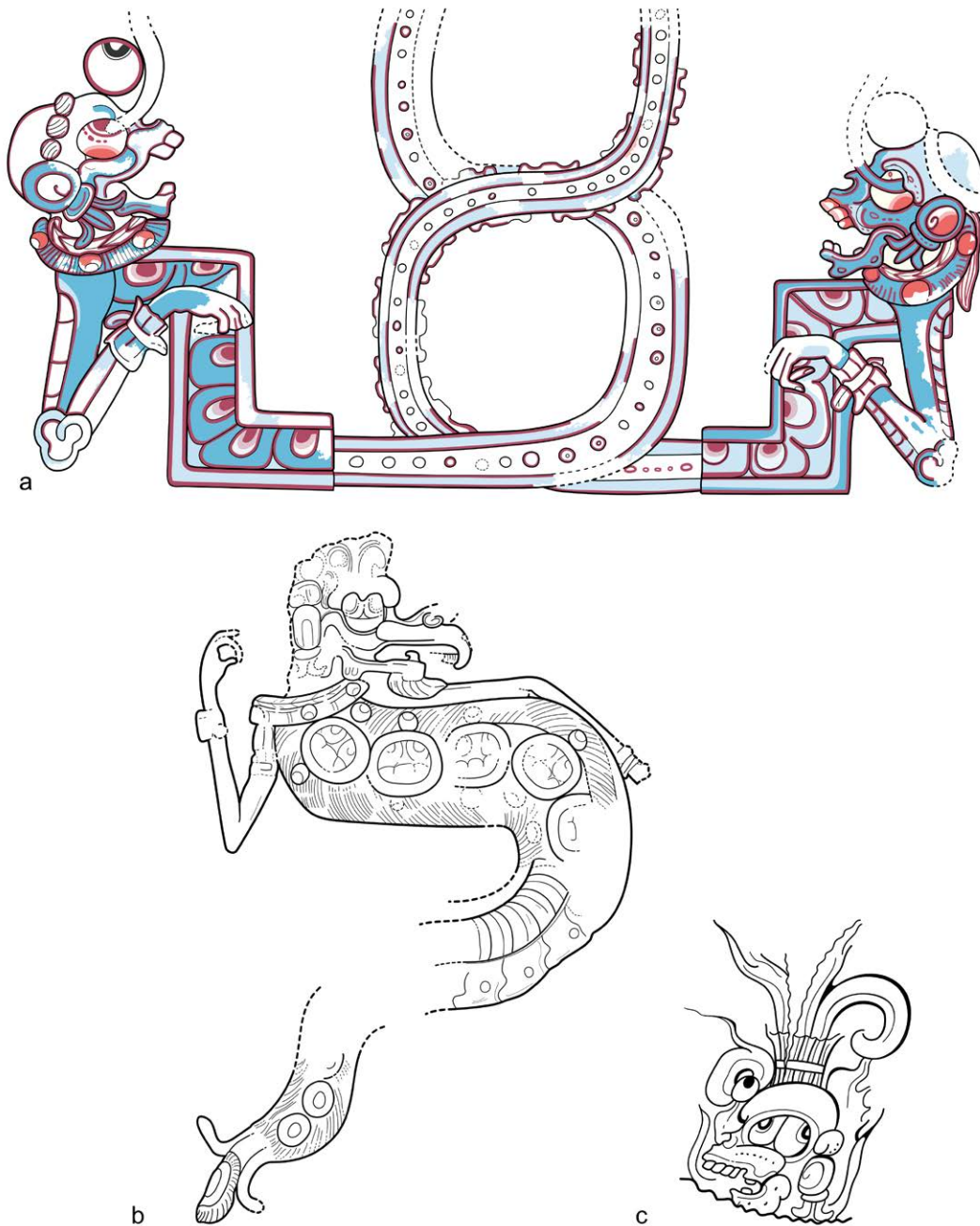
La criatura de la Imagen 3b, del relieve de las “Cuatro eras” de Toniná, tiene rasgos híbridos y un collar rígido con globos oculares que también se ven en el resto del cuerpo. Estas características definen a esta criatura como un *wahyis*. Su ojo tiene el signo *ak'ab*, aportando la misma carga semántica que las marcas corporales. Correspondiendo con estos rasgos, ésta y otras criaturas se encuentran dentro de un andamiaje con plumas cuyo registro basal es un marcador espacial típico del inframundo (Moreno Zaragoza, 2011: 107-115).

Si bien las luciérnagas, como las ya mencionadas del relieve de estuco de un palacio en Toniná (Imagen 3a. Véanse también las luciérnagas en las vasijas K521, K8007 y K8608, que tienen el signo de oscuridad en las alas), tienen marcas corporales de oscuridad, otros ejemplos a veces incluyen estos signos en la frente (ver Stone y Zender, 2011: 188, Fig. 2). En este sentido, la cabeza de luciérnaga que se muestra en la Imagen 3c representa una variante de la norma ya que posee este mismo signo dentro del ojo. En este caso, la función semántica del signo es similar a la de las marcas corporales de otras luciérnagas. El cráneo de lirio acuático en la sección inferior del plato K1609 (Doyle y Houston, 2012: Fig. 1) también tiene un signo de oscuridad en el ojo.<sup>8</sup>

Este tipo de cráneos se encuentran frecuentemente en el interior de cuerpos y corrientes de agua (Hellmuth, 1987: Fig. 239, 240, 406) y de ellos emerge el dios del maíz en un episodio mítico relacionado con su nacimiento acuático o primer nacimiento dentro de la tierra. En la escena del plato, el cráneo está inmerso “en el cenote negro, en el agua negra, en la casa 5-flor” (Stuart y Houston, 1994: 77; Doyle y Houston, 2012), como lo aclaran los topónimos integrados en la imagen. El cráneo también tiene un signo de divinidad (**K'UH**) en lo alto de la cabeza, del cual brota un dios del maíz danzante. De acuerdo con este contexto de ocurrencia, el signo en el ojo designaría al cráneo como un elemento del oscuro mundo subacuático, en el que transita la deidad del maíz después de morir entrando en el agua.

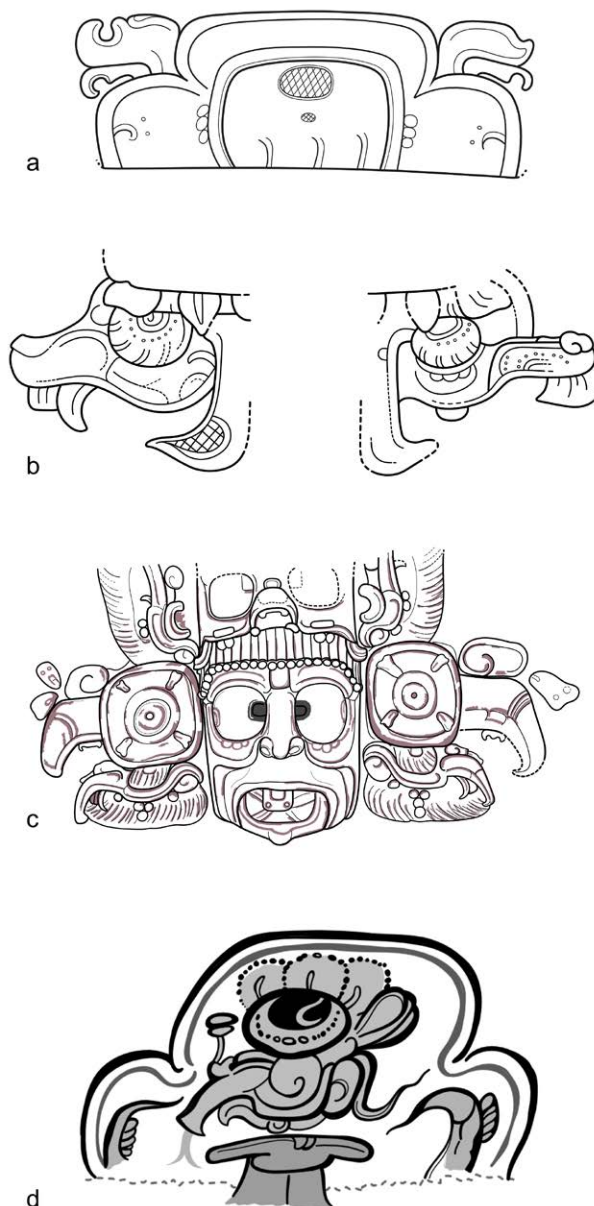
Es así como este signo señala ámbitos o espacios de acción para ciertas criaturas y dioses, ya sea que se integre como una marca corporal o que se le coloque dentro de los ojos. Su carga semántica y su función iconográfica está en oposición a las marcas de brillo, que son usadas regularmente en los seres celestes o cuya piel emite destellos (García Barrios, 2019: 155-158).

<sup>8</sup> El signo en el ojo del cráneo de K1609 tiene una forma sumamente simplificada, pero se puede comparar con los otros signos de oscuridad que aparecen en las foliaciones que brotan del mismo cráneo (ver en Chinchilla Mazariegos, 2011: Fig. 26 y 27).

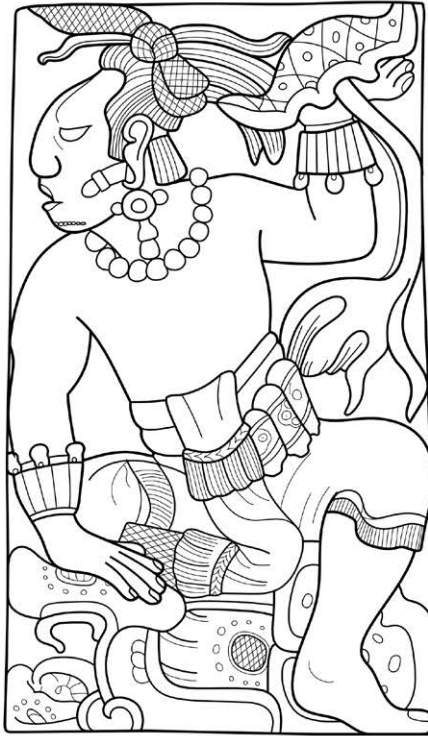


*Imagen 3: a) Luciernagas con cuerpos escalonados que configuran una cueva de la que brotan corrientes de agua. El cuerpo de las criaturas está marcado con signos de oscuridad, similares a los de la una vasija incisa del Clásico (Schele y Miller, 1986: Pl. 120). Relieve del Palacio de las Luciernagas de Toniná (cortesía de la Coordinación Nacional de Conservación de Patrimonio Cultural - Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, México);\* b) Criatura wahy en el relieve de las “Cuatro eras” de Toniná (cortesía de la Coordinación Nacional de Conservación de Patrimonio Cultural - Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, México); c) Cabeza de luciernaga en el plato K1892 (basado en fotografía de Justin Kerr. Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.).*

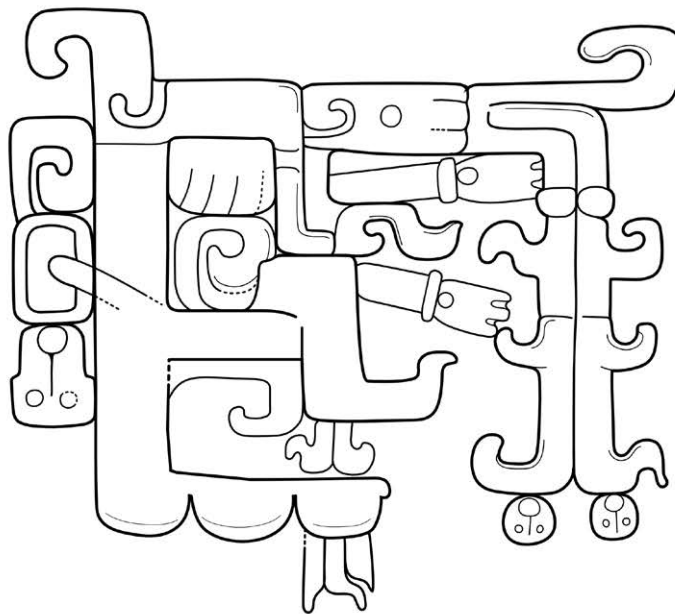
\*Imágenes 3a y 3b: Secretaría de Cultura - INAH - Archivo Histórico de la CNCPC-MEX. Coordinadora: Mtra. Mónica Vargas, dibujante Daniel Salazar Lama, 2012, Proyecto de Conservación y Restauración de la Zona Arqueológica de Toniná-Chiapas - Respaldo Dibujos Daniel Salazar 2011-2012, 401.F(21)68.2012/2, Chiapas, México. Fuente: Medina y Cárdenas, 2012.



*Imagen 4: a) Motivo cuadrilobulado de cueva con signo de agua en el centro que define un espacio interior acuático. Registro basal de la Estela 4 de Machaquilá (detalle basado en dibujo de I. Graham, en Lacadena García Gallo 2006: Fig. 7a); b) Criaturas en el tocado de la Estela 5 de Copán. Ambas cabezas están volteadas para una mejor apreciación (detalles basados en dibujo de B. Fash, en Baudez 1994: Fig. 62); c) Detalle del mascarón oriente de la Estructura 414 de Edzná. Nótese las serpientes acuáticas en la parte baja de las orejeras con signos de agua simplificados sustituyendo los ojos (dibujo cortesía del proyecto Conservación Emergente en Sitios Arqueológicos de Campeche. Coordinadora: Leticia Jiménez Hernández); d) Cabeza de serpiente acuática en el interior de una cueva. Detalle de un vaso encontrado en Huehuetenango. Basado en imagen publicada en Joralemon 1974: Fig. 12, modificado por el autor.*



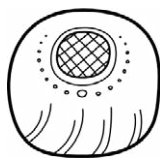
e



f

Imagen 4 (Cont.): e) Soporte de trono o “Panel de Madrid”, Palenque (basado en fotografía del autor y en dibujo de M. G. Robertson, en Robertson 1985: Fig. 97); f) Witz con torrente de agua que brota de la frente. La imagen de la montaña sigue el mismo patrón de representación de las fachadas escultóricas de la región Río Bec. Ver más ejemplos en Gendrop, 1985a y 1985b; Salazar Lama, 2022: Fig. 3.1. Fachada de la Estructura X de Chicanná (basado en fotografía del autor).

## Signo HA'



Para Harri Kettunen y Christophe Helmke (2013: 28-29) este signo es la representación estilizada o simplificada del agua. Stone y Zender (2011: 173) van más allá en la interpretación y definen que su forma y componentes se inspiran en el nenúfar, con los pétalos abajo, un círculo oscuro que imita el centro de la flor y una hilera de puntos que remite a las bandas acuáticas. De ser así, la imagen representaría un ambiente acuático completo de forma sumamente abreviada y convencional.

Lo que sí queda claro en escenas como la del Panel 3 de Cancuen (Finamore y Houston, 2010: Cat. N°4) y la Imagen 4a, es que este signo se integra en las imágenes como un marcador semántico del mundo acuático, correspondiendo con su valor logográfico HA', "agua", en la escritura del Clásico.<sup>9</sup>

En la Estela 5 de Copán (Imagen 4b) el signo aparece en los ojos de dos criaturas con rasgos de canino —nariz al final de un hocico achatado, dientes frontales y un colmillo prominente— y foliaciones acuáticas que caen por la parte trasera del cráneo, como si fueran orejas alargadas. Todos estos elementos forman parte del topónimo *Ha' tz'i'nal*, "Lugar del perro de agua", registrado en el Templo de las Inscripciones de Palenque, en la Estela B de Copán (Imagen 13b) y en el Altar M de Quiriguá, que es un trono con la representación de este mismo topónimo en variante de cabeza o zoomorfa (Looper, 2003: 58-62).<sup>10</sup>

Ahora bien, en la Estela 5 de Copán (Baudez, 1994: Fig. 62), ambas criaturas están volteadas y de sus fauces surgen personajes con barras ceremoniales, por lo que parece que se trata de elementos iconográficos que forman parte del tocado. De ser así, el signo de agua funcionaría como un marcador semántico de criaturas acuáticas. No obstante, también pueden ser topónimos en variante de cabeza completa, igual que el Altar M de Quiriguá, con la diferencia de que el signo, en este caso funcionando como el logograma *ha'*, se integra en el ojo, no en la cabeza de *tz'i'*. Ambas posibilidades interpretativas ponen de manifiesto la difusa línea que a veces divide el texto de la imagen.

Una función más certera del signo acuático como marcador semántico de criaturas de un ambiente específico se presenta cuando aparece en los ojos de dos serpientes de agua en uno de los mascarones de la Estructura 414 de Edzná (Imagen 4c). Estas serpientes son idénticas a otra que aparece dentro de un motivo de cueva en un vaso pintado proveniente de Huehuetenango (Imagen 4d), que tiene el signo de agua incrustado en la cabeza. En ambos casos, las serpientes de agua definen un entorno natural específico: unas aluden al ambiente acuático en el que se encuentra el dios del mascarón, similar a como ocurre en otros mascarones arquitectónicos contemporáneos (ej. mascarones de la Estructura A1 de Kohunlich y mascarón de Yehnal en Copan. Salazar Lama 2020: 181-183, Fig. 7), mientras que la del vaso designa el interior acuoso de una cueva.

Las montañas con ojos marcados por este mismo signo (Imagen 4e y los ejemplos mencionados en la Tabla 1) equivalen a las montañas con bandas acuáticas en los ojos, como las de la vasija K1398 y de la Imagen 8d. Una posible interpretación es que estos signos designan a las montañas como repositorios naturales de agua y origen de las corrientes fluviales que brotan de las fauces o la cima de los *witz* (Imagen 4f),<sup>11</sup> lo que corresponde con una concepción mesoamericana sobre las montañas

<sup>9</sup> Su función es similar a la del motivo que se asemeja al glifo *nahb* —que en escritura alude a aguadas o cualquier cuerpo de agua (Kettunen y Helmke, 2013: 18)— cuando se fusiona con los cráneos de lirio (ej. Hellmuth, 1987: Fig. 369, 380, 385, 396, 411).

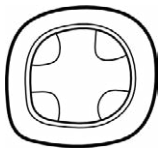
<sup>10</sup> En los topónimos de la Estela B de Copán y del Altar M de Quiriguá se da una confluencia entre los logogramas HA' y TZ'I', el primero inserto en la cabeza del segundo.

<sup>11</sup> Lo que brota de la frente de la montaña animada de la Estructura X de Chicanná es un torrente de líquido similar a los que surgen de las fauces de las serpientes acuáticas *witz'* en la fachada de la Estructura II del mismo sitio.

(López Austin y López Luján, 2009).<sup>12</sup> No obstante, al observar que la montaña de la Imagen 4e se encuentra inmersa en un ambiente acuático,<sup>13</sup> también es viable pensar que el ojo con signo de agua es un marcador del ámbito de acción o participación de la montaña; siendo similar en su función a los signos de oscuridad vistos anteriormente.

Si bien ambas interpretaciones no son mutuamente excluyentes, se necesitan más casos de estudio para poder comparar y precisar la aportación semántica de los signos. Lo que sí es claro es que los ojos marcados con el signo de agua establecen un vínculo entre las montañas y el mundo acuático terrestre.<sup>14</sup>

### Signo K'AN



Este es un signo muy distribuido en la iconografía y la escritura de varias culturas mesoamericanas. Según Simon Martin (2015: 191, nota 4), su forma de cruz que a veces tiene un punto en el centro conlleva nociones de centralidad (o axialidad) cosmológica de acuerdo con ciertos contextos iconográficos en los que aparece (Martin, 2015: Fig. 8a y c, 15c), y en los que, incluso, suele ser sustituido por un quincunce que marca los cuatro puntos y el centro del cosmos. En su función de logograma K'AN, este signo se traduce como “amarillo”, “maduro” o “precioso” (Stone y Zender, 2011: 127). Esta carga semántica se traduce en la iconografía, donde el signo se utiliza como un calificador de propiedades, generalmente marcando objetos amarillos y/o preciosos. En la escena de la Imagen 5, K'AN se encuentra sobre la cabeza de una piedra personificada, designándola como un objeto o un material precioso.

El único caso maya en el que este signo aparece en los ojos es en la montaña animada del mural norte de Sub-IA de San Bartolo (Saturno *et al.*, 2005: Fig. 12), cuyas fauces abiertas —marcadas con signos de oscuridad— definen una cueva. Al respecto se ha dicho lo siguiente:

“El ojo de esta montaña es la Cruz K'an, que denota tanto el color amarillo como preciosidad. En este caso, el signo probablemente tiene el segundo significado, ya que [...] de esta montaña emanan fuerzas de vida, fertilidad y abundancia. Con la Cruz K'an, esta montaña claramente está relacionada con el nombre del lugar K'anwitznal, “Lugar de la Montaña Preciosa”, conocido a partir de inscripciones posteriores Clásicas como el topónimo de Ucanal, pero su origen es probablemente mítico.” (Saturno *et al.*, 2005, p. 14).

Nada puede objetarse a la interpretación anterior, salvo que el signo en el ojo en complicidad con la iconografía connota el lugar como la prototípica montaña de los sustentos mesoamericana, abundante en recursos naturales (Taube, 2004a; García Capistrán, 2019).<sup>15</sup> Adicionalmente, debido

<sup>12</sup> Más ejemplos de montañas que emanan agua en: Salazar Lama, 2019a: 366, 372-373, Fig. 6.11A y B, 6.15A y C.

<sup>13</sup> En la Estela 5 de Piedras Negras (ver en Stuart y Graham, 2003: 9:32 y 9:33) el tipo de espacio está determinado por la banda acuática sobre las montañas, mientras que en el soporte del trono de Palenque los marcadores acuáticos son la concha en sección en la cabeza del witz y la hoja con una flor de lirio que sostiene el cargador.

<sup>14</sup> Otro posible caso del signo de agua en los ojos se ve en la Imagen 3a, criatura izquierda. El centro oscuro, la doble línea y la hilera de puntos de tamaños disímiles recuerdan al centro del motivo, aunque esta identificación debe tomarse como tentativa debido al deterioro parcial del ojo, que permite una reconstrucción parcial. Si esto es así, hay una complementación entre los signos de oscuridad en el cuerpo y el de agua en el ojo, en el sentido de que ambos designarían a la criatura como un ser acuático de un ámbito oscuro, tal vez subterráneo. Una complementación parecida se da entre el signo de oscuridad y el ojo de jaguar en la Imagen 2a.

<sup>15</sup> Las cuevas y las montañas aparecen siempre juntas en la iconografía maya. Se trata de un concepto complejo que involucra tanto el exterior de los cerros como su interior, concebidos como lugares de origen, de abundancia de recursos y residencia de los dioses y los antepasados. Tal vez por esta razón hay cuevas en el área maya en cuyo interior se encuentran cruces k'an pintadas (ej. cuevas de Acum y Tixkuytun en Yucatán. Consultar Stone, 1995: 65-66, 70), y que funcionan, al igual que en el rostro de la montaña, como indicadores del carácter precioso y sagrado de estos lugares.

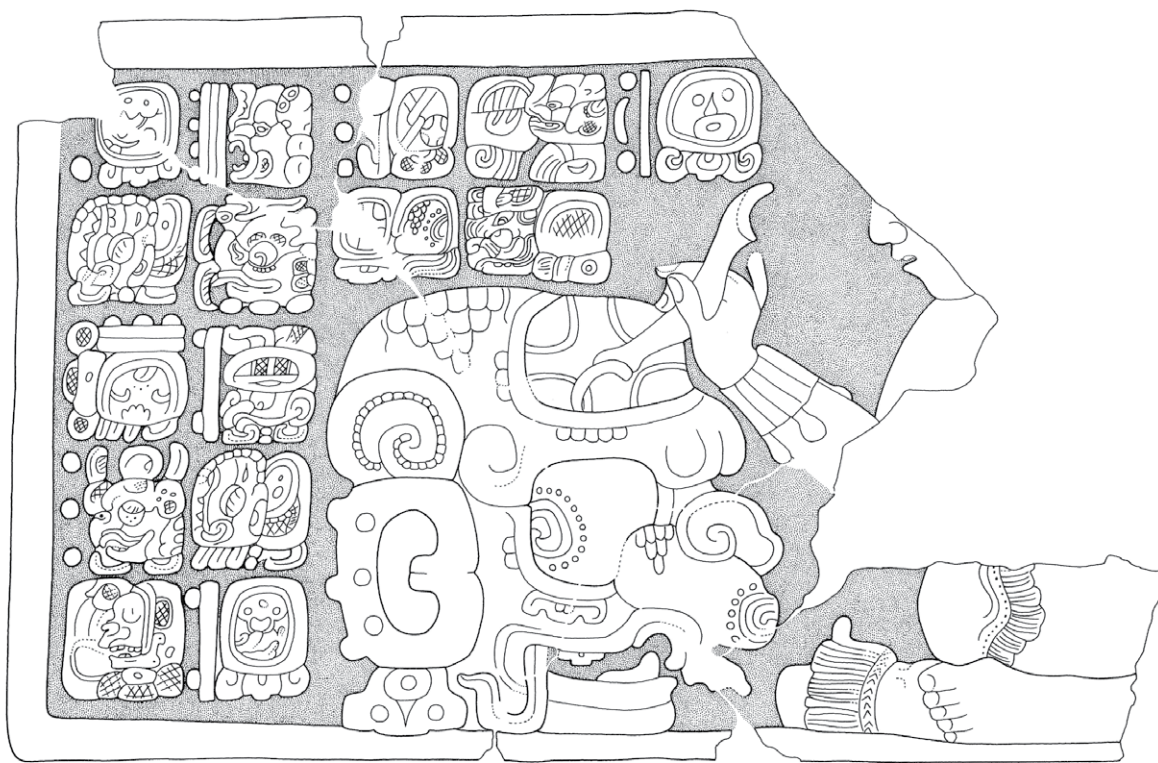
a su contexto de ocurrencia —esto es, un contexto cosmológico— el signo también pudo tener una carga semántica asociada con la centralidad, tal como lo menciona Simon Martin (2015), por lo que no sería extraño que la montaña de San Bartolo tenga el signo de cruz para indicar que es un lugar —además de precioso, o justamente por eso— ubicado en el punto axial del cosmograma terrestre.

Independientemente de uno u otro significado, este signo forma parte del repertorio de elementos que caracterizan a las montañas y que se integran en su rostro zoomorfo, lo mismo que los tres puntos del felino y el signo de agua en los ojos.

### Signo TUUN



La motivación icónica del signo es poco clara. Se ha sugerido que algunos de sus componentes internos, sobre todo las líneas curvas y punteadas, describen visualmente la superficie de un pedernal tallado, bajo un aspecto sumamente esquemático y convencionalizado para representar materiales pétreos en general (Stone y Zender, 2011: 83, 169).



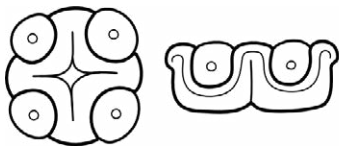
*Imagen 5: Tablero de Emiliano Zapata, Tabasco (cortesía de la Coordinación Nacional de Conservación de Patrimonio Cultural – Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, México).\**

\* Secretaría de Cultura – INAH – Archivo Histórico de la CNCPC-MEX. Coordinadora: Teresita López Ortega, dibujante Daniel Salazar Lama, 2011, Tratamientos de Conservación realizados en el Tablero de Ka B’ahlam. Emiliano Zapata, Tabasco, 401.F(21)68.2011/5, Tabasco, México. Fuente: López Ortega y Sánchez Valenzuela, 2011.

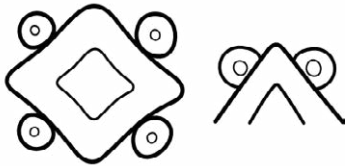
En la escritura maya este signo se lee *tuun*, “piedra”, y a veces comparte algunos de sus elementos componentes con otros logogramas (ej. *witz*, “montaña”), con el fin de especificar la naturaleza pétreo del objeto o el material que lo conforma. Esta misma función semántica se presenta en contextos iconográficos, como en la Imagen 5 y en los casos mencionados en la Tabla 1, donde los componentes internos del signo son colocados en los ojos y en otras partes de los objetos para clasificarlos.

En el monumento de la Imagen 5 el texto (bloques C2 – D1) se relata que la piedra preciosa o amarilla (*k'an tuun*) fue tallada o grabada (Stuart, 1990: 11), mientras la escena muestra un personaje tallando un altar u otro tipo de escultura pétreo (descrita visualmente como una piedra personificada) marcada con los mismos signos utilizados en C2.<sup>16</sup> Este ejemplo evidencia la complementación que existe entre texto e imagen en favor de una mayor especificidad y un factor alto de referencialidad: lo aludido en el texto se representa en la imagen, estableciendo vínculos directos entre ambos medios de registro.

### Signo EK'



Este signo tiene muchas variantes formales, unas más elaboradas frente a otras de aspecto más simplificado. En la escritura maya es un término general para estrellas, planetas y constelaciones y se lee *ek'* (Stone y Zender, 2011: 151). Esta carga semántica se mantiene en contextos iconográficos en los que el signo se usa para connotar cuerpos y seres del cielo nocturno (ej. vasija K6809 y plato K4565).



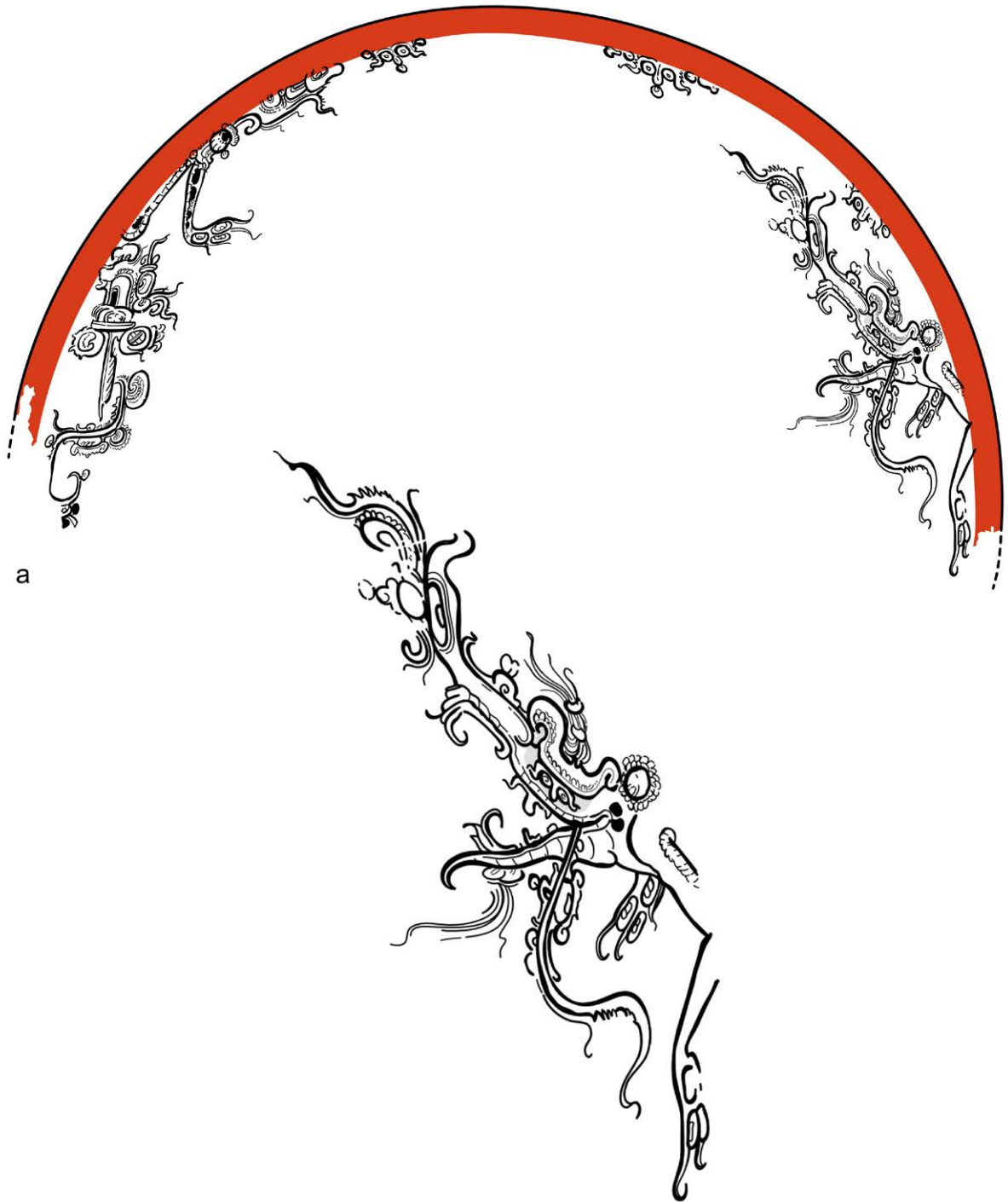
El signo aparece en los ojos del “Cocodrilo-Venado Estelar” como una de sus marcas diagnósticas (Imagen 6a). Esta es una criatura fantástica con rasgos de saurio y venado, cuyo cuerpo es una banda con signos que aluden a fenómenos celestes (oscuridad, brillo) y cuerpos célicos (sol, luna, estrellas, nubes). En ocasiones, su cuerpo se oculta tras una hilera de signos estelares, con en la imagen 6a, en

la que el cuerpo se esconde detrás de la banda roja en el borde del plato. Por estas connotaciones, se cree que el cuerpo de la criatura representa el arco del cielo nocturno o del inframundo (Stuart, 2005: 71-73, 167-170; Martin, 2015: 192-194). La contraparte de esta criatura es el cocodrilo que define el plano terrestre, *Itzam kab ahiin*, “Itzam Cocodrilo terrestre”, según las fuentes coloniales (Martin, 2015: 194-196). Su cuerpo carece de signos estelares y rasgos de venado y en su lugar presenta marcas de piedra, motivos acuáticos, foliaciones acuáticas o de maíz y bandas cruzadas en el ojo (Imagen 6b. También Martin, 2015: Fig. 15a y 16a).

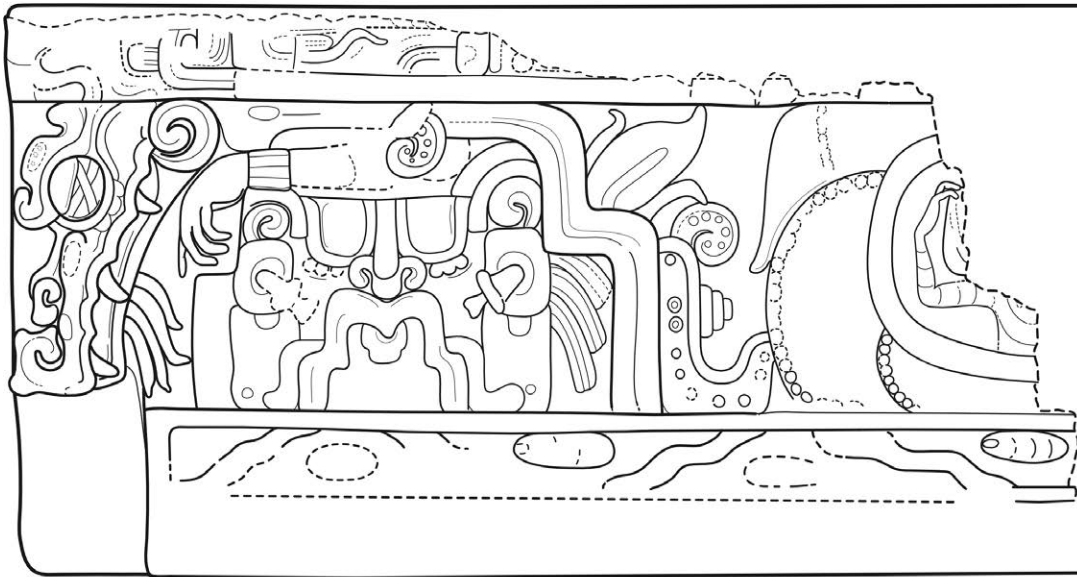
Ana García Barrios (2015: 16-18) ha planteado que ambos saurios son la misma criatura y que sus rasgos diferenciados corresponden con los contextos cosmológicos en los que aparece cada uno (consultar también Baudez, 2004: 150). En este sentido, el contraste de rasgos adicionados a cuerpos básicamente idénticos —como cabría esperar de dos aspectos de un mismo ser— se muestra en dos orejeras grabadas del Clásico temprano (Imagen 6c). Esta naturaleza dual o ambivalencia podría ser la causa del comportamiento liminar de la criatura que se registra en algunos contextos, pasando entre (o transitando por) los planos terrestre y celeste (Stuart, 2003; Kupprat, 2019: 228-232).

Al observar los contrastes entre ambos saurios sugiero que los signos estelares en los ojos, en la cabeza y el cuerpo del Cocodrilo-Venado Estelar funcionan como marcas cosmológicas distintivas

<sup>16</sup> La piedra personificada de la Imagen 5b se entiende mejor si se compara con los soportes personificados del Altar 4 de Piedras Negras. Ver los dibujos de J. Montgomery (No. 05040) en Famsi: [research.famsi.org/uploads/montgomery/hires/jm05040pnalt04rec.jpg](http://research.famsi.org/uploads/montgomery/hires/jm05040pnalt04rec.jpg). (Consulta: 20 de mayo de 2020).



*Imagen 6: a) Cocodrilo Venado Estelar en el plato K1609 y detalle de la cabeza del cocodrilo marcada con un signo de estrella en el ojo (basado en fotografía de Justin Kerr. Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.).*



b



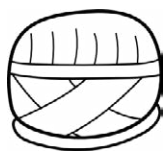
c

Imagen 6 (Cont.): b) Cocodrilo terrestre en un friso del Patio de las Luciérnagas de Toniná (cortesía de la Coordinación Nacional de Conservación de Patrimonio Cultural – Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, México);\*1c) Orejeras de concha con dos aspectos diferenciados de un mismo cocodrilo con cuerpo antropomorfo: el de la izquierda, el terrestre, incluye foliaciones en la espalda y una hoja de lirio en la cabeza, mientras que el de la derecha, el celeste, tiene un ojo con signo de estrella. Orejeras de procedencia desconocida K7544 (basado en fotografía de Justin Kerr. Justin Kerr Maya archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.).

\* Secretaría de Cultura – INAH – Archivo Histórico de la CNCPC-MEX. Coordinadora: Mtra. Mónica Vargas, dibujante Daniel Salazar Lama, 2012, Proyecto de Conservación y Restauración de la Zona Arqueológica de Toniná-Chiapas – Respaldo Dibujos Daniel Salazar 2011-2012, 401.F(21)68.2012/2, Chiapas, México. Fuente: Medina y Cárdenas, 2012.

que especifican su carácter celestial y nocturno, de la misma forma que las foliaciones y los motivos acuáticos o pétreos —y como veremos a continuación, las bandas cruzadas— definen a su contraparte terrestre.

### Signo **AHIIN**



Este signo representa un ojo con párpado y bandas cruzadas en el interior. En escritura se lee *ahiin*, “cocodrilo”, y funciona como *pars pro toto* del logograma completo, como se muestra en las Imágenes 7a y 7b (Helmke, 2017: 110-111).

De acuerdo con Stephen Houston y Simon Martin (2012), el término glífico *ahiin* se refiere a un cocodrilo mítico, que ya puede definir la superficie terrestre con su cuerpo (Imagen 6b), o bien erguirse como un árbol (Imagen 7c), con la espalda y la cola convertidas en las ramas y el tronco y las garras como las raíces (Hellmuth, 1988: 161-165). De forma más generalizada, el término *ahiin* también designa una clase de saurios cuyo prototipo es esta criatura mítica (Houston y Martin, *op. cit.* También Houston y Scherer, 2020).

En la iconografía maya, las bandas cruzadas en los ojos identifican a los cocodrilos míticos terrestres (Hellmuth, 1988: 163) y, además, aportan valores de connotación relacionados con su papel de criaturas cosmológicas. Esto se debe a que las bandas cruzadas aparecen en muchos contextos como la abreviación icónica de un cosmograma completo que señala los cuatro rumbos y el centro con espacial énfasis en el punto axial, que es un lugar de contacto cosmológico (Taube, 2010; García Capistrán, 2017: 64-66; Salazar Lama, 2019a: 226-227). Por esta razón, es probable que las bandas cruzadas en los ojos indiquen la participación de estos cocodrilos en la estructura del plano terrestre, ya sea señalando que su cuerpo horizontal abarca todos los rumbos de la tierra, y por lo tanto su extensión completa (ej. Altar T de Copán. Véase el dibujo de Linda Schele en <http://research.famsi.org>. Schele n°1019, 1012 y 1021) o, cuando se trata de árboles-cocodrilos, designándolos como pilares que sostienen y conectan los diferentes estratos, ubicados en los cinco puntos del plano (López Austin, 1997).

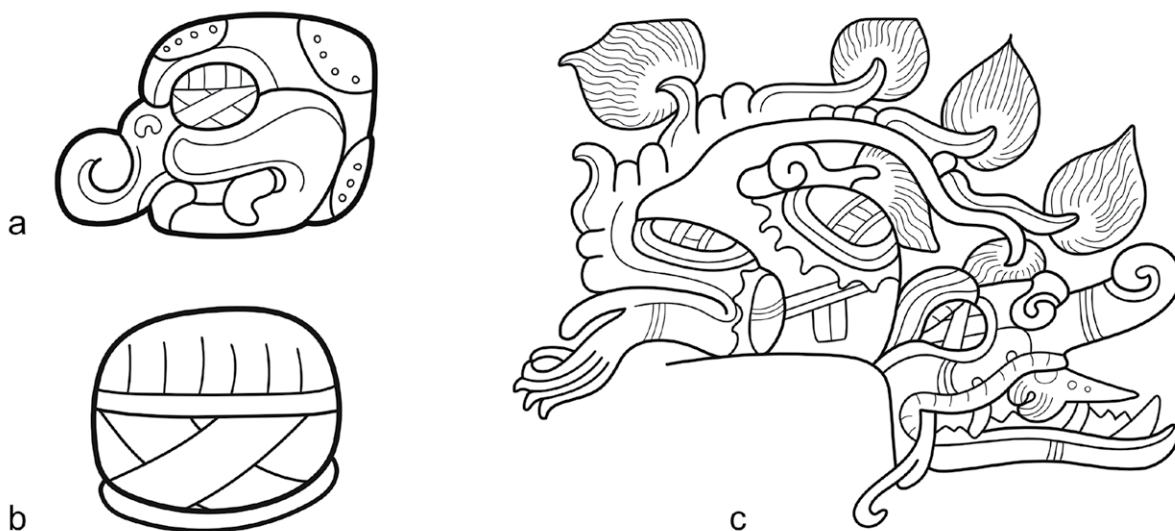


Imagen 7: a y b) Signos **AHIIN** en la estela 31 de Tikal; a, variante de cabeza completa; b, ojo con bandas cruzadas como elemento *pars pro toto* (basado en dibujos de C. Helmke, Helmke 2017: 7d y 7e); c) Cocodrilo con bandas cruzadas en el ojo y cuerpo transformado en árbol. Detalle de la vasija Deletaille del Clásico temprano. Procedencia desconocida (basado en dibujo de L. Crocker, en Hellmuth 1988: Fig. 4.2).

Las bandas cruzadas también están en algunos ejemplares de montañas con rasgos de saurio y marcas de piedra (ej. *witz* en una vasija de madera de Río Azul (Adams, 1999: Fig. 3.35) y en una concha tallada de Jaina (Juárez Cossío *et al.*, 2016: Fig. 1). En casos como estos, el signo, en su función atributiva, particulariza el lugar y anuncia una característica compartida con los cocodrilos cosmológicos, indicando que se trata de un lugar perteneciente o relacionado con el cosmograma terrestre, particularmente asociado con la noción de centralidad. Esta última idea se corrobora en la escena de la concha tallada de Jaina, en la que la montaña con bandas cruzadas en el ojo es el lugar de emergencia del dios del maíz joven (Juárez Cossío *et al.*, 2016), quien regularmente se asocia con el centro del cosmograma terrestre en contextos similares de resurgimiento (Taube *op. cit.*).

### Signo KAB



Este signo, que en escritura se lee *kab*, “tierra”, se integra en la iconografía como un elemento no-glífico convencional para las representaciones de la superficie terrestre (Stuart y Houston, 1994: 57-59), algo que se ve claramente en la Imagen 8a y, probablemente, en la banda terrestre sobre el cocodrilo de la Imagen 6b.

El rizo diagnóstico de este signo aparece en los ojos del llamado “Monstruo cuatripartita” (Imagen 8b), una cabeza zoomorfa anclada a la parte trasera del Cocodrilo-Venado Estelar y de su contraparte el cocodrilo terrestre (Stone, 1985: 40). David y George Stuart (2010: 52-53) consideran que el cajete en la cima de esta cabeza zoomorfa es el punto de levantamiento del sol por el este y representa una especie de portal hacia el cielo (véase también Velásquez García, 2002: 424-425). El cajete y la cabeza zoomorfa también pueden presentarse como un tocado portado por el dios GI (Imagen 1a).<sup>17</sup>

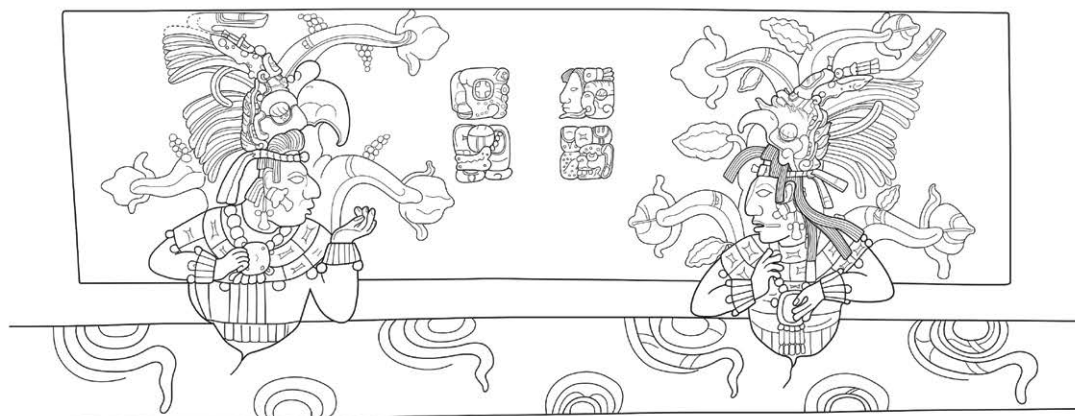
En la Imagen 8b el rizo de tierra sobre el ojo especifica la naturaleza terrestre del Monstruo Cuatripartita y del portal asociado y descarta un posible vínculo con el plano celeste y el Cocodrilo-Venado Estelar. De hecho, el signo además se combina con un motivo que tiene la forma de la sílaba *-na*, que se usa regularmente en las bandas acuáticas (Imagen 1c) y sirve como una marca distintiva de los seres que habitan los cuerpos de agua (Salazar Lama, 2019a: 224, nota 124).<sup>18</sup> En este caso, el significado que aportan ambos signos concuerda con la iconografía del resto de la escena en la que se encuentra, que alude al pasaje diario del sol y su arribo por el este desde un espacio subterráneo (Newman *et al.*, 2015: 88-95).

En los casos en los que este cajete personificado (con o sin signos terrestres en los ojos) se integra en el tocado del dios GI, su significado se mantiene; de ahí que éste sea uno de los elementos que permiten identificar a GI como un dios solar liminar en tránsito entre el mundo acuático y el celeste (Stuart, 2005: 164-170).

Al igual que en la Imagen 8b, una combinación parecida de elementos acuáticos y terrestres rodea el ojo de un *witz* pintado en una olla de Río Azul (Imagen 8c). Su función semántica es también similar: connotar el lugar como un espacio terrestre ligado con el mundo acuático.

<sup>17</sup> En las imágenes 8b y 8c el rizo tiene una forma más orgánica y sinuosa que concuerda con las primeras apariciones del signo durante el Clásico temprano. Comparar con Finamore y Houston, 2010: Cat. 53.

<sup>18</sup> Consultar Kettunen y Helmke, 2013: 22-23. Otros ejemplos en Hellmuth, 1987: Fig. 109, 119.



a



b

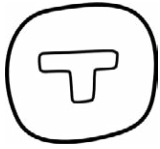


c

*Imagen 8: a) Banda terrestre de la que surgen antepasados con árboles frutales. Cara sur del sarcófago del Templo de las Inscripciones de Palenque (cortesía de la Coordinación Nacional de Conservación de Patrimonio Cultural - Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, México);\*1 b) Cajete cuatripartita personificado con una cabeza zoomorfa. Detalle de la tapadera de la Vasija n°1 de la Sepultura 9 de El Diablo, El Zotz. Detalle basado en fotografía de Jorge Pérez de Lara (Newman et al., 2015: Fig. 3.6); c) Montaña zoomorfa en una olla polícroma de Río Azul (basado en fotografías del autor).*

\* Secretaría de Cultura – INAH – Archivo Histórico de la CNCPC-MEX. Coordinador: Rogelio Rivero, dibujante Daniel Salazar Lama, 2010, 401.F(21)68.2010/4, Chiapas, México. Fuente: Rivero, 2010.

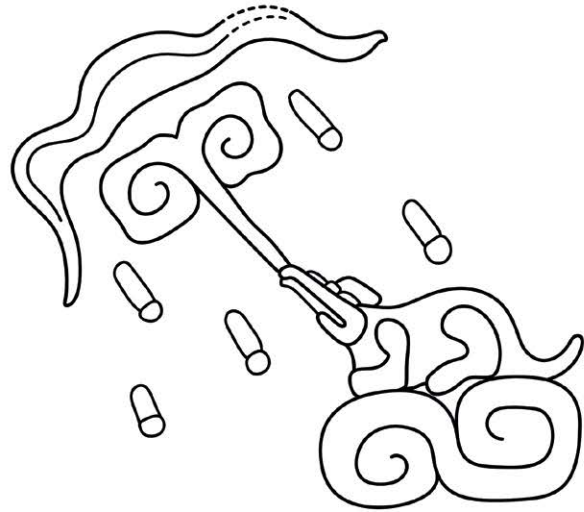
## Signo IK'



El signo, con una forma que recuerda la letra T del alfabeto latino, se lee *ik'*, “viento o aliento”, en la escritura maya y se utiliza en iconografía como marca corporal diagnóstica del dios del viento (Taube, 2004a: Fig. 3d), así como para representar las corrientes de aire que brotan de las cuevas (Coltman, 2015: Fig. 6), la respiración y las emanaciones aromáticas (Houston y Taube, 2000: 265-273). La motivación icónica de este signo son las volutas simétricas de viento, aliento o aroma que emanan las cuevas, flores, ofidios y saurios (Imagen 9a), y se presenta como una esquematización del motivo completo.

La relación entre el viento y la lluvia/agua es conocida en Mesoamérica y el área maya. Se cree, a grandes rasgos, que las nubes de lluvia se originan en la boca de las cuevas y los saurios, de cuyas fauces surgen las corrientes de viento atmosférico que las producen y acarrear (García Barrios, 2016). Al respecto, Julia Guernsey (2010: 80-82) sugiere que existe una superposición de conceptos y fenómenos ambientales —cuevas/cuatrilobulados/boca, corrientes de viento, lluvia, agua y flores— en los lugares y las criaturas que producen humedad y lluvia; idea que se apoya en imágenes como la Imagen 9a, en la escena del Monumento 1 de Chalcatzingo (Guernsey, 2010: Fig. 3b) y, para el período clásico en las Tierras bajas mayas, en el relieve de la Casa B del Palacio de Palenque, que representa una cueva de la que brotan corrientes de agua y viento (Coltman, 2015: 22).

En la fachada del Templo 10L-26 de Copán, la cabeza de un ser esquelético con rasgos de varias deidades y criaturas emana nubes con gotas de agua por la nariz, las fauces y la orejera (Taube, 2004b: 290-291, Fig. 13.15d) y su ojo está marcado con un signo de viento. La conjunción de todos estos elementos en un mismo contexto apunta a que existe una asociación entre viento, nubes y lluvia, similar a la que detecta Guernsey (*op. cit.*) en otras regiones de Mesoamérica.



a



b

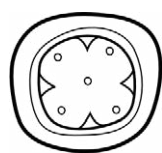
Imagen 9: a) Saurio con volutas de aliento-viento dirigidas a una nube de lluvia. Monumento 14 de Chalcatzingo (basado en calco original, en Angulo V, 1987: Fig. 10.3); b) Músico con máscara del dios del viento en el mural del Cuarto 1, Estructura 1, Bonampak (basado en fotografía de L. Schele, <http://research.famsi.org>. Schele n°79007, modificado por el autor).

En este mismo sentido, Rogelio Valencia Rivera (2017: 404, 417-418, 421-422) ha notado que el comportamiento de los monos (saraguatos y monos araña) en los momentos previos a la lluvia está directamente relacionado con el viento que anuncia a las tormentas. Tal vez a esto se debe que en las inscripciones de la cuenta larga algunos glifos de mono en variante de cabeza tengan signos de viento (sin una aparente lectura) en los ojos (Valencia Rivera, 2017: Fig. 4 y 18).

A pesar de que la interpretación del relieve del Templo 10L-26 de Copán es preliminar y necesita corroborarse, sugiero que el signo de viento no debe entenderse como un elemento aislado, ya que su significado estaría dictado o matizado por el contexto de ocurrencia.

El dios del viento puede presentarse con aspecto de un hombre joven o con un pico de pato y una flor de lirio en la frente (Taube *et al.*, 2010: 49-50, Fig. 32a, 33b y c). Cuando un agente humano personifica a la deidad, lo común es que se utilice una máscara con estos rasgos zoomorfos (Taube *et al.*, *op cit.*: Fig. 33a), como la que porta un individuo en el mural del Cuarto 1 de la Estructura 1 de Bonampak (Imagen 9b). En este caso, el signo de viento en el ojo es un rasgo diagnóstico del dios que facilita el reconocimiento icónico de la máscara, similar al funcionamiento de las marcas corporales.

### Signo K'IN



Este signo describe visualmente una flor de cuatro pétalos. Sus variantes formales pueden incluir líneas curvas o paralelas e hileras de puntos en su interior (Carlson y Landis, 2000: 226, Apéndice II). En el sistema de escritura maya, este signo se lee *k'in*, “sol, día”. En contextos iconográficos, el signo se incorpora en las bandas celestes representando el astro y la luminosidad del cielo (Martin, 2016: 512),<sup>19</sup> o en la base de los incensarios representando fuego/calor (Imagen 8b).<sup>20</sup>

Curiosamente, este signo no aparece en los ojos del dios solar K'inich Ajaw, que regularmente presentan marcas de brillo; sin embargo, sí aparece como marca en los ojos de un ave que el dios GI porta como tocado (Imagen 10).

En la mitología maya de los períodos preclásico y clásico, algunas aves rapaces encarnaron manifestaciones direccionales de la Deidad Ave Principal, también llamada Gran Ave Celestial (Nielsen y Helmke, 2015). En los murales de la Tumba 12 de Río Azul, por ejemplo, cada uno de los cuatro puntos cardinales principales se asocia con un ave específica; la del este, llamada *K'in Tz'ikin? Ajaw*, “Señor ave



*Imagen 10: Imagen grabada en un ladrillo de Comalcalco. Dios GI con tocado de ave, representado con un estilo sumamente escueto y aparentemente incompleto, con el signo solar en el ojo y el pico ganchudo proyectado hacia el frente (basado en fotografía presentada en Michelet, 2014: 266).*

<sup>19</sup> El signo de brillo personificado aparece en las bandas celestes, donde a veces sustituye al signo solar. Por esta razón, Simon Martin (*op. cit.*) sugiere que existe cierta equivalencia entre ambos, por lo que el signo solar también haría referencia a la luminosidad de los seres y los espacios celestes.

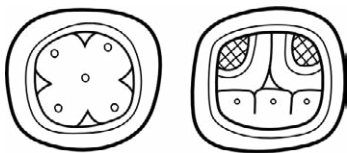
<sup>20</sup> Nicholas Hellmuth (1987: Fig. 161) presenta el dibujo de la sección 1 del panel de El Encanto, Chiapas, en el que se ven signos solares en los ojos de un *witz*. Linda Schele ha reconstruido la escena completa uniendo las secciones 1 y 2 del monumento (disponible en famsi.org), esta última reportada por Karl H. Mayer en 1995. Lo que en el dibujo de Hellmuth se registra como signos solares Schele lo dibuja como párpados estriados, tan comunes en los rostros *witz* durante el Clásico. En este detalle en particular, el dibujo de Schele parece tener mayor precisión que el de Hellmuth. Por esta razón, he decidido no considerar este monumento en el estudio.

del día” (según Taube *et al.*, 2010: 55), o *K'in Tz'ikiin Ajaw*, “Señor ave solar” (según Helmke y Nielsen, 2015: 27), tiene un signo *k'in* sobre la cabeza más una porción del signo *ajaw*. Esta misma ave se repite en una pieza de jade que simula una orejera de gran tamaño, en la que, además, se encuentra asociada con otras tres aves direccionales, las mismas que aparecen en la Tumba 12 de Río Azul (véase Taube *et al.*, 2010: Fig. 35a y 36a). En el caso de la pieza de jadeíta, sin embargo, se omite el signo *ajaw* y solo se conserva la cabeza del ave y el signo solar encima; por otra parte, los rasgos de esta ave se acercan más al aspecto común de la Deidad Ave Principal del Clásico tardío, y son comparables con los de otra ave con el mismo nombre que fue encontrada esgrafiada en una pieza de obsidiana de Tikal (Taube *et al.*, 2010: Fig. 35b). Por estas razones, se cree que las aves *tz'ikin* y la deidad aviar están vinculadas, a tal punto que las primeras son las manifestaciones direccionales de la segunda (Taube *et al.*, 2010: 52-58; Helmke y Nielsen, 2015: 26-27).<sup>21</sup>

Desde esta perspectiva, el signo solar en el ojo del ave de la Imagen 10 podría ser una alusión al ave del este, *K'in Tz'ikin? Ajaw*, y un elemento que facilita su identificación. Un rasgo clave para reconocer esta ave es el pico, cuya forma puntiaguda y curva se parece mucho a la forma del pico de las aves rapaces de la Tumba 12 de Río Azul.

Queda abierta la pregunta si en el caso de la Imagen 10 el signo solar se lee como *k'in*, en cuyo caso, la cabeza del ave también podría leerse como *tz'ikin*; o si más bien se trata de un ícono que remite a un nombre y a una identidad, sin que necesariamente tenga un valor de lectura. Al comparar este caso con los otros que se han analizado, me inclino más por la segunda opción.

#### Signos K'IN y AK'AB



En la iconografía maya de los períodos preclásico tardío y clásico la Deidad Ave Principal tiene signos solares y de oscuridad incorporados en las alas (Hellmuth, 1987: Fig. 484, 485 y 490). Solo un caso conocido tiene ambos signos pareados dentro de los ojos de las cabezas serpentina que definen las alas extendidas del ave (Imagen 11a).

Desde el Preclásico, la Deidad Ave Principal está estrechamente asociada con *K'inich*, con quien comparte muchos rasgos fisonómicos y el signo solar como marca corporal (Taube *et al.*, 2010: 33, Fig. 21a; Valencia Rivera *et al.*, 2017: 99). Este fenómeno puede tener dos explicaciones. Por un lado, podría tratarse de una fusión de dos entidades que se expresa a través de la incorporación de los rasgos de un dios en otro y cuyo fin es mostrar atributos compartidos. Este proceso es definido como *Teosíntesis* por Simon Martin (2015: 210-212. Ver también Valencia Rivera, 2013). La otra interpretación —no desvinculada de la anterior— es que la deidad aviar es, en ciertos contextos y períodos, un aspecto diurno de *K'inich* que lo representa en plena trayectoria celeste, como se muestra en los mascarones arquitectónicos del segundo cuerpo de la Estructura 5C-2 de Cerros (Salazar Lama, 2019a: Fig. 7.5).

En cuanto a los signos en las alas de la Deidad Ave Principal, Julia Guernsey (2006: 103-104), Karl Taube y sus colaboradores (2010: 33), Lucia Henderson (2013: 364) y Ana García Barrios (2019: 156-157), plantean que indican el día y la noche y la habilidad del ave para participar y transitar por los ámbitos nocturnos o del inframundo y por el arco celeste diurno. Este comportamiento cosmológico también lo presenta *K'inich*, como se deduce a partir de las marcas corporales solares y de oscuridad

<sup>21</sup> Tal como lo mencionan los autores citados (Taube *et al.*, 2010; Helmke y Nielsen, 2015; Nielsen y Helmke, 2015; Martin, 2016), y otros más, La Deidad Ave Principal —al igual que las aves *tz'ikin*— tiene un comportamiento cosmológico direccional, como lo atestiguan el Mural Poniente de San Bartolo y otras imágenes del período clásico que muestran cuatro aspectos del ave, a veces quintuplicada (ver Taube *et al.*, 2010: Fig. 36c; Helmke y Nielsen, 2015: Fig. 3b).

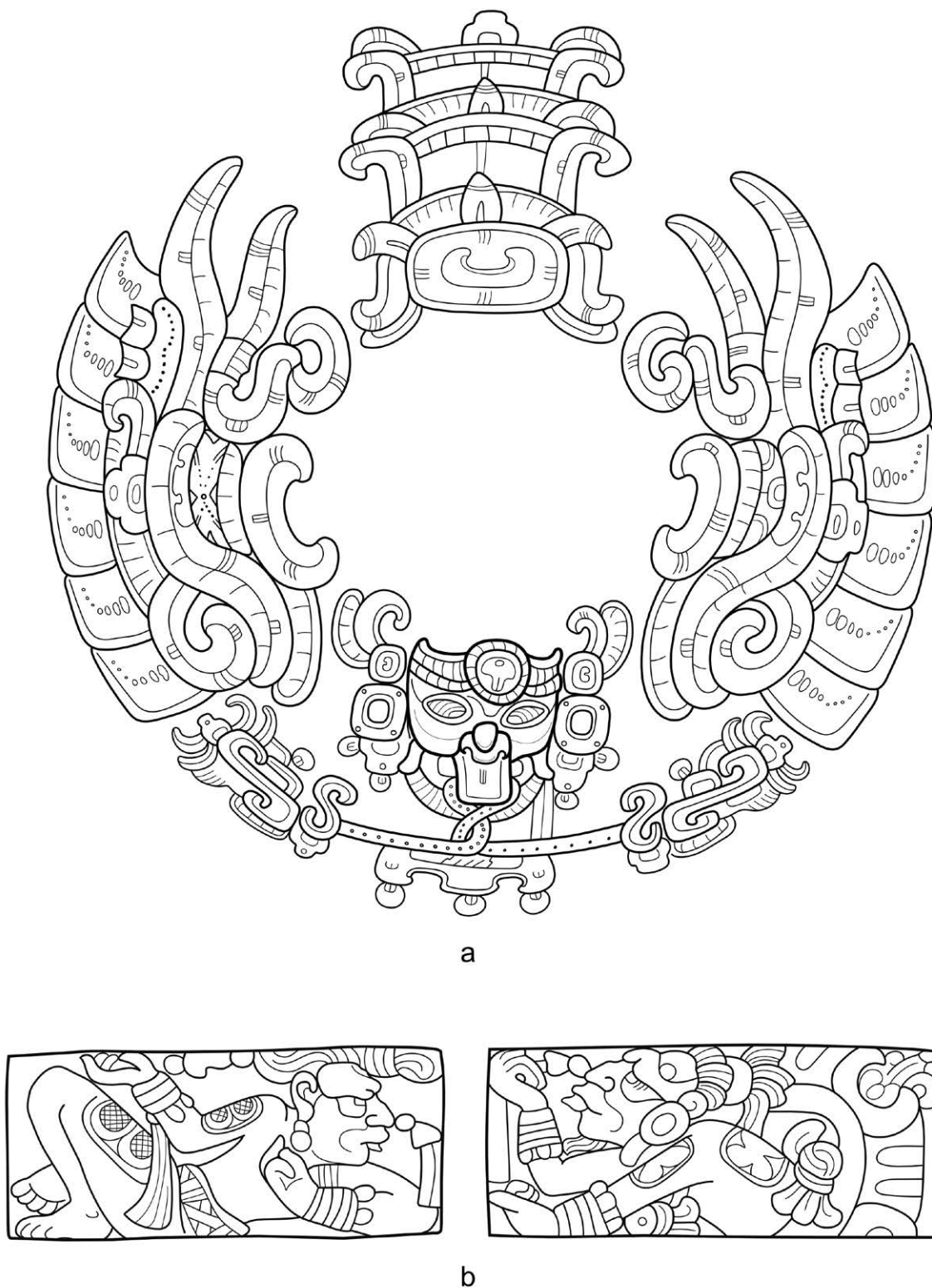


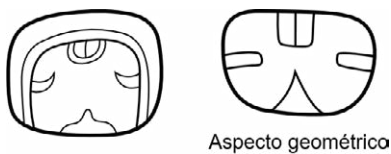
Imagen 11: a) Tapadera de vasija modelada y grabada. Clásico temprano. Vista de planta en la que se despliega la imagen de la Deidad Ave Principal con las alas y la cola extendidas (basado en dibujo de M. Yerlikaya, en Hellmuth 1987: Fig. 491, y modificado por el autor); b) Dioses solares enfrentados (con marcas de oscuridad y signos solares en el cuerpo) en la banca tallada de la Estructura 66C de Copán (basado en fotografías del autor. Museo de Escultura de Copán).

que indican espacios de acción distintos (Imagen 11b).<sup>22</sup> Curiosamente, estos mismos signos pareados los presenta K'inich en sus alas cuando se fusiona con la Deidad Ave Principal (véanse los fragmentos de pintura provenientes del muro oriental de la Estructura Sub. 1-A de San Bartolo, en Taube *et al.*, 2010: Fig. 21c).

Con base en estas recurrencias planteo que los signos solares y de oscuridad en las alas de la deidad aviar —ya sea que estén en las fauces de las cabezas serpentina o en los ojos— muestran no solamente su capacidad para transitar de un plano al otro, sino que, en esencia, demuestran los atributos que el ave comparte con K'inich, aludiendo a sus mismas características conductuales.

No hay que olvidar que la oposición del signo solar y el de oscuridad (**K'IN** y **AK'AB**) también es utilizada en ciertos contextos para indicar el este y el oeste, sobre todo cuando están asociados con las manifestaciones direccionales de la deidad aviar. Por esta razón, no hay que descartar la opción de que los signos pareados de la Deidad Ave Principal se refieran a ambos puntos de la bóveda celeste, la cual es abarcada en su totalidad por sus alas extendidas (García Barrios, com. per., junio de 2019).

### Signo WINIK/WINAK



El primer signo (izquierda) tiene formas diversas durante el Clásico. Según Alfonso Lacadena García-Gallo (1995: 114-115, Fig. 2.52), esto se debe a que los tipos gráficos —es decir, los elementos componentes— son más estables que el diseño del signo en general, que acepta más variaciones. En la escritura del Clásico este signo se lee *winik* o *winak*, y se emplea con el sentido de

“persona”, a veces más puntualmente con el sentido de “hombre” (Houston *et al.*, 2006: 58-59).

La integración de este signo en la iconografía es escasa, a diferencia de los signos anteriores. Un ejemplo se encuentra en el marcador Motmot de Copán. La escena muestra al primer gobernante del sitio con una barra ceremonial de cuyo extremo superior surge una cabeza zoomorfa con el signo de persona u hombre en las fauces (Imagen 12). La criatura no es identificable a partir de sus características, sin embargo, el signo en la boca la connota como un animal predador que se alimenta de humanos. En este contexto, dicho signo funciona de manera cercana a los “logogramas representacionales” en el sistema de escritura, que se fusionan con otros con el fin de crear nuevos signos a partir de su carga semántica, no fonética (Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: 84-87). En iconografía, este signo aporta significados similares que especifican lo que la imagen solo puede mostrar de forma ambigua. El signo de persona/hombre es, en pocas palabras, un *determinativo semántico iconográfico* en toda regla, tal como lo define Valencia Rivera (Capítulo 4 de este volumen).

Los mascarones arquitectónicos del 2° cuerpo del Edificio A1 de Kohunlich son los únicos casos conocidos con signos de persona/hombre en los ojos (Imágenes 13a y 13b). En ambos mascarones el signo tiene una variante formal geométrica (página anterior), pero que sigue un mismo patrón general de diseño y que presenta los mismos tipos gráficos reconocidos por Alfonso Lacadena (*op. cit.*).

<sup>22</sup> Ana García Barrios (2019: 155-156, 164-166) plantea que el signo solar en el cuerpo y la cabeza del dios K'inich es un *calificador de propiedades* con doble función: en primer lugar, alude a su calor corporal en relación con el fuego, que es su materia componente primordial, pero también lo define como un ser diurno cuyo ámbito de acción es el cielo resplandeciente. Esto último se corrobora a partir de la ocurrencia de este signo como marca corporal de K'inich cuando se encuentra en contextos celestes o diurnos, en contraste con el signo de oscuridad, que denota su aspecto nocturno, tal como se muestra en la Imagen 11b.

No considero que en el contexto de los mascarones estos signos tengan un valor de lectura,<sup>23</sup> o que formen parte de textos más amplios, lo que implicarían un valor fonético en los demás motivos

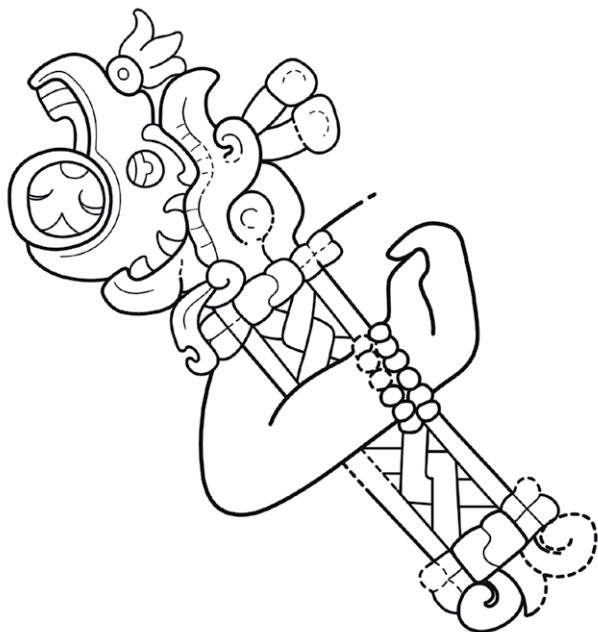
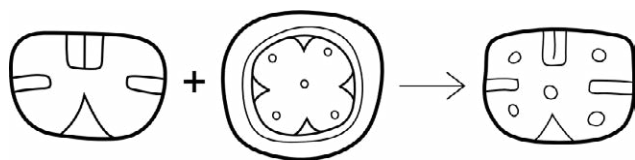


Imagen 12: Detalle del Mascarador Motmot, Copán. Barra ceremonial que sostiene K'inich Yax K'uk' Mo' (detalle basado en dibujo de B. Fash, en "Fash y Fash, 2006: Fig.3).

iconográficos de los mascarones. Creo que en ambos casos estos signos añaden un contenido semántico específico a las imágenes. Se trata de un significado idéntico al que tiene el signo en el marcador Motmot, pero matizado por el contexto de ocurrencia (los ojos) y las escenas de los mascarones en su totalidad (véase Salazar Lama 2020).

Ya se ha visto que los ojos con signos de jaguar o felino indican rasgos de identidad de los personajes, señalando su *felinidad*; o que el signo de viento en la máscara de la Imagen 9b puntualiza que es el rostro de esta deidad. Teniendo estos dos ejemplos como puntos de referencia, mi propuesta es que el papel de los signos de persona en los mascarones de Kohunlich es precisar que los personajes representados son humanos, hombres, a pesar de la fisonomía que comparten con el dios K'inich (comparar con las imágenes 1a y 11b).

### Signos WINIK y K'IN



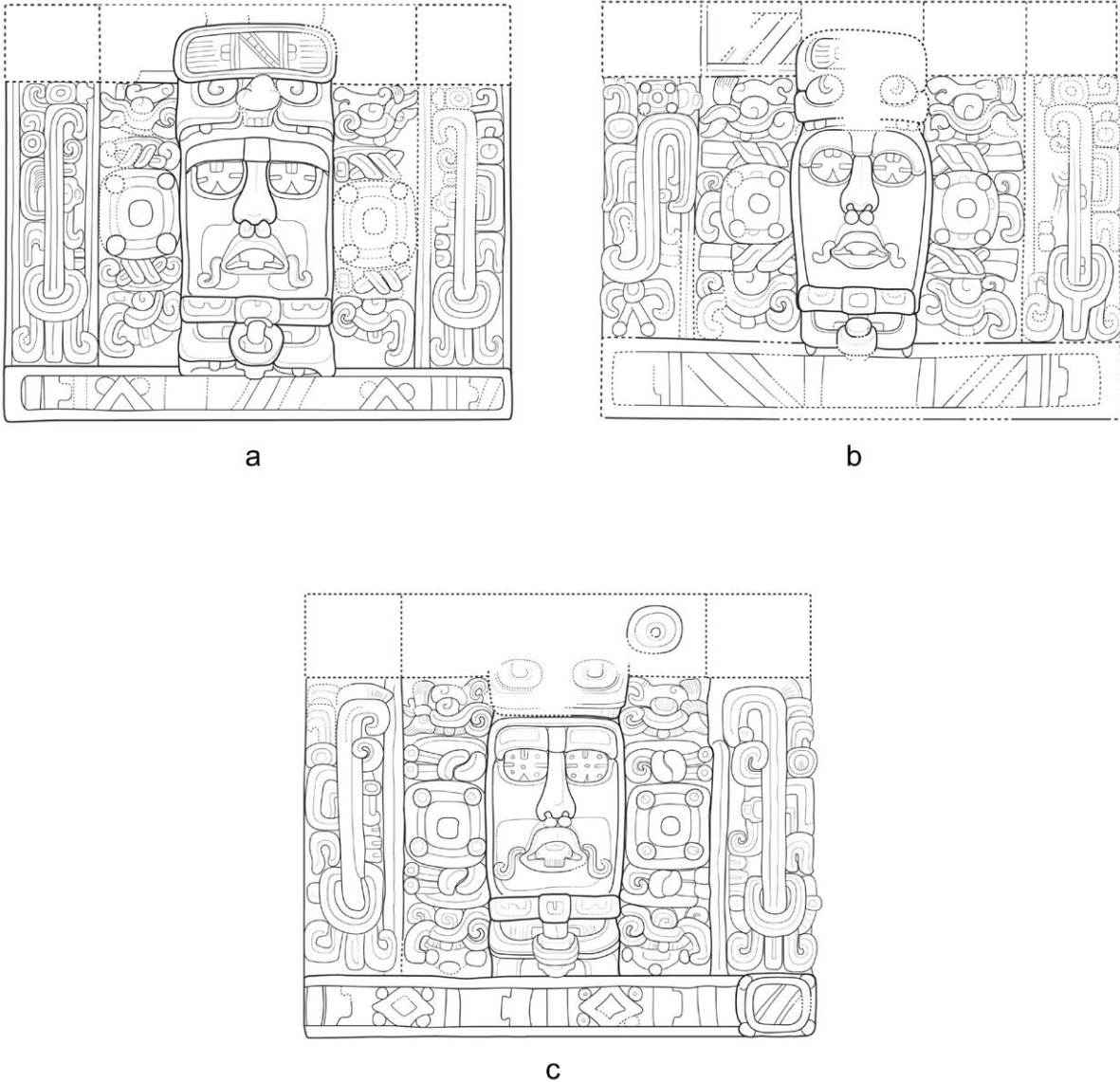
Un solo mascarón arquitectónico, el del tercer cuerpo, lado sur, del mismo Edificio A1 de Kohunlich (Imagen 13c), tiene una convergencia gráfica de signos de persona/hombre y signos solares en los ojos (imagen de arriba). El signo solar, reconocible a partir

de los cinco puntos diagnósticos, se fusiona con el signo de persona/hombre, cuya forma geométrica reproduce en gran medida los cuatro pétalos del signo solar.

Ya en otros trabajos (Salazar Lama, 2015: 34-37; 2019b: 197-200; 2020), he propuesto que esta convergencia gráfica de los dos signos responde a la necesidad de mostrar una fusión entre hombre (*winik*) y dios solar (K'inich). El signo solar en este caso funcionando como la marca corporal diagnóstica del dios (ver en Salazar Lama, 2019b: Fig. 3a). La imagen resultante del personaje, que también mezcla elementos iconográficos asociados con K'inich, es en parte similar a la de Yax Nuun Ahiin en la Estela 31 de Tikal (Salazar Lama, 2015: Fig. 19a), que representa al gobernante fallecido fusionado completamente con el dios solar.

La comprensión de los mascarones de Kohunlich y de los signos persona/hombre y su convergencia con el signo solar no puede lograrse aislando las imágenes y sus componentes, solamente será

<sup>23</sup> Véase otra interpretación en Mora-Marín 2012.



*Imagen 13: Mascarones arquitectónicos del Edificio A1 de Kohunlich (dibujos in situ basados en fotografías de Enrique F. Torrijo, en registro fotográfico del autor y en fotogrametrías de M. Stefani): a) Segundo cuerpo, lado norte; b) Segundo cuerpo, lado sur; c) Tercer cuerpo, lado sur.*

eficaz si se contemplan como parte de un mismo programa escultórico. De esta forma se verá que la escena completa (en Salazar Lama, 2019b: Fig. 2) presenta simultáneamente a un mismo individuo en distintos estados de su presencia, y cuyo sentido narrativo describe la secuencia de una fusión entre hombre y dios a medida que el personaje asciende por los cuerpos del basamento piramidal —en el segundo cuerpo, hombre, con el signo de persona/hombre en los ojos, mientras que el del tercer cuerpo, fusión de hombre y dios, con una convergencia gráfica entre el primer signo y el signo solar—, remontando el plano celeste (Salazar Lama, 2019b y 2020).

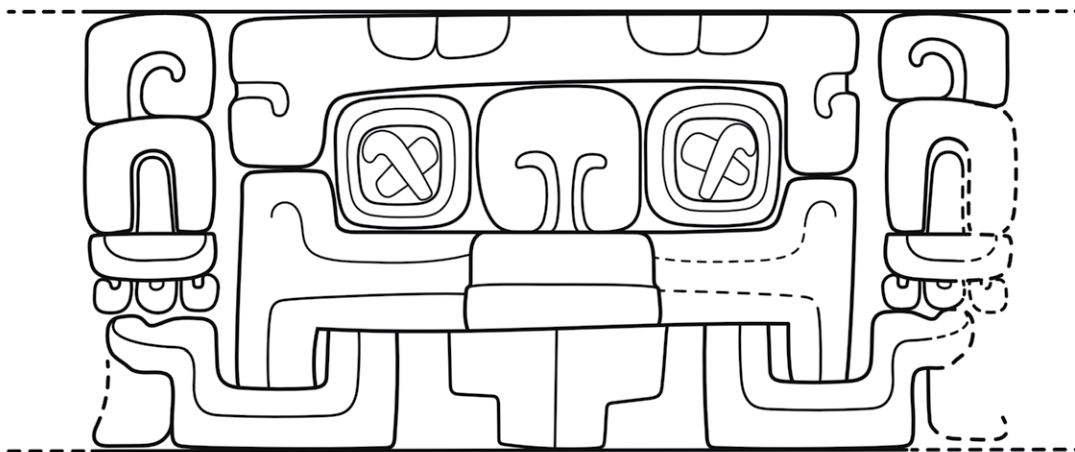


Imagen 14: Mascarón de montaña en el friso oeste de la Estructura A-6-2 de Xunantunich (detalle basado en dibujo de Delia A. Consentino y en fotografías de Christian Heck y Karl Herbert Mayer, en Wagner 2014: Pl. 2, Fig. 5 y 12, respectivamente).

#### Elemento diagnóstico de la variante de cabeza del signo **WAK**



Este signo es un hacha muy esquematizada que por lo regular se halla en el ojo del llamado Dios del Número Seis, que es un ser con rostro antropomorfo, ojos grandes y saltones y el hacha como elemento diagnóstico (Kettunen y Helmke, 2010: 102, Tabla VIII). El estrecho vínculo del hacha con este dios propicia que al estar aislada también se lea *wak*, “seis”. Esto ocurre, por ejemplo, en el registro basal de la escena del Altar 5 de La Corona, en el que el hacha se combina con otros jeroglíficos para configurar el topónimo **WAK-MIH-NAL-CHAN-CH’EEN**, “Wakmihnal, el cielo-cueva” (Stuart *et al.*, 2018: 7-9). Algo parecido se ve en el topónimo *Wak Chan*, “Seis Cielo”, en un vaso estilo Códice que presenta Erik Boot (2008: 24, Fig. 1a), en el que el signo **WAK** se fusiona con la cabeza del ave *chan*.<sup>24</sup> En ambos casos, el signo de hacha se integra en los ojos de otros jeroglíficos en variante de cabeza para configurar topónimos que tienen un aspecto altamente figurativo, lo que les permite asimilarse fácilmente en la iconografía de las escenas.

En estos y en otros muchos casos, el número seis es un prefijo recurrente en los topónimos de lugares míticos, algunos de los cuales están fuertemente asociados con la muerte y el sacrificio de los cautivos, o son lugares en los que se recrean eventos mitológicos de decapitación (Wagner, 2014: 110-111, 117-118).

En el friso de la fachada oeste de la Estructura A-6-2<sup>nd</sup> de Xunantunich, un mascarón zoomorfo que mezcla rasgos de montaña y de varias otras deidades –incluida la deidad del número seis– y criaturas, tiene dos signos de hacha incrustados en los ojos (Imagen 14). Además de estos signos, el contorno circular y grueso de los ojos del mascarón es similar al que aparece en el rostro del Dios del Número Seis; la nariz achatada y abultada es propia de un felino y junto con los dientes frontales con la forma de la letra “T” podrían indicar un vínculo con el Dios Jaguar del Inframundo (Wagner, 2014: 117); las cejas o placas supraorbitales incluyen marcas de madera y de las orejeras brotan elementos florales que normalmente usan los dioses del inframundo y los seres *wahyis*. Al igual que estos componentes icónicos, el signo de hacha conlleva un valor connotado más allá de su asociación con el Dios del

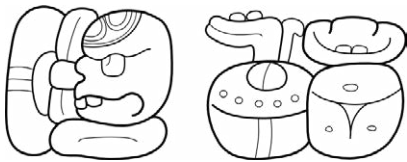
<sup>24</sup> Para una lectura de la cabeza de esta ave como el signo *chan*, “cielo”, véase Valencia Rivera y Salazar Lama, 2017.

Número Seis, ya que en otros contextos indica la acción de golpear y cortar (Stone y Zender, 2011: 57). Es por ello que Elisabeth Wagner (2014: 117-118) sugiere que su aparición en los ojos de seres sobrenaturales, y en este caso, en los ojos de un mascarón *witz*, claramente indica su participación en la guerra y el sacrificio.

A diferencia de los ejemplos del Altar 5 de La Corona y del vaso estilo Códice que presenta Boot, en el mascarón del friso de Xunantunich el signo de hacha no se integra en otros jeroglíficos en variante de cabeza, como **CHAN** o **MIH-NAL**, sino en un contexto estrictamente iconográfico, por lo que muda su estatus de signo escriturario con valor de lectura a elemento icónico (véase una amplia discusión al respecto en Salazar Lama *et al.*, en este volumen). Es así como sugiero, siguiendo las interpretaciones de Wagner (*ibid.*), que este mascarón es la representación de un lugar y que el signo de hacha en los ojos introduce un vínculo con los topónimos que incluyen el término *wak*, que frecuentemente se asocian con la muerte y el sacrificio. Tal vez por esta razón algunos componentes del mascarón tienen esta misma carga connotativa y el personaje sentado sobre él se identifica como un guerrero enmarcado por un marco de plumas, tan característico de los contextos sacrificiales del inframundo (Moreno Zaragoza, 2011. Véase también una interpretación de estos marcos de plumas en Sánchez Gamboa *et al.* 2018: 14).

### ***Yax ha'al witz nal*, “Lugar de la montaña de la primera lluvia”**

(Detalles basados en dibujo previo de L. Schele [n°185] y en fotografías del autor).



Se trata de un topónimo escrito en los ojos de una montaña zoomorfa en el panel del Templo de la Cruz Foliada de Palenque (Imagen 15a). La montaña se encuentra en la sección inferior de la escena y sobre ella está parado K'inich Kan Bahlam.

La combinación de iconografía y topónimos colocados en la base de las escenas y debajo de los personajes es una fórmula comúnmente empleada para representar lugares en los que se desarrollan las narrativas y se sitúan los individuos (Stuart y Houston, 1994: Cap. 4), siendo el relieve de San Diego, Petén, ca. 200 d.C. (Stone, 2003: 140), uno de los ejemplos más tempranos de las Tierras bajas. La combinación montañas + topónimos es muy usada en el Clásico y es parte de esta misma fórmula de representación (Salazar Lama, 2022: 35). En el caso del Templo de la Cruz Foliada de Palenque, el topónimo integrado en los ojos de la figura de la montaña es autorreferencial, puesto que el término *witz* alude a este lugar representado iconográficamente. La relación entre topónimo e iconografía también conlleva ciertas equivalencias semánticas debido a que la mención textual al *lugar de la primera lluvia* tiene un eco en la proliferación de foliaciones de maíz que brotan de la cima y que caracterizan a la montaña como un lugar fecundo emparentado con la montaña de los sustentos mesoamericana (López Austin y López Luján, 2009), comparable con la montaña preciosa en el mural norte de San Bartolo (Saturno *et al.* 2005).

Al hilo de esta idea, cabe recordar que uno de los apelativos más importantes de Chaahk durante el Clásico es *Yax Ha'al Chaahk*, “Chaahk es la primera lluvia” (García Barrios, 2008: 142), que define al dios como generador de las lluvias que traen la fertilidad. Estos mismos contenidos de significación podrían estar expresados en el topónimo y en la iconografía de la montaña de Palenque. Un caso similar a éste ocurre entre algunos topónimos en el entrecejo de algunas montañas y la iconografía relacionada con ellas, como ocurre en la montaña de la “semilla/pepita blanca” o del “brote de maíz joven” en el friso de la Estructura 1-A Sub de Balamkú, cuya iconografía muestra sobreabundancia de granos de maíz y es el lugar en el que un antepasado real emula el resurgimiento del dios del maíz joven (Salazar Lama, 2017: 168-175).

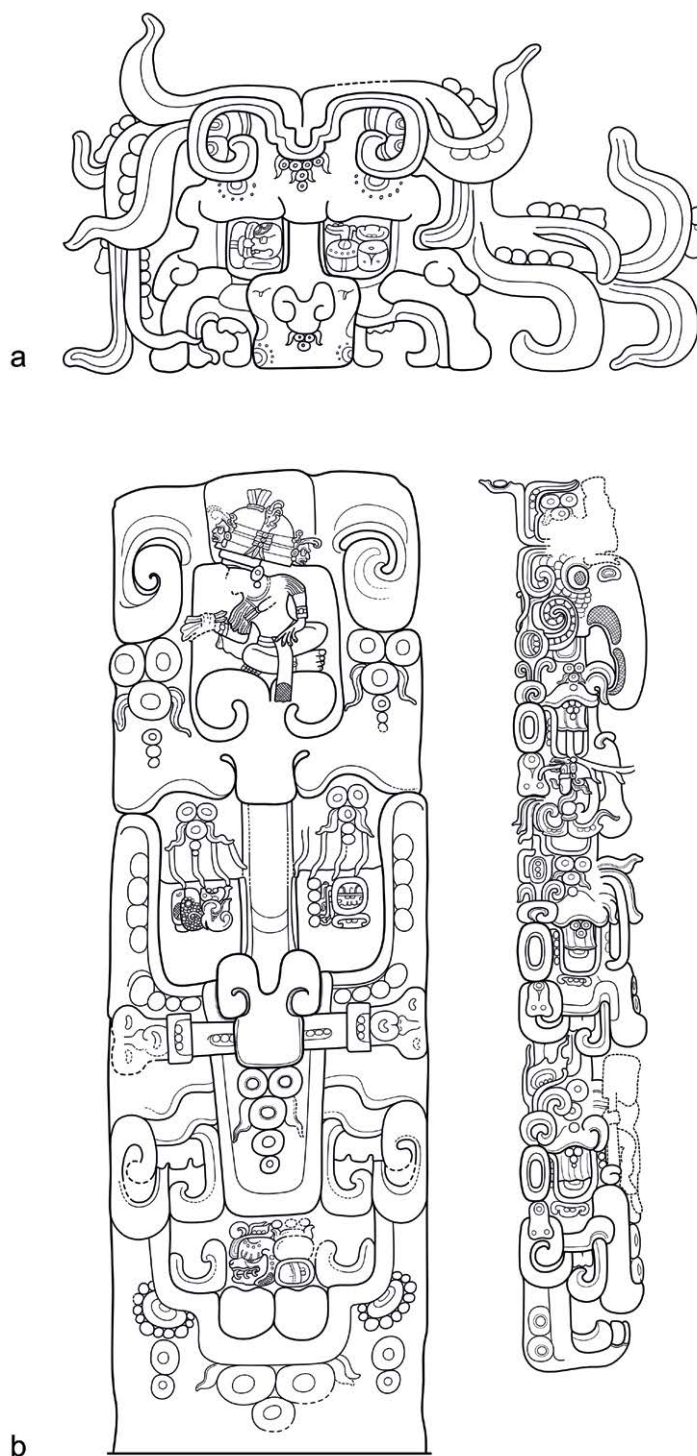
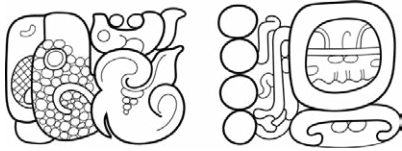


Imagen 15: a) Montaña zoomorfa en el panel tallado del Templo de la Cruz Foliada, Palenque (basado en dibujo de L. Schele <http://research.famsi.org>. Schele n°185, y en fotografías del autor); b) Estela B de Copán: Cara posterior (oeste) y detalle de la escena lateral (cara sur). Nótese en la cara sur la hilera de rostros de montaña (con rasgos similares al witz de la cara oeste) y el pico de guacamaya en la sección superior que define la representación como Mo' witz. Las mismas representaciones se repiten en el lado norte de la estela, por lo que el personaje en la cara este, la principal, queda enmarcado por marcadores espaciales de montañas (dibujos reconstructivos basados en los dibujos publicados en Maudslay, 1889-1902: Plates 37B y en dibujo de A. Dowd, en Baudez, 1994: Fig. 5B).



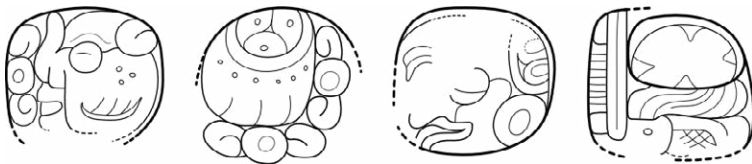
**Mo' witz, Chan ... chan, "Montaña guacamaya", "Cuatro ... cielo"**

(Detalles basados en dibujo de A. Dowd, en Baudez 1994: Fig. 5).

Mo' witz y Chan ... chan, son dos topónimos integrados en el rostro witz de la cara oeste de la Estela B de Copán (Imagen 15b). La cara frontal de la Estela B (este) muestra un personaje de pie flanqueado por hileras verticales de rostros de montañas que funcionan como marcadores espaciales y sobre él se abren las fauces de una montaña con pico de guacamaya (Imagen 15b), como si el personaje se encontrara en el umbral de una cueva (ver la escena completa en Baudez, 1994: Fig 5 y 6). Una combinación similar de pico de guacamaya y rostro witz se encuentra en las estelas 1 y 3 de Tres Islas (Hellmuth, 1993: 53-59), que describen visualmente lo mismo que la Estela B de Copán, una montaña-guacamaya (Salazar Lama, 2019a: Fig. 6.13).

Es interesante notar que el topónimo Mo' witz en el ojo derecho (lado izquierdo del observador) de la montaña trasera de la Estela B se comporta de manera parecida al topónimo Yax ha'al witz nal del Templo de la Cruz Foliada, en el sentido de que es autorreferencial y alude a la representación iconográfica de la montaña en la cara frontal.

Los topónimos en los ojos de estas dos montañas de Palenque y Copán forman parte, como se mencionó arriba, de la tradición de incorporar topónimos en la iconografía de lugares. En estos dos casos, al igual que en las otras montañas que tienen topónimos en la cabeza y el entrecejo (Salazar Lama, 2022: Fig. 3.2a, 3.2b, 3.6b, 3.9t, 3.16d), la combinación de elementos escriturarios e iconográficos crea representaciones completas e individualizadas de los lugares con todas sus características y nombres incluidos (Salazar Lama, 2022: Cap. 3).



**Yuxul Mayuy ... aj K'ina', "La escultura de Mayuy ... el de K'ina"**

(Detalles basados en dibujo de D. Stuart, en Houston *et al.* 2021a: Fig. 20).

Las inscripciones insertas en los ojos de tres rostros witz en el Dintel 1 de Laxtunich (véase Houston *et al.*, 2021a: Fig. 19 y 20) desafían la interpretación anterior. La glosa escrita nombra al escultor del dintel (Mayuy ...) y su lugar de origen (K'ina'), antecedidos por el término yuxul, "la escultura de" (Houston *et al.*, 2017). El nombre de este artista también se registra en un dintel proveniente de la región del Usumacinta medio, el dintel del Museo de Arte Kimbell (véase también los trabajos de Houston *et al.*, 2021a y 2021b).<sup>25</sup>

La escena completa se puede consultar en Houston *et al.*, 2021a: Fig. 19. El dintel muestra en la sección superior un evento de personificación protagonizado por dos agentes humanos (López Oliva, 2018: 360-369. También Capítulo 3 de este volumen; Houston *et al.*, 2006: 270-279; Nehammer Knub *et al.*, 2009), mientras que en la parte inferior se representa un contexto cosmológico con dos cargadores que sostienen en lo alto una composición triádica de rostros de montañas y un Cocodrilo-Venado Estelar que la atraviesa de lado a lado; se trata de una conjunción de los planos terrestre y celeste (Martin, 2015: 190), similar al altar de la Estela M de Copán (Martin, 2015: Fig. 39b).

<sup>25</sup> Agradezco a James Doyle por el señalamiento. Comunicación personal escrita, abril de 2020.

Si se toman los *witz* de Palenque y Copán y se observa el papel de los topónimos integrados en las representaciones de lugares y espacios cosmológicos, cabría pensar que en un contexto espacial como el del dintel de Laxtunich también se incorporarían nombres o glosas referentes al lugar. Es por esto que la colocación del nombre y la procedencia del escultor en los ojos debe considerarse atípica.

## Discusión

La información obtenida en el análisis evidencia el papel de los signos insertos en los ojos como generadores de significados. A grandes rasgos, se puede decir que los casos de la Tabla 1 incrementan el *corpus* conocido de signos y marcas corporales, con la salvedad de su ubicación tan particular. Estos signos oculares tienen las mismas funciones de los *determinativos semánticos iconográficos* (Capítulo 4 de este volumen): aportar información sobre las características básicas y los rasgos de identidad de personajes, dioses y criaturas, sus ámbitos de acción y propiedades físicas. En relación con esta capacidad connotativa, los resultados del análisis indican que los signos oculares no son elementos aislados, más bien, se puede decir que participan en una red de significados generada en el interior de las imágenes.

Dentro de sus propios contextos, los signos oculares aportan una carga semántica intrínseca emparentada con el significado que tienen en el sistema de escritura; significado que, en contextos iconográficos, se complementa, matiza o circunscribe por su puesta en relación con otros componentes de la imagen (Valencia Rivera, 2015; Salazar Lama, 2019a: 209-210). Véase, como ejemplo de esto, el sentido de las bandas cruzadas o de los signos estelares y de oscuridad en los ojos como marcas cosmológicas distintivas que indican ámbitos de acción, pero cuyos significados se emparejan con los elementos iconográficos de las criaturas y de los espacios representados. Es por esta razón que analizar e interpretar los signos en los ojos de forma aislada conllevaría la desarticulación de un complejo entramado de significados dentro del cual cobran total sentido.

Este mecanismo de producción de significados apunta a que los signos en los ojos y como marcas corporales no deben ser tratados como unidades lingüísticas y que más bien son signos multifuncionales: en contextos textuales son logogramas que codifican valores fonéticos y semánticos, mientras que en contextos iconográficos estos mismos signos quedan exentos de fonetismo, pero con una carga de significados constante.<sup>26</sup>

Claros ejemplos de esto último —al margen de los que aquí se han analizado— se pueden ver en las representaciones figurativas del dios Itzam Nah Yax Kokaj Mut y su avatar aviar, la Deidad Ave Principal (Boot, 2008): ambos tienen un signo de concha seccionada idéntico al logograma *yax* sobre la cabeza, que funciona como un elemento distintivo que remite al teónimo y que codifica la identidad compartida de los dos dioses, estableciendo además una mutua referencialidad; sin embargo, en dichos contextos difícilmente podemos pensar que el signo conserva su valor fonético (véase Hellmuth, 1987: Fig. 553, 578, 579; Martin, 2015: Fig. 37a y 37b).

En este mismo nivel de participación semántica, los signos en los ojos se comportan como *subentidades gráficas* (o unidades componentes menores) de entidades o unidades más amplias de la imagen (*entidades o supraentidades icónicas*), en las que introducen significados.<sup>27</sup> Es por esta razón que, siguiendo a Roland Barthes (1986: 44-45), propongo entenderlos como *connotadores* de la imagen, es decir, unidades mínimas de significación que tienen un impacto en el conjunto visual. Barthes

<sup>26</sup> Por esta razón es que se escogen signos que en escritura funcionan como logogramas, ya que acarreamos cierto significado, no así los silabogramas, que solo funcionan a nivel fonético y no poseen significado alguno (Capítulo 1 de este volumen. También consultar Stone y Zender, 2011: 18-19).

<sup>27</sup> Para ver con detalle una propuesta de segmentación de las imágenes en unidades constitutivas, consultar Groupe  $\mathcal{U}$ , 2015: 131-132.

(*op. cit.*) incluso plantea algo similar a lo que se menciona en párrafos anteriores al sugerir que los *connotadores* están organizados dentro de campos asociativos que siguen normas de estructuración.

Es en este sentido que la ubicación de los signos escriturarios dentro de los ojos puede definirse como un nicho funcional o “un espacio dentro de una composición que forma parte de los significados del conjunto” (Salazar Lama, 2014: 42, 86 [nota 6]; 2022: 33, [nota 10]).

Un nicho funcional se crea por la integración recurrente de componentes (en este caso, *subentidades gráficas*) con significados constantes en ubicaciones también constantes, generando una jerarquización y segmentación del espacio compositivo.<sup>28</sup> Al probar su eficacia, los nichos funcionales crean fórmulas de representación en gran medida estables y homogéneas a lo largo del tiempo. Prueba de esto es la recurrencia de los antropónimos y teónimos sobre la cabeza de los individuos e integrados en los tocados. A fuerza de repetición, éste es el lugar en el que el espectador se acostumbra a buscar el nombre de los personajes para poder identificarlos (Salazar Lama y Valencia Rivera, 2017: 92-93). Umberto Eco (2011 [1968]: 193-194) sugiere que es así como se producen los *códigos de reconocimiento* en las imágenes.

La interpretación de los ojos como nichos funcionales concuerda con la idea de que el rostro y la cabeza concretan las consistencias de un personaje, cargando de significados la representación (ver introducción). Richard Brilliant (1990: 13) menciona que a nivel cognitivo el rostro, y dentro de él los ojos, son el primer punto de contacto visual entre el observador y la imagen. Gracias a este primer contacto podemos hacernos una idea rápida de quién (o qué) está siendo representado. En este mismo sentido, Stephen Houston y David Stuart (1998) y más recientemente Sarah Jackson (2019), han mostrado como para los mayas tener un rostro —ya sean seres humanos, dioses, criaturas u objetos— es poseer y proyectar una imagen identitaria.

Con base en estas ideas y en los resultados del estudio, planteo que en la plástica maya la selección de los ojos como nichos funcionales para los rasgos definitorios y diagnósticos de los personajes responde a la necesidad de propiciar su fácil reconocimiento y diferenciación de otros componentes y personajes de las imágenes, pero también son producto de la intención de construir representaciones cargadas de significados y de transmitir estos contenidos de manera efectiva. Pensemos en los mascarones arquitectónicos del Edificio A1 de Kohunlich: las representaciones eluden el cuerpo humano y se concentran en los rostros sobredimensionados como *locus* de las escenas. Dentro de estos rostros, son los ojos los que incluyen los signos informativos esenciales necesarios para identificar los individuos y comprender el sentido del programa escultórico completo.

En cuanto a los topónimos integrados en las representaciones de lugares se detectan dos propósitos principales cercanos a las funciones de los *determinativos semánticos iconográficos*, aunque se construyen con otros mecanismos.<sup>29</sup> En primer lugar, logran una mayor especificidad en el mensaje a través de un grado alto de referencialidad. En la Estela B de Copán, por ejemplo, es claro que el topónimo *Mo' witz* remite inequívocamente a la montaña en la cara frontal. Por otra parte, los topónimos también aportan información que la imagen no es capaz de registrar por la vía iconográfica. Si bien las características y los atributos distintivos de cada lugar sí pueden representarse con un repertorio amplio de motivos iconográficos, los nombres de lugares solo pueden registrarse con glosas completas, similar a lo que ocurre con los tocados nominales integrados en las representaciones

<sup>28</sup> Véanse los ejemplos de nichos funcionales en los Capítulos 4 y 6 de este volumen. También ver Salazar Lama (2019a: 245-246, 314), Valencia Rivera y Salazar Lama (2017), Salazar Lama y Valencia Rivera (2017).

<sup>29</sup> Otra función de los textos integrados en las representaciones de lugares (no analizada aquí por la ausencia de casos en el *corpus*) es categorizar lugares de acuerdo con las clasificaciones *emic* del paisaje maya (ej. *chan ch'e'n*, lit. “cielo, cueva”, debajo de los rostros de montañas. Ver Valencia Rivera y Salazar Lama, 2017: 30-32).

figurativas de personajes. Es en este mismo sentido que se detectaron ciertas equivalencias entre el nombre de un lugar y su representación, tan explícitas en el caso de *Yax ha'al witz nal* del Templo de la Cruz Foliada y en otros ejemplos mencionados del Clásico. Con estas equivalencias semánticas se acota el mensaje y se representa un lugar de forma individualizada e íntegra.

Así mismo, en los dos casos de Palenque y Copán, los ojos operan como nichos funcionales, similar a la cima de la cabeza y el entrecejo de los rostros witz (véanse los ejemplos de los murales de las tumbas 1, 2 y 5 de Río Azul (Acuña, 2015) y del friso de Balamkú (Salazar Lama, 2022), respectivamente), por lo que se pueden considerar como parte de una misma norma de representación. De esta manera, el observador conocedor buscaría en sitios puntuales los topónimos que complementarían la información iconográfica. Es por esto que el Dintel 1 de Laxtunich debe entenderse como una innovación y un giro retórico de la imagen, ya que el escultor colocó su nombre y procedencia en un nicho funcional preestablecido para introducir información de primer orden en la escena (coincidentalmente, este nicho está en el centro del plano escultórico). Con esta sustitución el artista ganó “visibilidad” dentro de la imagen; más que si su nombre estuviera oculto o inscrito en un segundo o tercer plano de composición.

## Conclusión

Gottfried Boehm (2014: 25-26) plantea que en las representaciones plásticas la fuerza de la expresión figurativa se revela como una capacidad para producir y mostrar significados. Es en este sentido que la inclusión de elementos de escritura en la iconografía debe entenderse como un recurso que propicia el debido reconocimiento de ciertos personajes y criaturas, a la vez que una estrategia para crear valores de connotación que tienen un impacto en el sentido integral de las representaciones. De ahí su papel como *determinativos semánticos iconográficos*, o más ampliamente, *connotadores* de la imagen.

Si bien los signos que se han analizado dentro de los ojos son relativamente escasos dentro del inmenso *corpus* de representaciones figurativas mayas, estos presentan las mismas funciones de los signos corporales y los textos fusionados con la iconografía, de difusión más amplia. Su fuerza expresiva (siguiendo a Boehm *op. cit.*), sin embargo, es mayor, debido a su ubicación recurrente en el nicho funcional más importante dentro del rostro, los ojos, con lo que se crea una jerarquización del espacio compositivo de acuerdo con el tipo y la importancia de la información que contiene.

Algo similar se presenta en otros sistemas de representación mesoamericanos que cuentan con un repertorio de signos, antropónimos, topónimos y teónimos embebidos en las imágenes. En todos los casos, se trata de codificaciones gráficas que combinan dos tipos de registro (escritura e imagen) con el propósito de producir un universo de contenidos de información y de hacer más efectivos los procesos de comunicación por la vía visual.

## Agradecimientos

A Felix Kupprat y Rogelio Valencia, por sus consejos y opiniones que me ayudaron a mejorar este trabajo; a Ana García Barrios, por las largas charlas sobre el tema y sus múltiples ejemplos comparativos que me ayudaron a tener una perspectiva más amplia. También a Katarzyna Mikulska y James Doyle por compartir información sobre algunos casos de estudio y por sus observaciones. Al proyecto CESAC (Conservación Emergente en Sitios Arqueológicos de Campeche) y a la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural – INAH, por permitirme utilizar algunos de los dibujos de esculturas y relieves de estuco que realicé *in situ*. Un agradecimiento especial a Nicholas Hellmuth, por su buena disposición a compartir su material fotográfico y sus dibujos.

## Bibliografía

- Acuña, Mary Jane (2015) “Royal Death, Tombs, and Cosmic Landscapes: Early Classic Maya Tomb Murales from Río Azul, Guatemala”, en Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore (eds.), *Maya Archaeology 3*. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, pp. 168-185.
- Adams, Richard E. W. (1999) *Río Azul. An Ancient Maya City*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Angulo V., Jorge (1987) “The Chalcatzingo Reliefs: An Iconographic Analysis”, en David C. Grove (ed.), *Ancient Chalcatzingo*. Austin: University of Texas Press, pp. 132-158.
- Bassie-Sweet, Karen (s.f.) “Hix: Male jaguars in Maya Art and Hieroglyphic Writing”. Texto sin publicar.
- Baudez, Claude-François (1994) *The Maya Sculpture of Copán. The Iconography*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Baudez, Claude-François (2004) *Una historia de la religión de los antiguos mayas*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas – UNAM, CEMCA.
- Berlo, Janet C. (1983) “Conceptual categories for the study of texts and images in Mesoamerica”, en Janet Berlo (ed.), *Text and Image in Pre-Columbian Art*. Oxford: BAR Series, pp. 79-117.
- Boehm, Gottfried (2014) “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”, en Linda Báez Rubí y Emilie Garreón Blaine (eds.), *Los estatutos de la imagen. XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 19-40.
- Boot, Erik (2008) “At the Court of Itzam Nah Yax Kokaj Mut. Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel”, *Maya Vase Data Base*. Consulta: 10 de enero de 2017.
- Boucher Le Landais, Sylviane, Luz Evelia Campaña Valenzuela y Yoli Palomo (2004) “Dramatis Personae de la ofrenda funeraria en la Estructura IX de Becán, Campeche”, en Rafael Cobos (Coord.), *Culto funerario en la Sociedad maya. Memoria de la Cuarta Mesa Redonda de Palenque*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 369-394.
- Brilliant, Richard (1990) “Portraits: a Recurrent Genre in World Art”, en Jean M. Borgatti y Richard Brilliant (eds.), *Likeness and Beyond. Portraits from Africa and the World*. Nueva York: The Center of African Art, , pp. 11-28.
- Carlson, John B. y Linda C. Landis (2000) “Bandas, dragones bicéfalos y otros animales míticos: la banda celeste en el arte y la iconografía maya”, en Silvia Trejo (ed.), *Mesas Redondas de Palenque. Antología. Vol. II*. México: Conaculta/INAH, pp. 255-274.
- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo (2011) *Imágenes de la mitología maya*. Guatemala: Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín.
- Coe, Michael (1973) *The Maya Scribe and His World*. Nueva York: The Grolier Club.
- Coltman, Jeremy D. (2015) “In the Realm of the Witz: Animate Rivers and Rulership among the Classic Maya”. *The PARI Journal* 15 (3), pp.15-30.
- De La Fuente, Beatriz (1970) “El arte del retrato entre los mayas”. *Artes de México. Reseña del retrato mexicano*. Número 132, Año XVII, pp. 7-22.
- De La Fuente, Beatriz (1993) “The expression of the human figure in Pre-hispanic art”, en Carolyn E. Tate (ed.), *Human Body, Human Spirit. A Portrait of Ancient Mexico*. Atlanta: Michael C. Carlos Museum, Emory University, pp. 24-30.
- De La Fuente, Beatriz (2003) “Rostros: expresión de vida en la plástica prehispánica”, en Verónica Hernández Díaz (Ed.), *Obras. Tomo 2. La escultura del México antiguo*. México: El Colegio Nacional, pp. 205-220.
- Doyle, James y Stephen Houston (2012) “The Universe in a Maya Plate”. *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.
- Eco, Umberto (2011 [1968]) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México: Debolsillo.
- Engelbrecht, Arne y Nikolai Grube (1992) *Die Welt der Maya: archäologische Schätze aus drei Jahrtausenden*. Mainz Am Rhein: P. von Zabern, pp. 327-373.

- Fash, William L. y Barbara Fash (2006) “Ritos de fundación en una ciudad pluro-étnica: cuevas y lugares sagrados lejanos en la reivindicación del pasado en Copán”, en M. J. Iglesias Ponce de León, R. Valencia Rivera y A. Ciudad Ruiz (eds.), *Nuevas ciudades, nuevas patrias. Fundación y relocalización de ciudades en Mesoamérica y el Mediterráneo antiguo*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, pp. 105-129.
- Finamore, Daniel y Stephen Houston (eds.) (2010) *Fiery Pool. The Maya and the Mythic Sea*. New Haven y Londres: Peabody Essex Museum, Yale University Press.
- García Barrios, Ana (2008) *Chaahk, el dios de la lluvia en el período Clásico Maya: aspectos religiosos y políticos*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- García Barrios, Ana (2015) “El mito del diluvio en las ceremonias de entronización de los gobernantes mayas. Agentes responsables de la decapitación del saurio y nuevas fundaciones”. *Estudios de Cultura Maya*, XLV, pp. 9-48.
- García Barrios, Ana (2016) “Cuevas y montañas sagradas: espacios de legitimación y ritual del dios maya de la lluvia”, en Roberto Romero Sandoval (ed.), *Cuevas y cenotes mayas. Una mirada multidisciplinaria*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 15-56.
- García Barrios, Ana (2019) “Materia y forma de los dioses mayas en el período Clásico”. *Revista Española de Antropología Americana* (49), pp. 151-172.
- García Capistrán, Hugo (2017) “Los rostros de la montaña. Desarrollo iconográfico de un símbolo del poder en el área maya y otras regiones mesoamericanas”, en Raymundo C. Martínez García y Miguel Ángel Ruz Barrio (eds.), *Piedras y papeles. Vestigios del pasado*. Zinacantepec: El Colegio Mexiquense, pp. 49-76.
- García Capistrán, Hugo (2019) “La montaña sagrada. Aspectos de la legitimación del poder en el Clásico maya”. *Estudios de Cultura Maya* LIII, pp. 139-172.
- Gendrop, Paul (1985a) “Nuevas consideraciones sobre el tema de las portadas zoomorfas y de los mascarones asociados”. *Cuadernos de arquitectura mesoamericana* 6, pp. 27-46.
- Gendrop, Paul (1985b) “Portadas zoomorfas y mascarones asociados en la arquitectura de la Región Río Bec: un análisis descriptivo (ficha técnica)”. *Cuadernos de arquitectura mesoamericana* 6, pp. 47-50.
- Gombrich, Ernst H. (2017 [1973]) “La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”, en Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg y Max Black, *Arte, percepción y realidad. Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer, 1970*. Barcelona: Paidós, pp. 13-66.
- Gombrich, Ernst H. (2015) *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- Groupe ũ (2015) *Tratado del signo visual*. Madrid: Catedra. Signo e imagen.
- Grube, Nikolai y Werner Nahm (1994) “A Census of Xibalba: A Complete Inventory of Way Characters on Maya Ceramics”, en Barbara Kerr y Justin Kerr (eds.), *The Maya Vase Book Vol. 4*. Nueva York: Kerr Associates, pp. 686-715.
- Guernsey, Julia (2006) *Ritual and power in stone. The performance of rulership in Mesoamerican Izapan style art*. University of Texas press, Austin.
- Guernsey, Julia (2010) “A Consideration of the Quatrefoil Motif in Preclassic Mesoamerica”. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 57/58, pp. 75-96.
- Hellmuth, Nicholas (1967) *Structure 5D-73, Burial 196, Tikal, Petén, Guatemala. A Preliminary Report*. Winter Park: Foundation for Latin American Anthropological Research.
- Hellmuth, Nicholas (1987) *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*. Graz: Akademische Druck -u. Verlagsanstalt.
- Hellmuth, Nicholas (1988) “Early Maya Iconography on an Incised Cylindrical Tripod”, en Elizabeth P. Benson y Gillet G. Griffin (eds.), *Maya Iconography*. Princeton: Princeton University Press, pp. 152-174.

- Hellmuth, Nicholas (1993) *Cauac Monster in Maya Art. A.D. 400-1400*. Reporte preparado para Yale University. Foundation for Latin American Anthropological Research.
- Helmke, Christophe (2017) "El pasado es un país lejano: un análisis epigráfico de los textos mayas de Tetitla, Teotihuacan", en Leticia Staines Cicero y Christophe Helmke (coord.), *Las pinturas realistas de Tetitla, Teotihuacan: estudios a través de la obra de Agustín Villagra Caletí*. México: INAH – UNAM, pp. 101-134.
- Helmke, Christophe y Jesper Nielsen (2015) "The Defeat of the Great Bird in Myth and Royal Pegeantry: A Mesoamerican Myth in a Comparative Perspective". *Comparative Mythology*, 1 (1), pp. 23-60.
- Henderson, Lucia Ross (2013) *Bodies Politic, Bodies in Stone: Imagery of Human and the Divine in the Sculpture of Late Preclassic Kaminaljuyú, Guatemala*. Tesis de Doctorado en Filosofía. Austin: University of Texas at Austin.
- Houston, Stephen D., James Doyle, David Stuart y Karl A. Taube (2017) "A Universe in a Maya Lintel II: Mayuy and His Masterworks". *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.
- Houston, Stephen D. y Simon Martin (2012) "Mythic Prototypes and Maya Writing". *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.
- Houston, Stephen D. y Andrew Scherer (2020) "Maya Animalia, or Why Do Dogs Dress Up?". *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.
- Houston, Stephen D., Andrew Scherer y Karl A. Taube (2021a) "A Sculptor at Work", en Stephen Houston (ed.), *A Maya Universe in Stone*. Los Angeles: Getty Publications, pp. 37-91.
- Houston, Stephen D. y David Stuart (1998) "The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in Classic Maya Period". *RES: Anthropology and Aesthetics*, 33, pp. 73-101.
- Houston, Stephen D., David Stuart y Karl A. Taube (2006) *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. Austin: University of Texas Press.
- Houston, Stephen D., David Stuart y Karl A. Taube (2021b) "Seasonal Gods and Cosmic Rulers", en Stephen Houston (ed.), *A Maya Universe in Stone*. Los Angeles: Getty Publications, pp. 93-151.
- Houston, Stephen D. y Karl A. Taube (2000) "An Archeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica". *Cambridge Archeological Journal*, Vol. 10, N° 2, pp. 261-294.
- Jackson, Sarah (2019) "Facing Objects: An Investigation of Non-Human Personhood in Classic Maya Contexts". *Ancient Mesoamerica* 30, pp. 31-44.
- Jaídar Benavides, Yareli y Daniel Salazar Lama, Daniel (2010) Reporte: Dibujos de la Estructura 1-A Sub de Balamkú, Campeche. CNCPC, Ciudad de México.
- Jones, Christopher, y Linton Satterthwaite (1982) *The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monuments. Tikal Report No. 33, Part A*. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania.
- Joralemon, David (1974) "Ritual blood-sacrifice among the Ancient Maya: Part I". *Primera Mesa Redonda de Palenque*. Pebble Beach: Robert Louis Stevenson School, pp. 59-75.
- Juárez Cossío, Daniel, Adrián Velázquez Castro y Norma Valentín Maldonado (2016) "El joven dios del maíz. Tecnología y simbolismo de un pendiente de concha del Museo Nacional de Antropología". *Estudios de Cultura Maya* 47, pp. 31-53.
- Kettunen, Harri y Christophe Helmke (2010) *La escritura jeroglífica maya*. Madrid: Acta Ibero-Americana Fennica (Series Hispano-Americano 8) e Instituto Iberoamericano de Finlandia.
- Kettunen, Harri y Christophe Helmke (2013) "Water in Maya Imagery and Writing", en Jarosław Żrałka y Christophe Helmke (eds.), *Contributions in New World Archaeology Vol. 5. Water Management in Ancient Mesoamerica*. Cracovia: Polish Academy of Arts and Sciences, Jagiellonian University – Institute of Archaeology, pp. 17-38.
- Kupprat, Felix (2019) "Dos escenarios para la recreación del mito: el Patio Este y la Casa E del Palacio en Palenque". *Revista Española de Antropología Americana* 49, pp. 217-238.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso (1995) *Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales*. Tesis de Doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- Lacadena García-Gallo, Alfonso (2006) “Excavaciones en Machaquila, Temporada 2005: El recinto cuadrilobulado de la Plaza A”, en *Reporte 20, Atlas Arqueológico de Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Ministerio de Cultura y Deportes, pp. 74-123.
- Looper, Matthew (2003) *Lightning Warrior. Maya Art and Kingship at Quirigua*. Austin: University of Texas Press.
- Lopes, Luís (2004) “The Water-Band Glyph”, Mesoweb.
- López Austin, Alfredo (1997) “El árbol cósmico en la tradición mesoamericana”. *Monografías del Jardín Botánico de Córdoba*, 5, pp: 85-98.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján (2009) *Monte Sagrado - Templo Mayor*. México: Instituto nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- López Oliva, Macarena (2018) *Las personificaciones (?U'ahil ?a?n) de seres sobrenaturales entre los mayas de las Tierras bajas del Clásico*. Tesis de Doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- López Ortega, Teresita, Gloria Martha Sánchez Valenzuela (2011) Tratamientos de Conservación realizados en el Tablero de Kan B'ahlam. Emiliano Zapata, Tabasco. Informe. CNCPC, México.
- Martin, Simon (2015) “The Old Man of the Maya Universe: Unified Aspects to Ancient Maya Religion”, en Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore (eds.), *Maya Archaeology 3*. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, pp. 186-227.
- Martin, Simon (2016) “Ideology and the Early Maya Polity”, en Loa P. Traxler y Robert J. Sharer (eds.), *The Origins of Maya States*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, pp. 507-544.
- Maudslay, Alfred (1889-1902) *Biologia Centrali-Americana or, Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America. Vol. I (Plates)*. Londres: Dulau & Co.
- Medina, Ricardo y Josué Cárdenas (2012) Proyecto de Conservación y Restauración de la Zona Arqueológica de Toniná-Chiapas. Informe tercera temporada 2012 CNCPC, México
- Michelet, Dominique (ed.) (2014) *Mayas. Révélation d'un Temps sans fin. L'expo*. Catálogo de la exposición. Dominique Michelet (coord.). Paris: Musée du quai Branly.
- Mayer, Karl Herbert (1995) “Panel 2 from Finca Encanto, Chiapas”, *Mexicon*, XVII, 1, p. 2.
- Mora-Marin, David (2012) The mesoamerican jade celt as ‘eye, face’, and the logographic value of Mayan 1M2/T121 as WIN ‘eye, face, surface’. *Wayeb Notes* No. 40, 2012: 1-17.
- Moreno Zaragoza, Daniel (2011) *Los espíritus del sueño. Wahyis y enfermedad entre los mayas del período Clásico*. Tesis de Licenciatura en Arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Nehammer Knub, Julie, Simone Thun y Christophe Helmke (2009) “The divine rite of kings: an analysis of Classic Maya impersonation statements”, en Genevieve Le Fort, R. Gardiol, S. Matteo y C. Helmke (eds.), *The Maya and their sacred narratives. Text and context in Maya mythologies. Acta Mesoamericana*, Vol. 20. Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein, pp. 177-195.
- Newman, Sarah, Stephen D. Houston, Thomas Garrison y Edwin Román (2015) “Outfitting a King”, en Stephen D. Houston, Sarah Newman, Edwin Román y Thomas Garrison (eds.), *Temple of the Night Sun. A Royal Tomb at El Diablo, Guatemala*. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, pp. 84-179.
- Nielsen, Jesper y Christophe Helmke (2015) “The Fall of the Great Celestial Bird: A Master Myth in Early Classic Central Mexico”. *Ancient America*, 13, pp. 1-46.
- Rivero, Rogelio (2010) Templo de las Inscripciones, Palenque. Informe. CNCPC, México.
- Salazar Lama, Daniel (2014) *Aj k'an witz. Montañas, antepasados y escenas de resurrección en el friso de Balamkú, Campeche*. Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos. México: Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Salazar Lama, Daniel (2015) “Formas de sacralizar a la figura real entre los mayas”. *Journal de la société des américanistes* 101 (1 et 2), pp. 11-49.
- Salazar Lama, Daniel (2017) “Los señores mayas y la recreación de episodios míticos en los programas escultóricos integrados en la arquitectura”. *Estudios de Cultura Maya* XLIX, pp. 165-199.

- Salazar Lama, Daniel (2019a) *Escultura integrada en la arquitectura maya: tradición y retórica en la representación de los gobernantes (400 a.e.c. - 600 e.c.)*. Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salazar Lama, Daniel (2019b) “Frente al antepasado: imágenes y discursos de poder en el entorno construido de Kohunlich”. *Revista Española de Antropología Americana* (49): 193-216.
- Salazar Lama, Daniel (2020) “La creación de un lugar en el entorno construido de Kohunlich: Análisis e interpretación integral del Templo de los Mascarones”. *Contributions in New World Archaeology* (15): 173-206. DOI: 10.33547/cnwa.15.05
- Salazar Lama, Daniel (2022) *El renacer de los reyes. Imagen, contexto y significado del friso de Balamkú, Campeche, México*. Archaeopress, Paris Monographs in American Archaeology 56, Oxford.
- Salazar Lama, Daniel y Rogelio Valencia Rivera (2017) “The written adornment: the many relations of texts and image in Classic Maya visual culture”. *Visible Language. Special Issue: Pictograms + Icons*, 51 (2), pp. 80-115.
- Sánchez Gamboa, Ángel A., Alejandro Sheseña y Juan Yadéun Angulo (2018) “Recreando la inmoliación del Dios Jaguar del Inframundo: Tres cautivos de K’ihnich Baaknal Chaahk de Toniná”, *Mexicon*, Vol. XL (1): 8-16.
- Saturno, William, Karl A. Taube y David Stuart (2005) “Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, Parte 1. El mural del norte”. *Ancient America* No. 7, pp. 50-56.
- Schele, Linda y Mary Miller (1986) *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*. Nueva York: George Braziller – Kimbel Art Museum.
- Stone, Andrea J. (1985) “Variety and Transformation in the Cosmic Monster Theme at Quirigua, Guatemala”. *Fifth Palenque Round Table*, pp. 39-48.
- Stone, Andrea J. (1995) *Images from the Underworld. Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. Austin: University of Texas Press.
- Stone, Andrea J. (2003) “Arte rupestre de Guatemala”, en Martin Keunne y Matthias Strecker (eds.), *Arte rupestre de México oriental y América Central. Suplemento n°16 de la revista INDIANA*, pp. 133-155.
- Stone, Andrea y Mark Zender (2011) *Reading Maya art. A hieroglyphic guide to ancient Maya paintings and sculpture*. Londres: Thames and Hudson Ltd.
- Stuart, David (1990) “A New Carved Panel from the Palenque Area”. *Research reports on ancient Maya writing* 32, pp. 9-14.
- Stuart, David (2003) “A Cosmological Throne at Palenque”. *Mesoweb*.
- Stuart, David (2005) *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque*. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press.
- Stuart, David (2008) “A Stela from Pajjaral, Guatemala”. *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.
- Stuart, David (2010) “Shining Stones: Observations on the Ritual Meaning of Early Maya Stelae”, en Guernsey, Julia, John E. Clark y Bárbara Arroyo (eds.), *The Place of Stone Monuments. Context, Use, and Meaning in Mesoamerica’s Preclassic Transition*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 283-298.
- Stuart, David, Marcello Canuto, Tomás Barrientos y Alejandro González (2018) “A Preliminary Analysis of Altar 5 from La Corona”. *The PARI Journal* XIX (2), pp. 1-13.
- Stuart, David e Ian Graham (2003) *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions. Vol. 9, Part 1. Piedras Negras*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Stuart, David y Stephen D. Houston (1994) *Classic Maya Place Names*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Stuart, David y George Stuart (2010) “Arqueología e interpretación del Templo de las Inscripciones de Palenque, 1922-2005”, en Laura Filloy Nadal (coord.), *Misterios de un rostro maya: La máscara funeraria de K’inch Janaab’ Pakal de Palenque*. México: INAH, pp. 43-67.
- Taube, Karl A. (1992) *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

- Taube, Karl A. (1994) "The Birth Vase: Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual", en Barbara Kerr y Justin Kerr (eds.), *The Maya Vase Book Vol. 4*. Nueva York: Kerr Associates, pp. 650-685.
- Taube, Karl A. (2004a) "Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty, and Paradise among the Classic Maya". *RES: Anthropology and Aesthetics*, 45, pp. 69-98.
- Taube, Karl A. (2004b) "Structure 10L-16 and Its Early Classic Antecedents: Fire and the Evocation and Resurrection of K'inich Yax K'uk' Mo'", en Ellen E. Bell, Marcello A. Canuto y Robert J. Sharer (eds.), *Understanding Early Classic Maya Copan*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 265-295.
- Taube, Karl A. (2010) "Plaque with the Maize God Emerging from a Shark", en Finamore y Houston (eds.), *Fiery Pool. The Maya and the Mythic Sea*. Salem / New Heaven: Peabody Essex Museum, Yale University Press, pp. 262-263.
- Taube, Karl A., William Saturno, David Stuart y Heather Hurst (2010) "Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 2: El mural poniente". *Ancient America* 10, pp. 1-111.
- Valencia Rivera, Rogelio (2013) "Las múltiples caras de la divinidad. Complejos de dioses en la religión maya", en Alejandro Sheseña (coord.), *Religión maya: rasgos y desarrollo histórico*. Tuxtla Gutierrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, pp. 225-238.
- Valencia Rivera, Rogelio (2015) "A Picture is Worth a Thousand Words. Or is it?", en Harri Kettunen y Christophe Helmke (eds.), *On Methods: How we know what we think we know about the Maya*. Acta Mesoamericana Volume 28. Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein, pp. 91-99.
- Valencia Rivera, Rogelio (2017) "El tiempo vuela: el uso de aves y otros animales para representar las unidades de tiempo de la cuenta larga maya". *Journal de la Société des Américanistes, Hors-série*, pp. 399-428.
- Valencia Rivera, Rogelio, Ramón Carrasco Vargas y María Cordeiro Baqueiro (2017) "Los mascarones de la Gran Plaza de la ciudad de Calakmul", *Mexicon* XXXIX, 4, pp. 96-101.
- Valencia Rivera, Rogelio y Daniel Salazar Lama (2017) "El ave como cielo: la presencia del ave chan en las bandas celestes mayas". *Journal de la société des américanistes* 103-2, pp. 9-45.
- Valverde Váldez, María del Carmen (2003) "Los felinos del mundo subterráneo", en Mario Humberto Ruz, Maricela Ayala Falcón, Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva, María del Carmen León Cázares, Tomás Pérez Suárez, María del Carmen Valverde Valdés (eds.), *Cuarto Congreso Internacional de Mayistas. Memoria*. México: UNAM, pp. 623-630.
- Valverde Váldez, María del Carmen (2013) "Imágenes del jaguar en la plástica maya. Aproximación a una lectura simbólica", en Luis Millones y Alfredo López Austin (eds.), *Fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*. México: UNAM - Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 283-320.
- Velásquez García, Erik (2002) "Una nueva interpretación del Monstruo Cósmico maya", en Peter Krieger (ed.), *XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Ciencia*. México: UNAM - Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 419-457.
- Velásquez García, Erik (2009) *Los vasos de la entidad política de 'IK: Una aproximación histórico artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte Maya Clásico*. Tesis doctoral en Historia del Arte. México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM.
- Velásquez García, Erik (2015) "Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica", en Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos (eds.), *Los Mayas. Voces de Piedra*. México: UNAM-Turner, pp. 177-195.
- Velásquez García, Erik (2020) "New ideas about the Wahyis Spirits Painted on Maya Vessels: Sorcery, Maladies, and Dream Feasts in Prehispanic Art". *The PARI Journal* XX (4), pp. 15-28.
- von Euw, Eric (1977) *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions. Volume 4, Part 1*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- von Euw, Eric y Ian Graham (1984) *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions. Volume 5, Part 2*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.

- Wagner, Elisabeth (2001) “Algunas notas sobre Kerr 1955, una escultura de piedra del Clásico temprano que representa a la Diosa O”, nota de investigación publicada en formato electrónico en: [www.famsi.org/spanish/research/kerr/articles/k1955/index.html](http://www.famsi.org/spanish/research/kerr/articles/k1955/index.html) [consulta: enero de 2020].
- Wagner, Elisabeth (2014) “The Sculptured Frieze of Structure A-6-2<sup>nd</sup>, Xunantunich, Belize: A Preliminary Iconographic Analysis”, en Christophe Helmke y Frauke Sachse (eds.), *Acta Mesoamericana, Volume 27. A Celebration of the Life and Work of Pierre Robert Colas*. Munich: Verlag Anton Saurwein, pp. 97-146.

# Nombres de dioses codificados en sus imágenes en el código borgia y otros códigos adivinatorios<sup>1</sup>

Katarzyna Mikulska<sup>2</sup>

El tema abordado en este capítulo trata sobre los glifos de nombres de dioses incorporados en sus representaciones en los códigos adivinatorios de la Mesoamérica central,<sup>3</sup> particularmente del llamado Grupo Borgia. En esto, las imágenes de dioses de estos manuscritos se asemejan a las imágenes de dioses e importantes personajes mayas (véase el Capítulo 5 de este volumen; también Salazar y Valencia, 2017; Stone y Zender, 2011: 17-28), ya que en todas ellas están presentes signos que en otros contextos funcionan como glotogramas<sup>4</sup>. El objetivo de este capítulo es, por lo tanto, dar el siguiente paso en la decodificación del sistema de comunicación gráfica (en adelante: SCG) usado en los códigos adivinatorios de la Mesoamérica central, con énfasis en la codificación de teónimos en el medio gráfico, tema iniciado ya en textos anteriores (Dehouve, 2020; Mikulska, 2017).

Mi análisis se concentra básicamente en el *Código Borgia*, ya que cada uno de los códigos adivinatorios, al proceder de regiones y tiempos distintos, presenta convenciones gráficas distintas. Por lo mismo, el SCG de cada uno de ellos varía en cuanto a ciertos detalles, si bien a nivel profundo funciona de la misma manera. El *Código Borgia* fue elaborado por un autor o un grupo de autores de la misma región, y fue elaborado en —llamémoslo— un “único momento”. En esto el *Código Borgia* se diferencia de, por ejemplo, el *Código Vaticano B*, realizado por autores procedentes de distintas regiones étnicas, pintado y repintado varias veces (Cassidy, 2004; Dupey, 2017; Dupey *et al.*, 2020; Domenici *et al.*, 2020; Mikulska, 2020a). Aún con el análisis centrado en el *Código Borgia*, serán necesarias comparaciones con otros códigos adivinatorios, tanto prehispánicos como coloniales, aquellos procedentes de la Cuenca de México. Dado que el presente volumen en su mayoría se concentra en el SCG maya (o: el código de representación visual, según la denominación de Salazar Lama, 2019: 451-452), haré también comparaciones con mecanismos de codificación conocidos de este sistema.

## Glifos, atributos, emblemas y determinativos semánticos

Tradicionalmente, las representaciones de los dioses en los códigos del Grupo Borgia se han descrito recurriendo al término “atributo”, y no tanto con términos “glifo” o “emblema”, dando la impresión que el SCG de los códigos adivinatorios sería completamente distinto de otros SCG mesoamericanos. Es crucial definir estos términos, agregando a este listado anterior el término “determinativo semántico”. Empezando por “glifo”, usado ampliamente para hablar de las escrituras maya, zapoteca

<sup>1</sup> Este capítulo contiene los resultados de la investigación realizada por Katarzyna Mikulska en el marco del proyecto *Código Vaticano B: el postergado libro adivinatorio prehispánico del México central*, financiado por el Centro Nacional de Ciencias de Polonia (Narodowe Centrum Nauki; No. del proyecto 2015/19/B/HS3/03742). Una versión similar de este texto, con menos apoyo teórico, pero con más ejemplos, aparecerá como uno de los capítulos del libro *Les dieux de l'ancien Mexique: un langage codé* de Danièle Dehouve, Katarzyna Mikulska y Loïc Vauzelle.

<sup>2</sup> Universidad de Varsovia, Facultad de Neofilología. k.mikulska@uw.edu.pl

<sup>3</sup> Como tal se entiende la región de Mesoamérica que queda al oeste del Istmo de Tehuantepec, abarca el llamado México central y Oaxaca (excluyendo el Occidente de Mesoamérica), y se diferencia de la parte del Sureste por no marcar el “cero” de manera igual a los mayas y por la falta del uso de la Cuenta Larga. La idea de diferenciar esta parte de Mesoamérica es para abarcar las regiones en las que se elaboraron los códigos del llamado Grupo Borgia, es decir, el México central y Oaxaca, incluyendo las áreas intermedias y adyacentes.

<sup>4</sup> Glotogramas son signos de escrituras glotográficas (es decir, las que registran elementos de la lengua) y se diferencian entre logogramas y fonogramas, y estos entre logogramas, silabogramas y otros (*infra*).

o nahua, este término proviene de una abreviatura de la palabra “jeroglifo” (*hieroglyph*),<sup>5</sup> que por su parte originalmente se usó con referencia a la escritura egipcia. El empleo de este término tiene más que ver con la percepción de las escrituras egipcia, china o maya por los europeos que con el modo de funcionar de estos sistemas, y básicamente se debe a una incomprensión de cómo funcionaban (Hamann, 2008). El término glifo se arraigó bastante bien en los estudios mesoamericanos, igual que el término códice, originalmente mal aplicado a los libros de esta cultura, por lo cual ambos se siguen usando, aunque ya con acepciones distintas que las originales. Es importante señalar que el término glifo no indica de ninguna manera cómo opera el signo al que es aplicado. En palabras de Gordon Whittaker:

[Another] label that is frequently misunderstood is “hieroglyph,” (or “glyph,” as it is usually called in Mesoamerican studies). This term is properly employed only in reference to the form and style of a sign in a script composed largely of pictorial elements. It betrays nothing about the type of sign involved, which may be phonetic (alphabetic, as in Egyptian uniconsonantal signs, or syllabic, as in the Luwian script) or morphographic (representing lexemes or other morphemes, as in the Shang system) (Whittaker, 2009: 54).

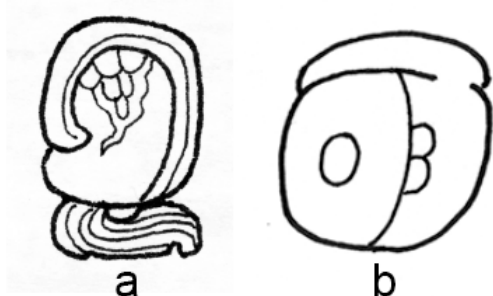



Imagen 1: Los mismos glifos mayas en función de logograma (apuntado en mayúsculas) y silabograma (apuntado en minúsculas). a) Glifo con lecturas logográficas TUN y probablemente CHAK, y con lectura fonográfica ku. Por Linda Schele No. SD-4020. Fuente: LACMA, <http://ancientamericas.org/collection/aa010327>; b) Glifo con lectura logográfica MULUK y fonográfica u. Por Linda Schele No. SD-4023. Fuente: LACMA, <http://ancientamericas.org/collection/aa010330>

Los términos que indican de qué manera operan los signos son logogramas (o, propiamente dicho, morfogramas), que codifican el valor semántico de una palabra (o de un morfema) junto con su valor sonoro, y fonogramas, que codifican solamente el valor sonoro. Estos últimos pueden ser silabogramas, que codifican el valor sonoro de una sílaba o bien di- y trisilabogramas, conocidas de la escritura nahua, y que hacen lo mismo para dos y tres sílabas (Whittaker, 2021: 135-136); así como letras que codifican sonidos individuales (Whittaker, 2009: 54; Wright-Carr, 2009; Mikulska, 2015: 210-212). El término glifo, cuando es usado con referencia a las escrituras mesoamericanas, se refiere sin distinción a signos que operan de manera distinta, tales como determinativos semánticos, indicadores fonéticos, etc. Además, estos signos o glifos normalmente son multifuncionales, es decir, pueden desempeñar tanto la función de logograma, como de silabograma, determinativo semántico, etc., según como se empleen. Así, en la escritura maya,

los glifos mostrados en las Imágenes 1a y 1b pueden funcionar como logogramas **TUUN** (“piedra”) o **MULUK** (nombre del noveno signo de los días), o como silabogramas *ku* y *u* (Lacadena *et al.*, 2010: 1.2).

Este es un rasgo común en muchas escrituras del mundo, pues igualmente en la escritura egipcia, el signo  funciona tanto como el logograma PR, “casa” (transmitiendo el valor semántico y el sonoro), como fonograma biconsonántico br (transmitiendo solo el valor sonoro [br], p. ej. en palabras como *pṛt*, “invierno”) (Davies, 2003: 115). No es sorprendente que este mismo procedimiento se dé en la escritura nahua. Así, en los topónimos nahuas, el signo de coyote puede operar como un logograma en el nombre “Coyoacan” (*Códice Mendoza*, f. 5v; Imagen 2a), o bien como un bisilabograma

<sup>5</sup> Es importante notar que en el español la palabra normalizada es “jeroglífico”.

en el topónimo “Coyocac” (*Códice Mendoza*, f. 13r; Imagen 2b. Véase Whittaker, 2009: 61). Como indica Whittaker, “un signo puede propiamente llamarse logograma solo cuando se utiliza como tal. No conserva este estatus cuando cambia su función, ya que el estatus se rige por el contexto y el uso. El uso de un logograma como rebus lo convierte en un fonograma (Whittaker, 2021: 128. Traducción de la autora).<sup>6</sup>

Por consiguiente, el término glifo, cuando es aplicado a las escrituras mesoamericanas, indica cualquier signo de sus repertorios, sin indicar cómo este funciona, por lo cual, de alguna manera, se asemeja al término “carácter” usado en referencia a los signos de la escritura china. En este sentido, el término glifo resulta bastante cómodo, ya que permite hablar de los signos del SCG centro-mesoamericano sin definir a priori cuál era su *modus operandi* (logográfico, fonográfico u otro), y dejando la posibilidad de que este podía haber operado de distinta manera, según dónde y cómo fuera aplicado. Y es así como lo utilizo en este texto, subrayando, además, que así aplicado, el término glifo no tiene que referirse a signos que codifiquen elementos lingüísticos (por ejemplo, los determinativos semánticos no corresponden a unidades lingüísticas).<sup>7</sup>

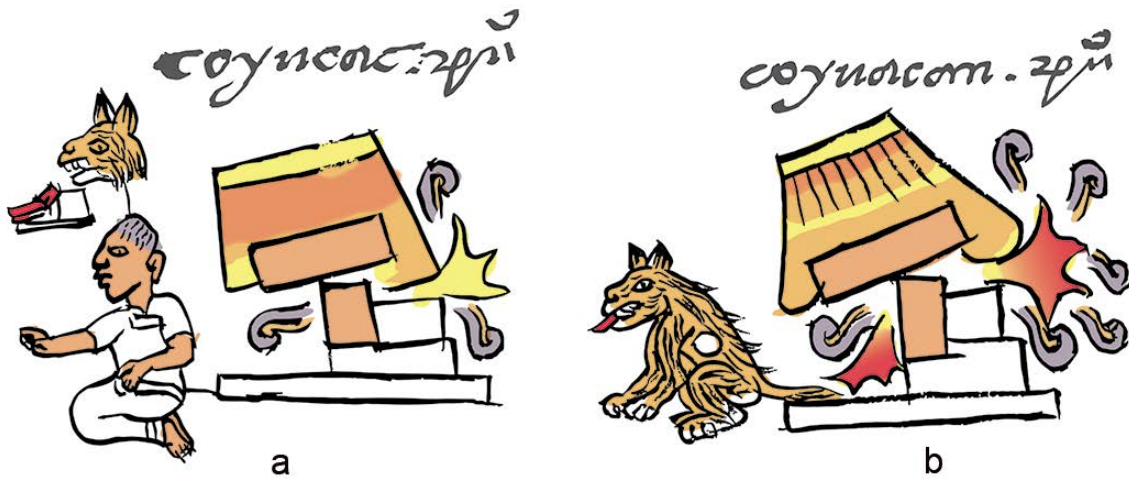


Imagen 2: a) *Códice Mendoza* (f. 5v). b) *Códice Mendoza* (f. 13r). Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

<sup>6</sup> Cabe advertir que la última frase citada de Whittaker no significa que este sea el origen de todos los fonogramas, ya que en varias escrituras del mundo estos se forman también por medio del proceso de acronimia.

<sup>7</sup> Soy consciente que no todos los colegas van a estar de acuerdo conmigo al emplear el término “glifo” no necesariamente restringido al sistema glotográfico, pero este es precisamente mi punto. Primero, la definición citada de Whittaker (quien es de los pocos que siquiera lo define) indica claramente que esta categoría es empleable y empleada a signos que no necesariamente tienen que ser glotogramas (logo- y fonogramas), es decir, no necesariamente tienen que codificar unidades lingüísticas, puesto que se emplea sin mayor problema a signos que funcionan como indicadores o determinativos fonéticos y semánticos (que no codifican unidades lingüísticas). Entonces, el no aceptar utilizar el término glifo a signos como emblemas o semasiogramas (que defino a continuación) implica que el único criterio para restringir este término es definir a priori el sistema que emplea estos signos como glotográfico. Mi postura es que primero deberíamos comprender cómo funciona un sistema –en este caso en particular, el SCG de los códices adivinatorios– y luego definirlo (aunque tales definiciones siempre son solo aproximaciones; cf. Mikulska, 2015: 186-244; Brokaw y Mikulska, 2022). Véase también las reflexiones de Max Horkheimer (2002: 188 y ss.) acerca de la aplicabilidad de las teorías frente a la investigación empírica.

Por otro lado, para llamar a los signos que componen las imágenes gráficas de las deidades mesoamericanas, con mucha frecuencia se usa el término “atributo”. Esto se debe al modelo establecido por la humanística europea de la iconología, cuyos orígenes hay que buscar en las obras de Pierio Valeriano (*Hieroglyphica*) del año 1556 y de Cesare Ripa (*Iconología*) de 1593 (Karpiński, 1999: 75-76). Este modelo fue posteriormente desarrollado por Erwin Panofsky (1955) en el siglo XX como método para estudiar la historia del arte. El atributo en la iconografía permite identificar a los personajes representados, pero a la vez es comprendido como “un recurso de la retórica visual consistente en la representación de objetos que traducen cualidades abstractas, o bien aluden a algo” (García Mahiques, 2008: 339). Si bien el término en cuestión, a primera vista, parece funcionar bien para las representaciones de los dioses mesoamericanos, la principal diferencia entre la iconografía del Viejo Mundo y el SCG centromesoamericano consiste en que en el segundo varios signos que calificamos como atributos de deidades, funcionan también como logo- o silabogramas, registrando topónimos, antropónimos y otros nombres o títulos, en otros géneros de códices.

Así, el signo del sol en la iconografía europea puede identificar a Helios o a Apollo (Battistini, 2005: 192), pero como tal no aparece dentro del repertorio de los signos que componen otro sistema de comunicación gráfica usado en la misma cultura, que es la escritura alfabética. Mientras tanto, en el SCG centromesoamericano, y en particular en el nahua, el signo del sol puede tanto identificar al dios Tonatiuh (*Borgia*, láms. 9, 15, 18, 23, 34, 71, *passim*; *Borbónico*, láms. 3-20 [como el 4º de los “13 señores de los días”] y lámina 16; *Códice Telleriano-Remensis*, ff. 12v, 20r; Imágenes 3a-b), como aparecer en función de logograma en el topónimo Tonatiuhco, “Lugar del Sol” (*Códice Mendoza*, f. 34r, Imagen 3c).<sup>8</sup>



Imagen 3: El dios Tonatiuh con el glifo del “sol” o tonatiuh plasmado en su imagen; comparado con el topónimo Tonatiuhco, “Lugar del Sol”, del *Códice Mendoza*. a) *Códice Borgia* (lám. 55). b) *Códice Borbónico* (lám. 6) c) *Códice Mendoza* (f. 34r).

Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

De similar manera, el signo del “pico de viento” identifica al dios Ehecatl o “Viento” (*Códice Borgia* láms. 9, 16, 19, *passim*; cf. *Códice Vaticano B*, láms. 21, 34, 72, 75, 76; *Códice Borbónico*, lám. 22, etc.; Imágenes 4a-b), pero también aparece en topónimos. En ellos funciona como logograma, como ocurre en el nombre de Ecatl yquauechco (Ecatlyquauechco) o “[En el] Lugar de la plataforma de madera del viento” (*Códice Mendoza*, f. 12r; Imagen 4c), o en el de Ecatepec, “[En el] Cerro del viento” (*Códice Mendoza*, f. 22r; Imagen 4d).

<sup>8</sup> Para profundizar sobre los valores del glifo del sol en la escritura nahua, remito a Whittaker (2021).

Una observación importante es que estos signos, cuando están formando parte de las representaciones de deidades no necesariamente deben tener la función glotográfica, es decir, no tienen que codificar una unidad de la lengua, como palabra o sílaba. Pero tampoco podemos decir con toda la seguridad de que no lo hacen. Mi punto es, sin embargo, que están codificando nombres de dioses o partes de sus nombres, independientemente si lo hacen de una manera glotográfica o de otra (*infra*). Hay que observar también que en representaciones de humanos en el SCG nahua, los glifos de sus nombres generalmente se colocan fuera de sus figuras, pero están unidos a ellas por medio de un lazo gráfico. Existen muy escasas representaciones de dioses en las que ocurre lo mismo, por ejemplo, la imagen de Tonacatecuhtli en el colonial *Códice Vaticano A* (ff. 1v, 13v). Esta colocación de glifos aislada de la figura nos hace a nosotros, los usuarios de escritura alfabética, ser más inclinados a aceptar que estos signos hayan operado de manera glotográfica (cf. Dehouve, 2020: 23-24).



Imagen 4: El dios Ehecatl con su nombre plasmado en forma del “pico del viento”. a) *Códice Vaticano B* (lám. 86). b) *Códice Borgia* (lám. 16). c) *Códice Mendoza* (f. 12r). d) *Códice Mendoza* (f. 22r).  
Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

Empero, incluso dentro de la escritura glotográfica nahua se pueden encontrar contraejemplos del fenómeno que acabo de describir. En el *Códice Xolotl* (plancha 4; Imagen 5a) hay un personaje con el glifo de agua incorporado sobre su cabeza y no colocado de manera separada, como es lo acostumbrado en este y en otros códices históricos nahuas, en los que se registran nombres propios de personas, gentilicios y cargos de oficios.<sup>9</sup> Aún más significativo es el caso del SCG mixteco y el género de códices históricos de esta cultura, en los que el incorporar el nombre personal dentro de la figura del personaje es igualmente natural y frecuente que colocarlo fuera de la figura. Solo los nombres calendáricos siempre se colocan al lado del personaje nombrado, pero no ocurre lo mismo con glifos de nombres personales.

Así, viendo solamente una lámina del *Códice Nuttall* (Imagen 5b), encontramos en ella tanto los nombres de las señoras Pájaro Azul y Abanico de Jade y del señor Jaguar Sangriento situados fuera de sus imágenes, como los nombres de la señora Guirnalda de Flores de Cacao y de los señores Lluvia-Sol y Garza, inscritos dentro de sus figuras (ver en Hermann, 2006: 17). Los glifos incorporados en las representaciones de personajes mixtecos corresponden a lo que Janet Berlo llamó “textos incrustados” (*embedded texts*). Signos de este tipo también están presentes en las pinturas murales de Teotihuacan y de Cacaxtla, en las urnas zapotecas (Berlo, 1989: 28-40; cf. Houston, 2008: 277), abundan en los relieves mayas (Stone y Zender, 2011; Salazar y Valencia, 2017; entre otros). Los ejemplos más antiguos datan de la cultura olmeca, en cuyas cabezas colosales están inscritos signos

<sup>9</sup> Agradezco la indicación de este ejemplo a Gordon Whittaker y Benjamin Johnson.

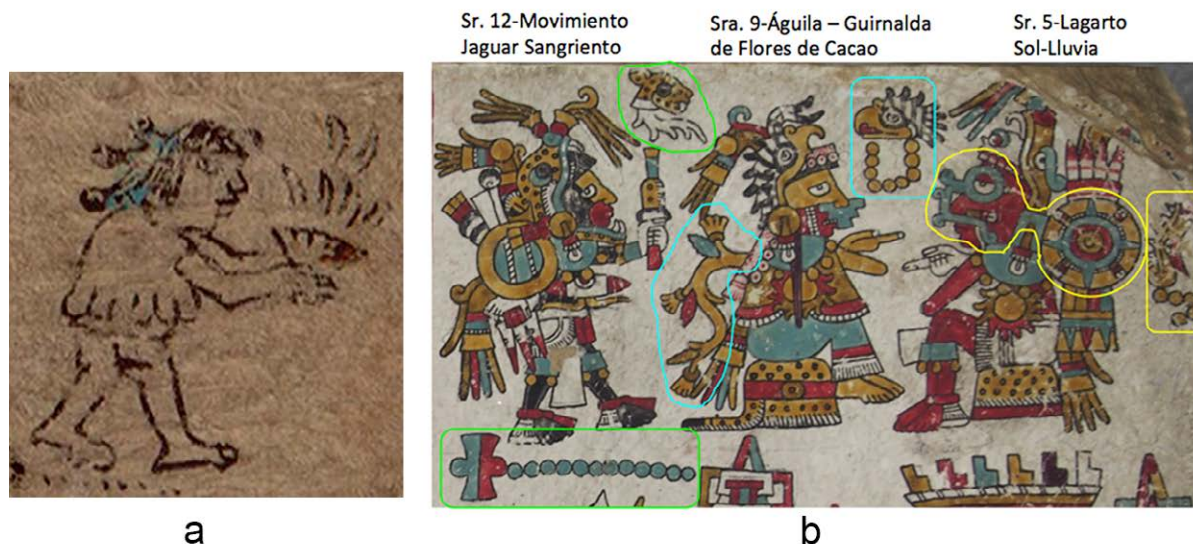


Imagen 5: Ejemplos de cargos o nombres personales inscritos dentro de imágenes de personajes en los códices históricos. a) Personaje con el nombre o título de A(h)atl (Whittaker, comunicación personal 2020). Códice Xolotl (plancha 4). © Biblioteca Nacional de Francia, reproducido con permiso; b) Nombres personales de los familiares del Sr. 8-Venado Garra de Jaguar en el mixteco Códice Nuttall (lám. 42), colocados tanto dentro como fuera de las imágenes de personajes (elaborado con base en Hermann 2006; foto: Katarzyna Mikulska; reproducido con el permiso del British Museum).

que indican las identidades de estos personajes (Houston, 2008: 288-289). Es llamativo que varios autores, independientemente de la convicción personal de cómo definen la escritura, han observado la presencia de “textos incrustados”, aunque aún no hay consenso o quizás conocimiento suficiente en cuánto a cómo operan estos signos. Jesper Nielsen (2014) dice explícitamente que no está claro cómo funcionan los glifos incorporados en las imágenes teotihuacanas (en concreto, signos inscritos en volutas del habla), pero, llamativamente, no tiene duda en llamarlos glifos:

Whereas there seems to be little doubt that some of the elements attached to the scrolls are glyphs, since they reappear elsewhere in Teotihuacan writing (Taube 2000a: 30), it is, as mentioned earlier, unclear whether they were intended to be read as a text or whether they mainly served to help identify the quality or genre of the utterance (Nielsen, 2014: 180)

Mi punto es, de nuevo, que incluso un investigador que aboga por una definición estrecha (clásica) de la escritura, recurre al término “glifo”, aún sin saber si tal signo funcionaba como un logograma, fonograma o algún tipo de determinativo. También se podría preguntar qué significa que el texto “se leía”: del fragmento citado resulta que para Nielsen esto significa que estos glifos operan como glotogramas, es decir, registran un elemento de la lengua, por lo cual tienen una lectura fija y convencionalizada. Pero los signos tipo emblema o semasiograma (*infra*) también tienen una lectura fija y convencionalizada (aunque no codifiquen una determinada unidad lingüística). Por eso “glifo” es suficientemente cómodo para ser utilizado en casos, en los que no sabemos si el signo tenía la función glotográfica o no. Por otro lado, cuando Berlo habla de “textos incrustados”, puede parecer que estos signos tuvieran que funcionar como glotogramas, pero esta investigadora describe su modo de operar recurriendo al término *glyphlike emblems*, “emblemas como glifos” (1989: 28-40).

Efectivamente, “emblema” es otro término que merece atención. Este se usa cuando los signos gráficos no codifican una palabra específica de un idioma dado, sino que remiten a su referente “a través de la asociación verbal”, lo cual no es lo mismo que el registro intencional de la lengua (Baines, 2008: 177). Los ejemplos típicos de emblemas son “firmas, nombres propios, marcas de constructores, sellos de alfareros, etiquetas de fabricantes, logos, marcas registradas y banderas nacionales” (Harris, 1999: 103). Así, es comprensible que la “asociación verbal” a una bandera pueda ser tanto “México”, “Meksyk” o “Mexique”, es decir, no está limitada a un idioma en particular, aunque está completamente fija y convencionalizada dentro de cada idioma. En general los emblemas surgen de la necesidad de etiquetar (ing. *label*) objetos (Baines, 2008: 164-165) y a la vez tienen mucho que ver con registro de nombres propios. Son signos que conocemos bien de nuestro propio entorno: la M de McDonalds, la S de Superman, la W de Wonder Woman, o cualquier otro logo que no tenga forma de una letra, puesto que de todas formas no se trata de una lectura glotográfica (cf. Whittaker, 2021: 48). En el ámbito mesoamericanista, Stephen Houston usa el término emblema en referencia al sistema olmeca, comprendiendo por emblemas los signos que “combinan elementos en acomodos significativos, aunque no registran claramente el sonido” (2008: 284). Hablando del SCG, Salazar y Valencia han observado que en algunas imágenes se emplean glifos que funcionan como un “artefacto emblemático” que codifica “identidades personales” del ser representado (2017: 88), pero no necesariamente se trata de una codificación por vía glotográfica (logo- o silabográfica), sino por vía que denominan “semántica” (2017: 85). Esta vía “semántica” que no implica una estricta correlación fonética del significante con el significado restringida a un idioma o, en otras palabras, no implica una codificación glotográfica, es exactamente la vía o el mecanismo semasiográfico, si aceptamos la definición de semasiograma de Wright-Carr (2009).

Efectivamente, semasiograma es otro término que es aplicable al nombrar el mecanismo de la “asociación verbal”<sup>10</sup>, comprendido como un signo que se puede verbalizar en distintos idiomas (pero esto no quiere decir que así sea en todos los idiomas),<sup>11</sup> es decir, es un signo translingüístico (Wright-Carr, 2009), y cuyo ejemplo más indicativo son los signos de números (cf. Sampson, 1997: 43-44; Mikulska, 2015: 339-343).<sup>12</sup> En este sentido, los términos emblema y semasiograma corresponden perfectamente entre sí. Pero hablando de semasiogramas, es importante subrayar que estos signos no son autoreferenciales, sino convencionalizados dentro de un código específico, que tiene que ser conocido por el usuario. Esta aclaración es necesaria, ya que “semasiograma” es un derivado del término semasiografía, acuñado por Ignace Gelb (1963: 13, 15, 190), y Gelb de alguna manera propuso que los signos de semasiografías serían completamente autoreferenciales (1965: 13)<sup>13</sup>, lo cual es imposible para cualquier tipo de código.

En el texto de Nielsen anteriormente citado apareció aún otra opción. El investigador danés considera la posibilidad de que los glifos inscritos dentro de las vírgulas del habla teotihuacanas, o bien pegados a

<sup>10</sup> Dentro del ambiente mesoamericanista el término semasiograma o en general semasiografía está causando bastantes incomprendiones. Unos lo utilizan como mero sustituto de la palabra “iconografía”, otros como sustituto de “ideografía” y aún otros buscando soluciones cómo llamar signos o esta parte del sistema de comunicación gráfica que se escapa de las clasificaciones establecidas dentro de la academia antes de llegar a comprender del todo los SCG mesoamericanos, creaciones pristinas del Nuevo Mundo. Sorprendentemente, mientras fuera del ámbito mesoamericanista este término se está usando con más y más frecuencia, entre los mesoamericanistas falta un diálogo basado en textos y definiciones concretas.

<sup>11</sup> Subrayo que no estoy hablando aquí en términos universalistas, por eso no “en todos los idiomas”, sino “en distintos idiomas”. Una condición sine qua non para que un signo sea translingüístico, es que el signo sea parte de un código conocido y usado por usuarios de distintas lenguas (o, en términos semióticos lotmanianos, que se trate de la misma semiosfera; cf. Mikulska 2015: 388).

<sup>12</sup> No hay que olvidar que los signos de números forman el repertorio de mucho más compleja *script* matemática.

<sup>13</sup> Para ser exactos, Gelb lo mantiene para lo que llamó “semasiografía primitiva”: “All the pictures are *per se* understandable they do not have to correspond to any signs of the spoken language. This is what we call primitive semasiography” (Gelb, 1965: 13; cursivas mías).

ellas, sirven para identificar la calidad o el género del enunciado (2014: 180; supra). Se trataría entonces de algo muy similar a lo que en el SCG maya Andrea Stone y Marc Zender llaman “calificadores de propiedades” (*property qualifiers*; 2011: 13-15 y ss.), y Rogelio Valencia “determinativos semánticos” (cap. 4 de este volumen). Los “calificadores” de Stone y Zender pueden ser tanto glifos completos incorporados dentro de la imagen, como unos elementos diminutos de estos glifos, que estos autores llaman “marcas distintivas” (*distinctive markings*). Por ejemplo, el marco distintivo del logograma **TE'**, “árbol, madera”, es una línea con dos o tres mediocírculos y es solo este elemento que marca los objetos hechos de madera en las imágenes mayas (Stone y Zender, 2011: 70-71; Imágenes 6a-c). El marco distintivo del logograma **AK'AB**, “oscuridad, noche”, son dos semicírculos, pintados de negro o bien cubiertos con un patrón de menudas líneas diagonales. Igualmente, estos detalles minúsculos se pueden insertar dentro de formas muy distintas para marcar una cualidad, en este caso, la de ser oscuro (Stone y Zender, 2011: 144-145; Imágenes 6d-f). En este volumen Daniel Salazar demuestra que estos signos codifican también ciertos rasgos de materialidad (como “brillante”, “oscuro”, “pétreo”, “acuático”, etc.), pero que también son “marcas cosmológicas distintivas”. Así, el “calificador de propiedad” de lo oscuro implica también una conceptualización, indicando que los seres marcados con este detalle gráfico son seres nocturnos, como las luciérnagas (el marco gráfico de lo oscuro aparece en sus alas) o el sol nocturno (Stone y Zender, 2011: 144-145).

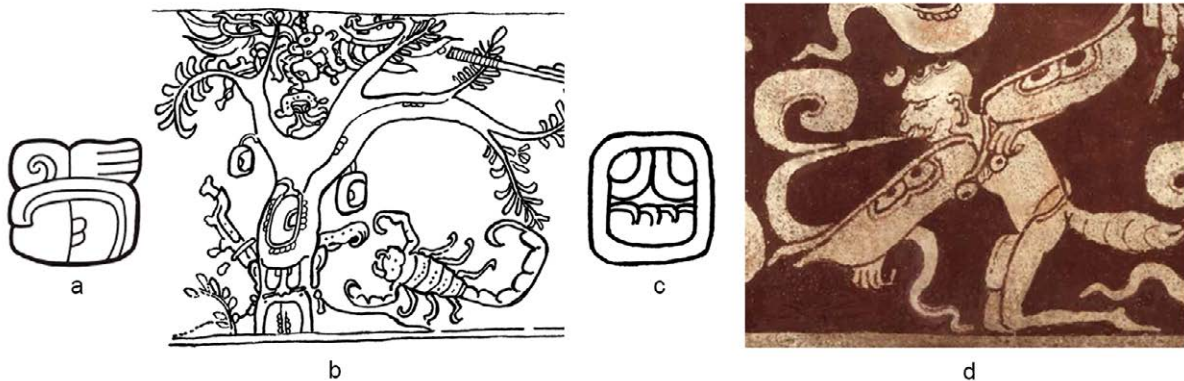


Imagen 6: Ejemplos de logogramas mayas y la aplicación de sus marcos distintivos como “calificadores de propiedad” (*property qualifiers*; Stone y Zender, 2011: 13-15). a) Logograma **TE'**, “árbol, madera”; b) Árbol con los marcos “de madera”. Fragmento de la vasija K1226, dibujo de Linda Schele No. 5521. Fuente: famsi.org; c) Logograma **AK'AB**, “oscuridad, noche”. dibujo de Linda Schele No. 3546. Fuente: famsi.org; d) Luciérnaga con marcos de lo oscuro y nocturno en las alas. Fragmento de la vasija K8007, cortesía de Justin Kerr.

En el SCG centromesoamericano y particularmente en los códices adivinatorios del Grupo Borgia, también se codifican ciertas materialidades o cualidades, aunque los signos que lo hacen son visualmente distintos de estas “marcas distintivas” del SCG maya. Se trata de lo que he llamado “diseños” o “patrones”, que junto con “formas” y “colores” son tres componentes semánticos del signo (Mikulska, 2020b: 345-397).

El diseño y el color con frecuencia se pueden fundir en un solo componente –por ejemplo, la combinación de colores blanco y rojo forma el patrón de algo “hiriente y punzacortante”–, pero separado o fundido con el color, el diseño mantiene su valor semántico al inscribirse dentro de otras formas. Y es el conjunto final que transmite el significado completo. Así, el diseño-código de color blanco y rojo se puede inscribir dentro de las formas de cuchillo o punzón de hueso (Imágenes 7a-c),



Imagen 7: Los diseños aplicados a formas distintas. a) El diseño “de agua” dentro de la espina de maguey y el diseño/código de color blanco-rojo dentro del punzón de hueso. Códice Borgia (lám. 22). b) El diseño/código de color blanco-rojo dentro del cuchillo de pedernal. Códice Borgia (lám. 34) c) El diseño/código de color blanco-rojo dentro del cuchillo de pedernal como signo calendárico. Códice Fejérváry-Mayer (lám. 1). d) El diseño “de hueso” (manchas amarillas con puntitos rojos sobre blanco) dentro de la forma de hueso. Códice Borgia (lám. 56). Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

rindiendo el significado de “cuchillo punzacortante” o “punzón de hueso hiriente/punzacortante”. El caso de este último instrumento es significativo, ya que el diseño convencional de hueso es de pequeños puntos rojos dentro de manchas amarillas colocadas sobre el fondo blanco (Imagen 7d). Al aplicar otro patrón dentro de la forma del punzón, el referente “de hueso” cambia por el de “punzacortante”.

Aclarados los términos de atributo, glifo, emblema o semasiograma y determinativo semántico o “diseño”, paso a presentar cómo los glifos de nombres de dioses se incorporan dentro de sus representaciones en los códices adivinatorios centromesoamericanos. Los voy a llamar glifos, tal como cualquier otro signo de escrituras mesoamericanas; pero también emblemas, entiendo por como tales signos que no necesariamente operan de manera glotográfica, y señalo que regresaré a esta cuestión en la discusión final.

### Los glifos emblema que codifican nombres de dioses

Los glifos emblema que codifican nombres de dioses se inscriben en sus imágenes en por lo menos tres maneras distintas. Estas pueden ser: 1) el dios está plasmado sobre el glifo de su nombre; 2) el glifo tiene forma del cuerpo completo del dios; 3) el glifo emblema de nombre se coloca en un nicho funcional.

#### *El dios plasmado sobre el glifo emblema de su nombre*

Una de las maneras de codificar el nombre del dios es plasmarlo sobre un enorme glifo emblema de su nombre. Como ejemplo sirve aquí el mencionado anteriormente dios del sol o Tonatiuh: el glifo del sol es del mismo tamaño que la deidad, visible alrededor de su figura, aunque en el segundo plano (Borgia lám. 71; Imagen 8a). Otro caso similar es el de una deidad poco frecuente, la cual en el Códice Tudela (f. 118r) recibe el nombre Malinalteotl, “Deidad de hierba *malinalli*”, y que está



Imagen 8: El dios plasmado sobre el glifo de su nombre. a) Tonatiuh o dios-sol (Códice Borgia, lám. 71).  
 b) Malinalteotl o “Deidad de hierba malinalli” (Códice Borgia, lám. 75).  
 Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

representada como esta planta personificada. En el *Códice Borgia* (lám. 75; Imagen 8b), Malinalteotl se representa plasmada sobre una gran planta de hierba *malinalli*, cuya hojas e inflorescencias son visibles por encima de la cabeza de la deidad. En estos casos, los glifos del sol y de la hierba *malinalli* son del tamaño similar a las figuras de los dioses, lo cual puede resultar desconcertante para alguien acostumbrado a escrituras glotográficas típicas. No obstante, este fenómeno no es nada raro en los SCG mesoamericanos, como demuestran ejemplos teotihuacanos y nahuas. Hablando de “textos” teotihuacanos (es decir, de glifos glotográficos), Karl Taube indicó que estos a veces son “demasiado grandes” para ser identificados de inmediato como tales (2000: 24; Domenici 2017: 59-60), mientras que para el sistema nahua Gordon Whittaker demuestra cómo el tamaño de por sí es un importante vehículo de significado (2021: 93-97).

Un ejemplo similar a los de Tonatiuh y Malinalteotl es el de Mayahuel, la diosa nahua del maguey o su *ixiptla* (Sahagún, 1950-1982 II: 132). Esta deidad se representa siempre plasmada sobre la planta de agave (*Borgia*, láms. 12, 48, 68; *Vaticano B* láms. 31, 56, 89; Imagen 9a). La diferencia entre este caso y los anteriores consiste en que no se puede asegurar que el signo de maguey codifique el nombre de Mayahuel como tal, puesto que el significado de este nombre no está del todo claro. Sus traducciones varían entre la explicación de Diego Durán, “El redondel de pencas” (1984 I: 132; en: GDN [Gran Diccionario Náhuatl]), la propuesta de Walter Lehmann, quien lo deriva de *me-yaualli*,

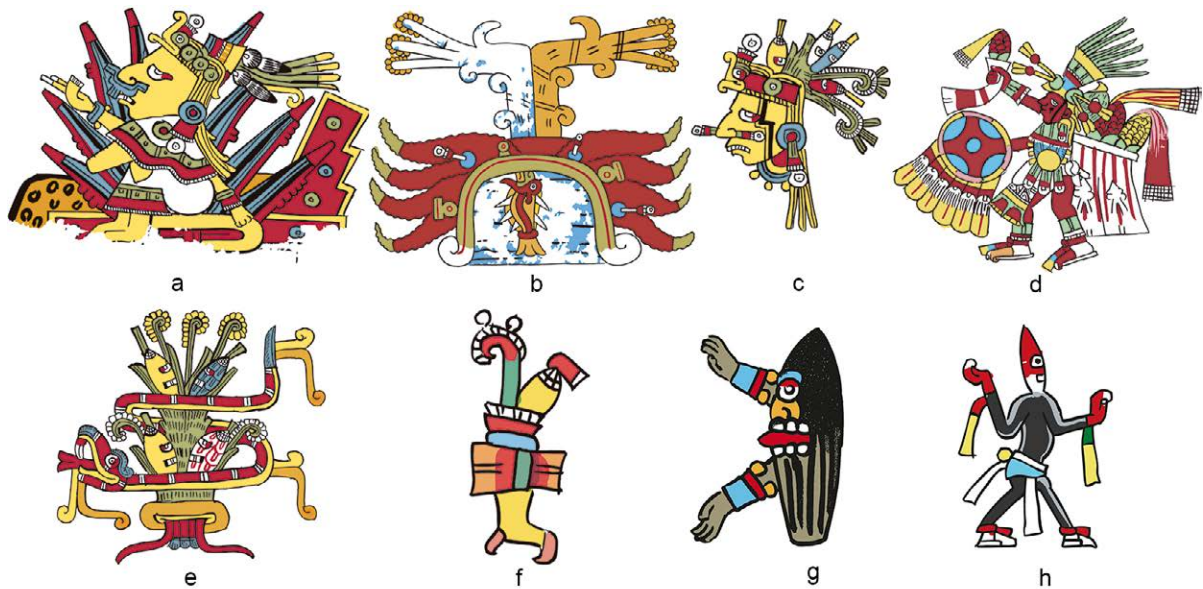


Imagen 9: Sustituciones sinecdóquicas del cuerpo de la deidad por el glifo de su nombre. a) Mayahuel, diosa de maguey (Códice Borgia lám. 12). b) Mayahuel como el glifo de maguey (Códice Vaticano B lám. 40). c) El dios Cinteotl con el glifo-emblema de maíz incorporado en su cabeza (Códice Borgia lám. 15). d) El dios Cinteotl con el glifo-emblema de maíz en sus manos y en su espalda (Códice Borbónico 36). e) Cinteotl como la planta de maíz (patrono del signo “flor” en la segunda serie de los patronos de los 20 signos de los días; Códice Borgia, lám. 24). f) Cinteotl como la planta de maíz (como el 4º de los “nueve señores de la noche”; Códice Cospi lám. 6). g) Itztli “Cuchillo [de obsidiana]” como el 2º de la serie de “Nueve señores de la noche” (Códice Cospi lám. 3). h) Itztli o “Cuchillo [de obsidiana]” como el 2º de la serie de “Nueve señores de la noche” (Códice Borbónico lám. 14). Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

“agave agujerado”<sup>14</sup> (1968, en: GDN; cf. Gonçalves de Lima, 1986: 14), y la de Thelma Sullivan, quien lo tradujo como “gran/poderoso flujo” (1982: 24).

Aún es posible que Mayahuel no sea un nombre nahua (Whittaker, comunicación personal 2020). Empero, el mito de la creación de maguey nos asegura que Mayahuel es el maguey, pues ella, la mujer de cuatrocientos pechos, fue convertida en esta planta (Códice Vaticano A, f. 20v). Así, el glifo de maguey en las imágenes de Mayahuel remite sin duda a su identidad, aunque quizás se trate de un glifo que opera como emblema y no como logograma. En cambio, es bien posible que los glifos de sol y de la planta *malinalli* hayan funcionado como logogramas, codificando nombres (o sus partes) de Tonatiuh y de Malinalteotl.

### ***El glifo emblema como cuerpo completo***

La segunda manera de incorporar glifos de nombres de una deidad en su imagen es representando todo su cuerpo como el glifo mismo. Este procedimiento tiene que ver con el anterior: si desaparece la figura antropomorfa plasmada sobre el gran glifo, se queda solo el glifo. Así, Mayahuel desprovista de la figura antropomorfa es solo el maguey (Vaticano B, lám. 40; Imagen 9b).

<sup>14</sup> Si bien en el vocablo “Mayahuel” la primera sílaba es *ma-*, y no *me-*, por lo cual la explicación de Lehmann parece ser sobreinterpretada. Agradezco una discusión al respecto a Julia Madajczak y Agnieszka Brylak.

Lo mismo ocurre con el dios del maíz llamado Cinteotl, literalmente “Dios-Maíz”, que puede aparecer simplemente como la planta de maíz (*Códice Borgia*, lám. 24; *Códice Cospi*, láms. 1-8; Imágenes 9e-f). Un ejemplo muy significativo es el del dios Itztli o “Cuchillo [de obsidiana]”.<sup>15</sup> En su caso, el glifo de cuchillo puede sustituir por completo las representaciones antropomorfas de Itzli, en las que el dios tiene solo la cabeza en forma de cuchillo (Imágenes 9g-h). En estos tres casos se trata de una sustitución sinecdótica (*pars pro toto*), ya que estos dioses también se representan de manera antropomorfa, con estos mismos glifos que forman partes de su cuerpo o de su atavío, como objetos en el tocado, manos o espalda (Imágenes 9c-d).

Por otro lado, varios dioses que tienen una identidad “animalesca”, por decirlo de alguna manera, se representan como estos animales. Este es el caso del dios Xolotl, representado como el perro-*xolotl* (*Borgia* lám. 65; Imagen 10a), el dios Huehucoyotl o el “Viejo Coyote” representado como un coyote (*Borgia* lám. 10; Imagen 10b), del dios Chalchiuhtototl o “Pavo Precioso” como un guajolote adornado con varias piedras preciosas (*Vaticano B*, lám. 65; *Borgia* lám. 64; Imagen 10c), o de la diosa Itzpapalotl, “Mariposa de Obsidiana”, representada como una mariposa (*Vaticano B*, lám. 63; Imagen 10d).

En todos estos casos se puede decir que todo el cuerpo del dios es un gran glifo emblema de su nombre. Obviamente, uno podría cuestionarse si la imagen completa puede funcionar como un glifo, pero de la misma manera funcionaban —y así son denominados— algunos glifos mayas, tales como glifos de números, de completas expresiones calendáricas —como “nueve b’aktunes” (*b’olon pik*; Valencia Rivera, 2016: 399; Valencia Rivera y Salazar Lama, 2017: 29)—, o de otros logogramas.

Un ejemplo sería el logograma **TUUN**, anteriormente mencionado, que tiene tanto una versión sencilla, como una de “cuerpo completo (Imagen 11). Este fenómeno hasta ahora no se ha descrito para los códices adivinatorios centromesoamericanos, en cuyo caso por lo general se suele hablar de iconografía, implicando que los signos usados en este SCG funcionan solo como atributos, de similar manera como ocurre en la iconografía del Viejo Mundo.

Pero como ya hemos visto con el ejemplo del sol descrito anteriormente, en el caso centromesoamericano se trata de los mismos signos que pueden funcionar como logo- o fonogramas en otros contextos, en concreto, en el registro de nombres propios en otros géneros de códices. En caso de glifos de animales esto es muy obvio, ya que abundan logogramas en forma de coyote, perro, conejo, murciélago, etc.

Por otro lado, puede surgir la pregunta de qué pasa con la segunda parte de los nombres de los dioses, por ejemplo, en el caso de Itzpapalotl, “Mariposa de obsidiana”, o Huehucoyotl, “Viejo Coyote”. Como veremos más adelante, a veces esta segunda parte del nombre aparece codificada en la misma imagen, pero de una manera bastante diferente (por ejemplo, como el diseño; ver apartado “El nombre codificado como un signo de cualidad”), aunque tampoco se puede asegurar que esto ocurre siempre. Independientemente de ello, hay que ser conscientes de otras dos cosas más.

Primero, los nombres de dioses que manejamos para referirnos a los dioses representados en los códices adivinatorios del Grupo Borgia provienen de fuentes alfabéticas posteriores a la elaboración de estos manuscritos. Además, estas fuentes provienen de una zona relativamente reducida de la Cuenca de México. Por lo tanto, pudo haber habido tantas diferencias entre tradiciones regionales, como temporales en cómo se llabaman los dioses. Ejemplos de tales diferencias son las disparidades

<sup>15</sup> La traducción del vocablo *itztli* es “navaja” (Molina, 1571; Olmos, 1547, en GDN), como “navaja de obsidiana” (Sahagún/Máynez, en GDN), pero también “obsidiana” (Wimmer, en GDN). Lo importante es que, dada esta extensión semántica, el dios Itztli con más frecuencia aparece representado con o como un gran glifo del cuchillo de pedernal (cf. *Borbónico* lám. 20; *Borgia* lám. 61; *Vaticano B* lám. 68; Mikulska, 2010: 127-129). Por otro lado, el vocablo *tecpatl* o “pedernal” también era un término genérico de todos los cuchillos sacrificiales (Olivier, 2004: 200-201; Mikulska, 2010: 127-128).

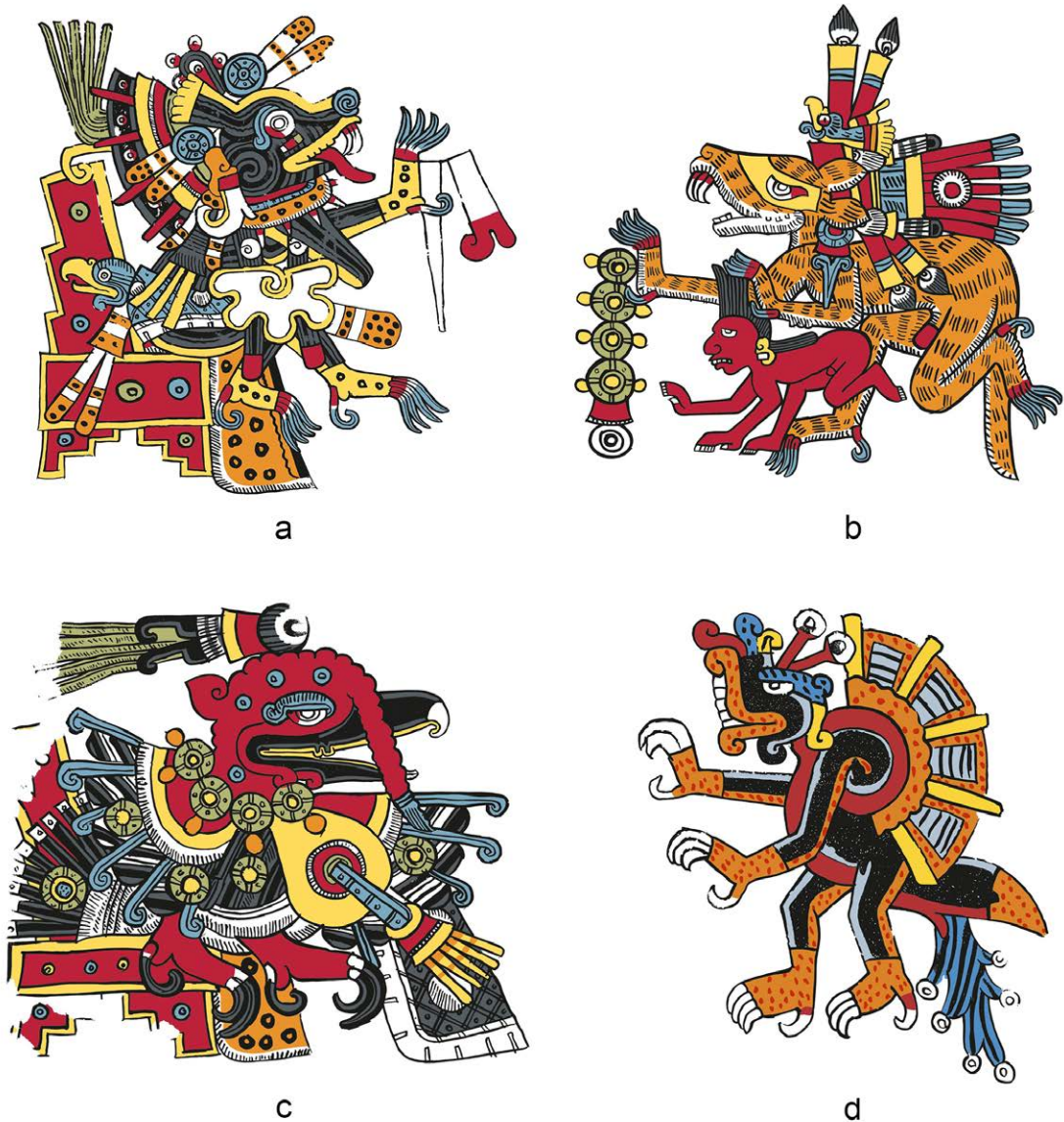


Imagen 10: Glifos emblemas como cuerpo de la deidad: a) Xolotl / perro (Códice Borgia lám. 65). b) Huehuecoyotl o “Viejo Coyote” (Códice Borgia lám. 10) c) Chalchiuhtototl o “pavo precioso” (Códice Borgia lám. 64). d) Itzpapalotl o “Mariposa de obsidiana” (Códice Vaticano B, lám. 63). Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

entre patronos de algunos signos de los días o de algunas trecenas<sup>16</sup>. Lo mismo puede pasar con nombres divinos compuestos: no sabemos si en la época prehispánica, en una región incluso ligeramente diferente, una deidad hubiera tenido el nombre compuesto de los mismos vocablos (como Huehuecoyotl o “Viejo Coyote”), así que, el esperar que todos los componentes de un nombre

<sup>16</sup> Por ejemplo, (la patrona de la 18ª trecena en los códices de la Cuenca es Chantico, mientras que en los códices Borgia y Vaticano B la patrona es una “diosa de perlas”, de identidad menos conocida; cf. Mikulska, 2020c: 527-532).



Imagen 11: Logograma maya TUUN en versión “cuerpo completo” y en versión básica, en la lectura TUUN-ni. Por Linda Schele No. SD-4020. Fuente: LACMA.

divino, conocido de fuentes alfabéticas posteriores, aparezcan codificados en un códice prehispánico, puede ser una expectativa falsa.

La segunda observación puede ser incluso más importante. El SCG de los códices adivinatorios no tiene que funcionar de la misma manera “lineal” que los textos glotográficos mayas, desarticulados de las imágenes y colocados como bloques de texto a su lado. De hecho, tampoco funcionan así los glifos incorporados en las imágenes de dioses o gobernantes mayas. Más bien, igual que en otros SCG de la Mesoamérica central, tales como el teotihuacano, el de Cacaxtla y de Xochicalco, o el mixteco, no se trata de un acomodo de glifos en una manera que refleje algún orden lineal que habría que seguir en la “lectura”. Este es quizás el reto más grande para el ojo occidental, acostumbrado a su escritura alfabética. El estudio de las escrituras apenas mencionadas está demostrando que hay que estar suficientemente abiertos para aceptar que no todas las escrituras del mundo siguen el modelo de intentar reproducir gráficamente el orden lineal del habla, y que no todas tienen que usar sus signos que son visualmente desarticulados (*disjoint*) entre sí y de otros elementos gráficos; los signos tampoco tienen que emplearse manteniendo un tamaño similar y unificado, como ya comenté antes. Los ejemplos teotihuacanos otra vez vienen al caso: los glifos de este sistema no solamente son “demasiado grandes”, pero incluso “demasiado miméticos”, como dice Davide Domenici, para que uno (o, mejor dicho, un investigador occidental) se dé cuenta de se trata de glifos “de carácter textual” (2017: 59) –denominación que este autor usa para hablar de signos glotográficos–. Esta cualidad de ser “demasiado miméticos” es porque estos glifos son a la vez imágenes, es decir, codifican también por vía icónica. Si esto ocurre en Teotihuacan, hay una buena razón para suponer que, en los códices, que de alguna manera siguen una tradición, si no es que común, pues por lo menos muy cercana, puede ocurrir lo mismo.

### **Los glifos emblema de nombre colocados en nichos funcionales**

La tercera manera de codificar el nombre, que a la vez es la más frecuente, es colocar los glifos de nombres en espacios específicos del cuerpo de la deidad. Estos espacios suelen ser la cabeza y la cara, la nuca y/o la espalda, el collar o el pectoral, así como las prendas (*infra*). Como tales, funcionan de la misma manera que los “nichos funcionales” de las imágenes de personajes mayas. Esta categoría metodológica, propuesta por Salazar Lama (2014: 86, *passim*), Salazar y Valencia (2017) para el estudio del SCG maya, se define como “ubicaciones específicas donde la escritura se pone en relación con

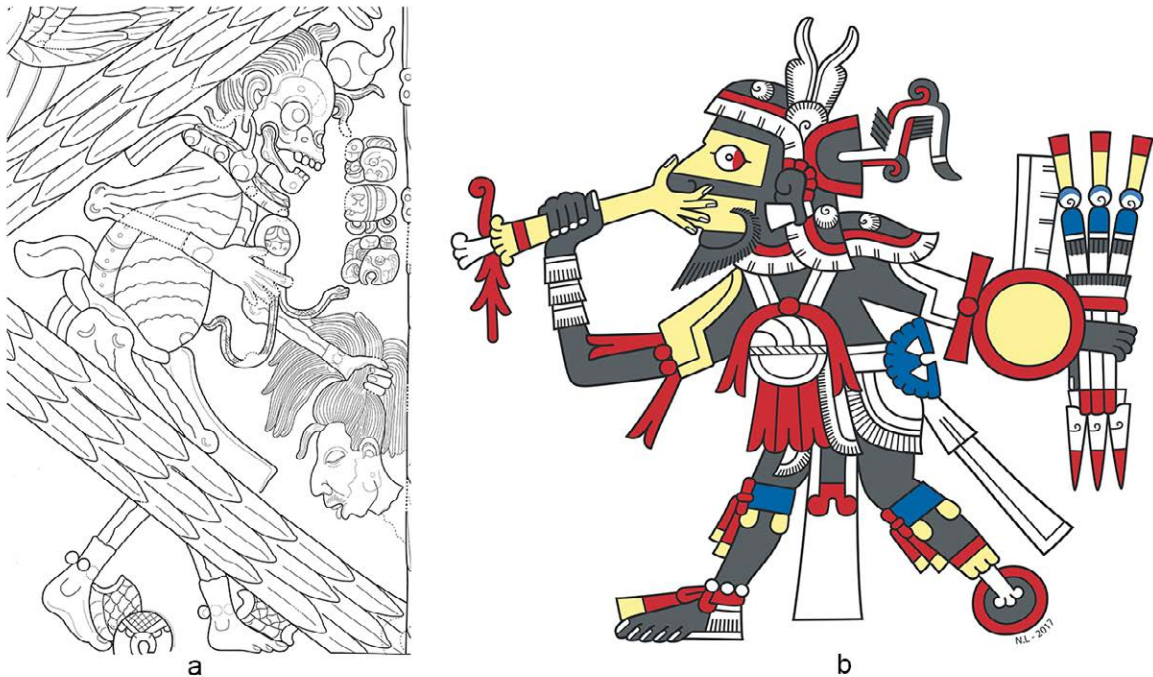


Imagen 12: Personajes con el glifo de su nombre colocado en el pie. a) El personaje de nombre “Muerte con pie de tortuga” del mural de “Cuatro Eras” en Toniná. Dibujo de Daniel Salazar Lama, reproducido con permiso; b) El dios Tezcatlipoca Negro con el glifo de “espejo humeante” plasmado en su pie y en su cabeza (Códice Fejérváry-Mayer lám. 44). Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

el resto de los elementos en una composición iconográfica” (Salazar y Valencia, 2017: 93; trad. mía). Como dicen ambos autores, estos funcionan más a menudo como espacios donde se colocan “artefactos emblemáticos que aludían a identidades personales” (*op. cit.*: 88; cf. Houston y Stuart, 1998: 83-85; Salazar, Capítulo 5 de este volumen).

Los nichos funcionales más frecuentes en el SCG maya se ubican en la cabeza y dentro de ella, en la cara y dentro de los ojos (cf. Capítulo 5 en este volumen), más en los atavíos que lleva el personaje representado. Empero, estos espacios son muy variados e intuitivamente se podría esperar que puede haber diferencias regionales. Así, en el SCG de Toniná, que en algunos aspectos es excepcional en el área maya (Salazar Lama, comunicación personal 2020), un nicho funcional puede ser también el pie. El personaje llamado “Muerte con pie de tortuga” del mural de “Cuatro Eras”, tiene su nombre escrito glotográficamente al lado de su representación, pero en esta última el glifo de tortuga aparece justamente inscrito en uno de sus pies (Imagen 12a). En esta acepción, Salazar y Valencia lo consideran logograma (2017: 85), pero indudablemente se trata a la vez de una representación mimética e icónica de “pie de tortuga”.

Este ejemplo hace recordar a uno de los dioses más conocidos del Centro de México, Tezcatlipoca o “Espejo Humeante”, quien lleva su glifo en forma de espejo con volutas (que parecen más de fuego que de humo) en el pie, aunque también en otro nicho funcional, que es la cabeza (Códice Borgia, láms. 17, 21, *passim*; Códice Vaticano B, láms. 19, 85-86; Códice Borbónico, láms. 6, 14, *passim*, etc.; imagen 12b). Y mientras que el pie es un lugar excepcional para colocar los glifos de nombre, la cabeza es uno de los nichos funcionales más frecuentes. En el mismo espacio se coloca el glifo del nombre del dios Cinteotl o “Dios-Maíz”, sobre todo en los códices del Grupo Borgia (Borgia, láms. 14, 15, 16, *passim*;

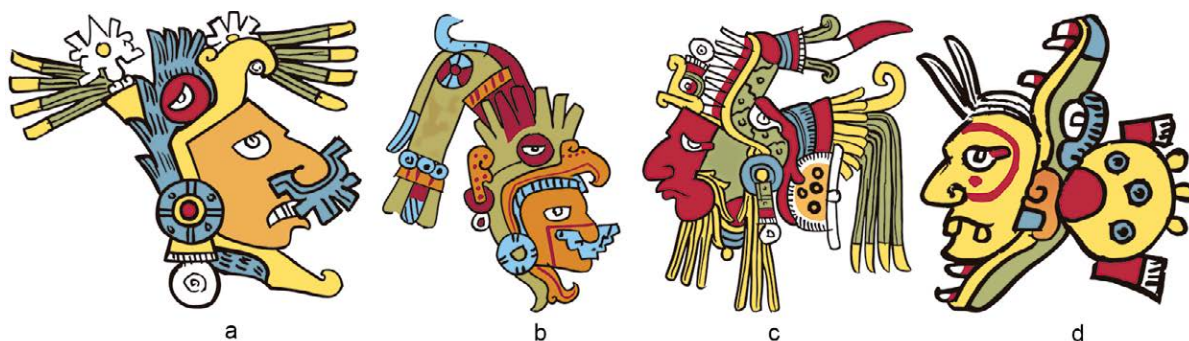


Imagen 13: Los dioses con su glifo de nombre-emblema en la cabeza. a) Xochiquetzal con el glifo del pájaro quetzal (Códice Borgia lám. 9). b) Xochiquetzal con el glifo del pájaro quetzal (Códice Vaticano B lám. 42). c) Cipactonal con el glifo del monstruo terrestre o cipactli (Códice Borgia lám. 15). d) Cipactonal con el glifo del monstruo terrestre o cipactli y con la pintura facial “tona” (Códice Borgia lám. 35). Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

Códice Fejérváry-Mayer, lám. 3; Imagen 9e), aunque en los códices de la Cuenca de México se opta por colocar las mazorcas en la espalda del dios (Borbónico láms. 27, 34, 36; Imagen 9f), como ya vimos antes.

Regresando al nicho funcional de la cabeza, Xochiquetzal o “Flor-Quetzal” lleva el glifo quetzal que a la vez es su yelmo (Borgia lám. 9; Vaticano B láms. 39, 42; Imágenes 13a-b). Otro ejemplo similar es el del dios Cipactonal. La primera parte de su nombre es *cipac(tli)*, que es el monstruo terrestre o el mítico animal híbrido de cuyo cuerpo se formó la tierra, pero a la vez es el nombre de uno de los veinte signos de los días. En las representaciones de Cipactonal destaca el gran glifo de *cipactli*, reconocible por su diseño de rayas onduladas que forman rombos con pequeños círculos dentro (cf. Mikulska, 2020b: 364) y grandes colmillos, colocado en su cabeza (Borgia, lám. 15, 35; Imágenes 13c-d).

En este caso, la relación entre este glifo y el nombre del dios es indudable. Pero nuevamente puede surgir aquí la pregunta por la otra parte del nombre, “flor” en caso de Xochiquetzal, y “tonal” en caso de Cipactonal. Sin tener que descartar los argumentos presentados anteriormente, referentes a la cuestión de nombres de los dioses conocidos de fuentes alfabéticas y a la posiblemente equivocada expectativa de encontrar un arreglo lineal de los glifos que codifican componentes del nombre, en estos dos casos particulares, la otra parte del nombre efectivamente parece estar codificada. Así, Xochiquetzal con frecuencia lleva adornos de flores (Imagen 13a), mientras que Cipactonal a veces aparece con una pintura facial en forma de círculo rojo solar (Imagen 13d) que codifica el significado de “tona” (para la discusión completa, ver Mikulska, 2020c: 532-547).

La pintura facial aparece en otro nicho funcional, que es la cara. En este espacio se codifica, por ejemplo, el glifo de nombre de los dioses *macuiltonaleque* o “5-dueños de destino”. Este nombre es a la vez la denominación metafórica de los dedos de la mano, usada frecuentemente en las plegarias (Ruiz de Alarcón, 1953: 120, 137; cf. López Austin, 1996 I: 223 y ss.; Pohl 2007: 23-25; Mikulska 2015: 157, 131-142, 2017: 53; entre otros). En la versión gráfica, estos dioses tienen el signo de mano sobre su cara (Borgia láms. 10, 15, 47-48, 49-53; Vaticano B lám. 78; Imágenes 14a-b). En este caso, el signo de la mano codifica el nombre “5-dueños de destino”, equiparando por vía metafórica los cinco dedos con el número *macuilli* o “cinco” (cf. Dehouve, 2011: 164-168), aunque no está de más decir que este nombre en náhuatl etimológicamente viene de *maatl*, “mano” (Whittaker, comunicación personal 2020).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Cf. *macui*, “to take something in one’s hand” (Karttunen, 1992: 130).

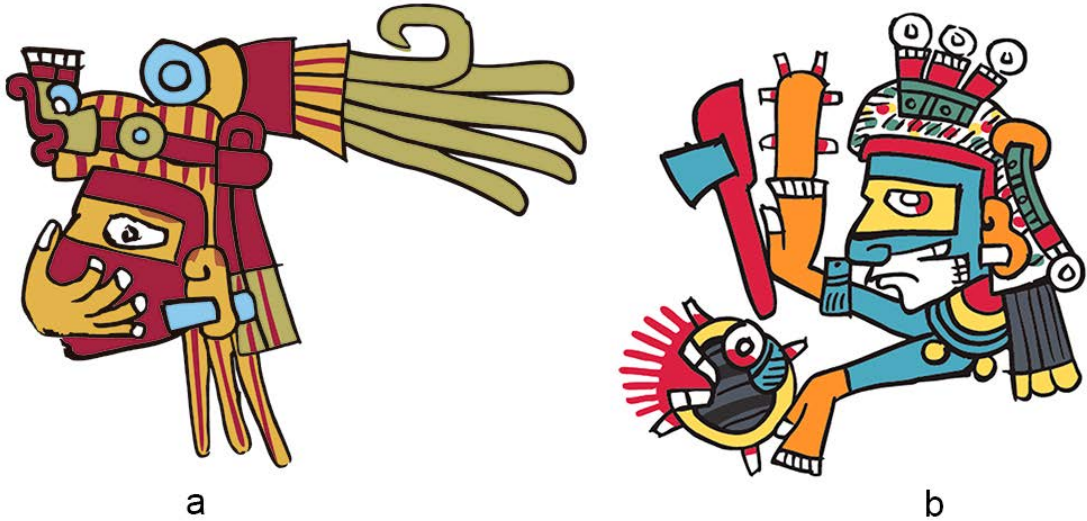


Imagen 14: El dios macuiltonale con el glifo del mano plasmado en su cara. a) Códice Vaticano B (lám. 78). b) Códice Borgia (lám. 50; detalle). Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.



Imagen 15: Tonatiuh o “Sol” en el Códice Borgia, con el glifo-emblema del sol inscrito en su imagen. a) Lámina 55. b) Lámina 18. c) Lámina 23 Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

A veces el glifo del nombre se mueve entre distintos nichos funcionales, lo cual muy posiblemente implica una diferencia semántica, y para profundizar en este tema, remito al lector a los textos de Loïc Vauzelle (2018: 794-796; s.f.). Aquí me limito a presentar ejemplos de este fenómeno, y nuevamente, como tal servirán las imágenes de Tonatiuh o Sol naciente. En su caso, el glifo del sol se puede inscribir dentro de su collar (Imagen 15a) o aparecer colocado en su nuca o espalda, como si fuera su adorno (Imágenes 3a y 15b). A veces, incluso, este glifo es de tamaño tan considerable que envuelve la cabeza del dios (Borgia lám. 23; Imagen 15c).

Otro nicho funcional que parece ser propio de deidades femeninas es la falda. El ejemplo más notorio es aquí el de la diosa Chalchihuitlicue, “La de la falda de jade”. Este significado puede ser materializado de dos maneras. Una es colocar el glifo de la cuenta de jade —círculo redondo verde, a veces con el interior de otro color— en la falda de la diosa (Borgia pl. 11, 14, 17, 57, *passim*; Imágenes 16a-b). Llamativamente, en el Códice Cospi (lám. 7; Imagen 16c), la representación de la diosa es sustituida

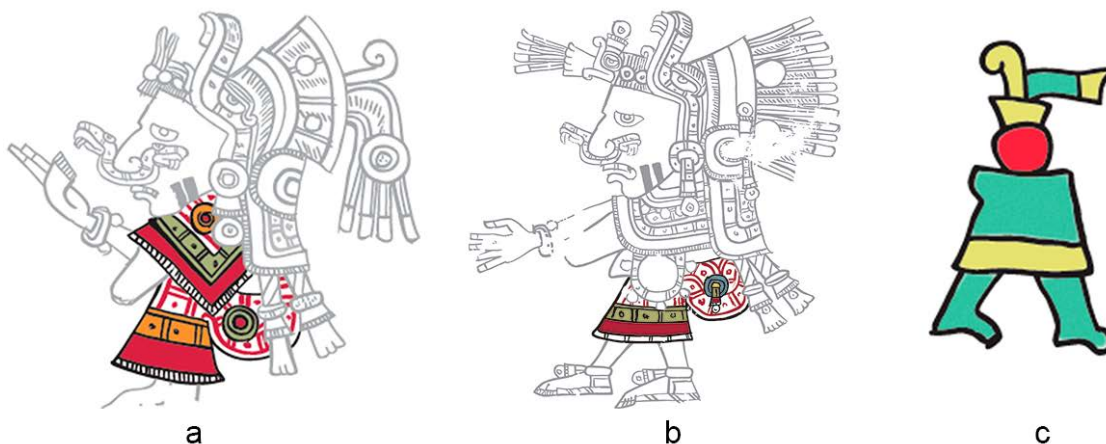


Imagen 16: Chalchihuitlicue. a) Códice Borgia lám. 11; b) Códice Borgia lám. 65. 16c. Códice Cospi lám. 7. Dibujos de Nicolas Latsanopoulos, reproducidos con permiso.

por el conjunto de dos glifos, una cuenta y una falda,<sup>18</sup> que codifican el nombre de “La de la falda de jade” (Mikulska, 2015: 211). Recordemos que, de similar manera, en esta misma sección del mismo códice, el dios Cinteotl se representa como una planta de maíz (Imagen 9h). En este último caso, se puede tratar tanto de una sustitución sinecdóquica (maíz por el dios-maíz), como de una codificación glotográfica (Mikulska, 2015: 211-212; Dehouve, 2020: 23-24).

El caso es que el acomodo de estos glifos en un espacio “ordenado” de la tabla, más la combinación de no mimética de dos glifos, la falda y la cuenta, hacen que la mente occidental está más dispuesta a considerar estas realizaciones como escritura glotográfica. Mucho más problemático resulta definir cómo funciona el glifo de jade colocado en la falda de la diosa en su imagen completa, porque ambos elementos del nombre (*chalchihu[itl]*, “jade” y *cue[itl]*, “falda”) son a la vez una perfecta representación mimética, la falda incluso aún más, siendo un atavío normalmente imprescindible en figuras femeninas. Sorprendentemente, estamos de alguna manera más dispuestos a aceptar que los dos glifos del nombre de Tezcatlipoca, “Espejo humeante”, inscritos en su figura (Imágenes 12b-c), funcionen como glotogramas, aunque no se conozca, desde mi conocimiento, ningún ejemplo de existir este conjunto de glifos de manera aislada de la imagen de este dios. Frente a las incógnitas en cuanto al *modus operandi* de estos glifos, las categorías tanto de glifo, como de emblema, son posiblemente las más seguras, tomando en cuenta también nuestra falta de conocimiento de las prácticas sociales asociadas con las representaciones de dioses en los códices adivinatorios.

### El nombre codificado como un signo de cualidad

Aparte de los glifos que codifican nombres o sus partes, en las imágenes de deidades se encuentran otros signos que parecen desempeñar la misma función, aunque por su apariencia no los llamaríamos glifos. Para presentar estos casos, es necesario regresar a la idea de tres componentes semánticos, que son forma, diseño y color. Cada uno de ellos es suficiente para codificar un valor semántico. El diseño y el color pueden inscribirse dentro de otras formas, pero mantienen su significado. Como ya dije antes, el diseño generalmente codifica un significado relacionado con la materialidad, pero

<sup>18</sup> Esta última, con piernas, puesto que sin ellas resultaría imposible reconocer que se trata de una prenda. También vale la pena observar que Anders, Jansen y Loo (1994: 134, 141-158) llamaron estos signos “símbolos” o “jeroglifos”.

muchas veces esta materialidad implica una conceptualización metafórica de esta materialidad (“lo oscuro” es “lo nocturno”).

Así, en las imágenes de Chalchihuitlicue, “la de la falda de jade”, el diseño omnipresente es el de tres franjas, verde-roja-blanca segmentada, que codifica el significado “precioso como jade” (Mikulska, 2020b: 360-364). Como tal, este patrón se puede inscribir dentro de formas redondas de piedra preciosa, como lo es el glifo de Chalco (*Matrícula de tributos*, f. 11r; *Códice Mendoza*, ff. 4v, 41r; cf. Thouvenot, 1982: 20), pero igualmente dentro de distintos atavíos de Chalchihuitlicue, como la orejera, el collar o el pectoral o incluso marcando el borde de su falda, su *quechquemitl* o el adorno que lleva en la nuca (*Borbónico*, lám. 5; *Borgia*, láms. 11, 14, 17, 57, 65; cf. Dehouve, 2020: 17-19; Vauzelle, 2018: 301-304; 2019: 159-161; Imágenes 16a-b). Además, encima de este patrón —o más precisamente, sobre su franja verde— se puede sobreponer otro diseño, que consta de rayas rectas que forman rectángulos con pequeños círculos dentro (Imágenes 16a-b) y que codifica el valor de lo brillante (Mikulska, 2020b: 364-371). Ambos diseños codifican tanto una materialidad o cualidad —la de ser precioso como jade y la de brillar como jade—, pero a la vez remiten a un valor conceptual, que en este caso es la conceptualización metafórica del agua como jade (Thouvenot, 1982).

Ahora bien, mientras en caso de la falda parece borrarse la diferenciación entre el glifo de nombre (la cuenta de jade) y el diseño de jade aplicado al borde de esta prenda, acabamos de ver que la cualidad “de jade” es igualmente codificada en otras prendas. Así que igualmente se podría hablar del “*quechquemitl* de jade” o del “adorno de espalda de jade”, como si se quisiera expresar la noción que toda Chalchihuitlicue es “de jade”.

Obviamente, el codificar una parte del nombre por medio de un diseño, y el cual además está omnipresente en la imagen de la deidad, ya no es la misma situación que colocar glifos dentro de nichos funcionales. Pero esto no disminuye la eficacia del sistema. El valor semántico “de jade” está codificado dentro de la imagen (o dentro de los atavíos) de Chalchihuitlicue, aunque, utilizando categorías conocidas de sistemas glotográficos, se hablaría aquí de “determinativos semánticos”. Lo que sí, es seguro, es que no se puede reducir este tipo de signos a una categoría simple de “atributo”.

Algo muy similar ocurre en las imágenes del dios Xiuhtecuhtli, “Señor de Turquesa”, dios de fuego o el fuego mismo (Imágenes 17a-d). Su nombre, formado por la palabra *xihuitl*, es igualmente polisémico como este vocablo. Este último significa “año, turquesa, hierba”, pero en el juego semántico entra también aquí la palabra casi homófona, *xihuitl* (Izeki, 2008: 32-34; Dehouve, 2018: 11, 23-24). Esta básicamente significa “cometa”, pero habría que comprenderla más bien como “globo o gran llama” en el cielo (Molina, 1571 [1]: f. 27v, en: GDN; cf. Izeki, 2008: 34-35). Todos estos significados corresponden con las funciones de Xiuhtecuhtli, quien aparte de ser el fuego, era el dios del tiempo y del año (Dehouve, 2018: 22-30).

A nivel gráfico, los signos de turquesa de por sí codificaban todo este abánico de posibilidades, de igual manera como en el medio verbal lo hace la palabra *xihuitl*. No obstante, el glifo de turquesa tal como lo conocemos del *Códice Mendoza* (f. 38r), posiblemente aparece solo una vez: en la imagen de este dios en el *Códice Vaticano B* (lám. 68; Imagen 17d), colocado como su pectoral.<sup>19</sup> Pero generalmente, lo que codifica el significado de turquesa, son el diseño y el color. Se trata de los mismos patrones que los descritos anteriormente de “lo precioso” y de “lo brillante”, solo que ahora plasmados sobre el fondo azul y no verde. Así, en las representaciones de Xiuhtecuhtli del *Códice Borgia* predomina el diseño de líneas rectas que forman rectángulos con un pequeño círculo dentro, es decir, de “lo brillante como turquesa”, el cual se inscribe en su collar, pectoral, orejeras (estas a veces con un rayo), rodilleras y

<sup>19</sup> Este glifo está pintado con la convención gráfica propia del *Códice Vaticano B*.



Imagen 17: Xiuhtecuhtli o “Señor de Turquesa”. a) Con diseño de “brillante como turquesa” dentro del pectoral, orejera y paño de cadera. Códice Borgia (lám. 61). b) Con diseño de “brillante como turquesa” dentro de la orejera, pájaro en la cara, collar, pectoral, y pájaros en el collar. Códice Borgia (lám. 50); c) Con diseño de “precioso como turquesa” dentro de las rodilleras o del pectoral. Códice Fejérváry-Mayer (lám. 2). d) Con el glifo de turquesa como pectoral. Códice Vaticano B (lám. 68). Dibujo de Nicolas Latsanopoulos, reproducido con permiso.

brazales, pero incluso en dos tipos de aves de turquesa (Imágenes 17a-b; cf. Dehouve, 2018: 11, 36-41).

En el *Códice Vaticano B* el diseño de “lo brillante como turquesa” tiene dos variantes, una igual a la del *Códice Borgia*, y otra que consiste en pintar líneas alargadas negras sobre el fondo azul (*Vaticano B* láms. 20, 32, 68, 89; Imagen 17c; cf. Mikulska, 2020b: 349, 367-368). En los códices *Laud* y *Fejérváry-Mayer* este diseño de “lo brillante” en general no está presente, a diferencia del patrón de “lo precioso como turquesa”, que se inscribe dentro de las rodilleras o del pectoral (Imagen 17c), pero otros atavíos simplemente se pintan con el color turquesa. Entre estos hay que mencionar el pájaro o un adorno estilizado colocado en la cabeza,<sup>20</sup> pero también las cuentas de turquesa y en un caso hasta la pintura corporal de turquesa (Imágenes 17b-c).

<sup>20</sup> A pesar de que varios autores identifican este elemento como el pájaro de turquesa, considero que hay que diferenciar entre la representación del ave xiuhtotl y de este elemento estilizado, que con frecuencia se asemeja más a un pez que a

Asímismo, en todas las composiciones de las imágenes de Xiuhtecuhtli abundan los signos que codifican la materialidad o la cualidad “de turquesa”, de similar manera que vimos en las representaciones de Chalchihuitlicue. En ambos casos se sigue la regla de “acumulación comunicativa” (Mikulska, 2015: 389-397).<sup>21</sup> Esta consiste en colocar signos que van repitiendo o acumulando el mismo significado, aquí “de turquesa” y “de jade”. Asimismo, de esta manera se define por extensión la identidad de ambas deidades. Chalchihuitlicue es la “de jade”, que metafóricamente es el agua, y Xiuhtecuhtli, el “de turquesa”, metafóricamente es el fuego. No hay glifos distinguibles y repetitivos que codifiquen estos valores, pero, otra vez, esto no es un impedimento, ya que el sistema sigue siendo eficaz, haciendo uso de “diseños” o “determinativos semánticos”.

## Conclusiones

El sistema de comunicación gráfica (SCG) usado en los códices adivinatorios del llamado Grupo Borgia suele ser calificado como iconografía, pero una investigación más profunda muestra que funciona de manera muy similar al SCG maya, olmeca, teotihuacano, zapoteco o al usado en los códices históricos mixtecos. Esto quiere decir que más que hablar puramente de atributos presentes en representaciones de los dioses, estas están compuestas en un grado considerable de glifos. La categoría de glifo usada con referencia a las escrituras mesoamericanas no implica de por sí cómo funciona el signo en cuestión, es decir, cómo es procesado por el usuario: como emblema, logograma, silabograma, determinativo semántico u otro. Por otro lado, la categoría que sí hace referencia al *modus operandi* de los glifos es la de emblema, que es un signo que implica una conexión “a través de la asociación verbal” con su referente que muchas veces es un nombre (cf. Harris, 1999: 103; Baines, 2008: 154-177; Houston, 2008: 284). En el ámbito mesoamericanista se ha propuesto también llamar este tipo de signos semasiogramas (Wright-Carr, 2009). El caso es que no necesariamente se trata de una codificación de una unidad lingüística de un idioma concreto, por lo cual la categoría de emblema permite hablar de estos glifos incorporados en las imágenes de dioses sin tener que decidir a priori si operan como glotogramas o no. Pero hay que reconocer también que el recurrir a la categoría de emblema podría indicar que estos glifos de nombres, incorporados en imágenes de dioses, no funcionaban como glotogramas (más precisamente, como logogramas), y esto, no lo podemos asegurar, básicamente por dos razones.

La primera razón tiene que ver con la misma discusión que se ha dado en caso de los vestigios más antiguos de escrituras sumeria o egipcia: hasta que no se encuentre algún ejemplo del uso homofónico de un signo (el llamado “principio de rebus”) —lo cual convertiría el signo en un fonograma, por lo cual funcionaría solamente con referencia a un idioma—, los signos empleados pueden funcionar codificando significados perfectamente transparentes y verbalizables para usuarios de distintos idiomas (con que ellos conozcan el código empleado). Tales signos en general son los que codifican nombres propios y números, aunque también nombres de objetos. Por cierto, en el Códice Borgia sí, se encuentra por lo menos un caso de la codificación de un nombre que posiblemente haya funcionado de manera fonográfica. Se trata de la representación de un árbol dentro de un cuerpo de agua, en cuyo tronco se encuentra inscrito el glifo de tambor, *huehuetl* (lám. 38), lo cual es una representación completamente no mimética. Lo más probable es que se trate del árbol *ahuehuetl*, morfológicamente, “tambor de agua”, y que el glifo de *huehuetl* funcione como un logograma (Taube, 1986: 63-65; cf. Mikulska, 2019: 51-52). En este caso parece que se trata de una codificación logográfica, aunque también se debe considerar la opción de que se trata de un registro puramente semántico, es decir, que el signo funciona como un emblema que codifica el valor de “tambor de agua”. Me

---

un pájaro.

<sup>21</sup> Rasgo que, por cierto, fue destacado como una de las características de la llamada oralidad (Ong, 2009: 39-52), pero como se puede ver en este y en varios otros casos del SCG mesoamericano, es un rasgo inmanente del discurso gráfico o literario de este sistema.

adhiero más a la primera opción, pero el punto que quiero hacer es otro: al no tratarse de una imagen puramente mimética —o, mejor dicho, al tratarse de una representación contraintuitiva (Domenici, 2017: 59)— supongo que la mayoría de los investigadores aceptaría que se trata de la presencia de un glifo incorporado dentro de la figura del árbol, independientemente cómo este funcionaba. Y si es así, no debe de sorprender que otros glifos estén incorporados en cuerpos de dioses en este y en otros códices adivinatorios. Estos glifos, como hemos visto, codifican nombres (o sus partes) de los dioses, y normalmente aparecen inscritos en diferentes espacios del cuerpo de dios, en los llamados nichos funcionales, pero también como grandes glifos que sustituyen la figura de la deidad o bien aparecen detrás de ella. Lo importante es que normalmente estos glifos se ven a la vez como atavíos de los dioses, es decir, funcionan a la vez de manera icónica, lo cual no descalifica su función como emblema (o quizás glotograma).

La segunda razón por la que no podemos estar completamente seguros cómo funcionaban estos glifos es porque no tenemos acceso a las prácticas sociales que tenían que ver con lo que nosotros llamamos lectura, entendiendo por ella una lectura glotográfica. De hecho, la pregunta si un signo “se leía” o “no se leía” ni siquiera es nítida, porque, por una parte, es una pregunta si el signo en cuestión pertenece a una escritura glotográfica (la que “se lee”). Por otra, ¿un determinativo semántico se lee o no se lee? Esta preocupación, que lleva a expresiones oximorónicas como “es un logograma, pero no se leía”, es una de las tantas que crea homo alphabeticus —una epísteme identificada por Galen Brokaw (2022; Brokaw y Mikulska, 2022)—, cuando lo que observa en un sistema ajeno a su escritura no cabe bien dentro de categorías o cajones preestablecidos. Otro ejemplo de este no cumplir con las expectativas de homo alphabeticus es el hecho de que los glifos pueden aparecer tanto aislados (*disjoint*), como perfectamente incorporados dentro de lo que nosotros, los occidentales, percibimos como imagen, así como pueden cambiar de tamaño. En esto el SCG empleado en los códices adivinatorios centromesoamericanos no difiere de los SCG maya, teotihuacano, el de Cacaxtla y Xochicalco o el mixteco, y más bien sería raro que fuera diferente.

### Agradecimientos

Quisiera agradecer a las amigas y amigos Daniele Dehouve, Galen Brokaw, Daniel Salazar, Rogelio Valencia, Gordon Whittaker, así como a Agnieszka Brylak, Julia Madajczak y otros miembros del CEM+ (Centro de Estudios Mesoamericanos+), por la primera lectura, comentarios y todas las discusiones que enriquecieron notablemente este texto en varios momentos de su elaboración.

### Bibliografía

- Anders, Ferdinand, Maarten E.R.G.N. Jansen y Peter van der Loo (1994) *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*, con contribuciones de José Eduardo Contreras Martínez y Beatriz Palavicini Beltrán, Graz, México, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica, Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Baines, John (2008 [2004]) “The Earliest Egyptian Writing: Development, Context, Purpose”, en Stephen Houston (ed.), *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Nueva York, Cambridge University Press, pp. 150-189.
- Battistini, Matilde (2005) *Symbole i alegorie*, Varsovia, Arkady.
- Berlo, Janet Catherine (1989) “Early Writing in Central Mexico: In Tlilli, In Tlapalli before A. D. 1000”, en Richard A. Diehl y Janet C. Berlo (eds.), *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A. D. 700-900*, Washington, Dumbarton Oaks, Research Library and Collection, pp. 19-48.
- Brokaw, Galen (2022) “Homo Alphabeticus, Glottographic Exceptionalism, and the Ethnocentric Definition of Writing”, *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 137 (1), pp. 163-170.

- Brokaw, Galen y Katarzyna Mikulska (2022) “Homo alphabeticus, la definición de la escritura y las escrituras mesoamericanas”, *Revista Española de Antropología Americana*, 52 (2), pp. 201-224.
- Cassidy, Anne W. (2004) “Divination by Image: The Borgia Group of pre-Hispanic Mexican Manuscripts”, tesis para obtener el grado de doctor, Nueva York, Columbia University, Graduate School of Arts and Sciences.
- Códice Borbónico (s.f.) Original de la Biblioteca de la Asamblea Nacional, núm. cat. Y 120, París.
- Códice Borgia (s.f.) Original de la Biblioteca Apostólica Vaticana, núm. cat. Borg. Mess. 1, Ciudad del Vaticano.
- Códice Fejérváry-Mayer (1994) edición facsimilar, Graz, México, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica, Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Códice Laud (1994) edición facsimilar, Graz, México, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica, Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Códice Mendoza (1997) *The Essential Codex Mendoza*, Frances F. Berdan y Patricia R. Anawalt (eds.), 4 vols. Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press.
- Códice Nuttall /Tonindeye (s.f.) Original de la Biblioteca Británica (British Museum), núm. cat. Am1902,0308.1.
- Códice Telleriano-Remensis (s.f.) Original de la Biblioteca Nacional de Francia, núm. cat. 385 (Ant. 1), París.
- Códice Tudela (2002) edición facsimilar de Juan José Batalla Rosado, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Agencia Española de Cooperación Internacional, Testimonio Compañía Editorial.
- Códice Vaticano A o 3738 (1996) edición facsimilar, Graz, México, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica, Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Códice Vaticano B (s.f.) Original de la Biblioteca Apostólica Vaticana, núm. cat. Vat. Lat. 3773, Ciudad del Vaticano.
- Códice Xolotl (s.f.) original de la Biblioteca Nacional de París, núm. cat. Mexicain 1-10.
- Davies, W. V. (2003) “Jeroglífico egipcio”, en J. T. Hooker (introd.) y José Luis Rozas López (trad.), *Leyendo el pasado. Antiguas escrituras del cuneiforme al alfabeto. Edición en español de la serie Reading the Past*, Madrid, Ediciones Akal, pp. 82-157.
- Dehouve, Danièle (2011) *L’imaginaire des nombres chez les anciens Mexicains*, Presses Universitaires de Rennes.
- Dehouve, Danièle (2018) “La polisemia de xihuitl. Un ejercicio de análisis cognitivo”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 55, pp. 9-52.
- Dehouve, Danièle (2020) “The Rules of Construction of an Aztec Deity: Chalchiuhtlicue, the Goddess of Water”, *Ancient Mesoamerica*, 31, pp. 7-29.
- Domenici, Davide (2017) “Place Names and Political Identities in the Teotihuacán Mural Paintings”, en Merideth Paxton y Leticia Staines Cicero (eds.), *Constructing Power & Place in Mesoamerica. Pre-Hispanic Paintings from three Regions*, Albuquerque, University of New Mexico Press, pp. 53-75.
- Domenici, Davide, Élodie Dupey García, Chiara Grazia, David Buti, Aldo Romani, Antonio Sgamellotti, Constanza Miliani (2020) “Los materiales pictóricos del Códice Vaticano B”, en Katarzyna Mikulska (ed.), *Nuevo Comentario al Códice Vaticano B (Vat. Lat. 3773)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad de Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Biblioteca Apostólica Vaticana, pp. 63-85.
- Dupey García, Élodie (2017) “The Materiality of Color in Pre-Columbian Codices. Insights from Cultural History”, *Ancient Mesoamerica*, 28 (1), pp. 21-40.
- Dupey García, Élodie; Jamie E. Forde y Saeko Yanagisawa (2020) “Los palimpsestos del Códice Vaticano B”, en Katarzyna Mikulska (ed.), *Nuevo comentario al Códice Vaticano B (Vat. Lat. 3773)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad de Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Biblioteca Apostólica Vaticana, pp. 123-174.

- Durán, Diego (1995 [1980]) *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, 2 vols., Rosa Camelo y José Rubén Romero Galván (eds.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México).
- García Mahíquez, Rafael (2008) *Iconografía e iconología, vol. 2: Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- Gelb, Ignace J. (1963 [1952]) *A study of writing*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press.
- Gonçalves de Lima, Oswaldo (1986) *El maguay y el pulque en los codices mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GDN o *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea] Programa de Marc Thouvenot.
- Hamann, Byron Ellsworth (2008) “How Maya Hieroglyphs Got Their Name: Egypt, Mexico, and China in Western Grammatology since the Fifteenth Century”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 152 (1), pp. 1-68.
- Harris, Roy (1999 [1995]) *Signos de escritura*, Barcelona, Gedisa.
- Hermann Lejarazu, Manuel A. (2006) “Códice Nuttall. Lado 1: la vida de 8 Venado”, *Arqueología Mexicana* (edición especial Códices), 23.
- Horkheimer, Max (2002 [1972]) *Critical Theory. Selected Essays*, Nueva York, The Continuum Publishing Company.
- Houston, Stephen (2008 [2004]) “Writing in Early Mesoamerica”, en Stephen Houston (ed.), *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Nueva York, Cambridge University Press, pp. 274-309.
- Izeki, Mutsumi (2008) “Conceptualization of Xihuitl: History, Environment and Cultural Dynamics in Postclassic Mexica Cognition”, tesis de doctorado en arqueología, Londres, University College London, Institute of Archeology.
- Karpiński, Adam (1999) “Ripa w pigułce”, *Teksty Drugie*, 6, pp. 75-82.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso, Sebastian Matteo, Asier Rodríguez Manjavacas, Hugo García Capistrán, Rogelio Valencia Rivera e Ignacio Cases Martín (2010) *Introducción a la escritura maya. Cuadernos de trabajo 1 y 2*, Madrid, Wayeb Asociación Europea de Mayistas.
- López Austin, Alfredo (1996 [1980]) *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Mikulska, Katarzyna (2010) “¿Cuchillos de sacrificio? El papel del contexto en la expresión pictórica mesoamericana”. *Itinerarios*, 12, pp. 125-154.
- Mikulska, Katarzyna (2015) *Tejiendo destinos: un acercamiento al sistema de comunicación gráfica en los códices adivinatorios*, Zinacantepec (México), El Colegio Mexiquense, Universidad de Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- Mikulska, Katarzyna (2017) “El dios en mosaico? La composición de la imagen de la deidad en los códices adivinatorios”, *Trace*, 71, pp. 40-75.
- Mikulska, Katarzyna (2019) “The System of Graphic Communication in the Central Mexican Divinatory Codices from the Functional Perspective”, en Katarzyna Mikulska y Jerome A. Offner (eds.) *Indigenous Graphic Communication Systems. A Theoretical Approach*, Louisville, University Press of Colorado, pp. 41-92.
- Mikulska, Katarzyna (2020a) “Los tlacuiloque del Códice Vaticano B y los pasos para pintar el códice”, en Katarzyna Mikulska (ed.) *Nuevo comentario al Códice Vaticano B (Vat. Lat. 3773)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad de Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Biblioteca Apostólica Vaticana, pp. 87-122.
- Mikulska, Katarzyna (2020b) “Tres componentes de codificación en el sistema de comunicación gráfica de los códices Vaticano B y Borgia”, en Katarzyna Mikulska (ed.), *Nuevo comentario al Códice Vaticano B (Vat. Lat. 3773)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad de Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Biblioteca Apostólica Vaticana, pp. 345-397.

- Mikulska, Katarzyna (2020c) “Los dioses y sus nombres: el caso de los dioses solares”, en Katarzyna Mikulska (ed.), *Nuevo comentario al Códice Vaticano B (Vat. Lat. 3773)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad de Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Biblioteca Apostólica Vaticana, pp. 509-555.
- Molina, fray Alonso de (1571) *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, versión incluida en el *Gran Diccionario Náhuatl* de Sybille de Pury y Marc Thouvenot.
- Nielsen, Jesper (2014) “«To Sing Arrows»: Observations on the Representation of Sound in the Writing and Iconography of Teotihuacan”, en Christophe Helmke y Frauke Sachse (eds.), *A Celebration of the Life and Work of Pierre Robert Colas*, München, Verlag Anton Saurwein (Acta Mesoamericana, 27), pp. 175-191.
- Olivier, Guilhem (2004) *Tezcatlipoca. Burlas y metamorphosis de un dios azteca*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ong, Walter (2009 [1982]) *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra [Orality and Literacy: The Technologizing of the Word]*, Angélica Scherp (trad.), México, Fondo de Cultura Económica.
- Pohl, John M. D. (2007) *Sorcerers of the Fifth Heaven. Nahuatl Art and Ritual of Ancient Southern Mexico*, Princeton, Princeton University Program in Latin American Studies (plas Cuadernos, 9).
- Ruiz de Alarcón, Hernando (1953) *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viuen entre los indios naturales de esta Nueva España*, vol. XX, Francisco del Paso y Troncoso (ed.), México, Fuente Cultural, pp. 17-180.
- Sahagún, fray Bernardino de (1950-1982) *Florentine Codex. General History of the Things of the New Spain*, Arthur J. D. Anderson y Charles E. Dibble (trads. y eds.), 13 vols., Santa Fe, School of American Research, University of Utah.
- Salazar Lama, Daniel (2014) “Aj k’an witz. Montañas, antepasados y escenas de resurrección en el friso de Balamkú, Campeche”, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Salazar Lama, Daniel (2019) “Escultura integrada en la arquitectura maya: tradición y retórica en la representación de los gobernantes (400 aec. – 600 ec.)”, tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Salazar Lama, Daniel y Rogelio Valencia Rivera (2017) “The written adornment: the many relations of texts and image in Classic Maya visual culture”, *Visible Language*, 51(2), pp. 80-115.
- Sampson, Geoffrey (1997 [1985]) *Sistemas de escritura. Análisis lingüístico*, Barcelona, Gedisa.
- Stone, Andrea y Mark Zender (2011) *Reading Maya art. A hieroglyphic guide to ancient Maya paintings and sculpture*, Londres, Thames and Hudson Ltd.
- Sullivan, Thelma D. (1982) “Tlazolteotl-Ixcuina: the Great Spinner and Weaver”, en Elizabeth Benson (ed.), *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico. A Conference at Dumbarton Oaks, October 1977*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, pp. 7-36.
- Taube, Karl. (1986) “The Teotihuacan Cave of Origin: The Iconography and Architecture of Emergence Mythology in Mesoamerica and the American Southwest”, *RES*, 12, pp. 51-82.
- Taube, Karl. (2000) “The Writing System of Ancient Teotihuacan”, *Ancient America* 1, Barnardville, NC, Center for Ancient American Studies.
- Thouvenot, Marc (1982) *Chalchihuitl: Le jade chez les Aztèques*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, Institut d’ethnologie, Musée de l’Homme.
- Valencia Rivera, Rogelio (2016) “El rayo, la abundancia y la realeza. Análisis de la naturaleza del dios K’awiil en la cultura y la religión mayas”, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Valencia Rivera, Rogelio y Daniel Salazar Lama (2017) “El ave como cielo: la presencia del ave chan en las bandas celestes mayas”, *Journal de la société des américanistes*, 103(2), pp. 9-45.

- Vauzelle, Loïc (2018) “Tlaloc et Huitzilopochtli: éléments naturels et attributs dans les parures de deux divinités aztèques aux xve et xvie siècles”, tesis de doctorado, 2 vols, París, École Pratique des Hautes Études, Paris Sciences et Lettres Research University.
- Vauzelle, Loïc (s.f.) “El diagrama corporal”, en prensa.
- Whittaker, Gordon (2009) “The Principles of Nahuatl Writing”, *Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft*, 16, pp. 47-81.
- Whittaker, Gordon (2021) *Deciphering Aztec Hieroglyphs. A Guide to Nahuatl Writing*, Londres, Thames and Hudson.
- Wright Carr, David Charles (2009) “Semasiografía y glotografía en las inscripciones de dos esculturas mexicas”, en Benjamín Valdivia (eds.), *Estudios acerca de las artes*, Morelia, Universidad de Guanajuato, Azafrán y Cinabrio Ediciones, pp. 226-253.

Este volumen reúne los resultados de un diálogo interdisciplinario sobre las complejas relaciones entre imagen y escritura en Mesoamérica. A partir del simposio “En torno a los códigos mesoamericanos de comunicación visual: la relación entre texto e imagen”, celebrado en el marco del 56° Congreso Internacional de Americanistas en Salamanca, los autores revisan distintos sistemas de registro gráfico, desde el área maya hasta las regiones centrales de México, y proponen nuevas lecturas sobre sus principios de funcionamiento, sus mecanismos de complementariedad y las formas de pensamiento visual que los sustentan.

Los trabajos aquí compilados ofrecen una panorámica actualizada de las reflexiones teóricas en torno a la comunicación visual en las sociedades precolombinas, articulando perspectivas iconográficas, epigráficas y de intercambio cultural. Más que cerrar un debate, este libro busca reavivar la discusión sobre las categorías que han servido para entender la interacción entre texto e imagen en Mesoamérica, y prolongar el espíritu crítico y colaborativo que dio origen al encuentro de Salamanca.

*Daniel Salazar Lama* es especialista en iconografía e historia del arte maya. Su investigación articula el análisis histórico-artístico con el uso de tecnologías avanzadas de registro y arqueología virtual. Es maestro (2014) y doctor (2019) en Estudios Mesoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es investigador de tiempo completo en Archaïos (París), investigador asociado del Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA, México) e investigador invitado en proyectos del laboratorio Archéologie des Amériques (CNRS). Ha difundido ampliamente sus resultados en congresos internacionales y revistas científicas, y entre sus publicaciones recientes destacan estudios sobre la iconografía de Calakmul, una monografía sobre el friso de Balamkú, Campeche, y el presente volumen sobre los sistemas mesoamericanos de escritura.

*Rogelio Valencia Rivera* es doctor en Historia por la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Epigrafista del Proyecto Arqueológico Calakmul desde el 2008. Está especializado en epigrafía, iconografía, historia y religión mayas y mesoamericanas, con énfasis en el estudio de sus sistemas de escritura y en el análisis de la relación entre texto e imagen en las representaciones plásticas prehispánicas. Sus publicaciones más recientes son: “Blessings for the Afterlife: Contextual Analysis of the Graffiti of Substructure II-B at Calakmul, Campeche, Mexico”, “The deities of Glyph C of the Maya Lunar Series as the patron gods of the phases of the moon” y el libro “K’awiil. El dios maya del rayo, la abundancia y los gobernantes”.

