

## HISTORIA DEL ESTUDIO DE LA PINTURA DE VASOS MAYAS

MARY ELLEN MILLER

Como es de esperarse, los avances en el estudio de la pintura de vasos mayas del período Clásico se han dado en la medida en que se han ido descubriendo y coleccionando vasijas mayas de dicho período. La reunión de colecciones de vasijas mayas ha sido el resultado de dos procesos diferentes: el primero tiene que ver con la reunión de colecciones de vasijas mayas por parte de coleccionistas privados y de museos, en tanto que el segundo es el resultado de la excavación arqueológica de dichas vasijas bajo condiciones controladas. Los dos fenómenos acusan un cierto traslape: algunas de las vasijas excavadas arqueológicamente se han integrado a colecciones de museos, en tanto que algunas de las vasijas producto de saqueo han sido útiles para el trabajo arqueológico. Sin embargo, en general, las condiciones de excavación de las vasijas mayas han determinado con frecuencia el tipo de tratamiento que éstas han recibido. Con el paso del tiempo, esta diferencia en el tratamiento que reciben tiende a disminuir. Finalmente, las vasijas pintadas, más allá de la forma en que se les haya excavado, generalmente acaban en museos, en donde se convierten en objetos de estudio tanto de los historiadores del arte como de los antropólogos interesados en su significado.

John Lloyd Stephens bien pudo ser la

primera persona en hacer comentarios sobre los vasos mayas, de la misma manera en que fue la primera persona en escribir y publicar sobre muchos otros aspectos de la vida y el arte de los antiguos mayas. Cuando Stephens estuvo en Yucatán, una persona le prestó un vaso maya, para que Frederick Catherwood lo dibujara. En ese momento, Stephens lamentó no haber podido adquirir el objeto; no obstante y tras de que un incendio destruyera la colección de antigüedades que se había llevado consigo a los Estados Unidos, se mostró aliviado de que únicamente le hubieran

prestado el objeto para que pudiera examinarlo (Stephens 1843, I: 271-275). Notó particularmente la banda de glifos que corría alrededor del borde superior del vaso, mismos que identificó como parte del mismo sistema de escritura que había observado en Palenque y en Copán; también fue de la opinión de que la escena figurativa del vaso presentaba similitudes con los monumentos de piedra que había visto en esos lugares (Figura 1).

Después de que Stephens y Catherwood completaron sus viajes en la región maya en 1842, los mayas comenzaron a ser ávido objeto de estudio de otros. Teobert Maler, Alfred P. Maudslay y otros exploradores del siglo diecinueve, sin embargo, no hallaron vasijas finamente talladas o pintadas en ninguno de los sitios mayas que visitaron. Los dos primeros hallaron vasijas lacandonas modernas en las ruinas del área del río Usumacinta y Maudslay halló unas vasijas sencillas en una tumba de Palenque (1889-1902, 5: 36). Maudslay también estaba familiarizado con las vasijas finamente pintadas procedentes de Guatemala que E. P. Dieseldorff (llamado J. Dieseldorf por Maudslay) estaba publicando al mismo tiempo (Maudslay 1889-1902, 5: 38). En la década de 1880, Désiré Charnay buscó vasijas mayas en Yucatán, pero finalmente

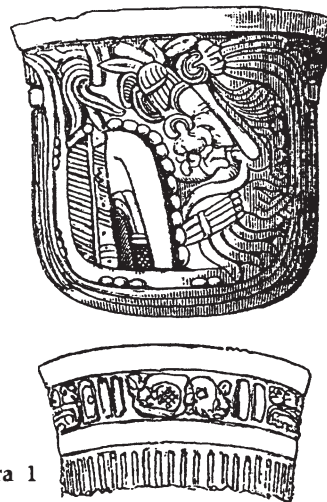


Figura 1

tuvo que conformarse con aceptarlas de otras fuente cuando sus propios esfuerzos por obtenerlas excavando un montículo no arrojaron nada. No tenía una buena opinión de la cerámica maya, si bien notó la similitud existente entre las vasijas excavadas en un montículo en Yucatán y una vasija procedente de Teotihuacan. “La similitud entre el arte cerámico de Yucatán y el de la meseta [es decir, el centro de México] se aprecia a primera vista. Su valor como objetos de arte es nulo, pero su peculiar ornamentación, común a todas las piezas, no puede exagerarse desde el punto de vista de nuestra teoría. Al examinar esta cerámica, uno se percató de que el ceramista fabricó los vasos con relieves, mismos que después coloreó, barnizó y horneó antes de dárselos a la persona a cargo de esculpir motivos y figuras con un cincel de pedernal” (Charnay 1888: 376). Resulta evidente que Charnay no conocía la forma de fabricar objetos de cerámica; sin embargo, aisló las características comunes que resultaban útiles para su teoría de una herencia “tolteca” común en toda Mesoamérica. A partir de la época de

Charnay, con frecuencia se utilizó el estudio de la cerámica para hipotetizar la difusión de la cultura en toda Mesoamérica.

A finales del siglo diecinueve, muchos alemanes llegaron a Guatemala para establecer fincas cafetaleras; entre ellos se contaban E. P. Dieseldorff, quien adquirió un rancho en Cobán y compartía con sus paisanos Eduard Selser, Ernst Förstemann y Paul Schellhas el interés en las antigüedades mayas. Adquiría objetos mayas de granjeros, jornaleros y viajeros y los coleccionaba. En 1892, dirigió excavaciones en Chamá y reunió una colección tanto para sí mismo como para el museo de Berlín.<sup>1</sup> Publicó artículos sobre dos vasijas de Chamá especialmente importantes y su publicación provocó la publicación de ensayos de sus colegas alemanes. Si bien a Dieseldorff le interesaba el contexto arqueológico, su preocupación principal era hallar el significado de las imágenes y el estilo de la pintura. Según creo, fue el primero en presentar dibujos “de desenrollado” de las vasijas mayas, en los cuales las imágenes de una vasija cilíndrica se extendían en una

hoja de papel. Con este tipo de dibujo, todas las figuras y jeroglíficos podían etiquetarse para su referencia y era posible apreciar una escena narrativa en un solo golpe de vista.

En aquellos tiempos no se conocía la relación que guardaban las tierras altas de Guatemala y los mayas de las tierras bajas y los hallazgos de Dieseldorff fueron los primeros en mostrar, con base en los jeroglíficos, que los mayas de Chamá habían utilizado el mismo sistema de escritura de los mayas de Palenque, de forma muy similar a la manera en que, cincuenta años atrás, Stephens había utilizado la escritura jeroglífica para establecer relaciones. Dieseldorff utilizó la *Relación* del obispo Landa y el *Popol Vuh* para interpretar la escena y los jeroglíficos que aparecen en el vaso de Chamá (Kerr #2894), del cual creía ilustraba una escena de sacrificio con la presencia de Ahpopes. Ernst Förstemann aceptó la interpretación de la escena propuesta por Dieseldorff y dilucidó un poco más el contenido glífico haciendo notar, por ejemplo, que el cuarto

1. “En Alemania poseemos el manuscrito maya más valioso (el Códice de Dresde) y nuestros estudiosos han jugado el papel más activo en su desciframiento; pero, por otra parte, Alemania casi no ha hecho nada en cuanto a la reunión de materiales frescos y la promoción de investigación que suelen dar ricos resultados cuando se llevan a cabo *in situ*” (1904a: 640). Se mostraba escandalizado de que el famoso vaso de Chamá, actualmente en el Museo de Filadelfia, se hubiere

vendido después de descubrirse a un estadounidense “país en el que quizás figure como uno de los principales adornos de algún salón” (1904a: 639). Al momento de la publicación del *corpus* de Gordon y Mason, el vaso de Chamá se hallaba en la Colección Cary de Filadelfia. Maudslay llamó la atención más tarde sobre el hecho de que un dintel de Yaxchilán que se había “reempacado en Cobá para su envío a Inglaterra” hubiere sido “colocado por error en la caja equivocada, envián-

dosele al Museo de Berlín” (Maudslay 1889-1902, 5:2, 47). ¿Es posible que Dieseldorff, quien residía en Cobán, haya dado la orden de que el dintel fuera enviado a Alemania para acrecentar la colección de Berlín sobre la que tantas esperanzas tenía? Conocido posteriormente como Dintel 56, el monumento fue destruido en un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial.

## THE MAYA VASE BOOK

glifo de la columna que se halla detrás de la figura f y que probablemente la identifica, era el glifo de *ahau* o señor (1904: 649). Tanto Förstemann como Dieseldorff se mostraban sorprendidos por el hecho de que la vasija nunca se hubiera utilizado antes de que se le incluyera en el entierro y por el hecho de que mostrara una escena de la vida cotidiana.

En respuesta a esto, Eduard Seler, escribiendo desde una posición de mayor autoridad académica y con mayor convicción, abordó el problema de la vasija (Seler 1904). Se mostró en desacuerdo con las interpretaciones anteriores y sostuvo, por analogía con las artes posteriores de los aztecas y los mixtecos, que los abanicos que aparecen en el vaso de Chamá eran característicos de los mercaderes que viajaban grandes distancias. Con base en esta identificación, a todos los abanicos que aparecen en el arte maya se les consideró durante mucho tiempo como atributos de los mercaderes y se hicieron muchas identificaciones erróneas (Kurbjuhn 1976). Seler también identificó—de manera correcta, creo yo—los gestos básicos de los personajes ilustrados en la vasija como gestos apropiados de llegada, recepción y, en el caso de la figura arrodillada, de humilde saludo (cf. V. Miller 1982). También propuso que los textos glíficos secundarios daban el “título y el nombre de la persona a la que identificaban” (Seler 1904: 661). Seler también sospechaba que todo el *corpus* de escritura maya podría abordar el tema de la astronomía (se

preguntaba si en la vasija se mostraban dioses relacionados con Venus), aunque hallaba una contradicción entre esta idea y el realismo de la pintura de esta vasija en particular (Seler 1904: 662).

Este tipo de atención al detalle y la interpretación de las imágenes y la escritura maya constituían la preocupación central de lo que podríamos llamar la escuela alemana de principios del siglo veinte. Dieseldorff continuó coleccionando, escribiendo e interpretando (Dieseldorff 1926-33), pero las ideas y publicaciones de Eduard Seler eran las más prominentes. Cada vez más, Seler volvía su atención hacia el centro de México. Nunca se llevó a cabo una expedición alemana para excavar un sitio maya y, siguiendo los pasos de Förstemann y de Seler, la mayoría de los mayistas alemanes trabajaron con los problemas de la escritura, el calendario y la iconografía mayas (cf. Beyer, Zimmerman, Berlin, Barthel y Dütting).

La primera colección sistemática de vasijas pintadas y talladas, tanto enteras como fragmentarias, la llevó a cabo el Museo Peabody de Arqueología y Etnología en la década de 1890 y es en este punto en el que comienza la historia de la colección y el estudio arqueológicos de estas piezas. Frederick W. Putnam, director del Museo Peabody, ya había instituido un programa de cuidadosa estratigrafía en las excavaciones norteamericanas; a través de sus estudiantes, este método se

puso en práctica en la región maya. En sus informes, los arqueólogos de Copán Marshall Saville y J. G. Owens describían tumbas y sus contenidos, pero no llevaban a cabo esfuerzo alguno para determinar estratigrafía o significado; sus informes finales eran tan sólo desnudas descripciones (en Gordon 1896). Tras la no renovación del proyecto Copán del Museo Peabody por parte del gobierno de Honduras en 1896, George B. Gordon dirigió su atención a la arqueología del Valle de Ulúa. En su estudio (1898), publicó dibujos “de desenrollado” e intentó determinar la difusión al Valle de Ulúa de influencias mayas “extranjeras” (1898: 39). Su interés en los mayas, al igual que el de su contemporáneo William H. Holmes de la Institución Smithsonian, era extremadamente amplio. Deseaba familiarizarse con las antiguas técnicas de fabricación de cerámica, la distribución de los motivos decorativos y el significado de la iconografía. Actualmente, sabemos que este primer gran *corpus* de vasijas, algunas de las cuales provenían de Copán y muchas más del Valle de Ulúa, no es característico de la cerámica maya en general.

Tras el trabajo llevado a cabo en Copán, pocas fueron las excavaciones sistemáticas que se llevaron a cabo en el área maya durante muchos años. No obstante, ocasionalmente surgían vasijas por aquí y por allá. En las tierras altas de Guatemala y en especial en la región de Ratlinxul, Chamá y Nebaj, granjeros, aficionados y buscadores de vasijas hallaron varias vasijas finamente pintadas, mismas que

llamaron la atención de coleccionistas y de estudiosos. Por ejemplo, el llamado “Vaso Fenton” fue excavado en Nebaj en 1904, de donde pasó a manos del coleccionista inglés C. L. Fenton, quien le dio su nombre.

Herbert J. Spinden presentó su tesis *A Study of Maya Art* al profesorado de Antropología de la Universidad de Harvard en 1909 y ésta se publicó como memoria del Museo Peabody en 1913. En esta obra, Spinden estudia el *corpus* entonces conocido de arte maya, incluyendo piezas de cerámica, a las que incluyó en una subsección de nueve páginas de su capítulo “Consideración de las Artes Materiales” (Spinden 1913: 133-142). Spinden abordó las técnicas y reconoció la utilidad de la cerámica para establecer secuencias cronológicas pero, en general, le interesaban más las representaciones y la decoración presentes en ella. En su muestra se incluían vasijas excavadas en Copán, así como aquellas coleccionadas para el Museo Peabody por viajeros y buscadores de vasijas; también incluyó en su estudio aquellas vasijas de interés con las cuales estaba familiarizado y que obraban en colecciones privadas. Alabó la mano de obra de la cerámica tallada y estampada—que constituía la mayoría de su muestra, desde luego, pues estos tipos se hallan en Yucatán, la parte de la región maya más frecuentemente visitada por los primeros visitantes y en los que había más probabilidad de que la población residente se encontrara con objetos en montículos—aunque se reservó sus mejores opiniones para la cerámica

policroma, especialmente para aquellos ejemplos de Chamá que Dieseldorff había publicado, así como para otros ejemplos que habían llegado a las colecciones del Museo Peabody.

En 1918, Thomas Gann, un médico británico, publicó los resultados de años de excavación, colección y estudio llevados a cabo por él en Belice (entonces Honduras Británicas) y en la porción sur del territorio mexicano de Quintana Roo (Gann 1918). Él mismo había excavado varias vasijas muy finas, incluyendo una del área del Río Hondo a la que a veces se alude como el Vaso Gann (Thompson 1939, 1970; Hammond 1985) y dos adicionales provenientes de un montículo próximo, una de las cuales fue publicada por Gordon y Mason (Gann 1918: Lámina 17)—como también lo fue el Vaso Gann (ver abajo). También adquirió varias vasijas del alcalde de Yalloch, en el Petén, quien algunos años atrás las había hallado en lo que Gann describe como un *chultun* o pozo subterráneo de almacenamiento (Gann 1918: 138), pero que muy probablemente se trataba de una tumba parcialmente derrumbada. Gann comparó sus hallazgos con las pocas vasijas mayas conocidas que se habían publicado hasta entonces e intentó identificar a los personajes, así como algunos de los glifos que en ellas aparecían con los dioses que Paul Schellhas (1904) había clasificado; identificó correctamente al Dios D, Itzamná, por ejemplo, en una de las vasijas de Yalloch (1918: Lámina 23). Relacionó las vasijas de Yalloch con Naranjo, lugar que

ciertamente parece ser su origen lógico y concentró su atención en los patrones de desgaste de las diferentes piezas. Gann era un arqueólogo aficionado, pero también reunía colecciones para museos; entre ellos, el Museo de Bristol, que adquirió las vasijas de Yalloch. En 1919, el Museo del Indígena Americano de Nueva York adquirió un vaso esculpido de Acasaguastlán, Guatemala (Kerr #2776; Saville 1919) de la colección del Cónsul General de Alemania en Ciudad de Guatemala. Saville subrayó que “el vaso es definitivamente el ejemplo más bello de cerámica hallado jamás en América del Norte o en América del Sur,” afirmación que sigue siendo difícil de disputar. Comparó su tallado al tallado de los monumentos de piedra y madera de Quiriguá y de Tikal y, si bien reconocía su complejidad e importancia, difirió “un estudio comparativo y un análisis” del mismo para más adelante (Saville 1919: n.p.). J. Eric S. Thompson confesó más tarde a Frederick Dockstader que el inusual vaso tallado era seguramente una falsificación (comunicación personal de Michael Coe, diciembre de 1988) y quizás esta sospecha de parte de Thompson es la causa de que la vasija fuera condenada a no ser estudiada durante tanto tiempo. No resulta sorprendente que la única consideración seria que habría de recibir esta vasija a principios del siglo veinte la hizo Hermann Beyer, quien analizó el Vaso de Acasaguastlán en función de lo que se sabía de la Piedra del Calendario Azteca (Beyer 1921).

## THE MAYA VASE BOOK

Para 1925, ya existían suficientes vasijas mayas pintadas y talladas como para que George B. Gordon y J. Alden Mason emprendieran la publicación de su *corpus* de tres volúmenes, conocido como *Examples of Maya Pottery in the Museum and Other Collections*, que consistía en espléndidos folios impresos a todo color. Mary Louise Baker, Annie Hunter y otros artistas llevaron a cabo dibujos a color de las vasijas, entre los que se incluyeron dibujos “de desenrollado.” A pesar de su espléndida producción y limitada distribución, los volúmenes de Gordon y Mason, publicados entre los años 1925 y 1943 se consideraron durante muchos años el *corpus* oficial de las vasijas mayas. Dicho *corpus* incluía ejemplos de vasijas ya mencionados aquí—Chamá, Copán, Nebaj, Yalloch, Río Hondo—prestando atención a los ejemplos existentes en otras colecciones: la Colección Fenton, el Museo de Berlín de Etnología y algunos ejemplos provenientes de colecciones mexicanas o guatemaltecas. Una de las vasijas publicadas en el *corpus* es falsa (Lámina LVII) como sospechaba el mismo Mason (quien apuntó que la pieza “era de dudosa autenticidad”). A mis ojos, esta vasija falsa parece estar muy relacionada con el *Art Déco* maya de las décadas de 1920 y 1930 (cf. Ingle 1985). Conspicuamente ausentes de estos volúmenes se hallaban las vasijas provenientes de Holmul, cuya publicación independiente se hallaba en proceso por parte del Museo Peabody (ver más abajo), así como el Vaso de Acasaguastlán del Museo del Indígena Americano. Se prepararon

dibujos a línea en blanco y negro a partir de los dibujos “de desenrollado” a color y se reprodujeron en la literatura popular, así como en libros con un amplio público sobre los mayas, tales como *The Ancient Maya* (1946), de Sylvanus G. Morley. En las publicaciones de Gordon y Mason no se ofrecen comentarios generales sobre los vasos mayas, pero su misma riqueza de publicación los presentaba como objetos de arte y no como artefactos.

Entre 1910 y 1911, Raymond E. Merwin llevó a cabo excavaciones de gran escala en Holmul, Guatemala y en el curso de ellas había “coleccionado obras maestras mayas en cerámica... para el Museo Peabody” (Spinden 1913: 141). En esta época, la arqueología aún se equiparaba con la adquisición de piezas para museos extranjeros, tales como el Museo Peabody de la Universidad de Harvard, de la misma forma que a la etnografía se le equiparaba con la adquisición para museos de los objetos religiosos y mágicos de las sociedades no industriales.<sup>2</sup> Merwin terminó su tesis en 1913 y posteriormente, en 1927, George Vaillant presentó su tesis sobre la cerámica de Holmul. La mala salud de Merwin retrasó la publicación de los resultados de sus excavaciones y de las vasijas que había hallado hasta el año de 1932, cuando George Vaillant terminó su estudio conjunto de las mismas. En este estudio, Vaillant publicó el sistema que había utilizado en su tesis para establecer la primera secuencia de cerámica de las tierras bajas mayas que guardaba

alguna correlación con el calendario maya conocido como la Cuenta Larga y, mediante esta relación, con nuestro propio calendario. A Vaillant se le conoce mejor por su trabajo en el Valle de México, pero su secuencia de Holmul constituyó la base de todas las secuencias cerámica subsiguientes en el área maya, a pesar de que esto no lo reconocen con frecuencia los arqueólogos mayas contemporáneos. A pesar de que algunas de las casi 90 piezas de Holmul son extremadamente interesantes en su compleja iconografía y por la calidad de su pintura, Vaillant era de la opinión de que “la cerámica hallada en Holmul es extremadamente importante por sus implicaciones cronológicas.”

Pero Vaillant era curador de un museo (el Museo Americano de Historia Natural), así como coleccionista y arqueólogo, por lo que también intentó interpretar las vasijas desde otros puntos de vista. Con base en lo que para 1932, año de publicación de su estudio, aún era una muy limitada muestra de vasijas mayas conocidas, Vaillant estableció tres amplias escuelas de pintura: 1) Copán-Motagua, 2) Pusilha’-

2. Diana Fane del Museo de Brooklyn ha llevado a cabo una investigación muy profunda sobre los métodos y objetivos de Stewart Culin, quien adquirió una gran colección de artefactos indígenas americanos para dicho museo. Su fin era la colección de objetos, inclusive hacerse de los últimos objetos sagrados restantes de un pueblo indígena, tal como el Zuni, aunque su proyecto se presentó como un proyecto etnográfico.

Uaxactún y 3) Holmul-Yalloch (Merwin y Vaillant 1932: 78-83). Vaillant hizo una predicción muy intuitiva: "Pudiera ser posible," escribió, "mediante la cerámica de intercambio asociada, hallar un punto fijo en la historia de México y con estas fechas externas trabajar hacia atrás en el tiempo, hasta alcanzar un punto determinado en la historia mexicana" (1932: 79). A partir de 1936, en Kaminaljuyú, A.V. Kidder comenzó a excavar tumbas que arrojaron justamente este tipo de cerámica de intercambio (Kidder, Jennings y Shook 1946). A partir de las vasijas de estilo teotihuacano que halló, pudo mostrar que el período Clásico temprano entre los mayas había sido contemporáneo de Teotihuacan. Se trató del primer fechamiento concreto de Teotihuacan y esta cronología ayudó a establecer la atribución de Tula, Hidalgo como cuna de los grandes antecesores toltecas de los aztecas, al mostrar que Teotihuacan había sido más temprano que ésta. Cuando, en 1941, Vaillant publicó la gran obra de su vida, *The Aztecs of Mexico*, se apegó a la suposición previa de que los toltecas habían vivido en Teotihuacan. Es una pena que hoy en día se le recuerde por estos errores más que por su contribución fundamental al establecimiento de la secuencia cerámica maya.

En 1926, la Institución Carnegie de Washington dio inicio a 11 años de excavaciones sistemáticas en Uaxactún, Guatemala. La recuperación de vasijas halladas en tumbas excavadas relacionadas entre sí por una secuencia estratigráfica

dio la oportunidad a Oliver G. Ricketson, A. Ledyard Smith y Robert E. Smith de establecer una base para hacer distinciones cronológicas dentro del período clásico. Se aceptaba ya la correlación entre el calendario maya y el cristiano, misma que establecía que el período Clásico correspondía al lapso entre los años 300 y 900 de nuestra era, pero la naturaleza de los cambios ocurridos durante ese período aún no se conocía. En Uaxactún, los arqueólogos hallaron cientos de vasijas en tumbas, entierros, escondites y otros tipos de ofrendas. En los años previos al desarrollo del fechamiento por radiocarbono, la cerámica también podía fecharse con certeza de acuerdo con su asociación con monumentos fechados y así, dicha cerámica también podía utilizarse para fechar la arquitectura carente de esculturas fechadas. Gordon R. Willey y Jeremy Sabloff se han referido a este período de la arqueología americana como el "Período Clasificador Histórico" y han notado que la mayor preocupación en este período fue la cronología (Willey y Sabloff 1980: 83). Robert E. Smith estudió con cuidado la cerámica de Uaxactún, revisó la secuencia de Holmul de Vaillant y bautizó los períodos cerámicos básicos que siguen en uso actualmente: Tzakol 1, 2 y 3 para el período Clásico temprano (años 250-550) y Tepeu 1, 2 y 3 para el período Clásico tardío (años 600-900). Es claro que consideraba que la mayor importancia de la cerámica era como herramienta arqueológica para el fechamiento de la arquitectura, si bien también estaba interesado en la información

que pudieran arrojar las vasijas: "Su estructura y decoración permiten medir el desarrollo alcanzado por los ceramistas de Uaxactún en su capacidad técnica y artística a lo largo de la larga existencia de la ciudad. A partir de las pinturas y los tallados en vasos y tazones de período más tardíos, en los que la representación de la figura humana se generalizó, se aprendió mucho de la apariencia de las personas, de su indumentaria, sus ornamentos, armas, implementos y, especialmente, su ornamentación ceremonial" (1955, I: 11). En otras palabras, Smith buscaba rescatar información de valor arqueológico y antropológico a partir de las vasijas, si bien no hizo intento alguno de abordar sus significados intrínsecos. Jamás se hizo estudio amplio alguno de las inscripciones sobre cerámica, quizás porque, para la época de su publicación en 1955, tanto Sylvanus G. Morley como J. Eric S. Thompson habían alegado de manera convincente que no tenían significado alguno.

En una publicación aparte, "Two Recent Ceramic Finds at Uaxactun," A. Ledyard Smith se ocupa de varias vasijas de Uaxactún de extraordinaria belleza e iconografía poco después de haberlas excavado en 1931 (Smith 1932). Entre las vasijas se incluía el Vaso de la Serie Inicial, el Plato del Danzante de Uaxactún y el Plato del Jaguar del Inframundo, pero Smith no expresó punto de vista alguno en particular en relación con ellas, más allá de notar que "tienen un gran interés estético."

## THE MAYA VASE BOOK

Morley comentó la inscripción del Vaso de la Serie Inicial la cual, si bien estaba errada desde su punto de vista, parecía distinguirse de la mayoría de los glifos de otras vasijas los que, creía él, “habían degenerado hasta acabar siendo elementos meramente decorativos” (Smith 1932: 21). Morley, como era habitual en él, aunque alababa el objeto (“el más importante ejemplo de cerámica maya antigua que se halla hallado hasta la fecha”), no tenía gran cosa que decir de la pieza como obra de arte.

En su gran libro-síntesis de 1946, *The Ancient Maya*, Sylvanus G. Morley dedicó un capítulo (Capítulo 15, “Cerámica: las vasijas son la mejor guía para el desarrollo cultural”) a las vasijas mayas (Morley 1946: 382-404). En este capítulo, Morley abordaba la cerámica maya fundamentalmente desde el punto de vista de sus propiedades técnicas (forma, mezcla de arcilla, engobe) y del de su valor para los arqueólogos para el establecimiento de una cronología. Morley escribió una de las explicaciones más claras jamás escritas en relación con los mayas sobre la utilidad de la cerámica para los arqueólogos y para los historiadores culturales.

Sin embargo, Morley también abordó la naturaleza de la pintura en las vasijas mayas en otro capítulo, como parte de las “Artes y Oficios Varios,” bajo la subsección “Pintura.” En aquella época, se conocían pocos ejemplos de pintura monumental—

Bonampak se halló en 1946, el año mismo en el que el libro de Morley se publicó—, lo que le permitió escribir que “por mucho, las mejores pinturas del Viejo Imperio que han venido a la luz ... son los vasos y tazones policromos del Gran Período, hallados en Uaxactún, en Holmul y en la región de Chamá, a lo largo del alto Chixoy” (1946: 415). Morley reiteró la interpretación del Vaso de la Serie Inicial de Uaxactún que había hecho una década antes. Curiosamente, Morley sostenía que esta misma tumba de Uaxactún “contenía otras vasijas policromas de igual belleza,” algo que resulta difícil de sostener, especialmente si uno se basa en las mal hechas ilustraciones de las mismas que el mismo Morley ofrecía (Morley 1946: Figs. 49-51). Para 1950, al momento de publicar su libro *Maya Hieroglyphic Writing*, Thompson había llegado a una conclusión, compartida con Morley, que determinó la forma de pensar sobre la pintura maya sobre vasos de toda una generación: “Los jeroglíficos pintados sobre vasijas parecen habersido fundamentalmente decorativos” (1950: 27). Creía que muchos de los glifos constituían meros bordes ornamentales y consideraba que “los errores sin sentido y de una naturaleza muy singular” en las fechas eran prueba de que “el artista que pintó los detalles ignoraba la escritura jeroglífica” (1950: 27).

En su determinación de la secuencia cerámica de Copán, elaborada a partir de las piezas recolectadas durante las excavaciones de la Institución Carnegie de

la década de 1930, en comparación con las excavaciones de la década de 1890, John M. Longyear III analizó la escritura glífica presente en las vasijas de Copán. Sugirió que los textos sobre cerámica Copán “al menos intentaban imitar glifos verdaderos” (1952: 61) y que las vasijas talladas e incisas fueron hechas por artistas “que no estaban suficientemente familiarizados con los glifos como para reproducirlos, salvo por una copia preparada por uno de los sacerdotes” (1952: 65). Con gran perspicacia, notó que el Vaso del Quetzal, hallado en el curso de las excavaciones hechas por el Museo Peabody en el siglo diecinueve, llevaba un texto en su borde que era casi idéntico al texto del borde del Vaso Gann y concluyó que “obviamente, uno copió al otro o bien ambos fueron hechos conforme a un tercero” (1952: 64).

El reconocimiento de la existencia de estos patrones resultó importante en última instancia para los estudios de pintura maya sobre cerámica pero, al momento de hacerse, únicamente pareció reforzar la idea de que los glifos sobre cerámica no eran legibles. “Ciertos glifos contaban con el favor de los decoradores de cerámica, por lo que se repitan una y otra vez,” escribía Thompson en la introducción de su libro *A Catalog of Maya Hieroglyphs* (1962: 15), aparecido en 1962. “Sin lugar a dudas, resulta significativo que, entre los glifos favoritos por los ceramistas y copiados de una vasija a otra se hallan el mono, un pez y un ave, glifos que resultan fácilmente reconocibles por los analfabetos” (1962:

16). Thompson también consideraba que lo que él consideraba errores en la inscripción del Vaso de la Serie Inicial de Uaxactún constituía evidencia de que el pintor no había trabajado a partir de un manuscrito o de un dibujo. Pensaba que “había varios errores en los detalles de los glifos que delatan la ignorancia del artista sobre lo que está escribiendo y que difícilmente habrían ocurrido si se tratara de una copia cuidadosa del dibujo de un sacerdote-astrónomo” (1962: 17).

En general, Thompson no dio mucha atención a las vasijas mayas. Habiendo decidido que sus textos no tenían valor alguno, no mostró gran interés en la pintura, el tallado o las imágenes que aparecían en los mismos y se sabe que condenó varios ejemplos por considerarlos falsificaciones. No obstante, una vasija le resultó de interés: el llamado Vaso Gann que, en su opinión, ilustraba un mito Kekchi sobre la forma en que la luna había traicionado al sol y que él mismo había registrado (1939). Thompson sostuvo esta tesis en relación con esta vasija durante toda su vida (cf. Thompson 1970).

A partir de la década de 1940, los historiadores del arte comenzaron a ocuparse de los vasos mayas. En 1943, Pál Kelemen escribió que “uno de los mayores logros artísticos de los mayas fueron sus vasijas pintadas”; Kelemen estaba especialmente interesado en la capacidad narrativa de las vasijas (1943: 177). Lamentaba que los glifos sobre

cerámica no se hubieran descifrado. Kelemen consideró la composición integral de las vasijas, notando que el Vaso de la Serie Inicial acusa “esplendor, dignidad y movimiento” y que el Vaso de Chamá “irradia tensión y muestra más acción de la habitual...” (Kelemen 1943: 180). En 1944, Salvador Toscano escribió en un tono similar y llamó la atención hacia lo que llamó el “realismo pictórico maya” (Toscano 1970: 159). De la cerámica maya, José Pijoan dedujo conclusiones de corte fundamentalmente histórico (por ejemplo, que debieron ser refugiados del “Viejo Imperio” los que llevaron todas las vasijas mayas halladas en las tierras altas) (1946: 438). Al igual que Toscano, Paul Westheim se sentía más atraído a los aspectos más sencillos de la vida que se retrataron en la cerámica maya (“están ausentes los dioses”), a diferencia de los monumentos en piedra que, se pensaba en aquellos tiempos, mostraban a sacerdotes o a dioses (1950: 239). George Kubler fue el primero en sugerir, en 1962, que las vasijas mayas reflejaban una “escuela contemporánea de iluminación de manuscritos” (Kubler 1962: 171), concepto retomado más tarde por Michael Coe y otros (Coe 1973; Robicsek y Hales 1983, 1988). Kubler pensaba que “los pintores mayas de este período también transferían la paginación de composiciones ‘tipo libro’ a la superficie de las vasijas” y señaló que la forma del vaso cilíndrico refuerza “la composición usada en los libros” (Kubler 1962: 171). En 1962, Terence Grieder presentó una

tesis sobre las características formales de la pintura maya sobre vasos y, en un artículo publicado en esa época, se ocupó de la manera de representar el espacio y la forma en las vasijas (1964). Grieder se planteó estudiar las formas sin intentar analizar su significado, lo que es una tarea difícil bajo cualquier circunstancia.

La abundancia de estudios hechos por los historiadores del arte se ocupó de un *corpus* que esencialmente no había cambiado. El *corpus* de vasijas mayas publicado por Gordon y Mason, Merwin y Vaillant y por Smith no había crecido debido a la Segunda Guerra Mundial. Marta Foncerrada y Sonia Lombardo de Ruiz se ocupaban esencialmente de este mismo *corpus* de preguerra en su catálogo, publicado en 1979.<sup>3</sup> Los excavadores de la posguerra se ocuparon primeramente de los asentamientos de clases inferiores a la elite y priorizaron el conocimiento de los patrones de asentamiento y de la vida cotidiana. Los arqueólogos, entre 1940 y 1960, prácticamente dejaron de descubrir cerámica maya fina, pues ya no estaban hallando las tumbas de la nobleza y ni siquiera las tumbas de otros personajes acomodados de la antigua sociedad maya. De hecho, a pesar del descubrimiento de uno de los más importantes sepulcros

3. El *corpus* de estas autoras se definía como uno constituido por vasijas con contexto arqueológico conocido pero, por alguna razón no aclarada, omitieron las vasijas de Seibal.

## THE MAYA VASE BOOK

mayas, el del rey Pacal en el Templo de las Inscripciones de Palenque, muchos arqueólogos, especialmente en México, comenzaron a afirmar que los señores mayas no se habían mandado enterrar en las pirámides en lo absoluto. La arqueología de las grandes ciudades languideció. Cuando Frans Blom publicó un estudio sobre una pieza importante, sugiriendo que sus imágenes podían interpretarse en relación con el relato de los Gemelos Heroicos del Popol Vuh (1950), fue completamente ignorado.

Asu vez, la “nueva” arqueología necesitaba hacer un mayor uso de la cerámica para fines mecánicos. “Recientemente, dado que el interés ha cambiado, enfocándose sobre sitios menores, presumiblemente domésticos o rurales y privados de monumentos o de grandes complejos arquitectónicos, la cerámica ha asumido un papel más importante como indicador temporal” (Smith y Gifford 1965: 498). Los ceramistas se convirtieron en practicantes especializados de la arqueología y comenzó a incluirse habitualmente un especialista en esta área en cada proyecto importante de excavación. “Se necesita un conocimiento detallado del desarrollo cerámico para efectuar una evaluación apropiada de estos fenómenos [es decir, la relación con el México central, la difusión, la migración] y su ubicación en los perfiles más amplios de la prehistoria mesoamericana” (Rands y Smith 1965: 95). Como consecuencia de este tipo de estudios especializados en cerámica, James y Carol Gifford fundaron la

publicación *Cerámica de Cultura Maya et al.* en 1961 en la Universidad de Temple como un medio para normalizar la nomenclatura utilizada para la cerámica maya. Resultaba interesante que, en los primeros once años de su publicación, *Cerámica* generalmente llevaba en su portada una obra de arte maya sin proveniencia y ésta nunca se abordaba en la publicación; en 1972, la política relativa a esto aparentemente cambió y todas las portadas subsiguientes se ilustraban con vasijas excavadas arqueológicamente.

La revolución epigráfica que desataron Yuri Knorosov (publicación en inglés, 1968), Heinrich Berlin (1958) y Tatiana Proskouriakoff (1960, 1963, 1964) inicialmente tuvieron poco efecto en el estudio de los vasos mayas. A diferencia de los monumentos de piedra, los vasos no parecían tener relación con secuencias dinásticas del tipo que Proskouriakoff había documentado para Yaxchilán o para Piedras Negras; el *corpus* conocido en 1960 no incluía vasijas que llevaran los prominentes glifos emblema que Berlin había aislado. Por lo tanto, se siguió pensando que los vasos eran obra de artistas iletrados. Tras el descubrimiento del ahora famoso vaso de Altar de Sacrificios, R. E. W. Adams pensaba que éste presentaba ilustraciones de dioses y sus celebrantes que eran paralelas a las que Thompson había descrito en los murales de Bonampak (Ruppert, Thompson y Proskouriakoff 1955), con ceremonias “en honor del dios parecido a Tepeyollotl”

(1963: 92). Pero, para 1971, cuando Adams publicó todo el inventario de cerámica de Altar de Sacrificios, había ya identificado los textos y representaciones como correspondientes a personajes históricos que habían asistido a rituales funerarios (Adams 1971). Parecía este ser el primer avance de importancia en la interpretación de las inscripciones presentes sobre vasijas mayas.

Comenzando en la década de 1960, museos y coleccionistas, especialmente en los Estados Unidos pero también en otras partes del mundo, adquirieron grandes cantidades de vasos mayas previamente desconocidos. El Museo de Arte Primitivo (actualmente incorporado al Museo Metropolitano de Arte) adquirió su famosa vasija en 1969; Dumbarton Oaks reunió su colección de finas vasijas en las décadas de 1960 y 1970. Prácticamente todas las vasijas mayas de esta era pasaban por el camino del mercado del arte: se saqueaban de sus contextos originales y, para cuando llegaban a los Estados Unidos, a menudo resultaba difícil determinar sus lugares de origen.<sup>4</sup> Para finales de la década, pocas de estas vasijas se habían publicado y sólo una había sido objeto de un estudio académico: el Vaso del Museo de Arte Primitivo, conocido ahora como el Vaso

4. En ocasiones, se adscribía un origen a alguna pieza para hacerla más valiosa; en otras situaciones, los comerciantes de arte pudieron haberse cuidado muy bien de dar este tipo de información.

del Museo Metropolitano (Foncerrada 1970). Dos exposiciones de principios de la década de 1970 ignoraron a los 'nuevos' objetos: ni la exitosa exposición del Museo Metropolitano de Arte llamada *Before Cortés: Sculpture of Middle America* (Easby y Scott 1970), ni la pequeña exposición del Centro de Relaciones Interamericanas, llamada *The Art of Maya Hieroglyphic Writing* (Graham 1971) consideraron siquiera un ejemplo del nuevo *corpus*.

En 1970, Michael D. Coe comenzó el trabajo para organizar una exposición sobre la antigua escritura maya en el Club Grolier. "Al montar la exposición y especialmente al estudiar los textos que la habían ocasionado, empezó a quedar muy en claro que el punto focal del catálogo debía ser el gran número de vasos funerarios pintados y tallados que, por primera vez, se habían reunido" (Coe 1973: 5). Después de concluir la exposición Grolier llamada *The Maya Scribe and His World* (20 de abril al 5 de junio de 1971) y siguiendo la tradición establecida en el estudio de los vasos mayas, Coe hizo preparar copias "de desenrollado" de los mismos, preparadas por artistas. Hizo notar que "el tema de estas piezas de cerámica y los textos jeroglíficos pintados o inscritos en ellas en general han sido ignorados tanto por arqueólogos como por historiadores del arte" (1973: 11). Consideró al nuevo *corpus* de vasijas mayas a la luz del material conocido con anterioridad y llegó a algunas conclusiones sorprendentes. Coe sugirió que gran parte de las imágenes

presentes en los vasos mayas se derivaban de un cuerpo mítico del período Clásico que se había perdido y del cual los relatos de los Gemelos Heroicos del Popol Vuh constituían apenas un pequeño fragmento<sup>5</sup> y que estas imágenes se habían pintado en la cerámica funeraria dada la naturaleza misma de ésta: constituían un "libro de los muertos" que el noble fallecido al que acompañaban llevaba al Inframundo. Escenas y relatos que previamente se habían considerado como ilustraciones de la vida diaria (por ejemplo, el Vaso de Chamá) podían reinterpretarse como escenas relacionadas con los dioses y el Inframundo. Coe hipotetizó que dos dioses en especial, el Dios N y el Dios L, eran los señores que gobernaban el Inframundo, dada la frecuencia con que se les representa en las vasijas; también señaló la sorprendente ausencia de varios dioses, entre ellos Chac, el Dios del Maíz, el Dios D y el Dios K (Coe 1973: 14-15).

Pero, lo que resultaba quizás más importante, Coe reconsideró de manera novedosa y totalizadora las inscripciones que aparecían en las vasijas mayas, especialmente en los textos de borde, entre las cuales se contaban los dos ejemplos similares que Longyear (ver arriba) había identificado previamente. En directa contradicción de Thompson, Coe arguyó que los textos ciertamente tenían

5. Como se mencionó arriba, Frans Blom ya había vinculado una vasija maya con un relato del Popol Vuh.

significado y que el patrón que Longyear había reconocido estaba muy extendido, tanto en términos de amplitud geográfica como de profundidad cronológica. Coe bautizó a este texto, que obedecía a un patrón aparentemente muy sólidamente extendido, la "Secuencia Primaria Estándar" (Coe 1973: 18) y sugirió que se trataba de la "forma glífica de un largo himno que podía haberse cantado en presencia del difunto o de la persona agonizante, describiendo el descenso de los Gemelos Heroicos al Inframundo..." (Coe 1973: 22). Coe identificó una escuela de pintura maya sobre vasos que hasta entonces no se había reconocido y la bautizó como "de estilo códice"<sup>6</sup> (Coe 1973: Láminas 42-46) y propuso que fueron maestros del arte manuscritos quienes pintaron estas vasijas, transfiriendo imágenes en línea negra o marrón a partir de páginas de códices a las superficies color crema de los cilindros mayas.

En pocas palabras, *El Escriba Maya y su Mundo* revolucionó el estudio de las vasijas mayas y pronto surgieron discusiones entre arqueólogos e historiadores del arte: ¿Debía estudiarse un *corpus* de vasijas saqueadas? ¿Realmente tenían la misma Secuencia Primaria Estándar las vasijas excavadas de manera legal (Coggins 1975: 525)? ¿No eran algunas de las escenas retratadas en

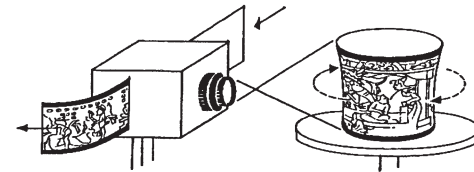
6. El Vaso del Metropolitano (Coe 1973: Lámina 44) ya lo habían publicado en Thompson 1970, Lámina 14 y por Marta Foncerrada (1970), quien reconoció su magnífica calidad e inusual estilo.

las vasijas mayas ilustraciones de la vida cotidiana (Gifford 1974; Kubler 1977; Paul 1976; Reents y Bishop 1985)? Hasta antes de la publicación de *The Maya Scribe*, se había pensado que las vasijas mayas obedecían al paradigma previo a 1960 sobre la historia maya del período Clásico: los mayas eran una raza pura y noble que vivió en tiempos de una paz teocrática; fueron gobernados por sacerdotes especializados en el cómputo del tiempo y la astronomía, quienes guiaban a los iletrados en lo tocante a los rituales agrícolas en el curso de visitas ocasionales a centros ceremoniales vacíos. El trabajo epigráfico de Knorosov, Berlin y Proskouriakoff ya había establecido que los señores mayas eran guerreros dinásticos que narraban la sustancia de sus propias vidas en sus monumentos: nacimiento, entronización, matrimonio, guerras y muerte. No obstante, el estudio de la cerámica, cuando existía, se hallaba muy retrasado.

Reconociendo tanto el *corpus* ampliado y las nuevas formas en que sus piezas podían examinarse, se abrió todo un mundo de interpretaciones a través del estudio de los vasos mayas. Muchas concepciones sobre los mayas del período clásico fueron desechadas gracias al reconocimiento de los rituales retratados en las vasijas mayas. A pesar de que Thompson (1961) lo había identificado como una vasija para el sangrado ritual, el Vaso de Huehuetenango (Kerr #496) fue utilizado por David Joralemon como punto de partida para la identificación de la muy difundida práctica

de la perforación del pene (1974). En 1977, con base en las imágenes presentes en la cerámica maya, Peter Furst y Michael Coe lograron llamar la atención sobre la práctica maya de llevar a cabo enemas rituales (Furst and Coe 1977). Nicholas Hellmuth se había concentrado en analizar representaciones de dioses (Hellmuth 1987) y los que Coe había pensado se hallaban ausentes de las vasijas fueron identificados (por ejemplo, el Dios K en Robicsek 1978: el Dios del Maíz en Taube 1985; Chac por Stuart, citado por Schele y Miller 1986 y el Dios D en Hellmuth, n.d.). Hellmuth describió algunos otros rituales algo macabros (Hellmuth, n.d.). Coe inclusive llegó a identificar a los dioses y patronos de la escritura, los Escribas Monos, medios hermanos de los Gemelos Heroicos (Coe 1977): en 1975, examinó la colección de cerámica maya de Dumbarton Oaks y, en 1978, escribió el catálogo de una exposición que se presentó en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton (Coe 1975, 1978; ver también Coe 1982): *Lords of the Underworld*.

La exposición llamada *Lords of the Underworld: Masterpieces of Maya Ceramics* también presentó una nueva tecnología que facilitaba el estudio de los vasos mayas: la cámara “de desenrollado.” El *corpus* de Dumbarton Oaks se había “desenrollado” en dibujo a color y a tamaño real; pero el año de su publicación, 1975, Justin Kerr comenzó a utilizar su cámara “de desenrollado,” máquina cuya construcción había hipotetizado en 1971.



**Figura 2**

En 1975, hizo sus primeras fotografías exitosas “de desenrollado” con una cámara que él mismo había diseñado y construido y algunas de éstas fueron publicadas en *Lords of the Underworld*. Si bien el diagrama (Figura 2) sugiere una máquina sencilla, el principio sólo lo habían utilizado otras personas en dos ocasiones: una vez la Sociedad Geográfica Nacional (ver, por ejemplo, Stuart 1975; Stuart y Stuart 1977) y una vez en Europa, para Lin Crocker (Berjonneau et al 1985).<sup>7</sup> Las fotografías “de desenrollado” de Kerr se han utilizado en muchos volúmenes posteriores (Coe 1982; Robicsek y Hales 1981, 1982; Schele y Miller 1986; Parsons et al 1988) y se han reproducido con gran frecuencia en muchas publicaciones. En general, la cámara “de desenrollado” ha hecho obsoleto el trabajo del “desenrollado” hecho por un artista; no obstante, Hellmuth ha continuado solicitando la elaboración de dibujos de las vasijas mayas (Hellmuth 1976; Clarkson

7. Es posible que se hayan desarrollado otras para fotografiar vasos griegos. Por ejemplo, el Museo Británico pudo hacer una fotografía “de desenrollado” del Vaso Fenton (Kerr #2894), quizás con una cámara inventada para otro tipo de trabajo.

1978) y algunos arqueólogos continúan encargado dibujos de los vasos que llegan a excavar.

En la década de 1960, los arqueólogos volvieron a la excavación de arquitectura ceremonial en Tikal y en Altar de Sacrificios y comenzó a reunirse un nuevo *corpus* de vasos mayas excavados arqueológicamente (W. Coe 1967; Coggins 1975; Adams 1971, 1977). Clemency Coggins construyó exitosamente una narrativa de los reyes del período Clásico en Tikal con base en el arte, la arqueología, la epigrafía y los contenidos funerarios de tumbas, incluyendo muchas vasijas. En la década de 1960 y 1970, David Pendergast y Norman Hammond, entre otros, recuperaron vasijas mayas en Altun Ha, Nohmul y otros sitios (Pendergast 1979, 1982; Hammond 1985). A finales de la década de 1970, Susannah Ekholm halló un enorme depósito de basura o quizás un escondite ceremonial lleno de vasijas y figurillas rotas en Lagartero, Chiapas (Ekholm 1979). En la década de 1980, el gobierno guatemalteco llevó a cabo excavaciones de gran escala tanto en Tikal como en Uaxactún (ver, por ejemplo, el material de Mundo Perdido en Clancy et al. 1985). R. E. W. Adams también llevó a cabo excavaciones en Río Azul (Adams 1986). Diane y Arlen Chase han recuperado finas vasijas en el Petén, en Santa Rita y, actualmente, en Caracol (A. Chase 1985; Chase y Chase 1987). Bajo la dirección sucesiva de Gordon R. Willey, Claude Baudiez, William T. Sanders y ahora William L. Fash, Copán ha sido objeto de

una renovada investigación arqueológica. Se han recuperado y estudiado vasos mayas finamente pintados de todos los anteriores sitios y algunos más (Rice y Sharer 1987). Se han desarrollado secuencias cerámicas para Holmul y Uaxactún con base, en gran parte, en los hallazgos de estos sitios; también se ha establecido una nueva terminología aunque, en general, la mayoría sigue basándose en las cronologías y tipologías establecidas por Vaillant y R. E. Smith.

Entre muchas de las vasijas con contexto arqueológico, una de ellas (Figura 3) se ha distinguido como una gran obra maestra de la pintura maya sobre vasos. Se trata del Vaso "de Altar" (Adams 1977; Schele 1988), hallado en un enterramiento menor asociado con una tumba importante en el sitio de Altar de Sacrificios. Quizás ningún otro vaso maya ha sido objeto de tanta controversia en su interpretación. Adams leyó por primera vez los textos del Vaso de Altar en 1971, sosteniendo que identificaban a la persona que ocupaba la tumba y a sus acompañantes en los ritos funerarios. Según la colocación de una fecha de rueda calendárica que aparece en la vasija, Adams determinó que uno de los protagonistas podría ser Pájaro Jaguar el Grande de Yaxchilán, cuyo glifo nominal pensó haber identificado y cuyo glifo emblema ciertamente aparece en la vasija. Al tiempo que los historiadores del arte y algunos antropólogos comenzaban a reconsiderar las implicaciones de las escenas y los textos pintados en las vasijas

en general, incluyendo aquellas del *corpus* sin contexto arqueológico, muchos arqueólogos apoyaban dogmáticamente la interpretación que Adams había hecho del Vaso de Altar (Hammond 1982; Morley y



Figura 3

Sharer 1983), llegando inclusive a redibujar y reubicar los glifos para prestarle mayor credibilidad a la propuesta (cubierta de Henderson 1981). Para muchos arqueólogos, debían excluirse las vasijas provenientes de actividades de saqueo y al apoyar la interpretación de Adams buscaban ubicarse del lado de aquellos que se rehusaban a estudiar este tipo de piezas, independientemente de si la lectura de los glifos era correcta o no.

La gran explosión en el número de vasos mayas excavados tanto de manera legal como ilegal ha hecho necesario que todos los estudiosos de los mismos lleven a cabo una documentación sistemática

del corpus. En 1970, Nicholas Hellmuth comenzó a fotografiar todos los vasos mayas de Guatemala, muchos de los cuales aparecieron posteriormente en el mercado del arte. Hellmuth vendió copias o copias parciales de su archivo a la Universidad de Texas en San Antonio (cf. Quirarte 1979), Dumbarton Oaks, en Washington D.C. y al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, entre otras instituciones. Hellmuth ha continuado acrecentando su archivo y poco a poco ha comenzado a publicarlo (1987, 1988). Justin y Barbara Kerr han conservado un registro de todos y cada uno de los vasos mayas que han fotografiado y en este volumen han comenzado a publicar ese *corpus* en el mismo orden en que se fue fotografiando.

Uno de los problemas que plantea un *corpus* creciente, especialmente en lo tocante a la porción que carece de contexto arqueológico, es la identificación de falsificaciones. Las vasijas mayas han sido objeto de falsificación desde hace muchos años. Inclusive, una de las piezas en el *corpus* de Gordon y Mason parece ser falso (Lámina LVII) y muchas otras falsificaciones se han publicado a lo largo de los años (Dwyer y Dwyer 1975, Láminas 25 y 26; Von Winning 1978; Clancy et al. 1985, Lámina 77). Cada vez más, los hábiles falsificadores han ido mejorando su capacidad de copiado de vasijas mayas, si bien generalmente es este copiado el que delata su trabajo. Es improbable que los falsificadores sean capaces de dibujar textos glíficos correctos. Un problema que quizás

es mayor es el de la sobrerrestauración (Taylor 1982), en la que una vasija perfectamente auténtica es objeto de un pesado retoque. Los jeroglíficos mayas son la parte que menor probabilidad tiene de ser retocada en un vaso, pero ni siquiera las vasijas excavadas arqueológicamente están a salvo de los retoques (por ejemplo, Clancy et al. 1985: Lámina 95). El *corpus* de Kerr frecuentemente incluye fotografías “de desenrollado” de vasos mayas en diversas fases de restauración, pero con el fin de evitar la repetición, sólo se publicará una versión de cada vasija maya.

En 1978, con apoyo del Laboratorio Nacional de Brookhaven y la Institución Smithsonian, Ronald Bishop, Dorie Reents y otros comenzaron a estudiar la cerámica tanto de vasijas con contexto arqueológico conocido como de aquellas que carecen del mismo, con la esperanza de descubrir, mediante el análisis de elementos residuales, sus orígenes (Bishop et al. 1982; Bishop et al. 1985). Aunque probablemente pasen muchos años antes de que se conozcan los resultados de gran escala, este estudio promete un mayor conocimiento de las vasijas sin procedencia arqueológica y, al unir estos resultados con los tocantes a las vasijas con contexto arqueológico conocido, una mejor comprensión de los patrones de intercambio entre los mayas.

Mientras tanto, el *corpus* ha seguido creciendo (Tate 1985; Couch 1988;

Berjonneau et al. 1985; Schele y Miller 1986; Clancy et al. 1985; Parsons et al. 1988). La batalla sigue sobre la legitimidad de estudiar una vasija y no otra (por ejemplo, Klein 1988; Schele y Miller 1988). La imprenta de la Universidad de Princeton acaba de publicar un volumen sobre el estudio de los vasos mayas y su iconografía y probablemente continuarán surgiendo más impactantes revelaciones sobre los mayas (Benson y Griffin 1988). Las colecciones privadas envejecen y acaban por convertirse en colecciones públicas (por ejemplo, Coe 1982; Couch 1988). Los proyectos arqueológicos activos continúan arrojando nuevos hallazgos en este campo. Mediante un examen cuidadoso del *corpus*, los estudiosos están comenzando a reconocer artistas individuales dentro de las diferentes escuelas de pintura (Kerr y Kerr 1988; Schele y Miller 1986). Los Kerr han identificado a tres pintores, el Pintor de Princeton, el Pintor del Metropolitano y el Pintor Fantástico; todos ellos trabajan en “estilo códice”; también fueron los Kerr los primeros en reconocer al Maestro de los Glifos Rosas, si bien ahora piensan que las vasijas de Glifos Rosas podrían ser obra de varios artistas que trabajaban en el mismo taller. En 1975, Clemency Coggins apuntó que las vasijas halladas en la Tumba 116 de Tikal habían sido hechas todas por un mismo individuo, si bien cada una de ellas había sido luego pintada por una persona distinta (Coggins 1975). Ahora puede hacerse mucha investigación sobre los estilos y autores de la cerámica pintada maya, especialmente conforme va

## THE MAYA VASE BOOK

creciendo el *corpus* publicado.

Entre la investigación más prometedora que se está llevando a cabo ahora sobre las vasijas mayas se cuenta la investigación sobre los textos jeroglíficos. En el siglo XIX, Stephens, Dieseldorff, Förstemann y otros reconocieron que la comprensión de los vasos mayas y las imágenes pintadas en ellos se daría de la mano con el desciframiento de los textos glíficos. En 1979, Peter Mathews identificó la frase "*u tup*," que quiere decir "su orejera" (Mathews 1979) en una orejera de Altun Ha. Utilizando este "etiquetado" como modelo, Stephen Houston y Karl Taube han mostrado recientemente que muchos textos mayas sobre platos, en la sección que aparece al final de la Secuencia Primaria Estándar, se lee "*u lak*" o "su plato," seguido del nombre y de los títulos del gobernante (Houston y Taube 1987). David Stuart ha seguido por este camino, logrando identificar el glifo que corresponde a vaso cilíndrico y ha mostrado de manera convincente que muchos textos de los bordes de las vasijas, incluyendo la Secuencia Primaria Estándar, deben leerse más o menos en estos términos: "Aquí está escrito, sobre este vaso, utilizado para cacao, su escritura, de (nombre del personaje), el escriba, su título, de este lugar" (Stuart 1988). Lo que resulta particularmente interesante sobre este desciframiento es el hecho de que revela el uso de la vasija, así como el nombre de quien la mandó hacer. Stuart también ha leído los glifos que identifican tanto al pintor como al tallador de vasos

mayas pintados y/o tallados (1987). Por primera vez conocemos los nombres de los escribas y artistas mayas. Quizás es en el contexto de estos recientes estudios glíficos que se están logrando los mayores avances en el estudio de los vasos mayas y quizás sea a través de estos estudios glíficos que los historiadores del arte y los arqueólogos acabarán por encontrar un espacio de encuentro.

George Kubler sugirió posibles vías adicionales de investigación. Michael Coe, George Stuart, Ed Kamens y Justin y Barbara Kerr leyeron los borradores iniciales de este ensayo, dándome bien ponderados consejos para mejorarlo.

## BIBLIOGRAPHY

- Adams, R. E. W. *The Ceramics of Altar de Sacrificios*. Peabody Museum Papers 63:1. Cambridge: Peabody Museum 1971.
- \_\_\_\_\_. "Comments on the Glyphic Texts of the 'Altar Vase.'" *Social Process in Maya Prehistory*. Ed. Norman Hammond. New York: Academic Press, 1977, pp. 412-420.
- \_\_\_\_\_. "A Polychrome Vessel from Altar de Sacrificios, Guatemala". *Archaeology* 16 (1963), pp. 90-92.
- \_\_\_\_\_. "Rio Azul, Lost City of the Maya". *National Geographic Magazine* 169:4 (April 1986), pp. 420-451.
- Benson, Elizabeth P. and Gillett G. Griffin, eds. *Maya Iconography*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Berjonneau, Gerald, Emile Deletaille, and Jean-Louis Sonnery. *Rediscovered Masterpieces of Mesoamerica: Mexico-Guatemala-Honduras*. Boulogne, France: Editions Arts 135, 1985.
- Berlin, Heinrich. "El glifo emblema en las inscripciones mayas." *Journal de la Société des Americanistes*, n.s. 47 (1958), 111-119.
- Beyer, Hermann. *El llamado Calendario Azteca: Descripción e interpretación del cuauhxicalli de la 'Casa de las Águilas'*. Mexico, 1921.
- Bishop, Ronald L., Garman Harbottle, Edward V. Sayre. "Chemical and Mathematical Procedures Employed in the Mayan Fine Paste Ceramics Project." *Analyses of Fine Paste Ceramics, Excavations at Seibal, Guatemala*. Ed. Jeremy A. Sabloff. *Memoirs of the Peabody Museum* 15: 2. Cambridge: Harvard Univ., 1982. .
- \_\_\_\_\_. and Lambertus Van Zelst, "A Paste-

## THE MAYA VASE BOOK

- Compositional Investigation of Classic Maya Polychrome Art." *Fourth Palenque Round Table, 1980*, Vol. VI. Gen. Ed. Merle Greene Robertson; Vol. Ed. Elizabeth P. Benson. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 1985, pp. 159-165.
- Blom, Frans. "A Polychrome Plate from Quintana Roo." Carnegie Institution of Washington, *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology*, No. 98, 1950.
- Cerámica de Cultura Maya*. Temple University, 1961
- Charnay, Désiré. *Ancient Cities of the New World*. New York: Harper, 1888.
- Chase, Arlen F. "Contextual Implications of Pictorial Vases from Tayasal, Peten." *Fourth Palenque Round Table, 1980*. Vol. VI. Gen. Ed. Merle Greene Robertson; Vol. Ed. Elizabeth P. Benson. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 1985, pp. 193-201.
- \_\_\_\_\_ and Diane Z. Chase. *Glitters of a Forgotten Realm: Maya Archaeology at Caracol, Belize*. Orlando: Univ. of Central Florida, 1987.
- Clancy, Flora S., Clemency C. Coggins, T. Patrick Culbert, Charles Gallenkamp, Peter D. Harrison, and Jeremy A. Sabloff. *Maya: Treasures of an Ancient Civilization*. New York: Abrams and Albuquerque Museum, 1985.
- Clarkson, Persis. Classic Maya Pictorial Ceramics: A Survey of Content and Theme. *Papers on the Economy and Architecture of the Ancient Maya*. Ed. Raymond Sidrys. Institute of Archaeology Monograph No. 8. Los Angeles: UCLA, 1978, pp. 86-141.
- Coe, Michael D. *Classic Maya Pottery at Dumbarton Oaks*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1975.
- \_\_\_\_\_ *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- \_\_\_\_\_ *The Maya Scribe and His World*. New York: Grolier Club, 1973.
- \_\_\_\_\_ *Old Gods and Young Heroes: The Pearlman Collection of Maya Ceramics*. Jerusalem: Israel Museum, 1982.
- \_\_\_\_\_ "Supernatural Patrons of Maya Scribes and Artists". *Social Process in Maya Prehistory*. Ed. Norman Hammond. New York: Academic Press, 1977, pp. 327-47.
- \_\_\_\_\_ and Peter T. Furst. "Ritual Enemas." *Natural History* 86: 3, pp. 88-91.
- Coe, William R. *Tikal: A Handbook of the Ancient Maya Ruins*. Philadelphia: University Museum, 1967.
- Coggins, Clemency C. *Painting and Drawing Styles at Tikal: An Historical and Iconographic Reconstruction*. Ph.D. diss., Harvard, 1975. Ann Arbor: University Microfilms, 1975.
- Couch, Christopher. *Pre-Columbian Art from the Ernest Erickson Collection at the American Museum of Natural History*. New York: American Museum of Natural History, 1988.
- Dieseldorff, E.P. "A Clay Vessel with a Picture of a Vampire-headed Deity," *U.S. Bureau of American Ethnology Bulletin* 28, pp. 665-66. ,with remarks by Paul Schellhas.
- \_\_\_\_\_ "A Pottery Vase with Figure painting from a Grave in Chama," *U.S. Bureau of American Ethnology Bulletin* 28, 1904, pp. 639-44.
- \_\_\_\_\_ *Kunst und Religion der Mayavölker im alten und heutigen Mittelamerika*. 3 vols. Berlin and Hamburg, 1926-33.
- Dütting, Dieter. "Algunas consideraciones sobre el trabajo de Heinrich Berlin 'The Palenque Triad.'" *Estudios de Cultura Maya* 5, 1965, 135-144.
- Dwyer, Jane P., and Edward B. *Sculpture from the Land Collection of Mesoamerican Art*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1975.
- Easby, Elizabeth Kennedy, and John F. Scott. *Before Cortés: Sculpture of Middle America*. New York: Metropolitan Museum, 1970.
- Eckholm, Susanna M. "The Significance of an Extraordinary Maya Ceremonial Refuse Deposit at Lagartero, Chiapas." *Actes du XLII<sup>e</sup> Congres International des Americanistes* 8 (1976). Paris, pp. 147-59.
- Foncerrada, Marta. "Reflexiones sobre la decoración de un vaso maya". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 39 (1970), pp. 79-86.
- \_\_\_\_\_ and Sonia Lombardo de Ruiz. *Vasijas Pintadas Mayas en Contexto Arqueológico*. Mexico: UNAM, 1979.
- Förstemann, Ernst. "The Vase of Chama." *U.S. Bureau of American Ethnology Bulletin* 28, 1904, pp. 647-50.
- Gann, Thomas W. F. *The Maya Indians of Southern Yucatan and Northern British Honduras*. United States Bureau of

- American Ethnology Bulletin 64, 1918.
- Gifford, James C. Recent "Thought Concerning the Interpretation of Maya Prehistory." In *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*, ed. Norman Hammond. London: Duckworth, 1974, pp. 77-98.
- Gordon, George Byron. *Prehistoric Ruins of Copan, Honduras: A Preliminary Report of the Explorations of the Museum 1891-95*. Peabody Museum Memoirs, Cambridge, 1896. .
- \_\_\_\_\_. *Researches in the Uloa Valley, Honduras*. Peabody Museum Memoirs, 1. Cambridge, 1898.
- \_\_\_\_\_. and J. Alden Mason. *Examples of Maya Pottery in the Museum and Other Collections*. 3 vols. Philadelphia: University Museum, 1925-43.
- Graham, Ian. *The Art of Maya Hieroglyphic Writing*. New York: Center for Inter-American Relations, 1971.
- Grieder, Terence. *The Development of Representational Painting on Pottery of the Central Maya Lowlands During the Proto-Classic and Classic Periods*. Ph.D. diss., University of Pennsylvania 1962.
- \_\_\_\_\_. "Representation of Space and Form in Maya Painting on Pottery." *American Antiquity* 29: 4 (1964), 4422-48
- Hammond, Norman. *Ancient Maya Civilization*. New Brunswick: Rutgers, 1982.
- \_\_\_\_\_. "The Sun is Hid: Classic Depictions of a Maya Myth." In Fourth Palenque Round Table, 1980, Gen. Ed. Merle Greene Robertson; Vol. Ed. Elizabeth P. Benson. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 1985.
- Hellmuth, Nicholas M. *Basal Flange Bowls and Tetrapods: Early Classic Maya Iconography and Ceramic Form*. Corpus of Maya Art, Vol. III. Culver City: F.L.A.A.R., 1988. .
- \_\_\_\_\_. "Human Sacrifice and the Dance after Decapitation as Depicted on Late Classic Maya Vase Paintings." Paper read at the International Symposium on Maya Art, Architecture, Archaeology, and Hieroglyphic Writing, Guatemala City, n.d. (1977).
- \_\_\_\_\_. *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*. Graz: Akademische Druck, 1987.
- \_\_\_\_\_. "The Old Gods: God D, God N, and God L: Supernaturals, 'Gods,' and Mythical Characters Part I." *Corpus of Maya Art*. F.L.A.A.R., n.d.
- \_\_\_\_\_. *Tzakol and Tepeu Maya Pottery Paintings: Rollout Drawings by Barbara Van Heusen, Persis Clarkson, and Lin Crocker*. Guatemala: F.L.A.A.R., 1976.
- Henderson, John. *The World of the Maya*. Ithaca: Cornell, 1981.
- Holmes, William H. *Archaeological Studies Among the Ancient Cities of Mexico*. Field Columbian Museum, Publication 16. Chicago 1895-97.
- Houston, Stephen D., and Karl A. Taube. "Name-tagging' in Classic Mayan Script: Implications for Native Classifications of Ceramics and Jade Ornaments." *Mexicon* 9: 2 (May 1987), pp. 38-41.
- Ingle, Marjorie. *The Mayan Revival Style: Art Deco Mayan Fantasy*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith, 1984.
- Joralemon, David. "Ritual Blood-Sacrifice Among the Ancient Maya, Part 1. *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part 2*. Ed. Merle Greene Robertson. Pebble Beach, Calif.: Robert Louis Stevenson School, 1974, pp. 59-77.
- Kelemen, Pál. *Medieval American Art*. 2 vols. New York: Macmillan, 1943.
- Kelley, David H. Mesoamerica: "Gods, Kings, and the Maya Underworld". (Review of Coe 1973, 1975, 1978, and 1982) *Quarterly Review of Archaeology* (June 1983), 14.
- Kerr, Barbara and Justin. "Some Observations on Maya Vase Painters." *Maya Iconography*. Ed. Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin. Princeton: Princeton Univ. Press, 1988, pp. 236-259.
- Kidder, Alfred V, Jesse Jennings, and Edwin Shook. *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Publication 561, 1946.
- Klein, Cecilia F. "Mayamania: 'The Blood of Kings' in Retrospect." *Art Journal* 47: 1 (Spring 1988), pp. 42-46.
- Knorosov, Yuri V. *Selected Chapters from the Writing of the Maya Indians*. Trans. Sophie Coe. Russian Translation Series of the Peabody Museum, vol 4. Cambridge: Peabody Museum, 1967.
- Kubler, George. *Art and Architecture of Ancient America*. Baltimore: Pelican, 1962., ed. \_\_\_\_\_ *Pre-Columbian Art of Mexico and Central America*. New Haven: Yale University Art Gallery, 1986.
- Kurbjuhn, Kornelia. *Pre-Columbian Fans in Mesoamerica*. Unpublished M.A. Thesis,

# THE MAYA VASE BOOK

- SUNY Albany 1976.
- Longyear, John. *Copan Ceramics*. Carnegie Institution of Washington Pub. 597. Washington, D.C. 1952.
- Maler, Teobert. *Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley*. Peabody Museum Memoirs, 2. Cambridge: Peabody Museum, 1901-03.
- Mathews, Peter. "The Glyphs on the Ear Ornaments from Tomb A-1/1". *Excavations at Altun Ha, Belize 1964-70*, Vol. 1. Ed. David Pendergast. Toronto: Royal Ontario Museum, pp. 79-80.
- Maudslay, Alfred Percival. *Biologia Centrali-Americana: Archaeology*. 5 vols. London: Dulen and Co., 1899-1901.
- Merwin, Raymond E., and George C. Vaillant. *The Ruins of Holmul, Guatemala*. Peabody Museum Memoirs, 3 (2), 1932.
- Miller, Virginia E. "A Reexamination of Maya Gestures of Submission." *Journal of Latin American Lore* 9:1 (1983), 17-38.
- Morley, Sylvanus G. *The Ancient Maya*. Palo Alto: Stanford, 1946.
- George W. Brainerd, and Robert J. Sharer. *The Ancient Maya*. Fourth Edition. Palo Alto: Stanford, 1983.
- Parsons, Lee A., John B. Carlson and Peter David Joralemon. *The Face of Ancient America: The Wally and Brenda Zollman Collection of Pre-Columbian Art*. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1988.
- Paul, Anne. "History on a Maya Vase?" *Archaeology* 29, no. 2 (1976), pp. 1, 118-126.
- Pendergast, David M. *Excavations at Altun Ha, Belize, 1964-70*, Vol I. Toronto: Royal Ontario Museum, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Excavations at Altun Ha, Belize, 1964-70*, Vol. 2. Toronto: Royal Ontario Museum, 1982.
- Pijoan, José. *Summa Artis: Historia General del Arte*. Vol. X: Arte Precolombiano, Mexicano y Maya. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- Proskouriakoff, Tatiana. "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilan, Part I." *Estudios de Cultura Maya* 3 (1963), pp.149-67.
- \_\_\_\_\_. "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilan, Part II." *Estudios de Cultura Maya* 4 (1964), pp. 177-201.
- \_\_\_\_\_. "Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala". *American Antiquity* 25 (1960), pp. 454-475.
- Quirarte, Jacinto. "The Representation of Underworld Processions in Maya Vase Painting: An Iconographic Study." In *Maya Archaeology and Ethnohistory*, ed. Norman Hammond and Gordon R. Willey. Austin: University of Texas, 1979, pp. 116-148.
- Rands, Robert L., and Robert E. Smith. "Pottery of the Guatemalan Highlands." In *Handbook of Middle American Indians*, Vol. II, Part I. Austin: University of Texas: 1965, pp. 95-145.
- Reents, Dorie J., and Ronald L. Bishop. "History and Ritual Events on a Petexbatun Classic Maya Polychrome Vessel". *Fifth Palenque Round Table, 1983*. Vol. VII. Gen. ed. Merle Greene Robertson, Vol. ed. Virginia Fields. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 1985, pp. 57-64.
- Rice, Prudence M., and Robert J. Sharer, eds. *Maya Ceramics: Papers from the 1985 Maya Ceramic Conference*. Oxford: B.A.R. International Series, 1987.
- Ricketson, Oliver G., and E. B. Ricketson. *Uaxactun, Guatemala, Group E, 1926-1937*. Carnegie Institution of Washington Publication 477. Washington, D.C. 1937.
- Robicsek, Francis. *The Smoking Gods: Tobacco in Maya Art, History, and Religion*. Norman: Univ. of Okla. Press, 1978.
- \_\_\_\_\_. and Donald Hales. *The Maya Book of the Dead: The Ceramic Codex*. Norman: Univ. of Oklah. Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Maya Ceramic Vases from the Late Classic Period: The November Collection of Maya Ceramics*. Charlottesville: University Museum of Virginia, 1982.
- Ruppert, Karl, J. Eric S. Thompson, and Tatiana Proskouriakoff. *Bonampak, Chiapas, Mexico*. Carnegie Institution of Washington Pub. 602. Washington, D.C. 1955.
- Saville, Marshall H. "A Sculptured Vase from Guatemala." *Leaflets of the Museum of the American Indian, Heye Foundation* 1, New York, 1919.
- Schele, Linda. "The Xibalba Shuffle: A Dance After Death." in *Maya Iconography*. Ed. Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin. Princeton: Princeton Univ. Press pp. 294-317.
- \_\_\_\_\_. and Mary Ellen Miller. *The Blood of Kings: Ritual and Dynasty in Maya Art*

- Fort Worth and New York: Kimbell Art Museum and Braziller, 1986.
- \_\_\_\_\_ and Mary Ellen Miller "Letter to the Editor" (response to Cecilia Klein). *Art Journal* 47: 3 (Fall 1988), p. 253.
- Schellhas, Paul. "Representation of Deities of the Maya Manuscripts." *Peabody Museum Papers* 4:1, 1904.
- Seler, Eduard. "The Vase of Chama." *U.S. Bureau of American Ethnology Bulletin* 28, 1904, pp. 651-664.
- \_\_\_\_\_ *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach und Altertumskunde*. 5 vols. Graz: Akademische Druck, 1960.
- Smith, A. Ledyard (with notes by Sylvanus G. Morley). "Two Recent Ceramic Finds at Uaxactun." Carnegie Institution of Washington Contribution to American Archaeology 5. Washington, D.C. 1932, pp. 1-25. .
- \_\_\_\_\_ *Uaxactun, Guatemala: Excavations of 1931-37*. Carnegie Institution of Washington Publication 588. Washington, D.C. 1950.
- Smith, Robert E. *Ceramic Sequence at Uaxactun*. 2 vols. Middle American Research Institute Pub. 20. New Orleans, 1950.
- \_\_\_\_\_ and James C. Gifford. "Pottery of the Maya Lowlands". In *Handbook of Middle American Indians*, Vol 2, Part 1. Austin: University of Texas, 1965, pp. 498-534.
- Spinden, Herbert J. *A Study of Maya Art: Its Subject Matter and Historical Development*. Peabody Museum Memoirs, 6. Cambridge: Peabody Museum, 1913.
- Stephens, John Lloyd. *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*. 2 vols. New York: Harper and Brothers, 1841.
- Stuart, David. "The Rio Azul Cacao Pot: Epigraphic Observations on the Function of a Maya Ceramic Vessel." *Antiquity* 62 (1988), pp. 153-57.
- \_\_\_\_\_ "Ten Phonetic Syllables." *Research Reports on Ancient Maya Writing* 14. Washington, D.C.: Center for Maya Research, 1987.
- Stuart, George E. "The Maya Riddle of the Glyphs." *National Geographic Magazine*, December 1975. ,
- \_\_\_\_\_ and Gene S. Stuart. *The Mysterious Maya*. Washington, D.C.: 1977.
- Tate, Carolyn. "The Carved Ceramics Called Chocholá." *Fifth Palenque Round Table*, 1983, Vol. VII. Gen. ed. Merle Greene Robertson, Vol. Ed. Virginia Fields. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 1985, pp. 123-133.
- Taube, Karl. "The Classic Maya Maize God: A Reappraisal." *Fifth Palenque Mesa Redonda*, 1983. Vol. VII. Gen. Ed. Merle Greene Robertson; Vol. Ed. Virginia Fields. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 1985, pp. 171-182.
- Taylor, Dacey. "Problems in the Study of Narrative Scenes on Classic Maya Vases": *Falsifications and Misreconstructions of Pre-Columbian Art*. Ed. Elizabeth Boone. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1982, pp. 107-124.
- Tedlock, Dennis, trans. *Popol Vuh*. New York: Simon and Schuster, 1985.
- Thompson, J. Eric S. "A Blood-drawing Ceremony Painted on a Maya Vase". *Estudios de Cultura Maya* 1 (1961), pp. 13-20.
- \_\_\_\_\_ *A Catalog of Maya Hieroglyphs*. Norman: University of Oklahoma, 1962.
- \_\_\_\_\_ *Maya Hieroglyphic Writing: Introduction*. Carnegie Institution of Washington, Publication 589, 1950.
- \_\_\_\_\_ *Maya History and Religion*. Norman: University of Oklahoma, 1970.
- \_\_\_\_\_ "The Moon Goddess in Middle America with Notes on Related Deities." *Carnegie Institution of Washington Contribution to American Archaeology* 29, 121-173.
- Toscano, Salvador. *Arte Precolombino de Mexico y de la America Central*. Mexico: UNAM, 1970 (reprint 1944).
- Tozzer, Alfred M, trans. and ed. *Landa's Relación de las cosas de Yucatan*. Peabody Museum Papers 18, 1941.
- Vaillant, George C. *The Aztecs of Mexico*. New York: Doubleday, 1941.
- Von Winning, Hasso. "Betrachtungen zu einem gefälschten polychromen Maya-Gefäß". *Baessler-Archiv*, N. F. 26 (1978), pp. 233-240.
- Westheim, Paul. *Arte antiguo de Mexico*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1950.
- Wiley, Gordon R., and Jeremy A. Sabloff. *A History of American Archaeology*. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1980.
- Zimmermann, Günter. *Die Hieroglyphen der Maya-Handschriften*. Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, Vol. 62. Hamburg, 1956.