

# CIENCIAS ESPACIALES

Publicación Semestral de la Facultad de Ciencias Espaciales (FACES)  
Universidad Nacional Autónoma de Honduras | Volumen 9, Número 2 Otoño, 2016  
ISSN 2225-5249 (Impreso) ISSN 2521-5868 (En línea)



**IARPACUNA**

Instituto en Arqueoastronomía  
y Patrimonio Cultural y Natural



**U**editorial  
universitaria



**UNAH**  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE HONDURAS

# CIENCIAS ESPACIALES

Facultad de Ciencias Espaciales (FACES)  
Universidad Nacional Autónoma de Honduras, (UNAH)  
Tegucigalpa, Honduras

Volumen 9, Número 2 Otoño, 2016. ISSN: 2225-5249 ISSN 2225-5249 (Impreso)  
ISSN 2521-5868 (En línea)

## Portada:

Estuco modelado y pintado que representa el nombre del fundador de la dinastía Maya de Copan, K'inich Yax K'uk'Mo, en la Estructura Margarita, Parque Arqueológico Copán.

Fotografía: Loa Traxler, con autorización del Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAH).

IARPACUNA: Instituto de Arqueoastronomía y Patrimonio Cultural y Natural. Logo.

## Directora

María Cristina Pineda de Carías

## Edición

Ricardo Agurcia F.  
Eva L. Martínez

## Consejo Editorial

María Cristina Pineda de Carías  
Eva L. Martínez  
Ricardo Agurcia F.

## Consejo Científico

Dra. Loa Traxler  
(University of New Mexico)  
Dra. Dorie Reents-Budet  
(Museum of Fine Arts- Boston)  
Dra. Karla Davis-Salazar  
(University of South Florida)  
Dr. Jorge Ramos  
(Investigador Asociado ASCOPAN- IARPACUNA)  
Dra. Ellen Bell  
(California State University-Stanislaus)  
Dra. Eva L. Martínez  
(Universidad Nacional Autónoma de Honduras)  
Dra. Kristin Landau  
(Northwestern University)

## Contacto:

Dra. María Cristina Pineda de Carías  
E-mail: [mcpinedacarias@gmail.com](mailto:mcpinedacarias@gmail.com)

Para mayor información, suscripciones, canjes, otros:  
Página Web: <http://faces.unah.edu.hn/revistace/>  
Correo Electrónico: [revista.cespaciales@unah.edu.hn](mailto:revista.cespaciales@unah.edu.hn)

*Facultad de Ciencias Espaciales  
El 17 de Abril de 2009, mediante  
Acuerdo No. CU-O-043-03-2009 el  
Consejo Universitario de la UNAH creó  
la Facultad de Ciencias Espaciales en  
reconocimiento al funcionamiento del  
Observatorio Astronómico Centroame-  
ricano de Suyapa (OACS/UNAH).*

## Edición, Arte y Diagramación

Editorial Universitaria  
SEDI UNAH  
Elizabeth Figueroa M.

*La Revista Ciencias Espaciales es una publicación semestral de la Facultad de Ciencias Espaciales.  
El contenido de cada artículo es responsabilidad de su(s) autor(es).  
La suscripción de esta publicación es gratuita, solamente se cobrará el costo de su envío.*

# Contenido

Volumen 9, Número 2 Otoño, 2016

## ARTÍCULO DE FONDO

Investigación del Patrimonio Cultural de la Humanidad desde la Universidad Nacional Autónoma de Honduras

*Eva L. Martínez*

5

## ARQUEOASTRONOMÍA Y PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL

Arte y Poder en la Historia

*Rodolfo Pastor F.*

17

El Arte del Poder Monárquico: Cuentos Sacados de Cerámica Pintada

*Dorie Reents-Budet y Ronald L. Bishop*

34

El Centro del Poder para los Reyes de Copán

*Loa Traxler*

52

La Estructura Oropéndola en la Acrópolis de Copán

*Ricardo Agurcia Fasquelle y Juan Carlos Pérez*

73

Centralidad del Templo 16 durante el Reino de Yax Pasaj en Copán

*Jorge Ramos*

107

Centrando el Reino, Centrando al Rey: Creación y Legitimización Maya en San Bartolo

*William A. Saturno*

125

Ideología y Poder en el Arte del Manejo Antiguo del Agua

*Barbara W. Fash y Karla Davis-Salazar*

146

El Poder Político y Económico de Artefactos Líticos de Obsidiana del Valle de Copán y la Región de La Entrada, Honduras

*Kazuo Aoyama*

160

Las Manos del Dios del Maíz <i>Adam Herring</i>	181
El Poder del Arte en el mundo Maya <i>Judith Maxwell</i>	195
Detalles sobre la ubicación y la orientación de los Altares G del Parque Arqueológico de Copán, Honduras <i>Santos Vito Véliz, María Cristina Pineda de Carias y Ricardo Agurcia Fasquelle</i>	211
<b>NOTAS INFORMATIVAS</b>	
Revista Ciencias Espaciales, instrucciones a los autores y criterios para el diseño, diagramación y maquetación.	227

# *Investigación del Patrimonio Cultural de la Humanidad desde la Universidad Nacional Autónoma de Honduras*

Eva L. Martínez

## **Resumen**

El patrimonio cultural y natural forma parte de los bienes irremplazables de cada nación. La categoría de patrimonio de la humanidad se define por la presencia de atributos o cualidades notables que tienen un "Valor Universal Excepcional" y por lo tanto merecen una protección especial que asegure su conservación para éstas y las futuras generaciones. El Sitio Maya de Copán fue inscrito en la Lista de Patrimonio Mundial en 1980. Dentro de los límites de la Propiedad de Patrimonio Mundial se encuentra el Grupo Principal de la ciudad antigua de Copán, la cual se extiende a lo largo del valle del mismo nombre. El establecimiento de un instituto de investigación de la UNAH, con sede en Copán Ruinas, constituye la oportunidad de desarrollar un laboratorio extraordinario en el Monumento Nacional de Copán que fomente la investigación inter y multidisciplinar a nivel nacional e internacional. El Instituto de Arqueoastronomía y Patrimonio Cultural y Natural (IARPACUNA) permite consolidar el posicionamiento de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras en la investigación y conservación del Patrimonio de la Nación y de la Humanidad a través de la propuesta e implementación de proyectos con científicos, con un enfoque integral e innovador.

**Palabras clave:** patrimonio cultural, patrimonio de la humanidad, Sitio Maya de Copán, UNAH.

## **Abstract**

Cultural and natural heritage are part of the irreplaceable assets of each nation. The category of World Heritage is defined by the presence of remarkable attributes or qualities which have an "Outstanding Universal Value" and, therefore, deserve special protection to ensure their conservation for present and future generations. The Maya Site of Copan was inscribed on the World Heritage List in 1980. The Main Group of the ancient city of Copan is located within the boundaries of the World

Heritage Property. The establishment of a research institute of the UNAH, based in Copán Ruinas, constitutes the opportunity to develop an extraordinary laboratory in the National Monument of Copan, aiming to promote inter and multidisciplinary research at national and international levels. The Institute of Archaeoastronomy and Cultural and Natural Heritage (IARPACUNA) strengthens the positioning of the Universidad Nacional Autónoma de Honduras as a leading institution in National and World Heritage conservation and research through the design and implementation of scientific projects with a holistic and innovative approach.

**Key words:** cultural heritage, world heritage, Maya Site of Copan, UNAH.

---

**Eva L. Martínez,** Directora Instituto de Arqueoastronomía y Patrimonio Cultural y Natural, Facultad de Ciencias Espaciales, Universidad Nacional Autónoma de Honduras. (emartinez@unah.edu.hn).

## INTRODUCCIÓN

El patrimonio cultural de una nación constituye la base sobre la que se asienta la identidad de un pueblo y su memoria social. Este valor irrevocable lo convierte en un bien patrimonial público que tenemos la obligación de conservar, para poder transmitirlo en las mejores condiciones a las futuras generaciones. De acuerdo a la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, el patrimonio cultural y natural forma parte de los bienes irremplazables de cada nación y de la humanidad. La categoría de patrimonio de la humanidad se define por la presencia de atributos o cualidades notables que tienen un “Valor Universal Excepcional” y por lo tanto merecen una protección especial que asegure su conservación.

Con el objetivo de garantizar al máximo la conservación del Patrimonio Mundial, los Estados Miembros de la UNESCO aprobaron en 1972 la Convención del Patrimonio Mundial. La Convención prevé el establecimiento de un Comité del Patrimonio Mundial, creado en 1976, el cual presenta informes sobre sus actividades a la Asamblea General y a la Conferencia General de la UNESCO. A este Comité le corresponde examinar el estado de conservación de los bienes inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial mediante mecanismos de monitoreo que incluyen la presentación de informes periódicos elaborados por los Estados Parte.

La Convención tiene por finalidad identificar, proteger, conservar, revalorizar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural de Valor Universal Excepcional y a los Estados Parte que han inscrito bienes en la Lista de Patrimonio Mundial les corresponde implementar la Convención para cumplir con los objetivos acordados en la misma. Al ratificar la Convención los Estados Parte establecen un vínculo de carácter normativo internacional.

Para efectos de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural se considera Patrimonio Cultural a: “los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un Valor Universal Excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un Valor Universal Excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un Valor Universal Excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico” (UNESCO, Convención 1970).

Merece la pena destacar que la noción de Valor Universal Excepcional hace referencia a una "importancia cultural y/o natural tan extraordinaria que trasciende las fronteras nacionales y cobra importancia para las generaciones presentes y venideras de toda la humanidad. Por lo tanto, la protección permanente de este patrimonio es de capital importancia para el conjunto de la comunidad internacional" (UNESCO, Directrices Prácticas para la Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, 2015). El Comité del Patrimonio Mundial establece los criterios de inscripción de los bienes en la Lista del Patrimonio Mundial.

El Comité considera que un bien posee Valor Universal Excepcional si este cumple uno o más de los siguientes criterios: (i) representar una obra maestra del genio creador humano; (ii) atestiguar un intercambio de valores humanos considerable, durante un periodo concreto o en un área cultural del mundo determinada, en los ámbitos de la arquitectura o la tecnología, las artes monumentales, la planificación urbana o la creación de paisajes; (iii) aportar un testimonio único, o al menos excepcional, sobre una tradición cultural o una civilización viva o desaparecida; (iv) ser un ejemplo eminentemente representativo de un tipo de construcción o de conjunto arquitectónico o tecnológico, o de paisaje que ilustre uno o varios periodos significativos de la historia humana; (v) ser un ejemplo destacado de formas tradicionales de asentamiento humano o de utilización de la tierra o del mar, representativas de una cultura (o de varias culturas), o de interacción del hombre con el medio, sobre todo cuando éste se ha vuelto vulnerable debido al impacto provocado por cambios irreversibles; (vi) estar directa o materialmente asociado con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas, creencias u obras artísticas y literarias que tengan una importancia universal excepcional. (UNESCO, Directrices Prácticas para la Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, 2015).

Para ser considerado de Valor Universal Excepcional, el bien cultural también debe reunir las condiciones de integridad y/o autenticidad y debe contar con un sistema de protección y gestión adecuado que garantice su salvaguardia (UNESCO, Directrices Prácticas para la Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, 2015).

El Sitio Maya de Copán, único bien patrimonial cultural del país que ostenta la categoría de Patrimonio de la Humanidad, fue inscrito en la Lista de Patrimonio Mundial el 5 de septiembre de 1980. El Estado de Honduras a través del Instituto Hondureño de Antropología e Historia es el responsable del manejo de la Propiedad

de Patrimonio Mundial así como del Patrimonio Cultural de la Nación ubicado en todo el territorio nacional y sus aguas marítimas jurisdiccionales.

Dentro de los límites de la Propiedad de Patrimonio Mundial se encuentra el Grupo Principal de la ciudad antigua de Copán. Los monumentos y atributos comprendidos en esta área le conceden al sitio su Valor Universal Excepcional con base a los siguientes criterios:

Criterio (iv): El diseño del sitio principal y el núcleo urbano representan un tipo de complejos arquitectónicos y escultóricos característicos de la Civilización Maya Clásica. El sitio Maya de Copán Representa uno de los logros más espectaculares del Período Clásico Maya debido al número, elaboración y magnitud de sus monumentos arquitectónico y escultóricos. Las estelas y altares de la Plaza conforman uno de los ensamblajes escultóricos más hermosos de la región. Tanto en diseño como ejecución de sus monumentos, los Maya legaron un ejemplo único de su genio creativo y su civilización avanzada en Copán.

Criterio (vi): La extensa inscripción en la Escalinata jeroglífica, el texto más largo inscrito en la región Maya, es de considerable significado histórico para el sitio y para el área cultural en general.

Los valores científicos, históricos, antropológicos y estéticos del Sitio Maya de Copán le han conferido un enorme reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. El interés por garantizar la conservación del sitio arqueológico se remonta al siglo XIX y su impacto ha provocado que este se convirtiera en un importante modelo de las investigaciones arqueológicas y de las políticas de gestión patrimonial en el país y la región (ver publicación de Agurcia Fasquelle y Pérez Calderón en este volumen).

## **La investigación y Conservación del Sitio Maya de Copán**

En 1839, cuando el explorador y abogado estadounidense John Lloyd Stephens, en su capacidad de Embajador Especial a Centro América, y el artista y arquitecto Ingles Frederick Catherwood llegaron a Copán, este consistía apenas en un pequeño caserío en la ribera del río. Sin duda alguna, el florecimiento económico de Copan Ruinas en el siglo XX respondió directamente al temprano interés de

exploradores, investigadores, administradores de museos, y el estado hondureño, en relación a la cultura maya Copaneca.

Entre 1839 y 1900, la investigación arqueológica y el coleccionismo representaban los lados de una misma moneda. De hecho, las primeras normativas y legislación hondureña en materia de patrimonio cultural fueron alimentadas por las presiones impuestas por arqueólogos extranjeros y coleccionistas desde mediados del Siglo XIX hasta las primeras décadas del Siglo XX. Es así que la primera ley en cuanto a manejo de bienes patrimoniales es emitida por la Cámara de Representantes del Estado de Honduras en 1845, en la cual se establece que los bienes culturales (los "monumentos de la antigüedad") del Valle de Copán pertenecen al Gobierno.

La concesión sobre Copán, otorgada al Museo Peabody en 1891, se convirtió en un tema controversial desde, y durante, el gobierno del Presidente Bonilla (1893-1899). Además de la prohibición de exportar bienes culturales, la Asamblea Legislativa emitió un decreto en 1898, en el cual establece la necesidad de crear un Museo Nacional. En este Acuerdo se indica, entre otras cosas, que la creación del museo nacional promovería la conservación de los "artículos arqueológicos valiosísimos para el estudio del origen de la primitiva raza pobladora del país" que salen a "enriquecer los museos extranjeros, sin beneficio alguno para el Estado" (Martínez y Frewen 2008).

En 1934 el Estado Hondureño decreta el fomento de la restauración y conservación de las Ruinas de Copán. El siguiente año, el Instituto Carnegie de Washington inicia el primer gran proyecto de investigación, conservación, y restauración en el grupo principal del sitio dando inicio así a una prolífica actividad arqueológica en el sitio de Copán y el valle del mismo nombre (para una descripción de los proyectos de investigación arqueológica realizados en el sitio Maya de Copán remitirse a Fash 2011). Durante más de 100 años de investigaciones arqueológicas en Copán ha destacado la participación de prestigiosas universidades extranjeras así como de reconocidos arqueólogos hondureños cuyas investigaciones han proporcionado información valiosa sobre la ciudad antigua de Copán (ver artículo de Agurcia Fasquelle y Pérez Calderón, así como artículo de Ramos en este volumen). Cabe señalar la colaboración de investigadores del Observatorio Astronómico Centroamericano de Suyapa a partir de los 1990's junto con la Asociación Copán como el primer paso sistemático de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras en la investigación de este importante sitio patrimonial de la nación y la humanidad (Pineda de Carías, Véliz, Agurcia Fasquelle 2002).

## Investigando el Patrimonio Cultural de la Humanidad desde la UNAH

La investigación del Sitio Maya de Copán desde la Universidad Nacional Autónoma de Honduras tiene un punto de inflexión importante a partir del año 1988 cuando María Cristina Pineda de Carías y Vito Veliz del Observatorio Astronómico Centroamericano de Suyapa inician investigaciones conjuntas con Ricardo Agurcia Fasquelle, Director Ejecutivo de la Asociación Copán, sobre la Plaza del Sol del Parque Arqueológico Copán (Pineda de Carías, Véliz, & Agurcia Fasquelle, 2002, 2009). De estas investigaciones sale a la luz información importante sobre la función la plaza principal del sitio Maya de Copán como lugar de medición del tiempo a través de sus estructuras monumentales y estelas. Así mismo, de esta colaboración académica nace el proyecto de conformación de un instituto de investigación dedicado al estudio de la arqueoastronomía y el patrimonio de Copán. El Instituto en Arqueoastronomía y Patrimonio Cultural y Natural (IARPACUNA) se propone como una iniciativa de cooperación interinstitucional entre la Universidad Nacional Autónoma de Honduras por medio de la Facultad de Ciencias Espaciales y la Asociación Copán de Honduras, institución de reconocida trayectoria en la investigación arqueológica del país (Pineda de Carías, Agurcia Fasquelle 2014).

El IARPACUNA tiene como objetivo general contribuir al desarrollo científico y tecnológico de la Arqueoastronomía, el fortalecimiento de estudios especializados sobre y para la investigación, conservación y protección del Patrimonio Cultural y Natural, así como la formación de recursos humanos de alta calidad capaces de desarrollar conocimiento científico, procesos y productos innovadores que ayuden a resolver problemas de interés nacional y universal en estos campos (Pineda de Carías, Agurcia Fasquelle 2014). Diseñado como un instituto de investigación inter y multi disciplinar, se encuentra adscrito a la Facultad de Ciencias Espaciales desde donde profesores y estudiantes de grado y posgrado de los Departamentos de Arqueoastronomía y Astronomía Cultural y de Ciencia y Tecnologías de la Información Geográfica, participan en el desarrollo de proyectos de investigación con énfasis en el Sitio Maya de Copán.

Docentes de otros departamentos de la Facultad de Ciencias Espaciales y de otras Facultades de la UNAH se han incorporado a proyectos de investigación de acuerdo a su campo de formación y experiencia. Los investigadores vinculados a la Facultad de Ciencias Espaciales y a la Asociación Copán se han integrado al IARPACUNA para lograr además la participación de profesores investigadores expertos del campo y de estudiantes de universidades extranjeras de Estados

Unidos tales como Harvard, Nuevo México, California, Colgate, Northwestern y la Universidad de Nebraska; de Alemania, a través del Instituto Arqueológico Alemán; y de España, de la Universidad Politécnica de Madrid.

El IARPACUNA trabaja en líneas de investigación principalmente orientadas a la Arqueoastronomía, el Patrimonio Cultural y el Patrimonio Natural, estableciendo como prioridad en este momento el Sitio Maya de Copán, gestionado por el Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAH), institución con la cual se colabora de manera cercana bajo el Convenio Marco de esta institución con la UNAH y a través de un Convenio Específico con la Facultad de Ciencias Espaciales (FACES) y cartas de ejecución de proyectos con el IARPACUNA.

La investigación y conservación del Patrimonio Cultural de la Humanidad constituye un reto para la UNAH, desde la cual se están desarrollando modelos innovadores y holísticos de colaboración intra e inter institucional a nivel nacional e internacional. La investigación del patrimonio cultural y natural de la nación y del mundo, desde las universidades públicas, además de un reto constituye una responsabilidad histórica hacia los bienes patrimoniales y especialmente hacia las comunidades que los albergan, protegen y disfrutan.

## **Proyectos de investigación del Patrimonio Cultural y Natural del Sitio Maya de Copán**

En la actualidad desde el IARPACUNA se están desarrollando cinco proyectos de investigación inter y multi-disciplinar:

1. Modelo 3D del Sector Norte de la Plaza Principal del Parque Arqueológico Copán, Coordinadores: Javier Mejuto y María Cristina Pineda de Carías (FACES).

Línea de investigación: Arqueoastronomía.

### Descripción:

El Proyecto Modelo 3D del Sector Norte de la Plaza Principal del Parque Arqueológico Copán busca modelar este sector del sitio delimitando las Estructuras 10L-2 y 10L-4 para realizar estudios de orientaciones arqueoastronómicas particularmente asociadas con eventos solares del año trópico. Así mismo, el proyecto tiene como objetivo visualizar las formas y elementos arquitectónicos de la Plaza del Sol e identificar nuevos patrones

de alineamientos astronómicos que puedan ser estudiados en el resto de recintos del parque arqueológico. Sobre un plano base seleccionado como área de estudio se integrarán todos los elementos para conformar el modelo 3D, el cual se geo-referenciará a partir de coordenadas de puntos estratégicos.

2. **Análisis Cartográfico del Parque Arqueológico Copán, Honduras.**

Coordinadores: Eduardo Moreno (FACES) y Ricardo Agurcia Fasquelle (Asociación Copán).

Línea de investigación: Patrimonio Cultural

Descripción:

El proyecto Análisis Cartográfico del Parque Arqueológico Copán desarrolla cartografía y análisis espacial del Sitio Maya de Copán y de sus zonas de amortiguamiento e influencia utilizando Tecnologías de la Información Geográfica. El proyecto ha generado un mapa presentado al IHAH de acuerdo a las directrices establecidas por UNESCO y como parte de las recomendaciones de este organismo internacional al Estado de Honduras, así mismo para proveer al IHAH de un instrumento de gestión patrimonial y de los recursos culturales en el Parque Arqueológico Copán.

3. **Inventario de la Flora y de la Fauna del Parque Arqueológico Copán, Honduras.**

Coordinadores: Rafael Corrales (FACES), Thelma Mejía y Lilian Ferrufino (Escuela de Biología UNAH)

Línea de investigación: Patrimonio Natural

El proyecto Inventario de la Flora y Fauna del Parque Arqueológico Copán (PAC) busca estudiar la diversidad en los fragmentos del bosque estacional típico de la zona, generando un mapeo cartográfico de la cobertura vegetal del PAC y describiendo los nombres comunes de plantas y animales presentes en el mismo y en su zona de amortiguamiento. La información generada por los inventarios de la flora y fauna silvestres brindará datos importantes para el desarrollo de estudios de impacto ambiental; estudios de flora y fauna para la zonificación ecológica-económica y estudios de flora y fauna silvestre como insumo para planes de manejo de las áreas culturales y naturales protegida.

4. Análisis Territorial de las Presiones Antrópicas en el Sitio Maya de Copán

Coordinadora: Nohemy Rivera (FACES)

Línea de investigación: Patrimonio Cultural

Descripción:

El Proyecto Análisis Territorial de las Presiones Antrópicas en el Sitio Maya de Copán tiene por objetivo analizar las presiones antrópicas en el sitio arqueológico de Copán, mediante el análisis de las presiones demográficas, urbanísticas, de uso de suelo y otras presiones. Asimismo, se pretende realizar un análisis retrospectivo de las variables para evaluar modificaciones a través del tiempo, para también identificar el comportamiento de las variables en el futuro, lo cual permitirá tomar decisiones sobre la gestión y conservación de la Ciudad Antigua de Copán.

5. Evaluación del Estado de Conservación de las Estelas del Valle de Copán

Coordinadora: Cristina Argueta (FACES)

Línea de investigación: Patrimonio Cultural

Descripción:

El Proyecto Evaluación del Estado de Conservación de las Estelas del Valle de Copán tiene como objetivo realizar una evaluación física del estado actual de las estelas dentro y fuera del Parque Arqueológico Copán con el fin de identificar las necesidades de conservación, amenazas y riesgos en la integridad de los monumentos así como proponer lineamientos para su conservación y protección utilizando instrumentos de evaluación y monitoreo utilizados por el IHAH y proponiendo medidas complementarias a los mismos.

Cabe señalar que los datos obtenidos a través de estos proyectos brindarán información necesaria para elaborar el futuro Plan de Manejo del Parque Arqueológico Copán tanto en materia de conservación como de gestión de amenazas y riesgos del patrimonio cultural y natural, como parte de la colaboración de la UNAH a través del IARPACUNA-FACES con el Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAH). Además del carácter aplicado de las investigaciones, las mismas contribuirán a aumentar la comprensión de la ciudad antigua de Copán y proporcionarán importantes instrumentos de análisis para estudiar el pasado

de la sociedad Maya y el estado actual de la conservación de sus monumentos arqueológicos.

## BIBLIOGRAFIA

- Fash B.W. (2011). El Museo de Escultura de Copan: Arte Maya Antiguo en Estuco y piedra. EverbestPrinting Co., FourColourGroup, Louisville.
- Martínez E., Frewen C. (2008) Museos e Identidades: Fortaleciendo la Introspección Dinámica del Pasado. Ponencia presentada en el Primer Congreso Centroamericano de Museos. Ciudad de Guatemala, Guatemala. 28-30 de octubre 2008.
- Pineda de Carías, M. C., Véliz, S. V., & Agurcia Fasquelle, R. (2002a). Acerca de las observaciones del Sol realizadas en la Gran Plaza del Parque Arqueológico de Copán Ruinas, Honduras. *Yaxkin*, Volumen XXI. 15-44.
- Pineda de Carías, M. C., Véliz, S. V., & Agurcia Fasquelle, R. (2002). Del grande y complejo plan de 18 Conejo para la Plaza del Sol del Parque Arqueológico de Copan Ruinas. *Revista del Instituto Hondureño de Antropología e Historia*. Edición Conmemorativa 50 Aniversario: 1952-2002.
- Pineda de Carías, M. C., Véliz, S. V., & Agurcia Fasquelle, R. (2009). Estela D: Reloj Solar de la Plaza del Sol del Parque Arqueológico de Copán Ruinas, Honduras. *Yaxkin*. Instituto Hondureño de Antropología e Historia. Año 34, Vo. XV, 111-138.
- Pineda de Carías, M. C., Véliz, S. V., & Agurcia Fasquelle, R. (2014). Proyecto de creación del Instituto en Arqueoastronomía y Patrimonio Cultural y Natural (IARPACUNA). UNAH-FACES.
- UNESCO. (1972). Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. CONFERENCIAS Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura París: UNESCO.
- UNESCO (2015). Directrices Prácticas para la Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial. Paris: UNESCO.

# ARQUEOASTRONOMÍA Y PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL

# *Arte y Poder en la historia*

Rodolfo Pastor Fasquelle

## Resumen

El poder público establece, de manera más o menos transitoria o sostenida, las condiciones objetivas para el desarrollo del arte. El poder específicamente permite que se produzca el tipo de especialización que impulsa el desarrollo dinámico del arte "profesional", como un oficio, al que el artista puede dedicarse, asegura las condiciones en las cuales se puede financiar, conseguir materias primas e importar innovaciones. De ese modo permite que el arte evolucione. Aunque también puede ser muy conservador el arte oficial, tiene esa inclinación o inercia, de conservar. Hablemos pues del arte que, desde los albores de la historia, se hace a solicitud del poder y para sus fines, casi todo el arte, porque la mayoría de los fenómenos artísticos de nuestra civilización se originan en esa demanda del poder: político, eclesiástico o económico.

**Palabras Clave:** poder público, especialización, arte del poder.

## Abstract

Public power establishes, in a more or less transitory or sustained manner, the objective conditions for the development of art. Specifically, power allows the emergence of a type of specialization that drives the dynamic development of "professional" art, as a trade, to which the artist can dedicate, it ensures the conditions for financing, obtaining raw materials and importing innovations. In this way it allows art to evolve. Even though official art can be very conservative, it has the inclination or inertia to preserve. Let us talk then about the art that, since the dawn of history, is made at the request of power and for its own purposes, most art, because most of the artistic phenomena of our civilization originate from the demand of power: political, ecclesiastic or economic. .

**Keywords:** public power, specialization, art of power.

---

Rodolfo Pastor Fasquelle, Museo de Antropología de San Pedro Sula, Honduras.

## INTRODUCCIÓN

El poder y el arte son productos sociales<sup>1</sup>. Hay conceptos culturales diversos pero definamos *arte* como la invención originaria, lo que nos separa del mono desnudo: la producción de expresiones y relatos, imágenes y representaciones. La facultad de comunicación fuera de la naturaleza. Y definamos poder como facultad elemental o fuerza de autoridad para hacer, obligar a hacer o impedir que se hagan “cosas”, sin olvidar que también es “poder” la capacidad de resistir una imposición. Ahora ¿cuál es “El Arte del Poder”? ¿Arte hecho para el poder o arte que tiene poder? ¿El uso que el poder hace del arte o el arte de ejercer el poder? Todas son interpretaciones del título sobre el que me piden hablar. Interpreto que puedo escoger. La historia del arte universal ofrece un observatorio privilegiado para profundizar en el tema.

El arte (en Altamira, treinta mil años antes de Cristo) es previo a la polis, pero el poder es previo al arte. No lo necesita. El macho dominante de la tribu tiene poder antes que nadie tenga arte. El escritor israelita, Amos Oz, convocado a disertar sobre “La imaginación del Estado”, empezó declarando que “el Estado carece por completo de imaginación” y yo aseguro que el poder no necesita de la imaginación y menos del arte... a menos que quiera ahorrar sangre, sudor y lágrimas y muchas veces al poder no le interesan esos ahorros. ¿Qué arte le hizo falta a la Guerra contra Irak, quintaesencial ejercicio del poder en la actualidad? ¿Cuál arte le faltó a la dictadura militar latinoamericana?

Existe desde siempre un arte fuera del poder, cierto tipo de arte, fuera de una estructura de poder formal; un arte “libre” que puede alcanzar cierto refinamiento<sup>2</sup>. Como la milenaria pintura de los aborígenes australianos, con asombrosas representaciones de una fauna mítica; la cestería del indio amazónico, el arte de los huicholes con sus visiones coloridas o el arte rupestre del Caribe, que abunda en Honduras<sup>3</sup> y la literatura oral de los sumo-tawakas y tolupanes<sup>4</sup>. Esas manifestaciones artísticas no requirieron de un poder político y sin embargo reproducen la cultura de esos grupos, codifican y transmiten una cosmovisión, un sistema complejo de valores y una forma de comportamiento derivado. Pero ese arte es estático. Pasan siglos y no cambia, no evoluciona. Es un arte del eterno retorno en sentido estricto, autosuficiente.

---

<sup>1</sup> No hay arte sin forma ni fuera de la sociedad y el “poder” extra social (de la naturaleza o de los dioses) es una metáfora antropomórfica mal entendida.

<sup>2</sup> En el sentido claro de libre de un poder formal que lo restringe. ¿Puede ser mas refinado el arte que en Altamira?

<sup>3</sup> Alejandro Figueroa, “El Arte Rupestre en Honduras” IHAH, 2006.

<sup>4</sup> Anne Chapman, Héctor Leyva y recopiladores

Por otra parte, la invención de la historia -y los mayas, he dicho en otro sitio inventaron una historia<sup>5</sup> exige una nueva concepción del poder e impulsa una nueva dinámica del arte. El poder público a la vez que cataliza la historia, propicia una dinámica social y requiere de la correspondiente evolución del arte. Y entonces en la civilización, el arte evoluciona para el poder, deviene "oficial". El poder descubre la fuerza del arte, lo instrumentaliza para sus imperativos, lo convierte en arte del poder o lo censura. ¿Será preciso advertir que ni el arte ni el poder son infalibles?

## ARTE PARA EL PODER

El poder público (la formación estatal, primaria o evolucionada) establece, de manera más o menos transitoria o sostenida, las condiciones objetivas para el desarrollo del arte<sup>6</sup>. El poder específicamente permite que se produzca el tipo de especialización que impulsa el desarrollo dinámico del arte "profesional", como un oficio, al que el artista puede dedicarse, asegura las condiciones en las cuales se puede financiar, conseguir materias primas e importar innovaciones. De ese modo permite que el arte evolucione. Aunque también puede ser muy conservador el arte oficial, tiene esa inclinación o inercia, de conservar. Hasta que llega un Amarna o un 13 Hel. Y conservador o revolucionario el poder se ostenta con gran arte. De hecho los florecimientos artísticos se han vinculado siempre a momentos de madurez de un sistema político que los patrocina.

Hablemos pues del arte que, desde los albores de la historia, se hace a solicitud del poder y para sus fines, casi todo el arte, porque la mayoría de los fenómenos artísticos de nuestra civilización se originan en esa demanda del poder: político, eclesiástico o económico. Desde el más antiguo templo egipcio hasta los murales de Rothko para Las Cuatro Estaciones.

Saquen de la lista el arte que no se origina en la demanda del poder y ¿qué queda? Porque al final, para hacer arte se necesita quien lo compre o patrocine y los recursos los controla el poder. Y si no quieren responder a esa demanda, si quieren ser "libres" y complacer solo a su imaginación, como insistía Gauguin, los artistas pueden hacer otra cosa: pueden ir a la guerra para expandir o defender el poder o sembrar y tributar sus excedentes a los poderosos, pueden construir canales

---

<sup>5</sup> Junto con una matemática y una jeroglífica. Y la historia es arte. Pastor Rodolfo, La Escalinata de los Jeroglíficos como invitación a la historia, presentación ante el Seminario de Harvard sobre La Escalinata, Umbrales, 2006.

<sup>6</sup> Incluso la censura y la represión condicionan la creación de un arte superior al promovido o sostenido desde el poder, dice José A. Funes en el margen

interoceánicos o morir de hambre y desesperación; pero no podrán hacer arte, sin un mínimo de condiciones objetivas de sustentación. E inicialmente, según un patrón general, el primer arte oficial se emplaza en el templo porque el primer estado es teocrático. Cuando la religión justifica el poder<sup>7</sup>.

Resulta obvia la correlación desde el medioevo tardío entre el proceso de construcción de las monarquías europeas, la codificación de las lenguas vernáculas por parte de las literaturas y la edificación de sus grandes catedrales. Y Víctor Hugo, me dice Viel, escribe sobre “la catedral como instrumento por excelencia de propaganda”, antes del libro.

En el mundo maya y también en la civilización clásica Occidental, pasando por el Renacimiento y por la formación de los modernos estados e Imperios, el artista vive en un mundo estructurado por el poder y sirve a sus fines. Lo mismo sucede bajo el antiguo imperio egipcio o el español del s. XVI; en Atenas bajo Praxiteles, bajo los Médicis en Florencia o en la antigua Copan. Y el gran arte prospera y evoluciona en cuanto que el poder que lo ampara se reproduce. Quizás también esa evolución explica porqué y como el arte se deja instrumentalizar y usa distintas modalidades del “poder” en su beneficio<sup>8</sup>.

En la antigüedad, según H.G. Wells, los “intelectuales” se independizan de la teocracia cuando se desarrolla el Estado, porque: el palacio les brinda un refugio con respecto al templo. Y en el palacio, se forja una nueva relación simbiótica entre el intelectual, el letrado que ya no es sacerdote, el artista y el poder secular. La secularización del poder y la secularización del arte son procesos paralelos que se influyen el uno al otro y se necesitan. (En el caso maya, quizás nunca se produjo esa diferenciación, pero el punto sirve para profundizar...) Si el artista trabaja para el poder político a nadie debería sorprenderle que la Acrópolis de Copan sea un complejo arquitectónico dedicado a la exaltación de los clanes gobernantes y a servir de escenario para los ritos del poder. Aunque, estando empapadas las relaciones del poder con la religión, ese arte se exprese en términos fundamentalmente cosmológicos: porque la Acrópolis es, a la vez, montaña sagrada, florida, es el huitz, divino monstruo de la tierra.

---

<sup>7</sup> Hace falta rastrear la relación entre el establecimiento del cristianismo como religión oficial del Sacro Imperio Romano y la construcción de las catedrales bizantinas, que resucitaron –cristianamente- el poder y arte de la antigua Roma.

<sup>8</sup> Como en el caso de la relación del poder y la religión, la que se da entre el arte y el poder es de mutua instrumentalización y complicidad.

Tampoco (debería sorprendernos) que la Escalinata de los Jeroglíficos sobre la cual he escrito con admiración sea fundamentalmente un monumento a la historia del poder y que las estelas representen a los poderosos reyes de Copán, en el ejercicio del poder, en la ceremonia por excelencia del poder, que es el sacrificio de sangre<sup>9</sup>. Los hombres del poder (sacerdotes, guerreros, administradores) son, desde siempre, no solo grandes patrocinadores sino sujetos de la representación artística y ellos mismos artistas: arquitectos y literatos. E incluso tiene la gente de poder alguna exclusividad o monopolio sobre ciertos tipos prestigiosos de arte: igual la arquitectura del Rey Pacal que la lírica de la elite tezcucana (de Nezahualcoyotl o Nezahualpilli) o la orfebrería de los reyes mixtecos, por dar ejemplos de la antigua Mesoamerica cuyo rey arquetípico Quetzalcoatl es a la vez un dios inventor de las artes. Pero sobre todo, el poderoso es un artista del poder que se rodea de artistas que lo representan... En efecto el ejercicio del poder puede ser elevado a forma de arte.

### **La escenificación artística del poder**

Helos ahí a los reyes, barbados con la sangre de su autosacrificio facial, vestidos o enmascarados con la piel del desollado, con el cuchillo del sacrificio en sus brazaletes. En medio de la fanfarria y el estruendo de las trompetas y los tambores de madera y de piel, y las flautas y chirimías y sin duda la caramba y caparazones de tortuga que acompañan las procesiones. El rey sacrificador es un artista, un farsante que escenifica el poder. Lleva tocado de Jaguar. Se viste con objetos de arte, de plumaria y tejidos primorosos, de lapidaria en obsidiana o en jade, participa en un ceremonial que es teatro y mima, acompañado por artistas y el arte del escultor registra y documenta esa escenificación: el triunfo, la trasmisión dinástica, la investidura y la boda. Haciendo su danza, el rey bailando su "son" sobre la plataforma. Igual en Europa. El Circo es arte también y el anfiteatro; también en ellos se representa originalmente la obra por excelencia, elemental del poder, la ejecución publica, preferiblemente de los políticamente peligrosos. El formalísimo Auto de Fe acompañado de música gregoriana y utilería artística-religiosa.

El ceremonial de la Corte es una forma de arte. Secundario, efímero y, si se quiere intrascendente, pero arte al fin, que establece el orden del favor del poderoso, al

---

<sup>9</sup> Los sacrificios justificaban ideológicamente el poder, los auto-sacrificios del rey y los sacrificios de sus victimas legitimaban el poder del linaje gobernante. Al 13 Hel se le representa vestido con la piel del desollado. Casi todas las estelas representan a casi todos los reyes como sacrificadores con arte menos grotesco, pero esta imagen quiere representar al rey como el colmo de piedad, de un rito que por lo demás es de renovación cósmica y renovación del poder.

mismo tiempo que la solemnidad del poder. Por eso también la Corte requiere de artistas y de maestros de ceremonia. En Terra Nostra, Carlos Fuentes representa a la Corte-espectáculo de los Austrias. Piensa en las procesiones de entrada del Virrey a Lima o México en el s. XVII, o la de un Presidente de la Audiencia a Santiago, Guatemala, que pueden vislumbrarse en biombos pintados y que documentan el riguroso protocolo, la jerarquía de los personajes y el tipo de vestidos y joyas permitidos a cada cual. Y no solo en el antiguo régimen. Clifford Geertz y sus alumnos hablan de los “Estados Teatros” en referencia a los rituales de las élites gobernantes en el África y la India medieval y en el Bali del s. XIX<sup>10</sup>. Y el ceremonial que sobrevive de las tomas de posesión de los gobiernos nacionales y democráticos heredan aquella pompa en toda su vacuidad y ansiedad “artística”.

Buscando ser astuto, el poder político descubre la utilidad del arte, el ahorro rentable que puede conseguir, se apropia del arte y del artista, los ampara y pone en escena y en proporción a su lucidez, ilustración y posibilidad, los consiente. Premia al artista favorito o al que esta de moda con beneficios, contratos, honores. Como la Cruz de Calatrava que Velásquez pinta sobre su pecho en Las Meninas o él título nobiliario para un rocker. O le suspende el patrocinio cuando el artista entra en controversia, por buenas o malas razones con el poder<sup>11</sup>. Nunca fácil esa relación.

Genera una ambigüedad. Leonardo muere en brazos del rey francés. Otros artistas mueren perseguidos. El teatro de Shakespeare esta casado con la figura de Isabel I, Cervantes (concreción perfecta de la gramática imperial de Nebrija) no se entiende sin Felipe II, aunque no fueran los artistas empleados ni favoritos siempre del rey o, como en él último caso, sucediera lo contrario y el artista fuese crítico solapado. “Poeta fanfarrón” se llama a sí mismo cuando goza el privilegio del bufón para burlarse del túmulo funerario de Felipe II, que encarna la quintaesencia del arte oficial<sup>12</sup>. No sé si a Cervantes se le negó el permiso para “pasar a Indias” por el

---

<sup>10</sup> Geertz, C., Negara: El Estado Teatro en el Bali del s. XIX, Paidós, 1999.

<sup>11</sup> Pienso en el Rembrandt que según explica Schama The Power of Art fue alejado del patrocinio del arte republicano de Holanda en el siglo XVII porque su estilo evolucionó más allá del gusto prevaleciente. Y en su “Sátira de la crítica del arte” Y en el medallón que cuelga de la cadena sobre el pecho de su Aristóteles”, con un retrato de Alejandro Magno.

<sup>12</sup> La construcción del “túmulo” funerario era una obra de arte del poder, como las efímera plataformas ceremoniales para inaugurar gobiernos, que gracias a Dios, no se conservan, pero en cuyos diseños compiten renombrados artistas y farsantes y el túmulo era una forma de arte público que se siguió practicando hasta el final de la época colonial (hay túmulos de Carlos III) cuando –igual que en el ceremonial maya— el ceremonial de la Corte era una escenificación.

soneto que escribió burlándose del túmulo mortuorio o si se burló del túmulo porque no le dieron el permiso. Pero aquí da igual.

La Corte de Felipe IV, al mando del Conde Duque de Olivares, ostenta a Góngora y al poeta Luis Mendoza, alquila mientras puede y después, cuando ya no puede controlarlo, encarcela a Quevedo, al mismo tiempo que patrocina el teatro de Lope de Vega, su dramaturgo favorito, también colecciona las pinturas de Peter P. Rubens y ennoblece al pintor de la Corte, que pinta los retratos ecuestres del Rey y del mismo Olivares, ostentando su control de la bestia encabritada con una mano en la rienda, imagen que-según Schama- ha simbolizado desde siempre al poder crudo<sup>13</sup>. El propio Conde Duque, que tanto combatiera otros lujos ociosos, por inmorales, anima al rey imberbe en su gusto por las artes, protege a historiadores a quienes había desestimado su antecesor y se apena al tener que reprimir a Quevedo cuando este se vuelve peligroso<sup>14</sup>. Pero los conceptos del arte oficial evolucionan casi siempre de manera impredecible. El arte del poder es voluble y tornadizo.

El "Patronato Real" de la Iglesia en la primera América fue, en primer lugar, un patronazgo de las artes misioneras (de los conventos fortalezas) en tierra de infieles, del arte religioso, entendido como instrumento de conquista espiritual, y de dominación. Así, la estética virreinal se vincula a la teoría del "Pacto Colonial" ("el justo y cristiano gobierno asegura la libertad y el derecho") el cual luego se convierte en el fundamento ideológico de la Independencia, cuando aparece en América, al menos documentado, un arte de la rebelión, de La Revolución: La Historia de Clavijero y la propaganda de Fray Servando Teresa de Mier. Y de ser La Virgen quien consigue el consentimiento de las masas indígenas para el gobierno cristiano, Guadalupe pasa a icono por excelencia de la guerra de Independencia. Serge Gruzinsky explica: las masas se apropian de las imágenes del poder colonial

---

<sup>13</sup> Schama, Simon, *The Power of Art* p.365. Al menos desde tiempos grecorromanos, el caballo dominado acaso simboliza al colectivo.

<sup>14</sup> Acaso Quevedo había caído víctima del otro juego de poder; pudo tener otras razones; convengamos que no tenía ninguna cuando recurría a la insinuación racista antisemita contra el Conde. H. Elliott, *El Conde Duque de Olivares*.

y las convierten en imágenes de la rebelión, en instrumentos simbólicos de la resistencia<sup>15</sup>. Igual sucede con La Cruz y la imagen del Cristo entre los tzeltales<sup>16</sup>.

El arte codifica una serie de ideas justificatorias del poder, las vuelve transparentes, las carga de emotividad, las comparte y divulga. Así, las convierte en varas de medir con las que a menudo no salen bien evaluados quienes las predicen como justificatorias del poder, de modo que terminan por parecer subversivas. El artista puede tener o no profunda conciencia de ese poder de transformación del arte. Y cuando la relación se complica, surge una tensión entre arte y poder.

Existen antecedentes antiguos. La destrucción del arte de Amón por Akhenaton, y luego la destrucción del arte de Amarna por los sucesores del faraón hereje. ¡Los aztecas queman los códices toltecas, para anular el antecedente que después invocan! ¡Los españoles destruyen las estatuas y queman los códices en el México conquistado, cuyo esplendor imperial evocan después! Pero también Shi Huang-ti (259-210 a.J.C.), el fundador de la dinastía Ch'in quema los rollos de las anteriores para fundar su dinastía como primera. Con la destrucción de la escultura y pintura religiosa en La Reforma, esos ejemplos ilustran un reiterado enfrentamiento del poder y el arte, inspirado en el mismo principio de la destrucción de las estelas maya. Son pistas que hay que seguir, de una contradicción profunda, antigua y moderna, universal.

### **Sobre el poder del arte frente al poder: evolución moderna**

Las ideas que se vuelven contra sus inventores se manifiestan en arte que se vuelve contra sus patrocinadores. Aun en el pensamiento primitivo, el arte contiene o conjura un poder intrínseco, mágico, suyo propio. En una exhibición de arte de los indios norteamericanos en El Peabody ("Arts of Diplomacy"), el Curador Castle McLaughlin explica que ha tenido que manipular los objetos (eg. las pipas de la paz) para despojarlos del poder de que están dotados. Y los arqueólogos suponen que a

---

<sup>15</sup> Y los realistas se refugian en La Virgen de Las Mercedes. Gruzinsky, Serge, La Guerra de las Imágenes. Algo semejante va a pasar con la reivindicación de los mitos republicanos en el México Revolucionario del siglo XX. Igual se podría hablar de la instrumentalización de las imágenes públicas (productos del arte de su época) de Martí en Cuba o de Morazán en El Salvador y Honduras. Otra pista, de obligado seguimiento.

<sup>16</sup> Vid Bricker, Victoria, El Cristo indígena, el rey nativo: El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas, FCE, México, 1989. Que estudia una de muchas rebeliones milenaristas en la zona maya de la época colonial.

las antiguas estelas mayas se las despojaba de su poder, después de la muerte de un rey, matándolas, mutilándolas, desfigurándolas, rompiéndolas, enterrándolas<sup>17</sup>.

Porque tiene poder el arte puede entrar en contradicción con el poder público que lo patrocina. Y tiene poder porque compromete con su representación, nos ubica, nos recuerda, nos despierta, libera nuestra imaginación y ennoblece el sentimiento (pathos), lo “purifica”: él más noble sentimiento que es el amor y la fundamental caritas o humanitas, la reciproca empatía general que nos debemos. Puede conducirnos de la hybris a la catarsis decían los griegos. Puede burlar las exigencias y cánones del poder, el arte maya incluso!<sup>18</sup> En *The Power of Art*, Simón Schama recuerda que el gran arte tiene una especial capacidad para sacudirnos, quizás puede ahorrarnos la tragedia que representa, a lo menos puede explicárnosla.

Una película reciente –producción franco alemana, titulada “Feliz Navidad” en francés-- ilustra una serie de incidentes ocurridos un día de Navidad durante la Primera Guerra Mundial en un lugar no especificado de La Línea Maginot, donde las trincheras de los ejércitos enemigos se ubicaban a veinte metros unas de otras. Y en donde el accidental intercambio navideño de manifestaciones artísticas, de un tenor y una soprano alemanes, que cantan noche blanca y las gaitas escocesas y las dulzainas francesas terminan por precipitar una tregua no autorizada por la autoridad superior y una serie de intercambios de regalos, vinos por cervezas y scotch.

Esa capacidad subversiva del arte puede ser un peligro advertido y un reto inaceptable para el poder constituido o el que busca establecerse a costa de otros derechos. Tradicionalmente, el conflicto no inhibe la convivencia. El poder del arte contra el poder esta ahí, dentro de la tradición, en el arte humanístico clásico (en la tragedia de Ifigenia o la de Antígona o Las Troyanas) y Arechavala piensa siempre en los grandes artistas, pero resurge en el arte moderno como el nuevo paradigma.

El arte va a ser cada vez más subversivo en el mundo moderno, desde la ironía del Siglo de Oro (Erasmus, Cervantes y Quevedo) y las rebeldes pinturas de Rembrandt hasta la confrontación abierta de Picasso y Ubu Roi, pasando por Goya y Goethe<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> El sociólogo chileno Lipchutz interpreto esa destrucción como signo de rebelión, cuando significaban más bien una renovación del poder. El equívoco todavía circula.

<sup>18</sup> Según Viel en Copan, el arte de “Los Sapos” pudo ser un arte popular que respondía en forma subversiva contra el rígido canon del Grupo Principal. Expresa así una idea al menos insinuada por su maestro Claude Baudez en el Seminario sobre Religión Oficial y Religión Popular, I.H.A.H. Copan 1997.

<sup>19</sup> Quien exalta la rebelión antes de convertirse en protegido y funcionario de Weimar.

Con la modernización social, el poder de compra se diversifica, el ciudadano puede comprar cada vez más lo que no compra el poder público. No sé si es una conquista de la modernidad, de la democracia, que comparte el poder económico y político, antes que pueda repartir de manera igualitaria el gusto educado. Pero el artista se independiza -ahora del palacio- cuando surgen el poder económico de la burguesía (que también es subversivo dice Marx) y el de la academia independiente. El poder de compra de la burguesía induce desde el Renacimiento el arte hecho para el banquero y el comerciante, que se ennoblece en Rembrandt, quien igual desarrolla una relación ambigua y tirante con sus nuevos patrocinadores. Quizás el ejemplo por excelencia del cambio en la relación es David. Que inicia su carrera patrocinado por el Rey al que luego ayuda a degollar como primer artista parlamentario, jacobino y que termina pintando, servil "la gloria" de Napoleón<sup>20</sup>.

El rompimiento del arte con el poder cristaliza (como tantas otras cosas) a fines del s. XVIII. Y se observa primero en la literatura (de J. Swift) y en la filosofía (o acaso olvidamos que la filosofía es una de las artes, con la historia) que va a desmontar los fundamentos ideológicos de la monarquía absoluta pero también de los sistemas sociales que denuncia, el esclavismo primero. El singular William Blake ya representa ese movimiento. Desde el Romanticismo se les llama "liberales" a las artes y el arte moderno se constituye en custodio del derecho, paladín de la libertad y de la tolerancia y en reserva ética, y sigue siéndolo, incluso cuando confronta la hipocresía y los falsos valores que lo denuncian como libertino desde la inmoralidad del poder.

El arte moderno se plantea esa ruptura política y estética abiertamente. Goya es el ejemplo clásico del artista que, salido del privilegio, termina exiliado y luchando contra el poder<sup>21</sup>. Desde Goya (desde el 3 de Mayo hasta "los desastres de la guerra") esa visión torna subversiva. En la rebelión romántica asoma una visión personal, pre impresionista, alborada de una nueva forma de ver y hacer arte. De ahí solo hay un paso al Guernica de Picasso. La pintura moderna, dice A. Malroux, "comienza después de Goya". Pero en general los grandes románticos van a ser

---

<sup>20</sup> Vid Simón Schama, El Poder del Arte, el capítulo dedicado a David, tan dolorosamente esclarecedor. Y en cuanto a David, es el primer artista diputado, el primero en el foro.

<sup>21</sup> Goya colabora como artista de la Corte de Carlos IV, con los bocetos para los tapices decorativos del palacio y -luego- con los retratos oficiales, paradigmas del arte del poder y que, luego, en Burdeos, exiliado, se convierte en un artista ideólogo de la Revolución Liberal contra el absolutismo monárquico.

rebeldes, como Beethoven y Dostoyevsky, y Federico Nietzsche llama al arte “la actividad metafísica fundamental”, “epítome de las facultades creativas”<sup>22</sup>.

Van Gogh, Gauguin reivindican luego una independencia del arte que llega hasta el Picasso y los expresionistas: sus gritos y sus angustias. Pero en primer lugar su rechazo al poder. En el proceso hacen tabla rasa de un milenio de tradición evolucionada a la sombra del poder, para democratizarse y reivindicar derechos y caprichos. Con el dadaísmo y el surrealismo la ruptura es total, con Braque y Picasso. Y con la literatura de vanguardia.

Picasso no pinta al poderoso ataviado a caballo, si no al niño imberbe y desnudo guiando, sin brida, a un jaco que vuela la mano encascada y pinta el Guernica sin temor de irritar al Tercer Reich y así, en vez de republicanos o comunistas, nos hace pacifistas. El arte moderno entonces induce una conciencia crítica contra el poder, como hace el poema de Allan Ginsberg sobre la bomba atómica “americana” o el documental contra la guerra de Irak de Michael Moore<sup>23</sup>. Y el poder se incomoda. Los nazi acosan a Picasso y Hitler odia al arte de vanguardia de su época (el abstracto expresionismo) tildándolo de “decadente” y patrocina la más banal de las plásticas decorativas, al tiempo que saquea los museos de países ocupados. La dictadura guatemalteca exilia a Monterroso, la soviética persigue a Soljenitzin.

Es porque el arte tiene poder o capacidad para contradecirlo que el poder lo persigue. La antigua contradicción se reedita. Interesan igualmente a este respecto el iconoclasia de Estado y la revolucionaría así como los abanderamientos de un arte nuevo comprometido con este o aquel proyecto. Las revoluciones pueden ser destructivas incluso de artes que no se proponen cuestionarlas, pero que representan una contradicción implícita.

La Revolución “Cultural” China, que también adulteraba las fotografías del poder, ha sido quizás en nuestros tiempos la más destructiva del arte y de los artistas. Pero ha habido persecución del arte (de distinto signo ideológico) en América Latina, igual en Cuba que en Argentina. En el Afganistán de hace apenas diez años, los Talibán perciben la fuerza (el poder) de los budas esculpidos en la montaña (porque el arte antiguo también puede subvertir los nuevos paradigmas) y

<sup>22</sup> Guervos Santiago, “Arte y Poder, aproximación a la estética de Nietzsche”, Trotta, Madrid, 2004

<sup>23</sup> No es gratuito el hecho de que Ginsberg se identifique con Blake, místicamente.

disponen atacarlos con el poder de fuego de sus aviones de guerra. Los iraquíes, con ayuda de los “aliados”, destruyen las estatuas de Saddam, como antes en la ex Unión Soviética se habían destruido las estatuas de Stalin y en Irán las del Sha, etc. Porque además puede tener sentido que los libertos destruyan la imagen monumental de un hombre que los ha humillado y tiranizado durante décadas en aras de su megalomanía. Cuando la ruptura esta a la vista, el poder busca cooptar al arte rebelado, igual en el México del PRI que en la Unión Soviética y en cuanto no lo consigue completamente, sustituye al artista comprometido con el mercenario y con “el espectáculo”, el Circo redivivo. Muchos incluso buenos se acomodan o resbalan: Picasso termina, dice Schama, ¡como “póster boy de Stalin”, cuyo acólito es el gran Pablo Neruda! ¿Gazapos? ¿Acaso cuando invocan la moral superior del socialismo, los modernos paladines de la libertad y la justicia, son menos cómplices del crimen que el escultor maya?

### **La fragilidad del arte frente al poder**

Por el papel difusor de los medios de comunicación, en nuestro tiempo ¿alcanza a darle, para bien y para mal, un prestigio sin precedente y un nuevo poder? “Nada mas que el arte”. ¿O más bien se corre el riesgo de que se debilite el arte, pierda poder, suplantado con un placebo, subordinado al entretenimiento y prevalezca el nuevo circo mediático?

El problema pareciera ser su fragilidad, su vulnerabilidad del arte frente a la manipulación del poder y la eterización o alineación de los medios. El pobre arte necesita que le pongás atención, que escuchés incluso con el oído interior y que lo mirés con el otro ojo de tu mente, iluminado; y necesita que pienses para ejercer su poder. Necesita que te abras a él y que penetres en él, en su densa magia cautivante. Y si no, no funciona, no puede...

Un activista local de la cultura, el Dr. M. Zapata confesaba hace unos días, en un video documental, que caminó durante muchos años, todos los días, frente y a un costado de la Catedral de Comayagua, sin reparar en, ni valorar la abundancia de su arte, la riqueza que tenía en sus narices, pero que no “veía”<sup>24</sup>. Al arte hay que verlo.

---

<sup>24</sup> Un arte que estuvo ligado alguna vez al poder colonial y de la Iglesia, que después inspiró independentistas y que hoy tiene poco que ver con el poder, porque esta no es ya una sociedad cristiana pero sigue teniendo el poder de hacernos cavilar. Eso les paso a los centroamericanos por siglos con el arte maya, desdeñado por pagano, gentil y que no estaba simplemente en la mira. Era el mismo arte que hoy idolatramos pero no lo valorábamos, de forma que el propietario rural le vendió las ruinas a J. L. Stephens por \$50 dólares en 1838.

Tienes que volver sobre él, como aconseja Borges que vuelve la gente sobre los textos para otorgarles el status del clásico. Entonces, cuando lo vuelves a ver, aunque no suscribas el mensaje, su belleza te cautiva. Y hace algo más, te ilumina con luz propia. Su código histórico adquiere otro significado, el que le da tu reflexión crítica. ¿Será posible que, cuando ya no te puedan redimir, por tu falta de fe, el Buda Maitreya ni el Jesús Crucificado, destruidos (como el Cristo carbonizado en la Galería Nacional) ya sólo recordados, todavía te puedan redimir sus imágenes conmovedoras? ¿Será posible que esas cosas que se han vuelto invisibles en las imágenes sean al fin lo que te puede salvar?

### Los poderes inadvertidos del arte

Entonces, cuando el poder condena y desbalaga el arte redime y compromete. Compromete porque redime, por el gozo absoluto que proporciona. Sin compromiso, el arte es una impostura. No se trata por supuesto de compromiso político panfletario, ni tan solo de un compromiso del artista transmitido directamente a un receptor. El arte libera, incluso cuando atestigua o proclama la tiranía. Porque no tiene solamente el significado intencional de su autor, patrón, tiempo y contexto; si no tantos más como después le damos y, en ese sentido, es más duradero que el poder. Post facto, el arte se recarga de poder nuevo, de sentido, con la experiencia. El artista trabaja para su posteridad igual que el héroe, mientras él poderoso sólo trabaja para la próxima crisis.

Seguro que el artista que esculpió a 13 Hel de Copán como un sacrificador, vestido con la piel desollada de su víctima no se propuso más que elogiar a 18 Conejo, quizás ya desquiciado, alabando su piedad extrema. Al pintar al Emperador cruzando Los Alpes David tampoco se proponía otra cosa que adularlo. Pero, en ambos casos, a nosotros, esas imágenes nos sirven para liberarnos, de la superstición y del mito que quieren suplantar a la historia y el arte. Dieciocho Conejo queda desenmascarado como un psicópata sanguinario<sup>25</sup>. Y puedo invocar la imagen de David pintando contra el artista cortesano zalamero que deja un pulido recuerdo de su propia bajeza, siendo un grande, contra la de Picasso adulando a Stalin. ¿Cuál es entonces la circunstancia complementaria que tenemos que poner para que el arte pueda liberarnos? ¿Cómo defenderlo contra la insensibilidad, mostrarlo,

---

<sup>25</sup> Recién en la campaña política que eligió al actual Presidente invoque la imagen del rey maya "sacrificador" en esa estela para representar a su entonces rival del actual Presidente, quien proponía la pena de muerte como lema. E igual puedo usar la imagen ridícula de Napoleón satirizada sin proponérselo y con sus instrucciones del Emperador por David o Poussin, cuando cualquier megalómano se me pone enfrente

ponerlo en escena, procurarle atención, enseñarle a la gente a verlo con sus múltiples sentidos, con la atención que requiere para que funcione, para entenderlo y descubrir su sentido redentor?

## Los retrocesos del poder y del arte ¿explican su complicidad?

Hay ocasiones en que las sociedades involucionan de tal forma que el poder público retrocede, se torna elemental y deviene primitivo o primordial<sup>26</sup>. El poder público renuncia al arte, que que es caro y deviene un lujo si estas dispuesto a gobernar por la fuerza. Porque los cambios sociales paradigmáticos suponen cambios en los códigos; y la transición (de un paradigma a otro) puede prolongarse y el poder derribado no siempre se reconstituye con igual eficacia. Entonces el poder incluso persigue al arte que no puede controlar. Pienso en el Mulato de Acero Ferrera quemando la biblioteca del "hereje" Herrera. Y en todo caso, se pierden las condiciones para el desarrollo del arte, de las artes y las humanidades.

Después de La Caída del Maya Clásico o después de la caída de Roma, el arte retrocede. Del mismo modo, la escultura del bajo Medioevo parece una caricatura torpe de la gran escultura clásica y la última estela de Yax Pasaj es una pena: chaparra y tartamuda, falta de sentido de proporciones y despojada de riqueza iconográfica frente a las magníficas esculturas del 15 Hel. Quizás esas decadencias explican por que el arte se aferra al poder. Explican también indirectamente los movimientos que después procuran "renacimientos" artísticos y políticos, de Roma y Tollan, renacimientos, que se vinculan a nuevas articulaciones de poder y apelan al "antecedente"<sup>27</sup>.

Luego del colapso del poder que lo potenciaba, el artista no encuentra ya un espacio para el arte despreocupado en cuanto que el Estado, disminuido si sobrevive, involucionado, tampoco lo requiere ni esta dispuesto a pagarlo y a veces no tiene con que. El arte se vuelve artesanal y se privatiza; se vuelve íntimo. Y el artista tiene que ingeniárselas para ganarse el pan con otro tipo de cliente o de sudor, que

---

<sup>26</sup> Algo de ese tipo pasó en América Latina, de distintas maneras, luego de las guerras de "La Independencia": larga y profunda crisis socio política y económica (las minas están inundadas, los ejércitos arrasan el campo, el comercio está interrumpido) que dura por lo menos desde el 1810 hasta la consolidación de las nuevas dictaduras de 1840. Pero el poder sigue siendo elemental –después- en esa república hondureña regida por varias constituciones desde 1840 hasta La Reforma Liberal.

<sup>27</sup> Ver... sobre Las Inscripciones en el templo de La Escalinata en Fash, A History of Copan.

el de su frente. Y pueden pasar generaciones que no producen arte o al menos aquel arte.

Se da un paso atrás o más. En Honduras, fue más prolongada que en otros países la crisis posterior a La Independencia. Y entonces la producción artística (rica en la época colonial) se desploma y aparece un arte naif o un nuevo primitivismo<sup>28</sup>. Quedan del momento inicial -después de La Independencia- retratos numerosos de personajes de la burguesía local o representaciones religiosas primitivas pintadas o talladas y, en nuestro caso, el gusto por lo naif se prolonga hasta nuestros días, en la pintura de este otro Velásquez y en cierta tradición artesanal, análoga a la tradición oral en la literatura. Hoy desde hace un siglo, esa tradición convive con un nuevo arte profesional que, sin embargo, esta en desventaja, porque le apuesta a su independencia, a la visión crítica y a la libertad. Mientras que la artesanía de la paloma, la fruta y la flor apela al gusto general.

La idea de los retrocesos es importante porque lo ya ocurrido puede volver a suceder, aunque sea de otro modo, siempre. Eso podría darnos otra pista para entender por qué los artistas de repente nos comprometemos con el poder, aunque sea el infralunar, achacoso y contaminado y nos convertimos en colaboracionistas. Los retrocesos iluminan también porque, en otros momentos, tomamos la decisión de contradecir al poder, aunque sea peligroso y nos convertimos, de pronto, en rebeldes perseguidos. Cuando no nos queda de otra. ¿Por qué --preguntamos en el tercer párrafo de este ensayo-- se deja instrumentalizar el arte por el poder? ¿Acaso intuimos que podría ser peor? Hasta que entendemos que las cosas "ya no pueden ser peor", porque eso puede suceder también. Y entonces reaccionamos contra lo intolerable y aceptamos las consecuencias. Heredamos esa tradición antigua y moderna, aunque algunos posmodernos se crean desobligados.

---

<sup>28</sup> Estamos a punto de publicar un libro nuevo de historia del arte llamado "El Naif en Honduras" de Leticia Oyuela, que ojala nos profundice esa comprensión. Atrás he hablado de la crisis supra p.

## Moralejas a modo de conclusión

Como moraleja, yo destacaría que el arte y el artista se tienen que adaptar a su tiempo y circunstancia pero deben aspirar a trascenderlos, con un poquito de astucia. No hay nada de perverso en eso, porque la escritura manda ser más astutos que la serpiente. Valga porque estamos empezando a vivir tiempos difíciles.

Se dice que, cuando regresó de España, después de muchos años de estudios y de práctica profesional de la pintura, nuestro gran pintor Nacional Pablo Zelaya Sierra buscó en 1932 trabajo en el Ministerio de Educación. (Después de todo en ese entonces Diego Rivera pintaba en México lienzos y murales por encargo de Vasconcelos el Ministro de Educación Revolucionario.) Y consiguió, Zelaya, que el Ministro del Carriato le ofreciera un contrato para pintar con brocha gorda una de las escuelas de la capital.

En Honduras, un poco porque se le ha querido asumir como rebeldía y porque el poder no ha comprendido el arte y el beneficio que se le puede derivar del patrocinio del artista, se ha mantenido, en nuestros tiempos, una tradición de arte independiente y contestatario. Un arte que incluso cuestionó y arrinconó al poder público, como en los cuadros de la etapa de protesta de Ezequiel Padilla o "la poesía política" de Roberto Sosa. Un arte que se enfrentó a la dictadura en los mil novecientos setentas, pero que también denuncia la democracia fingida de las desapariciones, en los ochentas. El Embajador Negro ponte asistía a las exhibiciones y compraba las pinturas tenebrosas (una de las cuales cuelga en mi despacho ministerial) alusivas al terror de Estado que patrocinaba y que los demás encubrían: el secuestro, tortura y eliminación selectiva. Muchos artistas se rehúsan aun hoy a colaborar. ¿Tiene que escoger el artista entre la abyección y la confrontación?

Nuestros artistas han superado varias trampas. La nueva literatura de Sosa como la última obra de E. Padilla son expresiones que, si bien siguen siendo ferozmente independientes y cuestionadoras y se rehúsan a hacerle concesiones al poder constituido, se reconcilian con su contexto y se ubican más allá del enfrentamiento. Lo que no es compatible con el arte y con el pensamiento es la pretensión de corrección política. Por su lado el poder público ha madurado en nuestros días. ¿Podrá renunciar al arte oficial, controlado? ¿Decidirse a apoyar la libertad del artista? ¿Cómo apoyar al arte, defenderlo frente a su fragilidad sociopolítica, frente a los distintos poderes? ¡Como comunicarlos mejor, al arte y al poder y conseguir que se apoyen, desde la lucidez de esta historia! Ambos el poder y el arte conllevan

responsabilidad. Yo entiendo como mi reto personal en el cargo forjar una nueva relación del arte y el poder. Vamos a conservar -mientras se pueda- las condiciones para la creación libre, de calidad, y para el proceso intelectual, de investigación y debate crítico. Y cuando no se pueda, sabremos que hacer. Después de todo que, como dice R. Viel, "Washington necesita mas a Hollywood de lo que Hollywood necesita Washington".

# *El Arte del Poder Monárquico: Cuentos Sacados de Cerámica Pintada*

Dorie Reents-Budet  
Ronald L. Bishop

## **Resumen**

La cerámica clásica maya pintada representa una fuente valiosa de información acerca de la composición física, social, política y psicológica de la corte real maya. Las escenas pintadas de las vasijas proveen detalles de los componentes idealistas y de la naturaleza jerárquica de la corte, proporcionando una oportunidad única para estudiar la vida aristocrática maya y de los cargos monárquicos y sobre los individuos históricos quienes dirigían la sociedad antigua como personalidades únicas en vez de personas sin cara de un pasado distante.

**Palabras Clave:** Cerámica Maya Clásica, Vida de la Monarquía, Arte Maya.

## **Abstract**

The painted classic Mayan pottery represents a valuable source of information about the physical, social, political and psychological composition of the Maya royal court. The painted scenes of the vessels provide details of the idealistic components and the hierarchical nature of the court, providing a unique opportunity to study Mayan aristocratic life and monarchical positions and on the historical individuals who ruled the ancient society as unique personalities instead of faceless people from a distant past.

**Keywords:** Classic Maya Ceramics, Courtly Life, Maya Art.

---

**Dorie Reents-Budet**, (doriebudet@frontier.com) **Ronald L. Bishop**, Museum of Fine Arts-Boston.

## INTRODUCCIÓN

Los mayas del período Clásico son famosos por su arquitectura sobresaliente y por su escultura monumental en piedra. Produjeron también murales exquisitamente pintados para adornar edificios, de los cuales solamente unos pocos han sobrevivido para proveer evidencia de esta tradición estética (e.g. Bonampak, México [Miller 2013] y San Bartolo, Guatemala [Saturno 2002, 2003a, 2003b]). Sin embargo, cientos de pinturas han sobrevivido en cerámica, habiendo los mayas creado una tradición de pintura altamente sofisticada sobre la superficie curva de vasijas de barro y en tierra sigilada. Éstas son maravillas de la difícil técnica de pintura por engobe en fuego bajo también son obras maestras de composición gráfica y de caligrafía (Reents-Budet et al. 1994, Coe y Kerr 1998).

La cerámica clásica maya pintada representa una fuente valiosa de información acerca de la composición física, social, política y psicológica de la corte real (Reents-Budet 2002a, Miller y Martin 2004). Las escenas pintadas de las vasijas proveen detalles de los componentes idealistas y de la naturaleza jerárquica de la corte, proporcionando una oportunidad única para estudiar la vida aristocrática maya y de los cargos monárquicos y sobre los individuos históricos quienes dirigían la sociedad antigua como personalidades únicas en vez de personas sin cara de un pasado distante.

## IMÁGENES DE LA CORTE MONÁRQUICA

Los pintores mayas crearon imágenes compuestas de la arquitectura y de la gente de la corte real. Versiones de la arquitectura palaciega dan color y vida a los ahora esqueléticos edificios de piedra. Las bandas rojas del borde, arriba y bajo de la composición pictórica, representan las fachadas superiores y la grada superior de la plataforma de los edificios reales. En ocasiones los artistas representan la decoración perdida de estuco-y-pintura, y a veces usan los textos jeroglíficos como elementos arquitectónicos, por ejemplo como las molduras basales y gradas más bajas. También pintan cortinas del palacio y quizá pintaban textiles y tendales para sombra que otrora adornaban los frentes de edificios administrativos o rituales. En algunos casos, los diseños adornando a los textiles podrían haber indicado las funciones o papeles oficiales de aquellos edificios. Los pintores mayas de vez en cuando representaban los típicos techos de peine de las estructuras de la élite del período Clásico. Algunas de las vasijas más estimulantes son aquellas cuya forma y decoración transforman la vasija en un edificio, incluyendo el techo de paja que también se refiere al petate tejido de la autoridad real.

## MIEMBROS DE LA CORTE

Las escenas de la corte real son retratos formales, pues los artistas nunca pintaron el lado doméstico de la vida en el palacio ni las preparaciones fuera de escenario. La representación ocasional de ponerse la vestimenta real o vestimenta de actuación no es una imagen privada sino un componente público formal del evento cortesano.

La corte maya era un lugar bullicioso con muchos oficiales atendiendo deberes específicos y participando en los quehaceres del estado. Vemos al gobernante recibiendo a extranjeros de otros cortes reales incluyendo presentadores de regalos, historiadores del corte y escribanos para contar la historia pasada y grabar los eventos del momento (el aj k'uhun y el aj ts'ib; ver también a Stuart 1987 en cuanto a una discusión sobre pintores cortesanos de libros). Los acarreadores de literas son trompeteros quienes anuncian las llegadas y las presentaciones de regalos, en el caso de la algunas vasijas dos bolsas de valiosas conchas spondylus. Los actores aristocráticos establecen de nuevo historias épicas y eventos históricos demostrando los logros del rey, demostrando sus ancestros y los dioses, enfatizando así la base divina del gobierno.

Figuras cortesanas están paradas detrás del trono y presencian el evento. Algunos pueden ser la contraparte del "gran maestro de brindis" de la corte K'iché del siglo XVI, quien era maestro de ceremonias como también observador a favor del rey (Tedlock 1996:322). Otra figura que siempre está de pie muy cercana al trono y a menudo junto a una percha de bienes valiosos, trayendo a la mente al cortesano K'iché ajpop k'amja del siglo XIV, o 'custodio del petate de la Casa de Recepción'. Dennis Tedlock (1996:315) anota que entre las funciones de esta persona estaba la de recolección de tributo. Los retratos de este individuo durante el período clásico a menudo lo demuestran con un cigarrillo o antorcha, inundando el palacio con luz y perfumando la atmósfera de la corte (Reents-Budet 2001a:213-218).

Las mujeres eran miembros importantes de la corte monárquica. Eran las amas apropiadas, asegurando un evento memorable, enfatizándolo con una fiesta pomposa, siendo una de las comidas requisito las bebidas de chocolate, perfectamente preparadas para crear una bebida espumosa de buen sabor y de buen aroma. Las mujeres eran también actores, artistas y proveedoras de poder imperial como reinas y madres. Así como en otras partes del mundo, casamientos

monárquicos se arreglaban para servir a fines políticos. Por ejemplo como un extraño, K'inich Yax K'uk' Mo' se casó con una copaneca de la élite para afijar su posición política y establecer una dinastía nueva en el Valle de Copán (Sharer, Fash, et al.1999; también ver a Marcus 1992).

Escenas en barro preservan momentos clave en la historia aristocrática, proporcionando los nombres de muchos participantes quienes de otra manera son invisibles en el registro arqueológico. Por ejemplo, una vasija representa los ritos de entronización de Yajaw Te' K'inich quien gobernó la comunidad Ik' (el moderno Motul de San José en las tierras bajas del Petén de Guatemala) durante mediados del siglo VIII, siendo su accesión en este caso atestiguada por el gobernante Lamaw Ek'. Los ritos de designación del heredero destacan la presentación formal del joven príncipe y su actuación ritual para los señores reunidos. Las reuniones diplomáticas trataban sobre conflictos o alianzas, apareciendo en esta vasija el emisario del gobernante de Calakmul, nombrado en los textos jeroglíficos como K'ak' Hiix, presentando un regalo de su jefe Yich'aak K'ak' a Jasaw Chan K'awiil, gobernante divino de Tikal, ciudad enemiga principal de Calakmul. El regalo se compone de un bulto de 12,000 semillas de cacao (*3-pik*, como aparece en el bulto; ver a Stephen Houston en Miller 1997), tela fina y plumas de quetzal (registradas en los dos últimos glifos en la columna vertical de jeroglíficos como yilaj chanlajun pat "él vio 14 tributo") (Stan Guenter 2006: comunicación personal). El evento tuvo lugar en el sitio de Topoxte', un centro insular en el Lago Petén-Itzá, en 9.12.19.10.0 4-Ajaw 13-Keh, es decir, el 7 de octubre del año 691 d.C. Otras vasijas demuestran las responsabilidades rituales del gobernante como los ritos en búsqueda de una visión, durante los cuales acumulaban poder sagrado para influir en los quehaceres humanos, estas actuaciones de transformación o de impersonificación afirmaban públicamente las habilidades especiales del gobernante. Otras escenas demuestran la hazaña económica del gobernante en la forma de regalos de aliados políticos y tributo de territorios subyugados.

## FUNCIÓN DE LA VASIJA

¿Por qué eventos históricos tan críticamente importantes se conservarían en vasijas pequeñas de barro y no en obras monumentales de piedra de mayor impacto visual y psicológico? La respuesta se encuentra en las funciones de la vasija durante las fiestas aristocráticas que a menudo aparecen en cerámica realizándose dentro de complejos palaciegos como la Acrópolis Sur de Copán (ver Figuras 1, 9; Reents-

Budet 2000b). Las fiestas acompañaban eventos importantes como la victoria en la guerra, presentación de tributo, llegada al trono, visitas diplomáticas, negociaciones de casamiento, eventos de obligaciones socio-políticas, re-actuaciones épicas realizadas en las anchas escalinatas de un edificio y los rituales relativos a la ideología de gobierno y a la veneración de ancestros reales (Grube 1992, Pohl 1999, Reents-Budet 2000b). Los nombres de los participantes a menudo aparecen en los textos cortos jeroglíficos cerca de ellos y el texto primario en la parte superior de la vasija incluye los títulos elitistas y el nombre del propietario o patrón de la vasija (Reents-Budet et al. 1994:106-163). Esta persona es típicamente la figura principal en la escena, rodeada de vasijas llenas de comidas como tamales cubiertos con salsas sabrosas, atole (pozole), bebidas de chocolate y bebidas fermentadas como balché (Houston, Stuart y Taube 1989).

Los contenidos de las vasijas se confirman por medio de los textos jeroglíficos en los bordes que dan el nombre del tipo de vasija (e.g. *uk' "taza para beber"*, *lak' "plato"*) y sus contenidos (ver a MacLeod, en Reents-Budet et al. 1994:127-133). Por ejemplo, los platos contenían tamales (*u lak' ti wah*, "su (de él o de ella) plato para tamales") y fuentes contenían atole (*y-uk'ib ta ul*, "su (de él o de ella) vasija para tomar atole"; Taube 1989). Los vasos cilíndricos contenían bebidas de chocolate (*y-uk'ib ta tsih te'el kakaw*, "su (de él o de ella) vasija de tomar cacao fresco"; Reents-Budet et al. 1994:115-120). El chocolate espumoso (*om kakaw*) se valoraba altamente porque la espuma contiene la mayoría del aroma y por ende el mayor sabor. El cacao se valoraba no sólo por su sabor y los efectos positivos en el cuerpo y en la mente sino también porque el cacao es un indicador directo de la riqueza y estatus del anfitrión porque es difícil cultivar y por lo tanto era escaso y costoso de obtener (ver a Richard Blanton et al. 1996).

Estas escenas pintadas del período Clásico e informaciones similares escritas en el siglo XVI subrayan la importancia de las fiestas como parte integral de los rituales mayas del poder monárquico. Los arqueólogos con frecuencia encuentran grandes depósitos de basura junto a edificios palaciegos que seguramente son los restos de fiestas (Brown 2001, Reents-Budet 2000b, Reents-Budet et al. 2000). Por ejemplo, el basurero que se encontró fuera del Popol Nah en Copán (Estructura 22A) contenía cerámica, huesos de animales comestibles como venado y herramienta de piedra que Kazuo Aoyama ha determinado se utilizaban para cortar carne (Aoyama 2001). También contienen cerámica policromada, cuya mayoría está decorada con estilos artísticos locales (ver a Bill 1997).

El montaje de y la participación en una fiesta crea redes de relación y obligaciones de reciprocidad, uniendo a los participantes (Earle 1997; Monaghan 1990; Pohl 1994, 1999). Así como en otras partes del mundo donde los festejos están en el centro de la vida social y de la práctica política, la fiesta incluye no sólo el consumo de grandes cantidades de excelente comida pero también la distribución de muy bien hechos regalos (Junker 2001). En la Yucatán del siglo XVI, el Obispo Diego de Landa escribe que tela finamente tejida era un regalo importante durante las fiestas (Tozzer 1941). Igualmente durante el período Clásico, el tributo y la comodidad de regalo que más frecuentemente se representan en las escenas pintadas es tela tejida (Reents-Budet 2007). La tradición de tela artísticamente tejida y su importancia para las relaciones sociales sobrevive hoy día entre muchos grupos mayas en Guatemala y México (Morris 1987). Otros regalos de fiestas que se ilustran en cerámica del período Clásico incluye exóticos como plumas de quetzal, conchas spondylus, adornos de jadeíta y cerámica pintada (para datos comparativos entre los aztecas del siglo XVI, ver a Brumfiel 1987, Burgoa 1989; para datos comparativos entre los mixtecas ver a Byland y Pohl 1994).

De manera que cerámica exquisitamente pintada funcionaba no sólo como un grupo de servicio para estatus alto durante fiestas sino también como “moneda social”, es decir, regalos influyentes que se presentaban a los participantes (Junker 2001:274-276, Price 1989). Estas vasijas eran un símbolo público de la riqueza y del poder del anfitrión porque la imaginaria y la habilidad artística reflejan el vigor y la autoridad del él, la dinámica de su corte, el origen divino del poder monárquico y su (de él o de ella) habilidad en dirigir labor humana altamente especializada.

El fin último de la fiesta era asegurar alianzas sociales y políticas como parte de un sistema basado en una estrategia de redes con otros gobernantes en combinación con estrategias corporativas manipulando relaciones familiares y sociales (ver a Blanton et al.1996). El anfitrión servía grandes cantidades de comida y distribuía entre los huéspedes bienes básicos y artículos finamente elaborados por medio de los cuales se forjaban lazos de obligación entre el anfitrión y el huésped. La distribución de comodidades y de artículos valiosos proclamaba el poder del anfitrión, siendo su regalo un estímulo potente para atraer miembros a su red de alianza. La riqueza es poder porque actúa como una moneda dinámica que sostiene relaciones sociales y alianzas políticas.

De la misma manera que en otras partes del mundo, cuando el arte funciona en el ámbito socio-político, requiere de “aditivos de prestigio” para transformar el objeto cotidiano en un regalo de influencia y de poder (Price 1989, Reents-Budet et al. 1994:72-105). Entre los aditivos de prestigio están la excelencia artística, estilo único, imágenes representando a gente importante e ideologías de poder, el nombre del apadrinador y la firma del artista. Todas éstas son características primarias de la cerámica pintada del Clásico Tardío maya. La importancia del artista para la corte monárquica se enfatiza por medio de la identidad del hombre quien pintó dos obras maestras. Firmó la vasija blanco y negro con su nombre personal y proporciona una lista de sus padres—la Señora real de Yaxhá y el Señor K’ak’ Ukala Chan Chaak, el gobernante de Naranjo a mediados del siglo VIII (755-c. 780; Stuart 1987).

El estilo de la pintura también puede proveer datos útiles para re-tejer los hilos antiguos de la tapicería complicada de las conexiones sociales y del poder político durante los tiempos del Clásico Tardío. Para hacer esto, no obstante, los estilos deben identificarse y conectarse con sus lugares de producción y de uso. Hacia este objetivo se creó durante la década de los años 1970 el Proyecto de Cerámica Maya en los Laboratorios Nacionales de Brookhaven con el apoyo del Museo de Bellas Artes Boston. Ahora el proyecto se ha movido al Museo Nacional de Historia Natural, Institución Smithsonian, Washington, DC.

El Proyecto de Cerámica Maya utiliza la técnica analítica altamente sensitiva de análisis instrumental de activación neutrónica para caracterizar químicamente las pastas de tiestos de cerámica y de vasijas completas que nos permiten descubrir donde se hizo una vasija (Bishop, Rands y Holley 1982; Glascock 1992). Del fondo de una vasija, se remueve una mínima cantidad (100 miligramos) de la pasta cerámica y el área se restaura rellenando y pintando con materiales apropiados de conservación. La muestra se bombardea con neutrones dentro de un reactor nuclear en el Instituto Nacional de Estándares y Tecnología en Washington, DC. El resultado final es una lista de vestigios de elementos, en partes por millón, que contiene la pasta cerámica de la vasija. Esta lista sirve como una ‘huella dactilar química’ de la mezcla única de barros y desgrasantes, formulados por el ceramista antiguo. Por medio de la comparación del patrón químico de la muestra con aquellos de los tiestos excavados en un sitio como también de otras localidades, se puede determinar el lugar de manufactura (taller de origen). De esta manera, una vasija de cerámica y su estilo de pintura se puede atribuir a una región geográfica o aun a un sitio específico (Rands y Bishop 1980).

Conociendo el origen y el lugar final de descanso de una vasija provee una indicación directa de la interacción social que quizá no se haya preservado en ninguna otra forma. Por ejemplo, Altun Ha, Belice fue una ciudad influyente durante los siglos VI y VII (Pendergast 1979). Es famosa por los adornos espectaculares de jadeíta que se enterraron con sus gobernantes, incluyendo la pieza única más grande de jadeíta, trabajada por los mayas del Clásico y una joya grande de pectoral que representa el retrato de un gobernante de Altun Ha y un registro jeroglífico de su ascensión al trono. Interesantemente, su estilo y la calidad de su técnica fuertemente se asemejan a las joyas de jadeíta que se han encontrado en las tumbas reales de Copán.

Los basureros palaciegos en Altun Ha contienen grandes cantidades de cerámica policromada, muchas pintadas en un estilo único y cuya química de pasta indica producción local (Figura 18a; Reents-Budet et al. 1994:198-203). Una vasija pintada en este estilo se excavó de una tumba de un miembro de la élite en la Acrópolis Sur en Copán (Figura 18b; ver también a Longyear 1952:40, Fig. 108a), cuyo estilo y composición química indican que su origen fue Altun Ha. La jadeíta y los datos sobre la cerámica importada en ambos sitios juntos indican relaciones sociales, políticas y/o económicas entre Copán y Altun Ha durante el medio del período Clásico.

El Instituto Hondureño de Antropología e Historia permitió sacar muestras químicas de cerámica de las tumbas del Clásico Temprano de Copán, incluyendo la Tumba Hunal, considerada ser la del fundador de la dinastía *K'inich Yax K'uk' Mo'* (Bell, et al. 2004, Fash 1991:84; Sharer 1997; Sharer y Sedat 1994; ver también a Schele 1986; Stuart y Schele 1986). El objetivo era entender mejor las implicaciones sociales y políticas de estas vasijas importantes para enfrentar preguntas sobre el origen de la familia real y especialmente sobre el fundador de la dinastía.

Las vasijas de la Tumba Hunal incluyen una mezcla de cerámica hecha localmente (12 vasijas), una de la vecindad de Quiriguá y una vasija extraordinaria efigie de venado desde el área de Kaminaljuyú (la Ciudad actual de Guatemala) (Figura 19; Reents-Budet y Bishop 2004:169-174). Dos jarros trípodes se hicieron en o cerca de Tikal (ver Bell, et al 2004: Plate 5b). La química de su pasta y sus estilos de decoración son similares a cuatro tiestos policromos que se excavaron en los 1950s en el complejo residencial real de Copán 10L-2, implicando conexiones relativamente fuertes con el área de Tikal durante algún tiempo (Reents-Budet et al.1993; ver también a Culbert 1993). Por fin, dos cuencos con base de anillo y un

jarro alto se hicieron en talleres en las tierras altas centrales de México (Reents-Budet y Bishop 2004:Figura 9.8; ver también Rattray y Harbottle 1992).

En su totalidad, la cerámica de la Tumba Hunal representa un conjunto “internacional” que seguramente refleja las relaciones socio-históricas del ocupante real de la tumba. Las vasijas no apoyan la conjetura anterior de que *K'inich Yax K'uk' Mo'* tenía fuertes lazos con Kaminaljuyú (Longyear 1952; Reents-Budet y Culbert 1999). En vez de esto, sus lazos estaban más igualmente distribuidos entre un número de regiones, en particular las tierras altas centrales de México y el área de Tikal. Las inscripciones jeroglíficas de Copán declaran que *K'inich Yax K'uk' Mo'* llegó de otro lugar aunque no especifican de dónde (Martin y Grube 2000:192-193; Stuart 2000). Se ha propuesto un origen en las tierras altas centrales de México, basándose en los rasgos de su vestimenta real que recuerdan los de Teotihuacan (Fash 1991:23-24; también ver a Kubler 1967; Langley 1992; Pasztory 1976). Pero, a pesar de que tres vasijas de la tumba se hicieron en las tierras altas de México, la mayoría se hizo localmente y las conexiones cerámicas con el área de Tikal son igualmente fuertes, si no dominantes. Esta hipótesis coincide con el análisis por Jane Buikstra de la proporción de isótopo en los restos esqueléticos de *K'inich Yax K'uk' Mo'*, que indica que él alcanzó madurez física en el área de Tikal (Buikstra et al. 2000).

Un segundo ejemplo de Copán es la Tumba Margarita, la que se cree ser la tumba de la esposa de *K'inich Yax K'uk' Mo'* (Bell, Sharer et al. 2004:141; Sharer, Traxler et al. 1999). El nombre de esta mujer no se registró en ningún monumento conocido, pero su tumba contiene gran cantidad de información personal. De sus huesos, Jane Buikstra determinó que era una mujer local de buena salud y buena estatura (Buikstra et al. 2000; Buikstra et al. 2004:201). Las composiciones de la pasta de las vasijas de la tumba corroboran su origen local y también indican relaciones “extranjeras” con Kaminaljuyú en las tierras altas de Guatemala, el área de Tikal en el Petén central y las tierras altas de México cerca de Teotihuacan (Figura 20; Reents-Budet et al. 2004:174-181). Junto con las vasijas de la Tumba Hunal, los datos cerámicos soportan la interpretación que el Clásico Temprano de Copán emerge como una comunidad importante cuyo fundador dinástico vino más recientemente de la región de Tikal y consolidó su poder, en parte, casándose con una familia aristocrática local. Sus conexiones internacionales le proveyeron la influencia, la riqueza y el poder para consolidar una dinastía real autoritaria.

Las vasijas pintadas del Clásico maya también pueden darnos una idea sobre la personalidad del personaje real, más allá de los retratos de fórmula en piedra de la persona oficial. Uno de los gobernantes más reconocidos es Yajaw Te' K'inich quien

gobernó la comunidad Ik' durante la parte media del siglo VIII (Figura 21; Reents-Budet et al. 1994:172-179; Reents-Budet, Foias et al. 2007). Su artista favorecido reprodujo las características físicas únicas de Yajaw Te' K'inich. Aquí vemos debajo de la superficie de los monárquicos tradicionales y encontramos un padrino quien apreciaba la fineza de la línea, la delicadez de baños de color y los acentos visuales de matices poco comunes. Yajaw Te' K'inich prefería un retrato de realidad física a uno de representación estilizada dentro de los cánones establecidos de belleza maya, basados en el dios del Maíz (Fields 1986, Fields et al. 2005). El maestro artista pintó a Yajaw Te' K'inich con todas sus ostentaciones de cuerpo grande y de presencia psicológica.

Yajaw Te' K'inich puede describirse como un aficionado de pintura fina, conspicuo en sus necesidades materiales, con confianza en sí y jactancioso de sus logros. Su apadrinamiento de muchas fiestas con la distribución requerida de regalos, incluyendo vasijas de fiesta pintadas, se da a entender indirectamente por la existencia de más de trece vasijas, mostrando al gobernante y producidas tanto por su pintor principal como por artistas menores, vasijas todas hechas en el área de Motul de San José (Reents-Budet et al. 2007, 2012). Podemos conjeturar que Yajaw Te' K'inich fue un maestro de los procesos socio-políticos y económicos, acumulando riqueza y alianzas para incrementar su posición social y política durante mediados del volátil siglo VIII, en la región del Petén central.

En contraste tenemos a Jasaw Chan K'awiil (reinó del 682 al 734 d.C.), el famoso gobernante de Tikal quien controlaba a este superpoder inmediatamente antes de la llegada al poder de Yajaw Te' K'inich de la comunidad Ik' ubicado al sur de Tikal (Harrison 1999:125-146; Martin y Grube 2000: 44-47). Entre sus importantísimos logros fue la derrota de Calakmul, el otro superpoder del período Clásico Tardío, y continuó hasta controlar el Petén central, incluyendo la comunidad de Ik'. Jasaw Chan K'awiil fue la fuerza vital detrás de la revitalización de Tikal, después de siglos de decadencia y de liderazgo sin inspiración. Él apoyó el período de mayor construcción en Tikal, incluyendo los Templos I y II y agregados mayores al palacio real. Su tumba contenía obras fenomenales de arte, incluyendo una vasija con incrustaciones de jade, sosteniendo cada placa de jade con un pequeño taco de jade y la agarradera trabajada para representar a Jasaw Chan K'awiil como el dios del Maíz (Harrison 1999:145). Los exquisitamente incisos huesos de jaguar que se recuperaron de su tumba presentan al rey como el dios del Maíz hundiéndose en el Inframundo al momento de su muerte.

Sin embargo, una comparación de estas elegantes obras de arte con las vasijas que se encontraron en su tumba resalta su sorprendente pobre calidad (ver Culbert

1993: Figuras 69-75). Las vasijas inusualmente gruesas se han hendido debido a problemas técnicos, y la calidad de la pintura está entre la peor que se ha encontrado entre la cerámica de la realeza del período Clásico. Aun más curioso y que contradice a estas vasijas pobremente pintadas, es la réplica en cerámica de una olla de pintura, típicamente hecho de una concha marina, que se encontró entre las ofrendas del entierro del rey (Culbert 1993: Figura 65a; Reents-Budet et al. 1994: Figura 2:10).

Cuando se compara con la cerámica de Yajaw Te' K'inich, la de la tumba de Jasaw Chan K'awiil nos lleva a la especulación que quizá él esquivó la fineza de las fiestas como una afirmación de exclusividad. Quizá su poder era tal que no necesitaba fiestas de política como mecanismo de autoridad y de poder. O quizá no le gustaba o no confiaba en multitudes de nobles hambrientos de poder o quizá simplemente no le importaba o no podía discernir la calidad artística. La olla de pintura que se extrajo de la tumba trae la especulación que quizá se creía un gran artista y pintaba sus propias vasijas (Coggins 1975). Sin importar la interpretación correcta, percibimos a un gobernante de supremo poder cuya cerámica funeraria sugiere que no estaba participando de los típicos ornamentos del sistema de fiestas políticamente cargado.

En resumen, la cerámica del Clásico maya incluye una de las tradiciones fenomenales mundiales de cerámica, reconocida por su complejidad pictórica, sus logros calígrafos y literarios y por su diversidad artística que todos juntos dan testimonio a la creatividad insuperable de los pintores mayas. No obstante, estas vasijas no son simplemente objetos poderosos de belleza y de admiración, sino ventanas primarias hacia los movimientos internos del poder de la corte y de las personalidades individuales quienes guiaban la sociedad antigua maya.

## BIBLIOGRAFIA

- Aoyama, Kazuo (2001) Classic Maya Craft Specialization and Elite Domestic Activities: Lithic Evidence from Aguateca, Guatemala. Trabajo presentado en la 66 Reunión Anual de la Society for American Archaeology. New Orleans.
- Bell, Ellen, R. Sharer, L. Traxler, D. Sedat, C. Carrelli, y L. Grant, (2004). Tombs and Burials in the Early Classic Acropolis at Copan. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto, y R. Sharer, pp. 132-157. University of Pennsylvania Press.

- Bill, Cassandra, (1997) Patterns of Variation and Change in Dynastic Period Ceramics and Ceramic Production at Copán, Honduras. Disertación Doctoral, Departamento de Antropología, Tulane University. New Orleans.
- Bishop, Ronald L., R. L. Rands, y G. R. Holley, (1982). Ceramic Compositional Analysis in Archaeological Perspective. En *Advances in Archaeological Method and Theory*, Vol. 5, editado por M. B. Schiffer, pp. 275-331. New York: Academic Press.
- Blanton, Richard, G. Feinman, S. Kowalewski, y P. Peregrine, (1996) A Dual-Processual Theory for the Evolution of Mesoamerican Civilization. En *Current Anthropology* 37(1):1-14.
- Brown, Linda A., (2001). Feasting on the Periphery: The Production of Ritual Feasting and Village Festivals at the Cerén Site, El Salvador. En *Feasts: Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics, and Power*, editado por M. Dietler y B. Hayden, pp. 368-390. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Brumfiel, Elizabeth, (1987). Elite and Utilitarian Crafts in the Aztec State. En *Specialization, Exchange and Complex Societies*, editado por E. Brumfiel y T. Earle, pp. 102-118. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buikstra, Jane, D. Price, J. Burton, y L. Wright, (2000). The Early Classic Royal Burials at Copán: A Bioarchaeological Perspective. Trabajo presentado en la asamblea titulada *Understanding Early Classic Copán*. Reunión Annual de la Society for American Archaeology, April 5-9, 2000. Philadelphia.
- Buikstra, Jane, D. Price, L. Wright, y J. Burton, (2004). Tombs from the Copan Acropolis: A Life History Approach. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, pp. 191-214. University of Pennsylvania Press.
- Burgoa, Fray Francisco de 1989[1674] *Geográfica Descripción*. Vol. 1. México: Editorial Porrúa.
- Byland, Bruce E., y J. Pohl, (1994). *In the Realm of 8 Deer: The Archaeology of the Mixtec Codices*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Coe, Michael, y J. Kerr, (1998). *Art of the Maya Scribe*. London y New York: Thames and Hudson, Ltd.

- Coggins, Clemency, (1975). *Painting and Drawing Styles at Tikal*. Disertación Doctoral. University Microfilms International, Ann Arbor.
- Culbert, T. Patrick, (1993). *The Ceramics of Tikal: Vessels from the Burials, Caches and Problematical Deposits*. University Museum Monograph 81. Editores de la Serie William R. Coe y William A. Haviland. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania.
- Earle, Timothy, (1977). Reappraisal of Redistribution: Complex Hawaiian Chiefdoms. *En Exchange Systems in Prehistory*, editado por T. Earle, pp. 213-229. New York: Academic Press.
- Fash, William L., (1991). *Scribes, Warriors, and Kings: The City of Copán and the Ancient Maya*. London y New York: Thames y Hudson.
- Fields, Virginia M. (1986). The Origins of Divine Kingship among the Lowland Classic Maya. Disertación Doctoral. Departamento de Estudios Latino Americanos.
- La Universidad de Tejas en Austin. (1991). The Iconographic Heritage of the 'Jester God'. *En Sixth Palenque Round Table, 1986*, editado por Virginia M. Fields, pp. 167-174. Norman: University of Oklahoma Press.
- Fields, Virginia, y D. Reents-Budet, (2005). *Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship*. Los Angeles County Museum of Art, y Scala Publishers, Ltd. Los Angeles y London.
- Glascock, Michael D., (1992). Characterization of Archaeological Ceramics at MURR by Neutron Activation Analysis and Multivariate Statistics. *En Chemical Characterization of Ceramic Pastes in Archaeology*, editado por H. Neff, pp. 11-26. Monographs in World Archaeology, No. 7. Madison: Prehistory Press.
- Grube, Nikolai, (1992). Classic Maya Dance: Evidence from hieroglyphs and iconography. *Ancient Mesoamerica* 3:201-218.
- Harrison, Peter, (1999). *The Lords of Tikal: Rulers of an Ancient Maya City*. Thames y Hudson, London y New York.
- Houston, Stephen, D. Stuart, y K. A. Taube, (1989). Folk Classification of Classic Maya Pottery. *American Anthropologist* 91(3):720-726. Washington, D.C.

- Junker, Laura Lee, (2001). The Evolution of Ritual Feasting Systems in Prehispanic Philippine Chiefdoms. En *Feasts: Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics, and Power*, editado por M. Dietler y B. Hayden, pp. 267-310. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.
- Kubler, George, (1967). *The Iconography of the Art of Teotihuacán*. Studies in Precolumbian Art and Archaeology, No. 4. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, The Trustees of Harvard University.
- Langley, James C.,(1992). Teotihuacán Sign Clusters: Emblem or Articulation? En *Art, Ideology, and the City of Teotihuacán*, editado por J. C. Berlo, pp. 247-280. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, The Trustees of Harvard University.
- Longyear, J. M. (1952). *Copán Ceramics. A Study of Southeastern Maya Pottery*. Carnegie Institution of Washington Publication 597. Washington, D.C.
- Marcus, Joyce, (1992). *Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Martin, Simon, y N. Grube, (2000). *Chronicle of the Maya Kings and Queens*. London y New York: Thames y Hudson.
- Miller, Mary Ellen, (1997). Imaging Maya Art. *Archaeology* 50(3):34-40. New York: Archaeological Institute of America.
- Miller, Mary Ellen, y C. Brittenham, (2013). The Spectacle of the Late Maya Court: reflections on the murals of Bonampak. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. University of Texas Press, Austin.
- Miller, Mary Ellen, y S. Martin, (2004). *Courtly Art of the Ancient Maya*. Fine Arts Museums of San Francisco. New York: Thames and Hudson Inc.
- Monaghan, John, (1990). Reciprocity, Redistribution, and the Transaction of Value in the Mesoamerican Fiesta. *American Ethnologist* 17:758-774. Washington, D.C.: American Anthropological Association.
- Morris, Walter F., Jr., (1987). *Living Maya*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

- Neff, Hector, (2000). Neutron Activation Analysis for Provenance Determination in Archaeology. En *Modern Analytical Methods in Art and Archaeology*, editado por E. Ciliberto y G. Spoto, pp 81-134. Chemical Analysis, editor general J. D. Winefordner, Vol. 155. New York: John Wiley y Sons.
- Pasztory, Esther, (1976). *The Murals of Tepantitla, Teotihuacán*. New York: Garland Press.
- Pendergast, David, (1979). *Excavations at Altun Ha, Belize, 1964-1970*. Toronto: The Royal Ontario Museum.
- Pohl, John, (1994) *The Politics of Symbolism in the Mixtec Codices*. Vanderbilt University Publications in Anthropology. Nashville: Vanderbilt University.
- Pohl, John, (1999). The Lintel Paintings of Mitla and the Function of the Mitla Palaces. En *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, editado por J. Kowalski. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Price, Sally, (1989). *Primitive Art in Civilized Places*. University of Chicago Press. Chicago.
- Rands, R. L., y R. L. Bishop, (1980). Resource Procurement Zones and Patterns of Ceramic Exchange in the Palenque Region, Mexico. En *Models and Methods in Regional Exchange*, editado por R. E. Fry, pp. 19-46. SAA Papers No. 1. Washington, D.C.: The Society for American Archaeology.
- Rattray, Evelyn C., y G. Harbottle, (1992). Neutron Activation Analysis and Numerical Taxonomy of Thin Orange Ceramics from the Manufacturing Sites of Rio Carnero, Puebla, Mexico. En *Chemical Characterization of Ceramic Pastes in Archaeology*, editado por H. Neff, pp. 221-232, Monographs in World Archaeology, No. 7. New York: Prehistory Press.
- Reents-Budet, Dorie, (2007). Power Material in Ancient Mesoamerica: The Roles of Cloth among the Classic Maya. En *Wrapping Traditions in Ancient Mesoamerica*, editado por J. Guernsey y F.K. Reilly, pp. 105-126. The Center for Ancient American Studies, Washington, DC y Ashville, NC.
- Reents-Budet, Dorie, (2000a). Classic Maya Conceptualizations of the Royal Court: An Analysis of Palace Court Renderings on the Pictorial Ceramics. En *Royal Courts of the Ancient Maya*, editado por Stephen Houston y Takeshi Inomata, pp. 195-236. Boulder: Westview Press.

- Reents-Budet, Dorie, (2000b). Feasting Among the Classic Maya: Evidence from Pictorial Ceramics. En *The Maya Vase Book (Vol. VI)*, editado por J. Kerr, pp. 1022-1038. New York: Kerr Associates.
- Reents-Budet, Dorie, J. Ball, R. L. Bishop, V. Fields, y B. MacLeod, (1994). *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham, NC y London: Duke University Press.
- Reents-Budet, Dorie, E. Bell, L. Traxler, y R. Bishop, (2004). Early Classic Ceramic Offerings at Copán: A Comparison of the Hunal, Margarita, and Sub-Jaguar Tombs. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, pp. 159-190. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Philadelphia.
- Reents-Budet, Dorie, A. Foias, R. L. Bishop, y J. Blackman, (2007). "Interacciones Políticas y el Sitio Ik' (Motul de San José): Datos de la Cerámica." En *XX Simposio (2006) de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, Museo Nacional de Antropología E Etnología*, editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, y H. Mejía, pp. 1141-1161. Guatemala: Ministerio de Cultura Y Deportes, IDAEH, Asociación Tikal, y Fundación Arqueológico del Nuevo Mundo.
- Reents-Budet, Dorie, R. L. Bishop, J. Blackman, y S. Guenter, (2012). Identity and Interaction: ceramic styles and social history of the Ik' polity, Guatemala. En *Motul de San José: Politics, History, and Economy in a Classic Maya Polity*, editado por Antonia Foias y K. Emery, pp. 67-93. Gainesville, FL: University of Florida Press.
- Reents-Budet, Dorie, R. L. Bishop, y B. MacLeod, (1993). Acercamiento Integrado a La Cerámica Pintada Clásica Maya. En *VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1992*. Museo Nacional de Arqueología Y Etnología. Guatemala City: Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia y Asociación Tikal.
- Reents-Budet, Dorie, J. Ball, J. Taschek, y R. Bishop. (2000). Out of the Palace Dumps: Ceramic Production and Use at Buenavista del Cayo, Belize. *Ancient Mesoamerica* 11(1), pp. 99-121.
- Reents-Budet, Dorie, y T. P. Culbert, (1999). Las Ofrendas del período Clásico Temprano de Tikal y Kaminaljuyú: Relaciones Regionales y 'Internacionales.' Trabajo presentado en el XIII Simposio de Arqueología y Etnología de

Guatemala. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Guatemala City: Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia y Asociación Tikal. Ciudad de Guatemala.

- Saturno, William, (2002). Archaeological Investigation and Conservation at San Bartolo, Guatemala. Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)).
- Saturno, William, (2003a). Sistine Chapel of the early Maya. *National Geographic* 204(6):72-77. Washington, DC.
- Saturno, William, (2003b). Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo: resultados de la primera temporada de campo 2002. *En Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, pp. 319-324 Instituto de Antropología e Historia; Asociación Tikal. Ciudad de Guatemala.
- Schele, Linda, (1986). The Founders of Lineages at Copán and Other Sites. Copán Note 8. Copán Mosaics Project y el Instituto Hondureño de Antropología e Historia. Copán, Honduras y el Departamento de Arte e Historia del Arte, University of Texas at Austin.
- Sharer, Robert, (1997). The Foundation of the Ruling Dynasty at Copán, Honduras: The Early Acropolis and Mesoamerican Interaction. Trabajo presentado en el Simposio *A Tale of Two Cities: Copán and Teotihuacán*. Departamento de Antropología, Harvard University, May 2-4, 1997. Cambridge.
- Sharer, Robert, W. Fash, L. Traxler, C. Carrelli, E. Bell, y C. Wells, (1999). Early Classic Architecture Beneath the Copán Acropolis: A Research Update. *Ancient Mesoamerica* 10:3-23.
- Sharer, Robert, y D. Sedat, (1994). The Xukpi Stone: A Newly Discovered Early Classic Inscription from the Copán Acropolis. Part I: The Archaeology. Copán Note 113. Copán Mosaics Project y el Instituto Hondureño de Antropología e Historia. Copán, Honduras y el Departamento de Art e Historia del Arte, University of Texas at Austin.
- Sharer, Robert, L. Traxler, D. Sedat, E. Bell, M. Canuto y C. Powell, (1999). Early Classic Architecture beneath the Copán Acropolis. *Ancient Mesoamerica* 10:3-23.

- Stuart, David, (1987). Ten Phonetic Syllables. *Research Reports on Ancient Maya Writing 14*. Center for Maya Research, Washington, D.C.
- Stuart, David, (2000). The Arrival of Strangers: Teotihuacán and Tollan in Classic Maya History. En *Mesoamerica's Classic Heritage*, editado por D. Carrasco, L. Jones y S. Sessions, pp. 465-513. Boulder; Westview Press.
- Stuart, David, y L. Schele, (1986). Yax-K'uk-Mo', the Founder of the Lineage of Copán. Copán Note 6. Copán Mosaics Project y el Instituto Hondureño de Antropología e Historia. Copán, Honduras y el Departamento de Arte e Historia del Arte, University of Texas at Austin.
- Taube, Karl, (1989). The Maize Tamale, wah, in *Classic Maya Epigraphy and Art. American Antiquity* 54(1):31-51.
- Tedlock, Dennis, (1996). Popol Vuh. The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings. New York: Simon y Schuster.
- Tozzer, Alfred M., (1941). Landa's Relación de las Cosas de Yucatán. *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, no. 18. Cambridge, MA: The Peabody Museum, Harvard University Press.

# *El Centro del Poder para los Reyes de Copán*

Loa Traxler

## Resumen

La Acrópolis de Copán representa el centro del poder para los reyes de esta comunidad Clásica maya, el punto para sus actividades diarias, eventos especiales y su lugar de descanso final. El ancla del poder político y religioso durante cuatro siglos; la Acrópolis conserva la historia dinámica de la expresión del poder real, ejercido por la élite. Su arquitectura refleja el uso de la monumentalidad y de la imagería real para poner a la élite aparte de la población común tanto física como metafóricamente. Siendo central al paisaje de la comunidad, la Acrópolis combinaba manifestaciones públicas con precintos exclusivos para la familia real y para las actividades palaciegas. La evolución de la Acrópolis y los restos asociados de la nobleza y de sus vidas nos cuentan la historia en cuanto a la afirmación del poder real y del esfuerzo constante por reforzarlo dentro del reinado.

**Palabras Clave:** Copán, poder político y religioso, monumentalidad, imagería real.

## Abstract

The Acropolis of Copan represented the center of power for the kings of this Classic maya community, the locus of daily activities, special events and place of final rest. The anchor of political and religious power during four centuries; the Acropolis preserves the dynamic history of royal power expression executed by the elite. Its architecture reflects the use of monumentality and regal imagery to set the elite apart from the common population both physically and metaphorically. Central to the community's landscape, the Acropolis combined public manifestations with exclusive enclosures for the royal family and the palatial activities. The evolution of the Acropolis, and the remains associated with royalty and their lives, tell us a story in terms of affirmation of royal power and the constant effort to reinforce it within the reign.

**Keywords:** Copan, political and religious power, monumentality, royal imagery.

---

**Loa Traxler** (lptraxler@unm.edu), Universidad de Nuevo México (University of New Mexico).

## INTRODUCCIÓN

El asentamiento humano del valle de Copán comenzó durante el segundo milenio A.C., aunque la arquitectura más temprana conservada dentro del sitio mismo de Copán fecha de aproximadamente los 100-400 D.C. Estas estructuras tempranas en Copán representan tradiciones regionales de construcción de tierra y guijarros, a las que se les agregaba técnicas brucas de albañilería y de argamasa de cal. En su mayoría, los restos tempranos arquitectónicos en Copán se encuentran al sur y al oeste del Grupo Principal, debajo de la arquitectura del período Clásico en la Gran Plaza y en la Acrópolis, y debajo del Patio A de Las Sepulturas (Hall y Viel 2004; Cheek 1983; Cheek y Kennedy Embree 1983; Fash 1983). La arquitectura temprana en Copán refleja una continuidad de las tradiciones constructivas documentadas para el período Preclásico Tardío (ca. 300 A.C.-250 D.C.) en otros sitios del valle de Copán y en la más extensa cuenca del Río Copán (Fash y Fash 2000; Maca 2002; Canuto 2002, 2004).

Todavía queda por definirse la naturaleza y la extensión del asentamiento durante el Preclásico Tardío en Copán, pero la presencia de por lo menos una estructura temprana marcada ritualmente, la Estructura 10L-sub-1 (Cheek 1983), sugiere una instalación ceremonial, ubicada originalmente debajo de la Gran Plaza. Textos retrospectivos sugieren la importancia de este asentamiento temprano. Estos textos se esculpieron durante el período Clásico Tardío, que mencionan el fin de período del K'atun 8.6.0.0.0 en el año 159 D.C. Una fecha subsiguiente de 8.6.0.10.8 (el 160 D.C.) en la Estela I de Copán está asociada con un pasaje destruido que incluye el símbolo jeroglífico para la cabeza del murciélago, que posteriormente se convirtió en el Glifo Emblema de Copán (Stuart 2004). Los restos de asentamientos contemporáneos que se han documentado en otros lugares del valle indican que la población local incluía subgrupos con élites y rangos sociales durante los períodos del Preclásico Tardío y Clásico Temprano, antes de la fundación de la dinastía (Fash 2001).

### Establecimiento de la Dinastía en Copán

Durante la parte temprana del siglo V en Copán, los textos jeroglíficos marcan la importancia de un individuo llamado K'inich Yax K'uk' Mo'. A este rey constantemente se le mencionaba en textos con títulos únicos, incluyendo los de "Fundador" y "Señor del Oeste". El texto retrospectivo sobre el Altar Q, esculpido durante el período

Clásico Tardío, unos 350 años después del establecimiento dinástico, recordó la accesión al poder y la llegada de K'inich Yax K'uk' Mo' a Copán. K'inich Yax K'uk' Mo' y sus quince sucesores aparecen en los lados del Altar Q y juntos representan el período dinástico del Clásico en Copán. La llegada al poder de K'inich Yax K'uk' Mo' en el año 426 D.C. estableció su puesto como líder tanto político como religioso de la comunidad de Copán, mientras que su participación en ceremonias que se celebraron para el gran fin de período del calendario para el año 9.0.0.0.0 (el 435 D.C.) solidificó su control sobre la comunidad y su lugar en la historia de ésta. Aunque la línea directa de sucesión desde K'inich Yax K'uk' Mo' y a través de los quince reyes hasta Yax Pasaj Chan Yopaat (gobierno 763- ca. 820 D.C.) ha sido tema de debate (e.g. Viel 1999), la integridad de la línea de sucesión, en concepto y en convención, ya se definió por medio de los textos históricos de Copán (Martin y Grube 2000: 191-213). Los retratos de los gobernantes en orden de sucesión en el Altar Q refuerzan la idea de la culminación de línea dinástica en el período Clásico Tardío, mostrando al decimosexto gobernante aceptando el símbolo del puesto de parte de su ancestro, K'inich Yax K'uk' Mo'.

La forma en que K'inich Yax K'uk' Mo' estableció control sobre la comunidad de Copán, temprano en el quinto siglo, permanece sin aclarar. Las expresiones específicas en el texto del Altar Q sobre su llegada por lo general denotan la toma de una comunidad, según Stuart (2004). La accesión y la llegada de K'inich Yax K'uk' Mo' se mencionó de nuevo en monumentos del período Clásico Tardío en el sitio subsidiario de Oluiriguá en forma paralela al texto del Altar Q (Looper 1999). Estas inscripciones registran el dominio de Yax K'uk' Mo' sobre un gobernante local de Quiriguá y proveen la evidencia que este centro en el valle del Motagua se convirtió en parte de la comunidad de Copán durante el Clásico Temprano.

## ARQUITECTURA DEL CLÁSICO TEMPRANO EN LA NUEVA CAPITAL DE COPÁN

Las excavaciones en la Acrópolis de Copán han documentado la arquitectura y los monumentos asociados con el reino de K'inich Yax K'uk' Mo' y de sus sucesores inmediatos (Sharer et al. 1999), verificando y amplificando las descripciones históricas sobre Copán y Quiriguá. Las excavaciones que condujo el Programa de Investigación de la Acrópolis Temprana (PIAT) del Museo de la Universidad de Pensilvania, dirigido por Robert Sharer, y su antecesor el Proyecto Arqueológico de la Acrópolis de Copán (PAAC), dirigido por William Fash, indican que la disposición

del centro de la comunidad estaba reconfigurado para servir como la capital de una nueva dinastía, temprano en el siglo V D.C. Los esfuerzos de muchos colegas del PIAT y del más grande PAAC se reflejan en esta presentación. Nuestro trabajo fue posible mediante la colaboración con el Instituto Hondureño de Antropología e Historia y deseo agradecer a su entonces Director Regional, el Profesor Oscar Cruz y a todos los numerosos miembros locales del proyecto quienes a través de los años han abierto túneles, conservado su arquitectura y han ayudado a retomar el rico pasado de Copán.

El complejo arquitectónico que formó el corazón de la nueva capital se componía de una plaza pública grande al norte, un grupo en el centro compuesto por el campo de pelota y un santuario y un grupo palaciego real al sur (Traxler 2001, 2003, 2004a; Fash et al. 2004; Sharer et al. 1999). Este complejo fue el asiento del poder para la comunidad de Copán desde la era de su fundación hasta el fin del gobierno dinástico, cuatro siglos después.

Las investigaciones han demostrado que la expansión de la Gran Plaza fue integral con el plan inicial del período dinástico. Estas investigaciones recientes han modificado reconstrucciones anteriores sobre el desarrollo de la Gran Plaza, basadas por lo general en el importante trabajo de Charles Cheek (1983), durante la primera fase del Proyecto Arqueológico Copán, y antes de él el proyecto de la Institución Carnegie de Washington (Strömsvik 1952). Estructuras de tierra, a las que no se les había reconocido en investigaciones anteriores, ahora son evidentes como la arquitectura más temprana asociada con la Gran Plaza. Estas estructuras de tierra y la estratigrafía de la plaza claramente indican que cualquier área pública que haya estado asociada con la Estr. 10L-sub-1 durante la era predinástica estaba incluida dentro de una Gran Plaza expandida, diseñada y rodeada por arquitectura adicional al momento del establecimiento de la dinastía.

Comenzando en 1986, William y Bárbara Fash, junto con Rudy Larios y sus colegas reiniciaron investigaciones en la famosa Escalinata Jeroglífica, lo que dio nacimiento a la formación del PAAC en 1988. Como parte del proyecto más grande, William Fash dirigió las excavaciones del campo de pelota más temprano de Copán y de los edificios de santuarios adyacentes (ahora parcialmente cubiertos por la Estructura 10L-26 en el lado norte de la Acrópolis), revelando que esta área fue el foco de las ceremonias que marcan el Fin de Período 9.0.0.0.0 y el comienzo del noveno Bak'tun (435-820 D.C.) en el calendario maya (Fash 1998; Fash y Fash 2000; Fash et al. 2004). La excavación de dos monumentos con esta fecha,

conocidos como el Marcador Motmot y la Estela 63, conectan estas ceremonias de Fin de Período con K'inich Yax K'uk' Mo'. Estos monumentos del Clásico Temprano y la arquitectura asociada con ellos fijaron una secuencia de edificios que culminó con la Estr. 10L-26, dedicada en el período Clásico Tardío. Las gradas con jeroglíficos de la Escalinata Jeroglífica presentan la historia dinástica de Copán y ligan a los sucesores del Clásico Tardío con el Fundador y con el Fin de Período 9.0.0.0.0 (Fash et al. 2004; Stuart 2004). Tanto Fash como Sharer han sugerido que estos eventos de Fin de Período y su asociación cercana con K'inich Yax K'uk' Mo' cimentaron las fortunas de su reinado con las de sus sucesores como los gobernantes divinamente validados del reinado de Copán.

En el extremo sur del complejo arquitectónico, las excavaciones que condujeron Robert Sharer, David Sedat, Alfonso Morales, Julia Miller, Loa Traxler y otros para el PIAT, revelaron un conjunto de patio y posteriormente grupos de plaza, representando el complejo del palacio real, los edificios principales de los reyes del Clásico Temprano de Copán y sus cortes reales (Sharer et al. 1992, 1999, 2005; Sedat y López 2004; Miller sin fecha; Traxler 2001, 2003, 2004b). Las etapas iniciales del complejo de élite incluyeron estructuras de tierra fechadas al principio del siglo V, allá por el tiempo de la fundación de la dinastía y éste fue el punto de partida para el crecimiento de toda la Acrópolis. En el núcleo estaba una plataforma baja, llamada Plataforma Yune, excavada en su mayoría por David Sedat, sobre la cual estaba un grupo de patio residencial restringido (Sedat y López 2004; Sharer et al. 2f005). Deseo reconocer los excelentes dibujos arquitectónicos y esfuerzos de registro realizados por Fernando López, quien ha estado recopilando un sin número de detalles para preparar los dibujos arquitectónicos finales que aparecerán en la serie final de informes tanto para el PIAT como para el PAAC.

La arquitectura sobre la Plataforma Yune se centró en la Estructura Hunal, un edificio de albañilería con una fachada en un estilo distintivo de talud-tablero, característico del México Central. El edificio Hunal, de muchos cuartos, fue destruido en algún momento después de que una recámara de tumba y un entierro se introdujeron debajo de su piso y después de que se habían completado los rituales del entierro. Aunque la evidencia es circunstancial, la Estructura Hunal probablemente sirvió como una residencia real para K'inich Yax K'uk' Mo' durante su reinado y la recámara debajo de este edificio se convirtió en su tumba (Sharer et al. 1999; Sharer 2002). La Plataforma Yune y los edificios posteriores sobre ella formaron el corazón de la Acrópolis temprana, mientras iba desarrollándose durante el período Clásico Temprano.

Adyacente al grupo residencial real sobre la Plataforma Yune se erguía una serie separada de patios y plazas (Traxler 2001, 2004b). Estos grupos amontonados de patios y plazas se combinan con la arquitectura sobre la Plataforma Yune para formar el complejo del palacio real de Copán (Traxler 2003). Esta arquitectura del Clásico Temprano, ocupada por la más alta élite, se parece con la arquitectura palaciega que se ha encontrado en Tikal, Palenque y en otras capitales mayores mayas (Andrews 1975; Harrison 2003; Christie 2003).

Aunque el primer grupo amontonado se construyó con una arquitectura de tierra y guijarro alrededor del tiempo de la fundación de la dinastía, dentro de unas pocas décadas se transformó con edificios de albañilería arreglados en grupos formales de plazas (Sharer et al. 1992, 1999; Miller sin fecha; Traxler 2001, 2004b). La construcción de los edificios de albañilería en esta área fecha de la parte tardía del reino del Gobernante 2 de Copán (ca. 437-465 D.C.) y su utilización continuó durante los reinos de los siguientes cinco reyes (ca. 465-524 D.C.). A lo largo de la historia de su desarrollo, se mantuvo la forma básica de estas plazas: un grupo de patios rectilíneos e interconectados o plazas definidas por edificios de varios cuartos. Mientras que los detalles del plan del grupo y las interconexiones cambiaron con el paso del tiempo, volviéndose más hacia el interior y con acceso más restringido, la ubicación de estos grupos se conservó durante cuatro fases mayores de construcción.

La evidencia disponible indica que la mayoría de los edificios quizá servían como edificios residenciales de la élite, probablemente para miembros de la familia extensa del gobernante y de sus nobles (Traxler 2001). Las estructuras iniciales de tierra formaron los grupos de patios residenciales de la élite. Los edificios de albañilería, que reemplazaron a las estructuras de tierra, mantuvieron las mismas localidades establecidas y esto, junto con otras líneas de evidencia, sugiere una elaboración de las instalaciones para las mismas actividades residenciales a través del tiempo.

Junto con el palacio real, otras estructuras tempranas dinásticas en Copán exhiben una diversidad de estilos arquitectónicos que servían para mejorar el prestigio y el poder político del rey. Los santuarios ceremoniales asociados con el Campo de Pelota I se construyeron en un estilo elaborado de albañilería característico de la región del Petén (Fash 1998; Fash et al. 2004). Esta región de Tierras Bajas incluía el sitio de Tikal, la capital más poderosa del Clásico Temprano y muy posiblemente cuna de K'inich Yax K'uk' Mo' (Sharer 2003b). En la Plataforma Yune, la albañilería de

la fachada de la Estructura Hunal incorporó el estilo talud-tablero, típico del México Central, demostrando conexiones con la poderosa capital de Teotihuacan (Fash y Fash 2000; Sharer 2003b) y con otros centros en la región de Puebla. Esta misma área de México Central fue el origen de muchos grupos cerámicos de comercio y de la distintiva obsidiana verde, bienes que se preferían como elementos de prestigio por la nobleza del Clásico Temprano maya. Estos centros distantes estaban en contacto con comunidades como Kaminaljuyú en las Tierras Altas mayas y está claro que también estaban en contacto con Copán (Sharer 2003b; Bell et al. 2004; Buikstra et al. 2004). Estas conexiones comerciales, subrayadas por las referencias visuales en la arquitectura, aumentaron el poder económico y el prestigio político del Fundador.

Las estructuras residenciales grandes del complejo palaciego real estaban rodeadas inicialmente por muros perimetrales contruidos de tierra y guijarros (Sedat y López 2004; Traxler 2003, 2004b). Estos muros limitaban el acceso pero no la visibilidad a, y a través, de los grupos de edificios. Durante el reinado del Gobernante 2—el hijo de K'inich Yax K'uk' Mo' (según el texto en la Estela 63)—la definición del conjunto real se acentuó más. El extenso grupo residencial originalmente sobre la Plataforma Yune se reconstruyó sobre plataformas de albañilería cada vez más altas (Sharer et al. 1999, 2005). Esto levantó la residencia real sobre las plazas palaciegas adyacentes y mucho más sobre la Gran Plaza, sobre el Campo de Pelota I y sobre su santuario asociado, la Estructura Motmot. Finalmente, las plazas adyacentes también se levantaron (Traxler 2004b), junto con el santuario conocido como Estructura Papagayo. El conjunto del palacio real llegó a su máximo tamaño en esta ubicación y a su forma más restringida durante el reinado del quinto o del sexto gobernante de la dinastía de Copán. Ubicadas sobre plataformas de varios niveles, las grandes plazas en el precinto sur se colocaron sobre un nivel más alto, dominando grupos de plazas adicionales en terrazas más abajo.

El significado de estos grupos elaborados de plazas se encuentra en su contexto espacial, localizados en el corazón de la capital de la comunidad de Copán. Estos grupos fueron reconstruidos y expandidos en el curso del Clásico Temprano, según un patrón establecido en su fase inicial de construcción. Esto marca un fenómeno de conservación de construcción y refleja la importancia continua de estos grupos por múltiples generaciones. Comparaciones con complejos similares en otros sitios mayas sugieren que estos edificios facilitaban el espectro de las actividades residenciales y ceremoniales que se llevaban a cabo en el palacio real y, debido a esto, estos edificios se repitieron en por lo menos cuatro fases de construcción subsiguientes entre ca. 426 y 540 D.C.

El contexto espacial de estos grupos de plazas palaciegas sugiere que sirvieron para mediar la comunicación entre el recinto real exclusivo sobre la cima de la Acrópolis y el resto del complejo arquitectónico en el centro de la comunidad copaneca (Traxler 2004b). Su ubicación—cerca de y conectados con la Acrópolis elevada, así como también con el Campo de Pelota y con los santuarios más al norte—sugiere que los habitantes participaban en las actividades de ambas áreas de la capital. En general, estos grupos de plazas fueron parte esencial del complejo palaciego real y el local para las actividades residenciales y para los asuntos administrativos de la familia extensa del rey y de su corte real.

### **Los Palacios Reales dentro de la Capital del Clásico Temprano de Copán**

La arquitectura palaciega formaba una parte crucial del centro de Copán y el trabajo sin pago de la comunidad logró su construcción en secuencia y también su mantenimiento. Mientras que estos edificios seguramente servían como las residencias para la más alta élite, su ubicación central y su gran escala los hacía muy visibles a la comunidad. Estos edificios ciertamente proveían un recordatorio visual de la separación de la realeza y la jerarquía de privilegio elitista en la sociedad copaneca durante el período Clásico Temprano.

Una estructura de ritual bien conservada dentro de los grupos de albañilería de plaza fue la Estructura Perico. La ubicación no simétrica de su decoración de fachada sugiere que la visibilidad de su iconografía era importante para aquellos enfrente y al oeste del edificio. La altura de la Estructura Perico, incluyendo su probable techo abovedado y de peine, también sugiere que lo que se buscaba era que se viera y se reconociera fácilmente desde fuera de su plaza.

Considerando la visibilidad en general de los edificios dentro de estos grupos amontonados, el plan inicial de las fases tempranas permitía una visibilidad relativamente alta de un patio a otro, como también una visibilidad relativamente alta desde fuera hacia los grupos. Ya para las etapas tardías de estos grupos de plazas situadas sobre plataformas altas, comenzó una tendencia hacia reducir la visibilidad y a una mayor separación vertical. La mayor separación vertical del conjunto palaciego enfatizaba la altura como el señalador de los límites del palacio en vez de los muros. Los cambios en elevación en las terrazas de las plataformas subdividían los complejos en áreas y es posible que quizá también segregaran a los ocupantes en grupos separados. La expansión del complejo del palacio durante la parte temprana el siglo VI, para incluir un arreglo de plaza de dos niveles, puede

que refleje una subdivisión aún más compleja, entre los habitantes del palacio, de la que existía anteriormente.

Vistos como arquitectura pública de control social, los edificios del palacio sí reflejan los intereses de la más alta élite por asegurar su posición y su autoridad dentro de la sociedad de Copán. Con el paso del tiempo, la posición social elevada de esta élite se manifestó más abundantemente por medio de la arquitectura físicamente elevada. Las plazas del palacio se volvían progresivamente más enfocadas a lo interior y su acceso más estrechamente controlado. Las expansiones durante la parte tardía del siglo V, que crearon las Plazas 4B y 4C, mantuvieron, y más bien acrecentaron la separación entre la gente fuera del complejo del palacio y los de adentro. Con la construcción durante la parte temprana del siglo VI, el proceso se repitió con edificios de plaza a una escala más grande ubicados sobre una plataforma expandida y elevada. Ya para mediados del siglo VI y para los reinados de los Gobernantes 7 y 8, las plazas del palacio se habían reubicado en otro punto, quizá donde había más espacio disponible para ensanchar la plaza, dejando la cima de la Acrópolis dominada por las versiones tempranas de los Patios Este y Oeste, que se ven hoy día.

Estas tendencias contrastan con el acceso relativamente abierto a la Gran Plaza del centro del sitio. Establecida alrededor del tiempo de la fundación de la dinastía y renovada con el pasar de los siglos que siguieron, la Gran Plaza continuó accesible a la mayoría de la sociedad de Copán y proveía un contraste al nivel más bajo de la topografía con la elevada Acrópolis, sus estructuras monumentales y con sus nobles ocupantes. Es de notar que la Acrópolis del VIII siglo mantuvo lados públicos con acceso visual y con graderías monumentales que llevaban del nivel de la plaza hasta los edificios sobre las Estructuras 10L-26 y 10L-11. Mientras a otros lados de este recinto real elevado los definían altas terrazas con acceso limitado y de poca visibilidad desde el nivel del suelo hacia las actividades o hacia los edificios que definían los patios del recinto real.

Los grupos de plazas del Clásico Temprano que se excavaron debajo de la superficie de la Acrópolis representan algunas de las muestras más tempranas y mejor conservadas de palacios reales mayas excavados hasta la fecha. Su documentación provee el fundamento para la evaluación y el análisis de esta secuencia arquitectónica sin precedentes. Estos grupos ofrecen evidencia crítica para dos de los más significantes hallazgos en la investigación reciente—el origen del estado en Copán y la fuerza de la organización sociopolítica de Copán durante el Período Clásico Temprano.

## EL ORIGEN DEL ESTADO EN COPÁN

La evidencia que proveen la excavación y la documentación del complejo palaciego debajo de la Acrópolis apoya la propuesta de que Copán se transformó y se mantuvo como la capital de una organización económica y política a nivel de estado durante el Período Clásico Temprano. Más específicamente, la evidencia actual apunta hacia K'inich Yax K'uk' Mo' como el agente de esta transformación inicial. Con su inauguración en el año 426 D.C. y su llegada a Copán como rey en el año 427 D.C., se instituyó un nuevo sistema político, importado muy posiblemente desde comunidades establecidas mucho antes en las Tierras Bajas mayas. Los datos arquitectónicos de la Acrópolis, combinados con evidencia obtenida de otras investigaciones en el sitio de Copán, como también aquellos datos del valle de Copán y alrededores, indican que los eventos que culminaron con la fundación de la dinastía establecieron a Copán como la capital de un estado secundario (Price 1978; Marcus 2004)-es decir, un sistema estatal derivado de un ejemplo más temprano de este complejo tipo de organización.

El texto sobre el Altar Q explícitamente dice que K'inich Yax K'uk' Mo' vino a Copán desde otro lugar en el año 427 D.C., pero desafortunadamente el texto no identifica el lugar de origen del Fundador. Varias fuentes de evidencia señalan su origen dentro de la región del Petén, en las Tierras Bajas Mayas Centrales (Sharer 2003a, 2003b, 2004; Buikstra et al. 2004), sugiriendo que la comunidad de Copán se convirtió en un estado secundario, formado o reformado bajo la influencia de los centros poderosos ubicados al norte (Marcus 2004). Referencias más tardías a K'inich Yax K'uk' Mo' lo llaman "Señor del Oeste", título también utilizado en los textos de Tikal (Martin y Grube 2000). La evidencia actual proveniente de los textos del período Clásico Temprano (Sharer 2000, 2004; Martin y Grube 2000), de los estilos en monumentos tempranos (Baudez 1983, 1994; Riese y Baudez 1983; Jones y Sharer 1980; Fash et al. 2004), de los restos arquitectónicos (Fash 1998; Sharer et al. 1999), y de las colecciones funerarias reales (Bell et al. 2004; Sharer 2003a, b), todos sugieren un papel primordial para Tikal en este proceso.

La cadena de evidencia que une a K'inich Yax K'uk' Mo' con las Tierras Bajas Mayas, y más específicamente con Tikal, comienza con la identificación de su lugar de entierro en la Tumba Hunal, descubierta por el PIAT en la base de la secuencia arquitectónica de la Acrópolis (Sharer 2004; Buikstra et al. 2004). La evidencia más directa viene de un artefacto de concha que se encontró en esta tumba y estaba decorado con un texto inciso que lee Yuh Wi' Te' ("su pendiente, raíz de árbol"). El título *Wi' Te'* se utilizaba exclusivamente para referirse al Fundador en Copán (Stuart 2004: 232). Pero esta referencia al *Wi' Te'* en el objeto que se encontró en la

Tumba Hunal y la asociación exclusiva posterior en las inscripciones entre K'inich Yax K'uk' Mo' y un lugar llamado *Wi' Te' Naah* ("raíz árbol casa") es solamente una de muchas pistas que el entierro Hunal es el del Fundador (Sharer 2004).

Los materiales en la Tumba Hunal identifican al ocupante como un rey maya (Sharer y Traxler 2003). Análisis instrumentales de activación neutrónica realizados por Ronald Bishop, Dorie Reents-Budet y sus colegas identifican varias vasijas de la tumba como manufacturadas en Tikal, junto con otras de México Central y de las Tierras Altas mayas (Reents-Budet et al. 2004). Casi por 400 años después de que se cerró la Tumba Hunal, su ubicación continuó dedicada al fundador de la dinastía (Taube 2004). Una serie de templos funerarios superpuestos se construyeron sobre la Estructura Hunal, cada uno decorado con imágenes e iconografía recordando a K'inich Yax K'uk' Mo'.

Si toda esta evidencia identifica al ocupante de la Tumba Hunal como K'inich Yax K'uk' Mo', una serie de análisis de sus restos esqueléticos conducidos por Jane Buikstra y sus colegas pueden proveer la conexión crítica. Los análisis de isótopos de Estroncio y de Oxígeno indican que este individuo era originalmente de la región del Petén central, la ubicación de Tikal (Buikstra et al. 2004).

Durante el tiempo del establecimiento de la dinastía de Copán también abundan otras conexiones con Tikal. Las molduras de delantal en varias de las subestructuras más tempranas de albañilería en Copán se parecen al estilo arquitectónico prevaleciente durante el Clásico Temprano en Tikal y en sus centros subordinados. Los monumentos tempranos de Copán, incluyendo la Estela 35 y el Marcador Motmot, tienen numerosas conexiones estilísticas a la región del Petén y a Tikal (Fash et al. 2004; Baudez 1983). Los monumentos tempranos de Copán y de Quiriguá se han comparado por mucho tiempo con los de Tikal (Proskouriakoff 1950; Jones y Sharer 1980; Baudez 1983) y análisis recientes de las esculturas de Copán por Bárbara Fash (2004) se basa y avanza en estos estudios previos.

### **Organización Sociopolítica en Copán durante el Clásico Temprano**

Los eventos de la llegada y el establecimiento instigados por K'inich Yax K'uk' Mo' claramente establecieron un nuevo estado maya con Copán como su capital. La investigación arqueológica apoya y amplifica nuestro conocimiento de estos eventos proporcionado por los textos históricos. Constante evidencia señala el cambio profundo en la organización sociopolítica de la comunidad de Copán y en el valle de Copán durante la parte temprana el siglo V (Fash 2005; Sharer et al. 2005;

Marcus 2004). Evidencia tanto de Copán (Fash y Sharer 1991) como de centros más pequeños dentro de la comunidad de Copán (Canuto 2002, 2004) sugiere que K'inich Yax K'uk' Mo' estableció una estructura jerárquica de control político sobre una extensa área (Marcus 1993), que incluía el sitio de Quiriguá y su acceso a los recursos de jade del Río Motagua (Sharer 2002). Los siglos V y VI experimentaron un incremento en la población y en el número de asentamientos en el valle de Copán (Fash 1983) y la densa agrupación de asentamiento alrededor de la capital refleja la centralización del poder religioso y político allí (Fash 1991).

Los resultados de las excavaciones recientes en la Acrópolis documentan otro mecanismo de dominio político que contribuyó con el poder de los gobernantes de Copán. La arquitectura del centro de la comunidad representaba el control de la mano de obra y de los recursos que se utilizaron para construir tanto las instalaciones públicas como el complejo residencial privado del gobernante. La arquitectura de la era del establecimiento de la dinastía demuestra un cambio significativo en la escala y en el gasto de construcción (Carrelli 1997, 2004) como también demuestra un movimiento hacia la restricción de áreas del centro de la comunidad con muros perimetrales y con plataformas altas. Estos cambios en lo que se construyó y en la forma en que se diseñó el centro reflejan los intereses de los que tomaban las decisiones—el gobernante y su élite subordinada—quienes controlaban la comunidad de Copán.

La arquitectura monumental de la Acrópolis temprana requirió una fuerza laboral mucho más grande y también requirió más días de trabajo de los que se utilizaron en generaciones previas para erigir nuevos edificios en el centro de la comunidad. El tipo de arquitectura construida también demandaba materiales diferentes, más procesamiento y mano de obra más especializada que para construir los edificios más tempranos. Aun dentro de las largas tradiciones arquitectónicas establecidas, las plataformas más altas de tierra demandaban material de adobe más purificado, un tiempo más amplio de construcción y probablemente diseños repasados para poder obtener una estructura estable y durable. Era necesaria una gama más amplia de habilidades para la elaborada arquitectura de albañilería que se construyó durante el reinado de K'inich Yax K'uk' Mo' y el Gobernante 2. Estructuras altas de albañilería con fachadas complejas y con decoración modelada de estuco no se habían construido en Copán antes del establecimiento de la dinastía. La mano de obra necesaria frecuentemente se obtenía dependiendo del número de plataformas y de estructuras que se erigían en sucesión rápida por los reyes dinásticos iniciales (Sharer et al. 2005).

La construcción de la arquitectura residencial del gobernante también necesitó una inversión significativa de labor de la comunidad. El complejo del palacio real de los reyes tempranos fue una gran y costosa construcción. Los cálculos de Christine Carrelli (2004) para el primer siglo de construcción de la Acrópolis temprana revelan que durante el reino de K'inich Yax K'uk' Mo' se utilizaron más de 175,000 horas-hombre de labor en la plataforma y edificios iniciales del nuevo complejo real. Dados los estimados de población para este intervalo (Webster et al. 1992), cada adulto masculino en el valle de Copán tendría que haber trabajado un mes cada año del reino de K'inich Yax K'uk' Mo' para construir este complejo. Además, el estudio de Carrelli indica que las necesidades de trabajo para la construcción de la Acrópolis temprana, durante los primeros cinco años del reino del Gobernante 2, fueron aun mayores que estos totales.

La arquitectura majestuosa del Clásico Temprano de Copán, que se ha documentado en las excavaciones de la Acrópolis, requirieron los esfuerzos de muchos más trabajadores, más tiempo y más materiales de lo que requirieron las casas de cualesquier otros residentes de la élite. La disparidad entre el complejo de la nobleza y otras residencias de la élite, así como la utilización de la mano de obra de la comunidad para la construcción del complejo del palacio noble señalan una forma distinta de organización política y un nivel mucho más amplio de control político manejado por K'inich Yax K'uk' Mo' y el Gobernante 2. En su valoración en cuanto al desarrollo sociopolítico de Kaminaljuyú, Sanders (1974) observó hace mucho tiempo esta clase de disparidad en cuanto a construcción residencial y la utilización de la mano de obra de la comunidad para la construcción de la residencia monumental del gobernante. Él argumentó que estas disparidades, entre otros cambios que se observaron en Kaminaljuyú durante los períodos del Preclásico Tardío hasta el Clásico Temprano, eran indicadores de una forma estatal de organización política que controlaba a la comunidad. Flannery (1998) ha aplicado esta misma lógica para ilustrar el patrón de los orígenes del estado dentro de Mesoamérica y otras áreas, identificando el apareamiento de palacios como un indicador crítico del desarrollo de un nivel estatal.

Durante el Período Clásico Temprano, Copán no era la capital urbana densamente poblada en lo que se convertiría años más tarde. Sin embargo, controlaba una comunidad extensa, incluyendo a Quiriguá (Marcus 1993; Sharer 1978) y a otros centros secundarios (Canuto 2002; Fash 2005) y controlaba engranajes comerciales de gran alcance e interacción de élites con sitios que incluían a Kaminaljuyú, Tikal y más allá (Fash 1991; Sharer 2002a, b). Para manejar esta empresa requería

de una organización económica y política efectiva y manejada por una jerarquía administrativa no evidente antes del año 427 A.C. Parece cierto, entonces, que el establecimiento de la dinastía incluyó mucho más que simplemente la llegada de K'inich Yax K'uk' Mo'. Seguramente fue acompañado por un séquito de confianza de oficiales, guerreros, artesanos y otros especialistas, trayendo con ellos el bagaje de operaciones políticas y económicas del estado maya de las Tierras Bajas del Clásico Temprano (Traxler 2001). Entre los componentes de las operaciones estatales el centro comunal de Copán se rediseñó, estableciendo una gran plaza pública, un grupo de campo de pelota para celebrar el poder de los reyes divinos y un complejo de palacios para la nobleza, para el rey y su corte.

El interés en documentar estas muestras de la arquitectura del período Clásico Temprano va más allá de la comprensión de aspectos particulares de la historia arquitectónica o aun en cuanto al aspecto del tiempo necesario para el desarrollo de la organización estatal sociopolítica en Copán. El análisis de los grupos de palacios reales de Copán como parte del sistema total del engranaje de actividades (siguiendo a Rapoport 1990) nos provee otra manera de examinar la sociedad de Copán, su naturaleza y su estructura a través del tiempo. Estos complejos arquitectónicos formaron parte de un centro más grande y sirvieron como instalaciones donde se llevaron a cabo una amplia gama de actividades. La importancia del complejo real del palacio para esas actividades y para Copán como capital de una comunidad se enfatiza por la repetida construcción en el mismo lugar y con la misma organización a lo largo de todo el período Clásico Temprano.

Tal como se anotó antes, el momento de su aparición tiene implicaciones para nuestra comprensión en cuanto a la evolución de la comunidad copaneca, especialmente la importancia de los complejos palaciegos como indicadores de formas de estado de organización política. La inversión de recursos públicos en la construcción y en el mantenimiento de los palacios reales apunta hacia la consolidación estatal del poder político (Flannery 1998; Marcus 1995; Sanders 1974). Más allá de esto, un palacio real era el lugar para actividades de la vida doméstica, el manejo de los recursos de la comunidad, la administración de asuntos locales y distantes y el involucramiento social de élites y visitantes de la comunidad. Reflejaba una gran disparidad en cuanto a la inversión de recursos en su creación y mantenimiento tanto para la arquitectura como para sus habitantes. Todos estos factores le permitieron identificar y simbolizar a la nobleza y a su comunidad simultáneamente. Su estabilidad a lo largo del tiempo reforzó esta cercana identidad y simbolismo.

La arquitectura real del Clásico Temprano de Copán, ya por mucho tiempo enterrada por las expansiones de la Acrópolis, se ha documentado por medio de una extensa red de excavaciones por medio de túneles. Como resultado de estas investigaciones, ahora se reconoce la importancia de esta secuencia de complejos palaciegos reales y su papel dentro del centro de la comunidad de Copán. Esta arquitectura monumental elaborada refleja las diversas tradiciones de Copán, sus transformaciones dramáticas con el establecimiento de la dinastía Clásica y el forjamiento de la organización estatal temprana en el siglo V. Las investigaciones arqueológicas han revelado la importancia de esta secuencia de palacios reales y su papel dentro de la capital de la comunidad como manifestaciones del poder de los reyes copanecos del Clásico Temprano.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrews, G. F. (1975). *Maya Cities: Placemaking And Urbanization*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Baudez, C. F. (1994). *Maya Sculpture of Copan: The Iconography*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Baudez, C. F. (ed.). (1983). *Introducción a la Arqueología de Copán, Honduras*, Tomos I, II, III. Tegucigalpa: Proyecto Arqueológico Copán, Secretaría de Estado en el Despacho de Cultura y Turismo.
- Bell, E. E., Canuto M.A., Sharer R.J. (eds.) (2004). *Understanding Early Classic Copan*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Buikstra, J. E., Douglas Price T., Wright L.E., Burton J.H. (2004). Tombs from the Copan Acropolis: A Life History Approach. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, pp. 191-212. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Canuto, M. A. (2002). A Tale of Two Communities: Social and Political Transformation in the Hinterlands of the Maya Polity of Copan. Disertación Doctoral, Department of Anthropology, University of Pennsylvania.
- Canuto, M. A (2004). The Rural Settlement of Copan: Changes through the Early Classic. En E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, *Understanding Early Classic Copan* (págs. 29-50). Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.

- Carrelli, C. W. (1997). Análisis Preliminar de la Construcción de la Acrópolis de Copan en el Clásico Temprano. *Yaxkin* 16:16–23.
- Carrelli, C. W. (2004). Measures of Power: The Energetics of Royal Construction at Early Classic Copan. En E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, *Understanding Early Classic Copan* (págs. 113-127). Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Cheek, C. D. (1983) Excavaciones en la Plaza Principal. En *Introducción a la Arqueología de Copán, Honduras*, Tomo II, editado por C. F. Baudez, pp. 191–289. Tegucigalpa: Proyecto Arqueológico Copán, Secretaría de Estado en el Despacho de Cultura y Turismo.
- Cheek, C. D., Kennedy Embree V. (1983). Estructura 10L-2. En *Introducción a la Arqueología de Copán, Honduras*, Tomo II, editado por C. F. Baudez, pp. 93–141. Tegucigalpa: Proyecto Arqueológico Copán, Secretaría de Estado en el Despacho de Cultura y Turismo.
- Cheek C. D., Milla Villeda D.E. (1983). Estructura 10L-4. En *Introducción a la Arqueología de Copán, Honduras*, Tomo II, editado por C. F. Baudez, pp. 37–91. Tegucigalpa: Proyecto Arqueológico Copán, Secretaría de Estado en el Despacho de Cultura y Turismo.
- Fash, B. W. (2004). Early Classic Sculptural Development at Copan. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, pp. 249-264. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Fash, W. L. (1983). Maya State Formation: A Case Study and Its Implications. Disertación Doctoral, Department of Anthropology, Harvard University.
- Fash, W. L. (1991). *Scribes, Warriors, and Kings: The City of Copan and the Ancient Maya*. London: Thames and Hudson.
- Fash, W. L. (1998) Dynastic Architectural Programs: Intention and Design in Classic Maya Buildings at Copan and Other Sites. En S.D. Houston, *Function and Meaning in Classic Maya Architecture* (págs.223–270). Washington, DC: Dumbarton Oaks.
- Fash, W. L. (2001) *Scribes, Warriors and Kings: The City of Copan and the Ancient Maya*, edición revisada, London: Thames and Hudson.

- Fash W. L., Fash B.W. (2000) Teotihuacan and the Maya: A Classic Heritage. En D. Carrasco, L. Jones y S. Sessions, *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, (págs. 433–464). Boulder: University Press of Colorado.
- Fash, W. L., Sharer R.J. (1991) Sociopolitical Developments and Methodological Issues at Copan, Honduras: A Conjunctive Perspective. *Latin American Antiquity* 2:166–187.
- Fash W. L., Fash B.W., Davis-Salazar K. (2004) Setting the Stage: Origins of the Hieroglyphic Stairway Plaza on the Great Period Ending. En E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, *Understanding Early Classic Copan* (págs. 65-83). Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Flannery, K. V. (1998) . *The Ground Plans of Archaic States*. En *Archaic States*, editado por G. M. Feinman y J. Marcus, pp. 15–57. Santa Fe, NM: School of American Research Press.
- Hall J., Viel R. (2004) The Early Classic Copan Landscape: A view from the PreClassic. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, pp. 17-28. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Harrison, P.D. (2003) Palaces of The Royal Court At Tikal. En *Maya Palaces and Elite Residences, An Interdisciplinary Approach*, J. Christie, editor, pp. 98-119. Austin: University of Texas Press.
- Jones C., Sharer R.J. (1980) Archaeological Investigations in the Site Core of Quirigua. *Expedition* 23(1):11–19.
- Looper, M. G. (1999) New Perspectives on the Late Classic Political History of Quirigua, Guatemala. *Ancient Mesoamerica* 10:263-280.
- Maca, A. L. (2002) Spatio-Temporal Boundaries In Classic Maya Settlement Systems: Copan's Urban Foothills And The Excavations At Group 9J-5. Disertación Doctoral, Department of Anthropology, Harvard University.
- Marcus, J. (1993) Ancient Maya Political Organization. En *Lowland Maya Civilization in the Eighth Century A. D.*, editado por J. A. Sabloff y J. S. Henderson, pp. 111–183. Washington, DC: Dumbarton Oaks.

- Marcus, J. (1995) Where is Lowland Maya Archaeology Headed? *Journal of Archaeological Research* 3:3-35.
- Marcus, J. (2004) Primary and Secondary State Formation in Southern Mesoamerica. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, pp. 357-373. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Martin S., Grube N. (2000) *Chronicle of Maya Kings and Queens*. London: Thames and Hudson.
- Miller, J.C. (sf). Dissertación Doctoral, Department of Anthropology, University of Pennsylvania.
- Price, B. J. (1978) Secondary State Formation: An Explanatory Model. En *Origins of the State: The Anthropology of Political Evolution*, editado por R. Cohen y E. R. Service, pp. 161–186. Philadelphia, PA: Institute for the Study of Human Issues.
- Proskouriakoff, T. (1950) *A Study of Classic Maya Sculpture*. Publication 593. Washington, DC: Carnegie Institution of Washington.
- Rapoport, A. (1990) System of Activities and System of Settings. En *Domestic Architecture and the Use of Space: An Interdisciplinary Cross-Cultural Study*, editado por S. Kent, pp. 9-20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reents-Budet D., Ball J.W., Bishop R.L., Fields V., MacLeod B. (1994) *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham, NC: Duke University Press.
- Riese B., Baudez C.F. (1983) . Esculturas de las Estructuras 10L-2 y 4. En *Introducción a la Arqueología de Copán, Honduras*, Tomo II, pp. 143-190, editado por C. F. Baudez. Tegucigalpa: Proyecto Arqueológico Copán, Secretaría de Estado en el Despacho de Cultura y Turismo.
- Sanders, W. T. (1974) From Chieftdom to State: Political Evolution at Kaminaljuyu, Guatemala. En *Reconstructing Complex Societies*, editado por Charlotte B. Moore. Supplement to the Bulletin of the American Schools of Oriental Research 20:97–116.

- Sedat D. W., López F. (2004) Initial Stages in the Formation of the Copan Acropolis. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, pp. 85-99. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Sharer R. J. (1978) Summary of Architecture and Constructional Activity. En *The Prehistory of Chalchuapa, El Salvador*, vol. 1, editado por R. J. Sharer, pp. 121-132. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Sharer R. J. (1997) Political and Ideological Power and the Origins of the Acropolis. *ECAP Paper No. 1*. Philadelphia, PA: Instituto Hondureño de Antropología e Historia y el University of Pennsylvania Museum Early Copan Acropolis Program.
- Sharer R. J. (2002) Early Classic Dynastic Origins in the Southeastern Maya Lowlands. En *Incidents of Archaeology in Central America and Yucatan: Essays in Honor of Edwin M. Shook*, editado por M. Love, M. Poponoe de Hatch y H. Escobedo, pp. 459-476. Lanham MD: University Press of America.
- Sharer R. J. (2003a) Founding Events and Teotihuacan Connections at Copan, Honduras. En *Teotihuacan and the Maya: Reinterpreting Early Classic Interaction*, editado por G. Braswell. Austin: University of Texas Press
- Sharer R. J. (2003b) Tikal and the Copan Dynastic Founding. En *Tikal: Dynasties, Foreigners, & Affairs of State: Advancing Maya Archaeology*, editado por J. A. Sabloff, pp. 319-353. Santa Fe, NM: SAR.
- Sharer R. J. (2004) External Interaction at Early Classic Copan. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, pp. 297-317. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Sharer R. J., Miller J.C., Traxler L.P. (1992) *Evolution of Classic Period Architecture in the Early Acropolis, Copan: A Progress Report*. *Ancient Mesoamerica* 3:145-159.
- Sharer R.J., Traxler L.P. (2003) Las Tumbas Reales Más Tempranas de Copán: Muerte y Renacimiento en un Reino Maya Clásico. En *Antropología de la Eternidad. La Muerte en la Cultura Maya*, editado por A. Ciudad Ruiz, M. H. Ruz Sosa y M. J. Iglesias Ponce de León. Sociedad Española de Estudios Mayas y del Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

- Sharer, R.J., Traxler L.P., Sedat D.W., Bell E.E., Canuto M.A., Powel C. (1999). Early Classic Architecture beneath the Copan Acropolis: A Research Update. *Ancient Mesoamerica* 10:3–23.
- Sharer, R. J., Sedat D.W., Traxler L.P., Miller J.C., Bell E.E. (2005). Early Classic Royal Power in Copan: The Origins and Development of the Acropolis (ca. AD 250-600). En *Copan: The History of an Ancient Maya Kingdom*, editado por E. W. Andrews y W. L. Fash. Santa Fe: School of American Research Press.
- Strömsvik, Gustav. (1952). *The Ball Courts at Copan, with Notes on Courts at La Unión, Quirigua, San Pedro Pinula, and Asunción Mita*. Contributions to American Anthropology and History No. 55. Washington, DC: Carnegie Institution of Washington.
- Taube, Karl. (2004). Structure 10L-16 and Its Early Classic Antecedents: Fire and the Evocation and Resurrection of K'inich Yax K'uk' Mo'. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, pp. 265-295. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Traxler, Loa P. (2001). *The Royal Court of Early Classic Copan*. En *Royal Courts of the Ancient Maya*, vol. 2, editado por T. Inomata y S. D. Houston, pp. 47–73. Boulder, CO: Westview Press.
- Traxler, Loa P. (2003). At Court in Copan: Palace Groups of the Early Classic. En *Maya Palaces and Elite Residences*, editado por J. Christie, pp. 46-68 Austin: University of Texas Press.
- Traxler, Loa P. (2004a). Redesigning Copan: Early Architecture of the Polity Center. En *Understanding Early Classic Copan*, editado por E. Bell, M. Canuto y R. Sharer, pp. 65-83. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Traxler, Loa P. (2004b). Evolution and Social Meaning of Patio and Courtyard Group Architecture of the Early Classic Acropolis, Copan, Honduras. Disertación Doctoral, Department of Anthropology, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Viel, René. (1999). The Pectorals of Altar Q and Structure 11: An Interpretation of the Political Organization at Copan, Honduras. *Latin American Antiquity* 10(4):377–399.
- Webster, David, William T. Sanders y Peter van Rossum. (1992). A Simulation of Copan Population History and its Implications. *Ancient Mesoamerica* 3:185–197.

# *La Estructura Oropéndola en la Acrópolis de Copán*

Ricardo Agurcia Fasquelle,  
Juan Carlos Pérez Calderón

## Resumen

La estructura Oropéndola se ubica al interior de la Estructura 10L-16, en el centro de la Acrópolis de Copán. La construcción del edificio está fechada para mediados del Clásico Temprano; un poco más tardía que Rosalilla, sugiriéndose una fecha entre el 550 y 600 d.C. Oropéndola tiene la característica de ser el primero de los edificios en Copán en cambiar el estilo de decoración del estuco modelado al mosaico en piedra, que en los siglos venideros se convirtió en el sello distintivo de Copán como uno de los centros urbanos mejor decorados y artísticos del Mundo Maya. Tanto su iconografía como su ubicación en la antigua Acrópolis muestran una clara relación del edificio con el inframundo. La imagen que prevalece es la del jaguar, animal que se asocia en el arte maya con el sol nocturno, la noche, las tinieblas, y el ámbito acuático del inframundo. Las imágenes no sólo son formas artísticas, sino que representan todo un sistema de creencias de lo que se considera fuerte, valiente y poderoso, tanto en el mundo real (el gobernante y sus guerreros) como en el supernatural. Tanto Rosalilla como Oropéndola, están marcados como montañas sagradas, *witz*, y tienen una multitud de otros elementos iconográficos de cosmología maya, muchos relacionados con la veneración de los antepasados y el poder de los reyes.

**Palabras Clave:** Copán, iconografía, inframundo, veneración de antepasados, poder real.

## Abstract

The structure known as Oropéndola is located at the interior of Structure 10L-16, at the center of the Acropolis of Copan. The construction of this building is dated to the mid Early Classic; a little later than Rosalilla, suggesting a date between 550 and 600 a.C. Oropéndola is characterized for being the first building in which we observed a change from modelled stucco to stone mosaics, which in following centuries became Copan's distinctive hallmark as one of the finest decorated and

artistic urban centers of the Maya World. Both its iconography as its location in the ancient Acropolis shows a clear relation between the building and the underworld. The prevalent image is that of the jaguar, animal associated in maya art with the nocturnal sun, the night, shadows, and the aquatic realm of the underworld. The images are more than artistic forms; they also represent a whole belief system consisting of what is considered strong, brave and powerful in the real world (the ruler and his warriors) as well as in the supernatural world. Both Rosalila and Oropéndola are marked as sacred mountains, witz, and have a multitude of other iconographic elements of maya cosmology, a great deal of them related to ancestor worship and the power of kings.

**Keywords:** Copan, iconography, underworld, ancestor worship, royal power.

---

**Ricardo Agurcia Fasquelle** (raf@asociacioncopan.org), **Juan Carlos Pérez Calderón**,  
Asociación Copán.

## INTRODUCCIÓN

Copán (ver figura 1), declarada Patrimonio de la Humanidad desde 1980 por la UNESCO, fue inscrita bajo los criterios de ser un ejemplo sobresaliente de un conjunto arquitectónico y tecnológico, o de paisaje, que ilustra una etapa significativa en la historia humana (criterio iv), así como por estar asociado directamente con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas, o con creencias, con trabajos artísticos y literarios de destacada significación universal (criterio vi).



**Figura 1.** El Grupo Principal de Copán. (Ilustración: C. Gastélum).

Esos criterios trascienden hasta nuestros tiempos; Copán tiene una conexión estrecha e íntima con el Pueblo de Copán Ruinas, donde gracias a una serie de iniciativas de largo plazo, se ha generado bienestar y mejoramiento de la calidad de vida de sus pobladores. Además ha diversificado las oportunidades de desarrollo para los ciudadanos de gran parte de la región centroamericana.

En lo que concierne al Patrimonio Cultural, Copán es un referente para el mundo en materia de catalogación, registro, investigación y conservación de dicho patrimonio y tras más de 100 años de investigaciones en el sitio principal y sus áreas de influencia, esta ciudad no deja de sorprendernos. Ya sea investigando los cientos de miles de artefactos que se han recuperado a lo largo de los años o en las investigaciones arqueológicas de campo que se han y siguen llevando a cabo, esta

antiguísima ciudad Maya del occidente de Honduras nos sigue proporcionando información y datos valiosos que, al igual que China, Egipto, el Valle del Indo y Mesopotamia, brindaron al mundo un conjunto de costumbres, saberes, y artes que nos dejaron sendas huellas del progreso material, social, cultural y político propio de las sociedades más avanzadas en la historia de la humanidad.

Copán también se ha destacado por integrar en sus investigaciones arqueológicas modernas, numerosas ciencias y técnicas de otras ramas del conocimiento. Esto ha sido particularmente cierto en la incorporación de los estudios de su magnífico arte escultórico en la interpretación arqueológica. La iconografía de sus impresionantes monumentos monolíticos tallados en piedra y las ricamente ataviadas edificaciones narra importantes detalles de las historias del poder de los gobernantes así como del sistema ideológico que los amarraba a una visión del mundo y del universo en el que ellos eran los principales actores. Las grandiosas construcciones y su arte eran el asidero del poder ideológico y político de los reyes de Copán (Miller 1986, Schele y Miller 1986, B. Fash 1992, Fash y Agurcia 1996, W. Fash 2001, Taube 2004a y 2004b).

En esta misma venia, las investigaciones arqueológicas realizadas en torno a la estructura Oropéndola, siguen hilando esta historia por medio de hallazgos que nos permiten conocer datos relevantes no sólo para la historia de esta ciudad, sino para todo el área Maya y Mesoamericana.

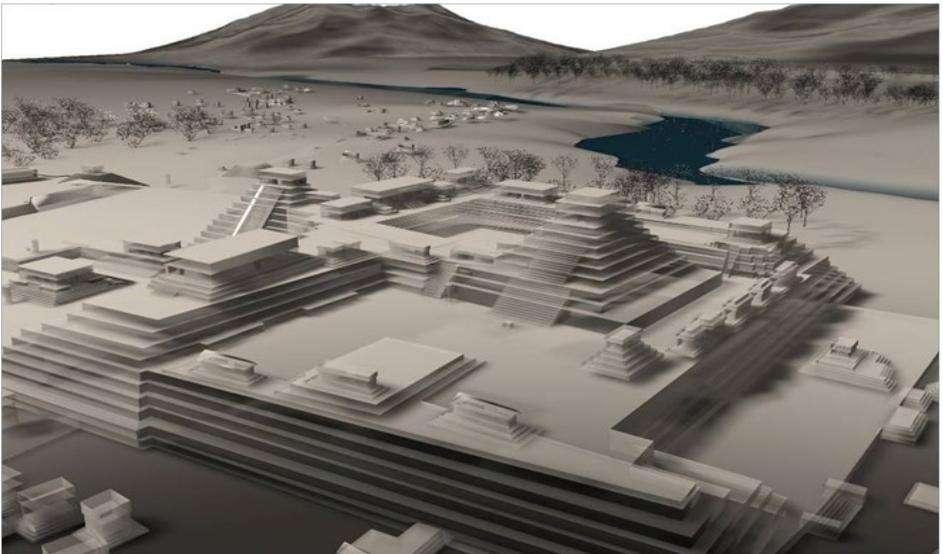
## OROPÉNDOLA

### INVESTIGACIONES

La estructura Oropéndola se ubica al interior de la Estructura 10L-16 (figura 2), al centro de la Acrópolis de Copán (figura 3). El edificio fue excavado en cuatro etapas bajo la dirección de Ricardo Agurcia F. con la asistencia de Jorge Ramos, Juan Carlos Pérez y Molly Fierer-Donaldson. La primera entre 1992 y 1996 (PAAC-PRIEM), la segunda entre 1998-2002 (PETT-16), la tercera en 2007-2008 (PDRVC) y la cuarta entre 2008-2009 (Proyecto Oropéndola). Las investigaciones se realizaron a través de túneles arqueológicos y mantuvieron una íntima vinculación con los trabajos de conservación del sitio (Agurcia Fasquelle 1997, 1998, 2004, Agurcia F. & Fash 1991, Agurcia F. & Pérez 2008, Agurcia, Stone & Ramos 1996, Agurcia-Fasquelle, Sheets & Taube 2016, Pérez Calderón 2002, 2004).



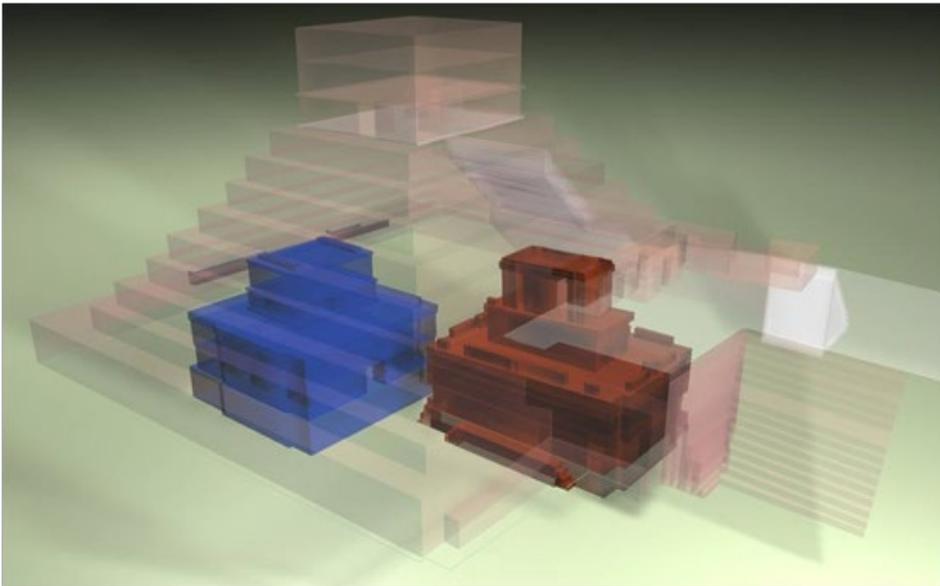
**Figura 2.** La Estructura 10L-16. (Foto: Ricardo Agurcia).



**Figura 3.** La Acrópolis de Copán. (Ilustración: C. Gastélum).

Los trabajos en Oropéndola dilataron mucho debido a que los rellenos en sus alrededores (con los cuales fue sepultada por los antiguos Mayas) eran muy inestables y requerían de un enorme trabajo de consolidación para poder avanzar. Los túneles excavados en sus cercanías entre 1992 y 1996 se limitaron a definir algunas de sus dimensiones principales. En épocas recientes se acentuaron, en algunos de los túneles, nuevos problemas de estabilidad generados por diversos tipos de rellenos, invasión de raíces de árboles, filtraciones de agua, e intrusiones de animales como ratones, murciélagos, y serpientes, los cuales fueron atendidos en las últimas temporadas de trabajo. Durante el trabajo de conservación, también se obtuvo una mayor cantidad de información sobre el edificio y su historia.

Los trabajos de investigación en el Templo 16 han determinado que Oropéndola descansaba en la parte superior de una gran plataforma elevada llamada Masisoll cuya superficie tenía aproximadamente 2,750 m<sup>2</sup> (55X50m), siendo esta la cumbre de la Acrópolis del sexto siglo en Copán (figura 4). En la parte superior había un pequeño patio rectangular de apenas 150 m<sup>2</sup> (25X6 m) que era delimitado en su costado oeste por la Estructura Rosalila, al sur por la Estructura Oropéndola, al este por la Estructura Jiquilitillo y al norte por la Estructura Peach-Colorado. Los vestigios de estos últimos dos son algo escasos, especialmente en comparación con los primeros.



**Figura 4.** Rosalila (en rojo) y Oropéndola (en azul) adentro de la Estructura 10L-16 (Ilustración: C. Gastélum)

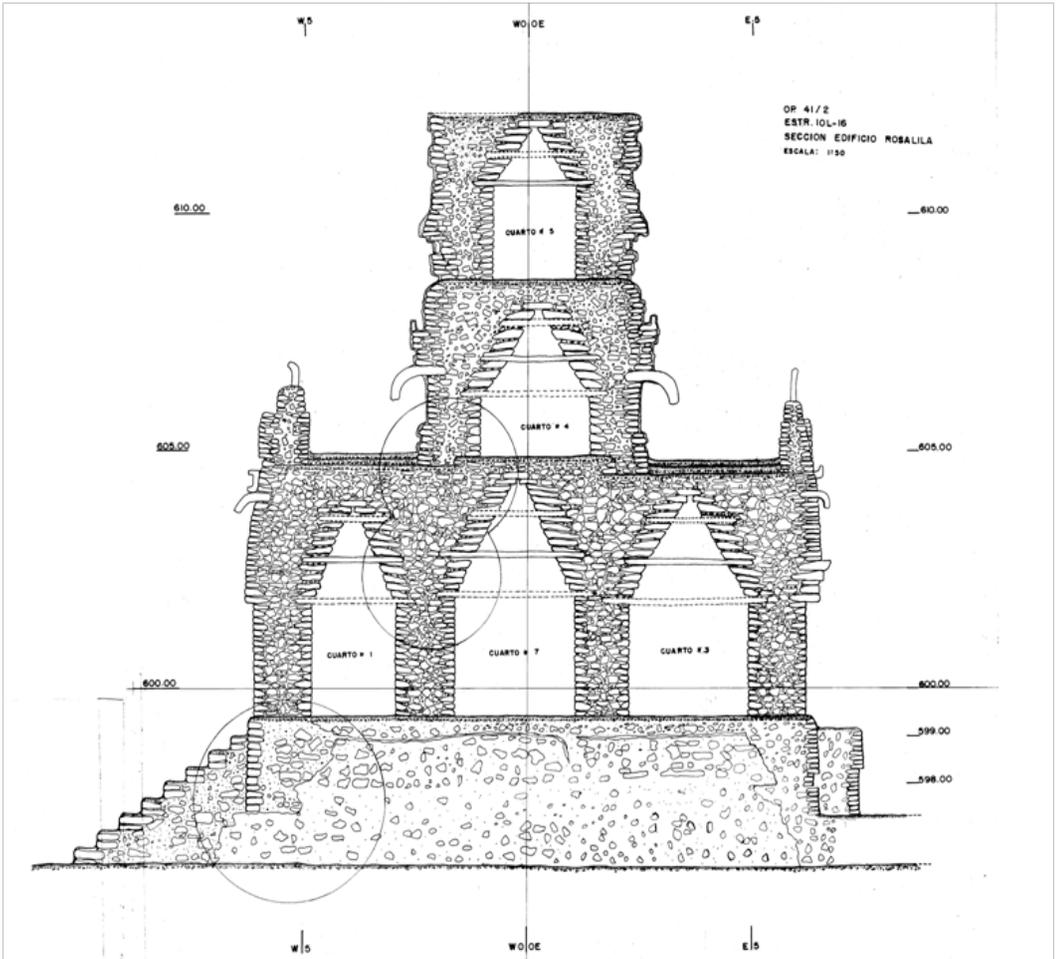


Figura 5. Sistema constructivo de Oropéndola y Rosalilla

## DESCRIPCIÓN

Al ser enterrada por construcciones posteriores, cerca del 25% de la estructura de Oropéndola fue destruida. Afortunadamente grandes secciones del edificio fueron conservadas, dejándonos in situ importantes elementos arquitectónicos, decorativos y evidencia histórica de su uso. Con relación a sus fachadas, adonde se preserva el principal arte escultórico del edificio, encontramos que en el primer

nivel, el costado norte está conservado casi a la perfección, no así los otros tres, siendo el sur el más dañado y quedando pocos indicios del mismo. La situación del segundo nivel es mucho mejor: el norte y oeste están bastante completos; el este se conserva en un 50% mientras que, como en el primer nivel, el sur está destruido.

Oropéndola se asienta sobre un elegante basamento, Oro, el cual está bastante bien conservado y mide 16.70 metros N-S, por 16.10m E-O, con una altura promedio de 2 metros. Su gradería principal está en el lado oeste, teniendo una secundaria en el norte.

Igual que todos los otros basamentos piramidales de Copán, Oro está conformado por un núcleo de tierra arcillosa (70%) con piedra bola (cantos de río) de tamaño mediano (20 a 30 cm. de diámetro), enchapado por muros de piedra de cantera (toba volcánica) cortados a manera de bloques con un tamaño promedio de 15 cm de alto, 20 cm de ancho y 30 cm de profundidad. Estos bloques de piedra están adheridos con una mezcla (argamasa) de tierra, cal, arena y agua. Esta misma argamasa es utilizada en muchos de los otros elementos constructivos de los edificios, incluyendo las graderías y paredes. Para el acabado, los muros eran revestidos con estuco (masa de cal, arena y agua) y luego pintados, siendo el rojo el más utilizado, proviniendo de tierra con un alto contenido de óxidos de hierro.

Originalmente se levantaron sobre este basamento tres niveles, en la actualidad solo se conservan significativamente los dos primeros. En el caso del tercero apenas tenemos el arranque del mismo sobre el segundo nivel del edificio. El primer nivel tiene unas dimensiones de 16.3 metros N-S por 15.7 metros E-O y una altura de 5.5 metros. Este contiene cuatro cuartos. El segundo nivel tiene 7.0 metros N-S por 9.1 metros E-O y una altura de 4.0 metros y solo tiene un cuarto. Igual que en el caso de la Estructura Rosalila, no encontramos un acceso interno o externo entre los dos niveles, por lo cual estimamos que la función principal del segundo nivel era decorativa, conformando así la mayor parte de la crestería ornamental del edificio.

De las cuatro recamaras del primer nivel, tres (las del norte, centro y sur) tienen sus ejes de este a oeste, mientras que la restante (oeste) corre perpendicular a estas. Estos recintos son rectangulares y tienen un tamaño en promedio de 10.3 por 2.6 metros con una altura de 4.7 m. Tanto el cuarto oeste como los del norte y sur tienen puertas que dan al exterior, mientras que internamente, otra comunica al cuarto norte con el central. Estas recámaras son muy altas y angostas, abovedadas con el "arco falso" de los mayas. Las paredes están repelladas con estuco y fueron decoradas con pintura roja.

Las puertas del primer nivel promedian 2.3 m de ancho y 2.4 m de alto. En su momento tuvieron dinteles de madera, cada uno compuestos de seis a siete tablones rústicos con un grosor en promedio de 15 cm y un ancho de 15 a 20 cm. A lo largo de la recámara y en sentido transversal se utilizaban tres hiladas de vigas de amarre. Estas consistían de madera rolliza, con un diámetro de 8 a 10 cm, empotrada en las paredes de la bóveda.

Las paredes de las recámaras son bastante gruesas (1.5 a 2.5 m) y consisten de un núcleo de argamasa (40%) con toba rústica (60%), enchapado por bloques de la misma piedra. Para crear la bóveda, los mayas utilizaban bloques de toba alargados, con espigas de hasta un metro de largo, los cuales iban sobresaliendo escalonadamente con cada hilada que iban colocando. El cierre era creado por una última hilada de grandes bloques de toba descansando sobre las paredes. Los techos eran acabados y sellados con lozas construidas con una capa bastante gruesa (5 a 10 cm) de estuco sobrepuesto sobre una capa de igual espesor de cascajo o grava de toba.

Cabe destacar que Oropéndola tiene un sistema constructivo y dimensiones muy similares a las de Rosalila (figuras 5 y 15; en planta, Oropéndola es 9% más grande). Igualmente su distribución de cuartos y niveles son similares, contando ambos con tres niveles, de los cuales los dos superiores conformaban la cresta del edificio.

## Fechamiento

La construcción del edificio está fechada para mediados del Clásico Temprano. Uno de los parámetros para definir esto es la secuencia estratigráfica de pisos y construcciones entre Oropéndola, Rosalila, y otras edificaciones de la Acrópolis temprana. Esta indica que Oropéndola es un poco más tardía que Rosalila sugiriéndose una fecha entre el 550 y 600 d.C. Las fechas de radio carbono del dintel de madera de la entrada al cuarto del segundo nivel (Muestras M-07-045 y M-07-047; 530-610 d.C.) confirman este alcance temporal. El análisis de la cerámica proveniente del relleno de Oro indica que este basamento y su edificio fueron construidos durante el Clásico Temprano (Complejo Cerámico Acbi, 400-625 d.C.; Viel 2006) antes del 625 d.C. Lo más seguro es que fue construida por el mismo gobernante que hizo a Rosalila, siendo éste el octavo en la secuencia dinástica, Wil Ohl K'inich, cuyo reinado termina en el 551 d.C. A su vez la cerámica de los rellenos de los cuartos de Oropéndola nos indican que esta fue enterrada durante el Clásico Tardío (Complejo Cerámico Coner, 625-830 d.C.; Viel 2006). Quizás en fechas próximas al enterramiento de Rosalila que ocurre entre el 710 y

el 775 d.C. (Agurcia Fasquelle, Sheets & Taube 2016) lo cual es apoyado por una fecha en radiocarbono (Muestra M-07-121; 780-880 d.C.).

Otro elemento que nos da la pauta de fechamiento más tardío que Rosalila es la decoración. Oropéndola tiene un elaborado sistema de ornamentación conformado por bloques de toba en mosaicos con pronunciados bajorrelieves que daban realce y profundidad a los mascarones vistos a la distancia (figura 6). Oropéndola tiene la característica de ser el primero de los edificios en Copán en cambiar el estilo de decoración del estuco modelado al mosaico en piedra (Pérez 2002), que en los siglos venideros se convierten en el sello distintivo de Copán como uno de los centros urbanos mejor decorados y artísticos del Mundo Maya. La connotada estudiosa del arte maya, Bárbara Fash ha notado en diferentes publicaciones (Fash, BW 1992, 2011), que la mayor cantidad de escultura tallada, que tanto renombre ha dado a la ciudad de Copán, no está representada por las estelas y altares sino que por aquella en las fachadas de los edificios.

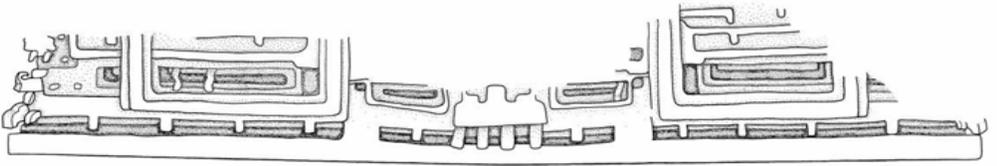


**Figura 6.** La Fachada Norte de Oropéndola.  
(Ilustración: C. Gastélum, A. L. Gastélum, y J. P. Baron).

## Iconografía

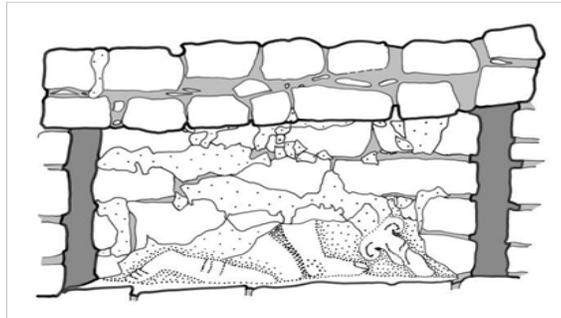
En las secciones del edificio que han sobrevivido hay excelentes ejemplos de los imponentes mascarones tallados en piedra que lo decoraban. En el costado norte

del primer nivel, arriba de la moldura medianera, hay un enorme friso de 16.2 metros de largo y hasta 2.60 metros de altura (figura 7). La figura predominante aquí es el monstruo de la montaña (*witz*) cuyos enormes ojos llegan a tener pupilas de dos metros de largo. Al centro del friso, aparentemente saliendo de las fauces del *witz*, reluce el semblante de un gran felino, probablemente un jaguar (*balam*). Este llega a tener 5.15 metros de largo. En las esquinas habían otras figuras zoomorfas, sin embargo estas están demasiado deterioradas para identificarlas con seguridad.



**Figura 7.** La Fachada Norte de Oropéndola en su Primer nivel  
(Ilustración: J. P. Baron)

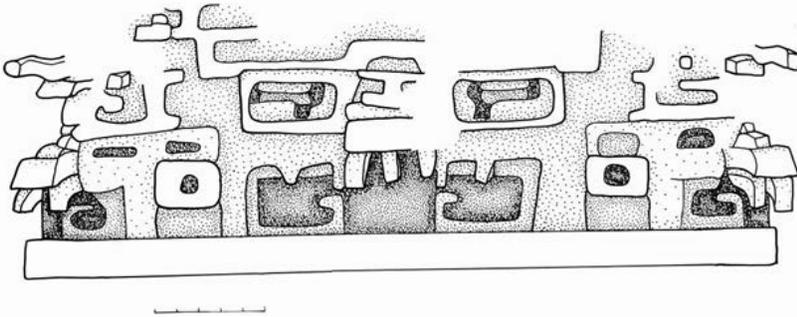
Debajo de la moldura en los cuatro costados del primer nivel, había unos pequeños nichos 1.50 de largo por 0.65 de alto, los cuales aparentemente contenían escenas modeladas en estuco, guardando así relación con la tradición ancestral reflejada, por ejemplo, en Rosalila. En la fachada oeste se localizó el mejor ejemplar de estos adonde se pueden observar los restos de una figura arrodillada con un enorme cuchillo frente a él (figura 8). Este podría ser el retrato del personaje enterrado directamente debajo del cuarto central de Oropéndola en la Tumba 08-01 descubierta en el 2008.



**Figura 8.** La Fachada Oeste de Oropéndola en su Primer nivel.  
(Ilustración: J. P. Baron).

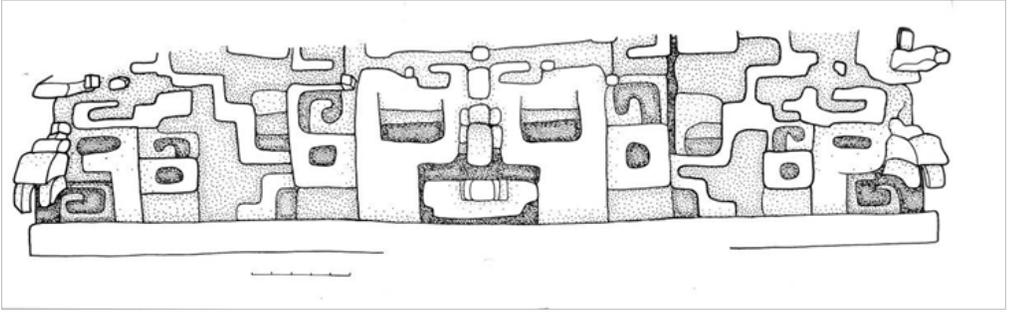
La iconografía del segundo nivel del edificio está aun mejor conservada que la del primero. Los vestigios encontrados por nuestras excavaciones indican que, al igual que Rosalila, las fachadas en lados opuestos del edificio eran idénticas. De esta manera la este y oeste son iguales entre si, así como las norte y sur. Los frisos decorativos miden 7.00 en el caso de los primeros y 9.20 en los otros. La altura máxima en que se conservan es de 2.40 sobre la moldura medianera.

En todas las esquinas de este nivel de Oropéndola se detectaron otros mascarones de enormes felinos, que para nosotros deben ser jaguares, con un tamaño promedio de 1.60 por lado. Estos tienen sus amenazantes fauces entreabiertas con sus hocicos y colmillos proyectándose más allá de las esquinas. El jaguar también domina el centro del edificio en los costados oriente y poniente adonde su rostro llega a medir 3.50 metros de largo (figura 9).



**Figura 9.** La Fachada Oeste de Oropéndola en su Segundo Nivel.  
(Ilustración: J. P. Baron).

Al centro de la fachada norte encontramos la representación de un ave cuyo pico se proyecta como un gancho sobre la pequeña y única puerta del segundo nivel. Este mascarón mide 9.20 de largo, incluyendo sus elegantes orejeras. Contiguo a esta ave aparecen las cabezas en perfil de unos reptiles con sus fauces entreabiertas, que dan paso a los jaguares antes descritos que hay en las esquinas (figuras 10 y 11).



**Figura 10.** La Fachada Norte de Oropéndola en su Segundo Nivel.  
(Ilustración: J. P. Baron).



**Figura 11.** Jaguar en la Esquina Noroeste del Segundo Nivel de Oropéndola  
(Foto: J. C. Pérez)

## Interpretación

Como se ha observado repetidamente en Copán, la iconografía de las edificaciones tenía una significación particular que se relacionaba con los actores sociales de su entorno. Las construcciones monumentales y su arte eran el reflejo del poder económico y social de los gobernantes al mismo tiempo que eran portadoras de un sistema ideológico que reflejaba la visión del mundo y del universo que tenían los mayas antiguos. Las estructuras monumentales eran el lugar donde se asentaba y reflejaba el poder ideológico y político (Miller 1986, Schele y Miller 1986, B. Fash 1992, Fash y Agurcia 1996, W. Fash 2001, Taube 2004a y 2004b).

Los impresionantes mosaicos de escultura en piedra, a partir de Oropéndola dejan atrás los espléndidos tiempos del estuco modelado y abren el camino al nuevo género decorativo que a corto plazo llegará a dominar las fachadas de los edificios de Copán. Tanto su iconografía como su ubicación en el costado sur de la parte alta de la antigua Acrópolis muestran una clara relación del edificio con el inframundo. La imagen que prevalece es la del jaguar, animal que se asocia en el arte maya con el sol nocturno, la noche, las tinieblas, y el ámbito acuático del inframundo. Las imágenes no sólo son formas artísticas, sino que representan todo un sistema de creencias de lo que se considera fuerte, valiente y poderoso, tanto en el mundo real (el gobernante y sus guerreros) como en el supernatural (al rey de los cielos, el Señor Sol, K'inich Ahau o Ahau Kin, en su aspecto nocturno, frecuentemente llamado "jaguar del inframundo") (Schele y Miller 1986: 50, Miller y Taube 1993:102-104, Taube 2016, Valverde 2004).

Asimismo en Copán como en otros sitios mayas, el jaguar no solo aparece como imagen sino que como atuendo de los reyes en la forma de pieles, cráneos, mandíbulas, garras, y colmillos que cubría o acompañaban sus cuerpos, camas, tronos y entierros. Singular entre estas está la ofrenda de por lo menos 16 felinos en una fosa localizada entre el altar Q y el Templo 16 a corta distancia de Oropéndola y Rosalila (Ballinger et al 2000, W. Fash 2001:170, Sugiyama y Fashn.d.).

En las representaciones mayas se le vincula, como ya se mencionó, con el sol nocturno, representándose como deidad solar pero con rasgos de felino. El sol, al penetrar al inframundo en cada atardecer, adquiere todos los atributos del jaguar como se puede ver en el arte del Patio Oriental de la Acrópolis. El jaguar además, guarda un fuerte vínculo con las montañas y sus cuevas por lo cual luce sumamente apropiado esta conjugación en el friso norte del primer nivel de Oropéndola adonde se marca al edificio como la montaña sagrada del jaguar (*balam witz*). En los

murales de San Bartolo, Guatemala, hay una escena muy realista que permite apreciar esta relación muy especial entre el jaguar y la preciosa Montaña de la Flor del cosmos Maya (Saturno et al 2005:13-21).

El felino fue transformado en enunciados culturales y entretreído con la política y la religión. Utilizado como una política de legitimación, estuvo siempre asociado con aspectos como la gobernación hereditaria, la guerra y el sacrificio humano. Valverde (2004) también indica que además de estar asociado al poder político y a prácticas shamánicas, se le vincula con el espacio nocturno e infra terrestre, la agricultura, fertilidad, destrucción y muerte.

El gran mascarón de ave que está al centro de la fachada norte en el segundo nivel de Oropéndola bien podría ser el Principal Dios Pájaro (también conocido como Pájaro celestial o Pájaro-serpiente). A éste se la ha asociado con *Vucub Caquix* del Popol Vuh en la época colonial e *Itzam-Yeh* del Periodo Clásico (Freidel et al. 1993:70). El Principal Dios Pájaro es de naturaleza celestial y frecuentemente es asociado con las bandas planetarias o con la cúspide del árbol *axis mundi*. Numerosos estudiosos piensan que es un aspecto de Itzamná (dios D), deidad suprema (Hellmuth 1987:365; Miller y Taube 1993:100; Taube 1992:40; De La Garza 1995: 16-18). Karl Taube (1992:148; Taube et al 2010) también lo asocia con el dios del sol y el dios del maíz. De igual manera y en consonancia con el jaguar de Oropéndola, otros distinguidos estudiosos lo vinculan con la realeza y la ubicación del rey en el cosmos (Cortez 1986:90; Baudez 1995).

Esta iconografía nos permite postular a Oropéndola como el Templo del Jaguar, del Dios Sol del Inframundo. Sus puertas eran accesos al inframundo, mientras que su cuarto central era un recinto sagrado, una cueva dentro de la montaña sagrada, adonde el gobernante de turno podía comulgar con sus ancestros y particularmente con el personaje que estaba enterrado en la Tumba 08-01, descubierta en 2008. Aunque hasta el momento no hemos podido descifrar una conexión mas directa entre los elementos iconográficos del edificio y el nombre específico de un solo gobernante Copaneco, no perdemos esperanza de poder hacerlo mas adelante.

## Ofrendas y Grafiti

A diferencia de Rosalila, los cuartos de Oropéndola carecían de artefactos *in situ* sobre los pisos, dando la impresión de que estos hubieran sido barridos antes de ser cancelados, rellenados y enterrados. A pesar de que no se encontraron ofrendas de este tipo, el edificio si contó con una importante serie de ofrendas

colocadas originalmente en los ejes centrales de los cuartos debajo de los pisos. En las excavaciones solamente localizamos los agujeros de estos que, en algunos casos, contaban con restos de huesos quemados, fragmentos de conchas y carbón. Es evidente que en su momento aquí hubo depósitos especiales que luego fueron removidos.

Una excepción fue la Ofrenda 07-02, localizada bajo la banca del cuarto central del edificio, la cual tuvo una conformación cuadripartita, donde en cada punto cardinal se colocó un objeto, en su mayoría de jade. Asimismo en el centro había otra. La más destacada estuvo en el costado este del depósito y consistía de una figurilla antropomorfa de 10.3cm de alto, 6.4cm ancho y 2.0cm de espesor. Se trata de un "jorobado" con la vista hacia el norte. Presenta las dos piernas flexionadas y sus manos se localizan frente al torso. Físicamente la figura humana tiene labios muy gruesos, frente con deformación craneana tabular oblicua, pelo y una especie de tocado o peinado sobre su cabeza. La ofrenda al centro consistía de dos mitades de concha *Spondylus sp.* con una esfera de jade de 6.9 de diámetro y 4.9 de altura entre ellas. Debajo de estos artefactos mayores se detectaron huesos quemados de animales, restos de minerales, semillas, flores y otras fibras, así como una diminuta cuenta de concha (figuras 12 y 13).

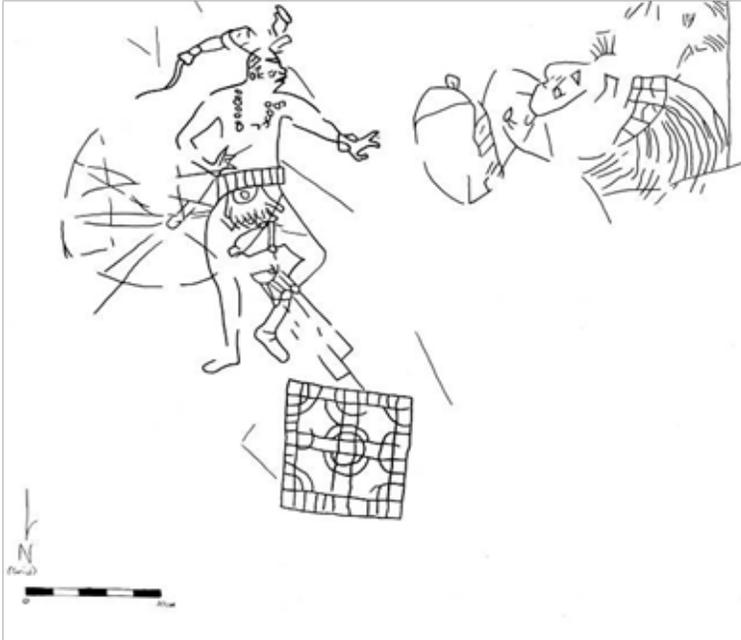


**Figura 12.** Ofrenda 07-02 del Cuarto Central de Oropéndola  
(Fotos: J. C. Pérez)



**Figura 13.** El Cuarto Central de Oropéndola. (Foto: J. C. Pérez).

En igual forma que en Rosalila, sobre el piso del cuarto de la cresta se detectaron unos tableros de patollis grabados en el estuco. Sin embargo habían muchos más de estos en Oropéndola (9 vs. 2) así como una serie de otros elementos antropomórficos (figura 14; Zralka 2014:152 figura 5.29).



**Figura 14.** Graffiti del Segundo Nivel de Oropéndola. (Ilustración: J. P. Baron).



**Figura 15.** Rosalila (en azul) y Oropéndola (en amarillo y rojo) bajo la Estructura 10L-16 (Ilustración: T. Medina)

## Tumba 08-01

En diciembre de 2007 nuestras excavaciones del cuarto central de Oropéndola expusieron un alineamiento de lajas rectangulares (denominado RC-2-426), al centro del mismo que en promedio tuvieron 1m de largo por 30 de ancho, 11 de los cuales formaban una hilada continua atravesando el cuarto de N-S. Contiguo a esta hilada hacia el este y descansando sobre el piso del cuarto descubrimos los residuos de una actividad con fuego entre los cuales habían fragmentos de carbón (Muestra M-07-121), madera en rajitas pequeñas, semillas, huesos de animales pequeños, un fragmento de escultura, restos de estuco pintado en rojo y cerámica (RC-2-548) (figura 16).



**Figura 16.** [Hi res] Alineamiento de lajas (RC-2-426) y restos de actividad con fuego (RC-2-548) en el Cuarto Central de Oropéndola (Foto: J. C. Pérez)

Para darle seguimiento a estos rasgos, así como para aclarar la secuencia constructiva del Basamento Oro y el Edificio Oropéndola, a principios del 2008 se inició una excavación al centro del cuarto central (Pozo S8.50 E10.80). El 25 de febrero esta excavación detectó unas lajas rectangulares enormes de toba (con un promedio de más de 1.3 m de largo, 55 cm de ancho y 30 cm de profundidad) a 2.40 metros debajo del piso del cuarto. A estas se les asignó el número de rasgo RC-2-561 (figura 17). Lamentablemente este descubrimiento ocurrió al final del proyecto bajo ejecución (PDRVC) por lo que no se pudo investigar sino que hasta el inicio de otro proyecto (Proyecto Oropéndola).



**Figura 17.** Alineamiento de lajas rectangulares muy grandes. (RC-2-561) (Foto: J. C. Pérez).

A finales del mes Septiembre del 2008, y tras de bajar dos metros debajo del alineamiento de grandes bloques de piedra conocido como el RC-2-561, se pudo notar la presencia de unas paredes de piedra. Poco después se pudo confirmar que estas formaban parte de un recinto funerario (Tumba 08-01) con atributos reales. Este es rectangular y mide 1.30 de alto, 1.75 de norte a sur y 1.40 de este a oeste (figura 18). Lastimosamente, el techo de la recámara colapsó en tiempos antiguos por lo que el recinto estaba totalmente aterrado y los restos muy dañados.

Al reconstruir la secuencia constructiva de esta tumba podemos notar lo siguiente: las enormes lajas del RC-2-561 descansaban sobre un piso estucado apodado Doña Molly (RC-2-570) el cual conforma la parte superior del Basamento Marino,

que fue el que canceló el recinto funerario. Para crear la recámara funeraria, los mayas excavaron una fosa de casi 1.7 metros de profundidad debajo de Marino, atravesando dos basamentos más antiguos, siendo estos el Basamento Guacaverde y luego el Basamento Mango Verde. La arquitectura de la tumba quedó comprendida principalmente dentro del último de estos con las piedras de cierre a la misma altura que el piso Doña Nereyda (RC-2-575) el cual originalmente conformaba la parte superior de Mango Verde.



**Figura 18.** Recinto funerario (Tumba 08-01)

Tanto el Basamento Marino que selló el recinto funerario, como el Edificio Tz'unun que descansaba sobre este fueron severamente dañados por la construcción del Basamento Oro sobre el cual descansa Oropéndola. Sin embargo nuestras excavaciones lograron comprobar que Oro guardó el mismo tamaño y distribución espacial que su antecesor, Marino, quedando de esta forma la Tumba 08-01 también al centro de Oropéndola.

Debido a que estas excavaciones están en los niveles más antiguos de la Acrópolis este recinto debe corresponder a la tumba de uno de los primeros reyes de la antigua ciudad. Las excavaciones y análisis preliminar de los restos materiales (especialmente de la cerámica; figura 19) indican que la Tumba 08-01 fecha entre 435 y 490 después de Cristo. En este período encontramos a los gobernantes correspondientes a las posiciones segunda a sexto de la dinastía copaneca (437-524 d.C.) sobre quienes sabemos muy poco (Martin y Grube 2008; Pragner y Wagner 2008). Algunas de las fechas de radio carbono obtenidas por nuestras excavaciones indican que Marino pudo haber sido construido cerca del 430 d.C. (Muestra L1595/M-08-047). Entre tanto, las fechas obtenidas tanto del relleno de la fosa como de la tumba misma cubren un rango mas amplio, desde 20 hasta 550 d.C. (Muestras L1601/M-09-171 y L1599/M-08-053) con las fechas de dos conchas Spondylus de la tumba misma marcando una fecha más precisa entre 465-584 d.C. (Muestras Número 16/OZN-040 y 17/OZN-041).



**Figura 19.** Cerámica de la Tumba 08-01 (Grupo Cerámico Melano)

Debido al colapso del techo y a las propiedades de la tierra en la tumba, el esqueleto estaba en muy mala condición. Ninguno de los huesos estaba completo y la mayoría se presentaba en fragmentos. Sin embargo, el cuidadoso trabajo realizado por la experta Katherine Miller permitió determinar que el esqueleto corresponde a un adulto, mayor de 30 años, con una estatura entre 154 y 167 cms. Este descansaba extendido, boca arriba (decúbito supino) y con la cabeza hacia el sur. El análisis

químico de su dentadura (isótopos de estroncio) indica que se trata de un individuo que creció en Copán.

Como es de esperarse, al proceso de enterramiento conllevó una gran cantidad de preparativos, ceremonias, ritos y ofrendas. Muchos de los restos de estos se pierden con el pasar de los siglos, sin embargo debido al minucioso trabajo arqueológico, algunos se han podido rescatar y tendrán mucho más sentido después del análisis en laboratorio. De esta forma se sabe que el difunto, con toda su vestimenta y ornamentación, fue puesto sobre una cama de madera. Debajo de esta se pusieron cerca de dos docenas de vasijas de cerámica con alimentos y bebidas. Hay también una pareja de ollitas de mármol o alabastro. Sobre la cabeza parece haber habido un elegante penacho de plumas y conchas mientras que sobre el pecho se han detectado los restos de lo que parece ser una coraza formada por chapitas o pequeñas placas de concha que fueron perforadas para unir las. Aquí también se han identificado por lo menos tres collares con cuentas de jade, concha y perla, así como cinco pares de orejeras de jade y concha. Algunos de estos objetos han sido preciosamente tallados incluyendo 4 dijes cilíndricos, un dije con el rostro del Dios del Sol (figura 20; *K'inich Ahau*) y otro con la carita de un monito (figura 21; *ahau*). Estos dos últimos representan títulos reales utilizados como distintivos por los gobernantes mayas. Asimismo hay otros objetos delicadísimos que combinan concha con jade y otros minerales, entre estos se pueden contar por lo menos tres espejos y un collar.



**Figura 20.** Cuenta de jade con imagen del Dios del Sol (*K'inich Ahau*) encontrada adentro de la boca del difunto. (Foto: M.E. Garza)



**Figura 21.** Cuenta de jade con imagen de un mono (Ahau). (Foto: M.E. Garza)

Otra curiosidad de esta tumba es que contiene una enorme cantidad de conchas marinas (figura 22). Dos grandes grupos de estas fueron colocadas a los pies del difunto (figura 23), mientras que otro grupo fue puesto cerca del hombro derecho. Hay también cientos de lentejuelas de obsidiana verde.



**Figura 22.** Conchas marinas (*Spondylus* sp.) (Foto: M.E. Garza)



**Figura 23.** Bulto de conchas marinas a los pies del difunto (*Spondylus* sp.). (Foto: M.E. Garza).

Como es típico de Copán y otros sitios de la región sur del área Maya en el Clásico Temprano, los artefactos de la tumba demuestran una fuerte afiliación con Teotihuacán. Principal entre estos están las vasijas cilíndricastrípodes con decoraciones incisas rellenas de cinabrio (figura 24; Conides 2001:38; muy típicas también de las tumbas de Kaminaljuyú, Kidder et al 1946), los cuencos de anaranjado delgado, laminas de mica, espejos de piritita y las lentejuelas de obsidiana verde.



**Figura 24.** Vasija trípode incisa con pigmento rojo (Tipo Luisiana Inciso). (Foto: M.E. Garza)

Hay pigmento rojo en casi todas las partes de la tumba (figura 25). Este es de origen mineral y lo más probable es que sea cinabrio. Muchos de los vestigios de las envolturas, vestimentas y otros objetos percederos (madera, cestas, pieles, petates, etc.) tan solo se conservan como manchas en la tierra.



**Figura 25.** Pigmento rojo sobre el lecho de la tumba. (Foto: M.E. Garza)

El conjunto de las ofrendas, así como la ubicación de la tumba en el recinto mas privado y sagrado de la antigua ciudad de Copán, señalan que esta debe ser la tumba de uno de los primeros gobernantes de la misma. Estos objetos también nos indican sobre la firme afiliación de este reinado a la poderosa ciudad mexicana de Teotihuacán.

## CONCLUSIONES

En conclusión podemos decir que para los Mayas tanto Oropéndola como Rosalila eran montañas sacrosantas en cuyos oscuros recintos, como cuevas sagradas, se realizaban ritos y ceremonias dedicados a venerar a los antepasados, y particularmente a los gobernantes enterrados en sus entrañas.

Oropéndola guarda muchas similitudes con Rosalila, particularmente en términos de sus características de arquitectura y construcción. Esto va de acuerdo con la proximidad espacial y temporal que nuestras excavaciones han determinado y que evidencian una continuidad tecnológica. En su arqueología, hemos podido determinar que aunque Oropéndola es un poco más tardía que Rosalila, ambas

fueron construidos a mediados del VI Siglo después de Cristo en la cima de la acrópolis de aquel tiempo. Asimismo, las dos fueron enterradas y cubiertas por nuevas construcciones cerca de doscientos años más tarde, a mediados del VIII Siglo. El principal candidato para la construcción de los dos templos es el octavo gobernante, Wil Ohl K'inich, a la vez que el enterramiento debió ocurrir durante el reinado del decimotercer gobernante, Waxaklajún Ubah K'awil.

Los restos arqueológicos encontrados adentro de los dos templos tienen también sus similitudes, sin embargo había muchos más *in situ* adentro de Rosalila que en Oropéndola. De hecho este segundo edificio daba la impresión de haber sido limpiado antes de su enterramiento. Las ofrendas que vemos en común son de concha y jade, las cuales eran depositadas debajo de los pisos estucados en los ejes centrales de los edificios. De igual forma, ambos edificios tenían tableros de patollis grabados en los pisos de los cuartos del segundo nivel.

Donde vemos un cambio radical entre los edificios es en la manera de decorar sus fachadas de los mismos, pasando de grandes volúmenes en estuco modelado en Rosalila a mosaicos de toba recubiertas con delgadas capas de estuco en Oropéndola.

En términos de su iconografía, cada edificio tiene su propio programa. En el caso de Rosalila, el principal tema iconográfico representado en sus fachadas es el Dios del Sol, K'inich Ahau, quien es relacionado directamente con el fundador de la dinastía copaneca, K'inich Yax K'uk Mo'. En el caso de Oropéndola es el Dios Sol Nocturno representado en las figuras de los jaguares. Ambos edificios son marcados como montañas sagradas, *witz*, y tienen una multitud de otros elementos iconográficos de cosmología maya, muchos relacionados con la veneración de los antepasados y el poder de los reyes.

En términos de posicionamiento en la cima de la acrópolis antigua, Rosalila domina el oeste y por lo tanto se asocia con la puesta del sol y su paso al inframundo. Oropéndola se ubica al sur adonde se puede asociar directamente con el inframundo.

En todo caso, Oropéndola es ese gran laboratorio donde se dejan atrás los espléndidos tiempos del estuco modelado y se apuesta por un incipiente nuevo género de escultura basado en mosaicos de piedra, estilo que daría inicio a un gremio de escultores que llegaría a colocar a Copán entre las ciudades más sobresalientes del Mundo Maya.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agurcia F, R., & Pèrez, J. C. (2008). Oropéndola: Temple of the jaguar. *III Congreso Internacional de Copán*. Copán, Honduras.
- Agurcia F., R., & Fash, W. L. (1991, September). Maya Artistry Unearthed. *National Geographic Magazine*, pp. 94-105.
- Agurcia Fasquelle, R. (1997). Le temple du roi Soleil et son evolution au coeur de l'acropole de Copán. *Les Mayas au Pays de Copán*, 336-355.
- Agurcia Fasquelle, R., Sheets, P., & Taube, K. A. (2016). Protecting Sacred Space: Rosalila's eccentric cache at Copán and eccentrics among the Classic Maya. *Monograph 2*.
- Agurcia, R., Stone, D., & Ramos, J. (1996). Tierra, tiestos, piedras, estratigrafía y escultura: Investigaciones en la Estructura 10L-16 de Copán. (W. Fash, Ed.) *Visión del Pasado Maya*, 185-201.
- Andrews, E. W., & Fash, W. L. (2005). Copán: *The History of an Ancient Maya Kingdom*. Santa Fe: School of American Research Press.
- Ballinger, D. A., & Stomper, J. (n.d.). The Jaguars of Altar Q, Copán, Honduras: Faunal analysis, archaeology and ecology. *Journal of Ethnobiology* 20(2), 223-236.
- Bell, E., Canuto, M., & Sharer, R. (2004). Rosalila, Temple of the Sun-King. *Early Classic Copán*.
- Bell, E., Canuto, M., & Sharer, R. (2004). *Understanding Early Classic Copán*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum.
- Calvin, I. (n.d.). *Escritura Maya*. Retrieved from [http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/calvin/royal\\_dynasties\\_es\\_i.pdf](http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/calvin/royal_dynasties_es_i.pdf)
- Careta, N. (2001). *Fauna Mexica: Naturaleza y simbolismo*. The Netherlands: Research School CNWS, Leiden University.
- Chinchilla Mazariegos, O. (1997). *Corpus de escultura estilo Cotzumalguapa*.

- Chinchilla Mazariegos, O. (1997). *Corpus de escultura estilo Cotzumalguapa*. Retrieved from FAMSI: <http://www.famsi.org/reports/96008/index.html>
- Cobos, R. (2005, Marzo-abril ). Jaguares y pumas de Tula y Chichón Itzá. Semejanzas y diferencias. *Arqueología Mexicana*, XII (72), 34-39.
- Conides, C. (2001). *The Stuccoed and Painted Ceramics from Teotihuacán, Mexico: A Study in Authorship and Function of Works of Art from an Ancient Mesoamerican City*. Ph.D Dissertation. Columbia University.
- Cortez, C. (1986). The Principal Bird Deity in Preclassic and Early Classic Maya Art. Unpublished Master of Arts Thesis, The University of Texas at Austin.
- De La Garza, M. (1995). *Aves Sagradas de los Mayas*. México: UNAM.
- El espacio mítico del rey maya en el periodo Clásico. (1995). *TRACE* , 28, 29-52.
- Fash, B. W. (1992). Late Classic Architectural Sculpture Themes in Copán. *Ancient Mesoamerica*(3), 89-104.
- Fash, W. L., & Agurcia Fasquelle, R. (1996). *Visión del Pasado Maya*. San Pedro Sula: Centro Editorial.
- Fash, W. S. (2001 ). Thames & Hudson Ltd. London.
- Fields, V. (Ed.). (1985). The Sun Kings at Copán and Quiriguá. *Fifth Palenque Round Table* (pp. .29-38). San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute.
- Freidel, D., Schele, L., & Parker, J. (1993). *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. New York: William Morrow and Company, Inc.
- Hellmuth, N. M. (1986). *Monsters und Menschen ib der Maya-Kunst*. Akademische Druck-u.Verlagsanstalt, Graz.
- Kidder, A. V., Jennings, J. D., & Shook, E. M. (1946 ). *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala , Publication 561*. Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington.
- Los templos enmascarados de Yucatán. (1999, Mayo-junio ). *Arqueología Mexicana*, VII (37), 54-59.

- Martin, S., & Grube, N. (2000). *Chronicle of Maya Kings and Queens*. London: Thames and Hudson.
- Miller, M. E. (1986). Copán, Honduras : Conference with a Perished City. (E. P. Benson, Ed.) 72-108.
- Miller, M. E., & Taube, K. (1993). *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Londres: Thames and Hudson.
- P.Schmidt, Garza, M. I., & Nalda, E. (1998). Copán: Art, Science and Dynasty. *Maya*, 336-355.
- Peabody Museum Press, Cambridge. (2011). *The Copán Sculpture Museum: Ancient Maya artistry in stucco and stone*.
- Pérez Calderón, J. C. (2002). *El sistema constructivo de Oropéndola, una edificación del Período Clásico Tardío en la Acrópolis de Copán*. Tesis de Grado. Guatemala: Escuela de Historia. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Pérez Calderón, J. C. (2004, Diciembre). Consideraciones sobre el sistema constructivo de Oropéndola, una edificación del Clásico Tardío en la Acrópolis de Copán. *Utz'ib*, 3 (7), 1-13.
- Polgar Salcedo, M. (2005, Marzo-abril ). El jaguar prehispánico. Huellas de lo divino. Temática de una exposición. *Arqueología Mexicana*, XII (72), 66-69.
- Pragner, C., & Wagner, E. (2008). Historical Implications of the Early Classic Hieroglyphic Text on the Step of Structure 10L-11-Sub-12 at Copán (CPN 3033). Manuscript.
- Quintal Suaste, B. (1999, Mayo-junio). Los mascarones de Acanceh. *Arqueología Mexicana*, VII (37), 14-17.
- Ramos, J. (2003). *Investigaciones en el Templo 16: Una reconstrucción en curso de la imaginería del Templo 16, Copán, Honduras*. Retrieved from FAMSI: <http://www.famsi.org/reports/02098es/index.html>
- Saturno, William, Taube, K., & Stuart, D. (2005). Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 1: El mural del norte. *Ancient America* 7.
- Saunders, N. J. (2005 , Marzo-abril ). El icono felino en México. Fauces, garras y uñas. *Arqueología Mexicana*, XII (72), 20-27.

- Schele, L., & Miller, M. (1986). *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. Fort Worth: Kimbell Art Museum.
- Sharer, R., Traxler, L., Sedat, D., Bell, E., Canuto, M., & Powell, C. (1999). Early Classic Architecture Beneath the Copán Acropolis: A Research Update. *Ancient Mesoamerica*, 10:3-23.
- Sugiyama, N., & Fash, W. L. (n.d.). Una reinterpretación de los felinos de Copán: Reconstrucción de la colección "Sopa de jaguares" en el Altar Q. *Yaxkin*.
- Taube, K. (1993). Myths., Aztec and Maya.
- Taube, K. (2000). The Turquoise Hearth: Fire, Self-Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War. In *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztec*. (D. Carrasco, L. Jones, & S. Sessions, Eds.) 269-340.
- Taube, K. (2004). Flower Mountain: Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya. *RES* (45), 69-98.
- Taube, k. (2004). Structure 10L-16 and Its Early Classic Antecedents: Fire and the Evocation and Resurrection of K'inich Yax K'uk' Mo'. (E. Bell, M. Canuto, & R. Sharer, Eds.) *Understanding Early Classic Copán*, 265-295.
- Taube, K. (2016). El portador de la lluvia/The Bringer of Rain. *Artes de México* (121), 16-21, 67-69.
- Taube, K. A. (1992). The Major Gods of Ancient Yucatan.
- Taube, K. A. (2010 ). The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala, Part 2: The West Wall. *Ancient America* (10).
- Urcid Serrano, J. (2005, Marzo-abril). El simbolismo del jaguar en el suroeste de Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*, XII(72), 40-46.
- Valdés, V. ( 2005, Marzo-abril). El jaguar entre los mayas. Entidad oscura y ambivalente. *Arqueología Mexicana*, XII (72), 47-51.
- Valverde Valdés, M. d. ( 2004). Balam El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya.
- Viel, R. (2006 ). The Ceramic Chronology of Copán: a plotted history and some revisionist reflections. (S. U. Lilley, Ed.) *An Archaeological Life: Papers in Honour of Jay Hall*, 203-212.

- Viel, R., & Cheek, C. D. (1983 ). Sepulturas. In *Introducción a la Arqueología de Copán, Honduras*. (C. Baudez, Ed.) *I*.
- Zralka, J. (2014). *Pre-Columbian Maya Graffiti: Context, Dating and Function*.

# *Centralidad del Templo 16 durante el Reino de Yax Pasaj en Copán*

Jorge Ramos

## **Resumen**

El arte público que aparece en las fachadas de edificios transmite temas complejos, mensajes dirigidos a una amplia audiencia, buscando legitimar la posición del gobernante. Restos de escultura arquitectónica del Clásico Tardío en Copán indican que los edificios desplegaban mensajes particulares ya sea utilizando individualmente, o de manera combinada, una imaginería local maya o extranjera. Las tradiciones extranjeras se identifican con el centro lejano de Teotihuacán en el México Central. Las tradiciones de Teotihuacán están presentes en el sitio desde el Clásico Temprano (430 D.C.), alrededor de los tiempos del fundador K'inich Yax K'uk' Mo'. Yax Pasaj, el último gobernante de la dinastía del fundador, enfatizó esta herencia cultural a gran escala en el Templo 16. El análisis de escultura proveniente del templo resultó en la identificación de 63 motivos diferentes, los cuales revelaron tres temas iconográficos mayores: el edificio como la montaña simbólica tanto como el aposento y resurrección del fundador ancestral; como el lugar del ritual para la conmemoración y restablecimiento de la guerra y el sacrificio humano y; como una representación del universo.

**Palabras Clave:** Copán, Templo 16, escultura, iconografía, legitimación política.

## **Abstract**

The public art that appears on the buildings' facades conveys complex topics, messages directed to a wide audience, seeking the legitimization of the ruler's position. Fragments of architectural sculpture from the Late Classic Copan site indicate that the buildings display particular messages either individually, or in a combined manner, by utilizing local maya or foreign imagery. Foreign traditions are related to the distant center of Teotihuacan in Central México. Teotihuacan traditions are present at the site from the early Classic (430 A.C.), around the time of the founder K'inich Yax K'uk' Mo'. Yax Pasaj, last ruler of the founder's

dynasty, emphasized a large scale cultural heritage on Temple 16. The sculpture analysis from the temple resulted in the identification of 63 different motifs, which revealed three main iconographic themes: the building as a symbolic mountain both for the dwelling and resurrection of the ancestral founder; as the place of ritual for commemoration and reestablishment of war and human sacrifice and; as a representation of the universe.

**Keywords:** Copan, Temple 16, sculpture, iconography, political legitimation.

---

**Jorge Ramos** (arqueologiacopan@yahoo.com), Investigador Asociado ASCOPAN-IARPACUNA

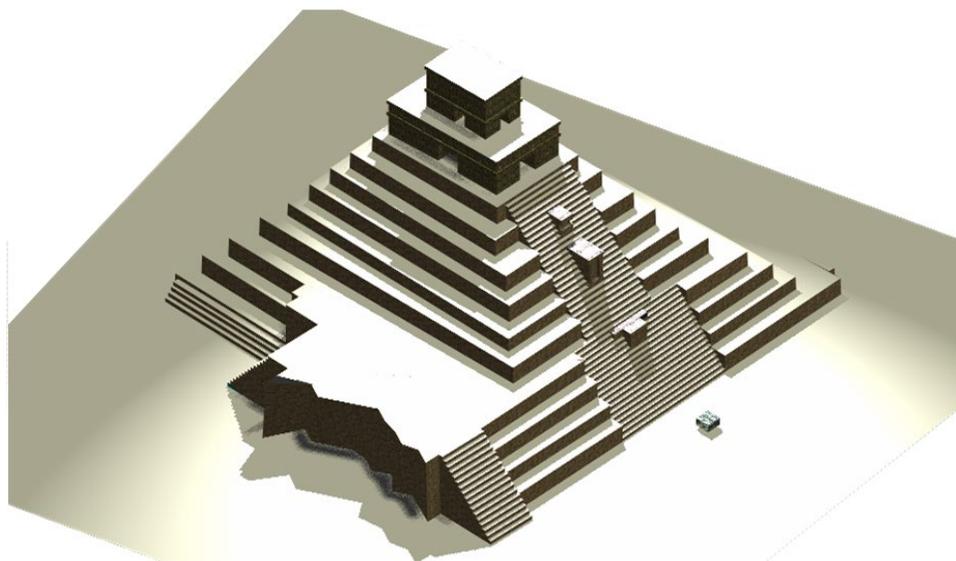
## INTRODUCCIÓN

Copán se ubicaba en una zona de transición cultural, un paisaje con interacción multirregional y, en consecuencia, una convergencia de identidades. Este factor detonó el desarrollo de Copán como la capital de una comunidad regional en la orilla sureste del mundo maya. Solamente unos pocos centros mayas pueden compararse con la alta calidad y el profuso arte de los logros que distinguen a Copán del resto del Mundo Maya. Tal como ya se ha reconocido, el arte público que aparece en fachadas de edificios transmite temas complejos, mensajes dirigidos a una amplia audiencia, buscando legitimar la posición del gobernante. Restos de escultura arquitectónica del Clásico Tardío en Copán indican que los edificios desplegaban mensajes particulares ya sea utilizando individualmente o combinada una imaginería local maya o extranjera. Las tradiciones extranjeras se identifican con el centro lejano de Teotihuacán en el México Central. Las tradiciones de Teotihuacán están presentes en el sitio desde los tiempos del Clásico Temprano (430 D.C.), alrededor de los tiempos del fundador K'inich Yax K'uk' Mo' (KYKM). Después de la llegada de esta figura en el año 427 D.C., Copán sufrió transformaciones mayores en los aspectos culturales, políticos y económicos. Aunque los datos arqueológicos (e. g., el análisis óseo) sugieren que él era un maya extranjero del Petén Central (Buikstra et al. 2004: 191-192; Sharer 2003, 2004: 300), la investigación también indica que él era un portador de tradiciones teotihuacanas (Stuart 2000; Taube 2004), rasgo aprovechado por generaciones posteriores de gobernantes. Yax Pasaj, el último gobernante de la dinastía de K'inich Yax K'uk' Mo', enfatizó esta herencia cultural a gran escala en el Templo 16. Además, la imaginería que se despliega en este edificio revela el interés del rey por comunicar conceptos que mantendrían el orden social de Copán tanto sobrenatural como terrenal durante un tiempo de aparente agitación.

El análisis de más o menos unas 2000 piezas de escultura provenientes del templo, resultó en el aislamiento de 63 motivos diferentes; estos revelaron tres temas iconográficos mayores: (A) el edificio como la montaña simbólica tanto como el aposento y resurrección del fundador ancestral, (B) como el lugar del ritual para la conmemoración y restablecimiento de la guerra y el sacrificio humano y (C) como una representación del universo.

## TEMPLO 16: LA EXPRESIÓN DE UNA IDENTIDAD MAYA Y DEL MÉXICO CENTRAL

El Templo 16 fue dedicado en el año 776 D.C. por el decimosexto gobernante de Copán, Yax Pasaj, en el corazón de la Acrópolis, como el último de una serie de construcciones superpuestas en este punto. Su ubicación prominente, en el espacio central y más importante de la ciudad y sus temas iconográficos, recordando tanto a Teotihuacán como al fundador K'inich Yax K'uk' Mo', convirtieron al Templo 16 en un monumento referente del sitio. Esta estructura figuraba como la empresa suprema por medio de la cual él transmitía un mensaje fuerte de antigüedad, llamando la atención de la memoria social, dirigida a reforzar la identidad de la élite y a validar su autoridad. El templo consiste de una plataforma masiva de diez terrazas con un templo rectangular de dos pisos (véase Figura 1). Fue diseñado para tener su acceso principal por el lado oeste por medio de unas graderías en forma de una "T" invertida y decoradas con bloques gigantescos de escultura. El espacio interior consiste en corredores que se entrecortan en el centro con una banca levantada y otras paredes en su juntura, dando como resultado cuartos orientados hacia los cuatro puntos cardinales. Después de ciertas modificaciones, solamente el cuarto oeste y el espacio más importante continuaron funcionando como tal, manteniendo su tamaño original. Unas gradas que se construyeron en la parte norte del cuarto permitían el acceso al segundo piso, que consistía de un único cuarto (6.20x3.30 mts.), orientado este-oeste, con puertas en los lados norte y oeste. El Altar Q, al pie de la estructura, completa el programa iconográfico total del edificio. La escultura arquitectónica de este templo ofrece la más diversa y ecléctica composición iconográfica, presentando numerosas representaciones de variados motivos.



**Figura 1:** Reconstrucción del Templo 16.

### **La Montaña Sagrada: un Lugar de Aposento y de Evocaciones a Seres Sobrenaturales**

El Templo 16 es una construcción masiva, la plataforma más alta del núcleo de Copán desde la cual podía verse cualquier lugar en el valle y en las colinas circundantes. Además de sus características físicas, símbolos iconográficos particulares, que decoraban las fachadas, relacionan esta estructura a la montaña sagrada. Mosaicos rectangulares gigantes representaban las máscaras de Witz en el segundo piso (véase Figura 2). Estas máscaras se esculpieron principalmente en estilo simple de dos dimensiones y se repetían una vez en cada lado del edificio. Estas máscaras están decoradas con rectángulos de semi-glifos a los lados, decorados con signos centrales superiores en forma de un grupo de círculos como un gajo de uvas (signos *tun* o de piedra) colgando del claustro. Estos paneles tienen a su vez a cada lado medio- círculos rodeados de puntos. Elementos de respiración salen de la boca y un hocico curvo aparece entre los ojos.

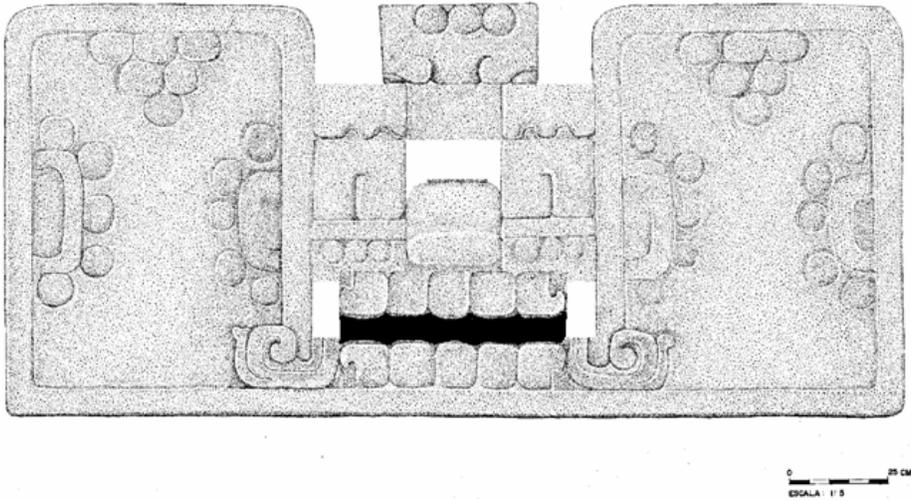
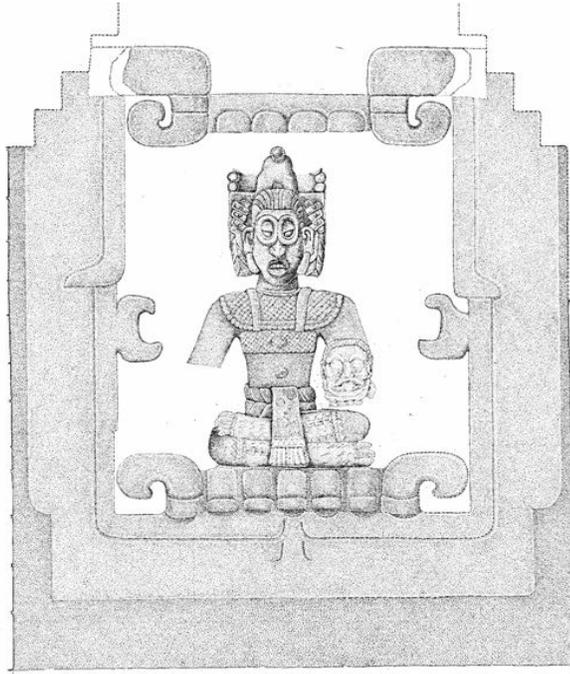


Figura 2: Witz del Templo 16.

El patrón de distribución de la imaginería de Witz alrededor del templo puede que denote simbolismo direccional, un concepto prevalente en el pensamiento religioso de Mesoamérica. Un rasgo especial en el Templo 22 de Copán que expresa la idea de las cuatro montañas sagradas es el juego de Witz apilados en las esquinas del edificio. De la misma manera, el cocodrilo cósmico modelado en estuco detrás de Papagayo, debajo del Templo 26, está decorado con cuatro signos de *tun* (Fash 2001: 85) como una referencia a las montañas direccionales. Este simbolismo de la montaña direccional, expresado en arte y en arquitectura espacial también se encuentra relacionado con el paisaje natural y con el comportamiento ritual entre comunidades mayas contemporáneas. En Zinacantán, Chiapas, la gente lleva a cabo rituales asociados con el modelo cuadrilateral. Los zinacantecos realizan rituales de agradecimiento a las cuatro montañas sagradas importantes alrededor del centro ceremonial (Vogt 1969: 602). Las montañas sagradas orientadas a las cuatro direcciones del mundo son un aspecto importante que se observa en la cosmología de los maya Tzeltal también. Las montañas son rasgos que se reverencian entre los Tzeltal, quienes creen que cada montaña está habitada por un ancestro (*ch'ulel*), proveniente de cada uno de los cuatro linajes de la comunidad (Pitarch Ramon 1996:35f-36).

La identificación de montañas como lugares de aposento de ancestros deificados o dioses fue un concepto religioso que inició un comportamiento ritual entre los mayas clásicos. Este simbolismo se expresa en Copán en monumentos como la Estela B y el Templo 22. El mismo simbolismo de la veneración de ancestros se refleja en el Templo 16. La pared trasera del cuarto al oeste representa a una gigantesca serpiente, sosteniendo en su boca al ancestro K'inich Yax K'uk' Mo' (véase Figura 3). Este mosaico representa una visión después de un ritual de conjuro. Muy similar al Dintel 25 (Estr. 23) de Yaxchilán y a una de las figuras en la Escalinata Jeroglífica de Copán, al ancestro se le representa como un guerrero al estilo teotihuacano en la boca de una Serpiente de Guerra.



**Figura 3:** Cuarto Oeste del Templo 16.

El conjuro y comunión con los muertos en la religión antigua maya involucraba ciertos rituales, incluyendo ritos de sangrado o de autosacrificio (Schele y Miller 1986; ver también a McAnany 1995, 1998). Estos rituales se llevaban a cabo en cuartos oscuros de templos, tal como lo sugiere el Dintel 24 de Yaxchilán. En el pensamiento maya contemporáneo, la oscuridad a menudo se relaciona con el

poder sobrenatural, haciendo de los cuartos oscuros de templos un lugar especial para el contacto con seres sobrenaturales. Esta interpretación se confirmó arqueológicamente en el Templo 16. A finales del siglo XIX, Maudslay informó que un incensario de piedra, decorado con marcas de piedra-*tun*-formaba parte de un conjunto ceremonial dentro del cuarto occidental. La iconografía interna y los artefactos rituales, como evidencia para el fuego de ofrendas, reciben apoyo de los **elementos en el techo, que representan llamas, sobre el edificio**. Iconografía paralela similar se ha encontrado en el Templo Rosalila (Taube 2000, 2004) y la vasija que se encontró en la tumba Margarita, al que se le ha llamado “El Deslumbrado”. Junto con la iconografía del Templo 16, estas muestras recuerdan la quema ritual conectada con la veneración del fundador. El Marcador Motmot, la tapadera de tumba que se encontró dentro del Templo 26, hace una asociación explícita entre el fundador y lo que nosotros caracterizaríamos como un “santuario de fuego”. En este momento, al nombre de KYKM le sigue un título que lo componen la cabeza de un murciélago y un templo en llamas. Como lugares para la realización de rituales, incluyendo el conjuro de dioses y ancestros, los templos eran reinos místicos y sobrenaturales para los antiguos mayas.

El Templo 16 puede también tomarse como el lugar de vivienda del fundador KYKM; la unión de un mosaico pequeño reveló información apoyando esta idea (véase Figura 4). Este motivo cuasi-emblemático se parece con el glifo de bulto cruzado que se encuentra en muchos centros mayas y el que se ha interpretado como el topónimo para la casa de origen (Witenaah), edificio asociado con Teotihuacan (Stuart 2004:235-237; 2005:377). El trabajo epigráfico que han realizado Linda Schele y David Stuart también identificó el motivo de bulto cruzado con el fundador (Schele 1986, 1992; Stuart y Schele 1986). El Templo 16, ubicado en el centro de la Acrópolis de Copán, puede que represente la Casa de Origen como “la conmemoración explícita de la fundación dinástica”, el lugar distante donde KYKM tomó el K’awiil o donde fue investido con estatus de realeza. Los asociados Altar Q y su entierro, al pie del Templo 16 también apoyan esta interpretación.



**Figura 4:** Glifo del Fundador, Templo 16.

El concepto de montañas y cuevas como casa para los ancestros es una idea religiosa antigua y muy diseminada por Mesoamérica, desde los olmecas hasta el presente (Maya-Tzoltzil, Tzeltal, Quiché) (Vogt 1999; B. Tedlock 1992). Dentro de la escritura y el arte maya, a las cuevas también se les identifica con aperturas o portales que llevan al inframundo. Algunos motivos como imágenes mortíferas pueden también identificar a las cuevas con el inframundo. Sobre sus puertas, el Templo 16 desplegaba piezas escultóricas grotescas y únicas que servían como sostenedores de cuerdas. La ubicación y los rasgos de estas piezas indican que la intención era marcar los cuartos del templo como si fuesen espacios de otro mundo. Su posición sobre las puertas puede que por eso se refieran a aperturas o portales hacia cuevas aterradoras dentro de montañas metafóricas.

### **El Templo 16 y la Expresión del Cosmos**

Las culturas mesoamericanas expresaban ideas cosmológicas sobre su mundo físico y los mayas no fueron excepción. Ellos creían en una dimensión vertical dividida en tres capas básicas: el inframundo ocupaba el nivel en la base, la tierra ocupaba el nivel medio y el cielo el nivel superior. Seres particulares habitaban cada uno de estos niveles. La dimensión horizontal del mundo, al contrario, se representaba con esquinas inter-cardinales, enmarcando el *axis mundi* central

y punto de partida (Freidel *et al.* 1993; Manzanilla 2000:92; Taube 1998, 2003). Este modelo quinciente del universo es un rasgo constante en el pensamiento mesoamericano desde los olmecas tempranos (Taube 1988).

En el Copán del Clásico Tardío, los mayas presentaron este concepto del mundo a través de diferentes formas y medios. Una muestra se encuentra en la imaginería del Templo 16. Imágenes particulares se distribuyeron espacialmente alrededor del edificio para representar explícitamente un cosmograma en dos dimensiones. Esculturas mosaicas elaboradas representando figuras robustas parcialmente sentadas, se repetían dos veces en las fachadas norte y sur del segundo piso. Representada en la apariencia de un guerrero teotihuacano, esta figura es casi una copia del retrato de KYKM en el Altar Q. Llevando anteojeras, sandalias típicas mayas y una faja pesada de mecate, el guerrero lleva en su brazo izquierdo un escudo cuadrado mexicano, decorado con la imagen de la Serpiente de la Guerra. Esta figura también se parece con los Tlalocs esqueléticos que aparecen en las gradas del templo. El patrón quinciente se completa con la quinta figura dentro del cuarto occidental del edificio, más o menos al centro del cosmograma. Así como los Tlalocs guerreros direccionales del Templo 16, la escena pictórica del Códice Borgia (página 27), también representa a cuatro Tlalocs antropomorfos direccionales, alrededor de otro central. Una vasija del Clásico Temprano de la costa sur de Guatemala (Cotzumalhuapa) tiene la misma composición iconográfica con cuatro cabezas de Tlaloc en las cuatro partes del mundo, rodeando una más grande en el centro. Un patrón similar, con imágenes en figura completa, se observa en la pintura interior de una vasija de piedra del Postclásico, proveniente de Tizapán, México.

El modelo cuatrilobulado en discusión también aparece en la distribución en que el primer piso del Templo 16 se confeccionó. Sobre la décima terraza de la plataforma se colocaron cuatro bloques masivos de piedra, creando cuatro cuartos o corredores orientados hacia los cuatro puntos cardinales, representando una gigantesca Cruz K'an. El siguiente paso en la construcción del edificio fue subir las paredes en el centro para separar o crear cuartos individuales. Suficientemente interesante es el hecho que, durante este proceso de construcción, los mayas ubicaron en el cuarto occidental, aproximadamente al centro del edificio, una banca y una pared llevando un elegante mosaico esculpido, representando una cabeza hendida de serpiente, de la cual sale KYKM, como si viniera del inframundo.

La Cruz K'an, además de otros posibles significados, también implica ideas relacionadas con centralidad y, consecuentemente, con el cosmos (Taube 2000, 2004). El plan del piso, juntamente con la iconografía del cuarto occidental del

Templo 16, expresa ideas cosmológicas, una metáfora del universo en sus divisiones verticales y horizontales. La figura central que se mencionó anteriormente está representada como el árbol cósmico, el centro del mundo metafóricamente resucitando desde el inframundo, materializado en el centro de la Cruz K'an. El simbolismo alrededor de la Cruz K'an y su identificación con la centralidad era muy difusa en Mesoamérica. Un escudo mosaico ceremonial azteca, que está en exhibición en el Museo Británico, expresa este concepto. Este objeto redondo del Postclásico muestra un elemento central de turquesa-probablemente un disco de sol-del cual rayos apuntan hacia las cuatro direcciones. Sobre este disco aparece el árbol del mundo, al que se le interpreta como levantándose del centro del universo, con una cabeza antropomorfa en su cima. De especial significado es la serpiente ondulante que se levanta desde el inframundo, pasando por el cuadrilobulado y de esa manera unificando el inframundo, la tierra y los cielos. Esta composición es sorprendentemente similar a la escena que aparece en la Estela 4 del Preclásico Tardío en Takalik Abaj. El monumento presenta una serpiente ondulada comparable, saliendo de las mandíbulas abiertas con un signo del sol en el centro y una probable cabeza ancestral en la boca.

Los cuatro dioses direccionales que encierran la composición central del disco azteca en el primer lado recuerda a los cuatro Pauhtunes, en algún momento colocados en las cuatro esquinas, sosteniendo el cielo, en el Templo 11 de Copán. Aunque solamente quedan dos de estos pauhtunes, no podemos desechar la posibilidad del modelo cuadrilobulado, tal como aparece en la disposición del mismo edificio. Las bancas en Copán, durante el reino de Yax Pasaj, quien mandó a construir el Templo 11, usualmente aparecen sostenidas por cuatro de estos seres mitológicos (Plank 2004: fig. 5.42a).

El concepto de centralidad estaba ligado al gobierno en el pensamiento mesoamericano. Esta relación se enfatiza en las estelas reales y sus cámaras bajo tierra en Copán. Como ofrendas dedicatorias, los escondites se depositaban en criptas espacialmente arregladas en la forma de una Cruz K'an sobre la cual se erigían las estelas. Estos monolitos, incluyendo las Estelas A, C, I, M y 1 (ver Gordon 1896, Vol. 1: 35-36) representaban a gobernantes como personificaciones del axis del mundo, parado sobre un micro-modelo del cosmos (Newsome 2000; Witmore 1998:141). Puestos en el centro del mundo, los gobernantes eran una referencia explícita al Dios del Maíz y su resurrección como el árbol del mundo primordial. Por medio de esta idealizada personificación, los gobernantes mayas se convertían en intermediarios convenientes entre los reinos terrestre y celestial. La escena en una vasija maya del Clásico Tardío representa un paralelo cercano

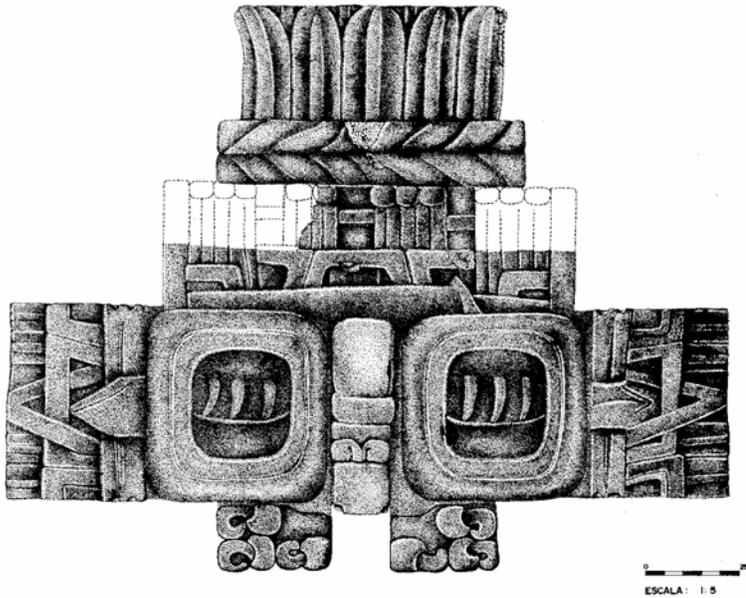
al concepto de los gobernantes parados en patrones quincuentes. En esta vasija aparece K'awil, el dios maya patrón de los gobernantes sentado sobre un trono decorado con el motivo de la Cruz K'an.

## **Guerra y Sacrificio Humano con Conexión Teotihuacana**

El sacrificio humano en combinación con la guerra fue muy común entre los mayas del Clásico (Schele 1984:43-45; Webster 1977, 1998) y un aspecto fundamental de la religión teotihuacana (Ver Sugiyama 1996, 2000, 2005). La iconografía del Templo 16 refleja esta conjunción de temas, a través de una variedad de motivos.

### *La Lechuza de la Guerra*

La sección superior del primer piso representa a una lechuza convencional (véase Figura 5). Esta imagen se repitió ocho veces con una representación en cada una de las cuatro esquinas y en cada una de las fachadas del edificio. Con plumas estilizadas extendidas, una cola amarrada proyectándose hacia arriba y los garfios más bajos expuestos, esta lechuza parece estar en movimiento. Las alas llevan el signo mexicano del año, muy similar a la deidad Tlaloc de la guerra del Complejo de Monjas del Clásico Terminal en Uxmal. Una vasija maya del Clásico Tardío también muestra una lechuza natural de cuerpo completo con símbolos del año a los lados parada sobre un par de ojos parecidos a anteojeras. El pájaro sostiene una máscara de Tlaloc adornada con un tocado que lleva signos del año. La lechuza del Templo 16 también lleva en la frente un signo del año muy estilizado, similar a otras lechuzas en el arte maya y teotihuacano, como los que aparecen en la Estela 9 de Piedras Negras, en Tetitla (pórtico 11), en Atetelco (Patio Blanco) y en los murales de Tepantitla. Tanto para la gente teotihuacana como para la maya, el signo del año era un símbolo de gobierno, liderazgo militar y sacrificio.



**Figura 5:** Lechuza del Templo 16.

Un motivo trilobulado, probablemente refiriéndose a un corazón sangrante aparece atrapado en el pico de la lechuza. Esta imaginería significa sacrificio ritual, y en Copán, aparece solamente en el Templo 16. Un paralelo iconográfico aparece en la Estela 9 de Piedras Negras. Este monumento representa una lechuza descansando sobre el tocado del gobernante, con un corazón sangrante cayendo del pico de la lechuza. Corazones sangrando también aparecen en una variedad de contextos en Teotihuacan, involucrando seres zoomorfos y antropomorfos. Una figurilla moldeada en barro, por ejemplo, representa un pájaro, muy posiblemente una lechuza devorando un corazón del cual solamente es visible la sangre goteando. Una vasija pintada demuestra un quetzal detrás de un corazón sangrando, atrapado dentro de un cartucho emplumado. Una pared pintada del conjunto Tetitla representa una escena vívida de un águila realizando un sacrificio que sería dramática desde el punto de vista de un espectador. Una composición similar se encuentra en la tapadera de una vasija del Clásico Tardío del Grupo 6C-XVI en Tikal, Representa dos águilas con corazones humanos completos envueltos en sangre, atrapados en los picos de las águilas como una alusión explícita al ritual de sacrificio.

Además de aves, otros animales como coyotes, serpientes emplumadas, **Serpientes de Guerra** y **jaguares** aparecen asociados con el sacrificio de corazón en Teotihuacan. Por ejemplo, una pintura mural actualmente en exhibición en el Museo de San Francisco despliega dos coyotes, quizá pumas, devorando a un venado. Una Serpiente de Guerra aparece en un mural de la Zona 2 con tres corazones en la boca, uno de ellos sangrando. Además, en el Patio Blanco en Atetelco, jaguares vomitan corazones sangrando. Aparece también allí una serpiente emplumada arqueada en el mismo contexto de sacrificio de corazón.

La iconografía de Teotihuacán incluye también figuras antropomorfas y deidades enfatizando temas militares y de sacrificio. Un águila guerrera se encuentra en la Zona 5 cercando un corazón humano. Un mural del Pórtico 11, del conjunto Tetitla, representa a otro guerrero a manera de Serpiente Guerrera, llevando armas, con un pectoral de guerra de lechuza y tocado adornado con tres corazones. Además, una vasija representa a otro guerrero con vestimenta similar llevando un tocado de Serpiente de Guerra, asociado con un juego similar de corazones.

La variedad de seres como lechuzas, águilas y jaguares y contextos identificados con temas militares y de sacrificio puede que indiquen la participación de algún tipo de órdenes militares dentro de la religión teotihuacana. Gobernantes mayas también aparecen asociados con corazones al estilo teotihuacano en monumentos conmemorando eventos de guerra y de sacrificio. El Gobernante 12 de Copán aparece en la Estela 6 con corazones sangrantes en su faja y sandalias. El Gobernante A de Tikal también aparece en la Estructura 5D-57 con un corazón sangrante en su frente. Corazones similares decoran la vestimenta de un guerrero de Xelha, Quintana Roo, quien lleva un tocado a la imagen de la Serpiente de Guerra con la probóscide de la mariposa. Los gobernantes de Piedras Negras aparecen en las Estelas 7 y 8 llevando bastones de sacrificio con motivos trilobulados ligados. Finalmente, un mural de Cacaxtla representa guerreros en batalla asociados con corazones sangrando. En comunidades clásicas mayas este comportamiento de ritual tenía un aspecto político. Estaba ligado al acto de gobernar y a la validación del poder.

## CONCLUSIONES

En resumen, el Templo 16 presenta un programa iconográfico híbrido, combinando conceptos locales mayas y tradiciones de imaginería del México Central. La imaginería, que incluye al monstruo Witz, serpientes de visiones y motivos de fuego,

como también artefactos arqueológicos como incensarios de piedra, identifica al edificio como una montaña-cueva metafórica y un santuario de fuego, el lugar de aposento y de ritual para el conjuro del ancestro KYKM. Además, imágenes como la lechuga marcial aluden a guerra, sacrificio humano y muerte. La guerra y el sacrificio eran conceptos fundamentales en la religión maya, utilizados por el rey para cumplir con su supremo papel religioso y político de ordenar y perpetuar la estructura social y el cosmos. Esta imaginería, aunque presentada en un estilo maya innovador, está muy de acuerdo con los conceptos y tradiciones de Teotihuacán, lugar histórico y legendario con fuertes conexiones antiguas con Copán. La imaginería y el plan del Templo 16 hacen del edificio un micro universo, un lugar de renacimiento y de resurrección.

## BIBLIOGRAFÍA

- Buikstra J. E., Price T.D., Wright L.E., Burton J.A. (2004). Tombs from the Copan Acropolis: A Life History Approach. En E. E. Bell, *Understanding Early Classic Copan* (págs. 191-214). Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology.
- Fash, W. L. (2001). *Scribes, Warriors and Kings: The City of Copan and the Ancient Maya*. London: Thames and Hudson.
- Gordon, B. G. (1896). *Prehistoric Ruins of Copan, Honduras: A Preliminary Report of the Explorations by the Museum, 1891-1895 Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology vol. 1, no. 1*. Cambridge : Harvard University.
- Manzanilla, L. (2000). The Construction of the Underworld in Central Mexico: Transformations from the Classic to the Postclassic. En D. Carraco, Jones L., Sessions S., *Mesoamerica's Classic Heritage: From teotihuacan to the Aztecs* (págs. 87-116). Boulder: University Press of Colorado.
- McAnany, P. A. (1995). *Living with the Ancestors: Kinship and Kingship in Ancient Maya Society*. Austin: University of Texas Press.
- McAnany, P. A. (1998). Ancestors and the Classic Maya Build Environment. En S. D. Houston, *Functions and Meaning in Classic Maya Architecture* (págs. 271-298). Washington : Dumbarton Oaks.

- Newsome, E. (2000). *Trees of Paradise and Pillars of the World: The Serial Stelae Cycle of "18-Rabbit-God K," King of Copan*. Austin: University of Texas Press.
- Pitarch Ramon, P. (1996). *Ch'ulel: Una Etnografía de las Almas Tzetzales*. México : Fondo de Cultura Económica.
- Schele, L. (1984). Human Sacrifice among the Classic Maya. En E. H. Boone, *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica* (págs. 7-48). Washington : Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Schele, L. (1986). *The Founders of Lineages at Copan and Other Maya Sites*. Copan Mosaics Project and Instituto Hondureño de Antropología e Historia.
- Schele, L. (1992). *The Founders of Lineages at Copan and Other Maya Sites* . Ancient Mesoamerica, 135-145.
- Schele L., Miller M. (1986). *The Blood of Kings; Dynasty and Ritual in Maya Art*. Forth Worth: Texas Kimbal Art Museum.
- Sharer, R. J. (2003). Tikal and The Copan Dynastic Founding. En J. A. Sabloff, *Tikal: Dynasties, Foreigners and Affairs of State, Advancing Maya Archaeology* (págs. 319-354). Santa Fe: School of American Research Press.
- Sharer, R. J. (2004). External Interactions at Early Classic Copan . En E. E. Bell, M. Canuto, R.J. Sharer, *Understanding Early Classic Copan* (págs. 297-318). Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- Stuart, D. (2000). The Arrival of Strangers: Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History . En D. Carrasco, *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs* (págs. 465-513). Boulder : University Press of Colorado.
- Stuart, D. (2005). A Foreign Past: The Writing and Representation of History on a Royal Ancestral Shrine at Copan . En E. W. Andrews, W. Fash, *Copan: the History of an Ancient Maya Kingdom* (págs. 373-395). Santa Fe, Oxford: School of American Research, James Currey.
- Stuart D., Schele L. (1986). *Interim Report on the Hieroglyphic Stair of structure 26, Copan* Note 17.

- Sugiyama, S. (1996). *Mass Human Sacrifice and Symbolism of the Feathered Serpent Pyramid in Teotihuacan*, México. Disertación Doctoral, Arizona State University.
- Sugiyama, S. (2000). Teotihuacan as an Origin for Postclassic Feathered Serpent Symbolism . En D. Carrasco, L. Jones, S. Sessions. *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs* (págs. 117-144). Boulder: University of Colorado Press.
- Sugiyama, S. (2005). *Human Sacrifice, Militarism, and Rulership: Materialization of State Ideology at the Feathered Serpent Pyramid, Teotihuacan*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Taube, K. A. (1988). *The Ancient Yucatec New Year Festival: The Liminal Period in Maya Ritual and Cosmology* . Disertación Doctoral: Yale University.
- Taube, K. A. (1998). The Jade Hearth: Centrality, Rulership, and the Classic Maya Temple . En S. D. Houston, *Function and Meaning in Classic MAYA Architecture* (págs. 427-478). Washington : Dumbarton Oaks.
- Taube, K. A. (2000). *The Stair Block Sculptures of Structure 10L-16, Copan, Honduras: Fire and the Evocation and Resurrection of K'inich Yax K'uk'Mo'* . 65 Reunión Anual de la Sociedad de Arqueología Americana : Filadelfia.
- Taube, K. (2003). Ancient and Contemporary Maya Conceptions about the Field and Forest . En A. G. Pompa, *Three Millennia at the Human-Wildland Interface* (págs. 461-92). New York : Haworth Press.
- Taube, K. A. (2004). Structure 10L-16 and its Early Classic Antecedents: Fire and the Evocation and Resurrection of K'inich Yax K'uk'Mo'. En E. E. Bell, M. Canuto, R.J. Sharer, *Understanding Early Classic Copan* (págs. 265-298). Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- Tedlock, B. (1992). *Time and the Highland Maya*. University of New Mexico Press.
- Vogt, E. Z. (1969). *Zinacantan: A Maya Community in the Highlands of Chiapas*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University.
- Vogt, E. Z. (1999). *Maya Sacred Mountains* . Manuscrito en posesión del autor.

- Webster, D. (1977). Warfare and the evolution of Maya Civilizations. En R. Adams, *The Origins of Maya Civilization* (págs. 335-372). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Witmore, C. L. (1998). Sacred Sun Centers . En R. F. Townsend, *Ancient West Mexico: Art and Archaeology of the Unknown Past* (págs. 137-149). Thames and Hudson, The Art Institute of Chicago.

# *Centrando el Reino, Centrando al Rey: Creación y Legitimización Maya en San Bartolo*

William Saturno

## **Resumen**

En el Preclásico Tardío, San Bartolo ya poseía muchas de las características que se esperaría encontrar en un centro grande del Período Clásico; una jerarquía residencial bien diferenciada y espacios ceremoniales monumentales claramente definidos, así como sus murales narrativos policromados y textos jeroglíficos pintados. Las escenas murales en San Bartolo traen a la mente tanto elementos del Códice Fejervary-Mayer como del Códice Borgia. En todos los casos, el sacrificio divino está asociado con el establecimiento de un mundo ordenado. De esta manera y por medio del sacrificio, vemos no sólo el cosmos ordenado al Este, Oeste, Norte y Sur; pero vemos también el paraíso creado, el inframundo, la tierra y el cielo; y también el cosmos de flores, acuático, animal y de aves. Así mismo, la narrativa artística mural, como también su misma composición, sirven para establecer paralelos entre la acción divina y la de la realeza, reforzando la conexión entre el centro del mundo, la civilización, el maíz y el rey. Todo esto fue utilizado en San Bartolo para legitimar a un rey histórico, quien liga su legitimidad no a sus ancestros sino a su asociación directa con lo divino.

**Palabras Clave:** San Bartolo, murales, orden cósmico, orden social, legitimidad.

## **Abstract**

During the Late Preclassic, San Bartolo, already had many of the characteristics expected from a large Classic Period center; well differentiated residential hierarchy and monumental ceremonial spaces clearly defined, as well as polychrome narrative murals and painted hieroglyphic texts. The mural scenes at San Bartolo bring to mind elements of the Codex Fejervary-Mayer as well as the Codex Borgia. In all

cases, divine sacrifice is associated with the establishment of an orderly world. In this manner and through sacrifice, we see the order of the cosmos to the East, West, North and South; but also a paradise created, the underworld, the earth and the sky; and also a cosmos of flowers, aquatic, animal and of birds. Likewise, the mural artistic narrative, as well as its own composition, serves to establishing parallels between the divine action and the royal one, reinforcing the connection between the center of the world, civilization, maize and the king. All of this was used in San Bartolo to legitimize a historic king, linking his rightfulness to his direct association with the divine instead of ancestry.

**Keywords:** San Bartolo, murals, cosmic order, social order, legitimacy.

---

**William A. Saturno** (saturno@bu.edu), Universidad de Boston (Boston University).

## INTRODUCCIÓN

Las investigaciones que se han llevado a cabo desde mediados de los 1970s han cambiado dramáticamente nuestras ideas con respecto al tamaño y la complejidad de los centros mayas Preclásicos de las Tierras Bajas. Ahora se sabe que rasgos como ceremonias formales, especialización artesanal y urbanismo ya estaban bien establecidos en las Tierras Bajas en el período Preclásico. No obstante, en varios casos, estas asociaciones se han obtenido con mucha dificultad, pues los materiales preclásicos a menudo estaban enterrados a gran profundidad debajo de construcciones posteriores (Ringle 1999: 183). Éste fue el caso con los primeros descubrimientos de arquitectura monumental, fechada al Preclásico Tardío, en Uaxactún (Ricketson y Ricketson 1937) así como también con materiales posteriores, encontrados debajo de la Acrópolis Norte en Tikal (W. R. Coe 1965). Unos pocos sitios, como Cerros (Robertson y Freidel 1986; Scarborough 1991), Cuello (Hammond 1991), Komchén (Andrews V y Ringle 1992) y El Mirador (Dahlin 1984; Matheny y Matheny 1990), estaban en gran medida libres de la sobrecarga que impedía ver los patrones tempranos de su organización comunitaria. Sin embargo, los modelos tradicionales para el desarrollo de la civilización maya han surgido después de décadas de investigación arqueológica en sitios que ilustran trayectorias de evolución gradual en las cuales las descripciones de arquitectura y de artefactos del Preclásico como “más simples”, “formativos” y “en desarrollo” llevaban consigo claras implicaciones evolutivas (i.e. Smith 1937: 3; Coe y Coe 1956: 372).

Esto, junto con abundantes y espectaculares restos del período Clásico, alentó una tendencia en el sentido de que la civilización maya se desarrolló en las Tierras Bajas pero ya para el año 300 D.C., mucho más tarde que sus contrapartes en las Tierras Altas, sugiriendo orígenes externos, además de haberse desarrollado en forma paulatina. Thompson sugería:

*“Una zona tan aislada como el Petén difícilmente hubiese atestiguado los comienzos de la civilización maya, los que pueden esperarse más bien en partes del área maya donde el estímulo del contacto con otras culturas hubiese aligerado el desarrollo—Chiapas central parece ideal (Thompson 1954: 50).”*

El trabajo en la Acrópolis Norte de Tikal fue quizá el primero en retar estas nociones porque a medida que excavaban más profundo, "la elaboración y la apariencia Clásica de las estructuras descubiertas era aparente." De hecho, las cosas no se miraban ni "más simples", ni "más crudas", ni más "formativas" (Coe y McGinn 1963: 26). Más recientemente, las investigaciones en la "Cuenca Mirador" han revelado abundantes restos arquitectónicos del Preclásico Medio y Tardío y otras manifestaciones de una sociedad compleja. De hecho, algunas de las construcciones más grandes en Mesoamérica provienen de este tiempo y de esta región y los reconocimientos de asentamientos en varios sitios han descubierto ocupaciones del Preclásico Tardío eclipsando densidades del Clásico Temprano y Tardío (Hansen 1998). Además, investigaciones recientes han conducido a una mayor apreciación en cuanto a la sofisticación y antigüedad del ritual maya temprano, de sus deidades y de su arte (i.e. Bauer 2005; Fields 1991; Freidel 1990; Freidel y Schele 1998; Laporte y Fialko 1990, 1995; Hammond 1999; Hammond, Clarke y Estrada Belli 1992; Ringle 1999; Saturno et al. 2005). No obstante, existen prejuicios y la evidencia que se opone a los modelos tradicionales a menudo se puede tomar como simplemente epifenomenal. Es difícil considerar a El Mirador como representativo. Su simple tamaño de inmediato ilustra su ejemplar naturaleza urbana que no se parece a ninguna otra cosa que se haya encontrado en las Tierras Bajas. Es una muestra de uno y decididamente no es promedio.

El sitio de San Bartolo comparativamente parece más común. Tiene solamente unas pocas estructuras realmente monumentales, dando una clara indicación de cierto grado de complejidad, pero el sitio queda muy chico frente a la masa estructural de El Mirador. A pesar de su reducida extensión geográfica, ya en el Preclásico Tardío, San Bartolo poseía muchas de las características que se esperaría encontrar en un centro grande del Período Clásico, específicamente, una jerarquía residencial bien diferenciada y espacios ceremoniales monumentales claramente definidos. Aun más, sus murales narrativos policromados y los textos jeroglíficos pintados, en gran medida resuelven lo que en un tiempo fue la lamentada escasez tanto del agente ausente en el arte del Preclásico de las Tierras Bajas como también "la ausencia de un mecanismo para asegurar la transmisión estable del liderazgo central a través de las generaciones" que por mucho tiempo impidieron las discusiones sobre las instituciones de gobierno en desarrollo (Freidel y Schele 1988: 550).

## ARTE MURAL

A los mayas clásicos se les conoce ampliamente por sus diestros vasos policromados y los pocos murales que sobreviven indican que la pintura narrativa no se limitaba a objetos pequeños portátiles sino que también aparecían en paredes con estuco en composiciones elaboradas con brillantes policromos. En contraste con el formato comparativamente limitado que proveen los vasos o monumentos de piedra, las superficies de paredes proveen un espacio prácticamente infinito para la narrativa artística. Descubiertos en 1946, los murales de la Estructura 1 en Bonampak, Chiapas, son en mucho los murales más famosos conocidos para el Clásico maya (Ruppert et al. 1955). Los tres cuartos de la Estructura 1 han proporcionado conocimientos profundos únicos para el entendimiento de la vida cortesana, ritos, guerra y astronomía del Clásico maya (Lounsbury 1982; Miller 1986; Staines Cicero 1998). Para el período Clásico Temprano (250-600 d.C.), se sabe de murales en Tikal, Uaxactún y Río Azul, apareciendo tanto en las paredes de templos como en tumbas pintadas (Coe 1990: figura 175; Laporte y Fialco C. 1990: figuras 3.18-3.21; Smith 1950: figuras. 45-47; Adams 1999). Pero a pesar de que se conocen muchos murales de los mayas del Clásico, mucha de nuestra comprensión sobre el arte y la iconografía mayas del Preclásico Tardío viene de la escultura en estuco sobre edificios y bajo relieve en piedra, viniendo la mayoría de estos últimos de las Tierras Altas de Guatemala y de la región vecina costera del Pacífico. La escultura en piedra de Kaminaljuyú, Abaj Takalik, Izapa y otros sitios del Preclásico Tardío es fuertemente curvilínea y trae a la mente una tradición de pintor. Sin embargo, para el período Preclásico Tardío, se conocen pocas escenas pintadas ya sea en cerámica o en murales. Las máscaras de estuco de la Estructura 5C-2ª en Cerros, Belice, están pintadas elaboradamente, pero este policromo está limitado a ornamentar la escultura de estuco (ver Freidel 1985). En Tikal, las excavaciones en la Acrópolis Norte revelaron pinturas murales del Preclásico Tardío en las paredes de la Estructura 5D-Sub.10-1era. y en el Entierro 166, pero desafortunadamente en ambos casos los murales estaban pobremente conservados (ver Coe 1990: figuras 32, 34).

Sin duda, los recientemente descubiertos murales de San Bartolo constituyen el corpus más importante de escenas pintadas conocidas para el período Preclásico Tardío maya. Hasta la fecha se ha expuesto aproximadamente 15 metros de la superficie mural, revelando más de 40 figuras en interacción. No solamente están bien conservados los muros, sino que también son de calidad excepcional tanto en

cuanto a composición como en cuanto a la habilidad de la ejecución. Brillantemente pintados en una rica cantidad de colores, los murales son extremadamente refinados y detallados y ofrecen una oportunidad sin paralelos para evaluar qué tan temprano los reinos de las Tierras Bajas mayas utilizaron las bellas artes tanto para representar como para definir su lugar en el mundo físico y metafísico que los circundaba.

Hasta marzo del 2001, los arqueólogos no conocían las ruinas de San Bartolo, resultando esto en que la mayoría de las estructuras habían sufrido muchos años de excavación ilegal por los huaqueros. San Bartolo se caracteriza mejor como un centro maya pequeño cuyas fases de construcción monumental se concentraron en el período de 400 A.C. al 100 D.C.

En el registro palinológico, hay varias indicaciones de que el área alrededor de San Bartolo era mucho más húmeda durante su ocupación principal (Dunning 2006, comunicación personal). Árboles, agua, cal y lodo así como también alimentos para mantener a los labradores y artesanos debieron haber sido abundantes, dada la explosión de edificios que dio inicio en el siglo IV A.C. Con base a la reducción del grosor de las capas en las superficies revocadas y al abandono general del sitio para este tiempo, es evidente que los mayas redujeron estos recursos locales para el siglo I D.C.

El sitio, localizado en una región actualmente deshabitada en la parte noreste del Departamento de Petén, Guatemala, cubre un área aproximada de 1 km<sup>2</sup> y se compone de más de 130 estructuras de piedra, organizadas alrededor de cuatro grupos arquitectónicos principales. El más grande de los grupos está asociado con la pirámide, Estructura No. 20, designada Las Ventanas, debido a las ventanas de albañilería conservadas en la superestructura de la fase final. El grupo consiste de un gran número de montículos residenciales, una estructura de "palacio", una plaza central grande y un pequeño campo de pelota, posiblemente formando el centro administrativo de la población Preclásica creciente de San Bartolo. Además, un camino empedrado lleva desde el extremo sur de la plaza central y se extiende por más de 200 metros hacia la cantera de piedra de cal y hacia un área pantanosa de temporada hacia el sur.

Un segundo grupo arquitectónico, Las Pinturas, llamado así por un grupo de pinturas que se encontró en su interior, se ubica aproximadamente a unos 500 metros al este de Las Ventanas y mirando hacia el oeste. La estructura central, la Estructura

No. 1, parte de un grupo trino, tiene más de 26 metros de alto y está agujereada por numerosas excavaciones de huaqueros, de las cuales las más grandes se concentraron en la parte posterior. La excavación principal de los huaqueros comenzó como una trinchera axial en la subestructura de la fase final. Sin embargo, después de haber encontrado la terraza basal conservada, los huaqueros iniciaron la apertura de túneles. El túnel este-oeste de los huaqueros continúa por más de 40 metros hacia el oeste, ocasionalmente con ramales tanto hacia el norte como hacia el sur, buscando tumbas en vano. Actualmente son evidentes por lo menos siete etapas de construcción, de las cuales, por medio de radiocarbono y de la evidencia cerámica, todas fechan al Preclásico. El episodio final de la construcción acabada comenzó en los últimos años del siglo I A.C., cuando las penúltimas construcciones en el grupo fueron rellenadas para así obtener una base estable para la Estructura 1. Durante el 2006 se descubrieron restos de construcción adicional en la base de la Estructura 1, donde se habían iniciado los comienzos de una plataforma extendida, pero ésta nunca llegó a la primera terraza.

Para interpretar el significado del mural, entender su contexto arquitectónico es tan importante como entender la imaginería. El edificio que contiene los murales fue una de múltiples estructuras que se añadieron detrás del amplio complejo ceremonial, ahora conocido como Las Pinturas, como parte de su penúltima fase de construcción completada. Pinturas Sub-1, tal como originalmente se le designó al cuarto de los murales, es un edificio rectangular de albañilería, construido sobre una plataforma baja (60 cm) roja. Las paredes exteriores verticales se elevan 1.5 metros y estaban decoradas con figuras humanas pintadas, entre volutas rojas arremolinadas en las esquinas del edificio y alrededor de sus cinco puertas. Sobre las paredes verticales comienza una cornisa y una fachada ligeramente angulada de relieve en estuco pintado y modelado de un poco más de un metro de alto. Esta fachada en la actualidad se conserva solamente en el lado norte de la estructura, aunque seguramente se habría extendido también hacia sus lados este y sur, cuando el edificio estuvo en uso. La entrada principal al edificio era desde su lado este, donde una única grada se levanta enfrente de la puerta central de 2.6 metros de ancho. Dos puertas más pequeñas (1.3 metros) estaban ubicadas a ambos lados de la puerta principal, un poco después de la extensión de la grada. Además, otras dos puertas estaban ubicadas en la parte trasera del edificio, en sus esquinas noroeste y suroeste. Todas las cinco puertas son relativamente bajas (1.4 metros), significando esto que el maya de estatura promedio muy seguramente habría tenido que agacharse para entrar al espacio.

El interior se caracteriza por paredes verticales revocadas que se yerguen hasta una altura de 1.4 metros, antes de internarse en el punto donde se esperaría encontrar el comienzo de un arco. Sin embargo, ante la ausencia de un arco, las paredes continúan subiendo verticalmente, aproximadamente un metro hasta el techo. El comienzo, o moldura mediana, visualmente divide el cuarto en mitades verticales. La parte debajo de la moldura está pintada en rojo y más abajo se extiende por las paredes alrededor una banda celeste geométrica y sobre ésta se extiende la narrativa del mural.

Durante la temporada de campo del 2005 y al norte de Pinturas Sub-I, se descubrió un segundo edificio contemporáneo, forzándonos a una re-designación del cuarto mural original como Pinturas Sub-IA y al nuevo edificio se le llamó Pinturas Sub-IB. Pinturas Sub-IB fue también en su mayoría desmantelado durante el episodio de la misma construcción que enterró a Sub-IA, de hecho solamente queda el lado oeste del edificio. Sin embargo, de lo que ha quedado se pueden hacer algunas comparaciones importantes con su vecino mejor conservado. Sub-IB fue una estructura de dos cuartos, puesto sobre una plataforma roja de 1.5 metros con máscaras de estuco a los lados de su única gradería al lado sur. Su exterior, así como el de Sub-IA, estaba decorado con figuras humanas y volutas rojas en sus esquinas, pero con el agregado de una banda celeste exterior, circulando el edificio debajo de la cornisa. Cualquier decoración de estuco modelado, si la hubo, fue destruida durante el entierro del edificio. El espacio interior se dividió en dos cuartos, al de atrás se llegaba subiendo una grada interna pintada en rojo que remedaba la forma de la plataforma exterior. Las paredes están bien conservadas y no están pintadas, exceptuando la parte debajo de la moldura medial, la que, así como en Sub-IA, está pintada en rojo. Todo el revocado sobre la moldura medial fue removido antes del entierro. No obstante, el predominio de fragmentos de murales pintados por manos diferentes durante el relleno de la fase de construcción final aumenta la posibilidad de que la Sub-IB pudo haber estado decorada también con murales interiores.

La orientación de la Sub-IB y su relación con la Sub-IA dan pie a la intrigante posibilidad de que una tercera estructura (¿Sub-IC?) se localice más al sur, parcialmente encerrando una plaza pequeña enfrente de la Sub-IA. Con o sin la presencia de una tercera estructura, las estructuras Sub-IA y B forman un área ceremonial más o menos restringida, distinta del lado frontal público de la plataforma "Yaxché", donde se eleva la Pirámide Pinturas principal, como el edificio central en un grupo triduo. Una escalinata que se encontró en la esquina trasera (noroeste) de la plataforma "Yaxché" puede que provea el medio de conectar los

ritos relativamente privados del complejo de murales con aquellos despliegues más públicos que se llevaban a cabo al frente de la pirámide.

El edificio de murales (Pinturas Sub-IA) se remató directamente en la cara este (detrás) de la plataforma "Yaxché" y ésta ubicación seguramente contribuyó a la vida truncada del uso del cuarto e irónicamente al mismo tiempo contribuyó a la preservación del mural. Visto desde el exterior, el edificio fue diseñado para no tener una pared oeste, sino más bien para integrar sus paredes norte y sur directamente con la base en declive de la plataforma "Yaxché". Esto no era perceptible desde el interior del cuarto, pues la pared interior vertical oeste ocultaba el frente de la plataforma detrás de su albañilería delgada y su revestimiento de estuco, uniendo en ángulos rectos el interior de las paredes norte y sur. No obstante, el peso del relleno entre la plataforma en declive y la pared interior oeste no era sostenible estructuralmente, deslizándose en el declive hasta donde a su componente horizontal se le dirigió de nuevo en la base de la pared interior oeste. Allí comenzó a minar la estabilidad de la pared delgada, causándole hendiduras y obligándola a arquearse marcadamente hacia el espacio interior. Grandes porciones del revocado de la parte baja de la pared oeste se habían ya desprendido de la albañilería debajo y habían sido removidas de la estructura antes de que fuese rellenado el cuarto.

El techo plano del edificio pudo haber sido otro factor que contribuyese a la destrucción de la estructura. A partir de las áreas con daños de agua y con aumento de carbonato de calcio y que preceden la destrucción del cuarto, está claro que el agua repetidas veces penetró el techo. Además, el espacioso interior (4.2 x 9.5 metros) de la estructura de un solo cuarto fue el resultado de la utilización de cinco vigas grandes horizontales orientadas norte-sur para sostener la mayoría de la carga de la albañilería del techo plano. Los cinco huecos para las vigas se ven claramente a lo largo y sobre el mural oeste tanto donde el revocado de la pared se abulta hasta el punto donde habrían estado las vigas como también por la diferencia de material de relleno presente en los huecos. Cuatro de las vigas del techo habrían resistido fácilmente, una en cada lado de las puertas norte y sur, respectivamente, pero la carga que llevaba la viga central del techo habría sido soportada directamente sobre la puerta central ancha, posiblemente trayendo así más complicaciones estructurales.

Las cinco puertas del cuarto de murales y el plano abierto del piso permiten diversas maneras de ver y de interactuar con la narrativa pintada y, aunque en términos de su organización el mural "se lee bastante similar a un código abierto" (Taube et al. s.f.), no está claro dónde encontrar el inicio de la historia. Concebiblemente uno podría entrar y salir por la puerta central, siguiendo un circuito por todo el cuarto tal como

se mueven las manecillas del reloj o al contrario, tan fácilmente como uno también podría entrar desde la esquina suroeste y salir por la esquina noroeste, habiendo así caminado solamente a lo largo de la pared oeste. Los artistas consistentemente produjeron divisiones en la narrativa completa, desplegando caracteres individuales espalda con espalda y creando así cortes visuales en el programa pintado, donde los participantes en el mismo segmento narrativo o están frente a frente o tienen un protagonista común. Esto tiene el efecto de enfocar el ojo del observador hacia el centro de un segmento, definiendo claramente sus límites. Sin embargo, a pesar de la utilidad de esta convención para identificar escenas individuales, la misma es menos útil para establecer la secuencia más amplia de la pieza en su totalidad. Existen diez ocasiones, en la porción conservada del mural, de individuos espalda con espalda, creando once escenas individuales de extensión y complejidad variadas. Aunque se pueden encontrar algunas asociaciones entre escenas, con base a la presencia repetida de individuos, la relación específica secuencial entre escenas es más difícil de establecer con algún grado de certeza.

En otro lado, la narrativa del mural se ha presentado de manera básicamente lineal, yendo de izquierda a derecha, tanto como una función de nomenclatura (las figuras que aparecen en el mural están numeradas y descritas de izquierda a derecha) y también como una posible interpretación del orden de lectura proyectado (Saturno 2006; Saturno et al. 2005; Taube et al. s.f.). La interpretación que aquí continúa se basa en la sintaxis visual tanto lineal como concéntrica (Freidel 1985; Freidel y Schele 1988) para así poder presentar una visión alterna. Debe mencionarse al inicio, no obstante, que la evidencia iconográfica específica para la identificación de personajes individuales en la narrativa se discute más a profundidad en otras publicaciones (e.g., Saturno et al. 2005; Taube et al. s.f.) y solamente se le tocará muy brevemente en las descripciones siguientes.

Al entrar por la puerta principal del edificio, lo primero que el espectador ve es la pared oeste. En lo alto y exactamente en el centro de esa pared, la viga central del techo penetra la superficie pintada directamente entre la Deidad Principal del Pájaro que mira hacia el sur, tal como primeramente lo identifiqué y lo nombré Lawrence Bardawil (1976) y el dios del maíz que mira hacia el norte, reforzando el corte visual que establece su posición de espalda a espalda. Directamente debajo de la viga, tres pájaros, con volutas de canto saliendo de sus picos, vuelan hacia la izquierda, alejándose de la espalda del dios del maíz, enfatizando aun más la división. Moviéndose hacia la izquierda, la Deidad Principal del Pájaro es el foco de la narrativa, apareciendo cinco veces a lo largo de la mitad sur de la pared. Movilizándose hacia la derecha, quien disfruta el papel principal es el dios del maíz,

apareciendo también en repetidas ocasiones. De manera que, al entrar al cuarto y en su línea central, el espectador inmediatamente confronta la decisión que afecta la historia que se está contando y es posible que en distintas épocas se hayan hecho diferentes elecciones. Para fines de esta presentación, seguiré los pájaros hacia el sur, antes de regresar a la línea central y tomar la narrativa del dios del maíz.

## Centrando el Mundo

La mitad sur del mural de la pared oeste ilustra una visión del cosmos maya en la cual cuatro escenas muy similares demuestran a un Señor Joven, parecido al Hun Ahaw del período clásico o al Hunahpú maya K'iché del Siglo XVI, ocupado en el sacrificio de sangre, ante la Deidad Principal del Pájaro, posando en un árbol. Siguiendo a Karl Taube (Taube et al. s.f.), la presencia repetida de estos individuos realizando actos similares de sacrificio seguramente indica el continuo despliegue de las direcciones del mundo como comúnmente se ve en representaciones mesoamericanas del génesis del cosmos. Las escenas en San Bartolo traen a la mente tanto la página 1 del Códice Fejervary-Mayer, en donde el desmembrado Tezcatlipoca es tirado sangrando a los árboles en las cuatro esquinas del mundo y también recuerdan las páginas 49-53 del Códice Borgia, en las cuales los árboles del mundo nacen de los cuerpos de las diosas sacrificadas. En todos los casos, el sacrificio divino está asociado con el establecimiento de un mundo ordenado.

La versión de San Bartolo comienza con el surgimiento, desde una viga del techo y a lo largo de la orilla cimera del mural, de una banda celestial con cabeza hendida de serpiente. La Deidad Principal del Pájaro desciende desde el cielo hendido entre volutas de nubes oscuras. Inmediatamente debajo del monstruoso pájaro está la fecha 3 IK dentro de un cartucho rojo goteando, muy similar en forma al de la Estela 10 de Kaminaljuyú. A la izquierda de la fecha, aparece un texto corto pintado, el cual muy posiblemente describe el evento.

Desafortunadamente, la forma temprana de esta escritura y el pobre estado de conservación no permiten descifrar los detalles. A la izquierda del texto, una figura como enana, con pico de pato y bailando, hace un gesto hacia arriba, hacia el pájaro descendente. Una línea negra delgada, como las volutas de canto de los tres pájaros detrás de esa figura, da vuelta sobre la figura, muy posiblemente indicando que él también está cantando y quizá aun llamando a la Deidad Principal del Pájaro para que baje desde el cielo. A medida que la escena continúa hacia la izquierda,

la Deidad Principal del Pájaro se posa en el primero de los cuatro árboles cuyas ramas se extienden bajo su gran peso.

Aquí vemos al pájaro en su forma más resplandeciente, cubierto con joyas y, en sus enormes talones, él toma la fruta redonda de calabaza del árbol y, en su monstruoso pico, lleva una serpiente bicéfala. Sus alas están giradas en direcciones opuestas, desplegando los símbolos k'in y ak'bal, día y oscuridad, junto con flechas de piedra entre sus plumas. Su árbol se levanta de un campo de flores perfumadas y su tronco torcido florece tanto con flores como con frutos, consistente con las concepciones mayas de un paraíso floral abundante y asociado con el este, donde el sol renace diariamente (Taube 2004).

La humildad de la vestimenta del Joven Señor contrasta con el resplandecimiento del gran pájaro mítico ante él y remeda la intrepidez de sus acciones en la escena. Con únicamente una faja de tela alrededor de su cintura, nudos en sus rodillas y tobillos, un collar tejido en su cuello, una banda de cabeza cruzada y una barba falsa sirviendo de marco para su cara, el Joven Señor está parado enfrente de la Deidad Principal del Pájaro. Parado en medio de las flores enfrente del árbol del mundo, él pasa una rama puntuda por su pene, soltando grandes chorros de sangre en quizá el más temprano y más gráfico despliegue de sacrificio de genitales en el mundo maya. Es un sacrificio que se repite tres veces más a medida que uno se mueve hacia el sur por la pared que sigue el descenso del pájaro mítico desde el paraíso floral del este hasta el reino acuoso del inframundo en el oeste.

En la siguiente escena, mucho del segundo árbol y del pájaro fue destruido en la antigüedad cuando los mayas construyeron una pared de retención para estabilizar el mampuesto que se utilizó para rellenar el cuarto, dejando solamente una de las alas de la Deidad Principal del Pájaro, sin el k'in ni el ak'bal, y su pico visibles. Todavía está claramente posando sobre un árbol, aunque el follaje es distinto, y todavía agarra en su pico una serpiente bicéfala. Sin embargo, una de las joyas, que llevaba sobre su ceja cuando descendía del cielo y se posaba en el primer árbol, se ve aquí suelta y flotando delante de él y con sangre emanando de su base, quizá dando la idea de la pérdida de posición que poco a poco va perdiendo el pájaro mítico como resultado de los sacrificios que ofrece el Joven Señor.

Para el segundo sacrificio, el Joven Señor no está entre flores sino que más bien aparece con sus pies flotando un poco sobre la línea del mural que da al suelo. Parado así en el aire, con un par de pájaros amarrados a una canasta de tejido en su faja, de nuevo ofrece su sangre en sacrificio, aunque esta vez está también acompañado de un pavo sacrificado. El pavo aparece doblado hacia atrás sobre un

trípode de madera y tres piedras apiladas sobre su estómago abierto, emanando de allí volutas negras y rojas, remolineando hacia arriba hacia la Deidad Principal del Pájaro. La vestimenta del Joven Señor poco ha cambiado desde la primera escena, aunque sí lleva un elemento de estrella en su tocado que lo identifica con el texto corto pintado sobre y detrás de él, añadiendo quizá especificidad a los aspectos direccionales de la narrativa (Taube et al. s.f.).

La narrativa continúa con la Deidad Principal del Pájaro posando en las ramas del tercer árbol direccional, con sus alas ampliamente extendidas, pero con la serpiente bicéfala en su pico sin una de sus cabezas. La cabeza desmembrada flota cerca con sangre saliendo de ambos extremos del cuello cortado. El Señor Joven aparece parado delante del árbol, pero esta vez con sus pies firmemente en la tierra y un venadito afianzado en su faja. Su vestimenta y su método de sacrificio no han cambiado mucho, aunque ya no lleva nudos en sus rodillas y por primera vez aparece barba en su barbilla, la que sale por debajo de su barba falsa. Entre el Joven Señor y la Deidad Principal del Pájaro aparece un venado de sacrificio, de nuevo puesto sobre el trípode de madera, con tres piedras colocadas en su estómago abierto y volutas negras y rojas remolineando hacia arriba y al mismo tiempo cayendo sangre negra y roja.

El cuarto árbol nace de la cabeza sauria del monstruo terrestre con agua negra corriendo sobre las espinas de su lomo. La conservación limitada del mural en la esquina suroeste del cuarto restringe lo que se pueda decir acerca del estado de la Deidad Principal del Pájaro, pues solamente sus talones y su cola se conservan entre el follaje del último árbol. De la misma manera, solamente la única cabeza de la anterior serpiente bicéfala se conserva y únicamente los pies del Joven Señor son visibles, esta vez cubiertos con grandes manchas negras. Detrás de él, apenas puede reconocerse la aleta de un pez, posiblemente amarrada a su cintura, pero lo que sí está claro es que la cuarta ofrenda de auto sacrificio se realiza en el agua y está acompañada de un pescado colocado sobre el trípode. En esta situación, cinco piedras se han apilado encima del pescado que está sobre su lomo y volutas rojas y negras suben, pero poca, si es que hay alguna, sangre sale del pescado mismo.

Es de interés que un grupo de once fragmentos de mural, con una pátina similar hasta la esquina suroeste del cuarto del mural, se descubrieron en excavaciones entre Pinturas Sub-IA y Sub-IB, que representan las piernas y los brazos manchados del Joven Señor acuoso. Sostiene la rama de su árbol en su mano, pero no está realizando un auto sacrificio y, más importante, él lleva a la Deidad Principal del

Pájaro pegada a su espalda, dando pie a la intrigante posibilidad que la derrota final del pájaro mítico haya tenido lugar en lo que seguía de la narrativa en el ahora destruido mural de la pared sur.

Inmediatamente después de ver el mural de la pared oeste ya excavada, Taube notó la similitud extraordinaria, a pesar de estar separadas por aproximadamente 1500 años, entre la narrativa de las pinturas y aquella de las Páginas de Año Nuevo (págs. 25-28) del Códice de Dresde, las que ilustran la instalación de cuatro árboles direccionales del mundo, acompañados por el esparcimiento de sangre y ofrendas de incienso por el este, pavo por el sur, venado por el norte y un pez en el agua (Taube et al. s.f.).

Las cuatro escenas de San Bartolo no sólo ilustran la organización del mundo por medio de la creación de las cuatro direcciones cardinales, pero quizá también ilustran otras taxonomías mayas de cuatro partes. Los sacrificios toman lugar primero en un campo de flores en el paraíso floreado, íntimamente asociado con el este, seguido por sacrificios en el aire, en el suelo y en el agua, a menudo asociados con el inframundo y con el oeste. Además, los sacrificios mismos demuestran una división cuadripartista de clases de mantenimiento donde pueden verse flores fragantes como la “comida’ simbólica de dioses y ancestro”, mientras que el pavo, el venado y el pescado pueden entenderse como comidas del cielo, del bosque y de los arroyos (Taube et al. s.f.: 19).

De esta manera y por medio del sacrificio, vemos no sólo el cosmos ordenado al Este, Oeste, Norte y Sur; pero vemos también el paraíso creado, el inframundo, la tierra y el cielo; y también el cosmos de flores, acuático, animal y de aves.

En el pensamiento tradicional maya, los árboles alrededor del mundo de cuatro lados reflejan el espacio social construido del templo, la plaza, la casa y el campo en completo contraste con el crecimiento caótico del bosque salvaje (Taube 2003). De esta manera, el Joven Señor, por medio de su sacrificio, organiza el cosmos alrededor de la apropiación y quizá la humillación por partes del símbolo preeminente del salvaje sobrenatural, la Deidad Principal del Pájaro, en una manera relacionada con las versiones contemporáneas, Clásicas y Postclásicas de Hun Ahaw/Hunahpú, tirándole a este monstruoso pájaro para quitarlo del camino. Por extensión, los reyes mayas recuerdan esta conquista por medio de la expansión de sus dominios hasta las cuatro esquinas de la misma manera que el campesino maya lo hace por medio de la construcción de su casa y de su campo.

## Centrando al Rey

Movilizándose hacia el norte desde la línea central del cuarto, nos encontramos con una composición muy diferente. En vez de una progresión lineal de escenas repetidas en las cuales solamente ciertos detalles cambian, al espectador se le presenta una serie de narrativas concéntricas que involucran el ciclo del maíz y la coronación de reyes. Debido a este arreglo concéntrico, en vez de describir las escenas de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, me esforzaré para moverme del centro hacia fuera, enfatizando la serie de pares concéntricos.

Comenzaremos por el centro mismo de la composición, con el dios maya del maíz bailando y tocando música dentro de la tierra-tortuga de cuatro lóbulos. El dios del maíz toca un tambor de concha de tortuga, suspendido de su cuello con la pata talonada de un pájaro, mientras levanta su otra mano para tocar el siguiente paso. La relación simbólica entre el tambor de concha de tortuga, la lluvia y el trueno, tal como lo anotó Édouard Seler (1990-1998, V: 281) y en la cual "la concha de tortuga es un tambor natural...el trueno el tambor celestial" se refuerza con la audiencia del dios del maíz de dioses mayas del agua. A su izquierda, Chaak, el dios de la lluvia, está sentado con la pierna cruzada en un trono de piedra, escuchando con su mano extendida, mientras que a su derecha el dios del agua terrenal hace gestos similares desde su colchón (Taube 1992: 56-59; Taube et al. s.f.). La escena completa se lleva a cabo dentro del motivo de cueva de cuatro lóbulos, quizá mejor conocido por la escultura en relieve de la era olmeca en Chalcatzingo, en la cual ambos lados lobulados de las cuatro partes enmarcan simétricamente la acción y designan su ubicación como dentro de la tierra. Que la tierra se localiza dentro de la tierra en forma de tortuga se demuestra colocando patas con uñas en las cuatro grietas en el exterior lobulado, acompañado de una cabeza prominentemente encorvada y extendiéndose hacia la izquierda en una corriente ondulante de agua.

Imágenes del dios del maíz saliendo desde dentro de la tierra en forma de tortuga son comunes en el arte clásico maya (ver por ejemplo a Robiscek y Hales 1981; Taube 1985, 1988). Aquí, en una de las más tempranas y de las más explícitas versiones de este episodio mítico, el dios del maíz lleva una cesta en su espalda, retenida por un mecapal en su frente, sugiriendo que lleva consigo la cosecha de maíz mientras sale de la tierra bailando (Taube et al. s.f.: 50). Es importante anotar que esta parte del mural fue intencionalmente borrado antes de su entierro, pues los golpes repetidos de un hacha de piedra están todavía visibles en el revocado del mural, abriendo físicamente la caparazón de la tortuga para simbólicamente permitir que salga la cosecha de maíz.

En ambos lados de la tortuga tenemos imágenes pares del dios del maíz. A la izquierda se le mira al momento de su nacimiento, como un infante llevado en los brazos de otra deidad, cruzando a pasos largos por el agua. El infante dios del maíz, cuya apariencia se parece mucho a las versiones olmecas de la misma deidad, se identifica claramente por su cráneo sinuoso, su ojo sesgado, su labio superior pronunciado y su colmillo curvo (Taube 1996). A la derecha aparece al momento de la muerte, una culebra enrollada en su cintura y zambulléndose en la corriente negra de agua. El ciclo del maíz, su metafórico nacimiento, muerte y surgimiento del centro la flor de cuatro lóbulos de la tierra-tortuga como la cosecha, ocupa así la porción central de la composición y provee un interesante contraste con las escenas del sur, donde aparece la creación en cuatro partes de un cosmos ordenado. Los límites del espacio civilizado y simbolizados por bosque y habitado por bestias míticas, son distintos del centro donde el orden depende tanto literal como metafóricamente del ciclo de la agricultura.

Moviéndose de nuevo otra vez hacia fuera, vemos un par de coronaciones y dos escenas ilustrando el papel que juegan los reyes coronados como el centro del mundo. A la izquierda, el dios del maíz, elaboradamente vestido con polainas de piel de jaguar, está sentado sobre un andamio de madera, tapizado con cuero de jaguar. Tres hachas de jade y de faja y un jaguar sacrificado cuelgan suspendidos de un árbol colocado sobre el andamio detrás del dios sentado. Enfrente del andamio, el dios del maíz, con la misma vestimenta, incluyendo un gorro con plumas y la cola de un pájaro, se pasa a sí mismo la cabeza laminada de la Deidad Principal del Pájaro como su joya de coronación.

A la izquierda del andamio, se ve al dios del maíz de nuevo con la misma vestimenta que en su coronación, con una lanza en su mano ofreciendo un sacrificio desconocido (erosionado), completando la creación del mundo de cuatro lados por medio del establecimiento del centro del mundo en la forma del quinto árbol. Este árbol es diferente de los otros cuatro en la mitad sur de la pared oeste ya que sus ramas están hacia arriba, sin el peso de la Deidad Principal del Pájaro, carga solamente a un simple tucán. Estableciendo el centro del mundo amansado, el dios del maíz refuerza la noción que el centro del mundo está gobernado por el orden y ese orden se fundamenta en la agricultura.

A la derecha del ciclo del maíz, se ve una coronación paralela, seguramente demostrando a un rey humano. El rey está sentado sobre un cojín bordado, el que está sobre un andamio de madera y con sus manos apretando un bulto sagrado. Detrás de él un símbolo tejido como petate y un jaguar sacrificado cuelgan de un árbol sobre el andamio. Enfrente del andamio, un sirviente, con un tocado en forma

de pájaro y una capa elaboradamente tejida, sube una escalera para colocar una corona en forma de trébol sobre la cabeza del rey. Entre las dos figuras, un texto pintado que termina en AHAW posiblemente provee el título completo del rey.

Detrás del andamio, realmente en la pared norte del cuarto, se ve el nacimiento de cinco niños de una calabaza explotando (para una descripción más completa, ver Saturno et al. 2005). Es importante que el individuo saliendo del centro de la calabaza lleva el mismo casco y la misma faja que el rey sentado sobre el andamio, demostrándolo como el centro de un nacimiento mítico cuadripartito, bastante similar a la manera en que el dios del maíz aparece centrando la creación de cuatro partes en el quinto árbol. De esta manera, la narrativa artística, como también su misma composición, sirven para establecer paralelos entre la acción divina y la de la realeza, reforzando la conexión entre el centro del mundo, la civilización, el maíz y el rey. A esta conexión se le da importancia adicional por medio del uso de símbolos como el dios del maíz que se extiende hacia atrás al pasado distante por medio de la similitud iconográfica con civilizaciones más antiguas.

## Centrando el Reino

Pinturas adicionales se han encontrado por todo el complejo Pinturas. Los restos colapsados del templo de la fase final contienen, sobre la plataforma "Yaxché", tanto fragmentos interiores pintados como estuco exterior modelado y pintado. A lo largo del lado frontal de la pirámide, contemporánea con los murales de la Sub-IA, se descubrió un escondite de unos 8,000 fragmentos de mural interior. Ensanchando más los túneles dentro del complejo Pinturas ha llevado al descubrimiento de otros edificios con decoración pintada que sustancialmente anteceden a los murales de Pinturas Sub-IA (Saturno et al. 2006). Un ejemplo de esta pintura más temprana viene de la fase Sub-V del edificio, la que se fecha a la parte temprana del siglo III o a la parte tardía del siglo IV A.C. e incluye tanto un texto jeroglífico así como al dios del maíz. Es interesante que el estilo del texto es dramáticamente diferente del que se encontró en Pinturas Sub-IA, mientras que la iconografía del dios del maíz ha cambiado poco durante ese mismo tiempo.

Excavaciones fuera del complejo Pinturas en San Bartolo no han descubierto evidencia de edificios pintados. De hecho, parece que a la estructura ceremonial más grande del sitio, Las Ventanas, no se le aplicó pintura a lo largo de sus aproximadamente 500 años de construcción continua. Así que, el complejo Pinturas, aunque no representa la arquitectura más imponente del sitio, pudo haberse tomado como el centro ceremonial del sitio durante toda la larga ocupación del

mismo, continuamente decorado con símbolos de fertilidad de la agricultura y asociado con la misma noción de gobierno en el sitio.

Todo esto fue utilizado en San Bartolo para legitimar a un rey histórico, con nombre y título. Es interesante que si vemos el mejor ejemplo conocido de un mural maya, vemos la legitimación histórica del heredero al trono de Bonampak, tarde en el siglo VIII D.C. Todos los eventos históricos en Bonampak aparecen debajo de una banda celestial geométrica sobre la cual se sientan varias deidades y constelaciones. Pero en San Bartolo toda la acción toma lugar sobre la banda celestial en el reino de los dioses, incluyendo la coronación del rey histórico quien liga su legitimidad no a sus ancestros sino a su asociación directa con lo divino.

## BIBLIOGRAFIA

- Adams, R. E. (1999). *Río Azul: An Ancient Maya City*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Andrews E.W., Ringle W.M. (1992). Los Mayas Tempranos en Yucatán: Investigaciones Arqueológicas en Komchén . *Mayab*, 5-17.
- Bauer, J. R. (2005). Between Heaven and Earth: The Cival Cahe and the Creation of Mesoamerican Cosmos. En V. Fields, D. Reents-Budet, *Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship* (págs. 28-29). London: Scala.
- Coe, W. R. (1990). Excavations in the Great Plaza, North Terrace, and North Acropolis of Tikal . *Tikal Report No.14, 6 vols*.
- Coe W. R., Coe M.D.(1956). Excavations at Nohoch Ek, British Honduras. *American Antiquity*, 370-382.
- Coe W. R., McGinn J.J. (1963). Tikal: The North Acropolis and an Early Tomb. *Expeditions* 5, 24-32.
- Dahlin, B. H. (1984). A Colossus in Guatemala: The Preclassic Maya City of El Mirador . *Archaeology*, 18-25.
- Fields, V. M. (1991). The Iconographic Heritage of the Maya Jester God. En M. G. Robertson, V.M. Fields, *Sixth Palenque Round Table* (págs. 167-174). Norman: University of Oklahoma Press.

- Freidel, D. A. (1985). Polychrome Facades of the Late Preclassic Period. En E. H. Boone, *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica* (págs. 5-30). Washington: Dumbarton Oaks.
- Freidel, D. A. (1990). The Jester God: The Beginning and End of a Maya Royal Symbol. En F. S. Clancy, P.D. Harrison, *Vision and Revision in Maya Studies* (págs. 67-76). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Freidel D. A., Schele L. (1988). Symbol and Power: A History of the Lowland Maya Cosmogram . En E. P. Benson, G.G. Griffin, *Maya Iconography* (págs. 44-93). Princeton: Princeton University Press.
- Hammond, N. (ed.). (1991). *Cuello: An Early Maya Community in Belize*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hammond N., Clarke A., Estrada Belli F. (1992). Middle Preclassic Maya Buildings and Burials at Cuello, Belize . *Antiquity*, 955-964.
- Hansen, R. (1998). Continuity and Disjunction: The Pre-Classic Antecedents of Classic Maya Architecture . En S. Houston, *Function and Meaning in Classic Maya Architecture* (págs. 49-122). Washington: Dumbarton Oaks .
- Laporte J. P., Fialco C. V. (1990). New Perspectives on Old Problems: Dynastic references for the Early Classic at Tikal . En F. S. Clancy, *Vision y Revision in Maya Studies* (págs. 33-66). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Lounsbury, F. G. (1982). Astronomical Knowledge and Its Uses at Bonampak, Mexico. En A. Aveni, *Archaeoastronomy in the New World* (págs. 143-58). Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, M. E. (1986). *The Murals of Bonampak*. Princeton: Princeton University Press.
- Quenon M., Le Font G. (1997). Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography . En J. Kerr, *The Maya Vase Book*, vol 5 (págs. 884-902). New York : Kerr Associates .
- Ricketson O. G.Jr., Ricketson E.B. (1937). Uaxactun, Guatemala. *Carnegie Institutio of Washington Publicacion* 477.
- Ringle, W. M. (1999). Pre-Classic Cityscapes: Ritual Politics among the Warly Lowland Maya. En R. Joyce, D.C: Grove, *Social Patter s in Pre-Classic*

*Mesoamerica* (págs. 183-223). Washington : Dumbarton Oaks Research Library and Collection .

- Ringle, W. M. (1999). Pre-Classic Cityscapes: Ritual Politics among the Wary Lowland Maya. En R. Joyce, *Social Patter s in Pre-Classic Mesoamerica* (págs. 183-223). Washington : Dumbarton Oaks Research Library and Collection .
- Robertson R. A., D.A. Freidel (eds). (1986). *Archaeology at Cerros, Belize, Central America vol. 1: An Interim Report*. Southern Methodist University Press: Dallas.
- Robicsek F., D.M. Hales. (1981). *The Maya Book of the Dead: The Ceramic Codex*. Charlottesville: University of Virginia Art Museum .
- Ruppert, K., Thompson J.E.S., Proskouriakoff T. (1955). *Bonampak, Chiapas, Mexico*. Washington: Carnegie Institution of Washington.
- Saturno, W. A. (2006). The Dawn of Maya Gods and Kings. *National Geographic*, 68-77.
- Saturno W. A., Stuart D., Beltrán B. (2006). Early Maya Writing at San Bartolo, Guatemala. *Science* 311, 1281-1283.
- Saturno W. A., Taube K.A., Stuart D. (2005). The Murals of San Bartolo, el Petén Guatemala, Part 1: the North Wall. *Ancient America* 7.
- Scarborough, V. (1991). The Settlement System in a Late Preclassic Maya Community. En D. Freidel, *Archaeology at Cerros, Belize, Central America III*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- Seler, E. (1990). Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Iconography. En F. E. Comparato, *Collected Works in Mesoamericann Linguistics and Iconography 6 Vols* . Lancaster : Labyrinthos .
- Smith, A.L. (1950). *Uaxactun, Guatemala: Excavations of 1931-1937*. Washington: Carnegie Institution of Washington .
- Smith, R. E. (1937). A Study of Structure A-I Complex at Uaxactun, Peten, Guatemala. *Contributions to American Archaeology* No. 19, 189-231.
- Staines, C. (1998). *La pintura mural prehispánica en México, II, Area Maya: Bonampak*. Mexico City : Universidad Nacional Autónoma de México .

- Taube, K. (1985). The Classic Maya Maize God: A Reappraisal . En M. G. Robertson, *Fifth Palenque Round Table* (págs. 171-81). San Francisco : Pre Columbian Art Research Institute .
- Taube, K. (1988). A Prehispanic Katun Wheel . *Journal of Anthropological Research*, 183-203.
- Taube, K. (1992). *The Major Gods of Ancient Yucatan* . Washington : Dumbarton Oaks .
- Taube, K. (1995). The Rainmakers: The Olmec and their Contribution to Mesoamerican Belief and Rituals. En *The Olmec World* (págs. 83-103). Princeton: The Art Museum .
- Taube, K. (1996). The Olmec Maize God: The Face of Corn in Formative Mesoamerica. *Anthropology and Aesthetics Vol. 29/30*, 39-81.
- Taube, K. (2003). Ancient and Contemporary Maya Conceptions about the Field and Forest . En A. G. Pompa, *Three Millennia at the Human-Wildland Interface* (págs. 461-92). New York : Haworth Press.
- Taube, K. (2004). Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty and Paradise among the Classic Maya. *Anthropology and Aesthetics* 45, 69-98.
- Taube K. A., Saturno W.A., Stuart D. (Sf). The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala, Part 2: The West Wall . *Ancient America* 10 .
- Thompson, E. J. (1954). *The Rise and Fall of Maya Civilization*. Norman: University of Oklahoma.

# *Ideología y Poder en el Arte del Manejo Antigo del Agua*

Bárbara W. Fash y Karla L.  
Davis-Salazar

## **Resumen**

Los templos y monumentos de Copán están repletos de símbolos del agua y de sustento, ambas fuerzas importantes en el desarrollo de complejidad social a través de la región y prevalente en toda Mesoamérica. Nuestro trabajo revela que los sistemas de agua manejados en Copán y áreas circundantes de Honduras tienen una historia larga y se manifiestan en diversas formas. Además de funciones prácticas, desde irrigación hasta el almacenamiento de agua, las fuentes y sistemas de agua tenían numerosos usos religiosos. Discutiremos cómo se concebía, usaba y se representaba el agua en tiempos antiguos y las formas que en que creemos se utilizaba su carácter sagrado en el arte para elevar la autoridad política. Por medio de nuestras investigaciones sabemos que la organización comunitaria era importante para la operación exitosa del manejo de los sistemas antiguos de agua. Puede que algunos de estos métodos sean relevantes en los paisajes actuales para mejorar las condiciones de vida, asegurar la potabilidad del agua y mejorar las cosechas.

**Palabras Clave:** Copán, símbolos del agua, manejo del agua, autoridad política, organización comunitaria.

## **Abstract**

The temples and monuments of Copan are replete with symbols of water and sustenance, both important forces in the development of social complexity throughout the region and prevalent in Mesoamerica. Our work reveals that the water systems managed in Copan and neighboring regions of Honduras have a long history and they manifest in diverse forms. Besides their functional utilization, from irrigation to water storage, water sources and systems had numerous religious uses. We will discuss how water was conceived, used and represented in ancient times as well as we believe its sacred character was utilized in art to elevate political

authority. From our research we know that communal organization was important to the successful management of ancient water systems. It might be that some of those methods are relevant to improve life conditions in current landscapes, to assure potable water and improve harvests.

**Keywords:** Copan, water symbols, water management, political authority, communal organization. .

---

**Bárbara W. Fash**, (bfash@fas.harvard.edu). Museo Peabody, Universidad de Harvard (Peabody Museum, Harvard University).

**Karla L. Davis-Salazar**, (karladavis@usf.edu) . Universidad del Sur de la Florida (South Florida University).

## INTRODUCCIÓN

¿Son el agua y el arte igual a poder? Como resultado de la investigación que presentamos aquí, parecería que los mayas antiguos construyeron comunidades fuertes con esta simple ecuación. También los rituales jugaron un papel importante en este desarrollo, aunque puede verse que por sí solos no eran suficientes para apaciguar a la deidad de la lluvia, Chaak. Lo crítico era saber cómo manejar el agua lluvia desde el momento que cae a la tierra lo que podría requerir un capital político significativo para realizarlo. De hecho, todas las ciudades mesoamericanas dependían fuertemente de fuentes seguras de agua, de alimentos y de sistemas de agua. Por toda América, muchas sociedades aborígenes se localizan alrededor de cuerpos de agua porque sus reuniones y actividades familiares dependen del agua. El agua se celebra como un componente básico para un sentido de comunidad, identidad, prácticas espirituales y la vida en general. Sin una entrega eficiente de estas necesidades básicas, el ambiente urbano no funcionará, se volverá insalubre, o aun más, dejará de existir. Hecho horrendo con el que nos familiarizamos mucho durante las inundaciones devastadoras del Huracán Mitch en Honduras y del Huracán Katrina en Nueva Orleans. En el mundo actual de llaves de agua, de irrigación intensiva para la agricultura y de piscinas, pareciera que hemos llegado a aceptar como realidades estos valiosos recursos y servicios. Los ocupantes urbanos de la antigua Mesoamérica quizá no lo tomaron así (Fash s.f.). Podemos quizá aprender del conocimiento pasado estudiando las tradiciones y prácticas del manejo antiguo del agua. Las lecciones del pasado pueden ayudarnos a mejorar las vidas de la gente hoy.

## IMAGINERÍA Y TECNOLOGÍA DEL AGUA

Entender las dimensiones económicas y políticas del manejo del agua en la antigua Mesoamérica, demanda también la comprensión de las dimensiones mentales. Si revisamos el arte maya urbano, encontramos celebraciones de este recurso y el dominio de su uso. De hecho, encontramos que los ambientes urbanos utilizaron la naturaleza y el poder del agua, de las montañas, del maíz y del gobernante divino y sus contrapartes en el fuego y la sequía, para definir su paisaje urbano y su concepción de ciudad (Brady y Ashmore 1999; Dunning 1995, 2003; Dunning et al.2002; Fash 2005, s.f. Lucero 1999, 2005; Lucero y Fash 2006; Knapp y Ashmore1999; Puleston 1977; Schele y Mathews1998; Stark 1999; Taube 1996).

La investigación sobre el antiguo manejo de las instalaciones de agua, sobre los patrones de asentamiento, sobre santuarios y sobre la imaginería relacionada con el agua, asociados tanto con el ambiente construido como con lugares sagrados nos permite valorar cómo la gente se integraba alrededor de este vital elemento de los mundos natural y social (Scarborough 1993, 1996, 1998, 2003). Al estudiar el manejo antiguo del agua por toda Mesoamérica, aprendemos no sólo acerca de las adaptaciones ecológicas y culturales a lo largo del espacio y del tiempo, sino que también aprendemos cómo el ritual estaba estrecha y universalmente ligado a su organización. Como un testimonio sobre su importancia, la veneración al agua y rituales comunitarios todavía se ven hoy día en las prácticas del agua en comunidades tradicionales o indígenas.

Al tomar una amplia perspectiva del manejo del agua en tiempos precolombinos a través del tiempo y del espacio, se pueden encontrar muchas modificaciones innovadoras del paisaje desde los olmecas del Formativo Temprano hasta los aztecas. Estas adaptaciones apuntan hacia un desarrollo temprano de complejidad política relacionada con el manejo del agua y con el control de parte de la élite del agua fresca. Muchos años de investigación en otras partes de Mesoamérica revelan que a través de la intensificación de la agricultura y de la modificación del paisaje, la élite gobernante estaba involucrada en el manejo del agua y en la producción de la agricultura como un medio para obtener poder político. El manejo azteca del agua en Tenochtitlán llegó a nuevos niveles con los campos elevados o "chinampas" y con las calzadas proveyendo un sistema masivo de ingeniería para sostener su imperio. Con la llegada de la colonización española, estos sistemas mesoamericanos se modificaron permanentemente (Carballal y Hernández 1989; Doolittle 1990).

En el Grupo Principal de Copán, donde las autoras realizaron investigaciones, el diseño multi-plaza de la Acrópolis proveyó un sistema tripartito de recolección que utilizaba el Patio Oriental, el Patio Occidental y el Patio de la Escalinata Jeroglífica. Es muy probable que las superficies lisas de los templos estucados canalizaran el agua hacia las plazas y, por medio de drenajes, la desviaban hacia el sur al estanque en el área urbana densamente poblada (Fash 2005, 2007; Fash y Davis-Salazar 2006). Aunque el sitio antiguo de Copán está ubicado a lo largo del río, durante la estación lluviosa los habitantes tempranos probablemente dependieron de estanques, manantiales naturales y aguadas. Hacia el noroeste del Grupo 9N-8, o Las Sepulturas, se encuentra una de las grandes depresiones rectangulares en el Valle. Karla Davis-Salazar (2003) investigó esta área y encontró

evidencia para apoyar la idea de que fue un estanque antiguo. Una vez que el agua lluvia y el agua desviada se retenían en estanques, tanto las fuentes limpias de agua potable como los recursos acuáticos estarían continuamente disponibles durante todo el año. Numerosos investigadores han demostrado que las antiguas ciudades y complejos ceremoniales mesoamericanos pueden verse como réplicas arquitectónicas del paisaje sagrado. Las pirámides eran montañas que proveían un eje de comunicación con los dioses y los espíritus; las plazas que los circundaban eran los valles y las depresiones en donde se recaudaba el agua de distintos lados, surgiendo así estanques poco profundos. Los templos que en Copán se identifican por su iconografía como montañas sagradas fueron versiones tempranas del concepto náhuatl de *altepetl*, término para aldea o comunidad, el cual se traduce como “montaña de agua” o “montaña llena de agua”. Por ejemplo, a una estructura del Período Clásico se le dio el nombre de campo “Índigo” y fue expresamente decorada con imaginería llamando la atención hacia sus funciones con respecto al agua. El agua sagrada que se recogía en su techo estucado se canalizaba hacia drenajes internos de la pirámide para que salieran por las bocas de una deidad terrestre y acuática. El mismo tema se expuso en la versión tardía que cubrió a Índigo, la muy conocida estructura del Templo 22, la cual está decorada con *tuun witz*, o deidades montañosas.

Existen tres elementos iconográficos que se encuentran por doquier en Copán y los que creemos representaban aspectos esenciales del manejo y rituales del agua en tiempos antiguos. Estos elementos incluyen: el tocado de nenúfares, el símbolo *tuun* escalonado y el medio nicho cuatrilobulado. Bárbara Fash (2005) sugiere que, cuando es llevado por gobernantes y nobles, el tocado de nenúfares explícitamente se relaciona a la estructura social de los deberes del manejo del agua y al papel ritual divino del agua de asegurar fertilidad y sustento. Como tal, puede que sea el tocado específico de los dueños regionales del agua.

Los motivos cuatrilobulados y medio cuatrilobulados se reconocen como representaciones de portales en general, más frecuentemente cuevas, así como también la apertura a hoyos de agua. También se les ha interpretado como representando *nahb*, o lugares de nenúfares (Houston et al. 2005; Schele y Grube 1990). Tanto montañas como toponimias a menudo se representan como medio cuatrilobulados—por ejemplo los que se encuentran en Monte Albán y en Acanceh significando un ambiente frondoso (Miller 1991; Stuart 2000; Taube 2004; von Winning 1985). La evidencia de Copán sugiere que también se utilizaban para

designar lugares con nombres y posiblemente santuarios en circuitos rituales (Fash 2005). Tal como lo ha demostrado Karen Bassie (1996), las gotas de agua en una cueva se consideran extremadamente sagradas y puras. Aún hoy día se recogen para la preparación de bebidas rituales y para pociones curativas. El símbolo para estas gotas de agua es el signo *tuun*, que adorna las cabezas de los *witz* o las deidades montañoses que se encuentran tanto en las fachadas como en las estelas de Copán. Aquí se puede ver el ejemplo sacado de la fachada de la Estructura 10L-41, en el conjunto residencial real, donde un signo *tuun* aparece dentro de una forma escalonada. Una vasija de entierro también asociada con esta estructura fue pintada con un diseño negro mostrando dos motivos similares escalonados, colocados uno sobre el otro, y gotitas cayendo entre ellos (Fash 2005). En el corpus de la escultura del Clásico Tardío de Copán, estos elementos relacionados con el agua se representaban continuamente, significando la importancia de los lugares de agua. Ciertamente, el nombre Tollán o "lugar de las cañas" (Stuart 2000), que estaba en el corazón de la fundación de ciudades sagradas por toda Mesoamérica es descriptiva de una laguna o un ambiente acuático, indicando el poderoso papel del agua en el desarrollo de la civilización en Mesoamérica. Los estudios sobre la subsistencia maya de Robert Rands (1955) y de Dennis Puleston (1976, 1977) llamaron la atención a la iconografía de flora y de fauna acuáticas y al simbolismo del agua. Ellos asociaron estos motivos con ambientes perezosos de arroyos, ríos, lagunas, aguadas, pantanos y planicies inundables de ríos, mencionando específicamente los motivos de cocodrilos y nenúfares.

### **El Altar T como Evidencia de una Tecnología de Agua Avanzada**

Los sitios mesoamericanos generalmente se diseñaron en cuatro cuadrantes, en conexión con las direcciones cardinales. Consideramos que había cuatro posiciones **significativas direccionales en la ciudad antigua copaneca que pudieron haber sido áreas de santuarios**. Agua, cavernas o simples aperturas en la tierra parecen jugar un papel en la selección de estos locales sagrados y de estos santuarios antiguos. Cerca de La Laguna, en la orilla sur del valle y cerca de la Estela 12 en la orilla este, durante visitas antiguas rituales, los antiguos dejaron ofrendas de jade, cerámica y fragmentos de escultura en aperturas y en rasgos naturales (Núñez Chinchilla 1972). La Estela 10 y su caverna al oeste y la Estela 12 al este pudieron haber sido marcadores para santuarios direccionales en sus respectivas cimas de montaña; ambas asociadas con cavernas y fuentes de agua. La Laguna al sur pudo haber sido el área de santuario al sur del valle. Un santuario al norte estaba quizá en la

cima del Cerro de Las Mesas, local marcado hoy día por una cruz y el cual es el punto para la ceremonia del 3 de mayo, Día de la Cruz (Fash s.f.).

## **Implicaciones Sociales y Políticas del Manejo del Agua**

El mensaje con respecto al papel preponderante que jugó el agua dentro de la sociedad antigua maya se dio a conocer en las fachadas esculpidas de los sectores residenciales grandes de Copán que aparecen a lo largo y ancho del valle. En Las Sepulturas, al este del Grupo Principal, el edificio dominante, la Estructura 9N-82, estaba adornada con una escultura de fachada con una figura central que llevaba un tocado de nenúfar flanqueada por dos figuras sentadas llevando tocados de maíz. Nosotros utilizamos el modelo etnográfico descrito por Vogt para Zinacantán con el objetivo de interpretar las figuras que aparecen con tocados de maíz, como representativas de grupos de linajes basados en la agricultura (Fash 2005; Fash y Davis-Salazar 2006). La figura central más importante que lleva el tocado de nenúfar puede que represente la cabeza o líder del grupo de la cavidad de agua quien desempeñaba deberes similares a los de los administradores modernos zinacantecos. Los grupos de linaje de Copán basados en la tierra quizá se unían para formar grupos más grandes de cavidades de agua, similares a los grupos zinacantecos de cavidades de agua. Estas unidades sociales más grandes, inclusivas de grupos agrícolas, quizá se unían como resultado del uso común de una fuente de agua o como resultado de la administración de un sistema urbano, como un estanque. Un grupo de cavidad de agua habría reforzado límites territoriales por medio de la participación del grupo en un sistema de creencias que requería ofrendas ceremoniales a los espíritus y a los patrones ancestrales de la cavidad de agua, junto con el mantenimiento de la cavidad de agua y de santuarios relacionados. A pesar de que la población era diversificada y cambiante, el manejo de las aguas dentro de comunidades locales era una fuerza potencial de cohesión, creando y dándole poder a una identidad local.

En el área de la residencia real de Copán, El Cementerio, hacia el sur del grupo principal, las figuras en la estructura central aparecen todas llevando tocados de nenúfar. Esto nos sugiere que los nobles de la realeza en este grupo eran los amos regionales del agua y tenían jurisdicción sobre el estanque en el área cercana de El Bosque y también sobre la ingeniería del precinto sagrado. Quizá la dinastía gobernante de Copán era el grupo corporativo más grande de administradores del agua, dentro de una organización compleja, unida por actividades del manejo

de agua, que pudo haber tenido un papel preponderante en el gobierno central de la ciudad durante los siglos siete y ocho. El colapso de la élite gobernante en el año 822 d.C. muy posiblemente apuntaba a la desintegración eventual de los poderosamente manejados sistemas de agua. Éste es un modelo que también lo propone Lucero para el área maya en general (2006).

Los asentamientos residenciales a lo largo y ancho del Valle de Copán pudieron haber incorporado dos o más grupos de cavidad de agua para formar aún conjuntos más grandes, definiendo aldeas o lo que se llaman *sian otot* entre los maya chortí (Fash 1983). El modelo de Bárbara Fash, en cuanto a la organización socio política antigua dentro del Valle de Copán centrado en rasgos acuáticos, también propone que los grupos *sian otot* enviaban un representante o perito regional de agua a una casa de concejo central, o *popol nah*. Ella sugiere que los medio nichos cuatrilobulados con íconos interiores que se encuentran en fachadas residenciales particulares puede que encierren el topónimo relacionado con el agua o el patrón ancestral del grupo y señalar la residencia del representante. En Copán, la Estructura 22A en el Grupo Principal, la que se ha interpretado como el *popol nah* central (Fash y otros 1992), se cree que el glifo de pescado en frente es el topónimo para el área residencial real, El Cementerio. Una escultura de pescado en un escondite se encontró dentro de la Estructura 32, la estructura central de ese grupo (Andrews y Fash 1992). Modelos similares existieron en otros sitios como Xochicalco, México, donde topónimos de agua aparecen prominentemente en la estructura más decorada del sitio (Wilkerson 1999).

Las numerosas representaciones de los medio nichos cuatrilobulados sirven como ejemplos de la imaginería cueva/cavidad de agua que proponemos estaba en el corazón del sistema de creencias y de la jerarquía política para los cuales el gobernante era la figura central. El concejo que se reunía para regular los aspectos sociales y políticos de las comunidades del valle que componían el reino posiblemente tomaron forma cuando K'inich Yax K'uk' Mo', el primer gobernante dinástico, centró la ciudad propiamente y comenzó la configuración de la plaza tríada (o *nahb*) y que se convirtió en el Grupo Principal (ver a Sharer y Traxler 1992 para conocer sobre la arquitectura temprana de la Acrópolis). La ingeniería del agua se convirtió en una función importante con el fin de asegurar un recurso vital para las crecientes comunidades del estado, mientras que los gobernantes y los linajes invocaban a sus dioses ancestrales en la geografía sagrada para legitimar su poder y para unificar a las comunidades locales. Medios nichos cuatrilobulados similares con personajes humanos que aparecen en la tapadera del sarcófago de Pacal en Palenque, tocados de nenúfar por nobles en los murales de Bonampak y

una combinación de estos motivos en vasijas de Tikal nos llevan a especular si no habría en existencia un modelo similar en aquellos sitios y en otros del área maya.

Nueva evidencia de fuera y cerca del área maya parece sugerir que quizá sus vecinos, los lencas, siguieron un modelo similar en el manejo del agua. A unos pocos kilómetros de Copán, en el Valle de Palmarejo en el noroeste de Honduras, pueblos y aldeas antiguas lencas participaron en redes de comercio a larga distancia con ciudades-estado mayas más grandes, incluyendo a Copán. Los patrones de asentamiento prehispánico en Palmarejo sugieren que familias viviendo a lo largo de quebradas (riachuelos estacionales) se organizaban en grupos de uso de recursos, o "comunidades de quebrada", para manejar recursos ecológicos clave, incluyendo el agua. Y, así como en Copán, en Palmarejo, el centro político más grande del Valle de Palmarejo, el agua se encausaba hacia el centro y se recolectaba en un estanque grande, muy seguramente sirviendo tanto para funciones prácticas como religiosas de la élite. Estos nuevos hallazgos, sumados a la evidencia de Copán, sugieren que la organización comunitaria para la recolección y control del agua con fines domésticos (incluyendo rituales) parece haber sido un sistema común de manejo utilizado por los antiguos mesoamericanos, mientras que un control del manejo de agua más centralizado por la élite, como los manejadores de agua propuestos para Copán y para los líderes lencas de Palmarejo, se acomodaba mejor para fines políticos más amplios. Esta interpretación sugerida tiene implicaciones para el manejo de agua contemporáneo.

### **Tradiciones Continuas y Aplicaciones Prácticas**

Los grupos indígenas contemporáneos continúan aferrándose con tenacidad a las ceremonias de cuevas y de agua en un empeño por sostener sus creencias religiosas, unificar comunidades alrededor de metas económicas comunes y para asegurar la constante disponibilidad de agua. Los rituales y festivales, que numerosas comunidades contemporáneas por toda Mesoamérica mantienen como una relación con manantiales sagrados y con los sistemas de captación de agua, ayudan a salvar la pureza de los recursos comunitarios, a controlar derechos de agua y a proteger los ambientes sagrados. No obstante, el número menguante de comunidades indígenas, la falta de apoyo de los gobiernos centrales, la falta de iniciativas corporativas de comercialización y las poblaciones florecientes alrededor de ciudades grandes amenazan estos sistemas. Puede que la comprensión de las profundas raíces históricas de las prácticas exitosas de agua que han sobrevivido desde tiempos antiguos ayude a conservar la cohesión de la comunidad entre

grupos contemporáneos, al mismo tiempo que agencias de desarrollo y otros grupos trabajan para traer agua potable limpia y segura a aquellos quienes no la tienen.

Se ha argumentado que la perspectiva a largo plazo de la arqueología es una ventaja única de esta disciplina para comprender las relaciones contemporáneas humano-ambiente. Sin embargo, con unas pocas excepciones notables (e.g., el restablecimiento que Clark Erickson ha hecho de la agricultura en campos alzados en partes de la América del Sur), rara vez se incorporan datos arqueológicos sobre tradiciones y prácticas pasadas en las iniciativas de desarrollo que se enfocan en aspectos ambientales. Lo que sugiere la evidencia arqueológica que aquí se presenta es la necesidad de considerar métodos alternos, quizá más eficientes y efectivos de utilización, control y conservación del agua de los que actualmente se utilizan en contextos modernos. El estudio de la interacción humana, cómo se utilizaron y se mantuvieron los sistemas hidráulicos antiguos y los factores que llevaron al colapso de estos sistemas puede proveer lecciones para las políticas modernas globales de agua como también puede proveer soluciones prácticas en cuanto a las situaciones de la actual carestía de agua.

El manejo aparente del agua por la élite antigua gobernante como una fuente de poder político ilumina nuestras preocupaciones contemporáneas en cuanto al corretaje corporativo del agua por la élite. Con base a los sistemas antiguos, se puede concluir que, aunque las políticas del agua requieren la mediación de las autoridades o concejos, el control estricto corporativo/élite al final caerá con los cambios sociopolíticos y que las prácticas tradicionales de veneración del agua, que están todavía en uso, sugieren que comunidades pequeñas en vez de centros grandes pueden ser una clave importante para la eficiencia y el sostenimiento de los proyectos de la conservación del agua en el mundo actual.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrews V., Wyllys E., Fash B., Fash W. (1992). Continuity and Change in a Royal Maya Residential Complex at Copan . *Ancient Mesoamerica*, 63-88.
- Bassiet-Sweet, K. (1996). *At the Edge of The World: Caves and Late Classic Maya World View*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Baudez, C. (1994). *Maya Sculpture of Copan: The Iconography*. Norman, London: University of Oklahoma Press.
- Brady J., Ashmore W. (1999). Mountains, Caves, Water: Ideational Landscapes of the Ancient Maya. En W. Ashmore y A. Bernard Knapp, *Archaeologies of Landscape: Comtemporary Perspectives* (págs. 124-145). London: Blackwell.
- Carballal S., Hernandez M., Hernandez M. . (1989). Las calzadas prehispánicas de la Isla de México: algunas consideraciones acerca de sus funciones. *Arqueología*, 71-80.
- Davis-Salazar, K. (2003). Late Classic Maya Water Management and Community Organization at Copan, Honduras. *Latin American Antiquity*, 275-299.
- Doolittle, W. (1990). *Canal irrigation in Prehistoric Mexico: The Sequence of Technological Change*. Austin: University of Texas Press.
- Dunning, N. . (1995). Coming Together at the Temple Mountain: Enviroment, Subsistence, and the Emergence of Classic Maya Segmentary States. En N. Grube, *Emergence of Classic Maya Civilization, Acta Mesoamericana No. 8* (págs. 61-70). Mockmuhl: Verlag von Flemming.
- Dunning, N. (2003). Birth and Death of Waters: Enviromental Change, Adaptation, and Symbolism in the Southern Maya Lowlands. En A. Breton, A. M. Becquelin, M.H. Ruiz, *Espacios Mayas: Usos, Representaciones, Creencias* (págs. 49-76). México: Universidad Autónoma de México .
- Dunning N., Luzzadder-Beach S., Beach T., Jones J., Scarborough V.L. , Culbert P. (2002). Arising from the Bajos: Anthropogenic Change of Wetlands and the Rise of Maya Civilization . *Annals of the Association of American Geographers*, 267-283.
- Fash, B. (1992). Late Classic Architectural Sculpture Themes in Copán . *Ancient Mesoamerica*, 89-104.

- Fash, B. (2005). Iconographic Evidence for Water Management at Copán, Honduras. En E. W. Andrews, W.L. Fash, *Copán: History of an Ancient Maya Kingdom* (págs. 103-138). Santa Fe: School of American Research Press.
- Fash, B. (S.F.). Waterly Places and Urban Foundations Depicted in Maya Art and Architecture. *Dumbarton Oaks Conference The Art of Urbanism*. Ciudad de México, Octubre 2006.
- Fash B., Fash W., Larios R., Lane S., Schele L., Stomper J., Stuart D. (1991). Investigations of a Maya Council House from Copán, Honduras. *Journal of Field Archaeology*, 419-442.
- Fash B., Davis-Salazar K.L. (2006). Copan Water Ritual and Management: Imagery and Sacred Place. En L.J. Lucero, B.W. Fash, *Precolumbian Water Management: Ideology, Ritual and Power* (págs. 129-143). Tucson: University of Arizona Press.
- Fash, W. L. (1983). Deducing Social Organization from Classic Maya Settlement Patterns: A Case Study from the Copán Valley. En R. Leventhal, A. Kolata, *Civilization in the Ancient Americas, Essays in Honor of Gordon R. Willey* (págs. 261-288). Albuquerque: University of New Mexico Press, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology .
- Lucero, L. J. (2006). *The Rise and Fall of Classic Maya Rulers* . Austin: University of Texas Press.
- Lucero L.J., Fash B.W. (eds). (2006). *Precolumbian Water Management: Ideology, Ritual and Power*. Tucson: University of Arizona Press.
- Miller, V. (1991). *The Frieze of the Palace of Stuccoes, Acanceh, Yucatan, Mexico*. Washington : Dumbarton Oaks.
- Puleston, D. E. (1977). Art and Archaeology of Hydraulic Agriculture in the Maya Lowlands. En N. Hammond, *Social Process in Maya Prehistory, Studies in the Memory of Si Eric Thompson* (págs. 449-467). London: Academic Press.
- Rands, R. L. (1955). Some Manifestations of Water in Mesoamerican Art. *Smithsonian Bureau of American Ethnology, Anthropological Papers No. 48*, 265-393.
- Scarborough, V. (1993). Water Management in the Southern Maya Lowlands: An Accretive Model for the Engineered Landscape. En V.L. Scarborough, B.L.

Isaac, *Economic Aspects of Water Management in the Prehispanic New World* (págs. 17-69). Greenwich: Jai Press Inc.

- Scarborough, V. (1996). Reservoirs and Watersheds in the Central Maya Lowlands. En S. L. Fedick, *The Managed Mosaic: Ancient Maya Agriculture and Resource Use* (págs. 304-314). Salt Lake City: University of Utah Press.
- Scarborough, V. (1998). Ecology and Ritual: Water Management and the Maya. *Latin American Antiquity*, 135-159.
- Scarborough, V. (2003). *The Flow of Power: Ancient Water Systems and Landscapes*. Santa Fe: School of American Research Press.
- Schele L., Grube N. (1990). *The Glyph for Plaza or Court*. Copan Acropolis Archaeological Project, Instituto Hondureño de Antropología e Historia .
- Schele L., Mathews P. (1998). *The Code of Kings*. New York: Simon and Schuster.
- Sharer R. J., Miller J., Traxler L. (1992). Evolution of Classic Period Architecture in the Eastern Acropolis, Copán: A Progress Report . *Ancient Mesoamerica*, 145-160 .
- Stark, B. (1999). Commentary: Ritual, Social Identity, and Cosmology: Hard Stones and Flowing Water. En D. C. Grove, R.M. Joyce, *Social Patterns n Pre-Classic Mesoamerica* (págs. 301-317). Washington: Dumbarton Oaks.
- Stuart, D. (2000). The Arrival of Strangers: Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History . En D. Carrasco, L. Jones, S. Sessions, *Mesoamerica´s Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs* (págs. 465-513). Boulder: University of Colorado Press.
- Taube, K. A. (1996). The Olmec Maize God. *RES* 29/30, 39-81.
- Taube, K. A. (2004). Structure 10L-16 and its Early Antecedents: Fire and Evocation and Resurrection of K'inich Yax K'uk'Mo'. En E. Bell, M. Canuto, R. Sharer, *Understanding Early Classic Copan* (págs. 265-295). Philadelphia: University of Pennsylvania Press .
- Vogt, E. Z. (1969). *Zinacantan: A Maya Community in the Highlands of Chiapas*. Cambridge: Harvard University Press.

- Von Winning, H. (1985). *Two Maya Monuments in Yucatan: The Palace of the Stuccoes at Acanceh and the Temple of the Owls at Chichen Itzá*. Los Angeles: Southwest Museum .
- Wilkerson, J. K. (1999). Public Buildings and Civic Spaces at Xochicalco, Morelos . En J. K. Kowalski, *Mesoamerican Architecture as Cultural Symbol*. New York : Oxford University Press.

# *El Poder Político y Económico de Artefactos Líticos de Obsidiana del valle de Copán y la región de La Entrada, Honduras*

Kazuo Aoyama

## **Resumen**

El presente estudio proporciona un poco de luz sobre la discusión acerca de la naturaleza del antiguo urbanismo Mesoamericano. Los resultados del estudio sugieren que la administración de la obtención e intercambio de los núcleos pretrabajados de navajas de obsidiana de Ixtepeque, acompañada con otros factores, jugó un papel significativo en el desarrollo y mantenimiento del estado Clásico de Copán. La corte real institucionalizó los sistemas de la obtención y distribución intra e interregional de por lo menos una mercancía utilitaria como parte de la economía política o pública. El intercambio a larga distancia de pequeñas cantidades de mercancías de la élite tales como artefactos terminados de obsidiana verde, fue principalmente de importancia social y simbólica más que económica durante el período Clásico Temprano. Las élites emergentes en el valle de Copán participaron en redes de intercambio a larga distancia con el objeto de legitimar su autoridad y poder político. Sin embargo, el intercambio a nivel local fue mucho más crítico para el desarrollo del estado que el intercambio a larga distancia.

**Palabras Clave:** Copán, Obsidiana, intercambio, poder centralizado, economía política.

## **Abstract**

This study sheds some light on the discussion about the nature of ancient Mesoamerican urbanism. The results of this research suggests that the management of the procurement and exchange of pre-worked obsidian polyhedral cores from Ixtepeque, accompanied by other factors, played a significant role in the development and maintenance of the Classic state of Copan. The royal court institutionalized the intra- and inter- procurement and distribution systems for at

least one utilitarian commodity as part of the political or public economy. The long-distance exchange of small amounts of elite commodities such as finished artifacts made of green obsidian was mostly of social and symbolic importance rather than economic during the Early Classic period. The emergent elites of the Copan valley participated in long-distance exchange networks with the objective of legitimizing their authority and political power. However, local level exchange was more critical for the development of the state than the long- distance one.

**Keywords:** Copan, Obsidian, exchange, centralized power, political economy.

---

**Kazuo Aoyama**, Universidad de Ibaraki, Japón (Ibaraki University, Japan).

## INTRODUCCIÓN

Muchos estudiosos Mayistas han investigado sobre la arquitectura monumental, textos jeroglíficos, esculturas de piedra y cerámica. No obstante, el estudio de la lítica Maya no ha llamado mucha atención. Los artefactos líticos fueron los instrumentos principales entre los antiguos Mayas para construir esa gran civilización y no son perecederos. Lo importante es que podemos reconstruir algunos aspectos de la organización socioeconómica y urbanismo de la civilización Maya a través del estudio de la lítica. En el presente artículo, voy a presentar los resultados del estudio de la lítica Maya en el Valle de Copán y la región de La Entrada, Honduras.

El desarrollo de intercambio extenso frecuentemente juega un papel importante en la evolución de sociedades complejas, aunque la naturaleza exacta de dicho papel es ampliamente debatida. En el caso de la arqueología Maya, varios arqueólogos han usado artefactos de obsidiana para comprender mejor la naturaleza y el grado de los intercambios a larga distancia debido a las ventajas que ofrecen los análisis geoquímicos para determinar la procedencia de la obsidiana arqueológica (p.e., Braswell et al. 1994; McKillop 1989; Moholy-Nagy *et al.* 1984). Los arqueólogos Mayistas han utilizado gran parte de sus esfuerzos en estudios sobre intercambio a larga distancia; los intercambios intraregionales o locales han recibido mucha menos atención (Marcus 1983:477-480). Esto es parcialmente debido a que el enfoque primordial de las investigaciones en la arqueología Maya es todavía hacia sitios individuales, no regiones.

Existen marcadas diferencias de opinión con respecto a la naturaleza de la organización política Maya Clásica. Básicamente, un grupo de estudiosos reconstruye estados unitarios- o regionales con organización fuertemente centralizada y reconoce las mayores ciudades Mayas Clásicas como centros urbanos con economías administradas por solidaridad orgánica (Adams y Jones 1981; Chase y Chase 1996; Culbert 1991; Folan 1992). Otro grupo considera estados segmentados débilmente centralizados y propone que los estados Clásicos de las tierras bajas Mayas tenían funciones económicas débiles y que su poder fue fuertemente basado en la ideología (Ball y Taschek 1991; Demarest 1992; Fox y Cook 1996; Houston 1993). Algunos de los que proponen estos modelos están en gran desacuerdo sobre si los estados Clásicos Mayas tenían fuertes funciones administrativas de los sistemas de intercambio en bienes utilitarios o si las referidas funciones estaban débilmente desarrolladas. El presente estudio plantea las siguientes preguntas: (1) ¿Cuál fue la naturaleza de los sistemas de intercambio de

obsidiana a través del tiempo en el valle de Copán y sus áreas vecinas? (2) ¿Cuál fue la relación entre los sistemas de intercambio de obsidiana y el desarrollo de la complejidad sociopolítica?

Para contestar las referidas preguntas usamos datos de 91,916 piezas de artefactos de lítica menor (piedra tallada) dentro y en los alrededores de Copán, ciudad localizada cerca de una de las principales fuentes de obsidiana para las tierras bajas Mayas ubicada en Ixtepeque, Guatemala. Los artefactos líticos fueron recolectados en diversas excavaciones realizadas en el núcleo urbano y la zona rural del valle de Copán y otros centros menores en las regiones vecinas. Se enfatizó en los patrones de distribución de artefactos de obsidiana con el fin de entender mejor la naturaleza y papel del intercambio regional e inter-regional así como el intercambio a larga distancia en el desarrollo de un estado de Copán. Estos artefactos, relacionados con los períodos Preclásico Temprano hasta el Postclásico Temprano (1400 A.C. - 1100 D.C.), pueden servir como indicadores sensibles para la reconstrucción de un aspecto de los patrones cambiantes a largo plazo de los sistemas de intercambio Maya precolombino en y alrededor de Copán. También se estudió el urbanismo Clásico Maya mediante el examen del rol que juegan los centros en los sistemas de asentamiento regional, además de las interacciones socioeconómicas entre el centro y los sitios menores que los rodeaban.

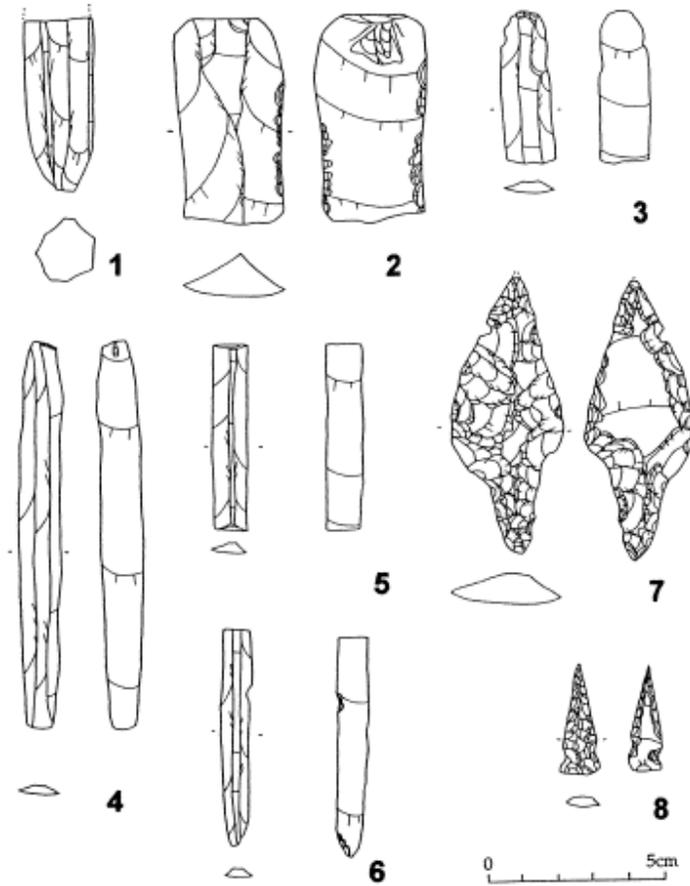
Los antiguos habitantes del valle de Copán importaron obsidiana de al menos siete fuentes geológicas: Ixtepeque, El Chayal, y San Martín Jilotepeque en Guatemala; La Esperanza en Honduras; Pachuca y Zaragoza en México Central y Ucareo, Michoacan. Entre ellas, cerca del 100% de la obsidiana vino de la fuente más cercana, Ixtepeque, durante toda la secuencia precolombina. La distancia en línea recta desde el valle de Copán hasta Ixtepeque (80 km) es considerablemente más corta que la mayoría de las áreas de las tierras bajas Mayas. Debido a su cercanía, los antiguos habitantes del valle de Copán pudieron haber tenido acceso directo a la referida fuente de obsidiana. También, los nódulos de sílex de hasta 50 cm de diámetro se encuentran disponibles en abundancia en el valle de Copán. Las unidades domésticas individuales colectaron sílex principalmente para manufacturar lascas a percusión no especializadas.

La región de La Entrada está localizada a 50 km al noreste del valle de Copán, constituyendo parte de la periferia suroriental de las tierras bajas Mayas. Nuestro programa de recorrido regional localizó un total de 635 sitios precolombinos en un área de 150 km<sup>2</sup> (Inomata y Aoyama 1996; Nakamura *et al.* 1991). Las unidades

políticas de la región de La Entrada tuvieron su apogeo durante el período Clásico Tardío e interactuaron activamente con el estado de Copán. Dicha región fue gobernada no por un poder político unido sino por varias unidades políticas de poder similar.

## METODOLOGÍA

Clasificamos todos los artefactos de lítica menor mediante tipologías tecnológicas (figura 1). Se reconstruyeron los sistemas de intercambio de obsidiana mediante la combinación de análisis tecnológico y determinación de fuentes. Identificamos las fuentes de artefactos de obsidiana mediante la combinación de análisis de activación de neutrones y examen visual (Aoyama 1994, 1996, 1999, 2001a). Se llevaron a cabo exámenes visuales de todos los artefactos de obsidiana. Hicimos esto comparando artefactos de obsidiana con muestras de referencia que exhiben toda la gama de variabilidad óptica de fuentes de obsidiana precolombinas en México, Guatemala, y Honduras. La precisión de mi análisis visual fue confirmada mediante una prueba a ciegas de 100 artefactos de obsidiana de la región de La Entrada utilizando el análisis de activación de neutrones, el cual fue realizado por Michael D. Glascock de la Universidad de Missouri. Los resultados de la prueba a ciegas indicaron una tasa de precisión de 98%. Más importantemente, investigadores independientes han demostrado que, por lo menos para algunas colecciones de artefactos de obsidiana Maya, el análisis visual es tanto reproducible como preciso (Braswell *et al.* 2000).



**Figura 1.** Artefactos de Obsidiana del Clásico del valle de Copán. (1) fragmento de núcleo poliédrico; (2) macronavaja; (3-6) navajas prismáticas; (7) punta bifacial; (8) punta de navaja prismática.

En 1987 se condujo un estudio experimental intensivo de microhuellas de uso sobre obsidiana y sílex con el fin de establecer un marco de referencia para interpretar el uso de las herramientas de piedra entre los antiguos Mayas (Aoyama 1989). Los resultados de 267 experimentos de replicación llevados a cabo con una gama de materiales de trabajo permitieron la identificación de los patrones de microhuellas de uso basados en el método de gran alcance. Entre 1987 y 1995 analizamos microhuellas de uso sobre un total de 3,232 artefactos de lítica menor del Valle

de Copán y Región de La Entrada, Honduras (Aoyama 1995, 1999, 2001b). El instrumento usado en el presente estudio fue un microscopio metalúrgico de 50-500 de aumento con un accesorio de luz incidente (OLYMPUS BX60M). La magnificación de 200x fue la más frecuentemente usada. Los patrones de microhuellas de uso fueron documentados con un sistema fotomicrográfico Olympus PM-10M conectada a una cámara (OLYMPUS C-35DA-2).

### **Período Preclásico (1400 A.C. - 50 D.C.)**

Los artefactos de obsidiana del Preclásico Temprano (1400-900 A.C.) constituyen hasta la fecha uno de los artefactos de obsidiana más tempranos provenientes de depósitos estratificados en las tierras bajas Mayas. Debido al alto porcentaje de artefactos de obsidiana de Ixtepeque con corteza (27%), parece que la obsidiana de Ixtepeque se importó en forma de grandes lascas o pequeños nódulos. No hay evidencias sobre tecnologías de núcleo-navajas o bifacial. Más bien parece que lascas no especializadas fueron producidas mediante una combinación de percusión directa y técnica bipolar.

Durante el período Preclásico Medio (900-300 A.C.) pequeñas cantidades de navajas prismáticas de obsidiana de Ixtepeque fueron importadas como productos terminados. Todavía no tenemos evidencias de la producción local de navajas prismáticas. A pesar de todo, el intercambio de navajas prismáticas fue una empresa poco voluminosa y no sobrepasó la industria preexistente de lascas no especializadas. Además, la industria de lascas no especializadas de sílex no cambió nada en respuesta a la introducción de navajas prismáticas de obsidiana. Con base al bajo porcentaje general de navajas prismáticas en los artefactos de obsidiana (2.7%) y alto porcentaje de artefactos de obsidiana de Ixtepeque con corteza (20.5%), parece que la obsidiana de Ixtepeque continuó siendo importada principalmente como grandes lascas o pequeños nódulos.

Aún durante el período Preclásico Tardío (300 A.C. - 50 D.C.), debido al bajo porcentaje general de navajas prismáticas en los artefactos de obsidiana (8.8%) además del alto porcentaje de artefactos de obsidiana de Ixtepeque con corteza (19.5%), parece que la obsidiana de Ixtepeque fue importada principalmente en forma de grandes lascas o pequeños nódulos como se hizo en los períodos anteriores. Además, pequeñas cantidades de navajas prismáticas y macronavajas parecen haber sido importadas como artefactos terminados. La falta de evidencia de la importación de macronúcleos de obsidiana y producción local de navajas

prismáticas está asociada con la reducción de la población y la organización sociopolítica de nivel simple en el valle de Copán durante este período. La situación de Copán es una anomalía en el área Maya y sus alrededores debido a que la tecnología de navajas ya estaba siendo utilizada en las sociedades complejas contemporáneas, por ejemplo, en Chalchuapa (Sheets 1978) y en Quelepa, El Salvador (Braswell *et al.* 1994).

### **Período Protoclásico (50 - 400 d.C.)**

Al comienzo del Protoclásico Temprano (50 - 150 D.C.), Copán parece haber mantenido una organización sociopolítica de nivel simple. Los habitantes locales en ese momento todavía importaron la obsidiana de Ixtepeque principalmente en forma de grandes lascas o pequeños nódulos además de una pequeña cantidad de navajas prismáticas terminadas (Braswell *et al.* 1996).

Las inscripciones en la Estela I en Copán citan un posible gobernante y un evento el cual tomó lugar en 159 D.C. que puede estar relacionado con la fundación de Copán como un reino (Stuart 1992:171). Durante el período Protoclásico Tardío (150-400 D.C.) los datos arqueológicos claramente indican que la población del valle creció substancialmente. Con base a la arquitectura diferencial y las ofrendas funerarias, Fash (1991:74) sugiere al menos dos niveles socioeconómicos en el valle de Copán. La presencia de núcleos poliédricos y grandes desechos de talla relacionados con la tecnología núcleo-navaja sugiere el comienzo de la importación de núcleos pretrabajados de navajas al valle de Copán durante ésta fase. Otras líneas de evidencia para esto incluyen un dramático aumento en el porcentaje de navajas prismáticas en los artefactos de obsidiana (37.7%) y una disminución en el porcentaje de la obsidiana de Ixtepeque con corteza (11.8%), en comparación al Preclásico Tardío.

Aunque la muestra de obsidiana del Protoclásico Tardío es pequeña, el grado relativo de disponibilidad de navajas fue asociado con el cambio en el patrón de asentamiento. El posible control político sobre la distribución de navajas se puede inferir con la distribución desigual de dichos artefactos en Copán. Tanto los residentes del Grupo Principal como los de las estructuras estucadas de bloques de piedra canteada en el Grupo 10L-18 tuvieron mayor acceso a las navajas prismáticas de obsidiana de Ixtepeque que las otras unidades domésticas fuera del Grupo Principal. Durante el período Protoclásico Tardío uno de los gobernantes de Copán pudo haber comenzado a administrar la obtención de núcleos pretrabajados de navajas de obsidiana de Ixtepeque y la producción local de navajas prismáticas

en favor de su comunidad como un medio para consolidar y legitimar su propia autoridad política. La decisión no parece haber sido motivada por un deseo de economizar u obtener una ganancia. Las navajas prismáticas podrían haber sido distribuidas como un tipo de regalo político para atraer seguidores y aliados. Si fuera el caso, la adopción de la tecnología de navajas pudo haber empezado como el resultado, más que la causa, del desarrollo sociopolítico en el Valle de Copán.

### **Período Clásico Temprano (400 - 600 D.C.)**

K'inich Yax K'uk' Mo' fundó una nueva dinastía real en Copán en el 426 D.C. (Fash 1991). Un incremento significativo en el porcentaje de navajas prismáticas en artefactos de obsidiana (64.8%) así como la correspondiente disminución de obsidiana de Ixtepeque con corteza (2.7%) durante el período Clásico Temprano pueden señalar un marcado incremento en la importación de núcleos pretrabajados de navajas y la producción local de navajas prismáticas. Estos cambios pudieron haber sido el resultado del desarrollo sociopolítico que culminó en la formación del estado de Copán al final del siglo siete D.C. (Fash 1991:112), como podemos ver otros cambios mayores en patrones de asentamiento, arquitectura monumental, textos jeroglíficos, artes, cerámica y tradiciones funerales. No hay evidencia de la producción de lítica menor a tiempo completo u otra producción no dirigida a la subsistencia con artefactos líticos en la antigua ciudad de Copán aún durante el período Clásico. Las extensas excavaciones en el Grupo Principal de Copán han localizado dos residuarios de talleres de producción de navajas prismáticas del período Clásico Temprano (Aoyama 2005a). Debido a que Copán fue abandonado mucho más gradualmente que Aguateca (Aoyama 2007), el papel de la producción artesanal en el desarrollo sociopolítico pudo haber sido considerablemente menospreciado.

Mientras que casi toda la obsidiana fue obtenida de Ixtepeque, como en los períodos anteriores, al comienzo del Período Clásico Temprano K'inich Yax K'uk' Mo' pudo haber comenzado a obtener pequeñas cantidades de artefactos terminados hechos de obsidiana verde de Pachuca del México Central (principalmente navajas prismáticas, pero también pequeñas cantidades de puntas bifaciales). La importación de los artefactos de obsidiana verde no fue substancial. No obstante, el porcentaje de obsidiana verde en artefactos de obsidiana (9.8%) de la Estructura Yax, que fue construida bajo la supervisión de K'inich Yax K'uk' Mo', es uno de los más altos en las tierras bajas Mayas durante el período Clásico.

Una posible interpretación del alto porcentaje de obsidiana verde en la Estructura Yax es que Yax K'uk' Mo' era de Teotihuacan o de un centro como Tikal o Kaminaljuyú los cuales tenían una fuerte, y posible interacción directa con Teotihuacán. Es también posible que él fue un Copaneco local quien usó los artefactos de obsidiana verde relacionados con Teotihuacán para legitimar su autoridad y poder político. Sin embargo, evidencias arqueológicas y epigráficas sustentan la hipótesis que K'inich Yax K'uk' Mo' fue un extranjero que llegó a Copán (Sharer et al. 1999:20; Stuart 2000:492).

La distribución espacial restringida de la obsidiana verde en el valle de Copán durante el período Clásico Temprano sugiere que los artefactos de obsidiana verde pueden haber sido mercancías de la élite. La dinastía de K'inich Yax K'uk' Mo' pudo haberlos redistribuido a los líderes locales como dones de la élite para asegurar y solidificar la alianza con los seguidores y aliados. Los artefactos de obsidiana verde están concentrados en el Grupo Principal y las cercanías inmediatas del núcleo urbano mientras ellos estaban virtualmente ausentes en las áreas rurales del valle de Copán. Es significativo destacar que vasijas policromadas importadas de otras partes del área Maya también tenían una distribución limitada en el valle de Copán. Las referidas vasijas eran raras incluso en el núcleo urbano, pero ellas eran casi ausentes fuera de esta área (Bill 1997:543). Dicha distribución espacial se sobrepone a la de los artefactos terminados de obsidiana verde y refuerza la hipótesis de que los artefactos de obsidiana verde fueron mercancías de la élite. Los análisis de microhuellas y análisis contextuales en artefactos de obsidiana verde sugieren que estos artefactos fueron principalmente "mercancías utilitarias de la élite," i.e., mercancías utilitarias consumidas por las élites en el valle de Copán durante el período Clásico Temprano. Los resultados del análisis de microhuellas sobre las navajas prismáticas de obsidiana verde indican que ellas fueron usadas para diversas tareas mundanas, es decir, cortar carne o cuero, raspar cuero, cortar, aserrar o grabar madera u otras plantas (Aoyama 1999:107). La gran mayoría de los artefactos de obsidiana verde vienen de basureros domésticos y rellenos de construcción; las frecuencias son mucho más bajas en escondites y entierros.

El uso o exhibición de estas pequeñas cantidades de bienes procedentes de intercambios a larga distancia tuvo significado social y simbólico, más que económico (Drennan 1991:281). El color mismo de la obsidiana verde pudo haber tenido importancia social y simbólica (Sharer 1983:255). El control de los materiales exóticos y conocimientos esotéricos de lugares sagrados distantes tal como Teotihuacán pueden haber sido cruciales para legitimar la autoridad y poder político de los gobernantes emergentes en el Valle de Copán durante el período Clásico

Temprano. Sin embargo, debido a que el porcentaje de obsidiana verde en todos los artefactos de obsidiana disminuyó a través de la secuencia arquitectónica en la Acrópolis del Grupo Principal de Copán, el papel de la obsidiana verde parece haber decrecido a través del tiempo. Dicho patrón de disminución de uso pudo haber sido parcialmente el resultado de un cambio de conexiones de la élite. Si K'inich Yax K'uk' Mo' hubiese sido un extranjero, este patrón puede haber resultado de la asimilación de la dinastía de K'inich Yax K'uk' Mo' a la cultura local a través del tiempo. A pesar de todo, gobernantes más tardíos puede que hayan requerido menos símbolos externos de refuerzo de poder, a medida que la organización sociopolítica local se fue consolidando. Para el período Clásico Tardío, los gobernantes con bases consolidadas de poder local cesaron de importar obsidiana verde.

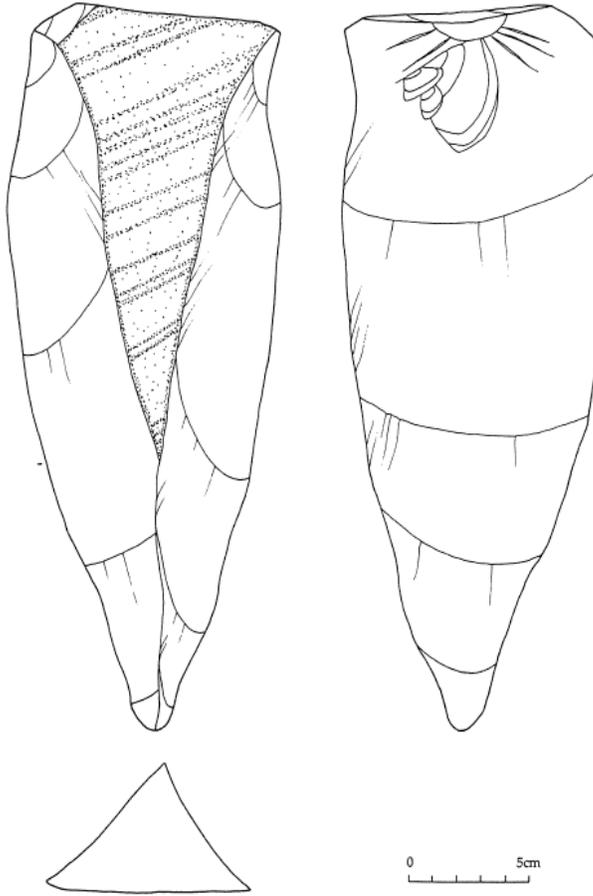
### **Período Clásico Tardío (600 - 900 D.C.)**

La obsidiana de Ixtepeque fue importada al valle de Copán durante el período Clásico Tardío principalmente en forma de núcleos pretrabajados de navajas, tal como se hizo en el período anterior. Los análisis de microhuellas y contextos indican que las navajas prismáticas de obsidiana de Ixtepeque no fueron mercancías de lujo sino fundamentalmente mercancías utilitarias. Tanto las élites como los comunes las usaron para una amplia gama de trabajos diarios: cortar, aserrar, tallar o grabar madera u otras plantas; cortar y raspar carne o cuero; cortar, aserrar y tallar concha, hueso o asta y un mucho menor grado para rituales de sacrificio (Aoyama 1999:133). Aparentemente, todas las unidades domésticas tuvieron acceso a navajas prismáticas terminadas hechas de obsidiana de Ixtepeque, tal como se hizo en los períodos anteriores. La gran mayoría de ellas aparecen en contextos domésticos, con una ocurrencia mucho menor en contextos ceremoniales.

No todas las unidades domésticas tuvieron acceso a los núcleos pretrabajados de navajas o pudieron producir navajas prismáticas. Algunos de los campesinos más pobres en las áreas rurales obtuvieron una pequeña cantidad de navajas prismáticas terminadas hechas de obsidiana de Ixtepeque, además de pequeños nódulos y grandes lascas para la producción no especializada de lascas a percusión. Sheets (1983:96-97) sugiere que mientras la élite Maya Clásica en Quiriguá importó macronúcleos de obsidiana para la producción especializada de navajas prismáticas, la gente que vivía en las áreas rurales obtuvo pequeños guijarros de obsidiana para la producción informal de lascas a percusión. De la misma manera, es posible diferenciar entre la industria de núcleo-navaja y la de lascas a percusión en el valle de Copán durante el período Clásico Tardío.

Los datos sobre artefactos de lítica menor de basureros primarios en el valle de Copán del Clásico Tardío indican una distribución desigual, sugiriendo que los gobernantes tuvieron mayor acceso a la obsidiana de Ixtepeque que los otros habitantes del valle. La densidad de obsidiana en los basureros del Grupo Principal es considerablemente mayor que en los de las residencias grandes y pequeñas, indicando que la familia real desechó más obsidiana y presumiblemente mayor acceso que otras casas en el valle de Copán. Además, el porcentaje de obsidiana en todos los artefactos de lítica menor del Grupo Principal (Media = 94.9, D.S. = 4.2) es considerablemente mayor que el de las residencias grandes (Media = 85.4, D.S. = 9.6) y el de las residencias pequeñas (Media = 69.3, D.S. = 19.6), mientras que el de sílex local aumenta del Grupo Principal a las residencias pequeñas. Esto podría indicar una mayor disponibilidad de obsidiana de acuerdo a la riqueza de las unidades domésticas. Otra línea de evidencia para el acceso preferencial de los gobernantes a la obsidiana de Ixtepeque es un escondite del Clásico Tardío consistente en 700 macronavajas y macrolascas extraordinariamente grandes (casi 30 cm de largo y 15 cm de ancho). Dicho escondite (figura 2), fue depositado durante el reinado del gobernante 12 o 13 en el centro de la Plaza Principal donde contenía numerosas estelas y otros monumentos de piedra y fue sin duda alguna un espacio para presentaciones teatrales. Cantidades tan grandes de macronavajas y macrolascas de gran tamaño no han sido descubiertas fuera del Grupo Principal en el valle de Copán o en cualquier otra parte de las tierras bajas Mayas. La presentación teatral y ritual de depósitos de obsidiana en la Plaza Principal tuvo que haber reforzado el poder político y económico del gobernante.

Los patrones diferenciales de distribución de obsidiana pudieron haber resultado parcialmente por el mayor poder de adquisición de las unidades domésticas involucradas. No obstante, creo que los referidos patrones podrían indicar un mecanismo centralizado de dispersión, es decir, la distribución de núcleos pretrabajados de navajas de obsidiana de Ixtepeque fue institucionalizada por la corte real como parte de la economía política. Esta interpretación claramente contradice un estudio previo conducido por Mallory (1984) en el cual sugirió que la producción de navajas prismáticas de obsidiana fue llevada a cabo en todas las unidades domésticas en Copán y que la obsidiana fue igualmente disponible para todas las clases sociales. Es de hacer notar que las muestras de obsidiana que Mallory estudió nunca fueron suficientes para un estudio a nivel regional y no incluyeron ningún artefacto del Grupo Principal.



**Figura 2.** Una macronavaja muy grande de la Plaza Principal de Copán, Clásico Tardío.

Los resultados de mi estudio sugieren que la antigua ciudad de Copán funcionó como un centro de distribución de núcleos pretrabajados de obsidiana de Ixtepeque hacia los sitios más pequeños en el valle de Copán y otros centros menores en las regiones vecinas (Aoyama et al. 1999). Una fuerte caída en la distribución de la obsidiana de Ixtepeque está a aproximadamente 60 km del Grupo Principal de Copán. En otras palabras, la obsidiana de Ixtepeque dominó virtualmente toda la región de La Entrada excepto en el extremo norte de la región, en donde la industria de lascas a percusión de obsidiana de San Luis dominó la industria de núcleo-navaja de obsidiana de Ixtepeque. La fuente de San Luis está localizada a 30 km de la región de La Entrada y pequeños nódulos de obsidiana de San Luis fueron

usados exclusivamente para la producción no especializada de pequeñas lascas a percusión. Es posible que la fuerte disminución de la obsidiana de Ixtepeque en la región de La Entrada fuese el resultado de factores políticos. Esta distancia es paralela al radio hipotético de los estados regionales del Clásico Maya.

Los gobernantes locales de los centros de la parte sur de la región de La Entrada, tales como Los Higos y El Abra, parecen haber obtenido obsidiana principalmente en forma de núcleos pretrabajados a través del intercambio directo con el estado de Copán, distribuyéndolos a los sitios más pequeños de la región de La Entrada. El porcentaje de obsidiana de Ixtepeque, la fuente lejana y la obsidiana de alta calidad, aumenta en relación a la categoría de sitio de pequeño a grande, mientras que el de la obsidiana de San Luis, la fuente cercana y la obsidiana de baja calidad, disminuye de los sitios grandes a los pequeños. Esto podría indicar una mayor disponibilidad de la obsidiana de Ixtepeque de acuerdo a la posición jerárquica de los habitantes de un sitio.

Las inscripciones en el vaso de alabastro de El Abra, el mayor centro en la región de La Entrada, proporcionan una línea explícita de evidencia con relación a la interacción económica directa entre un dirigente local y el gobernante 16 de Copán, Yax Pasaj Chan Yopaat. Según David Stuart (1995), luego de la primera oración, la cual registra la fecha 7 Ets'nab 11 Yax, o sea, 9 de Agosto de 775, una segunda oración se refiere a una danza ritual del gobernante 16 de Copán relacionada con el recibimiento de 17 cargas de "tributo." Dado que la cantidad de tierra disponible para la agricultura estaba siendo reducida por los asentamientos humanos en el valle de Copán, tal tributo puede haber incluido alimentos. La región de La Entrada está lo suficientemente cerca para hacerla un punto de origen de alimentos básicos importados al valle de Copán. Por lo tanto, el intercambio de obsidiana de Ixtepeque podría reflejar la movilización de sobreproducción de alimentos.

Con base a los datos de obsidiana de los basureros primarios de la Acrópolis de Copán, la disponibilidad general de obsidiana parece haber decrecido de forma marcada en la última mitad del período Clásico Tardío. Los últimos gobernantes tuvieron menos acceso a la obsidiana y pudieron haber tenido más dificultades en la administración de los sistemas de intercambio inter e intraregional que sus predecesores inmediatos en la cumbre política de Copán. Tal evidencia podría sugerir que el período Clásico Tardío fue un período de gran inestabilidad interna. Lo que implica esto es que el decaimiento de la autoridad política central podría no haber sido un acontecimiento tan súbito. Aún más importante, la producción de puntas de navaja prismática de obsidiana, así como puntas bifaciales de obsidiana

y sílex, incrementó hacia el final del período Clásico Tardío (Aoyama 2005 b). Dicho incremento de ambos tipos de puntas puede ser tomado como evidencia para una escalada en la competencia intra- y/o intervalle.

### **Período Postclásico Temprano (950 - 1100 D.C.)**

Luego de la desaparición de la autoridad dinástica centralizada en el siglo nueve, el sistema de obtención y distribución intraregional de núcleos pretrabajados de obsidiana de Ixtepeque se vino abajo, lo que resultó en el cese de la producción local de navajas prismáticas en el valle de Copán. Los habitantes del valle de Copán durante el período Postclásico Temprano regresaron al modo Preclásico de obtención y producción de obsidiana de Ixtepeque. Ellos obtuvieron esta obsidiana principalmente como pequeños nódulos y grandes lascas. Los Copanecos del Postclásico Temprano también recuperaron pedazos grandes de obsidiana de depósitos más tempranos en Copán y los usaron como núcleos simples para manufacturar pequeñas lascas no especializadas a percusión.

Los mencionados cambios están reflejados en una dramática disminución en el porcentaje de navajas prismáticas en los artefactos de obsidiana de Ixtepeque (del 69.4 al 23.4%), además de un incremento significativo de la obsidiana de Ixtepeque con corteza (del 2.8% al 9.7%) del período Clásico Tardío al Postclásico Temprano. El decaimiento de la tecnología de navajas durante el período Postclásico Temprano refuerza el argumento de que la corte real institucionalizó la obtención y distribución de núcleos pretrabajados de navajas de obsidiana de Ixtepeque durante el período Clásico.

No obstante, los Copanecos del Postclásico Temprano no estaban aislados de otras regiones, sino que participaron en las crecientes redes de intercambio a larga distancia de la Mesoamérica Postclásica. Aunque Ixtepeque fue aún la fuente de obsidiana más comúnmente usada, ellos importaron pequeñas cantidades de navajas prismáticas terminadas de obsidiana de Pachuca y Ucareo de las tierras altas de México. La notoria presencia de obsidiana de las tierras altas de México en el gran centro de Chichén Itzá (Braswell y Glascock 1995) además de los sitios costeros más pequeños en las tierras bajas Mayas (McKillop 1989) durante el período Postclásico Temprano podría implicar que esta distribución se volvió más amplia y descentralizada. Los Copanecos del Postclásico Temprano también usaron cantidades limitadas de alfarerías importadas como Tohil Plomizo, Anaranjado Fino y Policromado Las Vegas además de la cerámica utilitaria de la

fase Ejar del Postclásico Temprano (Manahan 2004). Sin embargo, la escala del intercambio a larga distancia nunca fue grande. Los análisis de microhuellas y contextos de las navajas prismáticas de obsidiana de las tierras altas de México indican que ellas eran esencialmente mercancías utilitarias en el valle de Copán durante el período Postclásico Temprano. Sin embargo, ni siquiera el incremento del intercambio a la larga distancia alivió la carestía política y económica traída por el colapso de la autoridad dinástica centralizada en Copán.

## **IMPLICACIONES PARA LA ORGANIZACIÓN SOCIOECONÓMICA Y URBANISMO DE UN ESTADO CLÁSICO MAYA**

Los resultados del presente estudio sugieren que la administración de la obtención e intercambio de los núcleos pretrabajados de navajas de obsidiana de Ixtepeque, acompañada con otros factores, jugó un papel significativo en el desarrollo y mantenimiento del estado Clásico de Copán. La corte real institucionalizó los sistemas de la obtención y distribución intra e interregional de por lo menos una mercancía utilitaria (*i.e.*, núcleos pretrabajados de obsidiana de Ixtepeque) como parte de la economía política o pública. El intercambio a larga distancia de pequeñas cantidades de mercancías de la élite tales como artefactos terminados de obsidiana verde, fue principalmente de importancia social y simbólica más que económica durante el período Clásico Temprano. Las élites emergentes en el valle de Copán participaron en redes de intercambio a larga distancia con el objeto de legitimar principalmente su autoridad y poder político. Los artefactos de obsidiana verde del México Central pueden haber sido principalmente una mercancía utilitaria de la élite, y la dinastía de K'inich Yax K'uk' Mo' puede haberlos redistribuido como dones para atraer seguidores y aliados. Sin embargo, el intercambio a nivel local fue mucho más crítico para el desarrollo del estado que el intercambio a larga distancia.

El presente estudio sobre el consumo e intercambio de obsidiana en Copán proporciona un poco de luz sobre la discusión actual acerca de la naturaleza del antiguo urbanismo Mesoamericano. Sanders y Webster (1988) tienden a ver sólo los centros más grandes y más densamente poblados como "verdaderamente urbano," y argumentan que casi todas las antiguas ciudades Mesoamericanas (exceptuando unas pocas ciudades administrativas tales como Teotihuacán) corresponden al tipo real-ritual (figurando Copán como un ejemplo fundamental), en el cual las unidades políticas fueron organizadas con base a líneas de parentesco.

La sociedad Clásica de Copán fue internamente heterogénea como lo fue la sociedad de Teotihuacán. Esto se desprende de la gran variabilidad en riqueza representada por las diferencias en el acceso a la obsidiana de Ixtepeque además de la dicotomía entre la industria urbana de núcleo-navaja y la rural de lascas a percusión. Mientras que Teotihuacán tuvo instituciones económicas más fuertes y desarrolladas, un gobierno más centralizado y una población mucho más grande que la de Copán, ambas ciudades se caracterizaron por actividades económicas diferentes. Así que las diferencias entre las economías administrativas de Teotihuacán y Copán fue una cuestión de escala en vez que de tipo.

Sin tomar en cuenta el tamaño de la población, las antiguas ciudades Mayas sirvieron una gama más amplia de funciones administrativas y económicas que la ciudad real-ritual. Los gobernantes de Copán aprovecharon su inusual ubicación cerca de recursos altamente localizados, es decir, la obsidiana de Ixtepeque. La obtención directa de obsidiana de alta calidad señala una diferencia significativa entre Copán y otras grandes ciudades Mayas. Mientras que los gobernantes de Copán fueron exportadores además de consumidores de núcleos de navajas de obsidiana, los gobernantes en la mayoría de las tierras bajas Mayas fueron principalmente consumidores de núcleos de navajas de obsidiana e intermediarios dentro de las redes de intercambio a larga distancia. En suma, el estado Clásico de Copán tuvo por lo menos una función administrativa en la obtención y distribución de núcleos pretrabajados de navajas de obsidiana de Ixtepeque, un elemento importante de conjuntos utilitarios del antiguo Copán. El estado de Copán obtuvo núcleos de navajas de obsidiana de Ixtepeque, los distribuyó a los nobles que vivían en el valle de Copán y los exportó a los gobernantes locales de centros más pequeños en las regiones vecinas. Con respecto a esto, el estado Clásico de Copán mantuvo una organización política y económica centralizada e integrada basada en más que las líneas de parentesco, ideología y ritual.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adams, R. E., & Jones, R. C. ( 1981 ). Spatial Patterns and Regional Growth among Classic Maya Cities. *American Antiquity*, 46:301-322.
- Aoyama, K. (1989). Estudio Experimental de las Huellas de Uso sobre Material Lítico de Obsidiana y Sílex . *Mesoamérica* , 17:185-214.
- Aoyama, K. (1994). Socioeconomic Implications of Chipped Stone from the La Entrada Region, Western Honduras. *Journal of Field Archaeology*, 21:133-145.
- Aoyama, K. (1995). Microwear Analysis in the Southeast Maya Lowlands: Two Case Studies at Copán, Honduras. *Latin American Antiquity*, 6:129-144.
- Aoyama, K. (1996). *Exchange, Craft Specialization, and Ancient Maya State Formation: A Study of Chipped Stone Artifacts from the Southeast Maya Lowlands*. Ph.D. dissertation. University of Pittsburgh.
- Aoyama, K. (1999). Ancient Maya State, Urbanism, Exchange, and Craft Specialization: Chipped Stone Evidence of the Copán Valley and the La Entrada Region, Honduras. *Memoirs in Latin American Archaeology No. 12*.
- Aoyama, K. (2001). Classic Maya State, Urbanism, and Exchange: Chipped Stone Evidence of the Copán Valley and Its Hinterland . *American Anthropologist* , 103:346-360.
- Aoyama, K. (2001). Ritos de Plebeyos Mayas en la Cueva Gordon no. 3 de Copán (Honduras) durante el Período Clásico: Análisis de las Microhuellas de Uso sobre la Lítica Menor de Obsidiana. *Mayab*, 14:5-16.
- Aoyama, K. (2005 ). Classic Maya Warfare and Weapons: Spear, Dart and Arrow Points of Aguateca and Copán. *Ancient Mesoamerica*, 16:291-304.
- Aoyama, K. (2005). Classic Maya lithic production at Copán, Honduras. *Mexicon*, 27(2/3):30-37.
- Aoyama, K. (2007). Elite Artists and Craft Producers in Classic Maya Society: Lithic Evidence from Aguateca, Guatemala. *Latin American Antiquity*, 18:3-26.
- Aoyama, K., Tashiro, T., & Glascock, M. D. (1999). A Pre-Columbian Obsidian Source in San Luis, Honduras: Implications for the Relationship between Late

Classic Maya Political Boundaries and the Boundaries of Obsidian Exchange Networks. *Ancient Mesoamerica*, 10:237-249.

- Ball, J. W., & Taschek, J. T. (1991). Late Classic Lowland Maya Political Organization and Central Place Analysis: New Insights from the Upper Belize Valley. *Ancient Mesoamerica* , 2:149-165.
- Bill, C. (1997 ). *Patterns of Variation and Change in Dynastic Period Ceramics and Ceramic Production at Copan, Honduras*. Ph.D. dissertation. New Orleans: Tulane University.
- Braswell, G. E. (1995). Los artefactos de Obsidiana de Chichén Itzá. *Tercer Congreso Internacional de Mayistas*. Quintana Roo, México.
- Braswell, G. E., Aoyama, K., McKillop, H. I., & Glascock, M. D. (2000). Determining the Geological Provenance of Obsidian Artifacts from the Maya Region: A Test of the Efficacy of Visual Sourcing. *Latin American Antiquity*, 11:269.
- Braswell, G. E., Glascock, M. D., & Neff, H. (1996). The Obsidian Artifacts of Group 10L 2, Copán: Production, Exchange, and Chronology. *61st Annual Meeting of Society for American Archaeology*. New Orleans.
- Braswell, G. E., V, E. W., & Glascock, M. D. (1994). The Obsidian Artifacts of Quelepa, El Salvador. *Ancient Mesoamerica* , 5:173-192.
- Carrasco, D., Jones, L., & Sessions, S. (Eds.). (2000). "The Arrival of Strangers": Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History. *Mesoamerica's Classic Heritage From Teotihuacan to the Aztecs*, 465-513.
- Chase, A. F., & Chase, D. Z. (1996). More Than Kin and King: Centralized Political Organization among the Late Classic Maya. *Current Anthropology*, 37:803-810.
- Clark, J. E. (1987). Politics, Prismatic Blades, and Mesoamerican Civilization. In J. K. Johnson, & C. A. Morrow (Eds.), *The Organization of Core Technology* (pp. 259-284). Boulder: Westview Press.
- Culbert, T. P. (1991). Politics in the Northern Peten, Guatemala . In T. P. Culbert (Ed.), *Classic Maya Political History: Hieroglyphic and Archaeological Evidence* (pp. 128-146). Cambridge: Cambridge University Press.

- Demarest, A. A. (1992 ). Ideology in Ancient Maya Cultural Evolution. In A. A. Demarest, & G. W. Conrad (Eds.), *Ideology and Pre Columbian Civilizations* (p. 135-157). Santa Fe: School of American Research Press.
- Drennan, R. D. (1991 ). Pre-Hispanic Chiefdom Trajectories in Mesoamerica, Central America, and Northern South America. In T. Earle (Ed.), *Chiefdoms: Power, Economy, and Ideology* (pp. 263-287). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fash, W. L. (1991). *Scribes, Warrior and Kings*. London: Thames and Hudson.
- Folan, W. J. (1992 ). Calakmul, Campeche: A Centralized Urban Administrative Center in the Northern Peten. . *World Archaeology* , 24:158-168.
- Fox, J. W., & Cook, G. W. (1996). Constructing Maya Communities: Ethnography for Archaeology. *Current Anthropology*, 37:811-821.
- Inomata, T., & Aoyama, K. (1996 ). Central Place Analyses in the La Entrada Region, Honduras: Implications for Understanding the Classic Maya Political and Economic Systems. *Latin American Antiquity*, 7:291-312.
- Keeley, L. H. (1980). Experimental Determination of Stone Tool Uses: A Microwear Analysis.
- Mallory, J. K. (1984). *Late Classic Maya Economic Specialization: Evidence from the Copán Obsidian Assemblage*. Ph.D. dissertation. The Pennsylvania State University.
- Manahan, T. K. (2004). The Way Things Fall Apart: Social Organization and the Classic Maya Collapse of Copan. *Ancient Mesoamerica*, 15:107-125.
- Marcus, J. (1983). Lowland Maya Archaeology at the Crossroads. *American Antiquity*, 48:454-488.
- McKillop, H. I. (1989). Coastal Maya Trade: Obsidian Densities at Wild Cane Cay. (P. A. McAnany, & B. L. Isaac, Eds.) *Prehistoric Maya Economies of Belize*, 17-56.
- Moholy Nagy, H., Asaro, F., & Stross, F. H. (1984). Tikal Obsidian: Sources and Typology. *American Antiquity*, 49:104-117.

- Sanders, W. T., & Webster, D. L. (1988). The Mesoamerican Urban Tradition. *American Anthropologist*, 90:521-546.
- Sharer, R. J. (1983). Interdisciplinary Approaches to the Study of Mesoamerican Highland Lowland Interaction: A Summary View. In A. G. Miller (Ed.), *Highland Lowland Interaction in Mesoamerica: Interdisciplinary Approaches* (p. 241-263). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Sharer, R. J., Schortman, E. M., & Urban, P. A. (1983). Guatemalan Obsidian: A Preliminary Study of Sources and Quiriguá Artifacts. *Quirigua Report II*. The University Museum, Philadelphia.
- Sharer, R. J., Traxler, L. P., Sedat, D. W., & Bell, E. E. (1999). Early Classic Architecture Beneath the Copán Acropolis: A Research Update. *Ancient Mesoamerica*, 10:3-23.
- Sheets, P. D. (1978). Artifacts In The Prehistory of Chalchuapa, El Salvador. (R. Sharer, Ed.) 2, 1-131.
- Stuart, D. (1992). Hieroglyphs and Archaeology at Copán. *Ancient Mesoamerica*, 3:169-184.
- Stuart, D. (1995). Alabaster Vessel, El Abra, Honduras.

# *Las Manos del Dios del Maíz*

Adam Herring

## Resumen

No es del todo una exageración afirmar que Copán fue un extranjero curioso en el conjunto de las comunidades mayas de las tierras bajas. La dinastía que fundara Yax K'uk' Mo' temprano en el siglo quinto estaba lejos tanto geográficamente de los centros dinásticos de las tierras bajas mayas como también marcada por sus complejas relaciones con otras gentes del sur de Mesoamérica y de la parte alta de Centro América. Al mismo tiempo que Copán ha llegado a representar el gran sitio-tipo de la civilización antigua maya, también al arte copaneco se le ha considerado totalmente representativo de las más preciadas ambiciones de la tradición visual más amplia y también un ejemplo de sus más grandes logros. En el Dios del Maíz copaneco, el éxito de la representación de un esquema caligráfico tiene poco que ver con normativas de calidad del arte copaneco con relación a la más amplia tradición visual maya de tierras bajas. La sofisticación plástica y tridimensional que la línea maya asume en esta pieza es anómala, más bien extraordinaria dentro del corpus del arte maya de tierras bajas. Más retirados geográfica y culturalmente, los copanecos estaban más en libertad y entablaron una conversación distinta con la retórica visual de la tradición maya de tierras bajas.

**Palabras Clave:** Copán, arte maya-copaneco, Dios del Maíz.

## Abstract

It is not a complete exaggeration to affirm that Copan was a curious stranger within the array of maya communities from the lowlands. The dynasty founded by Yax K'uk' Mo' early during the fifth century was both geographically far away from the dynastic centers from the maya lowlands as well as marked by its complex relations with peoples from the south of Mesoamerica and the northern part of Central America. Copan has represented the great type-site of the ancient maya civilization at the same time that the copan art has been considered both totally representative of one of the most precious ambitious of a wider visual tradition as well as an example of its greater achievements. The Copan's Maize God's representative success

of a calligraphic scheme has little to do with the quality norms of copan art vis a vis the wider Maya visual tradition from the lowlands. The plastic sophistication and tridimensionality that the maya line assumes in this piece is anomalous, rather extraordinary within the mayan art corpus from the lowlands. Geographically and culturally more distant, the people from Copan had more freedom and initiated a different conversation with the visual rhetoric of the maya tradition from the lowlands.

**Keywords:** Copán, maya-copan art, Maize God.

---

**Adam Herring,** (aherring@mail.smu.edu) Universidad Metodista del Sur (South Methodist University).

## INTRODUCCIÓN

En un perspicaz y provocativo aporte, los arqueólogos Patricia Urban y Edward Schortman en una ocasión declararon que “a pesar de los monumentos imponentes que sirven de apoyo a la reputación maya de Copán-inscripciones jeroglíficas, estelas, formas de las estructuras y otros-(Copán) es un...sitio no maya del centro occidental de Honduras”.<sup>1</sup> No es del todo una exageración afirmar que Copán fue un extranjero curioso al conjunto de las comunidades mayas de las tierras bajas. La dinastía que fundara Yax K'uk' Mo' temprano en el siglo quinto estaba lejos tanto geográficamente de los centros dinásticos de las tierras bajas mayas como también marcada por sus complejas relaciones con otras gentes del sur de Mesoamérica y de la parte alta de Centro América. La comunidad de Copán estaba en un nexo geográfico y cultural, una encrucijada cuya complejidad vital se comprende sólo provisionalmente en la investigación arqueológica de la región.

En la erudición de los estudios mayas, la separación geográfica de Copán del conjunto de comunidades de las tierras bajas mayas se advirtió desde temprano, pero se explicaba en términos del ascenso hegeliano del espíritu: durante la mitad del siglo veinte, los estudiosos pintaban la ciudad como un exitosamente-establecido puesto fuera de límite de “la cultura maya avanzada de las tierras bajas”, cuando en otros lados de las periferias montañosas de las tierras bajas—en las tierras altas de Chiapas y en las montañas bajas de Belice—la cultura maya de tierras bajas había a penas llegado a un “inseguro alojamiento”.<sup>2</sup> Como “la Atenas del Nuevo Mundo”, Copán compendia los atributos culturales de las tierras bajas mayas: conocida sin igual “en conocimiento y arte” y segunda sólo en tamaño a Tikal, a Copán se le miraba a la vez como un puesto foráneo evangelizador, un agente esparciendo sus colonias por mucho del occidente de Honduras y del sureste de Guatemala.<sup>3</sup> Para los arqueólogos mayistas de mediados del siglo veinte, el papel de Copán como un bastión y puesto foráneo de la cultura maya de tierras bajas entre los jefes y hombres grandes de las tierras altas de Honduras parecía tan natural como el

<sup>1</sup>Patricia A. Urban y Edward M. Schortman, “Copan and its Neighbors: Patterns of Interaction Reflected in Classic Period Western Honduran Pottery,” en Prudence M. Rice y Robert J. Sharer, editores, *Maya Ceramics: Papers from the 1985 Maya Ceramic Conference* (Oxford: BAR International, 1987), 383. En esta referencia Urban y Schortman están comentando específicamente sobre la evidencia cerámica. Ver también a Robert B. Smith y a James C. Gifford, “Pottery of the Maya Lowlands,” en Robert Wauchope, editor general, Gordon R. Willey, editor del volumen, *Handbook of Middle American Indians, vol. 2: Archaeology of Southern Mesoamerica* (Austin: University of Texas Press, 1965), 505; Hector Neff, James W. Cogswell, Laura J. Kosakowsky, Francisco Estrada Belli y Frederick J. Bove, “A New Perspective on the Relationships among Cream Paste Ceramic Traditions of Southeastern Mesoamerica,” *Latin American Antiquity* 10:3 (1999): 281-299.

<sup>2</sup>J. Eric S. Thompson, *The Rise and Fall of Maya Civilization* (Norman: University of Oklahoma Press, 1954), 25.

<sup>3</sup>Sylvanus G. Morley, *The Inscriptions at Copan* (Washington, D.C.: Carnegie Institution of Washington, 1920), 431.

mismo proceso de la evolución social que la acrópolis de Copán ejemplificaba: el ascenso mismo de la civilización.

Llegando a un grado de importancia, los señores de Copán (y después, los de Quiriguá) *impusieron* la presencia de un reinado divino en la región al estilo maya de las tierras bajas, trayendo con su gobierno el ritualismo, los patrones de asentamiento y de vivienda y los medios administrativos de las dinastías mayas de las tierras bajas del sur. Los efectos del liderazgo copaneco en cuanto a las preferencias culturales y materiales penetraron profundamente en Honduras central y en El Salvador, alterando apreciablemente la producción y patrón de uso de la cerámica y otros bienes entre gente no Maya de estas regiones<sup>4</sup>. Pero la imposición de una presencia cultural de tierras bajas mayas no fue total ni fue un paso sencillo en el ascenso de la evolución social y cultural.

Aunque el panorama continúa incompleto, la complejidad de la vida cultural y de la identidad en las montañas del occidente de Honduras se ha esclarecido bastante. La arqueología reciente en Copán revela algo como el terreno cultural desigual de una frontera cultural más que una roca firme de identidad maya de tierras bajas.

Por ingeniosa que por ahora sea la comprensión arqueológica de Copán, las narraciones artístico-históricas de la producción visual copaneca continúan sin reconciliarse con el movimiento de la ciudad desde el centro. Mientras la investigación artístico-histórica reciente ha relacionado hábilmente la iconografía de los monumentos de Copán a la cosmología y la política dinástica antigua maya, la comprensión talentosa de la tradición visual copaneca continúa ligada a los argumentos arqueológicos y estéticos de una generación más temprana. Aun ya a fines de los 1980s, al arte monumental de Copán se le invocaba para estabilizar una imagen creada—Copán como una fortaleza de la civilización clásica maya de tierras bajas—en aquel momento seriamente amenazada por un enemigo oculto arqueológico: “Existe una calidad formal y ‘oficial’ con respecto al componente de la élite clásica maya de Copán. Demuestra lo que fue, por lo menos por un tiempo, una presencia extranjera, marcando el límite entre los mayas clásicos y los sistemas culturales de América Central.”<sup>5</sup>

---

4. E. Wyllys Andrews, V., “The Southeastern Periphery of Mesoamerica: A View from Eastern El Salvador,” en Norman Hammond editor, *Social Process in Maya Prehistory: Studies in Honour of Sir Eric Thompson* (London y New York: Academic Press, 1977), 113-134.

5. Richard Leventhal, Arthur A. Demarest y Gordon R. Willey, “*The Cultural and Social Components of Copan*,” en Kathryn Maurer Trinaus, editora, *Politics and Partitions: Human Boundaries and the Growth of Complex Societies* (Tempe: Arizona State University Anthropological Research Papers, 1987), 200.

Quiero presentar tres argumentos preliminares sobre el arte copaneco y extenderme sobre uno de ellos en particular. Primero, la importancia de Copán en la tradición investigativa y, en gran medida, como muchas nociones determinantes en cuanto a esta antigua ciudad resultan en gran medida del arte visual desafiante del sitio. Es decir, mucha de la forma en que entendemos la cultura élite en Copán es consecuencia del juicio estético de las obras de arte de Copán.

En segundo lugar, la importancia que este juicio estético ha tomado dentro del más amplio cuerpo acumulado de investigación en Copán no ha llegado sin un precio al entendimiento artístico-histórico del arte copaneco. La centralidad misma de lo visual tendió a limitar una revaloración activa de la tradición visual copaneca; es decir, aun con la apertura de nuevas perspectivas arqueológicas en cuanto a la cultura de Copán, la comprensión erudita del arte ha tendido a adherirse a las valoraciones de la parte tardía del siglo XIX tanto en cuanto al arte como en cuanto a su relación a la más amplia tradición maya.

En tercer lugar, no quiero menospreciar la investigación arqueológica y artístico-histórica sobre el arte copaneco de los siglos XIX y XX. Deseo enfatizar lo correcto que este pensamiento logró sobre este trabajo y cómo este mismo trabajo puede utilizarse para encarar el arte de Copán con ojos frescos. Finalmente, permítaseme agregar que este proyecto es equivalente a visitar de nuevo el excepcionalismo que ha caracterizado la valoración erudita del arte monumental de Copán. Mi intención no es dejar a un lado o completamente descartar este excepcionalismo, sino simplemente repensar sus bases críticas y sus consecuencias interpretativas.

## **EL ARTE COPANECO: EL DIOS COPANECO DEL MAIZ**

El arte copaneco reina en un lugar de privilegio sin rival en los avalúos eruditos de la más amplia tradición maya y esto ha sido así desde la mitad del siglo XX. Al mismo tiempo que Copán llegaba a representar el gran sitio-tipo de la civilización antigua maya, también al arte copaneco se le consideraba tanto totalmente representativo de las más preciadas ambiciones de la tradición visual más amplia y también como ejemplo de sus más grandes logros.

La centralidad del arte copaneco en cuanto a la comprensión moderna le debe algo a su gran belleza, pero también a un accidente histórico a lo largo de los siglos XIX y XX.

El arte copaneco fue tanto el más temprano y el mejor persuasivamente documentado y también el más cuidadosamente estudiado de las obras artísticas mayas. Suficiente y hábil documentación erudita se le prodigó a Copán desde los 1840s. Finalizado el siglo XIX, el conocimiento erudito y público en cuanto al arte antiguo maya se circunscribía alrededor de material de Copán.<sup>6</sup>

El escritor viajero norte americano John Lloyd Stephens proporcionó comentarios detallados y astutos sobre la imponente perplejidad visual del arte copaneco: en un episodio, Stephens describe los intentos del artista Frederick Catherwood por dibujar y registrar, durante el verano de 1839/1840, un monumento tallado copaneco. El monumento que él describe es el que ahora conocemos como Estela H, erigida en las primeras décadas del siglo octavo por el trezavo gobernante de Copán, *Waxaklajuun Ub'aaj K'awiil*:

*"Los diseños eran muy complicados, tan distintos de cualquier cosa que el Sr. Catherwood hubiese visto anteriormente que eran perfectamente ininteligibles...parecía que el ídolo desafiaba su arte."*<sup>7</sup>

Es importante también reconocer que Copán entró en su ascenso en la literatura arqueológica como un puesto de avance en las tierras bajas mayas durante las décadas en las cuales la lectura de la forma artística era muy integral al análisis arqueológico. Siguiendo el liderazgo de los historiadores alemanes y los clasicistas ingleses del siglo XIX, los arqueólogos mayistas entendieron el estilo artístico como

---

<sup>6</sup>. En cuanto a la arqueología de museo en Inglaterra durante el siglo XIX, ver a Ian Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum, 1800-1939* (London: British Museum Press, 1992). El material fue uno de los primeros de llevarse a la atención del público anglo-americano—con la narrativa viajera de John Lloyd Stephens, cuyos relatos atractivos y espléndidamente ilustrados de viaje fueron los preferidos del mercado desde los 1840s en adelante: ver a Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan: Frederick Catherwood, Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas, and Yucatan* (London: Vizetelly Bros., 1844). Posteriormente en ese siglo, los monumentos de Copán fueron entre los primeros en ser sistemáticamente documentados a través de los medios exigentes y carismáticos del dibujo técnico, fotografía y moldes de yeso y en ser publicados como un corpus sistemático de obras: ver a Maudslay, *Biología Central-Americana*. Ya para los 1880s, Copán fue el primer sitio maya en recibir una expedición arqueológica grande de parte de una universidad norteamericana: e.g. G. B. Gordon, *Prehistoric Ruins of Copan, Honduras: Memoires of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* 1:1 (1896), 1-48. Obras artísticas copanecas fueron las primeras en ser objeto de estudio artístico-histórico sostenido, un análisis de motivos y una seriación morfológica publicada por el Museo Peabody de Harvard en 1913: Herbert J. Spinden, *A Study of Maya Art: Its Subject Matter and Historical Development* (1913; reimpresso New York: Dover, 1975), 155-165. Mucha de esta información e imaginaria visual estuvo a disposición de un amplio público por medio de publicaciones cuantiosas, en vez de ediciones limitadas para los especialistas.

<sup>7</sup> John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*, 43-44. En cuanto a ésta y otras estelas asociadas con el Trezavo Gobernante, ver a Elizabeth A. Newsome, *Trees of Paradise and Pillars of the World: The Serial Stela Cycle of "18-Rabbit-God K," King of Copan* (Austin: University of Texas Press, 2001).

un indicador primario de “la condición para civilización”.<sup>8</sup> Las grandes voces de la opinión erudita de mediados del siglo XX, como Sylvanus G. Morley y J. Eric S. Thompson, describían la “serenidad y dignidad” y la “magnificencia emocional” del arte copaneco, exaltando esta evidencia incuestionable de la sofisticación y logro cultural de la tradición maya más amplia de las tierras bajas.<sup>9</sup>

Los estudiosos de estética contemporáneos estuvieron de acuerdo: las notas de Roger Fry para sus Disertaciones Slade de 1932/33 incluían un comentario sobre un busto de un dios del maíz del Templo 22 de Copán (ca. 715 d.C.). Ésta es una obra que Alfred P. Maudslay trasladó a Londres en el siglo XIX. Esta obra y la escultura de fachada asociada del Templo 22 se produjeron en el año 715 d.C., durante el reinado del decimotercer gobernante de Copán. La Profesora Jennifer Ahlfeldt von Schwerin y sus asociados están ahora conservando y restaurando el Templo 22 y este importante proyecto ayudará mucho a profundizar y a revisar nuestra comprensión de esta obra. Leo de Roger Fry comenta sobre el Dios del Maíz del Templo 22:

No sé si aun en la mejor escultura de Europa se puede encontrar algo exactamente como (ésta) en cuanto a su equilibrio entre sistema y sensibilidad, en su poder para al mismo tiempo sugerir toda la complejidad de la naturaleza y mantener cada forma dentro de un principio común unificador, i.e. cada forma refiriéndose a y modificando el mismo tema.<sup>10</sup>

Con el fin de ejemplificar la más amplia tradición visual maya, Fry presentó este kouros maya disponible, obra rara y quizá de ninguna manera representativa del producto de la habilidad de un artesano maya. Durante la parte temprana del siglo XX, estudiosos defensores de una forma más austera del clasicismo habían visto

---

<sup>8</sup> “Condición de civilización”: Gordon R. Willey, “The Early Great Styles and the Rise of the Pre-Columbian Civilization,” *American Anthropologist* 64:1 (1962), 8.

<sup>9</sup> “Serenidad y dignidad”: Morley, *Inscriptions at Copán*, 352. “Magnificencia emocional”: Thompson, *The Rise and Fall of Maya Civilization*, 81.

<sup>10</sup> En 1918, Roger Fry publicó un comentario sobre el arte Pre-Colombino en la *Burlington Magazine*. (Ese artículo *Burlington Magazine* de Fry fue reimpreso en *Vision and Design* [London: Chatto and Windus, 1957], 104-13.) Fry valoró un sentido clasicista de economía de forma: distinto a Carpenter, no obstante, Fry encontró esta economía en el trabajo escultórico de Copán. Publicando su comentario sobre escultura maya primero en la *Burlington Magazine* en 1918, los puntos de vista de Fry se anunciarían muy sucintamente en una charla que dictó como Profesor Slade en 1932-33, reimpresa en *Roger Fry: Last Lectures*, ed. Kenneth Clark (London: Cambridge University Press, 1939; reimpresa en Boston: Beacon, 1962), 87.

el arte maya con malos ojos por su demasiado trabajada complejidad.<sup>11</sup> Fry no objetó, pero señaló la consistencia del esquema visual del arte y la inteligencia de la consistencia y variedad de este patrón por medio de la composición representativa. El pensamiento de Fry también gozaba de la ventaja calculada de una posición a veces tácticamente conservadora y en otras ocasiones fortificadamente vanguardista. Sus comentarios aprovecharon a lo sumo las preocupaciones clasicistas de la arqueología de museo del siglo XIX, ayudando al mismo tiempo a poner a los mayas en un mapa de arte mundial, mapa en proceso de cambio después de las victorias del Modernismo. Para la tradición maya, si no para otras, la de Fry fue la última intervención decisiva en la querrela post ilustración en cuanto a la dignidad del arte indígena del Nuevo Mundo y sus observaciones sobre el arte maya tuvieron eco en la literatura de mediados de siglo. Aldous Huxley, quien visitó Copán en los 1930s, se refirió a la “gracia”, a la “sutileza plástica” y a la “fuerza de expresión emocional” del mismo dios del maíz copaneco; “uno de repente se siente en casa, en campo emocional familiar.”<sup>12</sup>

Desde la larga perspectiva de medio siglo, los comentarios de Fry también ofrecen un punto de partida para una reconsideración de las artes visuales de Copán. Sin ser un arqueólogo de antigüedades o un cazador de glifos, los compromisos formalistas de Fry lo obligaron a enfrentarse con el arte ante sus ojos. El comentario de Fry sobre el dios del maíz copaneco en realidad ofrece una comparación forzada con el arte del Viejo Mundo; pero el formalismo de Bloomsbury ofreció por lo menos la ventaja de la observación cuidadosa del objeto mismo, una forma de atención que la atención distraída del arqueólogo con regularidad no le prodigaba a estas obras.<sup>13</sup> La reiteración indefinida de Fry del comparativismo clasicista cerró la corta intromisión de sus charlas al mundo maya; la casi calidad mecánica de la sierra arqueológica les provee a las observaciones que él había sacado de su aguda visión la calidad fluctuante de un pensamiento incompleto.

Por todo el dios copaneco del maíz sí funciona un rigor formal sistematizado.

---

<sup>11</sup> Rhys Carpenter, *The Esthetic Basis of Greek Art of the Fifth and Fourth Centuries BC*, *Bryn Mawr Notes and Monographs* 1 (1921), 20-21.

<sup>12</sup> Aldous Huxley, *Beyond the Mexique Bay* (New York y London: Harper and Brothers, 1934), 192.

<sup>13</sup> Entre los mayistas, solamente Tatiana Proskouriakoff would make sustained practice of formal analysis, and Fry's remarks, like Proskouriakoff's best, do provide a keenly observed insights about the Copanec work on its own terms. Proskouriakoff's comment that after about AD 600, Maya art shows “a growing preoccupation with the study of abstract form, expressing itself by intricate regularity of configuration,” derive at least in part from Fry's example: Tatiana Proskouriakoff, *A Study of Classic Maya Sculpture* (Washington, DC: Carnegie Institution of Washington, 1950), 29.

En la estatua se ve la forma de un adolescente masculino, ojos hacia abajo, en un posible baile de movimiento lento, en detalle consumado y natural. Pero, de acuerdo con las observaciones de Fry, la estilización también aparece por toda la pieza. Ésta es una composición tridimensional muy compleja, una ampliamente característica de la escultura producida durante el reinado de *Waxaklajuun Ub'aaj K'awiil*. Tanto en este caso como en otras composiciones escultóricas de esta era, la sintaxis fluyente de la línea tanto organiza las formas representativas de la obra como también rehúsa mezclarse totalmente con cualquiera de la estructura del capricho típico.

La composición de la escultura representa una referencia complicada al gesto del pintor. Arcos de caligrafía y ángulos en movimiento, un amaneramiento deudor fluido con respecto a la moción fácil y al peso cambiante de la brocha cargada están todos presentes en tantos detalles de la obra. Los movimientos de la brocha del calígrafo están presentes por toda la composición, aun hasta en cuanto al ángulo de la mano y de la muñeca, la trenza rizada en la frente, la línea a lo ancho de las palmas abiertas de las manos.

Reconocemos esta forma en composiciones visuales contemporáneas a las que los mayas copanecos tuvieron acceso. Los copanecos probablemente conocían mejor esta clase de trabajo por medio de las obras producidas entre la comunidad de ciudades mayas de tierras bajas en el Petén central y oriental. Las formas anteriores de un danzante Dios del Maíz se encuentran en el fondo de un plato, excavado de la Estructura A de Uaxactún. Encontramos aquí tanto el mismo motivo representativo—el joven dios del Maíz, con sus manos extendidas en un gesto elegante—como también encontramos una presencia particularmente evidente del toque sacudidor e indirecto del pincel del calígrafo contra el campo plano de la cerámica. Otra obra, la Vasija Jauncy, vasija cilíndrica pintada en la zona de Naranja en los mismos años que el Dios del Maíz del Templo 22 se esculpió en Copán, presenta deidades del maíz bailando, colocadas dentro de una matriz más disciplinada de formas caligráficas.<sup>14</sup> El pincel del calígrafo provee aquí al arte con lo que Tatiana Proskouriakoff describió como su “configuración pura: (sus) preferencias por ciertas formas, proporciones, tipos de curvatura y cambios rítmicos en su arreglo.”<sup>15</sup>

<sup>14</sup> En cuanto al Vaso Jauncy, ver a Jennifer T. Taschek y Joseph W. Ball, “Lord Smoke-Squirrel’s Cacao Cup: The Archaeological Context and Socio-Historical Significance of the Buenavista ‘Jauncy Vase,’” en *The Maya Vase Book*, vol. III (New York: Kerr Associates, 1992), 490-497; Stephen D. Houston, David S. Stuart y Karl A. Taube, “Image and Text on the ‘Jauncy Vase,’” en *The Maya Vase Book*, vol. III (New York: Kerr Associates, 1992), 506-7.

<sup>15</sup> Tatiana Proskouriakoff, *A Study of Classic Maya Sculpture* (Washington, DC: Carnegie Institution of Washington, 1950), 29.

Los antiguos mayas se referían a su trabajo de pincel como *ts'ib'*. No menos que las consonantes percucientes y glotalizadas de la palabra, la expresión es en sí algo fijo en la tradición cultural maya. En los períodos colonial y moderno, los ancestros *ts'ib'/\*c'ihb'* de la palabra maya moderna estaban en uso en casi cada lengua maya conocida que se hablaba por el sur de Mesoamérica. Por supuesto, la amplia distribución del término sugiere a los lingüistas tanto la amplia importancia de la palabra entre comunidades individuales mayas como también su amplia historia en el Proto-maya, lengua ancestral maya, que se hablaba hace cuarenta y dos siglos.<sup>16</sup> La palabra *ts'ib'* se encuentra en numerosas inscripciones de las antiguas tierras bajas mayas; uno de los casos más elocuentes aparece en un vaso pintado en la región de Tikal, poco después de fines del siglo VII después de Cristo.<sup>17</sup> El glifo que representa el término en este texto utiliza la colocación poco usada de grafemas logógrafos y fonéticos: una mano sosteniendo una brocha (**TS'IB'**), colocada sobre el fonema **b'i**, por lo tanto **TS'IB'-b'(i)**, *ts'ib'*.<sup>18</sup> Aunque la mano del pintor como alógrafo de *ts'ib'* no es común, la presencia de la mano del pintor en el texto es consistente con otras representaciones de la herramienta del calígrafo. La brocha aparece como un estilete de madera o de hueso, con puntas de fibra en su extremo o juntas en su núcleo hueco. La mano sostiene la brocha cerca de la mitad de la agarradera, con un apretón suave y de pellizco—la muñeca hacia atrás, utilizando de dos a cuatro dedos, mientras que el débil quinto dedo a menudo aparece flotando. La brocha se haló con la mano presionando suavemente y levantándose

---

<sup>16</sup>Terrence Kaufman, "Materiales lingüísticos para el estudio de las relaciones internas y externas de la familia de idiomas mayas", en *Desarrollo cultural de los Mayas*, editor E. Vogt (Ciudad de México: Seminario de Cultura Maya, 1964), pp. 81-136 y "Archaeological and Linguistic Correlations in Mayaland and associated Areas of Mesoamerica," *World Archaeology* 8 (1976): 101-108. Ver también a Cecil H. Brown, "Hieroglyphic Literacy in Ancient Mayaland: Inferences from Linguistic Data," *Current Anthropology* 32:4 (1991), 491.

<sup>17</sup>Esta expresión jeroglífica se lee *aj ts'ib'*, quizá "él de la escritura", título de la élite que se ha convertido en el título de escribas profesionales, activos en la corte maya. Estas interpretaciones son prematuras, tal como con mucho dolor recientemente lo demuestran las bajas en títulos de "príncipes pintores de la realeza maya" y las nuevas lecturas de "títulos de escribas": ver a Houston y Stuart, "Peopling the Classic Maya Court," en Takeshi Inomata y Stephen D. Houston, editores *Royal Courts of the Ancient Maya*, vol. 1 (Boulder: Westview Press, 2001), 78 n. 11; Sarah Jackson y David Stuart, "The Aj K'uhun Title: Deciphering a Classic Maya Term of Rank," *Ancient Mesoamerica* 12:2 (Fall 2001): 217-228. Además, interpretaciones de títulos de corte de los antiguos mayas como designaciones profesionales de especialistas de arte es una empresa peligrosa, porque estos argumentos se construyen alrededor de registros de la era colonial sobre la práctica escribana entre los mayas, declaraciones que cambian el sentido de los términos de especialización, sentido impuesto por los juristas españoles y por la administración colonial: en pueblos yucatecos coloniales, por ejemplo, notarios (*escribanos*; *aj tsi'b'*), eran oficiales asalariados, agregados a los concejos del pueblo (*cabildos*) o contratados a título personal: ver a Matthew Restall, "Hiers to the Hieroglyphs: Indigenous Writing in Colonial America," *The Americas* 54:2 (1997), 243-246. Ver también a Restall, *Maya World: Yucatec Culture and Society 1550-1850* (Stanford: Stanford University Press, 1997), 229-251.

<sup>18</sup> Desciframiento de *ts'ib'* en las inscripciones antiguas: David S. Stuart, "Ten Phonetic Syllables," *Research Reports on Ancient Maya Writing* 14 (Washington, DC: Center for Maya Research, 1987), 4-5.

desde la muñeca, intuyendo el mismo peso del instrumento en la fluctuación y traba de la dinámica de la pintura. El instrumento se movió deliberadamente para no dejar atrás tinta de la barriga de la fibra: manejado de esta manera, el más mínimo contacto de la brocha dejaba una línea viscosa y de cuerpo completo.

Éste es un idioma visual del gesto abierto—el rizo, la reversión rápida. Tal como se ve en el plato del Dios del Maíz de Uaxactún, la plumada le infundió energías centrífugas tremendas a la composición. El efecto visual es muy distinto a la integridad más deliberada y completa de la obra lapidaria o cualquier idioma gráfico—como el de México central—basado en los rigores lineales de marcos lineales uniformes. Esto no es decir que a la tradición calígrafa de las tierras bajas mayas le hacía falta rigor—es todo lo contrario. Lo que quiero decir es que composiciones como la del Vaso Jauncy atraen nuestra atención precisamente a través de la disciplinada regularidad de la tensión de la plumada de la brocha y a través de los impulsos de las energías desenredadas y expansivas.

Un cuenco de barro producido entre señores de más bajo estrato social en Belice ofrece un admirable comentario sobre el sistema visual que era propiedad de los centros del Petén hacia el oeste: ahora en el Museo Carlos de la Universidad Emory, el objeto presenta una abstracción de caricatura en la línea calígrafa de los mayas de tierras bajas.<sup>19</sup>

Un especialista en cerámica maya aptamente describe el motivo central en la vasija del Museo Carlos como un “juego escribanol”.<sup>20</sup> Es un facsímil tosco de la línea maya de tierras bajas, ejecutada en una línea gruesa entre brocha de línea fina y un baño más ancho. Revoloteando solo, el motivo central es una forma ondulante, la pincelada demasiado ancha a través de la superficie de la composición, sus movimientos toscamente angulares y en forma de acordeón. Como un resorte comprimido, la línea se vuelve hacia atrás en ángulos agudos. Dentado, en vez de fluido, el trabajo de pincel de la vasija beliceña provee una aproximación de la caligrafía maya y también el comentario de un extraño en cuanto a sus características visuales. Me ocupo de esta vasija en parte porque ofrece la perspectiva de un extraño en cuanto al arte maya de Tierras Bajas, perspectiva que compartían con los copanecos más al sur.

<sup>19</sup> Rebecca Stone-Miller, *Seeing with New Eyes: Highlights of the Michael C. Carlos Museum Collection of the Ancient Americas* (Atlanta: Michael C. Carlos Museum, 2002), cat. #9, pp. 10-11.

<sup>20</sup>Rosemary Joyce, citada en Stone-Miller, *Seeing with New Eyes*, p. 10-11.

Lo que sí revela es una insistencia no sólo en cuanto a la forma de la caligrafía maya sino también con respecto a la repetición de este gesto dentro de una misma composición. Las muchas cerdas de la pesada brocha dejó huellas resonantes, aunque dispares, de pigmento—un paralelismo lineal delicado dentro de lo que es una pincelada apresurada. Además, la elaboración de la vasija describe la apertura de una forma gráfica. El trabajo de la brocha aquí interviene en el campo decorativo como una marca punteada o raya. Esta expansión aparece en marcado contraste con las formas más cerradas de la tradición gráfica mesoamericana o al patrón de trabajo más general en el sur de Mesoamérica. La apertura del trabajo de pincel en el cuenco de Belice puede compararse con las rigurosamente encerradas formas del sistema visual de Teotihuacán. Más cerca de casa, esta línea abierta y oblicua está en agudo contraste con los patrones cerrados y apretadamente torcidos de las vasijas de piedra del Ulúa o la cerámica pintada del occidente de Honduras. Ésta es una línea que embellece el campo circundante y su superficie, pero puede también retarlo.

Regresando al Dios del Maíz copaneco, vemos que la línea calígrafa maya es, por supuesto, no trabajo de pincel, sino *tallado*: incisión cuidadosamente biselada, hecho en la piedra en su relativamente estado suave, inmediatamente después de sacada de la cantera. Los lados trabajados de la piedra reciben luz y sombra y emulan las formas pintadas de la caligrafía. En este “calígrafo” tallado de piedra, un medio artístico imita al otro. En el Dios del Maíz copaneco, el éxito de la representación de un esquema caligráfico tiene poco que ver con normativas de calidad del arte copaneco con relación a la más amplia tradición visual maya de tierras bajas. La sofisticación plástica y tridimensional que la línea maya asume en esta pieza es anómala, más bien extraordinaria dentro del corpus del arte maya de tierras bajas. Los escultores copanecos, así se nos recuerda, trabajaron en toba volcánica, en vez de piedra caliza; las propiedades en cuanto a capacidad de tensión de la piedra de toba dan la oportunidad al tallador de trabajar profundamente y sacar una forma escultórica de un plano superficial.<sup>21</sup> Sin embargo, todavía no se comprende lo suficiente el efecto de éste y de otros trabajos artísticos de Copán por medio de simples opuestos de superficies planas y de libertad espacial.

---

<sup>21</sup> Atención al material poco común de la escultura de Copán viene desde los estudios eruditos más tempranos que examinaron el tallado en Copán: Maudslay, *Biología Central-Americana*, vol. 1, 33; Morley, *Inscriptions at Copán*, 1-2, Appendix 1. El mismo punto lo repite Gordon Willey en su artículo “The Southeast Classic Maya Zone: A Summary,” en Boone y Willey, editores., *The Southeast Classic Maya Zone*, 400-401.

La vitalidad de la línea maya está siempre presente, así como lo está en la mayoría de las obras cuidadosamente construidas en Petén. En el trabajo copaneco, no obstante, la línea maya de tierras bajas está sujeta a un cierto sentido fresco de observación y a una configuración de despliegue: el resultado es una composición lineal, pero una que produce una descripción tridimensional de forma de vida muy distinta de las caricaturas elegantes y amaneradas que se producían a lo ancho de las tierras bajas contemporáneas. Compárese el dios del maíz con el Dintel 25 de Yaxchilán, tallado en la década después de la producción del Dios del Maíz.

El Dios del Maíz, esta desafiante reinención copaneca del formalismo maya de tierras bajas, continúa tan fresco y tan extraño como lo fue para Roger Fry, aun después de sesenta años de una más completa familiaridad con la tradición visual maya de tierras bajas. Creo que su visualidad desafiante hubiera también llamado la atención del ojo maya de tierras bajas. En las ciudades de las tierras bajas mayas antiguas—aqueellos centros en el Petén y regiones aledañas—la semántica de ts'ib' estaba en el corazón de esta sensibilidad expansiva de línea y de patrón. Se refería a un idioma particular de pintura calígrafa y al hábito mental calígrafo que lo acompañaba. A la vez, la tradición visual local copaneca se aferró a los temas y motivos que aligeraron el arte de las grandes dinastías en el Petén y regiones circundantes. Sin embargo, la distancia geográfica y cultural de esta comunidad hondureña de los grandes centros de la tradición visual de las tierras bajas trajo como consecuencia que los copanecos percibieron la tradición visual de las tierras bajas con distintos ojos y enfrentaron sus problemas formales con sensibilidades distintas. Los padrinos y talladores de Copán entendieron la línea del calígrafo como una de varias retóricas culturales que articulaban y representaban la prerrogativa de gobierno y de señorío. En las tierras altas del occidente de Honduras, donde “la periferia sureste maya” se encontraba con “Centro América alta”, la forma calígrafa se unió y acentuó, en vez de determinar y dirigir, las artes dinásticas y cosmológicas.

Por supuesto que todavía quedan preguntas. ¿Qué pasó con el estuco, en general tan pobremente conservado en sitios mayas de Tierras Bajas, pero cuando encontrado, a menudo tan tridimensional y natural, similar al Dios del Maíz del Templo 22? Mi respuesta sería insistir que estas obras se consideren dentro de los marcos históricos de la expectativa visual en la que se produjeron. Vistos como piezas de museo—flotando en el reino del juicio estético que ha determinado y distorsionado tanto la investigación moderna sobre el arte copaneco—un retrato volumétrico de estuco en Palenque se parece al Dios del Maíz en muchos aspectos. La obra de Palenque estuvo en una relación fundamentalmente distinta

al idioma visual de la caligrafía maya de tierras bajas en comparación con la obra esculpida en Copán. Tan cerca del centro de la vieja área, relacionados por diplomacia y guerra a las comunidades del Usumacinta, los palencanos participaron ampliamente en el horizonte compartido de la expectativa gráfica. Más retirados geográfica y culturalmente, los copanecos estaban más en libertad y entablaron una conversación distinta con la retórica visual de la tradición maya de tierras bajas.

## **AGRADECIMIENTOS**

Para comenzar, permítaseme agradecer al gobierno de la República de Honduras por sus esfuerzos para conservar el patrimonio cultural de esta nación y por su trabajo para educar a sus ciudadanos en cuanto a su brillante legado cultural. También agradezco a los ciudadanos de Copán Ruinas por sus propios esfuerzos por conservar su patrimonio cultural y por su inagotable hospitalidad. Es un gran privilegio para mí trabajar con el arte de Copán por lo que humildemente extiendo mi agradecimiento al pueblo de Honduras.

# *El Poder del Arte en el Mundo Maya*

Judith M. Maxwell

## Resumen

La película *Apocalipto* recreó mucho del arte de las ciudades clásicas y postclásicas de las Tierras Bajas mayas. El paisaje urbano, una mezcla de edificios parecidos a los de El Mirador, techos de peine al estilo de Tikal y los rasgos de la escultura del Puuc, centelleando con los colores primarios vívidos que adornaban a las ciudades vivientes mayas. Los murales de San Bartolo, con ciertos agregados sangrientos, merodeaban por la mente a la entrada del protagonista a la plaza central de la ciudad. La vestimenta de los nobles trajo a la mente la de figuras de estelas y de vasijas. La representación de una ciudad maya pre-invasión pudo haber sido el sueño de un mayista. No obstante, para la mayoría de nosotros esta película soñada se convirtió en una pesadilla. Este artículo explora el poder de la representación del arte maya en la actualidad.

**Palabras Clave:** Apocalipto, arte maya, poder de la representación visual.

## Abstract

*Apocalipto*, the movie, recreated much of the art from the classic and post-classic cities of the maya lowlands. The urban landscape, a mixture of buildings similar to those of El Mirador, roof combs Tikal-style and features of Puuc sculpture glinting with the vivid primary colors that adorn the living maya cities. The San Bartolo murals, with some bloody additions prowling in the mind when the main character entered the city's central plaza. The nobles' clothing brought to mind those of the stelae figures and vessels. The presentation of a pre-invasion maya city could have been a mayist's dream. However, for most of us the dream movie became a nightmare. This article explores the power of representation of maya art in contemporary times.

**Keywords:** Apocalipto, maya art, power of visual representation.

---

Judith M. Maxwell (maxwell@tulane.edu), Universidad de Tulane (Tulane University).

## INTRODUCCIÓN

El 8 de diciembre de 2006, el arte maya irrumpió en los teatros de los Estados Unidos como el escenario para reiterar el argumento favorito de Mel Gibson, un buen hombre defendiendo a su familia y sus valores en contra de una sociedad enloquecida. *Apocalypto*, con la asesoría técnica del arqueólogo Richard Hansen, recreó mucho del arte de las ciudades clásicas y postclásicas de las Tierras Bajas mayas. El paisaje urbano, una mezcla de edificios parecidos a los de El Mirador, techos de peine al estilo de Tikal (dados a conocer anteriormente al mundo por medio de *Star Wars* como la base de resistencia de los rebeldes) y los rasgos de la escultura del Puuc, centelleando con los colores primarios vívidos que adornaban a las ciudades vivientes mayas. Los murales de San Bartolo, con ciertos agregados sangrientos, merodeaban por la mente a la entrada del protagonista a la plaza central de la ciudad. La vestimenta de los nobles trajo a la mente la de figuras de estelas y de vasijas. La representación de una ciudad maya pre-invasión pudo haber sido el sueño de un mayista. En realidad, Gibson se sobrepasó en su película como un tributo a los mayas y ha manifestado que él se propuso utilizar la lengua maya yucateca para, no sólo agregar verisimilitud, sino también resaltar el interés en y el respeto por la lengua moderna y sus hablantes. No obstante, para la mayoría de nosotros esta película soñada se convirtió en una pesadilla.

La versión teatral de la película terminó el 8 de marzo de 2007. Durante la presentación de tres meses, esta película se presentó en 2,465 teatros alrededor del mundo. En los Estados Unidos, recogió \$50,866,635; las presentaciones "extranjeras" almacenaron \$67,966,369; haciendo un total de ganancias mundiales de \$118,833,004. En cuanto a la crítica, la película fue bien recibida. Aunque las nominaciones ya se habían cerrado para los Oscar del 2007, rápidamente se re-abrieron para permitir que *Apocalypto* se incluyera. La película obtuvo nominaciones por maquillaje, mezcla de sonido y la edición de sonido. La revisión de los votos en-línea (con 631 puntos de referencia) le otorgaron un puntaje a la película, en una escala de A-F, le otorgaron prácticamente sólo As, con 61.6%. Únicamente un 11% evaluó la película con F (<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=apocalypto.htm>).

As:	389	61.6%
Bs:	116	18.4%
Cs:	41	6.5%
Ds:	16	2.5%
Fs:	69	10.9%

La película salió al público en DVD el 22 de mayo de 2007, aunque, por supuesto, versiones pirateadas habían salido a luz dentro de pocas horas de las presentaciones, previo a su liberación. La película continúa llegando a miles de espectadores. Llena de imágenes del arte maya, la película es en sí una expresión artística y, así como con otro arte de los mayas, está íntimamente ligada al poder.

Aunque la intención del Señor Gibson era que esta película fuese una alegoría del colapso de Occidente, una denuncia del libertinaje moral de los Estados Unidos, la aparente exactitud de la representación del ambiente maya de Garra Jaguar se presta para las interpretaciones de la película como que fuese “acerca de” los mayas. Como tal, logró una tormenta de reacción tanto de los mayas mismos como de aquellos quienes estudian a los mayas.

El escritor maya yucateco, Jorge Miguel Cocom Pech, en una entrevista para el periódico mexicano *La Jornada*<sup>1</sup> manifestó: “Mel Gibson nos debe pedir disculpas, pero los estadounidenses no piden perdón”. Él además caracterizó la película como “una porquería”. La Jornada citó además al Comisionado Anti-racismo de Guatemala, Ricardo Cajas, diciendo: “(La película) está basada en suposiciones que nos presentan a los mayas como un pueblo bárbaro, asesino, que solamente puede ser salvado por la llegada de los españoles”.

Traci Arden, arqueóloga y profesora asistente de la Universidad de Miami, escribió una crítica para la revista *Archaeology*<sup>2</sup> en la que ella caracterizó la película como “pornografía”. En Washington, D.C. en la reunión de la Asociación Americana de Antropología, la Dra. Arden organizó un panel de investigadores norteamericanos, mexicanos y guatemaltecos, nativos americanos y de descendencia europea para discutir *Apocalypto* y sus efectos en los mayas vivos. Andrea Stone de la Universidad de Wisconsin-Milwaukee<sup>3</sup> critica los “acercamientos de guerreros en pillaje quienes parecen ogros babosos, sin cerebro.” La comparación con *El Señor de los Anillos* no es injustificada. Mel Gibson ha defendido de varias formas la violencia que él presenta, entre las cuales (a) no demostrando tanta muerte o destrucción tal como se ve en la trilogía de “*Los Anillos*” y (b) siendo menos ofensivo para la audiencia moderna de lo que hubiese sido una presentación exacta de las prácticas mayas.

---

<sup>1</sup> <http://www.jornada.unam.mx/2007/01/f15/index.php?section=espectaculos&article=a18n1esp>

<sup>2</sup> <http://www.archaeology.org/online/reviews/apocalypto.html>

<sup>3</sup> 3 de enero de 2007, [www.archaeology.org/online/reviews/apocalypto.html](http://www.archaeology.org/online/reviews/apocalypto.html)

Por supuesto, la evaluación de esta película no vino de los arqueólogos, aunque algunos sí aclamaron públicamente la exactitud de la representación, no sólo con respecto a la decoración y a la vestidura sino también con respecto al sacrificio que se presenta. Hablando sobre el registro arqueológico con respecto a los mayas del pre-contacto, el consultor, Richard Hansen, de la Universidad Estatal de Idaho, dice: "La decapitación está allí, las perchas de cráneos están allí, los cuerpos rodando por las gradas están allí."<sup>4</sup> Hansen repite a Gibson al decir que los mayas eran más sangrientos de lo que se demuestran. También desollaban seres humanos. "El sacerdote llevaba la piel humana, por Dios", dice Hansen. "Se le dio un tono mucho más bajo."<sup>5</sup> Sin dar nombres y mientras salían del teatro, Prensa en México entrevistó a arqueólogos, quienes trabajan para la UNAM. Ellos afirmaron que los mayas en efecto practicaron sacrificio de corazón y bastante parecido a la forma en que se demuestra en la película. Una "víctima" de sacrificio se extendía boca arriba sobre un altar, manteniéndolo en su lugar sujetándolo por los brazos y las piernas; luego el sacerdote sacaba el corazón con una hoja de obsidiana. Estos arqueólogos también ratifican la forma de decapitación que se presenta. Michael D. Coe es famoso por haber hecho broma de que a pesar de las grandes cantidades de gente que sacrificaban los aztecas y los relativamente pocos que los mayas sacrificaban, él preferiría no ser un cautivo maya, debido a su práctica de torturas exquisitas.

En su artículo del Smithsonian sobre "descifrando Tikal", David Roberts anota: "Lejos de ser pacíficos, los mayas eran guerreros, sus reyes déspotas jactanciosos. Las ciudades mayas no eran simplemente ceremoniales; en vez de eso, eran una mezcla de feudos inclinados hacia la conquista y hacia una vida en constante miedo de ataque."<sup>6</sup> Linda Schele y Mary Miller en *The Blood of Kings* (1986) atestiguan que: "La sangre era la argamasa de la vida ritual antigua maya."<sup>7</sup>

Louis E. V. Neaver, editor anterior de Mesoamérica, en un comentario para *New America Media* del 19 de diciembre de 2006, dijo que *Apocalypto* era emocionante. Él asistió con dos mayas yucatecos, trabajadores de restaurante, a quienes él había

---

<sup>4</sup> <http://cosmiclog.msnbc.msn.com/archive/2006/12/08/19477.aspx>

<sup>5</sup> <http://cosmiclog.msnbc.msn.com/archive/2006/12/08/19477.aspx>

<sup>6</sup> <http://www.smithsonianmagazine.com/issues/2004/july/tikal.php>

<sup>7</sup> Fort Worth: Kimbell Art Museum, c1986. *The blood of kings: dynasty and ritual in Maya art*. Linda Schele, Mary Ellen Miller; fotografías de Justin Kerr.

conocido en Nueva York. Después de la película, dijo que los dos hombres, Pedro Tun y Juan Cantu estaban alegres de escuchar su lengua en la pantalla plateada. Además, él dice, "Era una corriente de adrenalina y pura alegría escuchar aplausos al final de la película, rodeados de blancos, negros y latinos. Saliendo del teatro, Pedro Tun se volvió hacia mi y deseaba saber, "Si esta película tiene éxito, ¿cree usted que de aquí sacarán un juego video? Eso sería nahoch" (así)<sup>8</sup>. "Nahoch" (así) quiere decir "una cosa grande" en maya yucateco.

Estuardo Zapeta, un maya, Antropólogo y columnista de periódico en Guatemala, en su columna del *Siglo XXI* le otorgó una buena crítica a la película, básicamente diciéndole a su cohorte maya que bajara de tono, utilizando la frase "lica", 'mano" (¡Es solamente una película!). Arthur Demarest, arqueólogo de la Universidad de Vanderbilt, quien trabaja en la región de Petexbatún en Guatemala, en respuesta le escribió una carta abierta a Zapeta. Quisiera compartir con ustedes una selección de esa carta: "La película me asustó. Es tan racista en todo sentido. Yo estaba preparado para ver babosadas divertidas y no realistas,... mayas cazadores amables y casi infantiles contra los Mayas malvados urbanos sicóticos. Es un concepto de racismo fundamental, no solamente acerca de los mayas, pero en relación a, pero es mucho más que esto. Sepa que no estoy preocupado de ninguna manera sobre los detalles incorrectos ni otros problemas.... Lo que me ofendió fue la imagen general de la comprensión de "culturas" en general. Los líderes indígenas en Guatemala y en todos lados van a gritar hasta el cielo. ¡Y, en este caso, con toda razón!<sup>9</sup>. Muchos grupos e individuos mayas protestaron. Maya Visión, grupo con base internacional de trabajadores mayas para ayuda legal, exploraron las posibilidades en cuanto a un litigio legal contra el Señor Gibson. Otros tomaron una posición más similar a la de Zapeta. En una reunión del 3 de enero de la Coordinación y Convergencia Nacional Maya Waqib' Kej, un marcador maya de los días (*ajq'ij*), expresó de nuevo que era "simplemente" una película. Además, anotó que la representación de los mayas (y/u otros grupos indígenas) como salvajes sedientos de sangre no es nada nuevo; es más bien y simplemente una continuación del proyecto ideológico colonial.

<sup>8</sup> El maya yucateco para "grande" o "grandioso" debería ser nohoch.

<sup>9</sup> Arthur Demarest, carta abierta a Estuardo Zapeta (diciembre 2007): "The picture frightened me. It is racist in every sense of the word. I was prepared to see entertaining, unrealistic foolishness, but it is much more than that. Know that I am not at all worried about the incorrect details and other problems....It is a fundamental concept of racism, not only with regard to the

Diego Vásquez Monterroso, estudiante de la Universidad del Valle de Guatemala, elabora este tema en su foro: "El poder de la dominación se desplaza entonces a aquellos que tienen el control de los medios de producción cultural, los cuales generalmente comparten la misma ideología que quienes ejercen la dominación por otros medios (coercitivo, intelectual, económico, político, etc.)."<sup>10</sup>

Muchos comentaristas han lamentado la falta de énfasis en la película sobre los logros culturales e intelectuales de los mayas. Cynthia Robin, antropóloga de la Universidad Northwestern, dice sobre los mayas: "Ésta es una de las civilizaciones más avanzadas del mundo en términos de arte, ciencia, astronomía, matemática.... Los mayas son una de las pocas civilizaciones que en realidad inventó el número cero, que permite sistemas complejos matemáticos."<sup>11</sup> Los científicos y estudiantes del Instituto de Antropología y de Estudios Precolombinos de la Universidad de Bonn en un comunicado de prensa deploraron el potencial nocivo de la película. Allí también alaban los logros no directamente presentados: "Logros culturales de la civilización como, por ejemplo, la evolución de un sistema de escritura totalmente independiente y un sistema de calendario basado en aritméticas (así) que incluía el concepto del "cero", no se mencionan."<sup>12</sup> Earl Shorris, escribiendo para *The Nation*, dice: "La cultura maya antigua fue extraordinaria, tal como lo acepta ahora el resto del mundo. Los mayas inventaron uno de los pocos sistemas fonéticos originales de escritura (nosotros estamos familiarizados con el sistema chino y el que culminó con la escritura latina). Trabajaron con el concepto del cero mucho antes de que el mismo se conociera en Europa. Fueron espléndidos astrónomos. Su arte y su arquitectura se conocen y se estudian hoy día alrededor del mundo."<sup>13</sup> Shorris concluye cínicamente: "La cultura no vende boletos. La violencia sí."<sup>14</sup>

Por supuesto que no sólo se trata de la violencia, se trata también del poder. En parte, el poder para representar historia, hacerla. Los mayas ciertamente entendieron el poder del arte y su habilidad para señalar, apoyar y crear influencia tanto temporal como sagrada.

---

<sup>10</sup> <http://www.albedrio.org/html/documentos/diegovasquez001.pdf> "The power of domination is extended by those who have control of the media of cultural production, those who generally share the same ideologies as those who control the media of coercion, intellectual, economic and political power".

<sup>11</sup> <http://www.northwestern.edu/univ-relations/broadcast/2006/12/apocalpyto.html>

<sup>12</sup> [http://www.wayeb.org/download/apocalpyto/Bonn\\_english.pdf](http://www.wayeb.org/download/apocalpyto/Bonn_english.pdf)

<sup>13</sup> <http://www.thenation.com/doc/20061218/shorris>

<sup>14</sup> op. cit.

El alboroto que le siguió a *Apocalypto* puede que haya proveído combustible al éxito de la taquilla, bajo la teoría de que "*cualquier publicidad es buena publicidad*". Los académicos quienes protestaron concedieron entrevistas a periódicos locales y nacionales. Activistas mayas y ONGs han emitido declaraciones. Cartas de protesta circularon en internet y abundan en foros y en otros medios abundantes, pero ninguno de estos medios tiene el poder que tiene la película. Parte del poder de la película descansa en el número de gente a quien llegó la película. Aunque el New York Times tiene una circulación de 1,120,420 no se puede confiar en que toda esta gente lea un artículo específico, ni que lea toda una entrevista con un antropólogo para llegar a la crítica. Además, se cuenta con el poder de la representación visual. La película de Gibson es realmente cinematografía hermosa. Tatuajes, peinados y agujeros se presentan con intenso detalle. Quienes nos hemos imaginado viendo una ciudad maya con su pintura original intacta y hemos tenido que conformarnos con muestras en parques, como la del Parque de Agua Xocomil en Guatemala, podemos suspirar con la vibración de los rojos, amarillos y el azul maya de los edificios de la ciudad en *Apocalypto*. Los artefactos se han reproducido fielmente. Las páginas de los catálogos de exhibiciones en museos mayas parecen recobrar vida.

Otro aspecto del poder de esta película viene del despliegue de arquetipos. Algunos de estos arquetipos son, si no universales, ampliamente resonantes en la cultura occidental: el cariñoso y devoto papá, la importancia de defender la propia casa y el propio país (ya sea Carolina del Sur en 1776, a la manera del *Patriot* de Gibson o ya sea a la manera de la "jungla maya" en *Apocalypto*), políticos corruptos. Otros arquetipos nos llevan a las tradiciones ligadas al colonialismo: mostrando a las poblaciones nativas ya sea como niños, y de tal manera en necesidad del paternalismo, o ya sea como salvajes y de esa manera en necesidad de civilización; como supersticiosos y así con necesidad de los sistemas occidentales de conocimiento o como paganos y así con necesidad de la cristiandad. Las caracterizaciones coloniales y neocoloniales de la gente maya en Guatemala y aun en México, a pesar de la ideología de la raza, demuestran la persistencia de rasgos culturales mayas, prácticas, lenguas y gente como amenazas a la modernización del país, creando divisiones étnicas y reteniendo la difusión del desarrollo económico, tecnológico y nuestra versión de la democracia. Cada uno de estos estereotipos se afirma, se materializa y se dramatiza en *Apocalypto*.

Probablemente no sea posible escribir un guión para una película de acción-aventura que recrea la invención maya del cero, ni aún las interacciones complicadas de los

ciclos del calendario maya: la cuenta larga, la cuenta de los 819 días, el ciclo de los 584 días de Venus, la serie lunar, el “año” abstracto de 400 días, el haab’ o año solar de 365 días y el tzolk’in o calendario ritual de 260 días. Otros cuentos, teniendo como escenarios el área maya, se han expresado en películas: *Tumba Mala: Maldición de los Mayas* (2004), con la actuación estelar de Todd Bridges y Joe Estévez; *Tarzán y la Diosa Verde* (1938), con Herman Brix como el héroe; y *Lo que Soñó Sebastián* (2003), con Andoni García como el actor principal. Ninguna de estas películas tuvo éxito frente a las otras contemporáneas. *El Norte*, presentada por primera vez en el Festival del Cine de Telluride en 2003, presenta la lucha de dos mayas guatemaltecos desplazados hacia “el norte” y terminando en Los Ángeles. Se liberó para otros teatros en el 2004 y ganó una nominación al Oscar en el 2005 por considerarse la “mejor comedia original”. Esta película volvió los ojos del público espectador de los Estados Unidos hacia la guerra genocida en Guatemala, pero el interés no se mantuvo y la película en sí no fue un éxito. Después de todo, no se categorizó como una película de acción/aventura, más bien apareció en las listas como “Arte/Extranjero y Drama”.

¿Pueden la gente indígena, mayas, y los investigadores quienes trabajan con ellos movilizar el poder para compararse al poder del arte de Mel Gibson? El columnista Louis Devereaux censuró una protesta de los cuidadores de los días, *ajq’ija’* (*ajk’in, hmeen*) llamándolos “mayas imbéciles.”<sup>15</sup> Ma Cristóbal *Cojti’*, un *ajq’ija’* de Tecpán, Guatemala, le contestó a Devereaux en una carta al mismo periódico. Ma *Cojti’* caracterizó la película como una de “barbarismo originado en Europa y en los Estados Unidos, países que han saqueado a las naciones indígenas soberanas, por medio del genocidio y del etnocidio, negándoles sus cualidades (a estas naciones) como humanas y como sociedades humanas y como culturas civilizadoras.”<sup>16</sup>

Algo que podemos hacer es educar. Hablar, balancear el arte con el arte. ¿Qué muestra el área maya misma con respecto al sacrificio humano, las imágenes más horribles de *Apocalypto*, la acusación gráfica del libertinaje de la civilización maya ya para el contacto con los españoles, el meta-texto visual que se iguala con la moral de Will Durant que Gibson utiliza como la marca introductoria para la película: “Una gran civilización no se conquista desde fuera sino hasta que se ha destruido desde dentro?”<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> <http://www.opinion.com.gt/Numeros%20anteriores/190307/asturias.htm>

<sup>16</sup> Copia personal antes de su publicación, enviada el 24 de marzo, 2007, Lajuj Imox.

<sup>17</sup> <http://www.libertyfilmfestival.com/libertas/?p=1218>

Si revisamos las representaciones de la guerra maya, encontramos escenas como aquellas que aparecen en Bonampak, en especial los registros superiores del Cuarto 2, los que demuestran señores mayas en combate entre ellos. A los señores capturados se les lleva prisioneros y se les despoja de toda su indumentaria. Epítetos de los gobernantes de ciudades incluyen títulos como “el de 20 cautivos”. Muchas imágenes demuestran a prisioneros solamente con su taparrabos, amarrados, a menudo con sus nombres inscritos sobre su muslo. Los murales de Bonampak también exquisitamente demuestran a cautivos enfrente de los señores victoriosos, esperando o sufriendo ya tortura y sacrificio. Los códices Madrid y Grolier demuestran prisioneros amarrados. El sacrificio de corazón se demuestra explícitamente en las estelas 11 y 14 de Piedras Negras, la cerámica de La Sufricaya, Petén, demuestra corazones atravesados con hojas de obsidiana, en el código Trocortesiano (79), en el Dresde (3a), en el Templo de los Jaguares y en el de los Guerreros de Chichén Itzá; imágenes en cerámica y en piedra muestran corazones extraídos. También aparecen decapitaciones, las más famosas en el campo de pelota de Chichén, pero también en la vasija de Princeton y en el Código de Madrid 54b1 y 2. Estos sacrificios ocurrieron, pero en contextos sagrados y no en una línea de espera. Las inscripciones indican que los individuos sacrificados eran nobles, no campesinos cazados como material para el molino de matanza. A los prisioneros se les puede identificar por nombre y por su propia ciudad. El señor Waxaklajuun Ub'aah K'awiil fue capturado por el señor de Quiriguá, quien orgullosamente proclama este hecho en sus monumentos.

El documento Kaqchikel colonial *Kiwujil Xajila*<sup>18</sup> confirma que los señores de Iximche' hospedaron a Pedro de Alvarado en una estructura palaciega, en donde fue acechado por visiones de pesadillas que salían del tzompantli (percha de calaveras).

Sin embargo, los mayas no sólo sacrificaban a otros, sino que también ofrecían su propia sangre. Todos estamos familiarizados con el Dintel 24 de Yaxchilán, representando a la Señora K'abal Xook, pasándose una cuerda espinosa por su lengua. Tanto mujeres como hombres comúnmente también se horadaban y se rehoradaban las orejas para sacarse sangre. La sangre se recogía en tela de algodón o en papel, la que luego se quemaba como ofrenda. Los líderes masculinos ofrecían auto-sacrificios perforando sus penes (Dintel 17). Se ha puesto mucho énfasis en

<sup>18</sup> Consultar a Judith M. Maxwell y Robert M. Hill, II (2007) *Kaqchikell Chronicles*, University of Texas Press, Austin, Texas. La primera sección de la traducción trata de este texto, conocido de varias maneras como “Los Anales de los Kaqchikeles” y “El Memorial de los Señores de Tecpán Sololá”.

la naturaleza utilitaria de estos sacrificios. Se sangraba o se hacía ofrendas para invocar a las serpientes de visión, las que abrirían los portales entre los mundos y facilitarían la comunicación con los espíritus ancestrales.

Por medio de los códices sabemos que los mayas también ofrecían pavos y tortillas como sacrificios. Celebraciones particulares demandaban diferentes combinaciones de ofrendas. El sacrificio de gallinas continúa aun hoy día, aunque la mayoría de las ceremonias mayas no involucran la matanza de ningún animal.

Lo que está más sorprendentemente ausente en cuanto a la comprensión del sacrificio antiguo maya, humano, auto, de animal o cualquier otro es el contexto espiritual. Siempre es peligroso remontarse hacia atrás a partir del presente etnográfico, especialmente en un dominio tan ideológicamente cubierto como la religión y la espiritualidad, pero lo que es más ofensivo acerca de la masacre en el templo en *Apocalypso* no es el hecho del sacrificio, pero más bien su vacío.

En el sacrificio maya moderno, un suplicante provee un *toj*<sup>19</sup> ("pago"). Este pago puede ser una simple candela o el esfuerzo que se requiere para llegar a un santuario en la cima de una montaña. Puede ser también una cierta cantidad de bienes rituales, *samajib'äl*, que solicita el oficiante *ajq'ij*. La referencia a un altar es como a una "mesa". El ritual y las ofrendas pueden abarcarse bajo el término *kotz'ij* que quiere decir "flor". Si el ritual es para agradecimiento o para hacer una petición, puede que se diseñe un altar. Puede que sea el símbolo para *Q'anil (Lamat)* o el símbolo del día en que el ritual se realiza. El diseño comúnmente se delinea con azúcar, luego se repasa y se rellena con incienso de varios tipos. Candelas de los colores apropiados marcan las seis direcciones cardinales y las esquinas cruzadas. Puede que se añadan hierbas, así como también pan, chocolate, tabaco, alcohol y gaseosa roja. Especialistas en rituales a menudo solicitan una lista de los miembros de la familia del suplicante, vivos y muertos, para solicitar apoyo espiritual para la petición.

El fuego abre un espacio sagrado, un conducto para permitir la comunicación entre los mundos. Las espirales de humo serpenteante y las llamas estallantes proveen al *ajq'ij* con respuestas visuales desde el mundo espiritual; el cuerpo del celebrante también sirve como un conducto para la comunicación. Este intercambio es sagrado

---

<sup>19</sup> Los términos que utilizó en esta sección son del Kaqchikel. Las prácticas varían entre los mayas que las utilizan, pero la estructura global de los rituales de ofrenda es similar.

y cargado de poder. A los espíritus y a las fuerzas que se invocan se les debe reconocer, se les debe hablar con cuidado, se les debe agradecer y se les debe regresar a su reino. Los especialistas revuelven y vuelven a revolver los tizones para liberar toda la energía. Así como en béisbol, “no se termina hasta que se termina”. La práctica en realidad varía. Los Chuj hacen la broma de que los Kaqchikeles y los K'ichee's queman en una ceremonia lo que un Chuj puede ofrecer en un año. No obstante, el elemento más importante, tal como lo anotó un *ajq'ij Tz'utujil*, es la actitud de fé y de devoción honesta. Los que participan en las ceremonias, *ka'ik'ik'u'x* ((con) dos corazones) muy a menudo no resisten permanecer en el ritual completo, o se desmayan o se salen del círculo y deambulan a otros quehaceres.

Es el asombro respetuoso frente a lo sagrado lo que hace falta en *Apocalypto*. El tratamiento académico que se les ha dado a los sacrificios mayas de prisioneros ha enfatizado el asombro y el miedo de los gobernantes, presumiblemente una actitud que promovían los mismos gobernantes e.g. Karl Taube (2002)<sup>20</sup>. Pero las escenas de sacrificio grabadas y pintadas no están desprovistas de lo sagrado. Mientras que nuestra visión de los gobernantes antiguos mayas ya no acepta más a los teólogos/líderes pacíficos, aceptamos que lo sagrado y lo mítico forman una gran parte de la producción iconográfica y escrita del período Clásico. Los libros mayas o códices que nos quedan están dedicados al calendario, a la predicción y a la adivinación. No debemos olvidar que la *raíz de adivinación* es “divino”.

Concluyo con el mismo dilema con el que comencé. Los niños mayas que ven la acción espectacular de Mel Gibson salen más inclinados a creer en el mantra que se repite en sus libros de texto: que sus ancestros eran salvajes quienes se hicieron “civilizados” o “gente decente” gracias a los esfuerzos de los “conquistadores” y de sus sacerdotes. La práctica del sacrificio, tal como se presenta en la película, no contiene nada de lo sagrado y mucho de lo cruel y de lo sádico. La presentación artística de Gibson de la vida y de los tiempos mayas resuena con paneles selectos de auténtica escritura y arte mayas para fundir de nuevo a los mayas en la imagen de los villanos arquetipos. Quizá la visión de J. E. Thompson sobre los pacíficos astrónomos teócratas sea extralimitada, pero *Apocalypto*, trabajo artístico único del siglo XXI, parece tener el poder de borrar el arte maya de los últimos 13 b'aktunes. ¿Cómo podemos nosotros como investigadores explicar las prácticas verdaderas

<sup>20</sup> El arte olmeca en Dumbarton Oaks. <http://www.doaks.org/OlmecArt.pdf>

de los mayas de manera que no los condenemos por la moral de otro tiempo y de otro lugar, mientras que al mismo tiempo mantengamos la atención de posibles interesados en lo maya, quienes podrían agregarse a la lista de aquellos quienes pueden ayudar a los mayas contemporáneos en su lucha por justicia social, salarios que permitan vivir, educación autóctona, libertad religiosa y desarrollo artístico?

¿Cómo podemos contextualizar apropiadamente la violencia real entre los valores culturales igualmente reales de los mayas, especialmente aquellos apreciados por los mayas vivientes: respeto (respeto por la tierra, por objetos que los occidentales ven como inanimados, por todos los seres animados); amor familiar; y responsabilidad familiar/comunal? Mel Gibson ha demostrado el poder que el arte todavía tiene sobre los mayas, aunque en este caso el poder se ejerce desde fuera. Mel Gibson ha llegado a millones de gente con esta visión. El 22 de mayo del 2007, copias legales comenzaron a circular en DVD. ¿Cómo pueden competir nuestras teorías sobre los modos de vida de los mayas, cuidadosamente moduladas y contextualizadas, en cuanto al pre-contacto (y post-contacto)?

## Posdata

Durante la discusión de mesa redonda que le siguió a esta presentación, el Dr. Richard Hansen solicitó modular la crítica de la película. Él enfatizó tres puntos: (a) él y el Sr. Gibson rechazan la visión de los mayas presentada como "racista"; (b) se pudo haber presentado escenas mucho más sanguíneas que hubieran horrorizado y repelido más al público espectador, obteniendo así un mayor clamor y una acusación más fuerte de los mayas, tanto de los "antiguos" como de sus descendientes modernos; (c) el Sr. Gibson ha ayudado a muchos mayas con sus donaciones filantrópicas; (d) no fue la intención de que la llegada de los españoles presagara la destrucción de la gran, pero corrupta civilización maya, tal como se le presentó en la cita de Durant, pero se le incluyó fuera de contexto cronológico debido al hecho que la ciudad que aparece era básicamente un centro urbano del Período Clásico, para presagiar una posible secuencia, a ser producida por el Sr. Gibson, siempre con la asistencia y parecer técnicos del Dr. Hansen. Permítaseme cada punto a la vez brevemente.

1. No fue la intención que esta película fuera racista. El héroe y sus pacíficos vecinos aldeanos son mayas, según la concepción de la película. No obstante, su estilo de vida selvático y de pre-agricultura había desaparecido en las tierras

bajas mayas varios siglos antes del período Clásico. Los habitantes urbanos y sus guerreros pillos también son mayas. De manera que tanto el mal como el bien se presentan como étnicamente mayas. Pero el concepto popular de "maya" se liga a la gente y cultura de se liga a los imponentes templos, palacios, plazas con estelas y altares, esculturas y frescos. Son estos los mayas que se toman como las madres y los padres fundadores de las ciudades, tanto antiguas como modernas, de Mesoamérica, los ancestros de las 32 comunidades lingüísticas actuales quienes hablan lenguas descendientes del Proto-Maya y quienes continúan practicando estilos de vida milenarios. Por supuesto, no es solamente este grupo que sufre la caracterización de la alta cultura del sur y este de México, Guatemala, Belice y norte de Honduras y de El Salvador como sadistas corruptos; la materialización del estereotipo del "Indio" como salvaje daña a todos los grupos indígenas. Esta difamación dañina es particularmente peligrosa porque los grupos primarios de las Américas continúan marginados en sus países de origen. Cuando yo le pasé la película a la clase sobre la Lengua y la Cultura Kaqchikel, Oxlajuj Aj, una de las maestras, mujer de Santa María de Jesús, salió llorando después de estar viendo solamente la primera media hora. La brutalidad trajo a su mente el entrenamiento y la inducción forzada de los mayas a la famosa tropa genocida, irónicamente llamada Kayb'il B'alam. Los pozos de cuerpos no enterrados le trajo a la mente las fosas comunes de las víctimas de la "Violencia" reciente, experimentada entre los mayas guatemaltecos. Ella se identificó con las víctimas y con los perpetradores, todos mayas, todos estropeados horriblemente por fuerzas políticas y agendas externas. Esta película invita a los espectadores, maya y no maya, a identificar a los mayas con la brutalidad, la matanza salvaje, la explotación cínica de formas religiosas, el elitismo, la devastación ecológica, todos aspectos horribles para los practicantes de la cultura maya moderna. Considerando que invita a un estereotipo negativo de un grupo de gente, étnicamente identificado, a esta película se le puede considerar racista.

2. Se pudo haber mostrado escenas mucho más sangrientas y escenas mucho más fieles en cuanto al sacrificio maya. A partir de murales, como los de Bonampak, sabemos que los mayas en realidad torturaban a algunas de sus víctimas. Las caras de los cautivos de la pared norte del Cuarto 2 revelan el temor con el que esperan su presentación ante el señor conquistador. Sangre chorrea de los dedos de algunos individuos sentados en la segunda grada. Mary Miller ha sugerido (comunicación personal) que sus uñas se les han sacado. Sabemos, también, que se les sacaban los ojos. Varios dibujos de los códices muestran a

deidades con ojos extra. Tanto en los códices como en la cerámica, aparecen calaveras con un ojo colgando del alargado nervio óptico. También sabemos que la práctica azteca de desollar una víctima, conservando su piel y luego ponérsela para realizar bailes en honor a Xipetoltec se practicaba en mucha del área maya. Calendarios coloniales de las Tierras Altas mayas registran un mes de Xipetlcalhuilztl, el período de veinte días durante el cual se celebraba el festival de la deidad desollada. Siempre es espantoso representar la tortura en película. Tanto sensibiliza como desensibiliza a la audiencia. Presentar más detalle en cuanto al sufrimiento de los cautivos antes del sacrificio ciertamente hubiera creado una atmósfera de aun más disgusto. Sin embargo, debe señalarse que el sacrificio que se demostró fue fiel en cuanto al método—una víctima/ofrenda se extiende sobre el altar, luego se le sacó el corazón, todavía palpitando—pero no fue fiel en cuanto a la cantidad de víctimas. Las decapitaciones, según el registro epigráfico, parece que ocurría en otros contextos. No existe evidencia de que los cuerpos fuesen descuartizados y distribuidos, según las versiones coloniales de la práctica azteca en templos. Las fosas comunes, recordando a Auschwitz o a Tres Pilas, evocan reacciones viscerales, pero no aparecen en los registros arqueológicos. El conteo de los cuerpos que se refleja en la película tiene efecto cinematográfico, pero refleja la matanza de los mayas por las tropas del gobierno guatemalteco en los 1970s y 80s, y no la práctica de maya contra maya, ya sea en el Clásico o en el Postclásico.

3. El Sr. Gibson ha ayudado a muchos mayas con sus donaciones filantrópicas. El Dr. Hansen enfatizó las grandes donaciones que el Sr. Gibson ha hecho a diferentes grupos quienes trabajan con poblaciones mayas. Esta filantropía es, por supuesto, de notarse y de apreciarse. Pero, por su naturaleza, es específica y por partes y no compensa el gran impacto negativo en los mecanismos estatales de apoyo y de desarrollo causados por la ratificación de los prejuicios de los legisladores. El Presidente de Honduras, José Manuel Zelaya Rosales, en la recepción final de la conferencia en Copán, me comentó que la película de Gibson estaba en error, no en cuanto a la caracterización de los mayas o de la gente indígena, sino en hacer de la historia una historia personal, en vez de una acusación genérica. Opinaba que esa visión brutal y sangrienta de la gente indígena es verídica y justifica políticas contemporáneas de asimilación apresurada y la relegación de la cultura maya al patrimonio nacional, pero histórico, fosilizado, no actual, vibrante, y relevante. Sin embargo, el interés del Sr. Gibson en los mayas no parece ser simplemente utilitario. La película

ya pasó, pero el Sr. Gibson continúa buscando maneras para influenciar positivamente el cambio para los mayas. La semana del 13 al 17 de agosto de 2007 la pasó en Guatemala, platicando con el Presidente Berger y con miembros del Congreso. En el Congreso de Estudios Mayas, del 8 al 10 de agosto del 2007, en la Universidad Rafael Landívar, los representantes mayas, sin embargo, vieron la necesidad de que el Sr. Gibson reparara el daño a la imagen pública de los mayas en el campo en el que él es maestro, la filmografía.

4. La llegada de los españoles al final de la película no presagia 500 años de exterminación y de evangelización, sino que más bien presagia otra película venidera para demostrar las experiencias de los sobrevivientes de un naufragio y la asimilación y la resistencia subsiguientes de un español. Los espectadores, sin embargo, no están enterados de esta intención direccional. Además, se nos ha avisado con tiempo, en la cita inicial de Duran, que una "gran civilización" será destruida desde fuera (por los españoles), después de haberse destruido desde dentro. Además, disponemos de los pasados 500 años de historia para darnos a conocer la suerte de los mayas y de otros grupos indígenas. Los estimados en cuanto a la reducción de la población varían desde un 80% en el área maya hasta un 90% en el norte de México y en el este de los Estados Unidos y un 100% en los casos de algunos grupos sin nombre de los llanos centrales ciméros, a quienes conocemos únicamente por sus casas y sus esqueletos con viruela. La política colonial española era explícitamente "espada y cruz". Una vez que se determinó que las poblaciones indígenas de América tenían alma, a los sacerdotes se les ordenó salvarlos, aun a costa de los cuerpos que los albergaban. Un líder Taino se rehusó a ser bautizado, antes de su ejecución, por continuar sus prácticas religiosas, diciendo que él no quería ir a un cielo que albergaría a los crueles españoles (Cristóbal Cojti', Congreso de Estudios Mayas 2007). La Inquisición trabajó asiduamente en el Nuevo Mundo para erradicar prácticas antiguas. El Arzobispo Diego de Landa es famoso por el número de libros mayas divinatórios que él quemó, pero clérigos subsiguientes continuaron el trabajo de reunir y destruir los textos sagrados. *Ajq'ija'*, *hmeen*, *ajk'in*, *ajpatan*, *ajsamaj*, *ajk'uh*, son guías mayas espirituales, que todavía continúan caracterizándose como brujos. Muchos todavía continúan ofreciendo servicio a sus clientes, pero únicamente sin que los miren sus vecinos. Fieles evangélicos continúan destruyendo sitios sagrados; la Iglesia Católica continúa identificando centros rituales y redefiniéndolos como espacios católicos, erigiendo allí capillas y cruces. La retórica de la diversidad está comenzando a aparecer en cursos universitarios y en algunos documentos políticos, como en la Constitución guatemalteca de 1985, en la convención ILO 169 y en la

Declaración de la ONU sobre los Pueblos Indígenas. Pero esta retórica está luchando para hacer la transición hacia la acción. México y Guatemala tienen entes gubernamentales que están encargados de eliminar la discriminación, el racismo y la persecución religiosa. La necesidad de esta protección viene del choque cultural que comenzó, así como termina esta película, con la invasión española.

# *Detalles sobre la ubicación y la orientación de los Altares G del Parque Arqueológico de Copán, Honduras*

Vito Véliz,  
María Cristina Pineda de Carías y  
Ricardo Agurcia Fasquelle

## **Resumen**

El objetivo de este trabajo ha sido determinar si los tres altares G1, G2 y G3, localizados en el lado este de la Gran Plaza del Parque Arqueológico de Copán entre las Estelas F y H, tienen actualmente la misma orientación longitudinal con que originalmente los colocaron los mayas. Después de una revisión cuidadosa y comparativa de las diferentes anotaciones, referencias y descripciones realizadas por diferentes exploradores, particularmente arqueólogos, que a lo largo del tiempo han incluido en sus trabajos de campo e investigaciones a los altares G, y después de realizar observaciones y análisis arqueoastronómicos de las puestas del Sol, situados en medio de los altares G (G1, G2, G3), hemos llegado a la conclusión de que lo más probable es que la orientación actual de los altares G (G1, G2 y G3) es la orientación original con que el Décimo Sexto Gobernante de Copán los colocó, marcando con las posiciones de los ejes longitudinales, las direcciones norte-sur, extendida hasta las Estelas F y H, y la dirección este-oeste, extendida ésta última hasta tomar en cuenta a la Estela 4.

**Palabras Clave:** Mayas, Copán, Altares G (G1, G2, G3), orientaciones, Arqueoastronomía.

## **Abstract**

The goal of this research has been to determine whether the three altars; G1, G2 and G3, located on the eastern side of the Great Plaza of the Copan Archaeological Park, between stelae F and H, currently have the same longitudinal orientation set

by the ancient Maya. After a careful and comparative revision of various notes, references and descriptions made by different observers, particularly archaeologists who throughout time have included altars G as part of their enquiries and field work, and after carrying out observations and archaeoastronomical analyses of sunsets, in the middle of altars G (G1, G2, G3), we have concluded that it is most likely that the current orientation of the G altars (G1, G2, and G3) is the original orientation set by the Sixteenth Ruler of Copan, marking with the position of the longitudinal axes the north-south directions, extended to the Stelae F and H, and the east-west direction, this one encompassing Stela 4.

**Keywords:** Mayas, Copan, Altars G (G1, G2, G3), orientations, Archaeoastronomy.

---

**Vito Véliz.** Director, Instituto de Arqueoastronomía y Patrimonio Cultural y Natural (IARPACUNA), Facultad de Ciencias Espaciales, Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Email: gymacay@hotmail.com.

**María Cristina Pineda de Carías.** Instituto de Arqueoastronomía y Patrimonio Cultural (IARPACUNA), Facultad de Ciencias Espaciales (FACES), Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH). Email: mcpinedacarias@gmail.com.

**Ricardo Agurcia Fasquelle.** Coordinador de Investigaciones, Instituto Arqueoastronomía y Patrimonio Cultural y Natural (IARPACUNA), Facultad de Ciencias Espaciales, Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Email: raf@asociacioncopan.org.

## INTRODUCCIÓN

En el Patio del Sol, sección norte de la Plaza Principal del Parque Arqueológico de Copán, en su lado este y entre las estelas F y H, aparecen tres esculturas longitudinales que se conocen como los Altares G (G1, G2, G3). Estos altares representan serpientes bicéfalas emplumadas. Dos de los altares son más pequeños que el tercero. En los dos altares más pequeños, en el centro, a cada lado y por debajo del cuerpo del monstruo, aparece un corte sobre el cual existe una inscripción corta; en el altar más grande, a cada uno de sus lados, aparece una inscripción más larga. Nosotros hemos estudiado la ubicación y orientación de estos altares, conforme lo han reportado desde los primeros exploradores hasta su actual localización, presentando aquí nuestros resultados.

La referencia más temprana sobre estos altares G la encontramos en 1841, en el libro de Stephens sobre sus Incidentes de Viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán (1969, pág. 152). Aquí él habla de un bulto de escultura caída y menciona lo que él llama un altar, al cual le asigna la letra R. Según Stephens este altar estaba a unos 50 pies (15 metros) al sur del monumento T. Hoy día este monumento T se conoce como la Estela I y se supone que R es uno de los altares G.

Maudslay (1898-1902) fue el siguiente explorador quien menciona estos altares y quien les asignó la letra G, con números del 1 al 3, nomenclatura que se conserva aún hoy día. En su libro *Biología Centrali-Americana*, Maudslay presenta dos fotografías de los altares G, que nosotros incluimos en las Figuras 1 y 2.



**Figura 1.** Fotografía de los altares G, vistos en dirección sur. Al fondo, detrás de la Estela H que mira hacia el oeste, aparece una persona parada. Al frente, en el centro y al lado derecho, aparecen respectivamente los Altares G3 y G1, ambos orientados en dirección este-oeste. A la izquierda, orientado en dirección norte-sur, aparece el Altar G2.  
Fuente: Maudslay 1898-1902: Plate 117.

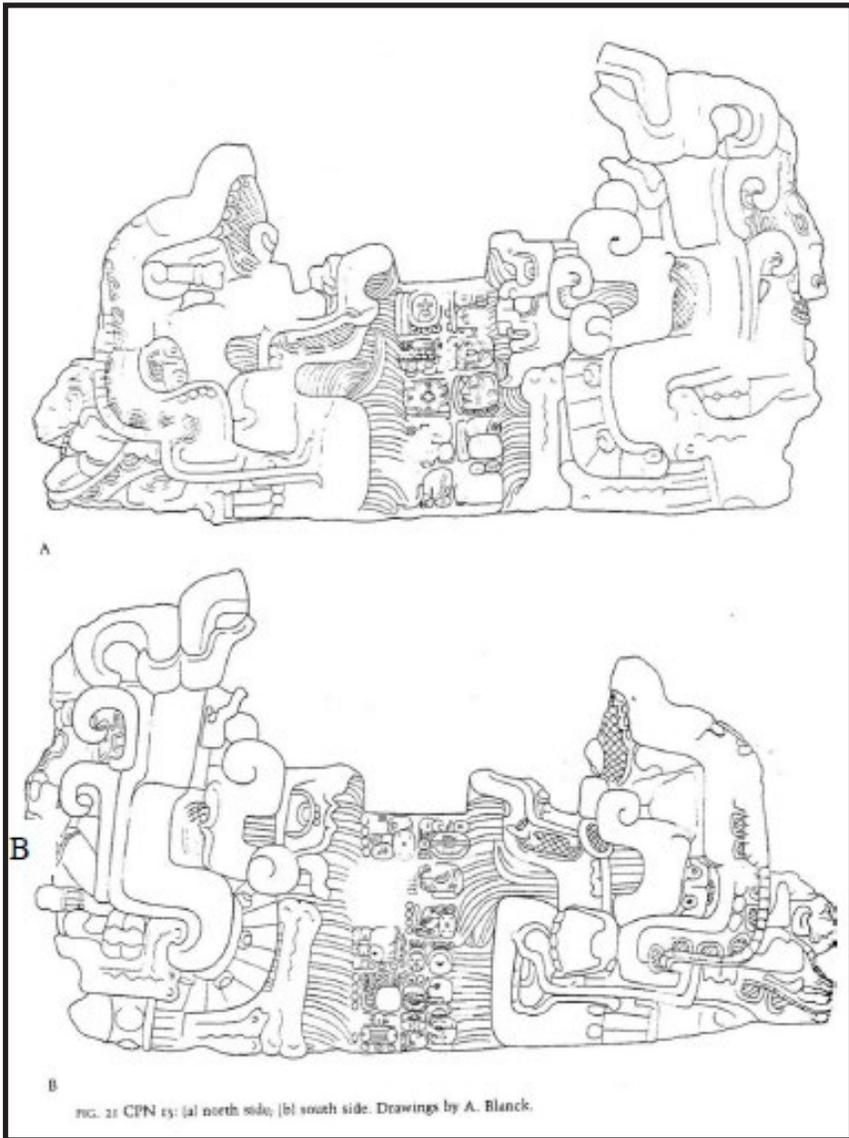


**Figura 2.** Fotografía de los altares G, vistos en dirección norte. Al fondo, parado detrás de la Estela F que mira hacia el oeste, aparece una persona. Al frente, hacia la izquierda y en el centro, orientados en dirección este-oeste, aparecen respectivamente los altares G1 y G3. Al lado derecho, orientado en dirección norte-sur, aparece el Altar G2.  
Fuente: Maudslay 1898-1902: Plate 116.

Ya en el siglo XX Baudez (1994, pág. 55), en su descripción de las Esculturas de Copán, hace referencia a que en 1885 Maudslay vio juntos los altares G en la Plaza Principal entre las estelas H y F, donde permanecen. También menciona que su localización sugiere que ellos fueron colocados como una contraparte de la Estela 4 (CPN 43). Baudez describe que todos los altares miran hacia el lado oeste de la Plaza completando el alineamiento de los monumentos del este: Estela H (CPN16), Altar G1 (CPN 13), Altar G2 (CPN 14), Altar G3 (CPN 15) y Estela F (CPN11). Aclara sin embargo que ellos pueden ser esculturas arquitectónicas originalmente parte de algún edificio. Para la fecha de dedicatoria, haciendo referencia a un trabajo realizado con Riese, Baudez expresa que (1994, pág. 55) estas tres esculturas deben ser consideradas como un solo texto que debe ser leído secuencialmente, empezando con el Altar G3 con fecha dedicatoria de 9.17.0.0.0 13 Ahau 18 Cumkú; seguida del Altar G2 con fecha dedicatoria de 9.18.5.0.0 4 Ahau 13 Ceh; y terminando con el Altar G1 con fecha dedicatoria de 9.18.10.0.0 10 Ahau 8 Zac. En las Figuras 3 y 4 se muestran los detalles de los altares G que aparecen en el libro de Baudez.



**Figura 3.** CPN 14 (Altar G2) (a) lado este; b) lado oeste. CPN 15 (Altar G3): c) lado oeste.  
Fuente: Baudez (1994, pág. 57; Fotos: J.-P. Courau).



**Figura 4.** CPN 13 (Altar G1). a) Lado Norte; b) Lado sur.  
Fuente: (1994, pág. 56; con Dibujos de A. Blanck).

En su libro *The Code of Kings*, Schele y Mathews (1998, pág. 170), refiriéndose a los altares de serpientes de la Gran Plaza de Copán, dicen que Yax-Pasaj, el último rey de la dinastía de Yax-Kuk' Mo, agregó su propia firma al programa de las estelas de Waxaklajún Ubah'Káwil, colocando los altares G. En una fotografía que nosotros incluimos en la Figura 5, ellos muestran la disposición de estos altares (1998, pág. 170). Schele y Freidel (1990, pág. 337 Fig.8:20) asignan al Altar G3 la fecha dedicatoria de 9.16.15.0.0 correspondiente al 19 de febrero de 766.



**Figura 5.** Los tres altares colocados por Yax-Pasaj, viendo hacia el noreste.

Fuente: Schele & Mathews. (1998, pág. 170 Fig.4.37; Fotografía de Justin Kerr y Macduff Everton).

Con un enfoque arqueoastronómico, Pineda de Carías, Véliz y Agurcia Fasquelle encontraron que, el punto de intersección de los ejes de los altares G, constituye un lugar de observación astronómica muy importante para los mayas de Copán. Desde ese lugar, viendo hacia el oeste a lo largo del año, sobre las Estelas A, 4, B y C se observa respectivamente la puesta del Sol en los días de los solsticios de invierno, equinoccios, pasos del Sol por el cenit y los solsticios de verano (Pineda de Carías, Véliz, & Agurcia Fasquelle, 2002).

En el Manual de los Monumentos de Copán, Honduras, Biro y Reents-Budet (2010, págs. 195-207) atribuyen los Altares G a Yax Pasaj Chan Yopaat, Décimo Sexto

Gobernante de Copán que reinó entre los años 763-822 D.C., conocido también como Yax Pac, Madrugada, Nuevo Sol en el Horizonte. La fecha de dedicación de cada altar es: 9.17.0.0.0 13 Ahau 18 Kumku (24 de enero del año 771 D.C.) para el Altar G3 (CPN 14); 9.18.5.0.0 4 Ahau 13 Keh (15 de septiembre del año 795 D.C.) para el Altar G2 (CPN 15); y 9.18.10.0.0 10 Ahau 8 Sak (19 de agosto del año 800 D.C.) para el Altar G1 (CPN 13).

En la actualidad, el Instituto Hondureño de Antropología e Historia, al documentar en el Parque Arqueológico de Copán los altares G, lo hace en su conjunto, sin hacer distinción cuál es cada uno de los altares. En las Figura 6, 7 y 8 presentamos la disposición actual de los tres altares G.



**Figura 6.** Vista hacia el este, de la situación actual de los tres altares G. Es evidente que solamente en el frente del Altar G1 aparece una placa. Fotografía: Ricardo Agurcia Fasquelle.



**Figura 7.** Vista hacia el este del Altar G2. Tal como se ve hoy día, sin placa.  
Fotografía: Ricardo Agurcia Fasquelle.



**Figura 8.** Vista hacia el este del Altar G3. Tal como se ve hoy día, sin placa.  
Fotografía: Ricardo Agurcia Fasquelle.

El objetivo de este trabajo ha sido contestar las preguntas: ¿tienen los altares G la orientación longitudinal con que originalmente los colocaron los mayas? ¿Cuál es la orientación más probable? ¿Con qué intención fueron colocados los altares en el lugar que los encontramos? Con este propósito hicimos una revisión cuidadosa y comparativa de las diferentes anotaciones, referencias y descripciones realizadas por diferentes exploradores, particularmente arqueólogos, que a lo largo del tiempo han incluido en sus trabajos de campo e investigaciones a los altares G. También hicimos observaciones astronómicas de la puesta del Sol, situados en medio de los altares G (G1, G2, G3). Después de una revisión bibliográfica exhaustiva, seguida de una recopilación de evidencia gráfica y fotográfica pertinente, y de visitar in situ los altares localizados en el Parque Arqueológico de Copán, en este trabajo presentamos los resultados, un análisis minucioso de las diferentes orientaciones longitudinales encontradas para los altares G. La conclusión más importante a la que hemos llegado es que, basados en argumentos arqueoastronómicos, lo más probable es que la orientación actual de los altares G (G1, G2 y G3), fue la orientación original con que fueron colocados durante el reinado del Décimo Sexto Gobernante de Copán.

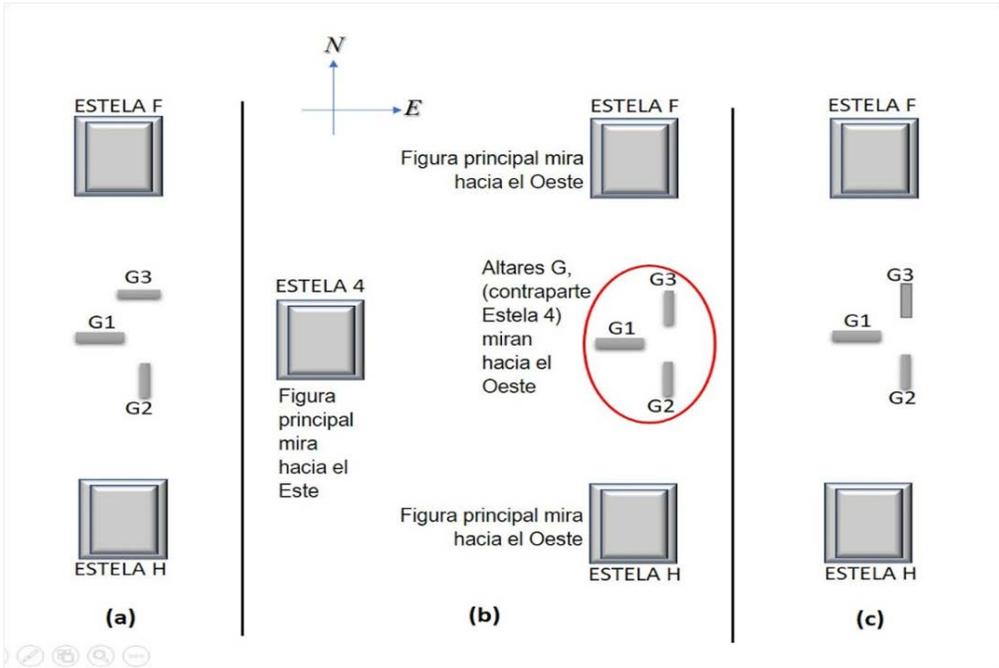
## DIFERENTES ORIENTACIONES DE LOS ALTARES G

Los primeros datos de los altares G revelados por Stephens, más allá de la existencia de un bulto de piedras de un altar caído, no dan ninguna pista acerca de la localización y orientación de cada uno de los altares G. Sin embargo, de las fotografías de Maudslay, sí es posible ver que dos de los altares están orientados en dirección este-oeste, y que el tercero está orientado en la dirección norte-sur. El altar más cercano a la Estela F es el Altar G3, orientado de la misma manera que el Altar G1 que está en el centro. Ambos altares en las dos fotografías de Maudslay, aparecen orientados en dirección este-oeste. El Altar G2, más cercano a la Estela H, está orientado en dirección norte-sur, su orientación es diferente de la de los otros dos altares. Evidente pues resulta que, los tres altares localizados entre la estela F en el extremo norte y la Estela H en el extremo sur, no tienen la misma orientación. Llama la atención que, en ambas fotografías, en el extremo este del Altar G3 aparece colocado un bulto de piedras, quedando la duda si tal conjunto, sirvió temporalmente para mantener levantado el Altar para luego colocarlo en otra orientación.

Al describir la orientación de los tres altares G, Baudez dice que todos están orientados hacia el oeste, aunque esta expresión dentro del contexto se refiere más bien hacia donde están orientadas los monumentos alineados hacia el este: CPN 16 (Estela H), CPN 13 (Altar G1), CPN 14 (Altar G2), CPN 15 (Altar G3), CPN 11 (Estela F). Él dice que su localización sugiere que ellos fueron colocados como una contraparte de CPN 43 (Estela 4). (Baudez, 1994, pág. 55).

Posteriormente, en la fotografía presentada por Schele y Mathews, y sobre lo que nosotros mismos hemos podido comprobar *in situ*, la orientación actual de los tres altares es, en dirección norte-sur para los Altares G2 y G3, cercanos respectivamente a la Estela H y a la Estela F, y la dirección este-oeste para el Altar G1 localizado ligeramente en medio y enfrente de los otros dos altares G2 y G3 y de las dos estelas H y F.

Como un resultado de las diferentes orientaciones encontradas, en la Figura 9 incluimos un diagrama que muestra las orientaciones atribuidas a los Altares G1, G2 y G3.



**Figura 9.** Diagrama que muestra diferentes orientaciones atribuidas a los Altares G. (a) En el lado izquierdo, según fotografías de Maudslay (1898-1902). (b) En la parte central, según texto de Baudez (1994). (c) En el lado derecho, según fotografía de Schele y Mathews (1999) y situación actual.

## DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Por ser la referencia más temprana en la literatura, se supone que las ubicaciones de Maudslay están más cercanas a la realidad, más apegadas a la ubicación original que los mayas seleccionaron para estos altares. Según sus fotos y sus referencias a fechas, Maudslay (1898-1902) claramente señala que el Altar G2 está al sur y tiene la fecha, en Rueda Calendárica, 4 Ajáu 13 Ceh (Plates 52c, 53a, 54a, 116). Comenzando con el G1 y yendo de la fecha más reciente a la más antigua y en dirección opuesta a las manecillas del reloj, Maudslay pasa al sur, al G2, y luego al norte, al G3. Aunque fue Strömsvik (1946, pág. 36) quien dejó estos altares en su actual posición, ubicación y orientación, en su texto no menciona en qué dirección está cada altar. Además, en el mapa que aparece después de la página 83 (Strömsvik, 1946), sólo aparecen rayitas para los altares, sin los números. Pero Baudez (1994, págs. 7, Figura 1) y Fash y Agurcia (2007, págs. 30, Figura 4)

ubican el Altar G2 al norte y el G3 al sur, asignando a cada denominación su fecha respectiva, de acuerdo con la placa, al Altar G2 el año 795 d.C. y al Altar G3 el año 766 d.C. Éste, seguramente, ha sido el patrón que, inadvertidamente, todos hemos seguido. Nadie había notado el detalle de que las plaquitas estaban cambiadas, y que en el Manual de los Monumentos de Copán (Agurcia Fasquelle & Veliz, 2010) ya se ha aclarado.

Después de muchas consultas y reflexiones, hemos llegado a la conclusión de que lo que ha sucedido es lo siguiente. Cuando el IHAH elaboró y colocó las plaquitas, los técnicos se confundieron y las colocaron a la inversa. Simplemente intercambiaron las plaquitas de los altares G2 y G3. Los investigadores y los escritores posteriores no se percataron de esta situación y se ha continuado con el error, sin darse cuenta de que las fechas no concuerdan con los altares *in situ*. Aunque uno de ellos no está con la misma orientación, tal como se ha explicado, los altares, comprobado recientemente por las fechas, continúan en la misma ubicación: el Altar G2 (766 d.C.) al sur y el G3 (795 d.C.) al norte.

Esta situación anómala la corrigió el IHAH por medio de la sencilla acción de cambiar las plaquitas, poniendo la del Altar G2 al sur y la del Altar G3 al norte, y teniendo en cuenta que se tendrá que intercambiar las fechas que muchos autores hemos venido presentando en nuestros escritos para estos dos altares. Aunque hoy día el IHAH, por alguna razón, ha removido las placas de los Altares G2 y G3 dejando únicamente la del Altar G1 (Figura 6).

El otro detalle es que, de acuerdo con las fotografías de Maudslay (Figuras 1 y 2), el Altar G3, al norte, estaba orientado de este a oeste, igual que el G1. No obstante, ningún investigador hace mención de cambios (Maudslay, 1898-1902; Morley, 1920; Strömsvik, 1946; Longyear, 1952). Hoy día este altar aparece orientado de norte a sur (Figura 6).

Este último cambio implica serias consecuencias para los resultados de las investigaciones arqueoastronómicas. Si la orientación del Altar G3 era distinta, fue porque los mayas copanecos deseaban hacer referencia a un evento o a un acontecimiento distinto. Bajo las circunstancias de cambios en orientación y muy posiblemente en ubicación, parecería que nunca llegaremos a saber con exactitud cuál fue la motivación de los mayas al colocar este altar con la orientación y en el punto en que lo hicieron. Sin embargo, los estudios arqueoastronómicos nos presentan otras evidencias que nos pueden llegar a apuntar cuál pudo haber sido la orientación original de los altares.

Las Estelas F y H definen una línea norte-sur en el lado este de la Plaza. En medio de estas estelas, desde el punto que Pineda de Carías, Véliz y Agurcia Fasquelle han llamado el punto G, en una dirección perpendicular hacia la Estela 4 se marca la línea este-oeste. La localización de los altares G, tal como lo dice Baudez, es la contraparte de la Estela 4, localizada en el lado oeste de la Gran Plaza. Parece entonces razonable resguardar este punto de observación privilegiado, localizando con sus ejes longitudinales en la dirección norte-sur con los altares G3, dirigido hacia la Estela F, y el Altar G2, dirigido hacia la Estela H. El Altar G1, en dirección perpendicular este-oeste, sobresaliendo sobre los otros dos altares y de las estelas F y H, define de mejor manera la línea este-oeste que lo une hacia la Estela 4.

Esta es la argumentación por la que principalmente creemos que la orientación actual en que se encuentran localizados los altares G (G1, G2, G3), es la que probablemente utilizaron los mayas durante el reinado del Décimo Sexto Gobernante de Copán. Una posición que efectivamente se ajustaba al Plan del Décimo Tercer Gobernante en su Plan de remodelación de la Plaza Principal, y la demarcación de un punto privilegiado de observación que seguramente sirvió a los mayas de Copán para marcar sus registros del tiempo y a partir de ello los calendarios.

**Agradecimientos.** Agradecemos a los profesores del Departamento de Arqueoastronomía y Astronomía Cultural de la Facultad de Ciencias Espaciales de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, y a la Asociación Copán, por el apoyo brindado para realizar los viajes de campo y obtener información y datos en Copán.

## BIBLIOGRAFÍA

- Biro, Peter & Dorie Reents-Budet (2010) *Los Monumentos de la Plaza Principal* en Agurcia Fasquelle, R., & Veliz, V. (Edits.). (2010). *Manual de los Monumentos de Copán, Honduras*. Recuperado el 25 de Noviembre de 2015, de FAMSI Fundación para el avance de los Estudios Mesoamericanos, Inc.: <http://www.famsi.org/spanish/research/copan/monuments/index.html>
- Baudez, C. F. (1994). *Maya Sculpture of Copan: The Iconography*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Fash, W., & Agurcia, R. (2007). *History Carved in Stone: A Guide to the Archaeological Park of the Ruins of Copan*. San Pedro Sula.
- Longyear, J. M. (1952). *A Study of Southeastern Maya Pottery* (Vol. Publication No. 597). Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington.
- Maudslay, A. P. (1898-1902). *Archaeology*. En A. P. Maudslay, *Biología Centrali-Americana*. Londres: Porter and Dulau.
- Morley, S. G. (1920). *The Inscriptions at Copan* (Vol. Publication No. 219). Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington.
- Pineda de Carías, M. C., Véliz, V., & Agurcia Fasquelle, R. (2002). Acerca de las observaciones del Sol realizadas en la Gran Plaza del Parque Arqueológico de Copán Ruinas, Honduras. *Yaxkin*, XXI, 15-44.
- Schele, L., & Freidel, D. (1990). *A Forest of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya*. New York: William Morrow.
- Schele, L., & Mathews, P. (1998). *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*. New York: A Touchstone Book. Simon & Schuster.
- Stephens, J. L. (1969). *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan* (Primera Edición en 1841 Arthur Hall, Virtue and Co. Londres ed., Vol. I y II). Dover Publications.
- Strömsvik, G. (1946). *Guía de las Ruinas de Copán*. Tegucigalpa: Talleres Tipolitográficos "Aristón".

# NOTAS INFORMATIVAS

# *Revista Ciencias Espaciales, instrucciones a los autores y criterios para el diseño, diagramación y maquetación*

## **Historia:**

La Facultad de Ciencias Espaciales (FACES) de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras fue creada por el Consejo Universitario en Abril de 2009, en reconocimiento al funcionamiento del Observatorio Astronómico Centroamericano de Suyapa (OACS) que venía funcionando desde la década anterior. Está organizada en los departamentos académicos de Astronomía y Astrofísica, Ciencia y Tecnologías de la Información Geográfica, Arqueoastronomía y Astronomía Cultural y Ciencias Aeronáuticas. Un departamento es la unidad académica básica y fundamental de la Universidad que agrupa a una comunidad de docentes especializados en un campo determinado del conocimiento, que trabaja organizadamente en equipo en la docencia, la investigación, la vinculación con la sociedad, la asesoría y gestión académica.

Desde su creación, ha sido política de la FACES el desarrollo de la investigación científica como una de sus actividades académicas más importantes. En consecuencia todos los profesores de sus departamentos, participan y desarrollan proyectos de investigación científica incluidos como parte de la Carga Académica, participando con grupos de investigadores nacionales y extranjeros.

En el año 2009, la producción científica de los profesores de la FACES empezó a hacerse evidente por lo que la Dirección de Investigación de la UNAH dedicó toda la temática de la Revista Ciencia y Tecnología, Número 4, Segunda Época, Junio 2009 (ISSN: 1995 – 9613) para publicar los resultados de los proyectos de investigación científica realizados por el OACS ahora Facultad de Ciencias Espaciales, como un reconocimiento a su esfuerzo y a la integración sistemática de la investigación al trabajo académico universitario.

La motivación para publicar una revista propia de la Facultad de Ciencias Espaciales estaba dada. En 2009, coincidiendo con la celebración del Año Internacional de la Astronomía, en la FACES se creó la Revista Ciencias Espaciales. Esta sería una publicación semestral, dedicando el primer número del año, denominado *primavera* a la producción científica de los diferentes campos del conocimiento trabajados en la FACES; y el segundo número, denominado *Otoño*, dedicado exclusiva y rotativamente a uno de los campos que desarrolla la Facultad.

## Descripción de la Revista

La Revista Ciencias Espaciales es una publicación semestral de la Facultad de Ciencias Espaciales de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Cada año calendario se publica un Volumen que consta de dos Números. El primero, Número 1, llamado *Primavera*, incluye artículos de los campos de Astronomía y Astrofísica, Ciencia y Tecnologías de la Información Geográfica, Arqueoastronomía y Astronomía Cultural, y Ciencias Aeronáuticas. El segundo, el Número 2, llamado *Otoño*, se dedica rotatoriamente por años, a cada uno de los campos que trabaja la Facultad. Para distinguir cada uno de los campos temáticos, el fondo de la Revista cambia de: azul espacio para Astronomía y Astrofísica, verde tierra para Ciencia y Tecnologías de la Información Geográfica, rojo ladrillo para Arqueoastronomía y Astronomía Cultural, azul cielo para Ciencias Aeronáuticas.

La Revista Ciencias Espaciales tiene un Director y un Consejo Editorial integrado por los profesores de los Departamentos de la Facultad y otros profesores visitantes. Ellos son los encargados de recibir y gestionar el proceso de selección de los artículos, edición y publicación de la Revista. Dependiendo del campo temático del año, rotatoriamente un Editor coordina el Consejo Editorial. La Revista Ciencias Espaciales cuenta además con un Consejo Científico Internacional responsable de velar por la calidad del contenido de la Revista. En el interior de la Portada se publican los nombres del Director, Editor, Miembros del Consejo Editorial y del Consejo Científico.

La Revista Ciencias Espaciales publica artículos de autores nacionales y extranjeros, residentes dentro o fuera del país. Los artículos publicados pueden estar referidos a investigaciones originales en el campo de la Astronomía y la Astrofísica, la Ciencia y las Tecnologías de la Información Geográfica, la Arqueoastronomía y la

Astronomía Cultural, y las Ciencias Aeronáuticas. El contenido de cada artículo es responsabilidad de sus autores.

El arte y diagramación de la Revista Ciencias Espaciales es aprobado por la Secretaría Ejecutiva de Desarrollo Institucional de la UNAH y la Editorial Universitaria.

Las dimensiones de cada ejemplar son de 23.4x16cm.

## **Instrucciones a los autores**

Cada artículo que se remita para ser publicado en la Revista Ciencias Espaciales debe organizarse en los siguientes apartados: Título del artículo; Nombre de los autores, filiación, dirección y correo electrónico; Resumen y palabras clave, en idioma español e inglés. El texto del documento debe contener un Introducción, descripción de la metodología utilizada, presentación de resultados, discusión y conclusiones. Al final del documento se deben incluir las referencias bibliográficas, seguidas de las Tablas y Figuras utilizadas.

### **El título:**

- Debe escribirse con letra inicial mayúscula.
- Debe ser conciso, pero informativo. Su objetivo es dar a conocer al lector lo esencial del artículo. No debe exceder de 15 palabras.

### **Los autores:**

- El nombre completo de cada uno de los autores debe acompañarse de su grado académico más alto, institución a la que pertenece y cargo que ocupa.
- Indicar el nombre del departamento, institución o instituciones a las que se debe atribuir el trabajo.
- Dirección electrónica, teléfono y la dirección del autor responsable de la correspondencia a la que puede dirigirse avisos sobre el artículo.

## Resumen y palabras clave:

- El Resumen debe contener un máximo de 250 palabras.
- Debe contener los objetivos del estudio; metodología, técnicas o procedimientos básicos utilizados; los resultados más destacados y las principales conclusiones. Hará hincapié en aquellos aspectos del estudio o de las observaciones que resulten más novedosas o de mayor importancia.
- Después del Resumen se deben incluir de 3 a 5 palabras clave las cuales facilitaran el indizado del artículo.
- El Resumen y las palabras clave deben también ser presentadas en idioma Inglés.

## Introducción:

La finalidad de esta sección es ubicar al lector en el contexto en el que se realizó la investigación, por lo que debe mencionar claramente los siguientes aspectos:

- El propósito o finalidad de la investigación: es importante que quede claro cuálha sido el problema estudiado, y cuál es la utilidad del producto de la investigación (para qué sirve, a quien le sirve, donde se puede usar, etc.).
- Se debe enunciar de forma resumida la justificación del estudio.
- Los autores deben aclarar que partes del artículo representan contribuciones propias y cuales corresponden a aportes de otros investigadores, incluyendo en estos casos las referencias bibliográficas apropiadas.
- En esta sección se describirá de manera muy general la metodología empleada, resultados y las conclusiones más importantes del trabajo.
- Se pueden enunciar los retos que conllevó la realización de la investigación y una explicación breve de cómo se superaron.

## **Metodología:**

En términos generales, es la manera estructurada por medio de la cual se ha logrado obtener conocimiento o información producto de la investigación. En términos prácticos, es la manera seleccionada para solucionar el problema estudiado.

Aquí se describe el diseño del método o del experimento (aleatorio, controlado, casos y controles, prospectivo, etc.). Se indicará con claridad cómo y por qué se realizó el estudio de una manera determinada. Se ha de especificar cuidadosamente el significado de los términos utilizados y detallar de forma exacta cómo se recogieron los datos. Estos métodos se describirán también en el resumen del artículo.

Se describe el área de estudio, población u objetos sobre los que se ha hecho la investigación. Describe el marco y cómo se ha hecho su selección. Describe con claridad cómo fueron seleccionados los sujetos, objetos o elementos sometidos a observación.

Se indica el entorno dónde se ha hecho el estudio. Procure caracterizar el lugar o ubicación escogida.

Se describen las técnicas, tratamientos (siempre utilizar nombres genéricos), mediciones y unidades, pruebas piloto, aparatos y tecnología, etc. Describa los métodos, aparatos y procedimientos empleados con el suficiente grado de detalle para que otros investigadores puedan reproducir los resultados.

## **Resultados:**

Presente los resultados auxiliándose de tablas y figuras, siguiendo una secuencia lógica. No repita en el texto los datos de las tablas o figuras; destaque o resuma tan solo las observaciones más importantes. Recuerde que las tablas y figuras deben tener una numeración correlativa y siempre deben estar referidos en el texto.

Los resultados deben ser enunciados claros, concretos y comprensibles para el lector; y por supuesto, se deben desprender del proceso investigativo enmarcado en el artículo.

**Discusión:**

Haga hincapié en aquellos aspectos nuevos e importantes del estudio y en las conclusiones que se derivan de ellos. No debe repetir, de forma detallada, los datos u otras informaciones ya incluidas en los apartados de introducción y resultados. Explique en éste apartado el significado de los resultados, las limitaciones del estudio, así como sus implicaciones en futuras investigaciones. Si es posible se compararán las observaciones realizadas con las de otros estudios pertinentes.

**Conclusiones:**

Son proposiciones o ideas producto o resultado de la investigación realizada, de modo que se deben relacionar con los objetivos del estudio. Evite afirmaciones poco fundamentadas o subjetivas y conclusiones insuficientemente avaladas por los datos.

**Agradecimientos:**

De manera opcional, al final puede incluir los agradecimientos. Este debe ser un apartado muy breve, en donde se agradece a las personas que han colaborado con la investigación, pero que no cumplan los criterios de autoría. Por ejemplo, se puede dar gracias a los que colaboraron con la ayuda técnica recibida, o en la escritura del artículo. También puede incluir en los agradecimientos el apoyo financiero y los medios materiales recibidos.

**Bibliografía:**

Este apartado se construye de acuerdo a las normas internacionales APA, distinguiendo si la cita se refiere a un solo autor o a varios autores de un artículo, al autor de un libro, sección o capítulo de un libro, a una referencia de una publicación periódica u obtenida en Internet. En tal sentido, es necesario incluir todas las fuentes que sustentan la investigación realizada y que se usaron directamente en el trabajo.

## Tablas, Figuras y leyendas de las figuras

### Tablas:

- Se enumeran correlativamente desde la primera hasta la última. Asígneles un breve título a cada una, pero no dentro de estas.
- En cada columna figurará un breve encabezamiento.
- Las explicaciones o información adicional se pondrán en notas a pie de la Tabla, no en el título de la tabla. En estas notas se especificarán las abreviaturas no usuales empleadas, para hacerlo se usarán como llamadas.
- Identifique las unidades de medida utilizadas. Asegúrese de que cada Tabla se halle citada en el texto, recuerde que sin esa referencia su presencia en el artículo no tiene validez.

### Figuras:

- Las figuras se numerarán consecutivamente según su primera mención en el texto, desde la primera hasta la última. El formato, letras, números y símbolos usados en las figuras, serán claros y uniformes en todos los que aparezcan en el artículo.
- Los títulos y las explicaciones detalladas se incluirán en las leyendas de las figuras y no en las mismas figuras.
- Si se emplean fotografías de personas, figuras o imágenes que no son de elaboración propia, se deberá incluir el permiso por escrito para poder utilizarlas.
- Todas las figuras, fotografías e ilustraciones debe tener un pie de imagen que las identifique.

**Unidades de medida:**

Las unidades de medida se deben expresar en unidades del sistema métrico decimal. Se debe tomar como referencia el Sistema Internacional de Unidades.

**Abreviaturas y símbolos:**

En las siglas, abreviaturas y símbolos, use únicamente las normalizadas. Evite las abreviaturas en el título y en el resumen. Cuando en el texto se emplee por primera vez una abreviatura o sigla, esta irá precedida del término completo, salvo salvo si se trata de una unidad de medición común.

**Recomendaciones generales para presentar el artículo:**

- Todo el artículo debe presentarse con letra Arial Narrow, tamaño 12.
- Inicie cada sección o componente del artículo después de donde terminó el anterior.
- La extensión total del artículo tendrá un máximo de 17 páginas, a doble espacio.
- Las tablas deben enviarse en formato digital, una tabla por página.
- Las figuras deben enviarse en formato digital, con la mayor resolución posible y en un formato jpg. Una figura por cada página.
- Incluya las autorizaciones para la reproducción de material anteriormente publicado, para la utilización de figuras o ilustraciones que puedan identificar a personas o para imágenes que tengan derechos de autor. Adjunte la cesión de los derechos de autor y formularios pertinentes.
- Todo el artículo se imprimirá en papel blanco tamaño carta, con márgenes de 2 cm a cada lado (superior, inferior, derecho e izquierdo). El papel se imprimirá en una sola cara.

- Las páginas se numeran consecutivamente comenzando por el título. El número de página se ubicará en el ángulo inferior derecho de cada página.
- En la copia en soporte electrónico (en CD, memoria o correo electrónico) se deben tener en cuenta las siguientes consideraciones: a) Cerciorarse de que se ha incluido la misma versión del artículo impreso; b) Incluir en el CD, memoria correo electrónico, solamente la última versión del manuscrito; c) Especificar claramente el nombre del archivo; d) Etiquetar el CD, memoria USB o el correo electrónico correctamente; e) Facilitar la información sobre el software y hardware utilizado, si procede.

## **CrITERIOS para el diseño, diagramación y maquetación de la Revista Ciencias Espaciales**

### **De la Portada:**

#### **Texto:**

- Ciencias Espaciales. Tipo: Times New Roman. Tamaño: 48. Color: blanco.
- Publicación semestral de la Facultad de Ciencias Espaciales (FACES)
- Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- Número, Volumen, Año, Temporada.
- ISSN:2225-5249

### **Imágenes y Logos:**

- Logo de la UNAH
- Imagen alusiva al contenido

### **Color de fondo:**

- Revista Ciencias Espaciales de Astronomía y Astrofísica: Azul Espacio. R:42, G:75, B:106
- Revista Ciencias Espaciales de Ciencia y Tecnologías de la Información Geográfica: Verde Tierra R:0, G:124, B:103
- Revista Ciencias Espaciales de Arqueoastronomía y Astronomía Cultural: R:130, G:47, B:44

- Revista Ciencias Espaciales de Ciencias Aeronáuticas: Azul Cielo. R:160, G:199, B:230

### **Dimensiones:**

24.4 x 16 cm. Grosor varía

### **Del Lomo**

#### **Texto:**

- Ciencias Espaciales. Tipo: Times New Roman. Tamaño: 12, Color: Blanco.
- Número x, Volumen x, Año xxxx, Mes xxxxxx, Temporada xxxxxx.

### **De la contraportada**

#### **Imágenes y logos:**

- UNAH
- Facultad de Ciencias Espaciales

### **Del interior de la Revista**

#### **Texto:**

- Tipo de letra: Arial Narrow. Tamaño:12
- Espaciado: Anterior 0 puntos. Posterior 10 puntos. Interlineado: mínimo.
- Márgenes: superior: 0.8 pulgadas, izquierdo: 0.8 pulgadas, inferior: 1 pulgada, derecho: 0.5 pulgadas.
- Figuras: Tipo de letra: Arial Narrow. Tamaño: 12

#### **Las páginas de la derecha deben llevar:**

- En la parte superior: Revista Ciencias Espaciales, Numero x, Volumen x, Año xxxx, Mes xxxxxx, Temporada xxxxxx,
- En la parte inferior Facultad de Ciencias Espaciales y el número de la página.



**UNAH**  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE HONDURAS



Facultad de Ciencias Espaciales  
Universidad Nacional Autónoma de Honduras  
Ciudad Universitaria, Edificio K2  
Bulevar Suyapa, Tegucigalpa MDC, Honduras  
Teléfono: (504) 2216 3034

Correo Electrónico: [revista.cienciasespaciales@unah.edu.hn](mailto:revista.cienciasespaciales@unah.edu.hn)  
Página Web: <http://faces.unah.edu.hn/revistace/>