

Jeroglíficos de la pirámide pintada: la epigrafía de la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb, Calakmul, Mexico

Simon Martin

Los murales que gradualmente se han venido excavando en Calakmul en años recientes brindan una gran riqueza de datos nuevos sobre la vida de una de las más importantes capitales de los mayas del período Clásico. La temática que en ellos se aborda no tiene antecedentes en el arte maya y ofrece la oportunidad de explorar actividades y prácticas sociales desconocidas hasta ahora. De manera crucial, el rico material iconográfico de las pinturas está complementado por un abundante conjunto de inscripciones jeroglíficas, lo que produce una interacción invaluable entre texto e imagen, en la que cada componente da apoyo y arroja luz sobre el otro.

El presente estudio es, en muchos sentidos, un esfuerzo interino.¹ Ocho temporadas de trabajo del Proyecto Arqueológico Calakmul (PAC) han revelado mucho sobre la “pirámide pintada” o Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb (ver Carrasco Vargas y Cordeiro Baqueiro en este mismo volumen; Carrasco Vargas *et al.*, 2009; Cordeiro Baqueiro, 2012); no obstante, el trabajo continúa y la elaboración de un informe final deberá esperar a que se concluya una amplia gama de análisis que continúan en proceso, en especial la conservación completa y el estudio del tercero y más alto cuerpo de la construcción.² Aún así, es este un momento apropiado para informar sobre los avances que se tienen hasta ahora, así como para dar una idea de la importancia de lo que se ha descubierto desde un punto de vista epigráfico.

Se han identificado unos 86 bloques glíficos en los murales, la mayoría de ellos intercalados entre figuras humanas en la forma característica de los textos descriptivos o secundarios (Figura 1). Su estado de conservación va desde lo casi prístino hasta los que están casi totalmente desvanecidos. Los glifos en todas las fases de las pinturas originalmente llevaban un contorno negro o marrón oscuro, aunque en muchos casos estos tonos se han degradado y presentan en la actualidad un tono marrón rojizo o rosáceo. Los espacios internos de algunos son

lisos; otros tienen puntos de énfasis decorados en tono marrón claro, aunque la mayoría están rellenos de colores sólidos: pardo amarillento, azul o verde. Cada fase mezcla estilos y colores, dificultando la asignación de glifos individuales a ciertas capas basándose sólo en su apariencia, aunque está claro que los de la fase final, la tercera, se rellenaron predominantemente con un pardo amarillento. El análisis técnico completo de los pigmentos y la estratigrafía de la pintura habrán de refinar y aclarar, en última instancia, cuál es la secuencia, según se entiende ésta actualmente (ver Carrasco Vargas y Cordeiro Baqueiro, en este volumen). Hay diversos fragmentos glíficos, con relleno azul y pardo, en el material de relleno hallado en torno a la Estructura Sub 1-4 (Figura 2). Se desconoce su ubicación original, aunque un fragmento figurativo asociado muestra un parecido próximo con las pinturas de la fase final, lo que sugiere que podría tratarse de restos del mismo programa, probablemente proveniente de porciones de las escalinatas que fueron desmanteladas en la antigüedad.

La paleografía de las tres fases pertenece claramente al período Clásico tardío, y en los textos aparecen algunas características que se hacen comunes sólo después de mediados del siglo VII de nuestra era. Esto resulta congruente con la cronología derivada del análisis de las evidencias cerámicas, tanto en términos de los tipos recuperados en depósitos sellados

¹ Las fotografías y los dibujos a lápiz se produjeron en el sitio y se compararon luego con las imágenes de espectro múltiple tomadas por Gene Ware (2008). Los dibujos a línea que se reproducen aquí se calcaron a partir de las fotografías y no deben considerarse como equivalentes de las calcas medidas de las pinturas mismas. El espacio subterráneo restringido disponible durante las excavaciones dificultó la fotografía técnica; muchos dibujos se prepararon con base en dos o más fotografías, con el fin de minimizar la distorsión.

² Recientemente se concluyó una evaluación del tercer cuerpo y de otros textos recientemente descubiertos, misma que se publicará en Martin (n.d.c.), un estudio que habrá de acompañar la publicación completa de los murales en la serie *La pintura mural prehispánica en México*.

Figura 1. Detalle de la escena SE-S1 de la esquina sureste, primer nivel. Foto: Rogelio Valencia Rivera/PAC.

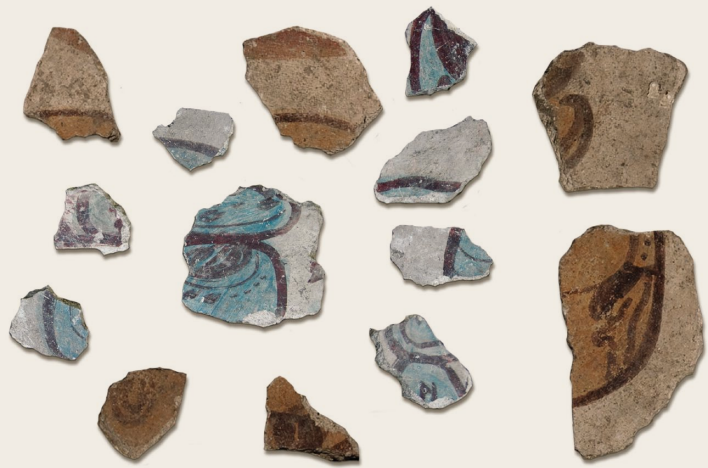


Figura 2. Fragmentos glíficos del relleno constructivo. Composición de fotografías individuales de Harri Kettunen/PAC y Verónica Vásquez López/PAC.

dentro del edificio, como en los de la cerámica representada en las pinturas mismas. Juntos, estos datos sugieren una cronología de entre los años 620 y 700 (Boucher y Quiñones, 2007: 47).

Los textos descriptivos difieren en lo que es habitual hallar en el arte maya en la medida en que identifican a los personajes mediante títulos genéricos y no por sus nombres personales. En la mayoría de los casos, siguen una fórmula constante y comienzan con **AJ** en una de dos versiones logográficas. En lo que constituye una inversión del patrón habitual, es la forma más rara de éstas —el ‘Ak’bal Flamígero,’ en el que el signo *ak’ab*, “oscuridad,” emite volutas de fuego (Zender, 2005a)— la que resulta más común en los murales. En las lenguas mayances modernas, *aj* es un agente masculino que puede traducirse como “El de...,” aunque en el período Clásico su género era neutro y podía aplicarse tanto a hombres como a mujeres (ver Jackson y Stuart, 2001: 222). Por lo tanto “persona” resulta una traducción adecuada para nosotros de esta expresión de agencia. Tras el elemento *aj* en la fórmula, sigue la palabra que designa a un objeto o material específico. Estos términos habitualmente tienen equivalentes directos en las escenas pintadas, lo que hace explícito su papel como títulos de identificación. La descripción que sigue da inicio en la esquina sureste (Figura 3) y pasa a hablar de cada esquina en secuencia, moviéndose en un sentido contrario al de las manecillas del reloj en torno a la construcción. Las escenas se describen de izquierda a derecha, comenzando en el nivel más bajo.

Esquina sureste

En el lado oriental de la escalinata sur, en la posición **EsS-LtE1**, hay un único personaje masculino (ver fotografías en las Figuras 11 y 35 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf).

La mayoría de la escena visible es de la Fase 3, pero en aquellas áreas en las que la superficie se ha desprendido, han quedado visibles grandes áreas de la Fase 2. En ésta, alcanza a distinguirse el contorno de una mujer sentada, con una mano levantada. La Fase 3 es muy diferente y muestra a un hombre que sostiene un textil frente a su cuerpo; el textil presenta un patrón de franjas anchas de color blanco y naranja, con un borde decorativo a lo largo de sus lados más largos. Este tipo de bordes es típico de las prendas personales y se aprecia en los taparrabos de muchos de los personajes masculinos que aparecen en estos murales. Su mano izquierda sostiene una esquina del material, en tanto que su derecha puede adivinarse en otro punto del mismo. No está claro si la extensión de tela a la izquierda (ver el borde inferior) implica la presencia de un segundo personaje, que ahora está destruido, y que podría haber estado sosteniendo el otro extremo. Existe una pequeña porción de un texto descriptivo de la Fase 3 —identificable por su relleno marrón— arriba y a la izquierda del personaje. Son mucho más distinguibles, aunque están muy dañados, los glifos azules de la Fase 2, por debajo de ésta. Aquí, el único elemento legible es el número nueve (Rogelio Valencia Rivera, comunicación personal 2010).

La escena **SE-S1** fue la primera en descubrirse, en el año 2004, y es la imagen icónica de los murales de la Estructura Sub 1-4 (Carrasco Vargas y Colón González, 2005: 40) (Figura 4; ver fotografías en la Figura 1 y las Figuras 1, 14 y 23-26 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). Aquí, una mujer que parece caminar, lleva un diáfano huipil azul —decorado con redondelas que contienen cabezas zoomorfas y una hilera de jeroglíficos rojos y anaranjados a lo largo del borde inferior del mismo— y extiende sus manos para colocar



Figura 3. Esquina sureste, en la que aparecen dos de los tres niveles de la Estructura Sub 1-4. Foto: Simon Martin/PAC.



Figura 4. Escena SE-S1. Dibujo: Simon Martin/PAC.

o estabilizar una gran olla sobre la cabeza de otra mujer. La segunda mujer, quizás una muchacha, tiene una vestimenta mucho más sencilla: una prenda lisa enrollada alrededor de su cuerpo y sobre su hombro. Su rostro entero está pintado en rojo brillante, de manera similar a la pintura facial que lleva la mayoría de las mujeres que aparecen en los murales, pero en este caso podría ser una referencia humorística al esfuerzo que le representa llevar su carga. Estas dos mujeres están flanqueadas por dos hombres sentados. El de la derecha acerca un tazón a sus labios; el de la izquierda manipula un objeto no identificado (quizás un recipiente hecho con un guaje) dentro de un tazón que se halla a sus pies.

Los jeroglíficos que decoran el borde del huipil incluyen al menos un signo reconocible (**k’e**) y parecerían reproducir un texto legible. No obstante, el resto de ellos es tan cursivo que probablemente se trate de pseudo glifos, dibujados tan sólo para comunicar la apariencia de escritura. Los textos legibles en la escena **SE-S1** constan de dos textos explicativos. El de la derecha es un ejemplo del prefijo **AJ** en su forma de ‘Ak’bal Flamígero,’ seguido de los silabogramas pareados **u** y **lu** (Figura 5a). Estos glifos se leen *ul*, “atole”; este término fue reconocido por primera vez en los bordes de las vasijas cerámicas diseñadas para el consumo de esta bebida, hecha a base de maíz machacado (Stuart, 1989: 152) (Figura 5b). Luego entonces, el texto secundario completo se lee *aj ul*, “persona del atole,” y es la primera de tres instancias de este título que se han identificado



Figura 5. (a) Texto identificador 1 de la escena SE-S1 (foto: Juan Ignacio Cases Martín/PAC); (b) inscripción que se lee *yuik’ib ti ul*, “su vaso para beber atole,” tomado de K4387 (Kerr y Kerr, 1991: 487) (dibujo: Simon Martin); (c) texto identificador 2 de la escena SE-S1 (foto: Juan Ignacio Cases Martín/PAC).

hasta ahora en los murales de la Estructura Sub 1-4. Parecería lógico suponer que el texto alude al hombre que bebe del tazón, pero por razones que se aclararán conforme vayamos analizando las diferentes escenas, es más probable que se refiera a las mujeres que manipulan la pesada olla, en especial a la “mujer de azul.”

Hay una inscripción a la izquierda de la escena **SE-S1**, que consta de cuatro glifos y es una de las más largas de todo el programa de pintura mural (Figura 5c). Los elementos individuales que la componen se entienden bastante bien, pero el sentido completo de la inscripción resulta de difícil comprensión. Los primeros tres bloques dan como resultado la secuencia **lu k’u ba-na**, que muy probablemente deban leerse *luk’ban*. Las acepciones de la raíz *luk’* prácticamente se restringen a la rama lingüística yucateca, en la que se entiende *luk’/luuk’* como “lodo, arcilla,” “tragar,” “dejar” y “liberar, salvar” (Barrera Vásquez *et al.*, 1980: 464-466; Bricker *et al.*, 1998: 174-175; Hofling y Tesucún, 1997: 423-424).³ La última de estas acepciones se refleja en las

³ Dado el tema general de consumo, la acepción “tragar” es una interpretación tentadora. Sin embargo, el texto explicativo se halla en el lado opuesto de la escena, lejos de la ilustración del acto de beber y debe aludir a los actores o eventos a los que se encuentra más próximo.

formas causativas *luk’-s* y *luk’-es*, “retirar” (Bricker *et al.*, 1998: 174), como en los ejemplos *luk’-es u-kuch*, “¡Quítale la carga!” (Hofling y Tesucún, 1997: 424). La parte *-ban* es una formulación inusual en la escritura, pero muy probablemente se trate de un sufijo verbal. Kerry Hull (comunicación personal 2008) señala que la terminación *-ba-n* en ch’ortí combina un sufijo que convierte raíces posicionales en raíces transitivas con un marcador imperativo terminal. Si la frase es en verdad verbal y el sufijo tiene ese papel en este caso, nuestro pasaje podría referirse a tomar la pesada olla de la cabeza de la cargadora, reflejando el tema de la declaración mencionada *luk’-es u-kuch*. Sin embargo, *luk’* podría ser simplemente una variante de la raíz verbal intransitiva *lok’* “dejar,” que aparece en varias lenguas mayances occidentales (por ejemplo, Hull, 2005: 79; Kaufman, 2003: 420, 1318). Como el posible cambio de *lok’* a *luk’*

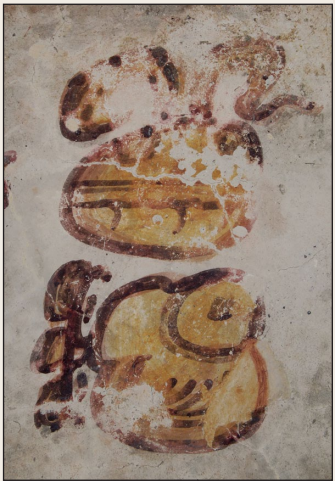


Figura 7. Texto explicativo 1 de la escena en SE-E1. Foto: Juan Ignacio Cases Martín/PAC.

no puede fecharse, no está claro si el *luk’* del período Clásico tiene relación alguna con las definiciones de que disponemos actualmente. El papel y la lectura del glifo final del pasaje tampoco son claros, aunque probablemente se trate de un identificador personal de algún tipo. Precedido de un prefijo *i* y seguido de un sufijo **ti**, el signo principal es un glifo desconocido, que consiste en la cabeza de un anciano con un diseño moteado en la sien, muy similar (pero no idéntico) a la forma antropomórfica de la sílaba **ye**. En pocas palabras, este texto es un acertijo de cuya solución parecemos estar aún lejos.

Dando la vuelta a esta esquina del edificio, nos encontramos con la escena **SE-E1**, en la que hay tres participantes (Figura 6; ver fotografías en las Figuras 8 y 30-34 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). El primer personaje lleva un fino sombrero tejido y con un brazo abraza una gran olla, al tiempo que con la otra vierte líquido con una cuchara en un plato que descansa sobre una canasta. El taparrabos alto es del tipo que llevan los hombres, pero este personaje también lleva la pintura facial roja que llevan las mujeres en estos murales. El que sigue es un personaje masculino que bebe de una vasija pintada en un azul muy vivo. Finalmente, una mujer que lleva una cuchara, plato y canasta muy similares a los primeros, observa la escena. El texto descriptivo de la izquierda repite la fórmula **AJ u-lu** de la escena anterior, describiendo así a otra “persona del atole” (Figura 7). A la derecha, hay una fórmula diferente, que consiste en el clasificador femenino **IX** —que se traduce como “Señora” o, a veces, como “La de...” —, seguido de un jeroglífico poco común y aún sin descifrar (Figura 8). Volveremos a ocuparnos de este importante signo cuando lo encontremos más adelante, en otras pinturas murales de este edificio.

De hecho, hay otro texto en la escena **SE-E1**: una inscripción miniatura, incisa en el labio de la vasija azul (ver foto en la Figura 33 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). Este “graffito” consta de tres glifos, si bien sólo uno de ellos, que consiste en **yu-li**, es legible. La similitud de esta forma con la de *ul* que se describe en el texto descriptivo sugiere que la intención es la de escribir *yul*, “su atole.” Los dos signos que lo preceden, muy probablemente eran los glifos que abren la frase consagratória que con frecuencia aparece en las vajillas mayas y que se conoce como Secuencia Primaria Estándar (Coe, 1973; Stuart, 1989).



Figura 8. Texto explicativo 2 de la escena SE-E1. Foto: Juan Ignacio Cases Martín/PAC.



Figura 9. Texto explicativo de la escena EsE-LtS1. Foto: Rogelio Valencia Rivera/PAC.

Queda poco de la última escena que alguna vez estuvo pintada en el nivel inferior de la esquina sureste, **EsE-LtS1**. Puede adivinarse la figura de un anciano con lo que parece haber sido un cigarro delgado en la boca. A la derecha, vemos lo que queda de la representación de un individuo más alto. Hay un texto descriptivo que acompaña la escena, pero más allá de los contornos del logograma introductor **AJ** con el que ya nos hemos familiarizado, está demasiado arruinado para poder leerlo (Figura 9).

Volvamos a la pared lateral de la escalinata sur, para pasar al segundo cuerpo del edificio y examinemos la escena designada **EsS-LtE2**. En ella hay una imagen detallada de un hombre que carga una gran olla, valiéndose de una cuerda de carga alrededor de la frente (ver Figura 13 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). Atada alrededor del cuello de la olla hay una bolsa de red que contiene objetos redondos de naturaleza desconocida, pero que pudieran ser pequeños recipientes hechos con guajes. Sobre todo esto descansa un sombrero en forma de un mamífero de hocico largo, probablemente una zarigüeya. No ha sobrevivido texto descriptivo alguno, pero la olla de cuello estrecho es similar a las que aparecen en las escenas en las que hay atole y el cargador podría estar acarreado el mismo



Figura 6. Escena SE-E1. Dibujo: Simon Martin/PAC.



Figura 10. Escena SE-S2. Dibujo: Simon Martin/PAC.

alimento.

Pasando a la escena **SE-S2**, vemos una mujer que lleva el mismo sombrero de ala ancha que puede verse en la escena **SE-E1**, así como una canasta que lleva la palabra **WAAJ** “tamal,” escrita en grandes jeroglíficos (Figura 10). Esta representación iconográfica del pan de maíz nos es conocida por los códices mayas del período Posclásico, en donde hallamos estos glifos colocados en platos y con diversos rellenos de carne —pescado, iguana o pavo— asomándose a veces por su parte superior (Figura 11). En la escena **SE-S2**, la mujer ofrece un plato de pequeños tamales a un hombre, que toma uno y lo acerca a su boca. El texto que acompaña la imagen dice **AJ wa-WAAJ-ji, aj waaj**, “persona de los tamales” (Figura 12).⁴

Los alimentos son un tema importante en los murales y están bien representados en los textos descriptivos que han



Figura 12. Texto explicativo de la escena SE-S2. Foto: Rogelio Valencia Rivera/PAC.

sobrevivido, pero también hay un número equivalente de escenas en los que se muestran otros tipos de materiales. La escena **SE-E2** muestra a un personaje masculino que sostiene un palo corto o espátula en una mano, y una pequeña olla en la otra (Figura 13; ver fotos en las Figuras 27-29 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). Un segundo personaje masculino se halla frente a él, inclinándose hacia adelante y descansando su propio peso en sus brazos, con la cabeza hacia abajo y mostrando los dientes. Varios escurrimientos pintados caen de su boca abierta. Es interesante hacer notar que su perfil se trazó primero con una incisión profunda en el estuco. El texto que acompaña la escena se lee **AJ ma-ya, aj mahy**, “persona del tabaco” (Figura 14).⁵ La raíz **mahy* se ha reconstruido en protomaya, y la palabra *may* se halla ampliamente distribuida entre las lenguas mayances modernas (Kaufman, 2003: 1144). La pequeña vasija que puede verse en la escena **SE-E2** se

⁴ La doble complementación de *wa* y *ji* resulta inusual, pero ciertamente tiene antecedentes. Lo vemos, por ejemplo, en las ortografías de **wa-WAHY-ya, wahy**, “coesencia” (Houston y Stuart, 1989: 3, fig. 1h, i). En parte, podría estar motivada por la bivalencia del signo T506 (ver Thompson, 1962), pues no sólo es **WAAJ**, sino también **OHL**, “corazón.” La relación icónica entre estos valores sugiere algún tipo de relación conceptual, quizás una conexión ritual con los tamales como ofrenda, en lugar de corazones humanos.

⁵ La forma *mahy* es preferible a *may*, dada su reconstrucción en protoch’olano y la complejidad de la palabra en muchas lenguas mayances modernas (Alfonso Lacadena, comunicación personal 2007).



Figura 11. Glifo de tamal en el Códice de Dresde: (a) con pescado, página 27; (b) con pavo, página 28. Dibujos: Simon Martin.



Figura 13. Escena SE-E2. Dibujo: Simon Martin/PAC.

parece mucho a una ilustrada sobre un vaso cilíndrico pintado que lleva los glifos **ma-ya**, y que muestra una escena en la que el mismo tipo de espátula se utiliza para aplicar la hoja procesada en el lomo de un sapo (Figura 15).⁶ Esto puede evocar los usos medicinales del tabaco entre los mayas, quienes lo utilizaban como ungüento para tratar varias afecciones físicas (Roys, 1931: 259; Thompson, 1979: 118-120; David Stuart, comunicación personal 2007). No obstante lo anterior, también es posible que esto ilustre un método mediante el cual las excreciones alucinógenas del sapo de la especie *Bufo marinus* se mezclaban con tabaco para amplificar sus efectos (John Justeson, comunicación personal 2011). La reacción que se aprecia en el personaje de la escena **SE-E2**, quien parece escupir o vomitar después de tomar *mahy* de la espátula, sugiere que éste tenía un efecto muy potente, independientemente de si el propósito de su uso era recreativo o curativo.⁷

⁶ Estoy agradecido con David Stuart por enviarme una fotografía de esta vasija.

⁷ Consultar Landa (1941: 94) en relación con una mención de los curadores profesionales, en tanto que Starr (1900-1901: 71) y Thompson (1970: 110) describen el uso de espátulas con tabaco en polvo. Dos rayas de pintura convergen en la nariz del hombre inclinado que aparece en la escena SE-E2, como para indicar que está estornudando. Dado que esta escena presenta otras instancias de salpicaduras, resulta difícil si las que aquí nos ocupan se pintaron a propósito o no.



Figura 14. Texto explicativo de la escena SE-E2. Foto: Juan Ignacio Cases Martín/PAC.



Figura 15. Detalle de vasija policroma de proveniencia desconocida. Dibujo: Simon Martin.

La pintura que sigue, en la posición **EsE-LtS2**, aparece en el lado meridional de la escalinata este. Muestra a una mujer que sostiene en su mano derecha un objeto marcado con bandas, dos o tres de los cuales alcanzan a verse también dentro de la canasta que está frente a ella (Figura 16; ver fotografías en la Figura 8 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). El texto que acompaña la escena, legible con ayuda de las imágenes de espectro múltiple, se lee **AJ ja-yi**, lo que define como *jaay* al objeto en cuestión (Figura 17b). Esta palabra es conocida por las frases consagradorias que a menudo aparecen en vasijas de cerámica. Muchos textos que aparecen en los vasos cilíndricos incisos de estilo Chocholá, por ejemplo, utilizan la forma poseída *ujaay*, “su *jaay*,” para introducir el nombre de sus propietarios (Grube, 1990: 322) (Figura 17a). *Jaay* es una palabra que ha desaparecido en la mayoría de las lenguas mayances, aunque sobrevive en Mopán (Ulrich y Ulrich, 1976) y en tzotzil (Delgaty, 1964) como “tazón de arcilla, tecomate” (Hull, 2003: 419; Lacadena, 1997).⁸ El texto que acompaña a la escena en la que aparece la mujer puede leerse, entonces, como *aj jaay*, “persona de las vasijas de arcilla.” La escena **EsE-LtS2** ocupa un espacio bastante angosto, restringido por la pendiente de la escalinata (establecida por la esquina de un único escalón pintado de rojo, que queda a la derecha del texto) y en él no podría haber cabido un segundo personaje. Esto es importante, pues establece que los textos se refieren a quienes suministran los materiales que aparecen en las diferentes escenas, además de confirmar que el término *aj* puede aplicarse tanto a hombres como a mujeres.

Una investigación inicial del tercer cuerpo de la esquina sureste, hecha desde la parte superior, reveló la preservación de tres escenas con estados de conservación que van de bueno a moderado (ver fotografía en la Figura 4 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). El espacio restringido en

⁸ En su trabajo etnográfico sobre el sur de Belice, Thompson (1930: 96) describió la palabra *hai* como “tazón para beber” y lo ilustra como un tazón de paredes altas (en la Lámina 18, aunque el pie de ilustración lo identifica como “plato para comer”). En tzotzil, las acepciones de *jay* incluyen “tecomate grande para tortillas” (Delgaty, 1964), así como “guaje, guaje para tortillas” (Laughlin, 1975). Los mopanes contemporáneos de Guatemala traducen *jaay* como “plato,” a pesar de que estas vasijas generalmente se utilizan para beber y algunas veces se les llama tazas. Agradezco mucho a Kerry Hull (comunicación personal 2008) haber descrito para mí el contexto más amplio de este término y su uso moderno entre las comunidades de Belice y Guatemala, datos que reunió como parte del material de investigación necesario para preparar su tesis en la década de 1990.



Figura 16. Escena EsE-LtS2. Dibujo: Simon Martin/PAC.

el que se pintó la escena **EsS-LtE3** está ocupado con un cargador sentado que lleva una olla atada en su cuerda de carga, de manera muy similar a lo que puede verse en la escena **EsS-LtE2**, que aparece inmediatamente debajo de la escena que nos ocupa, en el flanco oriental de la escalinata sur. No se expuso ningún

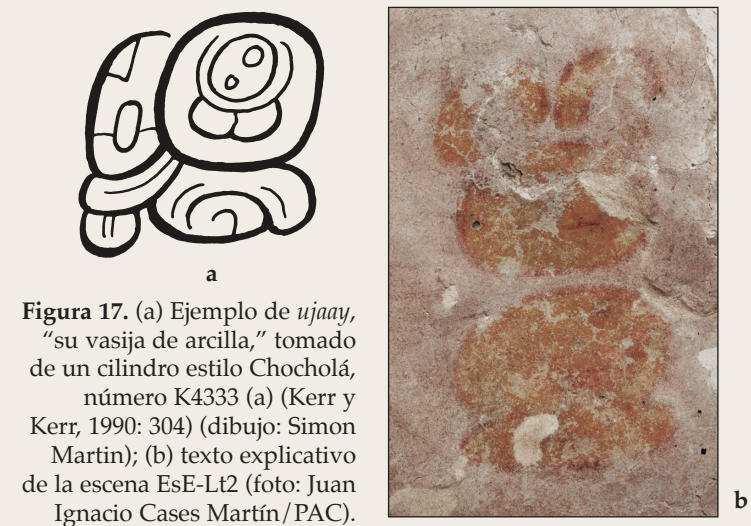


Figura 17. (a) Ejemplo de *ujaay*, “su vasija de arcilla,” tomado de un cilindro estilo Chocholá, número K4333 (a) (Kerr y Kerr, 1990: 304) (dibujo: Simon Martin); (b) texto explicativo de la escena EsE-Lt2 (foto: Juan Ignacio Cases Martín/PAC).



Figura 18. (a) Texto explicativo SE-S3; (b) texto explicativo SE-E3. Dibujos: Simon Martin/PAC.

texto que acompañara esta escena. La escena **SE-S3** resulta más informativa. Nos muestra una mujer sentada, que lleva un huipil decorado muy parecido en colores y diseño al que aparece en la escena **SE-S1** (ver Figura 1), aquí con la añadidura de un sombrero de ala ancha que cuelga en su espalda. Equipada con la cuchara, el plato, la canasta y las tazas para beber de la “persona del atole” que ya vimos en la escena **SE-E1** (Figura 6), sirve a un bebedor masculino.

El texto confirma que, en efecto, la bebida de que se trata es atole. El primer compuesto, **u-BAAH**, ofrece la introducción habitual de los textos ilustrativos; se lee *ubaah* y significa “(es) la imagen de” (Figura 18a). Su aparición en el nivel más alto del edificio podría interpretarse como una implicación de que se trata del concepto que da origen a todo el programa de pinturas, dando una fórmula textual formal que se omite en todos los demás textos descriptivos de las escenas. El segundo compuesto del texto en la escena **SE-S3** combina **AJ**, “persona” (esta vez en su forma más común de afijo) con los silabogramas pareados **u** y **lu**, repitiendo la fórmula que aparece en las escenas **SE-S1** y **SE-E1**. El texto completo, por lo tanto, se lee **u-BAAH AJ-u-lu**, *ubaah aj ul*, “(es) la imagen de la persona del atole.” El hecho de que

esta mujer aparezca vestida de forma muy similar a la de la escena **SE-S1** (Figura 1) podría ser una clave importante de la importancia y el papel de ésta última. A pesar de su elegante garbo, la “dama de azul” evidentemente no es más que otra “persona del atole,” que en la primera escena aparece descargando su olla de esta bebida de maíz.

Volviendo nuestra atención a la escena de la posición **SE-E3**, hallamos otra imagen en la que aparecen dos actores. A la izquierda puede apreciarse la figura mal conservada de una mujer que lleva un huipil rojo oscuro; a la derecha, un hombre sostiene un objeto blanco y puntiagudo, quizá un pistilo de piedra. Hay un texto entre estos dos personajes, pero sólo puede reconocerse el primer signo, que es el ubicuo **AJ** (Figura 18b). La escena final del tercer cuerpo del edificio, **EsE-LtS3**, en la actualidad está casi totalmente destruida.

Esquina noreste

Esta esquina abre con la escena que se halla en la posición **EsE-LtN1**, que puede asignarse con seguridad a la Fase 1 con base en consideraciones estilísticas, y muestra a un hombre de pie y a una mujer sentada. La pintura del personaje masculino es bastante mala, aún para los pobres estándares de las obras pertenecientes a la Fase 1, con una cabeza y unos pies desproporcionadamente grandes, si bien las proporciones corporales de la mujer son más naturales. Se les ve manipulando (quizá enrollando o desenrollando, torciendo o destorciendo) un listón o cordón decorado. No hay texto descriptivo visible.

Hay un texto especialmente importante en la escena **NE-E1** (Figura 19). En ella vemos a un hombre sentado en una piedra blanca de forma redonda



Figura 19. Escena NE-E1. Dibujo: Simon Martin/PAC.



Figura 20. Texto explicativo de la escena NE-E1. Foto: Simon Martin/PAC.

(identificada como tal por sus marcas de “kawak”), que sostiene una cuchara encima de una gran canasta, con su otra mano extendida y abierta, como si estuviera dando o recibiendo algo. Frente a él hay una mujer que lleva un huipil azul liso y que sostiene un objeto verde redondo, marcado con líneas onduladas. El texto que hay entre estos dos personajes muestra la versión estrecha del afijo **AJ**, seguida de una vocal **a** y luego de un signo que, a primera vista, se asemeja a la sílaba **tza**, pero que, en realidad, son dos signos: un **tz’a** parcialmente traslapado y una versión de **mi** (Figura 20). Junto, dan la lectura *atz’aam*, que es la palabra que se utiliza para “sal” en casi todas las lenguas mayances modernas (Kaufman, 2003: 1240-1241; Kaufman y Norman, 1984: 116) y el texto completo, por lo tanto,



Figura 22. Texto explicativo de la escena NE-N1. Foto: Simon Martin/PAC.

se lee **AJ-a tz’a-mi**, *aj atz’aam*, “persona de la sal.” Es esta la primera vez que aparece en la escritura maya este importante condimento y conservante y podemos suponer que la canasta que tiene el hombre contenía sal granulada. Aunque el objeto verde que sostiene la mujer parece un vegetal, probablemente se entienda mejor como una bola de sal envuelta en hojas, forma de empaquetar este artículo que ha sido documentada etnográficamente (Ana García Barrios, comunicación personal 2009).⁹

⁹ En el diccionario de Coto de Kaqchikel colonial <patal aq,am>, *patal atz’am* aparece como “carga de sal que traen envuelta en hojas” (Coto, 1983: 504). Hay una asociación similar entre la sal y las hojas en Xinka, en relación con el cual Maldonado de Matos define *piya szogue* como “la hoja con que aforran la sal” (Sachse, 2004: 133).



Figura 21. Escena NE-N1. Dibujo: Simon Martin/PAC.

La escena **NE-N1** muestra a dos individuos: un hombre a la izquierda y una mujer a la derecha (Figura 21; ver fotografía en la Figura 9 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). Entre su pulgar y su índice sostiene un objeto pintado de rojo oscuro y con la forma ovoide de un frijol de tamaño mayor al normal; el personaje tiene la boca abierta, como si se dispusiera a comerlo. Ante él hay un plato con un borde extendido y, dentro de él, un objeto redondo y grande, de color pardo claro. En su parte superior parece haber una sección faltante, del mismo color rojo oscuro que el objeto de su mano. La forma redonda parece sugerir que se trata de un recipiente de algún tipo, quizás con una abertura pequeña, y es posible que el hombre esté sosteniendo su tapa. Como alternativa, la forma podría ser una bola de algo suave rojo por dentro y pardo por fuera. De ser así, el objeto que sostiene en la mano podría ser material “pellizcado” de su parte superior. La mujer sostiene una vasija en su mano derecha. Sobre ésta hay un borde tejido o bien un plato y encima de éste una sustancia indicada por pintura roja. En una canasta que se halla detrás de ella hay varios recipientes similares.

Aunque muy bien conservado, el texto descriptivo que acompaña a esta escena resulta muy difícil de leer (Figura 22). Al glifo **AJ** le siguen tres signos, el primero de los cuales es una forma rizada a la que normalmente se le adscribe el valor **mu**. En este caso, está asociado con el retrato del llamado “Dios C,” que generalmente tiene una lectura de **K’UH**, concluyendo con un sufijo **li**. Resulta extraño ver la cabeza del Dios C en este contexto y podemos interpretarlo en una de dos formas. En primer lugar, podría estar unido con el rizo, como parte de un solo signo compuesto. La forma completa de la sílaba **mu** combina el rizo con una cabeza parecida a la de un sapo y es posible que el Dios C la remplace, en lo que constituiría una variante rara o peculiar. El mal entendido traslape entre **mu** y **bu** en la escritura podría tentarnos a considerar **bu** como otro valor posible. Aunque **mu-li** no sugiere nada en este contexto, **bu-li** podría leerse *bu’ul*, “frijol,” lo que potencialmente podría ser relevante en relación con el objeto en forma de frijol que

el hombre sostiene en su mano. Sin embargo, otro texto de la Fase 3, que proviene de la escena **SO-O1** (Figura 38), muestra **bu** en su forma más convencional, lo que haría que nuestra hipotética lectura de “frijol” sea producto del mero pensamiento anhelante.¹⁰ Esto nos lleva a la segunda opción: una estrategia de escritura en la que los logogramas pierden su función semántica y se utilizan sólo por su valor sonoro. Si bien la cabeza del Dios C funciona como logograma **K’U** “dios” en el período Posclásico yucateco (Ringle, 1988), esto se debe sólo a que es un lenguaje en el que las aspirantes terminales se han perdido. Durante el período Clásico siempre lleva la aspirante glotal y se leía **K’UH** (Stuart *et al.*, 1999: 41). No surge de los diccionarios mayas ningún candidato viable para una posible lectura **mu-K’UH-li**, *muk’uhil*, pero si se trata aquí de un caso de superimposición, el orden podría fácilmente ser **K’UH-mu-li**, haciendo posible una vinculación con *k’u(h)m/ch’u(h)m*, “calabaza” (David Stuart, comunicación personal 2006). Entre las acepciones halladas en ch’ortí existe una opción aún mejor, *k’ujmar*, “masa especial para hacer tamales” (Hull, 2005: 76; Alfonso Lacadena, comunicación personal 2007).¹¹ Hay términos relacionados en las lenguas yucatecas, específicamente *k’u’um*, “nixtamal” (Barrera Vásquez *et al.*, 1980: 422; Bricker *et al.*, 1998: 159; Hofling y Tesucún, 1997: 401; Ulrich y Ulrich, 1976: 64). Conforme a esta posibilidad, **K’UH-mu-li** produciría *k’uhmil* o *k’uhmuul*. Sea cual sea el material involucrado aquí, se trata del mismo que se menciona en la escena **NE-E2** (ver más adelante).

En la interesante escena **EsN-LtE1** vemos a una anciana con una quijada saliente, desdentada, que lucha contra el peso de una

¹⁰ En sus formas completas digráficas, tanto **mu** como **bu** consisten en rizos unidos a una cabeza que recuerda a un sapo. La versión de **bu** se distingue por que al rizo se le agregan dos o tres elementos lobulados. Aunque es éste un uso muy constante durante todo el período Clásico tardío, en tiempos más tempranos la misma forma lobulada podía usarse para representar **mu** (para ver un ejemplo de esto empleado en Calakmul, ver Martin n.d.b.), en tanto que **bu** aparece sin lóbulos cuando el espacio era limitado.

¹¹ Una acepción complementaria en ch’ortí menciona la manera en que esta masa podía teñirse con achiote, que es la pulpa de unas semillas rojas usada como colorante para alimentos (Hull, 2005: 76)—lo que recuerda a la sustancia roja en el plato de la mujer.

enorme olla de cuello ancho (Figura 23; ver foto en la Figura 39 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). Viste con sencillez un textil azul envuelto en torno a su talle, con una tela similar sobre su hombro (quizás como acolchonamiento para su carga). A su derecha y evidentemente ayudándola hay un personaje masculino de mayor estatura. Hay un texto explicativo, que consta de dos glifos, encima de la cabeza de la anciana (Figura 24). El primer glifo, conformado por un signo principal y un sufijo, está demasiado dañado para leerlo. El segundo consiste en el clasificador femenino **IX**, pintado de tal suerte que tapa a medias el mismo jeroglífico desconocido que ya vimos en la escena **SE-E1** (Figura 8). Una vez más, analizaremos este signo un poco más adelante.

Las escenas pintadas en el segundo cuerpo del edificio normalmente habrían comenzado en **EsE-LtN2**, pero sólo alcanzan a verse tenues rastros de pintura sobre su superficie de yeso. Esta imagen desvanecida parece haber continuado en el borde de la extrema izquierda en la escena adyacente **NE-E2** (María Cordeiro Baqueiro, comunicación personal 2010), en donde parece verse una rodilla o un muslo. La escena en la posición **NE-E2** muestra a dos hombres que miran hacia la izquierda (Figura 25). El primero de ellos es anciano, ostenta una barba rala y sostiene un gran bulto con ayuda de una cuerda de carga. Uno de sus brazos se extiende hacia atrás para estabilizar la carga, en tanto que con la otra mano sostiene un cayado. A primera vista, parece estar arrodillado, como si estuviera levantándose del piso, pero es posible también que sus piernas alguna vez se extendieran hasta ocupar la moldura remetida. El segundo hombre está sentado sobre su bulto y levanta su mano hacia la cabeza, que por desgracia se ha perdido. Tanto sus piernas como su bulto rompen el plano del tablero y originalmente debieron haberse extendido hasta la moldura remetida. Hay un texto descriptivo muy dañado entre los dos personajes que aparecen en la escena **NE-E2** (Figura 26). Su color pardo indica que pertenece a la Fase 3 y hay suficientes restos del mismo para mostrar que repite el texto presente en la escena **NE-N1** (Figuras 21 y 22). Si el texto y los personajes estuvieron asociados, entonces el material desconocido de la escena **NE-N1** es tal que podía transportarse en sacos.

La imagen que sigue no sólo sigue la misma línea de base



Figura 23. Escena EsN-LtE1. Dibujo: Simon Martin/PAC.

más baja que vimos en la escena **NE-E2**, expandiéndose para ocupar la moldura remetida, sino que continúa en el muro lateral adyacente de la escalinata norte, lo que hace de las escenas **NE-N2** y **EsN-LtE2** otra escena continua (Figura 27). La primera nos muestra a un hombre, una mujer y un niño, cada uno sosteniendo una vasija, con el niño sentado sobre un saco atado (ver foto en la Figura 36 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). El texto descriptivo comienza con el



Figura 24. Texto explicativo de la escena EsN-LtE1. Foto: Harri Kettunen/PAC.



Figura 25. Escena NE-E2. Dibujo: Simon Martin/PAC.

elemento **AJ** que tanto se repite, seguido de tres signos silábicos (Figura 28a). El primero y el último de ellos son, respectivamente, **i** y **ma**, y entre ellos hay un cráneo humano que se distingue por tener una hilera de puntos que corre desde su frente hacia abajo, atravesando sus mejillas. Este signo cumple una función logográfica en diversos contextos, en los que representa un topónimo ligado al Inframundo, que quizá se lea **XI'** o **XIIW**.¹²

Sin embargo, lo vemos también en sustitución libre con la sílaba

¹² Por ejemplo Akan, el dios de la muerte, parece estar asociado con el título **XI' / XIIW-AJAW** en el Altar 1 de Naranjo (en la posición N) (Graham, 1978: 104). El signo de cráneo en cuestión se conoce como T1046 en el catálogo de Thompson (1962), y aunque resulta gráficamente diferente del signo T782 —un cráneo con un anillo de puntos alrededor del ojo, que tiene el valor silábico **xi** (Stuart, 1987: 31-33)—, ambos están estrechamente relacionados y se sustituyen mutuamente en las Estelas 7 y 13 de Copán. Aún no está claro el desarrollo preciso de estos signos, ni los valores único o bivalente que lleva cada uno.



Figura 27. Escenas NE-N2 + EsN-LtE2. Dibujo: Simon Martin/PAC.



Figura 26. Texto explicativo de la escena NE-E2. Foto: Simon Martin/PAC.

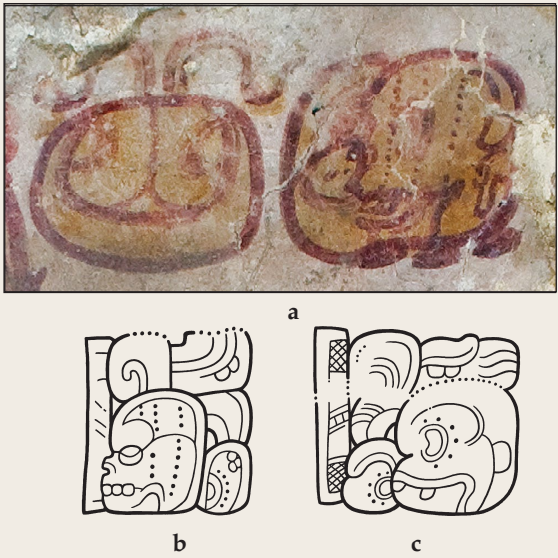


Figura 28. (a) Texto explicativo de NE-N2; (b) Estela 7 de Copán (D7); (c) Estela 13 de Copán (E4). Foto: Gene Ware/PAC; dibujos: Simon Martin, conforme a Barbara Fash.

xi, de aspecto muy similar —un cráneo con un anillo de puntos alrededor del ojo— y es seguro que tiene esa función en este caso (Figura 28b, c). La ortografía completa es, por lo tanto, **AJ i-xi-ma**, *aj ixiim*, “persona de los granos de maíz.” Recientemente, se ha dado la lectura **IXIM** a la cabeza del Dios del Maíz (Stuart, 2006a: 197), pero la que aquí nos ocupa sería la primera ortografía silábica registrada para esa palabra y la primera referencia, asimismo, que esa palabra hace al grano como alimento. Adicionalmente, el texto del mural deja muy claro que esta palabra presenta complejidad vocal, probablemente produciendo la vocal larga **IXIIM**.

La escena adyacente **EsN-LtE2** muestra la imagen de un adolescente masculino, de una estatura intermedia entre las de los adultos y el niño que aparece en la escena de la posición **NE-N2** (ver Figura 27 para apreciar la escena compuesta). Su edad queda confirmada por su texto de acompañamiento, que reza **ke-le-ma** o *keleem*, “joven” (Figura 29). El hecho de que comparte la misma línea de horizonte y mira hacia la otra escena —y de que no está involucrado en ninguna actividad propia— indican que forma parte de la “familia del maíz.”

Esquina noroeste

La buena conservación que distingue a muchos de los hallazgos hechos en el lado oriental

del edificio desaparece al pasar a la parte occidental. En este caso, la capa externa de estuco y su pintura, perteneciente a la Fase 3, a menudo se han degradado, convirtiéndose en un residuo polvoso, lo que ha expuesto las fases anteriores de pintura. En ciertas áreas, esto da como resultado imágenes mezcladas de muy poca coherencia visual, en las que resulta difícil discernir qué elementos pertenecen a qué fase. Pocos textos siguen siendo legibles y el registro epigráfico es, por lo tanto, mucho más magro que en el caso de la última fase.

Ya que no hay textos que hayan sobrevivido en el primer cuerpo del edificio, podemos hablar de sus escenas mediante descripciones breves. La imagen presente en la escena **EsN-LtO1**, en la pared lateral de la escalinata norte, muestra a un personaje masculino con un gran bulto o saco, junto con la figura, parcialmente conservada, de una mujer sentada. La escena **NO-N1** muestra a dos hombres y una mujer bebiendo; en la extrema derecha hay restos de una imagen de la Fase 1. El vestido que lleva la mujer, su plato con base de canasta, la gran olla, el uso de una cuchara (cuyo contorno aparece profundamente inciso en el estuco) y lo que podrían ser guajes seccionados para usarse como tazones, replican las

escenas en la que otros personajes aparecen bebiendo atole en las escenas **SE-E1** (Figura 6) y **SE-S3**. No hay restos visibles de ningún texto explicativo. La escena **NO-O1** muestra los restos de dos figuras sedentes frente a un texto explicativo de la Fase 1 y, a la derecha, una estructura de madera sobre la que se posa una guacamaya escarlata (ver foto en www.mesoweb.com/es/media/MA2-contraportada.jpg). La columna, compuesta por cuatro glifos, no puede leerse en sus condiciones actuales (Figura 30). La imagen final que aparece en este cuerpo de la construcción, en la posición **EsO-LtN1**, es una pintura de la Fase 3 que se halla en un estado de conservación relativamente bueno; muestra a un hombre que extiende un cordón decorado entre sus brazos extendidos (ver fotos en las Figuras 37 y 38 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). En la parte baja, una mujer sentada adopta un gesto de mano muy específico; a sus pies, hay un plato. La actividad se asemeja a la escena que aparece en **EsE-LtN1**, y que pertenece a la Fase 1, pero aquí el personaje parece estar midiendo algo. La mujer es claramente una de las proveedoras de artículos, por lo que el hombre quizá sea quien recibe el artículo en cuestión. Debe señalarse la diadema verde-azul que lleva este personaje y que claramente resulta ser



Figura 29. Texto explicativo de la escena EsN-LtE2. Foto: Simon Martin/PAC.



Figura 30. Texto explicativo de la escena NO-O1. Foto: Rogelio Valencia Rivera/PAC.

un “Dios Bufón”; hay elementos similares en las escenas **SE-E2** (Figura 13) y **SO-S2**. Es éste siempre un identificador de estatus de élite, y lo lleva no sólo la realeza, sino una clase noble más amplia.¹³ En las áreas en las que la superficie de la Fase 3 se ha desprendido, pueden verse vestigios de una fase de pintura anterior. No ha llegado hasta nosotros texto explicativo alguno.

Pasando al segundo cuerpo del edificio, la pared de escalinata **ESN-LtO2** que puede verse en la actualidad es una superficie recubierta de yeso, sin pintar. En la posición adyacente **NO-N2**, vemos una escena que probablemente proceda de la Fase 1; en ella aparecen dos personajes masculinos con un paquete atado entre ellos (Figura 31). Sobre el paquete hay un objeto envuelto y el personaje de la derecha sostiene un objeto muy similar; quizá lo esté examinando o bien recibéndolo de su compañero. El personaje que sostiene el objeto lleva un tocado con un patrón que parece representar un armadillo, aunque existe la posibilidad de que se trate de la representación de una concha tipo “oliva” de tamaño superlativo, de la que surge una serpiente de cabeza verde. La mayor parte de este personaje está cubierta por dos figuras de la Fase 3. Una de ellas aparece sentada y probablemente se trate de una mujer; la otra es un personaje masculino que adopta una extraña posición acucillada, al tiempo que sostiene dos objetos desconocidos. El diseño de escala superlativa que está detrás

¹³ Ver Stuart (en este volumen) en relación con la interpretación del Dios Bufón como una forma animada de *huun*, “papel.” Si se desea consultar un punto de vista independiente que llega a la misma conclusión, consultar Martin (n.d.a.).



Figura 32. Texto explicativo de la escena NO-N2. Foto: Rogelio Valencia Rivera/PAC.

de él es un jeroglífico **MAN** y corresponde al texto de una fase anterior. El texto, relleno en un tono verde-azul, que aparece sobre el “proveedor” resulta difícil de distinguir en luz normal, pero resulta mucho más claro en las imágenes de espectro múltiple (Figura 32; si se desea consultar la imagen de espectro múltiple, ver la Figura 12 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). El primero de los dos compuestos es la versión de ‘Ak’bal Flamígero’ del logograma **AJ**, pero el glifo que le sigue es desconocido; consiste en una cabeza humanoide con un área bucal extendida y tres grandes puntos en su porción superior que se parecen, aunque no son idénticos, a la rara forma retratística de la sílaba **ni** (David Stuart, comunicación personal 2006). El signo final, marcado por una simple línea diagonal, también es difícil de identificar con algún equivalente conocido. Bajo esta inscripción, pueden adivinarse los restos de un texto ilegible de la Fase 3.

La escena **NO-O2** presenta una mezcla aún más franca de



Figura 31. Escena NO-N2. Dibujo: Simon Martin/PAC.



Figura 33. Escena NO-O2. Dibujo: Simon Martin/PAC.

capas de pintura (Figura 33). Una imagen de la Fase 1 consiste en un personaje masculino que sostiene una vasija en su brazo izquierdo; frente a él, hay una vasija muy grande. La vasija que sostiene el personaje contiene dos objetos no identificables (uno de ellos podría ser un tipo de orejera), en tanto que la boca de la gran olla sostiene un objeto atado de tela o de palma, así como una figura miniatura, que parece ser un conejo (ver foto en la Figura 21 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). Como lo han señalado otros miembros del proyecto, esta figura recuerda el “conejo-escriba” pintado frente a un códice abierto en la superficie de un vaso que actualmente puede verse en la Galería de Arte de Princeton (Coe, 1973: 91) y presumiblemente se trata de una figurilla hecha de arcilla o de madera. Sobre la olla vemos una mano, que es todo lo que queda de un segundo personaje de la Fase 1; resulta fácil confundirla con la mano de una mujer sentada que, junto con un hombre sentado sobre un petate detrás de ella pertenece, sin embargo, a la Fase 3. La mujer lleva un sombrero que cuelga sobre su espalda, pero la actividad que estaba llevando a cabo en la escena en la actualidad ha desaparecido.

El texto de la Fase 1 muestra los restos de cuatro glifos, de los cuales los dos primeros están casi totalmente borrados (Figura 34). El tercero muestra detalles internos que son congruentes con un perfil de *ak'ab* y debajo de él puede apreciarse una voluta que podría ser una flama (es posible que se trate de una variante de composición del signo **AJ** en su versión de ‘Ak’bal Flamígero,’ aunque esto sería posible sólo si el bloque de cuatro glifos fuera, en realidad, dos textos muy próximos, pero independientes). El signo final es la cabeza de un personaje sobrenatural, similar a algunos monos divinos. Los restos de un texto de la Fase 3, que son notoriamente mayores de tamaño, aparecen justo encima del sombrero de la mujer (Figura 35). El segundo de los dos signos parece ser una cabeza de algún tipo, pero no alcanza a discernirse



Figura 34. Texto explicativo de la escena NO-O2. Foto: Rogelio Valencia Rivera/PAC.

ningún otro detalle.

El segundo cuerpo de la esquina noroeste concluye con la escena **EsO-LtN2**. Se trata de la representación de una mujer sentada y vestida con un huipil de un azul dramático, decorado con grupos de motas triples. Extiende sus brazos al frente, hacia lo que parece ser una vasija sobre un atado de tela; sobre éste, hay varios objetos no identificables. En la parte superior de la escena, hay un texto que consta de dos glifos (Figura 36). Dado su relleno pardo, podemos asociarlo con la



Figura 35. Texto explicativo 2 de la escena NO-O2. Foto: Rogelio Valencia Rivera/PAC.

Fase 3, pero aunque el primer signo es claramente un ejemplo más de la forma de ‘Ak’bal Flamígero’ del logograma **AJ**, el segundo glifo se encuentra demasiado dañado para poder leerlo.

Esquina suroeste

La esquina suroeste presenta una mala conservación similar a la noroeste, aunque hay algo más de textos legibles en esta área. Gran parte de la escalinata oeste resultó demolida en la construcción de las versiones posteriores de la Estructura 1 y queda muy poco de la pared lateral sobre la que alguna vez estuvo la escena **EsO-LtS1**. Es posible distinguir a un personaje masculino de pie, aunque una inspección más próxima revela que hay, de hecho, dos personajes que se traslapan, cada uno de una fase de pintura diferente. No queda texto alguno.

La escena en la posición **SO-O1** es otro ejemplo en el que las pinturas de la Fase 3 resultaron muy dañadas, y lo que puede verse en la actualidad es la imagen de la Fase 1, que alguna vez estuvo cubierta por las fases posteriores. Las pinturas de la Fase 3 alguna vez constaron de tres personajes sentados, un tazón o plato lleno de objetos redondos pequeños, pintados de rojo, y un texto glífico descriptivo. La escena de la Fase 1 muestra a tres personajes de pie; dos de ellos aparecen frente a una gran olla asentada en un soporte hecho con un anillo de tela; la olla aún lleva las ataduras utilizadas para cargarla (Figura 37). Uno de los dos personajes de pie, que



Figura 36. Texto explicativo de la escena EsO-LtN2. Foto: Rogelio Valencia Rivera/PAC.



Figura 37. Escena SO-O1. Dibujo: Simon Martin/PAC.



Figura 38. Texto explicativo de la escena SO-O1 de la Fase 3: (a) fotografía; (b) dibujo. Fotografía y dibujo: Simon Martin/PAC.

lleva un sombrero abombado, voltea sobre su hombro para mirar al tercer personaje. El texto descriptivo de la Fase 3 se halla en condiciones de conservación moderadamente buenas (Figura 38). Está claro que el primer signo es **AJ** en su forma de afijo, en tanto que los detalles internos del siguiente signo del bloque se asemejan a la sílaba **chi** bajo luz normal, pero recuerdan más al logograma **IHK'**, “negro,” en las imágenes de espectro múltiple. El segundo bloque comienza con la sílaba **bu**, pero no está claro si debiera considerarse junto con el siguiente elemento —una cabeza zoomorfa de algún tipo—, como parte

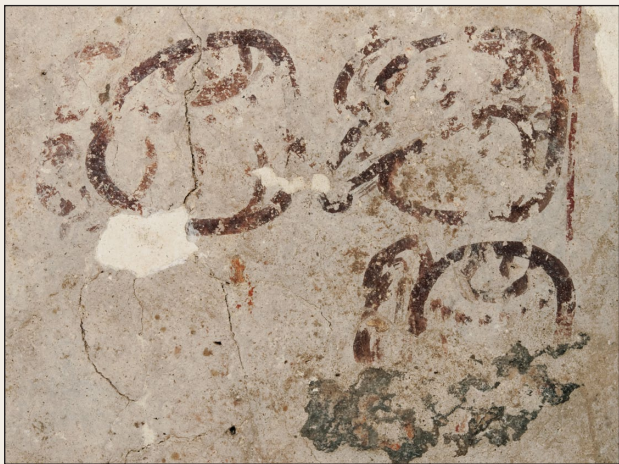


Figura 39. Texto explicativo de la escena SO-O1, de la Fase 1. Foto: Rogelio Valencia Rivera/PAC.

del glifo **bu** completo, o si este segundo signo tiene su propio valor. Dada la conservación limitada de estos glifos y la falta de una escena asociada, resulta difícil saber qué sentido tiene este texto, más allá de señalar una posible relación con la escena que sigue, en la posición **SO-S1**, cuyo referente comienza asimismo con **IHK'**.

El texto descriptivo de la Fase 1 es muy diferente (Figura 39). Comienza con el mismo elemento cursivo de flama que hallamos en la versión de ‘Ak’bal Flamígero’ del logograma **AJ**, si bien aquí parece estar asociado con la sílaba **ba**. La presencia de las flamas y la posición de este glifo dando inicio al texto descriptivo, nos hace preguntarnos si pudiera tratarse de una versión alternativa del logograma **AJ**. Las razones para creer que esto es así surge en la escena **SO-O2** y habremos de examinar esta identificación cuando lleguemos a dicho texto. El segundo glifo en la escena **SO-O1** consiste en una cabeza de ave, con un segundo signo —dañado en la actualidad— en su boca. El glifo más común de este tipo lleva un signo *winik*, “persona,” en esta posición infija, si bien todavía no existe lectura alguna para esta combinación. La preponderancia de ortografías silábicas en estos murales parecería sugerir que en este caso se empleó como silabograma. El compuesto final se escribió **na-ba**, aunque hay también cierta posibilidad de que haya sido **ni-ba**. Sea el que sea el sentido de este texto, presumiblemente se relaciona con el contenido de la gran olla que aparece en la escena de la Fase 1.

En la escena de la posición **SO-S1** encontramos tres personajes: dos masculinos y uno femenino, con dos canastas entre ellos (Figura 40). La mujer de la derecha manipula un palo delgado con un extremo plano y 13 objetos similares que se proyectan de la parte superior de las canastas, como si se hubieran puesto en un material que permitiera su exhibición. Algunos de estos objetos tienen un gran parecido con pinceles, pero otros tienen extremos decorados en diferentes estilos (ver foto en la Figura 40 de www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf). Uno de ellos, el de la extrema izquierda de la canasta de la derecha, parece una cabeza crudamente ejecutada de la deidad K’awiil. Los sangradores tallados en hueso a menudo se embellecen de esta manera, pero el tamaño



Figura 40. Escena SO-S1. Dibujo: Simon Martin/PAC.

de estos objetos sugiere que se trata de grandes pasadores para el cabello o, posiblemente, agujas de tejer. Aún en nuestros días, éstas últimas llevan tallados decorativos en sus extremos (Karl Taube, comunicación personal 2006). Algunas porciones de la pintura de la Fase 1 pueden verse en el área remetida bajo el tablero, específicamente la pierna de un personaje de pie (no se muestra en el dibujo). En ciertas porciones del personaje masculino central parecen asomarse porciones de una capa de

el logograma **IHK'**, “negro,” antes de un segundo signo que casi se ha desvanecido por completo. Las imágenes de espectro múltiple fueron útiles para definir su detalles internos, pero aún así no pudo identificarse. Podrían aludir a los pasadores/agujas que aparecen en la escena, mismas que originalmente se pintaron de un color marrón negruzco. Sin embargo, se requiere un mayor análisis de la secuencia de las fases de pintura antes de que la escena y el texto puedan vincularse con certeza.

A pesar de las pésimas condiciones en las que se encuentra la escena siguiente, la **EsS-LtO1**, es posible distinguir a un personaje masculino sentado. Al igual que en la escena **EsO-LtS1**, las primeras impresiones engañan, sin embargo, dado que la imagen está compuesta en realidad por dos diferentes fases que se alinean sólo en parte. El resto de la escena resultó destruida durante la demolición, en tiempos antiguos, de casi toda la escalinata sur, y no queda texto descriptivo alguno.

Comenzando nuestra visita final del segundo nivel, la escena pintada en la pared de la escalinata, en la posición **EsO-LtS2**, exhibe una gran profusión de líneas, que quizá sean resultado de diversas fases. No es posible identificar ni figuras ni texto alguno.

En el curso de las excavaciones en la zona **SO-O2**, se descubrió una pintura de la Fase 3 que estaba muy degradada;



Figura 41. Texto explicativo de la escena SO-S1. Foto: Simon Martin/PAC.

pintura diferente, en tanto que el “fantasma” de su brazo extendido podría ser un boceto experimental o incluso los restos de pintura perteneciente a otra fase.

El texto presente tiene jeroglíficos rellenos en un tono verde-azul, característica que comparte con los glifos de la escena **NO-N2** (ver Figura 32), pero con ninguna de las demás porciones que han sobrevivido de las pinturas (Figura 41). Tras la forma de afijo de **AJ**, encontramos



Figura 42. Escena SO-O2. Dibujo: Simon Martin/PAC.

sin embargo, la pintura de la Fase 1 que se hallaba cubierta por la primera reveló a dos personajes masculinos que manipulan un gran bulto atado con cuerda o tela (Figura 42). El de la derecha mira hacia el frente, mostrando la perspectiva muy “aplanada” que suele exhibir esta convención en el arte maya. Hay dos textos descriptivos separados con los densos contornos negros que son característicos de esta fase. El primero de ellos identifica al



a



b

Figura 43. (a) Texto explicativo 1 de la escena SO-O2 (foto: Simon Martin/PAC); (b) texto explicativo 2 de la escena SO-O2 (foto: Rogelio Valencia Rivera/PAC).

personaje de la izquierda y comienza con un par de signos que se parecen mucho a los que dan inicio al texto descriptivo de Fase 1 de la escena **SO-O1** (Figura 43a; consultar la Figura 39 en relación con el texto descriptivo de la escena **SO-O1**). Difieren sólo en que el relleno oscuro de la parte superior del segundo signo es más característico del logograma **HA'**, “agua,” que del silabograma **ba**. Una pista importante de su significado proviene del otro texto explicativo, que identifica al personaje de la derecha (Figura 43b). Aunque está dañado, se trata claramente de la versión de ‘Ak’bal Flamígero’ del logograma **AJ**. La implicación es que ambos textos exhiben compuestos diferentes pero semánticamente equivalentes: ‘agua ardiente’ y ‘oscuridad ardiente.’ En Ek Balam, México, encontramos un antecedente importante de este glifo de ‘agua ardiente’ (Lacadena, 2002, 2005: 67). Ahí, su sustitución de **AJ** en la ortografía de **Aj-4-na-ba-ki** demuestra que se trata de otra forma, hasta ahora única, de esa expresión de agencia (Figura 44). La forma presente en Ek Balam difiere en un aspecto del que aquí nos ocupa : incluye una espina curva de mantarraya sobre el signo de agua, si bien los ejemplos de Calakmul sugieren que esto es opcional.

Como es habitual, siguen los sujetos de los textos descriptivos, aunque ninguno de ellos es de fácil comprensión.



Figura 44. Ortografías de **AJ-4-na-ba-ki** en el Mural de los 96 Glifos de Ek Balam: (a) precedido por la forma de afijo T12 de **AJ** (U3b); (b) precedido por la forma de ‘agua ardiente’ de **AJ** (W1). Dibujos: Alfonso Lacadena.

El primero comienza con una serie de puntos que recuerdan el logograma **K’UH(UL)**, “dios/sagrado.” Este aparece sobre un elemento tejido del tipo que suele verse en las representaciones mayas de techos de hoja de palma y ciertos tipos de diademas y petates (tapetillos). El segundo texto descriptivo es diferente y muestra sólo el signo silábico **po**. En vista de que este signo no puede ser una palabra viable por sí sola, nos preguntamos si alguna vez estuvo modificada con un marcador diacrítico “de duplicación,” estrategia ortográfica que en otros contextos convierte a la expresión **’po** en **pohp**, “petate o tapetillo” (Stuart y Houston, 1994: 46, fig. 57r, q). Dado el tipo de materiales que aparecen en otras partes de los murales, es una posibilidad que vale la pena considerar.¹⁴

La pintura visible en la escena **SO-S2** es casi toda de las Fases 1 o 2; de la Fase 3 quedan sólo las partes superiores de dos tocados. Es notorio, sin embargo, que uno de estos tocados muestra la cabeza verde jade del llamado Dios Bufón, que representa la personificación del papel; es este un signo de pertenencia a la élite, como ya lo hemos discutido aquí. El único glifo que ha sobrevivido se encuentra en el extremo derecho de la escena y pertenece a esta fase, pero más allá del signo inicial **AJ**

¹⁴ No está claro si estos personajes están participando en la misma tarea o si sus tareas son diferentes. La primera idea podría sugerir que los dos textos explicativos no son sino diferentes ortografías del mismo título, haciendo del diseño de puntos y tejido un logograma compuesto que representa **POHP**. Este mismo signo, extremadamente raro, aparece en el gran friso de estuco de Toniná, en donde aparece también con el prefijo **AJ** y funge como texto explicativo de una deidad antropomorfa que fuma un cigarro (ver Yadeun, 1992: 113; Stephen Houston, comunicación personal 2012).

(Figura 45) resulta imposible de leer. La escena subyacente, que ahora es la dominante, es la que más personajes presenta en toda la serie de pinturas del edificio, y muestra a un grupo de hombres y mujeres con diversos paquetes y recipientes.

El muro lateral de la escalera en la posición **EsS-LtO2** ostenta en la actualidad una imagen muy desvanecida de lo que parece ser un personaje masculino. Por el ángulo de su pierna extendida, podemos ver que aparece sentado sobre algo, en tanto que su brazo extendido sugiere que alguna vez sostuvo un objeto. Todo lo demás se ha perdido.

Las molduras remetidas

Este estudio del material epigráfico presente en las porciones sobrevivientes de la Estructura Sub 1-4 ha dejado un texto sin mencionar. Varias de las molduras remetidas que constituyen la base de cada cuerpo de construcción también llevan jeroglíficos. Las molduras bajo las posiciones **SO-S1**, **SO-S2**, **SE-S2**, **SE-E2**, **SE-S3** y **SE-E3** muestran el mismo pasaje de tres glifos en diversos estados de conservación en tanto que, aparentemente por falta de espacio, las estrechas molduras bajo las posiciones **NO-N3** y **NO-O3** muestran sólo el signo central de estos tres. Todos estos textos pueden asignarse a la Fase 3, a juzgar por su relleno color pardo. El ejemplo bajo la posición **SE-S2** es el que se halla en mejores condiciones y habremos de utilizarlo para ilustrar todos los demás ejemplos (Figura 46).



Figura 46. Glifos de la escena SE-S2 en la moldura remetida. Foto: Gene Ware/PAC.

La secuencia comienza con **IX**, el glifo clasificador femenino, seguido por el mismo logograma sin descifrar que hallamos en los textos descriptivos de las escenas **SE-E1** (Figura 8) y **EsN-LtE1** (Figura 24). El tercero y último compuesto glífico se lee **9-TUUN-ni**, *bolon/baluun tuun*, “nueve piedras.”¹⁵ Está claro que tenemos aquí un nombre o título femenino, pero su significado e importancia son desconocidos.

El glifo desconocido es raro y se conoce tan sólo en un puñado de contextos. En un texto que aparece en la página 68 del Códice de Dresde, una forma de este mismo signo se introduce con la preposición *ta* “en,” y en la escena que ilustra funge como trono icónico de Chahk, dios de la lluvia (Figura 47a).¹⁶ En este caso, está claro que alude a un sitio, y forma parte de otros locativos que aparecen en esta sección del códice, en la que se muestra a Chahk en un “camino,” en una “cueva” y en una “montaña.” En el Tablero 1 de Cancuén, aparece como sujeto de la raíz posicional *pat*, “hacer, formar,” lo que demuestra que se trata de algo que puede hacerse, construirse o armarse de algún modo (para leer más sobre *pat*, consultar Stuart, 1998: 381-384) (Figura 47b). El glifo desconocido también aparece en los sitios de Piedras Negras, Yaxchilán, Bonampak y Zacpetén, en una secuencia en la que se asemeja mucho a la fórmula de la llamada “cuenta de prisioneros” (Figura 47c, d). En estas ocasiones, adopta una posición que normalmente es ocupada por una unidad numérica, lo que sugiere que podría estar cumpliendo una función igual o similar.¹⁷ Ninguna de sus instancias cuenta

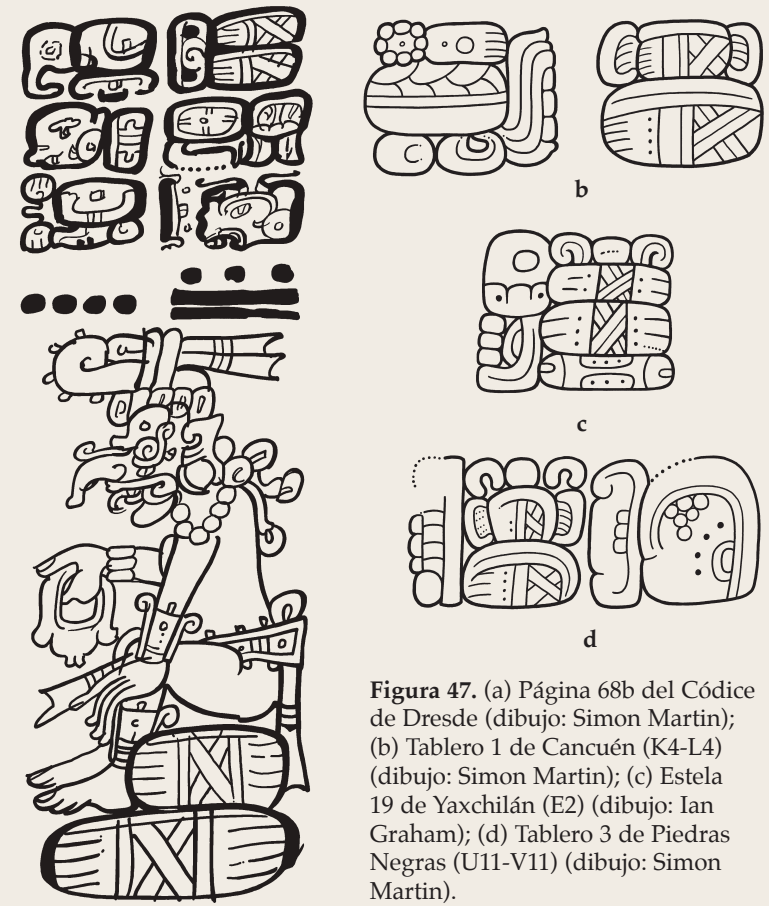


Figura 47. (a) Página 68b del Códice de Dresde (dibujo: Simon Martin); (b) Tablero 1 de Cancuén (K4-L4) (dibujo: Simon Martin); (c) Estela 19 de Yaxchilán (E2) (dibujo: Ian Graham); (d) Tablero 3 de Piedras Negras (U11-V11) (dibujo: Simon Martin).

con algún tipo de clave fonética de lectura de lo que claramente es un signo de naturaleza logográfica.

Esta repetición de nombre/título parecería “etiquetar” al edificio de alguna manera, si bien su ubicación *ad hoc*, que enfatiza con fuerza las fachadas que miran al sur, hasta ahora no puede explicarse. ¿Quién podría ser esta mujer? Mucho depende de si la naturaleza original de la estructura era predominantemente religiosa o secular. En el primer caso, podría tratarse de una diosa hasta ahora desconocida, o bien una sacerdotisa o algún otro tipo de funcionaria religiosa. En caso de que el edificio haya tenido un propósito más pragmático, el nombre/título pudiera ser una alusión a la funcionaria que en él residía. La destrucción en tiempos antiguos del edificio que alguna vez coronó la plataforma pintada (suponiendo que haya habido uno) hace imposible un análisis arquitectónico, aunque

el limitado espacio de la parte superior de la construcción significa que lo que haya podido haber no pudo haber sido muy espacioso. Las plataformas de varios niveles como la que nos ocupa, especialmente las que tienen escalinatas cruciformes, se han interpretado siempre como estructuras de carácter ritual-religioso. Las cuatro escalinatas de acceso sugieren un ideal de acceso fácil, pero seguramente tuvieron una naturaleza simbólica o sirvieron para acoger representaciones en las cuales la orientación hacia los puntos cardinales jugaba un papel clave.

De entre las pocas claves de que disponemos, destaca la presencia del glifo misterioso en los textos explicativos de las escenas. En ellos, es un título que se aplica a dos mujeres que aparecen en las pinturas, que más o menos se entiende así: “Señora x” (ninguna incluye el elemento de “nueve piedras”). Ambas mujeres aparecen ocupadas en tareas bastante pedestres; su apariencia tampoco es particularmente impresionante. Una de ellas es una servidora de atole y la otra una cargadora, y ninguna de ellas parece ser de un estatus alto, ni por su vestimenta, ni por sus elementos de adorno (de hecho, a juzgar por su simple indumentaria, la cargadora anciana se cuenta entre los personajes más humildes en todo el programa de pinturas). La conexión, sin embargo, establece un vínculo entre las actividades retratadas en los murales, la identidad o papel de dos participantes, y el nombre o función del edificio en cuestión. Lograr un desciframiento exitoso aclararía estas relaciones, pero por el momento sólo podemos reconocer que este jeroglífico en particular parece prometer mucho en términos de la futura comprensión de la Estructura Sub 1-4.¹⁸

Conclusiones

Esto nos lleva a las preguntas en torno al significado general de las pinturas murales de la Estructura Sub 1-4. En primer

¹⁸ En respuesta a mi propuesta de un templo de mercado, Stephen Houston (comunicación personal 2006) sugirió que el signo misterioso podría ser *ch’i’wuk/k’i’wuk*, o bien *chohnib/kohnib*, “mercado.” Siguiendo esta línea de razonamiento, otras posibilidades podrían ser *konol*, *chonlab* o *manbal* (ver Kaufman, 2003: 792-799).

lugar, está claro que estas obras de arte únicas sólo pueden apreciarse cabalmente dentro del contexto arquitectónico tanto del edificio en el que se pintaron, como del complejo mayor del que alguna vez este edificio fue el elemento central. Las futuras investigaciones arqueológicas de este amplio recinto y sus muchas estructuras sin duda revelarán mucho sobre las actividades que en él debieron llevarse a cabo. Hay aún un potencial enorme en el complejo Chiik Nahb para establecer una sinergia de colaboración entre las representaciones artísticas y la cultura material.

Las imágenes ilustran el transporte, la manipulación, la transferencia y el consumo de diversos materiales. La mayoría muestran interacción entre los proveedores y quienes reciben las mercancías, si bien varias de ellas muestran a cargadores y a los encargados de exhibirlas. En algunos casos, los materiales en cuestión pueden reconocerse, pero la mayoría pueden identificarse sólo con la ayuda de sus textos glíficos explicativos. La mayoría son artículos prácticos o de subsistencia, siendo en muchos casos algún tipo de maíz procesado. Las ilustraciones son esquemáticas y las interacciones están abiertas a más de una interpretación, pero el carácter profundamente social de estas actividades está claro y —dada la prominente ubicación de las pinturas— podemos considerar que tenían una importancia considerable.

A pesar de una generación o incluso más de investigaciones académicas serias sobre la economía maya, carecemos de una comprensión clara de los mecanismos sociales mediante los cuales se distribuían los bienes y servicios. Los enfoques actuales combinan, por lo general, la teoría social, las comparaciones etnográficas o históricas, y los datos de excavación —enfatzándose cada una de estas disciplinas en diversos grados. En virtud de que sólo los materiales imperecederos sobreviven en las tierras bajas tropicales, los datos arqueológicos llegan a nosotros muy empobrecidos y con distorsiones inevitables. De igual modo, y a pesar de que contamos con información histórica

¹⁵ Si se desea abundar en la forma *baluun* como el término empleado en el período Clásico para aludir a “nueve,” ver Miller y Martin (2004: 281).

¹⁶ Las dos variantes del signo se designan como T29:563b y T563b:563b, respectivamente, en el sistema de Thompson (1962).

¹⁷ Una cuenta de prisioneros típica sería **AJ-1-20-BAAK**, *aj juun winik baak*, “El de los Veintiún Prisioneros,” título que Pájaro Jaguar IV de Yaxchilán utiliza en muchas ocasiones. El signo misterioso aparece en un título de apariencia similar, usado por el padre de Pájaro Jaguar, Escudo Jaguar el Grande, como es el caso en la Estela 19, en la posición E2, en donde podemos ver **AJ-1-?-BAAK** (ver Stuart, 1985b: fig. 6). En ese caso podría estar fungiendo como unidad numérica (¿mayor a 20?), posiblemente como homónimo. Sin embargo, nuestra comprensión de esta fórmula es demasiado precaria aún como para ofrecer conclusión alguna.

confiable sobre los sistemas económicos en uso al momento de la invasión española, su proyección a períodos anteriores está llena de incertidumbre, dados los profundos cambios que separan a las sociedades de los períodos Posclásico y Clásico.

De manera importante, los textos jeroglíficos hacen más que identificar los diferentes materiales pues, como ya hemos visto, los vinculan en todo momento en el seno de títulos que denotan las afiliaciones o especializaciones de diferentes individuos. Estas asociaciones genéricas indican algún tipo de naturaleza formal o habitual en las actividades retratadas. En otro estudio, he sostenido que esta y otras características de las pinturas son congruentes con la idea de que se trata de un mercado, pudiendo así entenderse a la Estructura 1 como el corazón de un complejo religioso-administrativo (Martin, 2007; Martin, en Boucher y Quiñones, 2007: 48). Esta postura se ve reforzada por el presente estudio.¹⁹ Sin embargo, aún si ésta resulta ser una descripción razonable, deberíamos mantenernos abiertos a la posibilidad de la existencia de sistemas de oferta y demanda que desdibujen o eludan por completo la dicotomía contemporánea entre una economía capitalista y una no capitalista (McAnany, 1993). Las “ferias de peregrinaje” (Freidel, 1981) y otros sistemas similares basados en la celebración de festivales, constituyen ejemplos de redes de distribución en las cuales el consumo material se entreteje con aspectos socio-religiosos más amplios de ceremonial e interacción social (Boucher y Quiñones, 2007; García Barrios y Carrasco Vargas, 2008; Vázquez López, 2006).

La naturaleza precisa de los murales únicos de la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb continuará discutiéndose, pero no cabe duda alguna de que nos ofrecen un vistazo muy seductor al interior de un ámbito que hasta ahora había permanecido

¹⁹ Vale la pena subrayar que entre los mayas ch’ortís contemporáneos, un vendedor de maíz puede simplemente ser un *aj ixim*, en tanto que un vendedor de frijoles sencillamente es un *aj b’u’r* (Kerry Hull, comunicación personal 2009).

oculto. Cuando se comprenda mejor su mensaje, sabremos sustancialmente más sobre la manera en que los antiguos habitantes de Calakmul conducían sus asuntos cotidianos, satisfacían sus necesidades de subsistencia e interactuaban como comunidad.

Agradecimientos

Antes que nada, quiero hacer patente mi agradecimiento a nuestro director de proyecto, Ramón Carrasco Vargas, anfitrión generoso y colaborador a lo largo de 18 años de trabajo en Calakmul. En la preparación de este estudio, he recibido una colaboración considerable de mis colegas, principalmente de Rogelio Valencia Rivera, María Cordeiro Baqueiro, Sylviane Boucher, Verónica Vázquez López y del director de sitio, Omar Rodríguez Campero. Recibí ayuda adicional en relación con el registro fotográfico de las pinturas de parte de Gene Ware, Juan Ignacio Cases Martín y Harri Kettunen. Finalmente, mi agradecimiento a Stephen Houston, Kerry Hull, John Justeson, Alfonso Lacadena, David Stuart, Karl Taube y Marc Zender, por sus útiles comentarios y sugerencias en relación con este material.



Figure 47. Detalle de la escena SE-S1 de la esquina sudoeste, primer nivel. Foto: Rogelio Valencia Rivera / PAC.

Bibliografía

Adams, Richard E. W., ed.
1986 *Río Azul Reports, No. 2: The 1984 Season.* Center for Archaeological Research, University of Texas at San Antonio.

Aguirre Tanús, Mariana, and María Cordeiro Baqueiro
2007 Pinturas murales del Clásico Temprano en el reino de Ka’an. In *Los Investigadores de la Cultura Maya* 15(1):167-177. Universidad Autónoma de Campeche, Campeche.

Arnauld, Marie Charlotte
1986 *Archéologie de l’habitat en Alta Verapaz, Guatemala.* Collection Études Mésoaméricaines 10. Centre d’Études Mexicaines et Centraméricaines, Mexico.

Aulie, H. Wilbur, and Evelyn W. de Aulie
1978 *Diccionario ch’ol–español, español–ch’ol.* Instituto Lingüístico de Verano, Mexico.

Baglioni, Piero, and Rodrigo Giorgi
2006 Soft and Hard Nanomaterials for Restoration and Conservation of Cultural Heritage. *Soft Matter* 2:293–303.

Barrera-Vásquez, Alfredo, Juan Ramón Bastarrachea Manzano, William Brito Sansores, Refugio Vermont Salas, David Dzul Góngora, and Domingo Dzul Pot
1980 *Diccionario maya Cordemex, maya–español, español–maya.* Ediciones Cordemex, Mexico.

Bassie-Sweet, Karen
1996 *At the Edge of the World: Caves and Late Classic Maya World View.* University of Oklahoma Press, Norman.

Bassie-Sweet, Karen, Nicholas A. Hopkins, and J. Kathryn Josserand
2008 A Classic Maya Headdress. Manuscript.

Baudez, Claude Francois
1994 *Maya Sculpture of Copan: The Iconography.* University of Oklahoma Press, Norman.

Becquelin, Pierre
2001[1969] *Arqueología de la región de Nebaj.* Cuadernos de Estudios Guatemaltecos 5. Centro Frances de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Guatemala.

Bernal Romero, Guillermo
2002a U Pakal K’inich Janahb’ Pakal, el nuevo gobernante de Palenque. *Lakamha’*: Boletín Informativo del Museo de Sitio y Zona Arqueológica de Palenque 4:4-9.

2002b Análisis epigráfico del Tablero de K’an Tok, Palenque, Chiapas. In *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos. Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque*, edited by Vera Tiesler Blos, Rafael Cobos, and Merle Greene Robertson, v. 1, pp. 401-423. Conaculta; INAH, Mexico.

2006 El trono de K’inich Ahkal Mo’ Nahb’: una inscripción glífica del Templo XXI de Palenque. MA thesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.

Borgstede, Greg
2004 Archaeology and Ethnicity in the Western Maya Highlands, Guatemala. Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, Philadelphia.

Borhegyi, Stefan F. de
1959 The Composite or Assemble-it-Yourself Censer, a New Lowland Maya Variety of the Three-Pronged Incense Burner. *American Antiquity* 25(1):51-65.

Boucher, Sylviane, and Lucía Quiñones
2007 Entre mercados, ferias y festines: los murales de la Sub 1-4 de Chiik Nahb, Calakmul. *Mayab* 19:27-50.

Bibliografía 1

Boucher, Sylviane, Yoly Palomo, and Sara Dzul
2006 Informe cerámico del depósito especial de la Estructura XX. Report submitted to the Proyecto Arqueológico Calakmul, Campeche.

Braswell, Geoffrey
1996 A Maya Obsidian Source: The Geoarchaeology, Settlement History, and Ancient Economy of San Martín Jilotepeque, Guatemala. Ph.D. dissertation, Tulane University, New Orleans.

Bricker, Victoria, Eleuterio Po’ot Yah, and Ofelia Dzul de Po’ot
1998 *A Dictionary of the Maya Language as Spoken in Hocabá, Yucatán*. University of Utah Press, Salt Lake City.

Carmack, Robert
1981 *The Quiché Mayas of Utatlán: The Evolution of a Highland Guatemala Kingdom*. University of Oklahoma Press, Norman.

Carrasco Vargas, Ramón
1996 Calakmul, Campeche. *Arqueología Mexicana* 3(18):46-51.
1998 The Metropolis of Calakmul, Campeche. In *Maya*, edited by Peter Schmidt, Mercedes de la Garza, and Enrique Nalda, pp. 372-385. Rizzoli, New York.
2005 The Sacred Mountain: Preclassic Architecture in Calakmul. In *Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship*, edited by Virginia M. Fields and Dorie Reents-Budet, pp. 62-66. Los Angeles County Museum of Art; Scala, London.

Carrasco Vargas, Ramón, and Andréé Bojalil
2005 Nuevos datos para la historia del arte y la iconografía del Clásico Temprano en el área maya: el reino de Ka’an. Paper presented at the XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, Guatemala City.

Carrasco Vargas, Ramón, and Marinés Colón González
2005 El reino de Kaan y la antigua ciudad maya de Calakmul. *Arqueología Mexicana* 13(75):40-47.

Carrasco Vargas, Ramón, and Omar Rodríguez Campero
2003 La antigua ciudad maya de Calakmul: una perspectiva. *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* 623:48.

Carrasco Vargas, Ramón, and Verónica A. Vázquez López
2007 Nuevas evidencias del Clásico Temprano en el registro arqueológico del reino de Kaan. In *Los Investigadores de la Cultura Maya* 15(1):155-165. Universidad Autónoma de Campeche, Campeche.

Carrasco Vargas, Ramón, Verónica A. Vázquez López, and Simon Martin
2009 Daily Life of the Ancient Maya Recorded on Murals at Calakmul, Mexico. *Proceedings of the National Academy of Sciences (PNAS)* 106(46):19245-19249.

Closs, Michael P.
1988 The Hieroglyphic Text of Stela 9, Lamanai, Belize. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 21:9-16. Center for Maya Research, Washington, D.C. Available: www.mesoweb.com/bearc/cmr/21.html.

Coe, Michael D.
1973 *The Maya Scribe and his World*. The Grolier Club, New York.
1977 Supernatural Patrons of Maya Scribes and Artists. In *Social Process in Maya Prehistory: Studies in Honor of Sir Eric Thompson*, edited by Norman Hammond, pp. 327-347. Academic Press, New York.
1989 The Hero Twins: Myth and Image. In *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases by Justin Kerr, Volume 1*, pp. 161-184. Kerr Associates, New York. Available: www.mesoweb.com/publications/MayaVase/Coe1989.html.

Cordeiro Baqueiro, María
2012 Expresión artística. In *Calakmul. Patrimonio de la Humanidad*, edited by Regina Martínez Vera, pp. 212-237. Grupo Azabache, Mexico.

Coto, Tomás de
1983 *Thesaurus verboru[m]. Vocabulario de la lengua cakchiquel u [el] guatemalteca, nuevamente hecho y recopilado con summo estudio, trabajo y erudición*. René Acuña, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.

Culbert, T. Patrick
1965 *The Ceramic History of the Central Highlands of Chiapas, Mexico*. Papers of the New World Archaeological Foundation 14. Brigham Young University, Provo.

Delgaty, Colin C.
1964 *Vocabulario tzotzil de San Andrés, Chiapas*. Serie de Vocabulario Indígenas Mariano Silva y Aceves 10. Instituto Lingüístico de Verano, Mexico.

Desprat, Alice
2006 Las pinturas decorativos del Clásico Temprano y su conservación: los artistas del reino de Kaan. In *Los Investigadores de la Cultura Maya* 14(2):242-254. Universidad Autónoma de Campeche, Campeche.

Dutton, Bertha P., and Hulda Hobbs
1943 *Excavations at Tajumulco, Guatemala*. Monograph 9. School for American Research, Santa Fe.

Eberl, Markus, and Daniel Graña-Behrens
2004 Proper Names and Throne Names: On the Naming Practice of Classic Maya Rulers. In *Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective*, edited by Daniel Graña-Behrens, Nikolai Grube, Christian M. Prager, Frauke Sachse, Stefanie Teufel, and Elizabeth Wagner, pp. 101-120. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.

Fields, Virginia
1991 The Iconographic Heritage of the Maya Jester God. In *Sixth Palenque Round Table*, 1986, edited by Virginia M. Fields, pp. 167-174. University of Oklahoma Press, Norman. Available: www.mesoweb.com/pari/publications/RT08/JesterGod.html.

Fields, Virginia, and Dorie Reents-Budet
2005 *Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship*. Los Angeles County Museum of Art; Scala, London.

Folan, William J.
1992 Calakmul, Campeche: A Centralized Urban Administrative Center in the Northern Petén. *World Archaeology* 24:158–168.

Fox, John
1978 *Quiché Conquest*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

Freidel, David A.
1981 The Political Economies of Residential Dispersion among the Lowland Maya. In *Lowland Maya Settlement Patterns*, edited by Wendy Ashmore, pp. 371-382. School of American Research Advanced Seminar Series. University of New Mexico Press, Albuquerque.
1990 Jester God: The Beginning and End of a Maya Royal Symbol. In *Vision and Revision in Maya Studies*, edited by Flora S. Clancy and Peter D. Harrison, pp. 67-78. University of New Mexico Press, Albuquerque.

Freidel, David A., and Barbara MacLeod
2000 Creation Redux: New Thoughts on Maya Cosmology from Epigraphy, Iconography, and Archaeology. *The PARI Journal* 1(2):1-8. Available: www.mesoweb.com/pari/publications/journal/02/Creation.pdf.

Galinier, Jacques
1987 *Pueblos de la Sierra Madre. Etnografía de la comunidad otomí*. Instituto Nacional Indigenista, Mexico.

García Barrios, Ana, and Ramón Carrasco Vargas
2008 Una aproximación a los estilos pictóricos de la pirámide de las pinturas de la Acrópolis Chiik Nahb’ de Calakmul. In *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2007*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, and Héctor E. Mejía, v. 2, pp. 687-702. Ministerio de Cultura y Deportes; Instituto de Antropología e Historia; Asociación Tikal; Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo, Guatemala.

Gifford, James
1960 The Type-Variety Method of Ceramic Classification as an Indicator of Cultural Phenomena. *American Antiquity* 25(3):341-347.
1976 *Prehistoric Pottery Analysis and the Ceramics of Barton Ramie in the Belize Valley*. Memoirs 18. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.

Graham, Ian
1977 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Volume 3, Part 1: Yaxchilan*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.
1978 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Volume 2, Part 2: Naranjo, Chunhuitz and Xunantunich*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.

Grube, Nikolai
1990 The Primary Standard Sequence on Chocholá Style Ceramics. In *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases by Justin Kerr, Volume 2*, edited by Barbara Kerr and Justin Kerr, pp. 320-330. Kerr Associates, New York.
2004a El origen del dinastía Kan. In *Los cautivos de Dzibanché*, edited by Enrique Nalda, pp. 117-132. Instituto Nacional de Antropolgía e Historia, Mexico.
2004b The Orthographic Distinction Between Velar and Glottal Spirants in Maya Hieroglyphic Writing. In *The Linguistics of Maya Writing*, edited by Søren Wichmann, pp. 61-82. University of Utah Press, Salt Lake City.

Haberland, Wolfgang
1964 Marihua Red-on-Buff and the Pipil Question. *Ethnos* 29:73-86.

Hammond, Norman
1972 A Minor Criticism of the Type-Variety System of Ceramic Analysis. *American Antiquity* 37(3):450-452.

Hellmuth, Nicholas
1987 *Monster und Menschen in der Maya-Kunst: Eine Ikonographie der alten Religionen Mexikos und Guatemalas*. Akademische Druk- u. Verlagsanstalt, Graz.

Hill, Robert M.
1996 Eastern Chajomá Political Geography: Ethnohistorical and Archaeological Contributions to the Study of a Late Postclassic Maya Polity. *Ancient Mesoamerica* 7(1):63-87.

Hofling, Charles Andrew, and Félix Fernando Tesucún
1997 *Itzaj Maya–Spanish–English Dictionary*. University of Utah Press, Salt Lake City.

Hopkins, Nicholas A., J. Kathryn Josserand, and Ausencio Cruz Guzmán
2011 *A Historical Dictionary of Chol (Mayan): The Lexical Sources from 1789 to 1935*. Jaguar Tours, Tallahassee.

Houston, Stephen D., and 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.

Hull, Kerry
2003 Verbal Art and Performance in Ch’orti’ and Maya Hieroglyphic Writing. Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin.
2005 An Abbreviated Dictionary of Ch’orti’ Maya. *FAMSI*: www.famsi.org/reports/03031/index.html.

Ichon, Alain
1987 Regional Ceramic Development in El Quiche and Baja Verapaz, Guatemala. In *Maya Ceramics: Papers from the 1985 Maya Ceramics Conference*, edited by Prudence Rice and Robert Sharer, v. 1, pp. 277-306. BAR International Series 345. J. and E. Hedges, Oxford.

Inomata, Takeshi, Daniela Triadan, Erick Ponciano, Estela Pinto, Richard Terry, and Markus Eberl
2002 Domestic and Political Lives of Maya Elites: The Excavation of Rapidly Abandoned Structures at Aguateca, Guatemala. *Latin American Antiquity* 13(3):305-330.

Jackson, Sarah, and David Stuart
2001 The Aj K’uhun Title: Deciphering a Classic Maya Term of Rank. *Ancient Mesoamerica* 12(2):217-228.

Karttunen, Frances
1992 *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. University of Oklahoma Press, Norman.

Kaufman, Terrence
2003 A Preliminary Mayan Etymological Dictionary. *FAMSI*: www.famsi.org/reports/01051/index.html.

Kaufman, Terrence, and William M. Norman
1984 An Outline of Proto-Cholan Phonology, Morphology and Vocabulary. In *Phoneticism in Mayan Hieroglyphic Writing*, edited by John S. Justeson and Lyle Campbell, pp. 77-166. Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.

Kelley, David H.
1982 Costume and Name in Mesoamerica. *Visible Language* 16(1):39-48.

Kerr, Barbara, and Justin Kerr, eds.
1990 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases by Justin Kerr, Volume 2*. Kerr Associates, New York.
1991 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases by Justin Kerr, Volume 3*. Kerr Associates, New York.
2000 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases by Justin Kerr, Volume 6*. Kerr Associates, New York.

Lacadena, Alfonso
1997 Comments on the (u-)**ha-yi** Compound in the Primary Standard Sequence. Paper presented at the 2nd European Maya Conference, Leiden University, Leiden.
2002 El corpus glífico de Ek’ Balam, Yucatán, Mexico. Report submitted to the Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies. Available: www.famsi.org/reports/01057es/index.html.
2005 Los jeroglíficos de Ek’ Balam. *Arqueología Mexicana* 13(76):64-69.

Lacadena, Alfonso, and Søren Wichmann
2004 On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing. In *The Linguistics of Maya Writing*, edited by Søren Wichmann, pp. 100-164. University of Utah Press, Salt Lake City.

Landa, Fray Diego de
1941 *Landa's Relación de las Cosas de Yucatan: A Translation*. Edited with notes by Alfred M. Tozzer. Papers 18. Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.

Laughlin, Robert M.
1975 *The Great Tzotzil Dictionary of San Lorenzo Zinacantán*. Contributions to Anthropology 19. Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Lothrop, Samuel
1936 *Zacualpa: A Study of Ancient Quiché Artifacts*. Publication 472. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.

Lounsbury, Floyd G.
1973 On the Derivation and Reading of the 'Ben-Ich' Prefix. In *Mesoamerican Writing Systems*, edited by Elizabeth P. Benson, pp. 99-143. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Lowe, Gareth W.
1959 *Archaeological Exploration of the Upper Grijalva, Chiapas, Mexico*. Publications 2. New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo.

Lundell, Cyrus L.
1933 Archaeological Discoveries in the Maya Area. *Proceedings of the American Philosophical Society* 72(3):147-179.

Martin, Simon
2003 In Line of the Founder: A View of Dynastic Politics at Tikal. In *Tikal: Dynasties, Foreigners, and Affairs of State*, edited by Jeremy Sabloff, pp. 3-45. School of American Research Advanced Seminar Series. School of American Research Press, Santa Fe.
2007 A Provisional Report on the Murals of Structure 1 of the Chiik Nahb Acropolis. Report submitted to the Proyecto Arqueológico Calakmul, Campeche.
n.d.a Ideology and the Early Maya Polity. In *Origins of Maya States*, edited by Robert J. Sharer. University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia, in press.
n.d.b Reading Calakmul: Recent Epigraphic Finds of the Proyecto Arqueológico de Calakmul. In *Memorias de la VI Mesa Redonda de Palenque. Arqueología, imagen y texto*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico, in press.
n.d.c Inscripciones encontradas en las pinturas murales de Calakmul, Campeche, México. In *La Pintura Mural Prehispánica en México. Área maya, Calakmul*, edited by Leticia Staines. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico, in press.

May Hau, Jacinto, R. Cohuah Muñoz, Raymundo González Heredia, and William J. Folan
1990 *El mapa de las ruinas de Calakmul, Campeche, México*. Universidad Autónoma de Campeche, Campeche.

McAnany, Patricia Ann
1993 The Economics of Social Power and Wealth among Eighth-Century Maya Households. In *Lowland Maya Civilization in the Eighth Century A.D.*, edited by Jeremy A. Sabloff and John S. Henderson, pp. 65-89. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Mellanes Castellanos, Esdras
1951 *Monografía de Palenque*. Departamento de Prensa y Turismo, Tuxtla Gutiérrez.

Miller, Mary, and Simon Martin
2004 *Courtly Art of the Ancient Maya*. Thames and Hudson, New York.

Miller, Mary, and Karl Taube
1993 *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An Illustrated Dictionary Of Mesoamerican Religion*. Thames and Hudson, New York.

Morley, Sylvanus G.
1933 The Calakmul Expedition. *Scientific Monthly* 367:193-206.

Nance, C. Roger
2003a Ceramic Type Distributions. In *Archaeology and Ethnohistory of Iximché*, edited by C. Roger Nance, Stephen Whittington, and Barbara Borg, pp. 181-190. University Press of Florida, Gainesville.
2003b Typological Descriptions and Extra-Site Relationships. In *Archaeology and Ethnohistory of Iximché*, edited by C. Roger Nance, Stephen Whittington, and Barbara Borg, pp. 117-180. University Press of Florida, Gainesville.

Navarrete, Carlos
1961 *La cerámica de Mixco Viejo*. Cuadernos de Antropología 1. Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.

Poponoe de Hatch, Marion
1997 *Kaminaljuyú/San Jorge. Evidencia arqueológica de la actividad económica en el Valle de Guatemala, 300 a.C. – 300 d.C.* Universidad del Valle de Guatemala, Guatemala.

Proskouriakoff, Tatiana
1974 *Jades from the Cenote of Sacrifice, Chichen Itza, Yucatan*. Memoirs 10(1). Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.

Rands, Robert, and Robert Smith
1965 Pottery of the Guatemalan Highlands. In *Archaeology of Southern Mesoamerica, Part One*, edited by Gordon R. Willey, pp. 95-145. Handbook of Middle American Indians 2. University of Texas Press, Austin.

Reents-Budet, Dorie
1988 The Iconography of Lamanai Stela 9. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 22:17-32. Center for Maya Research, Washington, D.C.

Riese, Berthold
1989 The Inscription on the Sculpted Bench of the House of the Bacabs. In *The House of the Bacabs, Copan, Honduras*, edited by David Webster, pp. 82-88. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 29. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Ringle, William M.
1988 Of Mice and Monkeys: The Value and Meaning of T1016, the God C Hieroglyph. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 18:1-22. Center for Maya Research, Washington D.C. Available: www.mesoweb.com/bearc/cmr/18.html.

Rivero Torres, Sonia
1997 La cerámica y lítica de Lagartero, Chiapas, procedente del Limonal, Unidad I. In *Homenaje al profesor César A. Sáenz*, edited by Ángel García Cook, Alba Guadalupe Mastache, Leonor Merino, and Sonia Rivero Torres, pp. 201-250. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.

Robertson, John S.
2004 *A Brief Response to Wichmann's "Hieroglyphic Evidence for the Historical Configuration of Eastern Ch'olan"* (RRAMW 51), with *A Reply to Robertson by Søren Wichmann, and Final Response*. Research Reports on Ancient Maya Writing 51a. Center for Maya Research, Barnardsville, NC.

Robertson, Merle Greene
1985 *The Sculpture of Palenque, Volume II: The Early Buildings of the Palace and the Wall Paintings*. Princeton University Press, Princeton.

Robinson, Eugenia
1998 Organización del estado kaqchikel: el centro de Chitak Tzak. *Mesoamérica* 35:49-71.

Rodríguez Campero, Omar
2008 Características de la composición urbana de los sitios de Calakmul, Balamku y Nadzca'an. In *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2007*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, and Héctor E. Mejía, v. 2, pp. 311-324. Ministerio de Cultura y Deportes; Instituto de Antropología e Historia; Asociación Tikal; Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo, Guatemala.

Roys, Ralph L.
1931 *The Ethno-Botany of the Maya*. Publication 2. Department of Middle American Research, Tulane University, New Orleans.

Ruppert, Karl, and John H. Denison, Jr.
1943 *Archaeological Reconnaissance in Campeche, Quintana Roo, and Peten*. Publication 543. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.

Ruz Lhuillier, Alberto
1952 Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1949. *Anales* 4(32):49-60. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
1958a Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1954. *Anales* 10(39):117-184. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
1958b Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1955. *Anales* 10(39):185-240. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
1973 *El Templo de las Inscripciones, Palenque*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.

Sachse, Frauke, ed.
2004 *Maldonado de Matos. Arte de la lengua szinca*. Fuentes Mesoamericanas 5. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.

Schele, Linda
1974 Observations on the Cross Motif at Palenque. In *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part I: A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque, 1973*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 41-61. Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach, CA. Available: www.mesoweb.com/pari/publications/RT01/Observations.html.
1976 Accession Iconography of Chan-Bahlum in the Group of the Cross at Palenque. In *The Art, Iconography and Dynastic History of Palenque, Part III: Proceedings of the Segunda Mesa Redonda de Palenque, 1974*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 9-34. Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach, CA. Available: www.mesoweb.com/pari/publications/RT03/Schele1976.html.
1979 Genealogical Documentation on the Tri-figure Panels at Palenque. In *Tercera Mesa Redonda de Palenque*, edited by Merle Greene Robertson and Donnan Call Jeffers, pp. 41-70. Pre-Columbian Art Research; Herald Printers, Monterey, CA. Available: www.mesoweb.com/pari/publications/RT04/Tri-Figure.html.
1992 A New Look at the Dynastic History of Palenque. In *Handbook of Middle American Indians, Supplement 5: Epigraphy*, edited by Victoria R. Bricker, pp. 82-109. University of Texas Press, Austin.

Schele, Linda, and Peter Mathews
1979 *The Bodega of Palenque, Chiapas, Mexico*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1998 *The Code of Kings: The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*. Scribner, New York.

Schele, Linda, Peter Mathews, and Floyd Lounsbury
1990 Untying the Headband. *Texas Notes on Precolumbian Art, Writing, and Culture* 4.

Schele, Linda, and Mary Ellen Miller
1986 *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. Braziller; Kimbell Art Museum, Fort Worth.

Sharer, Robert J., Wendy Ashmore, and Robert Hill
n.d. The Pottery of Antigua, Guatemala: A Report of the Collections Recovered by The Hispanic American Research Project, 1969-1970. Manuscript.

Slocum, Marianna C., Florencia L. Gerdel, and Manuel Cruz Aguilar
1999 *Diccionario tzeltal de Bachajón, Chiapas*. Instituto Lingüístico de Verano, Mexico.

Starr, Frederick
1900-1901 Notes upon the Ethnography of Southern Mexico. *Proceedings of the Davenport Academy of Natural Sciences* 8:102-198, 9:63-172.

Stuart, David
1985a The Yaxha Emblem Glyph as Yax-*ha*. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 1:1-6. Center for Maya Research, Washington, D.C. Available: www.mesoweb.com/bearc/cmr/01.html.
1985b The "Count-of-Captives" Epithet in Classic Maya Writing. In *Fifth Palenque Round Table, 1983*, edited by Virginia M. Fields, pp. 97-101. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco. Available: www.mesoweb.com/pari/publications/RT07/CountOfCaptives.html.
1987 *Ten Phonetic Syllables*. Research Reports on Ancient Maya Writing 14. Center for Maya Research, Washington, D.C. Available: www.mesoweb.com/bearc/cmr/14.html.
1989 Hieroglyphs on Maya Vessels. In *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases by Justin Kerr, Volume 1*, pp. 149-160. Kerr Associates, New York. Available: www.mesoweb.com/publications/MayaVase/Stuart1989.html.
1998 "Fire Enters His House": Architecture and Ritual in Classic Maya Texts. In *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, edited by Stephen D. Houston, pp. 373-425. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
2003 Longer Live the King: The Questionable Demise of K'inich K'an Joy Chitam of Palenque. *The PARI Journal* 4(1):1-4. Available: www.mesoweb.com/pari/journal.html.
2004a La concha decorada de la tumba del Templo del Búho, Dzibanché. In *Los cautivos de Dzibanché*, edited by Enrique Nalda, pp. 133-140. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
2004b The Beginnings of the Copan Dynasty: A Review of the Hieroglyphic and Historical Evidence. In *Understanding Early Classic Copan*, edited by Ellen E. Bell, Marcello A. Canuto, and Robert J. Sharer, pp. 215-248. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.
2005 *The Inscriptions of Temple XIX at Palenque*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco. Available: www.mesoweb.com/publications/Stuart/TXIX.html.
2006a The Language of Chocolate: References to Cacao on Classic Maya Drinking Vessels. In *Chocolate in Mesoamerica: A Cultural History of Cacao*, edited by Cameron McNeil, pp. 184-201. University Press of Florida, Gainesville.

2006b The Palenque Mythology. In *Sourcebook for the 30th Maya Meetings, March 14-19, 2006*, pp. 85-194. Mesoamerican Center; Department of Art and Art History, University of Texas, Austin.

2008a Proper Names in the History of Mesoamerican Writing. Paper presented at the 2008 Pre-Columbian Symposium at Dumbarton Oaks, “Scripts, Signs, and Notational Systems in Pre-Columbian America,” Washington, D.C.

2008b The Jeweled Eagle and the First Lord: Reconstructing an Episode of Classic Maya Mythology. Paper presented at the “Mesoamerican Mythologies” symposium, New World Archaeology Council, Irvine, CA.

2011 Some Working Notes on the Text of Tikal Stela 31. *Mesoweb*: www.mesoweb.com/stuart/notes/Tikal.pdf.

Stuart, David, and Stephen D. Houston
1994 *Classic Maya Place Names*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 33. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Stuart, David, Stephen D. Houston, and John Robertson
1999 Recovering the Past: Classic Mayan Language and Classic Maya Gods. In *Notebook for the XXIIIrd Maya Hieroglyphic Forum at Texas, March, 1999*, pt. 2. Department of Art and Art History; College of Fine Arts; Institute of Latin American Studies, University of Texas, Austin.

Stuart, David, and Danny Law
2010 Testimony, Oration, and Dynastic Memory in the Monuments of Copan. Paper presented at the 15th European Maya Conference, “Maya Society and Socio-Territorial Organization,” Madrid.

Stuart, David, and George Stuart
2008 *Palenque: Eternal City of the Maya*. Thames and Hudson, New York.

Taube, Karl A.
1998 The Jade Hearth: Centrality, Rulership, and the Classic Maya Temple. In *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, edited by Stephen D. Houston, pp. 427-478. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

2005 The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion. *Ancient Mesoamerica* 16(1):25-50.

Thompson, J. Eric. S.
1930 *Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras*. Publication 274. Anthropological Series 17(2). Field Museum of Natural History, Chicago.

1950 *Maya Hieroglyphic Writing: Introduction*. Publication 589. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C. Available: www.mesoweb.com/publications/Thompson/Thompson1950.html.

1952 La inscripción jeroglífica del Tablero del Palacio, Palenque. *Anales* 4(32):61-68. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.

1962 *A Catalog of Maya Hieroglyphs*. University of Oklahoma Press, Norman.

1970 *Maya History and Religion*. University of Oklahoma Press, Norman.

Ulrich, E. Matthew, and Rosemary Dixon de Ulrich
1976 *Diccionario maya mopan-español, español-maya mopan*. Instituto Lingüístico de Verano, Guatemala.

Vázquez López, Verónica A.
2006 Pintura mural y arquitectura como medios de transmisión ideológica: la acrópolis Chiik Nahb’. In *Los Investigadores de la Cultura Maya* 14(2):105-114. Universidad Autónoma de Campeche, Campeche.

Ware, Gene A.
2008 Multispectral Images: Mural Paintings of the Chiik Nahb Acropolis. MSI Data Report 2007(2). Report submitted to the Proyecto Arqueológico Calakmul, Campeche.

Wauchope, Robert
1970 Protohistoric Pottery of the Guatemala Highlands. In *Monographs and Papers in Maya Archaeology*, edited by William R. Bullard, pp. 91-242. Papers 61. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.

Weeks, John M.
1983 *Chisalin: A Late Postclassic Maya Settlement in Highland Guatemala*. BAR International Series 169. J. and E. Hedges, Oxford.

Wichmann, Søren
2006 Mayan Historical Linguistics and Epigraphy: A New Synthesis. *Annual Review of Anthropology* 35:279-294.

Woodbury, Richard, and Aubrey Trik
1953 *The Ruins of Zaculeu, Guatemala*. United Fruit Company; William Bird Press, Richmond, VA.

Yadeun, Juan
1992 *Toniná*. Citibank, Mexico.

Zender, Marc
2005a ‘Flaming Ak’bal’ and the Glyphic Representation of the *aj*-Agentive Prefix. *The PARI Journal* 5(3):8-10. Available: www.mesoweb.com/pari/journal.html.

2005b The Raccoon Glyph in Classic Maya Writing. *The PARI Journal* 5(4):6-16. Available: www.mesoweb.com/pari/journal.html.