

61

LA ICONOGRAFÍA DEL CRÁNEO DE PECARÍ DE COPAN EN SU CONTEXTO RITUAL

Matthew Looper

Palabras clave

Iconografía Maya, Copan, caza del venado, danzas rituales, danzas de Tierras Altas, Zinacantan

THE ICONOGRAPHY OF PECARI SKULL FROM COPAN IN ITS CEREMONIAL CONTEXT

Since its discovery more than a century ago, the Pecari skull found in Tomb 1 in Copan has been considered an exceptional example of bone art from the Classic period. However, there remain many questions on the iconography as well as on the thematic relationship between the areas of composition. An iconographic study of this image suggests that it is about two linked rituals: the hunting dance and the dedication of a cosmic tree in the form of a star. These themes also appear in the New Year ritual of current Maya.

La danza era uno de los géneros más usuales de ritual entre los Mayas antiguos. Numerosas representaciones de danzas en varios medios, así como algunos textos y elementos arquitectónicos que se refieren a ella, sugieren la importancia de este tipo de ritual en la antigua cultura Maya. Las crónicas de la época colonial hablan de la existencia de cientos de danzas que, a menudo, se llevaban a cabo públicamente y en grupos. Sin embargo, el entendimiento de los pormenores de esas danzas es mínimo, debido a varios factores, incluyendo los limitados textos jeroglíficos, las breves crónicas de las fuentes coloniales y, especialmente, lo transitorio de la danza misma.

Por otro lado, se ha observado que la tradición de las danzas Mayas no se ha extinguido, sino que hoy día vive en las representaciones que hace la gente Maya, especialmente en las Tierras Altas de Guatemala y Chiapas, México. Estas danzas, las cuales tienen lugar en sitios públicos como privados, son fundamentalmente la expresión de la cosmovisión Maya que servía a propósitos integrados sociopolíticos y religiosos. Aunque muchas danzas Mayas fueron creadas o se apropiaron de ellas en tiempos coloniales y modernos, otras tienen un obvio origen prehispánico. Por esto, puede sorprender que las danzas Mayas modernas no hayan recibido el estudio que merecen, particularmente para el caso de compararlas con representaciones antiguas. Este trabajo describe una danza antigua que tiene claras contrapartes modernas y honra los espíritus de la caza.

Se inicia con un breve resumen de danzas Mayas modernas para la caza, frecuentemente llamadas en la literatura "Danza del Venado". Una investigación incompleta registró esta danza en 44 municipios de Guatemala (Vásquez 1971; Rodríguez 1992). Las otras danzas más comunes son los Toritos, los Moros y las danzas de la Conquista, todas estas de una obvia inspiración hispana. Como muchas danzas Mayas modernas, la Danza del Venado tiene un significado a través de complejas superposiciones de metáforas. En su nivel más profundo, la representación honra a seres espirituales asociados a la caza, particularmente la figura sobrenatural llamada *Maam*, quien es considerada la poseedora de los espíritus de los venados. De acuerdo con las representaciones rituales tradicionales de

los Mayas, a *Maam* se le tiene contenta con oraciones, incienso y adornos que se ofrendan frente al animal muerto (Cortés y Larraz 1958:119-120).

La Danza del Venado es una representación dramática de estos ritos, en los que los cazadores piden permiso a *Maam*, representado como un viejo, para cazar venado. Eventualmente accede y un grupo sale a cazar venados en compañía de un perro y monos, así como de una mujer que lleva las provisiones. Durante la caza, el grupo es atacado por un jaguar, pero el venado finalmente cae en una trampa (Paret-Limardo 1963). En versiones más elaboradas, como la de Rabinal, pueden aparecer otros personajes. Estos pueden incluir una personificación de la Enfermedad, quien es la contraparte de *Maam*, y un personaje llamado Tamio o Estanquero, quien tiende la trampa en la que cae el venado (Janssens y van Akkeren 2003).

Es importante notar que el tocado que de hecho lleva el danzante que interpreta al venado, tradicionalmente consta de cuernos reales de venado, decorados con listones y campanas (Morales 1988:133-134). Esto le indica a *Maam* que los restos del animal han sido propiamente honrados. De este modo, la danza moderna de Tierras Altas se puede comparar muy bien con aquellas danzas documentadas por Diego de Landa en el Yucatán del siglo XVI, en la cual relata que los cazadores danzantes bailaban con huesos de venado pintados de azul (Tozzer 1941:155).

Por su rico simbolismo, la Danza del Venado se une metafóricamente a varios contextos, más que nada en combinación con ritos católicos. Es común que se lleve a cabo en el mismo día de la festividad del santo patrono de la comunidad. Este es el caso, por ejemplo, en Momostenango, donde se elabora una danza de la cacería en la que actúan danzantes vestidos de mono y de jaguar, en una cuerda tendida desde el vértice de la iglesia del pueblo hasta un poste erigido en la plaza (Cook 2000:55-62, 107-112). Otro contexto común para la Danza del Venado, es la procesión de Corpus Christi. Por ejemplo, en Patzun, los danzantes –que usan pieles reales de animales– actúan la lucha entre el venado, perros y jaguar, dando una vívida contraparte a la sombría procesión de la figura de Cristo en las calles (Cortés y Larraz 1958:96; Paret-Limardo 1963:37-39; Morales 1988:134). Sin embargo, otra representación de la Danza del Venado se da en un contexto más exclusivo en el altar del bulto del Martín, una deidad de la lluvia y la fertilidad agrícola en Santiago Atitlán (Christenson 2001:160-162).

Claramente, los significados de estas representaciones han sido substancialmente modificados desde el periodo prehispánico. Así, es probable que muchas danzas antiguas de la caza no tengan una contraparte moderna en cuanto a la forma, o al significado. En lugar de emplear una analogía etnográfica directa para interpretar danzas antiguas, se sugiere una comparación estructural entre danzas de diferentes periodos históricos, notando los cambios en el significado. Para ilustrar este enfoque, se debe comenzar con una imagen que nunca ha sido adecuadamente interpretada, pero la cual representa una danza de cacería estrechamente relacionada con algunos ejemplos modernos. Esto es el cráneo inciso de un pecarí que proviene de una tumba de élite cubierta con techo de lajas de piedra, construida en el Clásico Tardío en el patio de la Acrópolis Sur de Copan (Tumba 1; Gordon 1896:29-32; Longyear 1952:40-41). Datado del siglo VII DC, este objeto está delicadamente inciso en la mayor parte de su superficie exterior, con figuras de animales y de humanos, así como de inscripciones en glifos (Figura 1).

Aunque la mayor parte de la discusión previa de las imágenes de este objeto se enfoca en las figuras sentadas al interior del cartucho cuatrefoliar central, se puede comenzar con las figuras que están fuera del cartucho. Estos personajes pueden ser interpretados como participando en un ritual que complementa al que se muestra en el interior del cartucho. Primero, directamente debajo del cartucho hay un par de figuras, la de la izquierda se reconoce como un venado. Sin embargo, esta no es una criatura de la jungla, sino un venado antropomorfo, parado en sus patas traseras usando una capa. Esta postura sugiere enfáticamente que se está viendo a un humano en disfraz, análogo al danzante del venado en un baile moderno. La capa usada por esta figura se relaciona con escenas de sacrificio mostradas en piezas cerámicas (K2785, de Justin Kerr). Algunas escenas sugieren el consiguiente sacrificio de la quema del personaje del venado, como una cerámica grabada que muestra una deidad entrada en años que amenaza a un venado antropomorfo con una antorcha en llamas (K4336, de Justin Kerr). Estas escenas aparentemente se relacionan con una metáfora prolongada, que comparó la guerra con la cacería, y los cautivos con venados (Taube 1988; Braakhuis 2001; Janssens y van Akkeren 2003).

En el Cráneo de Pecarí, el tema de la cacería se refuerza con una rendición de una manada de tres pecaríes lograda de manera sumamente naturalista, que se muestra en la esquina superior izquierda del cartucho. Sin duda, estas figuras se relacionan con el material del cual este trabajo se creó: los restos procesados de un animal cazado.

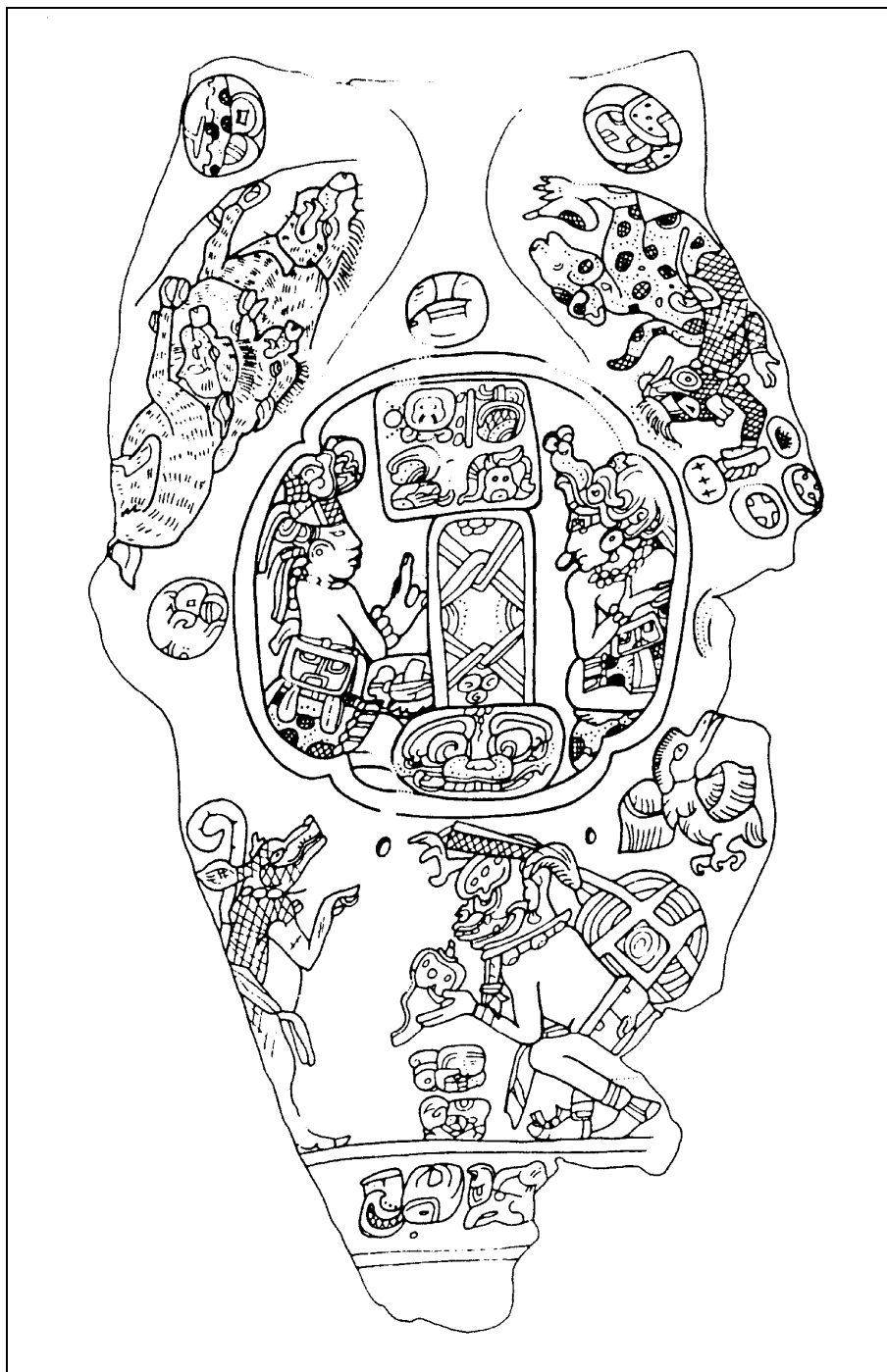


Figura 1 Cráneo de Pecarí, Tumba 1, Copan (Dibujo por Barbara Fash)

El personaje del venado está frente a una figura más grande con cabeza de esqueleto, astas de venado y cuerpo demacrado, que lleva un bulto redondo en un mecapal. Este ser, a quien se han referido en otros glifos, como *Utun Chih Chamay* “Piedra del Venado, Muerte/Enfermedad”, aparece en otras imágenes con una cabeza de venado encima del bulto que carga. Tal vez *Utun Chih Chamay* se asocia con el descuartizamiento del animal después de ser atrapado y muerto, y las partes destazadas de su cuerpo es la carga dentro del bulto. El ave –posiblemente un buitre– que se localiza justo encima del bulto en el Cráneo de Pecarí puede relacionarse al tema de la muerte del venado y la subsiguiente putrefacción de su carne. El caracol que *Utun Chih Chamay* está soplando también se encuentra íntimamente conectado con la iconografía de la caza, apareciendo en imágenes de cazadores en procesión (K0808, 1373, 1788, 4805, de Justin Kerr).

Mientras que la conexión de estas figuras a la caza es clara, su relación con la danza se afirma principalmente en relación a las imágenes localizadas en el lado del cráneo, hacia arriba a la derecha del cartucho. Estas son también antropomorfos, una con un traje de malla con una sonaja en la mano. Este instrumento tiene fuertes asociaciones con la danza en el arte Maya, apareciendo en los murales de Bonampak y también en otros contextos bien conocidos de danza (Miller 1986,1988). La leyenda glífica adyacente al músico se lee: *k'an winik pa(w)*, o “persona amarilla red”, una referencia obvia al traje que porta. De hecho, este personaje que parece un payaso, se representa frecuentemente en el arte Maya del Clásico, sus atributos se basan en parte, en la apariencia de un mono araña (Taube 1989).

Su compañero en el Cráneo de Pecarí lleva un traje de jaguar y sujeta un objeto globular con punta en un extremo. Este objeto es un embudo que se usaba para administrar enemas por el recto que contenían sustancias alucinógenas (Furst y Coe 1977; de Smet 1985; Hellmuth 1985; Stross y Kerr 1990). Quienes han escrito acerca de esto enfatizan el componente ritual de su uso, en el cual los participantes adquieren poderes a través de un estado alterado de conciencia. En otras vasijas, como el Platón de los Once Dioses, personajes ataviados de jaguar o de trajes de malla se satisfacen al beber, vomitar, fumar y bailar, algunos sujetando embudos. La correspondencia entre estas escenas y el Cráneo de Pecarí de Copan es cercana, sugiriendo que un importante tema en esta imagen es la transformación, por la cual las personas utilizan los medios de disfraces, danzas, música e intoxicantes para acceder a fuerzas sobrehumanas.

De hecho, hay evidencia comparativa que apoya esta interpretación. Mientras que muchas de las vasijas que muestran escenas de intoxicación ritual no tienen leyendas escritas con glifos, algunas sí las tienen. Una, la K3312 (catálogo de Justin Kerr), muestra tres figuras danzantes, un jaguar vomitando, un venado con un globo ocular afuera y una criatura que parece un coatí. Otra, la K2023 (catálogo de Justin Kerr), muestra un venado acompañado con un roedor y *Utun Chih Chamay*. Las leyendas glíficas identifican a estos personajes como el *way* de varias personas y placeres. Así que ¿qué es el *way*?. De acuerdo con Houston y Stuart, quienes descifraron el glifo de *way*, es una “co-esencia” espiritual, definida como un ser sobrenatural que se cree que comparte la conciencia con un dueño humano (Houston y Stuart 1989). Freidel y Schele sugieren que las escenas de la cerámica similares a estas muestran a humanos que se transforman en sus *way* a través del ritual de la danza (Freidel, Schele y Parker 1993:265-267). La aparición de parafernalia asociada con intoxicación en el Cráneo de Pecarí de Copan y vasijas relacionadas, implica que el consumo de sustancias alucinógenas era importante durante el proceso de la transformación al *way*.

La escena que es el punto focal de la composición del Cráneo está enmarcada por el cartucho cuatrifoliar. Muestra dos humanos sentados en lados opuestos de una estela y de un altar. La estela se ha atado con tiras de tela, un evento descrito en el texto de arriba en asociación con la fecha 1 *Ajaw 8 Ch'en*. Actualmente, muchos estudiosos ponen este evento en el 8.17.0.0.0 ó 376 DC (Stuart 2004:223). El evento que se muestra dentro del cartucho es por tanto de carácter retrospectivo, teniendo lugar unos tres siglos antes de que se hiciera el grabado. La persona responsable por la dedicación de la estela es *Hoja Ajaw*, quien puede ser el hombre a la derecha, usando un tocado zoomorfo.

La fecha relativamente temprana del evento parece reflejarse en la identidad de las figuras. *Hoja Ajaw* es presentado como quien tiene estatus superior, comparado con la figura a la izquierda, distinguida por su representación de frente y una posición más alta. En contraste, el personaje

subordinado mostrado de perfil a la izquierda, usa un tocado de guacamaya. Este atributo puede identificarlo como *K'inich Yax K'uk' Mo'*, quien fue el fundador de la dinastía Clásica de Copan. Como nota Stuart, su posición subordinada en esta imagen puede estar relacionada con la fecha del evento, la que sucedió unos 50 años antes de su ascensión como rey (Stuart 2004:223). En esta imagen, puede estar mostrando lealtad a un gobernante local de quien más tarde heredaría el trono.

En suma, la escena dentro del cartucho muestra el encuentro de dos señores en asociación con un grupo de estela-altar, un escenario íntimamente ligado a la celebración de fines de *tun*, o el completar ciclos de 360 días. También se sabe por evidencias comparativas que esos grupos monumentales eran altamente simbólicos, la estela representando un eje cósmico o “árbol del mundo” asociado con la cosmogénesis. Como sitio para sacrificios rituales, la pareja estela-altar sirvió como foco de peregrinaje público y ritual (Freidel, Schele y Parker 1993; Stuart 1996; Newsome 2001;Looper 2003). Si este es el caso, entonces ¿cómo se puede explicar la aparición de esta escena dentro de un portal cuatrifoliar?

En el arte mesoamericano, los portales cuatrifoliales representan oquedades de cuevas. Típicamente, los estudiosos interpretan las escenas que están dentro de portales cuatrifoliales como si estuvieran sucediendo dentro de una cueva. Sin embargo las estelas y los altares generalmente no estaban dentro de cuevas. Por tanto, ello parece interpretarse de manera más razonable como que la imagen dentro del cartucho es una escena histórica que tiene lugar fuera de la cueva. El observador se posiciona en un punto que dominaba el panorama dentro de la cueva, acompañado por el jaguar, el mono y otros danzantes, mirando a través del portal. Posiblemente esta posición se relaciona con el medio del esqueleto, que se toma de los “adentros” del animal.

De hecho, hay evidencia tanto física como pictórica, de la representación de las danzas de caza y otros ritos en cuevas. Por ejemplo, el dibujo 71 de la cueva Naj Tunich representa un danzante usando un tocado de venado y sosteniendo una sonaja (Stone 1995:141). Restos de venados, ganado y caballos, han sido encontrados en cuevas y López de Cogolludo reportó que el evento de la Inquisición de 1562 en Yucatán fue provocada por un sacrificio de venado en una cueva cerca de Maní (López de Cogolludo 1971:410-411; Mercer 1975). Tales ritos fueron conducidos para hacer llover, aumentar las cosechas y producir bastante ganado (Scholes y Adams 1938:25, 121). Es posible que las figuras periféricas en el Cráneo de Pecarí representen un rito similar que se llevaba a cabo en una cueva.

Para adecuar el marco espacio-temporal al presente, se presentará una comparación estructural y funcional de los ritos que se ilustran en el Cráneo de Pecarí de Copan con ciertas interpretaciones modernas. Aunque existen varios puntos de correspondencia entre las danzas del Clásico y las modernas, se puede tener una comparación estructural más comprensible en el caso de las festividades de Año Nuevo que tienen lugar en la comunidad Tzotzil de Zinacantan, Chiapas, entre el 16 de diciembre y el 25 de enero. Estos ritos denotan un contenido cultural híbrido bastante considerable, ya que su función primaria es la de dramatizar la narrativa del martirio de Sebastián, un soldado que es un Santo Católico. La representación se da en parte para conmemorar la transferencia de poder entre la cohorte de sucesión de poderes de oficiales civiles y religiosos, es decir, de las series numeradas de sucesión. Sin embargo, el drama incluye numerosos elementos que se observaron en el contexto del Cráneo de Pecarí.

El ciclo ritual comienza con la construcción de un traje de toro el 24 de diciembre. Durante varios días, este traje se usa en danzas que satirizan el mal comportamiento. El 6 de enero (fin de la Epifanía), la transferencia del oficio se celebra por el sacrificio ritual del toro. De manera muy importante, sus cuernos son cortados y se reemplazan con ramas de roble o con astas de venado. Este acto revela que, de hecho, el toro es el venado que se sacrifica disfrazado (Pohl 1981). Luego, el 17 de enero se corta un árbol y se erige como poste en la plaza por danzantes disfrazados de jaguares y Hombres Negros, cuyos rasgos son sumamente simiescos. A través del ciclo del ritual, esta pareja de personajes parodian cualidades antisociales. El festival culmina el 25 de enero, en la Fiesta de San Sebastián, con una especie de justa en la que se usa un objeto que simboliza el corazón del mártir, lo cual enfatiza el componente del martirio en la fiesta (Bricker 1981:146-147). Mientras tanto, los jaguares y los Hombres

Negros suben por el árbol, aventándose cáscaras de frutas uno al otro, lo mismo que a la audiencia. A continuación se retira el árbol y la vida vuelve a la normalidad en el pueblo.

Una comparación estructural de esta secuencia ritual con la imagen que se muestra en el Cráneo de Pecarí revela varias correspondencias. En ambos casos, la danza de la cacería presenta el sacrificio simbólico de un venado, la aparición de una pareja de personajes representando un mono y un jaguar, y la erección de un poste representando el eje cósmico. En ambos casos, la escenificación sucede en conjunto con ritos calendáricos. Mientras que la danza moderna tiene relación con la fiesta católica del calendario y con el antiguo ejemplo de sucesión de *tunes*, en ambos casos el ritual conlleva los conceptos de la renovación cósmica y de la creación. Más que nada, las asociaciones entre la antigua cacería Maya del venado y la guerra empalman de manera amplia los aspectos marciales de la fiesta de Zinacantan. Finalmente, en ambos casos, la danza se da en el contexto de eventos políticos. Aunque no está enteramente claro, el encuentro de los dos Señores en el Cráneo de Pecarí puede indicar la transferencia de cargos, relacionada con aquella celebrada durante la fiesta en Zinacantan.

Aun otra correspondencia entre estas representaciones puede ser el modo a través del cual los personajes se manifiestan. Como fue mencionado anteriormente, los danzantes que aparecen en el cráneo podrían estar intencionados para interpretarse como personas que se transforman en su *way*, o “co-esencia”. Interesantemente, en Zinacantan, antes de trepar al árbol, los personajes del jaguar y de los Hombres Negros participan en ritos que se hacen en lugares sagrados. Uno es un afloramiento de caliza localizado en un pastizal cercano a la Iglesia de San Sebastián, llamada la Roca del Jaguar. Esta piedra se piensa que es el hogar de los jaguares, y durante el ritual, una efigie de su casa se quema. A continuación, los jaguares se agazapan en una grieta de la roca, donde se les da muerte y después se les resucita. Mientras tanto, un grupo de Hombres Negros y otros danzantes viajan al altar de Nio’, localizado en una pequeña montaña al noroeste de la iglesia. Una cueva cerca de este altar es el “hogar” de los Hombres Negros y también es quemada una efigie de su “casa” (Vogt 1993:171-172).

Aunque aún Vogt no ha discernido el significado preciso de estos ritos, son similares a aquellos que se observan en las Tierras Altas de Guatemala, en los que las ceremonias conducidas en ciertas rocas y cuevas sirven para conjurar los espíritus de los animales que van a aparecer en la danza. Por ejemplo, en Momostenango, los espíritus son conjurados en la Roca de los Monos, donde se piensa que se originaron los trajes de la danza (Cook 2000:51-52, 109, 114-115). Principalmente, en este caso, los danzantes reciben, a través de sueños, su llamado a participar en las representaciones. Esto recuerda el significado medular del *way*, como “dormir, sueño”. Aunque los datos están incompletos, parece que una modalidad común de la danza puede haber existido tanto en el Clásico como en la actualidad, en los que los danzantes adquieren su personaje ritual a través de acceder a poderes espirituales en sitios sagrados del inframundo. Ciertamente, el conjunto de personajes en un contexto de cueva en el Cráneo de Pecarí de Copan, hace un amplio paralelismo entre la asociación de Hombres Negros y jaguares, con las cuevas y grietas en las rocas en Zinacantan.

Se puede concluir que tanto las danzas antiguas como modernas en algunos contextos, exhiben un elenco similar en sus personajes. Por lo menos en una instancia, la danza de la caza se relaciona con los ritos calendáricos, elevación del poste/árbol y eventos políticos, posiblemente transferencias de cargos oficiales tanto en el periodo antiguo como en el moderno. Finalmente, hay similitudes en el estado psicológico en el cual se conduce la danza, mediante el enganchar “co-esencias”. Sin embargo, vale la pena notar el contraste entre las representaciones antiguas y modernas. En particular, las Festividades de Año Nuevo en Zinacantan son un festival popular dirigido al apoyo del poder político de las cofrades locales. En el Clásico, la representación apoyaba el estatus de la élite y su autoridad. La implicación de la supervivencia de este complejo ritual es que pudieron haber existido ciclos rituales similares en el pasado, o que en algún punto las tradiciones de las élites fueron usurpadas por clases inferiores. Si este último fuera el caso, tendría que haber tenido lugar antes del periodo colonial, cuando este tipo de representación está asociada con plebeyos. A pesar de estas consideraciones históricas, el que esta ceremonia haya durado alrededor de 1500 años es un testimonio de la persistencia de la danza ritual en la cultura Maya.

REFERENCIAS

Braakhuis, Edwin

- 2001 *The Way of All Flesh: Sexual Implications of the Mayan Hunt. Anthropos* 96:391-409. Amsterdam.

Bricker, Victoria R.

- 1981 *The Indian Christ, the Indian King: The Historical Substrate of Maya Myth and Ritual*. University of Texas Press, Austin.

Christenson, Allen J.

- 2001 *Art and Society in a Highland Maya Community: The Altarpiece of Santiago Atitlan*. University of Texas Press, Austin.

Cook, Garrett W.

- 2000 *Renewing the Maya World: Expressive Culture in a Highland Town*. University of Texas Press, Austin.

Cortés y Larraz, Pedro

- 1958 *Descripción geográfico-moral de la diócesis de Guatemala*. Vol.20, Tomo 2. Biblioteca "Goathemala", Sociedad de Geografía e Historia, Guatemala.

De Smet, Peter

- 1985 *Ritual Enemas and Snuffs in the Americas*. Latin America 33. Centrum voor Studie en Documentatie van Latijns America, Amsterdam.

Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker

- 1993 *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. William Morrow, New York.

Furst, Peter T. y Michael D. Coe

- 1977 *Ritual Enemas. Natural History* 86 (3):88-91. New York.

Gordon, George Byron

- 1896 *Prehistoric Ruins of Copan, Honduras*. Vol.1, No.1. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.

Hellmuth, Nicholas M.

- 1985 Appendix B: Principal Diagnostic Accessories of Maya Enema Scenes. En *Ritual Snuffs and Enemas in the Americas* (editado por P. de Smet), pp.137-148. Latin American Studies 33. Foris, Dordrecht.

Houston, Stephen D. y David Stuart

- 1989 *The Way Glyph: Evidence for "Co-Essences" Among the Classic Maya*. Research Reports on Ancient Maya Writing 30. Center for Maya Research, Washington, D.C.

Janssens, Bert y Ruud van Akkeren

- 2003 *Xajooj Keej: El Baile del Venado de Rabinal*. Museo Comunitario Rabinal Achi, Rabinal.

Longyear, John M.

- 1952 *Copan Ceramics: A Study of Southeastern Maya Pottery*. Publ.597, Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.

Looper, Matthew

- 2003 *Lightning Warrior: Maya Art and Kingship at Quirigua*. University of Texas Press, Austin.

- López de Cogolludo, Diego
1971 *Historia de Yucatán*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz.
- Mercer, H. C.
1975 *The Hill Caves of Yucatan*. University of Oklahoma Press, Norman.
- Miller, Mary Ellen
1986 *The Murals of Bonampak*. Princeton University Press, Princeton.

1988 The Boys in the Bonampak Band. En *Maya Iconography* (editado por E.P. Benson y Gillett Griffin), pp.318-330. Princeton University Press, Princeton.
- Morales Hidalgo, Ítalo
1988 El Baile del Tun en el Departamento de Suchitepéquez. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia* 62:131-146.
- Newsome, Elizabeth
2001 *Trees of Paradise and Pillars of the World: The Serial Stelae Cycle of "18-Rabbit-God K," King of Copan*. University of Texas Press, Austin.
- Paret-Limardo, Lise
1963 *La Danza del venado en Guatemala*. Colección Contemporáneos, Vol.75. Editorial José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación Pública, Guatemala.
- Pohl, Mary
1981 Ritual Continuity and Transformation in Mesoamerica: Reconstructing the Ancient Maya Cuch Ritual. *American Antiquity* 46 (3):513-529. Washington, D.C.
- Rodríguez Rouanet, Francisco
1992 *Danzas folklóricas de Guatemala*. Colección Tierra Adentro 15. Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Guatemala.
- Scholes, France V. y Eleanor B. Adams (ed)
1938 *Don Diego de Quijada, alcalde mayor de Yucatán 1561-1565*. Editorial Porrúa, México.
- Stross, Brian y Justin Kerr
1990 Notes on the Maya Vision Quest Through Enema. En *The Maya Vase Book*, Vol.2 (editado por J.Kerr), pp.348-361. Kerr Associates, New York.
- Stone, Andrea
1995 *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. University of Texas Press, Austin.
- Stuart, David
1996 Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation. *RES: Anthropology and Aesthetics* 29/30:149-171. New York.

2004 The Beginnings of the Copan Dynasty: A Review of the Hieroglyphic and Historical Evidence. En *Understanding Early Classic Copan* (editado por E.E. Bell, M.A. Canuto y R.J. Sharer), pp.215-247. University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.

Taube, Karl A.

1988 A Study of Classic Maya Scaffold Sacrifice. En *Maya Iconography* (editado por E. Benson y G. Griffin), pp.331-351. Princeton University Press, Princeton.

1989 Ritual Humor in Classic Maya Religion. En *Word and Image in Maya Culture: Explorations in Language, Writing, and Representation* (editado por W.F. Hanks y D.S. Rice), pp.351-382. University of Utah Press, Salt Lake City.

Tozzer, Alfred M.

1941 *Landa's Relación de las Cosas de Yucatán*. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology 18. Harvard University, Cambridge, Mass.

Vásquez Castañeda, Dagoberto

1971 *Danzas folklóricas de Guatemala*. Ministerio de Educación Pública, Guatemala.

Vogt, Evon Z.

1993 *Tortillas for the Gods: A Symbolic Analysis of Zinacanteco Rituals*. University of Oklahoma Press, Norman.