



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història

TESIS DOCTORAL

Imagen y género en el arte maya

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO
DE LAS REPRESENTACIONES
FEMENINAS DEL PERÍODO
CLÁSICO

Esther Parpal Cabanes

DIRECTORA
CRISTINA VIDAL LORENZO

**DEPARTAMENT D'HISTÒRIA
DE L'ART**

PROGRAMA | 3130 HISTORIA DEL ARTE

FEBRERO 2021



VNIVERSITAT E VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art
Programa de Doctorat | 3130 Història de l'Art

IMAGEN Y GÉNERO EN EL ARTE MAYA

Análisis iconográfico de las representaciones
femeninas del período Clásico

TESIS DOCTORAL

Presentada por

ESTHER PARPAL CABANES

Dirigida por

CRISTINA VIDAL LORENZO

Valencia, febrero de 2021

A Ángela Cabanes,

*porque además de ser
una madre maravillosa,
y aunque también es esposa y es hija,
ella, como persona, es mucho más.*

| A G R A D E C I M I E N T O S

En primer lugar, la autora agradece el apoyo financiero del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Valencia, a través del Programa de Ayudas para la formación de personal investigador de carácter predoctoral, dentro del marco del Programa “Atracción de Talento”, que ha contribuido de forma determinante a hacer posible la presente investigación.

No obstante, además del indispensable soporte institucional, a lo largo de estos años he contado con el apoyo de un buen número de profesionales, de familiares y de amigos sin los que este proyecto no habría sido posible. Aunque no todos tienen cabida en estas páginas de manera individual, de antemano les expreso mi más sincero agradecimiento.

Poco después de comenzar con esta trayectoria, alguien me dijo que tenía mucha suerte de contar con una madrina académica como la Dra. Cristina Vidal Lorenzo, y no se equivocaba. Cristina es mucho más que la directora de esta tesis, es la persona que decidió apostar por mí, que me brindó la oportunidad de iniciar mi carrera investigadora y, sobre todo, que me descubrió la cultura maya, infundiéndome su propia pasión por el estudio del pasado de esta civilización. Ella es una de esas personas con las que no dejas de aprender y nunca podré agradecerle lo suficiente, no solo por ayudarme a hacer posible este trabajo, sino por haberme acompañado a descubrir esta vocación.

Ella dirige, junto a Gaspar Muñoz Cosme, el Proyecto La Blanca, Petén, Guatemala, en cuyo marco se ha desarrollado esta labor. Por consiguiente, no puedo más que agradecerle también a él por acogerme como parte de su equipo, por ofrecerme su ayuda y sus consejos, y por abrirme las puertas de su casa como a una más de la familia.

Especial mención a Patricia Horcajada Campos, a la que he tenido el placer de ver crecer en el ámbito académico, inspirando a todas las que venimos detrás. Durante este tiempo, no solo hemos compartido vivencias, sino que también me ha aconsejado desde su experiencia, mostrando una solidaridad que todos los que nos embarcamos en un proyecto de tesis doctoral sabemos que es tan necesaria. Sus acertados comentarios también han sido condicionantes para darle forma a este trabajo.

En este sentido, también me gustaría destacar el apoyo de Marisa Vázquez de Ágredos. Agradezco mucho todo lo que he aprendido impartiendo clases junto a ella, en las mismas aulas en las que me contagió con su pasión y su entusiasmo, así como por las experiencias que compartimos en la aldea de La Blanca. Espero que ese sea el primer proyecto de muchos a su lado. Gracias por tu humanidad, y por llenarme siempre de energía y de inspiración con tus palabras.

Asimismo, en el marco del Proyecto La Blanca, también quiero darles las gracias a Núria Feliu y a Andrea Peiró. Porque, en algunos momentos, una llamada entrante de Nuria era todo lo que necesitaba para recuperar la confianza y seguir con el trabajo. Y, del mismo modo, Andrea, con esa calidez que la caracteriza, siempre ha sabido transmitirme la certeza de que podría conseguirlo. Además, le agradezco su apoyo en la elaboración de los mapas incluidos en este trabajo.

Y, por supuesto, gracias también al resto de personas que componen la gran familia del Proyecto La Blanca, especialmente a Rosana Martínez, Laura Gilabert, Andrea Aliperta, Riccardo Montuori y Juan Ruiz. Todos vosotros me habéis acogido e integrado en este sobresaliente equipo de profesionales y amigos, y me habéis hecho sentir que siempre podría contar con cualquiera de vosotros cuando lo necesitara.

Por otro lado, también quisiera dedicar unas líneas a tres personas que conocí a través de este proyecto y que ahora son imprescindibles para mí, Sara Portela, Silvia Puerto y Ana Rosado. Ellas no solo me inspiran, sino que, además, saben escucharme y siempre saben qué decir para que me sienta comprendida y valorada. Además, con Ana he compartido uno de los períodos más complejos de nuestras vidas y jamás olvidaré lo mucho que hemos aprendido juntas. Gracias por estar a mi lado de manera incondicional, por los desvelos, por tu enorme esfuerzo para ayudarme a sacar adelante este trabajo en la recta final, por enseñarme a relativizar, por hacer de la casa nuestro pequeño hogar y por tantas otras cosas que no cabrían en estas páginas.

En este sentido, también quiero recordar a María y a Noelia, quienes también me ofrecieron su amistad y su cariño mientras vivieron conmigo, cuando esta investigación apenas comenzaba.

Por otro lado, en el proceso de este trabajo he tenido la oportunidad de realizar varias estancias de investigación en el extranjero, las cuales no habrían sido posibles sin el apoyo de profesionales como la Dra. Ana Díaz † (brillante académica a la que vamos a echar de menos), la Dra. Elisabeth Graham y la Dra. Brigitte Faugère, que supervisaron y respaldaron mi labor. Además, durante las estancias también pude entrar en contacto con otras especialistas, la Dra. María Rodríguez-Shadow y la Dra. Elisabeth Baquedano, quienes también me ofrecieron su apoyo profesional y personal. A todas ellas, muchas gracias. Y, por extensión, me gustaría agradecer al personal de la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y en especial, a las personas que trabajan en la biblioteca del Instituto de Arqueología del University College de Londres, por su predisposición continua para ayudar.

Por otro lado, aunque la estancia de investigación en la University of California (Berkeley) no fue posible debido a las complejas circunstancias que vivimos, agradezco a la Dra. Laurie Wilkie por ofrecerme su invitación y, en especial, a la Dra. Rosemary A. Joyce, por concederme generosamente su tiempo, por todo el esfuerzo que hizo para ayudarme con los trámites, pero también, por escucharme y resolver mis dudas sobre el contenido de este trabajo y, de manera

personal, por valorarlo y recordarme que mi grano de arena es igual de importante. A ella y a Rus, gracias por aconsejarme con tanto cariño mientras se enfriaba el café.

En el transcurso de dichas estancias entré en contacto con otros colegas del ámbito mesoamericanista, la mayoría de los cuales han acabado convirtiéndose en grandes amigos, y a los que también estoy agradecida. Me refiero a Sol, Flor, Lalo, Ricardo, Diego, Elena, Gaby, Daniel, Iris, Claudia, Panos y, en especial, Ana y Toño. Además, me gustaría destacar a mi querida amiga Zoraida, que siempre cuidó de mí, y a la que espero poder llamar doctora muy pronto. Empezamos y acabamos juntas en esto y espero que podamos seguir compartiendo muchos más años de investigación y experiencias juntas. Asimismo, conocí a otras personas ajenas a la academia a las que me gustaría incluir en estos agradecimientos, pues mi experiencia mexicana no habría sido la misma sin Isidro, Maribel, Anto o Bruno. Y, porque todos ellos me motivaron para volver cuanto antes convertida en doctora.

También quiero agradecer a la gente bonita que he conocido en mis viajes a Guatemala, sobre todo a los especialistas Miriam Salas y Óscar Quintana.

En este tiempo, he recurrido a la ayuda de otros profesionales que, de manera muy generosa, han puesto a mi disposición sus materiales de trabajo o sus consejos, y a quienes estoy también muy agradecida. Me refiero a Daniel Salazar, a Félix Kupprat, a Verónica Vázquez, a Philippe Nondédéo, a Julio Cotom o a mi compañera Patricia Machicao. Y, en el ámbito de los estudios de género a Capitolina Díaz, Lledó Ruiz, Mireia López y Maite Méndez.

Para los aspectos relacionados con la epigrafía agradezco el asesoramiento de brillantes investigadores como Alejandro Garay, Sergei Vepretskii y mi querido amigo Kajetan Jagodziński. Y a mis profesores de los cursos del WAYEB, especialmente a Ivan Savchenko, quien ha resuelto con entusiasmo mis reiteradas cuestiones sobre la tesis, y a Boguchwala Tuszyńska (Gloria). Ella ha sido la epigrafista principal que me ha guiado en estas cuestiones y espero tener la oportunidad de compensarle algún día todo el esfuerzo que ha hecho resolviendo mis dudas. Por último, también me gustaría destacar el vacío que deja Alfonso Lacadena en este trabajo, otro gran investigador y compañero que se ha ido durante estos años, con quien esperábamos poder contar para estas cuestiones.

En el Departamento de Historia del Arte, donde he podido desarrollar mi labor a lo largo de estos años, tengo que agradecer el trabajo de Amadeo Serra y Mercedes Gómez al frente de la coordinación del programa de doctorado durante este período, a Felipe Jerez y Yolanda Gil como directores, a Sergi Doménech como secretario y a Josep Montesinos como decano de la Facultad de Geografía e Historia y compañero de asignatura, así como al equipo que conforma la secretaría del centro, pues su incansable trabajo es fundamental para que el resto podamos sacar el nuestro adelante. Especialmente, a Isabel Barceló cuya paciencia y buen

hacer han facilitado enormemente mi labor. Además, hago extensivo este agradecimiento a las compañeras del servicio de investigación, Rut Albert, y del servicio de movilidad, Yolanda Grimalt, por su inestimable ayuda atendiendo todas mis consultas.

En este contexto, agradezco también el soporte de los compañeros con los he tenido el placer de coincidir en el despacho y con los que he podido compartir penas y alegrías, Isabel, Roser, Clara, María, Javi, Raquel, Esther, Ángel, Eugenia, Sonia, Araceli, Aneta, Andrés y, especialmente, Francesc, por nuestro reto compartiendo asignatura. Entre ellos se encuentran también dos compañeras a las que admiro mucho, fuera y dentro de la academia, y a las que quiero destacar por su cariñoso apoyo durante estos años, me refiero a Mariángeles Pérez y a María Roca.

Por otro lado, los días en el departamento no hubieran sido lo mismo sin la complicidad de Rubén Gregori, Pablo Sánchez, Quico Jiménez y Carlos Navarro. Gracias por estar siempre ahí para mí, por vuestro sentido del humor y vuestra empatía y, porque con vuestros planes y vuestra forma de ver la vida siempre habéis conseguido que los problemas parezcan más sencillos - ¿Que no te sale? No pasa nada, te vienes a comer-. Y, en especial, a Carlos, (a quien debería dedicarle una página entera) por lo imprescindible que ha sido para mí su acompañamiento en este tiempo. Gracias por animarme como tú solo sabes y darme la confianza para seguir en los momentos en los que más la necesitaba.

Sin embargo, mi carrera empezó mucho antes de que me matriculase en el doctorado, y los años en la Facultad de Geografía e Historia que me han traído hasta aquí no hubieran sido lo mismo sin Alba, Jéssica, María, Milena, Dani, Paulo, Irina, Natalia, Mireia, Ray y los demás. A todos ellos también tengo que darles las gracias. Y, especialmente a Miky, quien me acompañó de cerca cuando iniciaba este camino.

También me gustaría dirigir mi agradecimiento a Floren Sánchez, que fue tan buena maestra, y a Ricard Silvestre, por darme la oportunidad de escribir sobre arte por primera vez. Así como a otras compañeras de doctorado: Vanessa, Noelia y Núria (por sus bellas palabras); y de profesión: Andrea (la historiadora del arte más apasionada que conozco).

Agradezco también a mis amigas en Villena, por soportar tantas ausencias, especialmente a Irene, Ana, Aurora, Sofía y Mari Virtu, quienes más de cerca han vivido conmigo esta experiencia. A José Miguel por su comprensión y su acompañamiento entre audio y audio. A Roberto "Ruso" por mirarme siempre de esa forma tan bonita y hacerme creer que así soy. Y, por supuesto, a Jéssica, por escucharme y estar siempre ahí para mí; a Javi, por acompañarme en todos los momentos importantes de mi vida; y a Andrés y a Patri, por su apoyo y por ser tan grandes personas. Amigas y amigos como los que nombro son indispensables cuando una se dispone a perseguir lo que quiere, con las idas y venidas que eso implica, así que GRACIAS.

Y, a Julien Hiquet, mi compañero de equipo. Gracias por agarrar mi mano, por apoyarme y motivarme a ser mejor, por enriquecer esta investigación con tus aportaciones y tu pasión por esta profesión, y por trabajar a mi lado, especialmente en esos últimos meses tan importantes en el número 7 de la Rue de l'Odéon. Las tardes de Esparza, Ávila y Pérez también perdurarán en mi memoria. Y, por extensión, también agradezco el apoyo de su familia y de Emmanuel.

Por último, a mi gran familia, uno de los mayores tesoros que tengo. Aunque me gustaría, no puedo detenerme en nombrarles a todos, pero sí quisiera destacar el apoyo incondicional de mi prima Ana M^a y de mi tía Laura (a la que también le debo el diseño gráfico), pues no me concibo sin ellas, siempre presentes y apoyándome desde que tengo uso de razón.

Además, me gustaría dedicar un espacio personal a mis padres y a mi hermano.

A mi madre, la mujer a quien dedico este trabajo, que me ha enseñado a respirar hondo y a creer en mí. Mamá, siempre que estoy decaída me dices que me crezco frente a los retos, pero lo cierto es que crezco porque tú tienes la magia para hacerme creer que puedo.

A mi padre, cuyo apoyo ha sido igualmente imprescindible, quien me ha educado en la creencia de que el optimismo es una forma de estar en el mundo y que, por eso, nosotros siempre estaremos bien. Papá, tenías razón, gracias por apoyarme para hacer lo que más me gusta, pues sabes que es así como se pueden, poco a poco, alcanzar los sueños.

A los dos, gracias por tanto, gracias por todo.

Y, por último, a mi hermano Alejandro, el pequeño gran compinche de mis aventuras. Gracias por hacerme sentir tan orgullosa de ver la persona en la que te has convertido y por creer ciegamente en mí.

A todas y cada una de vosotras, y de vosotros, os pertenecen estas páginas.

Gracias de corazón.

París, noviembre de 2020

| S U M A R I O

1. INTRODUCCIÓN	2
1.1. Objetivos	8
1.2. Problemática y aspectos metodológicos	9
1.2.1. Heurística	10
1.2.2. Diseño y elaboración de una base de datos	11
1.2.3. Análisis e interpretación iconográfica	15
1.2.4. Cuestiones sobre la epigrafía	17
1.2.5. Cuestiones sobre las imágenes	18
1.3. Estructura	20
2. ANTECEDENTES TEÓRICOS	23
2.1. Los primeros estudios sobre las mujeres, el feminismo y el género	25
2.1.1. S. XVII “La mente no tiene sexo”	26
2.1.2. S. XVIII El feminismo ilustrado	27
2.1.3. S. XIX La convención del Seneca Falls y la mujer sufragista	28
2.1.4. S. XX “No se nace mujer”	29
2.1.5. S. XXI “De-construyendo identidades”	44
2.2. El estudio de la mujer en la Mesoamérica prehispánica	50
2.3. Conociendo a las mujeres mayas, desde el s. XVI hasta la actualidad	61
3. INDUMENTARIA Y ATRIBUTOS DE LAS MUJERES DE LA CORTE	99
3.1. Objetos	111
3.1.1. Insignias de poder	111
3.1.2. Objetos rituales	120
3.1.3. Objetos bélicos	128
3.1.4. Otros objetos	133
3.1.5. Glifos	134
3.2. Ornamentos corporales	134
3.2.1. Orejeras	137
3.2.1.1. Orejeras de disco	142
3.2.1.2. Orejeras de flor o tapón	147
3.2.1.3. Pendientes	150
3.2.1.4. Orejeras alargadas	150
3.2.1.5. Orejeras compuestas	152
3.2.2. Narigueras	154
3.2.3. Collares y pectorales	161
3.2.3.1. Collares de cuentas	163

3.2.3.2. Collares de nudo	167
3.2.3.3. Collar de barra ceremonial	168
3.2.3.4. Collar de cuerda	170
3.2.3.5. Pectorales clásicos	171
3.2.3.6. Pectoral horizontal	175
3.2.3.7. Pectorales compuestos	175
3.2.4. Adornos significativos en collares y pectorales	177
3.2.5. Ornamentos en los brazos	181
3.2.5.1. Pulseras y brazaletes	183
3.2.5.2. Muñequeras clásicas	184
3.2.5.3. Muñequeras especiales	190
3.2.5.4. Muñequeras compuestas	190
3.2.6. Ornamentos en los tobillos	191
3.2.6.1. Tobilleras de cuentas redondeadas	192
3.2.6.2. Tobilleras de cuentas alargadas	193
3.2.6.3. Tobilleras especiales	193
3.3. Pintura corporal	194
3.4. Vestimenta	197
3.4.1. Huipil	198
3.4.2. Enredo o corte	200
3.4.3. Traje de red	201
3.4.4. Prendas complementarias	203
3.4.5. Diseños representados en los textiles	205
3.4.5.1. Diseños en el cuerpo del traje	207
3.4.5.2. Diseños en el borde del traje	216
3.5. Cinturones	221
3.6. Calzado	226
3.6.1. Diseños integrados en el calzado	227
3.7. Peinados, tocados y demás adornos para la cabeza	229
3.7.1. Cabello suelto, coleta y trenza, adornados	231
3.7.2. Cabello recogido y tocados sencillos	234
3.7.3. Pañuelos y turbantes	236
3.7.4. Tocados complejos y de largas plumas	237
3.7.5. Elementos recurrentes en los tocados y demás adornos para la cabeza	241
3.7.5.1. Elementos zoomorfos	241
3.7.5.2. Elementos vegetales y fitomorfos	244
3.7.5.3. Elementos teomorfos y sobrenaturales	250
3.7.5.4. Elementos de origen teotihuacano	254
3.7.5.5. Glifos	255

4. RETRATOS DE MUJERES EN LAS REGIONES DEL PETÉN Y DEL USUMACINTA DURANTE EL PERÍODO CLÁSICO

257

4.1. Calakmul. Representaciones femeninas	263
4.1.1. Ix ¿? Señora de la Estela 28	265
4.1.2. Ixahk? [...] Tok? [...] Naahil? Ixbaahkab Señora de la Vasija Schaffhausen y de las Estelas 9 y 79	269
4.1.3. Ix ¿? Señora de la Estela 116	279
4.1.4. Ix ¿? Señora del huipil azul	282
4.1.5. Ix ¿? Señora de las Estelas 23 y 54	287
4.1.6. Ix ¿? Señora de la Estela 88	293
4.1.7. Ix ¿? Señora del Dintel 1	296
4.2. Naachtún. Representaciones femeninas	299
4.2.1. Ix Tzuutz “Nik” Señora Terminación ¿Flor?	300
4.2.2. Ix ¿? Señora de la Estela 21	307
4.2.3. Ix Kaan Ajaw Señora de la Estela 27	312
4.2.4. Ix ¿? Señora de la Estela 9	317
4.2.5. Ix ¿? Señora de la Estela 18	319
4.3. Tikal. Representaciones femeninas	325
4.3.1. Ix Ahiin Señora Caimán	326
4.3.2. Ix K’ahk’ ? Yokel Ajaw Señora de las Estelas 23 y 25	332
4.3.3. Ix Yok’in La Señora de Tikal	337
4.3.4. Ix Lajunchan Uneh Mo’ Señora 12 Colas de Guacamaya	345
4.3.5. Ix ¿? Señora de la Vasija K2695	351
4.3.6. Ix Mutul Ajaw Señora de la Estela de San Francisco	356
4.4. Naranjo. Representaciones femeninas	361
4.4.1. Ix Wak Chan Señora Seis Cielo	362
4.4.2. Ix Unen Bahlam Señora Cachorro de Jaguar	383
4.4.3. Ix “Concha” Ek Señora Concha Estrella	388
4.4.4. ¿Ix? ¿Señora? de la Estela 11	391
4.5. La Corona. Representaciones femeninas	393
4.5.1. Ix Naah Ek’ Señora Casa Estrella o Primera/Gran Estrella	395
4.5.2. Ix Chak Tok Chaahk Señora Seis Cielo	403
4.5.3. Ix Ti’ Kaan Ajaw La tercera dama de la Serpiente	407
4.6. El Perú. Representaciones femeninas	413
4.6.1. Ix K’abel Señora “Voluta Mano”	415

4.6.2. Ix ¿? Señora de la Estela 31	438
4.6.3. Ix Pakal Señora Pakal	441
4.6.4. Otras señoras nobles de El Perú Señoras de las Estelas 37 y 39	446
4.7. Chilonché. Representaciones femeninas	447
4.7.1. Ix K'anpat Ajaw Señora de K'anpat	448
4.8. Palenque. Representaciones femeninas	453
4.8.1. Ix Yohl Ik'nal Señora Corazón del Lugar del Viento	455
4.8.2. Ix Sak K'uk Señora Quetzal Blanco/Resplandeciente	462
4.8.3. Ix Tz'akbu Ajaw La Reina Roja	473
4.8.4. Ix Kinuuw Mat Señora Comorán	488
4.8.5. Ix ¿? Señora de la Jamba D	496
4.9. Xupá. Representaciones femeninas	501
4.9.1. Ix ¿? Señora del traje de jade	502
4.10. Piedras Negras. Representaciones femeninas	509
4.10.1. Ix ¿? Ajaw Señora Tocado de Ave	510
4.10.2. Ix Sak "Ave" Señora Ave Blanca	516
4.10.3. Ix Winakhaab' Señora K'atun Ajaw	519
4.10.4. Ix Juntahn Ahk Señora Tortuga Amada	532
4.10.5. Ix ¿? Señora de la Estela 40	536
4.10.6. K'uhul Ix Señora de la Estela 14	540
4.11. Yaxchilán. Representaciones femeninas	547
4.11.1. Ix Pakal Señora Pakal	548
4.11.2. Ix K'abal Xook Señora Puño-Pez	555
4.11.3. Ix Uh Chan Lem? Señora Estrella Vespertina	571
4.11.4. Ix Chak Joloom Señora Gran Cráneo	586
4.11.5. Ix Mut Bahlam Señora "Mut" Jaguar	600
4.11.6. Ix Wak Jalam Chan Ajaw Señora Seis Cielo Gobernante	615
4.11.7. Ix Wak Tuun Señora Seis Piedra	622
4.11.8. Ix Ch'ahb Ajaw Señora Sacrificio Gobernante	629
4.11.9. Ix ¿? Señora del Escalón I de la Escalera Jeroglífica II	633
4.12. Bonampak. Representaciones femeninas	635
4.12.1. Ix Ahkul Patah Señora Dos	636
4.12.2. Ix Unen Bahlam Señora Cachorro de Jaguar	650
4.12.3. Otras Señoras nobles de Bonampak Señoras del Cuarto 1 y del Cuarto 3	662

5. CONCLUSIONES. RETRATOS DE MUJERES EN EL ARTE MAYA, SESENTA AÑOS DESPUÉS DE PROSKOURIAKOFF	671
5.1. Re-construyendo la imagen de las Ix Ajaw	674
5.2. Las mujeres retratadas. Más que madres, esposas e hijas	686
5.3. La presencia de las mujeres en la vida política y religiosa del período Clásico	687
5.3.1. Protagonistas	689
5.3.2. Asistentes	696
5.3.3. Testigos	699
5.4. “Ella es madre”. Las figuras maternas, retratos transversales en el imaginario visual maya	704
5.5. Base de datos: mujeres en el arte maya	708
5.6. Reflexiones finales. Sobre el uso de la perspectiva de género y las proyecciones de futuro	712
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	715
CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES	785
ANEXO	801



capítulo 1

Introducción

OBJETIVOS , METODOLOGÍA
Y ESTRUCTURA

1 | INTRODUCCIÓN

Las manifestaciones artísticas de una cultura constituyen una muestra tangible de su percepción del mundo, de los pensamientos acerca de todo aquello que la rodea, así como de su forma de construir y de transmitir, de manera consciente, unas ideas u otras. En este sentido, es importante notar que las imágenes no solo actúan como reflejo de la sociedad que las crea, sino que conforman una parte esencial de su mundo. El arte contribuye a la transformación de su contexto en la misma medida en que este condiciona su creación. Todo el proceso artístico (elección del tema, formas escogidas para plasmarlo, técnica empleada en su ejecución, lugar en el que se ubica la obra o percepción del observador), depende de la subjetividad del ser humano. De este modo, el arte, como herramienta de expresión y comunicación visual, en ningún caso está exento de significado.

Por consiguiente, las imágenes constituyen fuentes primarias y directas de información, cuyo estudio se torna imprescindible a la hora de reconstruir la historia y el pensamiento de cualquier sociedad. Y, especialmente, cuando se estudian civilizaciones antiguas como la maya prehispánica, de la que se ha perdido una buena cantidad de las fuentes escritas con el paso del tiempo, ya sea a causa de los problemas de conservación característicos del medio, o a la intervención humana.

Así pues, como elementos indispensables para la aproximación al conocimiento sobre esta población, las representaciones visuales de la cultura maya han sido objeto de estudio por parte de numerosos investigadores desde diferentes disciplinas. No obstante, se trata de representaciones particularmente complejas y codificadas, lo que las sitúa en el objetivo de numerosas investigaciones en las que se revisan de continuo sus análisis e interpretaciones iconográficas, aplicando diferentes perspectivas.

El presente trabajo se aborda en el marco del Proyecto arqueológico La Blanca, Petén, Guatemala, dirigido por Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme, dedicado a la investigación y puesta en valor de los vestigios artísticos, arquitectónicos y arqueológicos de los asentamientos mayas de La Blanca y El Chilonché, ubicados en el Valle del río Mopán, en Guatemala. Y, se integra entre los trabajos que desarrolla el grupo de investigación ARSMAYA, inscrito en la Universidad de Valencia (GIUV2013-094), sobre arte, arqueología y patrimonio cultural, tanto de España como de América, dirigido por Cristina Vidal Lorenzo.

Nuestra investigación se deriva de la introducción y el desarrollo de la perspectiva de género en el seno de estos equipos de trabajo durante los últimos años. Y, entre los diferentes aspectos de los que se ocupan, nos insertamos en la línea concreta del estudio de las imágenes. Así es como, partiendo de esas líneas de investigación, se gestó esta propuesta de proyecto doctoral sobre imagen y género en el arte maya.

Si retomamos las reflexiones iniciales en torno a la función del arte, se entiende que este constituye una de las mayores expresiones del pensamiento maya y, por lo tanto, también de sus ideas sobre el género, puesto que las obras no solo captan y construyen diferentes aspectos de la identidad de los individuos representados, sino que además la transmiten de acuerdo a unos cánones previstos para ser interpretados y entendidos. Interpretados y entendidos por los observadores de su tiempo, sí, pero, en definitiva, susceptibles de ser descifrados en mayor o menor grado por generaciones futuras.

No obstante, el estudio de la imagen y el género en la cultura maya conforman un tema muy amplio, por lo que ha sido necesario acotar el ámbito de trabajo. Somos conscientes de que la perspectiva de género no implica necesariamente el estudio exclusivo de las mujeres, sin embargo, consideramos que, puesto que ellas y sus acciones son las que han sido subestimadas en el transcurso de la historia, es fundamental darles visibilidad para poder continuar, después, con el estudio de sus relaciones con los hombres. Y, de manera más general, aproximarnos a las concepciones mayas sobre el sexo y el género en época prehispánica.

Ahora bien, las mujeres constituyen la mitad de la población, por lo que limitar el estudio a este diverso colectivo no es suficiente para trazar un plan de investigación abarcable en este trabajo. En este sentido, como punto de partida, las obras de arte comisionadas por las élites entre los años 250 y 1000 d. C., por su calidad de ejecución, su buen estado de conservación y la presencia de texto escrito, conforman las fuentes mejor contextualizadas y estudiadas y, por tanto, las más susceptibles de ser revisadas en la actualidad, desde nuevas perspectivas. Así es como llegamos a la decisión de enfocarnos en las imágenes de poder del período Clásico, y, más concretamente, en las representaciones femeninas en este arte oficial.

En síntesis, el trabajo que presentamos constituye un estudio sobre la construcción de los retratos de las mujeres de la élite en diferentes soportes artísticos del período Clásico y, una reflexión sobre la presencia de dichas mujeres en las esferas de poder a partir de la información que nos proporciona ese estudio iconográfico.

Para ello, en primer lugar, se seleccionaron imágenes procedentes de treinta y cinco ciudades diferentes, repartidas entre las Tierras Bajas Mayas del Norte y del Sur (Lám. 1.1. y Anexo Tabla I.1.), por tratarse de las áreas en las que la presencia femenina durante el período Clásico no solo fue prolífica, sino que, además, está bien documentada, lo que nos permite estudiar sus imágenes poniéndolas en relación con un marco histórico concreto (véase p. 10). A partir de este material se realizó el análisis de los atributos iconográficos que componen las representaciones de los personajes femeninos retratados.

En estas áreas destacan las regiones de Petén y del Usumacinta, situadas en las Tierras Bajas Mayas del Sur (Lám. 1.1.), porque en el entorno se ha documentado la existencia e interacción de poderosos reinos, entre los que se creó una red de variadas relaciones que se reproducen en el arte y que ofrecen un rico panorama de información sobre la cultura maya de este período y, sobre todo, en el que la participación femenina fue sobresaliente en comparación con la del resto de áreas trabajadas, de acuerdo con sus registros escriturarios y sus representaciones visuales. Por ello, entre el *corpus* inicial de treinta y cinco ciudades se seleccionaron doce sitios pertenecientes al citado entramado cultural (véase Anexo Tabla II.1.). Esto nos brindó la oportunidad de aproximarnos al conocimiento de la vida y la imagen de cincuenta y seis mujeres que tuvieron un papel relevante en la historia de esta antigua civilización y que, por lo tanto, nos permite conocer mejor la forma en que estas damas participaron en la vida política y religiosa de la corte maya clásica (véase Anexo Tabla II.2.). Todo ello, partiendo siempre del conocimiento previo sobre el significado de los diferentes atributos iconográficos presentes en estas imágenes, puesto en relación con el entorno de creación de las obras y el propio contexto vital de estas señoras.

No obstante, los criterios que hemos seguido para realizar esta selección se desarrollan con más detenimiento en el siguiente apartado (véase p. 10-11).

Además, en los epígrafes dedicados a cada una de ellas se describen, en la medida de lo posible, sus biografías, a partir de la revisión de estudios precedentes sobre historia, iconografía, epigrafía, antropología y arqueología, desde un punto de vista que las sitúa a ellas en el centro del discurso. Consideramos que este paso es necesario para poder abordar, posteriormente, el estudio de sus retratos desde una perspectiva de género. Un estudio, por tanto, que no hubiera tenido el mismo resultado si hubiéramos enfocado nuestros análisis desde una perspectiva tradicional, en la que ha prevalecido situar siempre a los hombres como sujetos y agentes de los acontecimientos históricos, relegando el papel de las mujeres a un segundo plano.

Al tratarse de imágenes vinculadas con la nobleza, los soportes de la mayoría de las obras que conforman nuestro *corpus* de estudio son las estelas, los dinteles, los paneles y el arte pétreo en general. No obstante, este se ha complementado con el análisis de imágenes plasmadas en otros soportes monumentales como la pintura mural y, en menor medida, piezas artísticas de pequeño formato como vasijas pintadas y figurillas de barro, entre otros.

La aplicación de la perspectiva de género en estudios acerca de las mujeres y del poder en otras épocas y otras culturas, desde múltiples disciplinas, no solo el arte, demuestran que el uso de este enfoque funciona, aporta y trae a colación eventos, figuras, y acciones que fueron fundamentales en el pasado, pero que habían quedado relegadas a los márgenes de la historia.

(...) queens and royal women were highly visible to their contemporaries. Their lives were recounted in chronicles; the management of their estates and households recorded in fiscal documents; their letters collected in archives; and their religious and artistic patronage remembered in the books, buildings and works of art they sponsored and treasured. Yet, late scholars put kings at the center of the history of medieval Europe and ignored most queens, dismissing them as unimportant, forgetting their actions and obscuring their lives. History was told by men about kings (...)¹

Leyendo estas reflexiones de Theresa Earenfight (2013: 2) en su estudio sobre las reinas de la Europa medieval, observamos que los mismos patrones han sido reproducidos en el estudio de la cultura maya, a pesar de que las fuentes indican que las figuras femeninas que reinaron y ocuparon posiciones de poder en el período Clásico fueron igualmente visibles y valoradas por sus contemporáneos. A raíz de esta cuestión, nos parece acuciante que desde disciplinas como la Historia del Arte, que cuenta con los métodos y la especialización necesaria para profundizar en el estudio de los retratos de poder de estas mujeres del pasado, se apueste por continuar sistematizando dicho estudio y, analizando e interpretando sus representaciones en el arte.

Así, en este trabajo se encontrará, no tanto un análisis iconográfico general de las imágenes mayas, que, como comentamos en epígrafes anteriores, en muchos casos son sobradamente conocidas para los estudiosos en la materia, sino el análisis de los retratos específicos de ellas en dichas obras, convirtiéndolas, por tanto, en protagonistas de nuestro relato. Por ello, en muchas ocasiones hablamos, no solo de análisis de las representaciones, sino de análisis de las presencias. Entendiendo por presencia la forma

¹ "(...) las reinas y las mujeres reales fueron muy visibles para sus contemporáneos. Sus vidas fueron relatadas en crónicas; la gestión de sus propiedades y hogares registrada en documentos fiscales; sus cartas recogidas en archivos; y su mecenazgo religioso y artístico recordado en los libros, edificios y obras de arte que patrocinaban y atesoraban. Sin embargo, los primeros estudiosos pusieron a los reyes en el centro de la historia de la Europa medieval e ignoraron a la mayoría de las reinas, descartándolas como no importantes, olvidando sus acciones y oscureciendo sus vidas. La historia fue contada por los hombres sobre los reyes (...)." Traducción de la autora.

de estar/ser en las imágenes, de lo que se pueden deducir nociones sobre su presencia real o simbólica en la vida de la corte.

Consideramos que ahora que los estudios sobre epigrafía, arqueología, antropología e historia han avanzado notablemente, y que las fotografías y los dibujos de retratos femeninos que salen a la luz cada vez son más y de mejor calidad, es el momento de abordar su estudio desde otra perspectiva, de ahí la pertinencia, a nuestro entender, de este proyecto doctoral.

1.1. | O B J E T I V O S

El objetivo principal que persigue este proyecto es el de desarrollar un estudio en torno a las representaciones de las mujeres de la élite en el contexto de la civilización maya prehispánica, a través de su representación en el arte desde una perspectiva de género, con el fin último de visibilizar su presencia y su participación en la historia de esta sociedad durante una de sus épocas más prósperas, el período Clásico (250 d. C.- 1000 d.C.).

Dicho objetivo se materializa finalmente como consecuencia del cumplimiento de una serie de objetivos específicos que exponemos a continuación.

En primer lugar, consideramos imprescindible contextualizar esta investigación en el marco teórico de los estudios de género, a través de una revisión exhaustiva de los trabajos que nos preceden en la materia, y que han hecho posible esta vía de estudio en la academia.

Asimismo, es imprescindible establecer y definir distintas categorías para el análisis de los atributos iconográficos de las mujeres mayas de la élite y, posteriormente, analizar estos elementos que conforman sus retratos, siempre desde una perspectiva de género.

Por otro lado, aspiramos a realizar una breve recopilación y reconstrucción histórica de las biografías de un conjunto de mujeres relevantes, previamente seleccionadas, situándolas a ellas como protagonistas de la narración.

Otro de nuestros objetivos es el análisis y la interpretación iconográfica del conjunto de retratos que pertenecen a las mujeres, cuya historia se ha estudiado con más profundidad, con la finalidad de comprobar que las categorías de estudio previamente definidas funcionan correctamente. Y, por otro lado, extraer nueva información sobre la forma en que estas mujeres de la nobleza participaron en la vida política, religiosa y social de la cultura maya, a partir de los resultados derivados del análisis de sus representaciones bajo un enfoque de género.

A partir de los resultados de dichos análisis se proponen nuevas categorías para agrupar y estudiar los diferentes modos de representación que se establecieron para construir los retratos de las mujeres de la élite maya en la antigüedad.

Asimismo, a partir de todo este trabajo, diseñamos y elaboramos una base de datos en la que se recogen todos los retratos estudiados y toda la información recopilada acerca de estas imágenes, así como de las mujeres que las protagonizan, que permite poner en relación una gran cantidad de información, susceptible de ser examinada de diferentes maneras en esta y en otras investigaciones en el futuro.

Y, en definitiva, a partir de todas estas acciones esperamos contribuir a la puesta en valor de las figuras de las mujeres mayas, no solo del pasado, sino también de la sociedad actual.

1.2. | PROBLEMÁTICA Y ASPECTOS METODOLÓGICOS

A grandes rasgos, al abordar este tema de estudio identificamos varias cuestiones que plantean una compleja problemática, y que consideramos imprescindible tener en cuenta desde el inicio, para un posterior desarrollo correcto de la investigación.

En primera instancia, cabe señalar que los retratos de las mujeres suelen estar bien diferenciados de los de los hombres en el arte mueble (vasijas y figurillas cerámicas, sobre todo). En cambio, es mucho más complejo distinguir un retrato masculino de otro femenino en el arte monumental (dinteles, estelas o paneles), el cual conforma la mayor parte de nuestro *corpus* de estudio.

En segundo lugar, el arte, como medio de expresión cultural, fue conscientemente manipulado para transmitir un mensaje en el momento y en el lugar en el que fue creado, por lo que es fundamental tener en cuenta el contexto antes de efectuar cualquier interpretación.

El tercer aspecto a destacar, es que las fuentes clásicas que nos aproximan a algunas de las obras de arte estudiadas presentan un fuerte sesgo de género, característico del pensamiento de los primeros investigadores, por lo que hemos de ser muy cuidadosas con la extracción de esta información con la que vamos a trabajar.

Y, en cuarto lugar, no podemos obviar que nuestros propios prejuicios actuales nos dificultan el acercamiento al pensamiento de una sociedad tan alejada geográficamente y cronológicamente. ¿Qué significaba en la cultura maya ser hombre o ser mujer? ¿Es correcto asumir unos géneros estancos e idénticos a los que se tienen actualmente?

Así pues, con la finalidad de alcanzar los objetivos propuestos y hacer frente a la problemática planteada, se establece una metodología de trabajo organizada en las siguientes fases:

1.2.1. | H E U R Í S T I C A

Durante la primera fase de esta investigación seguimos el método propio de la disciplina histórica, que consiste en realizar una aproximación al objeto de estudio a partir de la recopilación, revisión y análisis crítico de las fuentes bibliográficas que existen al respecto. Además, se realiza una cuidadosa selección, no solo de los antecedentes teóricos que servirán como base para nuestra investigación, sino también de las fuentes gráficas, es decir, de las imágenes que servirán de objeto de estudio.

Los criterios establecidos para realizar la selección de obras son los siguientes:

- Por un lado, para el estudio de los atributos iconográficos de las mujeres de la élite del período Clásico se recopilan imágenes en las que las protagonistas han podido ser identificadas, o bien por su nombre, o bien por su relación con otras figuras retratadas o mencionadas en los textos. Así como obras que, en su defecto, puedan asociarse mediante su contexto de creación, como mínimo, a la dinastía de una época y una ciudad. Esto permite situar a las representadas en las esferas de poder de un lugar durante un período determinado de su historia y así, extraer conclusiones más determinantes sobre la construcción de sus retratos.
- Por otro lado, para el análisis e interpretación iconográfica de los retratos femeninos, de este *corpus* inicial de imágenes se seleccionan unos casos de estudio específicos que obedezcan a los siguientes criterios:
 - Pertenecer a áreas geográficas profundamente estudiadas y documentadas del período Clásico, es decir, que puedan ser contextualizados históricamente.
 - Que estén ubicados en ciudades en las que la presencia femenina fuese especialmente relevante, lo que implica que estas imágenes ya cuentan con

una trayectoria de estudio previa que nos permite recopilar información, revisarla y actualizarla desde una perspectiva de género.

- Y, por último, es preferible que se trate también de obras adscritas a dinastías que hayan estado relacionadas entre sí, para poder establecer comparativas entre diferentes sitios y períodos.

Esto es imprescindible para estudiar la imagen como producto de una sociedad, así como para poder reconstruir la biografía de estas mujeres (véase p. 259-260).

De este modo, en esta fase, se consultan de manera sistemática bases de datos disponibles en línea, así como publicaciones científicas en libros y revistas sobre la materia, hallazgos documentados en informes arqueológicos y fondos documentales de bibliotecas especializadas, tanto de Europa como de América.

Y, en la medida de lo posible, se consultan fuentes visuales primarias, es decir, las propias obras de arte, en diferentes museos y sitios arqueológicos, realizando visitas de campo imprescindibles para el acercamiento a las imágenes y al contexto de estudio. O, en su defecto, a partir de la consulta de las colecciones en línea de los museos.

1.2.2. | DISEÑO Y ELABORACIÓN DE UNA BASE DE DATOS

Con el objetivo de recopilar y poner en relación las imágenes y la información obtenida durante la fase heurística de esta investigación, diseñamos y elaboramos nuestra propia Base de Datos. Para ello empleamos la aplicación multiplataforma *FileMaker Pro 12 Advanced* que permite al usuario crear la estructura de sus propias tablas de acuerdo con las necesidades específicas de su trabajo. En este caso, se crea, en primer lugar, un prototipo que sirva como herramienta de almacenamiento de datos durante el proceso de búsqueda y vaciado de información, a partir de la cual comenzar a organizar el material de estudio.

Este primer modelo cuenta con un registro diferente para cada personaje femenino identificado, indistintamente en las representaciones artísticas o en las menciones epigráficas, e, incluye cuatro apartados diferentes (pestañas):

1. En la pestaña DATOS se inserta el nombre o los nombres por los que se conoce a la señora, en caso de haber sido identificada, así como sus títulos. Además, se incluyen en diferentes apartados sus relaciones de parentesco, los lugares a los que estaba vinculada, y, en caso de conocerse, las fechas de su nacimiento y fallecimiento, además de otras que pudieran resultar de relevancia en su biografía (rituales de fin de periodo, llegada a un sitio, dedicación de un monumento, etc.). Y, por último, el glifo de su nombre. Además de esta información, en un apartado más amplio se incluyen los datos conocidos sobre su biografía, que nos servirán después para rescribir sus historias (Fig. 1.1.).
2. Naturalmente, la siguiente pestaña se dedica a sus REPRESENTACIONES. En ella se incluyen las imágenes, tanto fotografías como dibujos, que se asocian con la mujer cuyos datos se ha insertado previamente. Además, se especifica el nombre de la obra y el lugar en el que fue encontrada, así como la referencia de obtención de las imágenes (Fig. 1.2.).

Fig. 1.1. Detalle del primer modelo de Base de Datos elaborado por la autora. Pestaña de DATOS.

Fig. 1.2. Detalle del primer modelo de Base de Datos elaborado por la autora. Pestaña de REPRESENTACIONES.

3. A su vez, independientemente de si sus retratos se han conservado o no, muchas de las mujeres estudiadas son mencionadas en los textos jeroglíficos, por eso optamos por incluir la pestaña EPIGRAFÍA. Esto nos permite recopilar las menciones epigráficas sobre ellas, en monumentos en los que no estaban necesariamente representadas. Además, creamos unos espacios específicos para incluir fotografías o dibujos de dichos textos (Fig. 1.3.).

The image shows a web-based database interface. At the top, there is a red navigation bar with four tabs: 'DATOS', 'REPRESENTACIONES', 'EPIGRAFÍA', and 'BIBLIOGRAFÍA'. The 'EPIGRAFÍA' tab is currently selected. Below the navigation bar, the main content area is titled 'Menciones Epigráficas' and contains a large, empty rectangular text input field. Below this field, there are two columns. Each column is titled 'Dibujos_Fotos Epigrafía' and contains a large, empty rectangular box for images or drawings. Below each of these image boxes are two smaller, empty rectangular text input fields, one above the other.

Fig. 1.3. Detalle del primer modelo de Base de Datos elaborado por la autora.
Pestaña de EPIGRAFÍA.

4. Por último, consideramos imprescindible incluir la pestaña de BIBLIOGRAFÍA, para dejar constancia de las referencias de las extraemos la información y, un apartado dedicado a “Observaciones” en el que incluir las páginas de las que se extraen los datos y, cualquier otra anotación que consideremos oportuna (Fig. 1.4.).

The image shows a software interface for a database. At the top, there is a red header bar with four tabs: 'DATOS', 'REPRESENTACIONES', 'EPIGRAFÍA', and 'BIBLIOGRAFÍA'. The 'BIBLIOGRAFÍA' tab is currently selected. Below the header, the interface is divided into two columns. Each column contains three identical, vertically stacked form entries. Each form entry consists of two rectangular input fields: the top one is labeled 'Referencia bibliográfica' and the bottom one is labeled 'Observaciones'. All these fields are currently empty.

Fig. 1.4. Detalle del primer modelo de Base de Datos elaborado por la autora. Pestaña de BIBLIOGRAFÍA.

Cabe señalar que todos los campos son susceptibles de ser modificados, ampliados, y multiplicados, en función de las necesidades de la investigación.

Esta labor es fundamental para hacernos una idea del *corpus* con el que contamos, establecer unos criterios para definir con qué material podemos trabajar realmente y hacer una selección.

Ahora bien, somos conscientes de que, una vez que se profundiza en el análisis del material recopilado, el modelo inicial de tabla de registro queda obsoleto, por lo que es necesario reestructurarlo gradualmente para ir insertando de manera sucesiva nuevos campos a partir de las categorías establecidas durante el estudio de los atributos iconográficos.

Cabe señalar que esta nueva Base de Datos no es definitiva hasta el final, pues el avance del trabajo y las continuas revisiones nos ayudan a modificarla de manera sucesiva, para perfeccionarla y convertirla en una herramienta realmente eficiente, que pueda ser utilizada en el futuro, más allá de la presente investigación.

1.2.3. | ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA

Para el estudio de las imágenes recurrimos al método iconográfico-iconológico propio de la disciplina de la Historia del Arte, estructurado en el siglo XX por Erwin Panofsky, desarrollado en su obra *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939), y enriquecido con las investigaciones llevadas a cabo por Rafael García Mahiques, *Iconografía e Iconología* (2009), con el fin de profundizar en el estudio de las representaciones femeninas de élite en el arte maya, escogidas en la fase heurística anterior (Parpal 2015: 64-65).

Esta metodología parte de un acercamiento progresivo hacia la obra, procurando abarcarla en todas sus vertientes. A continuación hacemos un breve resumen de cada una de sus fases y cómo estas son adaptadas al estudio concreto del arte maya.²

La primera parte del método comprende la LOCALIZACIÓN de la obra de arte en un contexto específico. Por lo que, siempre que sea posible, debemos partir de conocer, en primer lugar, la ubicación temporal y espacial de la pieza, así como su autoría.

En el caso del arte maya, aunque el prestigio de los artistas está reconocido y en algunas obras podemos encontrar incluso sus firmas (véase la Estela 34 de El Perú en: p. 421-422), generalmente no se conoce la identidad de los artífices. Asimismo, algunas de las obras de arte maya han sido víctimas de acciones humanas que han contribuido a su deslocalización (ocupaciones tardías en los sitios, guerras y saqueo en épocas posteriores, entre otros), por lo que, para aproximarnos nuevamente a su contexto de creación dependemos, en muchos casos, del auxilio de otras disciplinas como la Arqueología o la Epigrafía.

El siguiente paso de este método es el ANÁLISIS FORMAL de la obra, es decir, el estudio de los materiales empleados en su creación, las técnicas de ejecución y los estilos artísticos. Esta fase aplicada al estudio del arte maya nos aporta interesante información sobre los recursos con los que contaban los artistas y el posible intercambio de materiales, ideas y técnicas. Además, se ponen de manifiesto las tendencias y el gusto estilístico de cada área, así como las influencias intercambiadas o impuestas entre unas regiones y otras. Dado que en nuestro estudio partimos de obras donde mucha de esta información ya ha sido aportada por otros investigadores en el momento en el que se descubrieron estas imágenes, este

² El uso que hacemos de esta metodología fue desarrollado con más detalle y ejemplificado en una publicación anterior, véase: Parpal 2017.

aspecto es desarrollado de manera más breve y solo nos extendemos en los casos en los que aporta información determinante para el análisis iconográfico posterior.

En tercer lugar, estamos en disposición de realizar una APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO. Esta etapa comienza con un análisis pre-iconográfico, es decir, una percepción inicial que de manera natural podemos asociar con un significado. Por ejemplo, la representación de una mujer ricamente engalanada, respecto a otros personajes, puede permitirnos reconocerla fácilmente como un personaje de la élite (véase, por ejemplo, la dama del huipil azul de Calakmul, Fig. 4.7.).

Seguidamente, se procede al análisis iconográfico propiamente dicho. Para ello partimos de nuestro conocimiento previo sobre la cultura maya y las lecturas específicas realizadas anteriormente sobre nuestro objeto de estudio en particular. Esta parte es crucial en el estudio del arte maya prehispánico, puesto que carecemos de fuentes literarias suficientes para contrastar la información que se transmite mediante las imágenes, por eso es tan importante estar familiarizadas con los tipos iconográficos empleados por los artistas para plasmar las ideas y las concepciones sobre el mundo que tenía esta sociedad (Horcajada 2011).

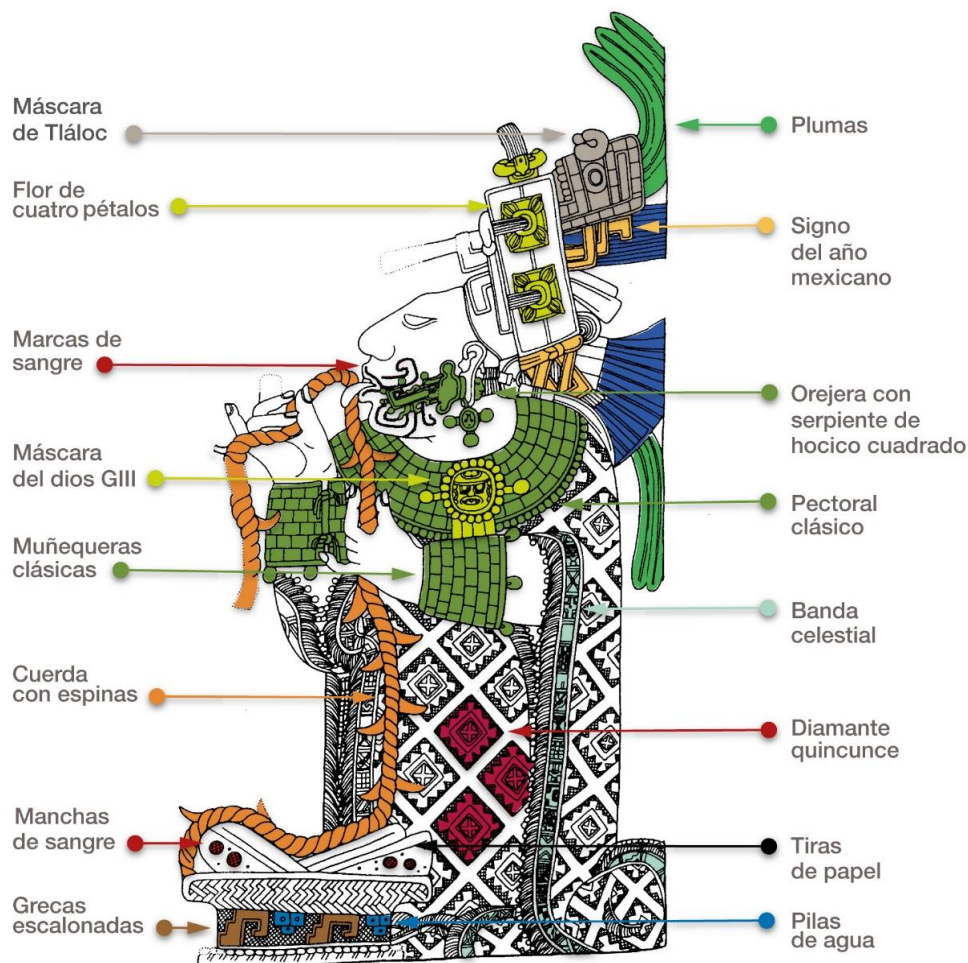


Fig. 1.5. Ejemplo de representación femenina en el que se analizan por separado los elementos iconográficos que componen su retrato, destacados en colores. Dibujo de J. Montgomery modificado por la autora.

Finalmente, todo este proceso analítico concluye con la fase sintética o iconológica, en la que examinamos el contenido de la obra para profundizar en el último estrato de significación. Esto implica un acercamiento al entorno de creación de la imagen en todos los sentidos (social, filosófico, religioso, económico y político), así como a las personas implicadas en su creación, artistas y comitentes, y a sus influencias e intenciones, tanto conscientes como inconscientes. Esto es lo que nos permite entender el cometido de la obra como generadora de cultura, partícipe y mediadora del contexto en el que se crea (Parpal 2017: 752).

Alcanzar este nivel de conocimiento sobre la obra es muy complejo y susceptible de sobreinterpretación. Por ello, en este trabajo analizamos obras que son muy conocidas, y que, por lo tanto, están contextualizadas hasta el punto de que muchos de los significados y los temas ya han sido identificados e interpretados previamente, aunque no en todos los casos existen acuerdos unánimes al respecto ni han sido abordadas desde una perspectiva de género. Esto nos permite recabar las teorías previas, desde las más antiguas y aceptadas, hasta las más actuales y, a veces, innovadoras. De este modo, podemos posicionarnos cuando corresponda y formular nuestras propias hipótesis. Y, por otro lado, esto nos faculta para centrar nuestras interpretaciones exclusivamente en el aspecto que nos interesa, las implicaciones del género en la creación de estos retratos, así como las nociones al respecto que se transmiten a través de ellos.

1. 2. 4. | C U E S T I O N E S S O B R E L A E P I G R A F Í A

Tanto en el análisis iconográfico de las imágenes como en la reconstrucción de las biografías de las mujeres mayas que estudiamos es imprescindible tener en cuenta los datos derivados de los estudios epigráficos.

En este sentido, las lecturas de los textos y las fechas calendáricas proporcionadas a lo largo del trabajo se corresponden con las aportadas por los especialistas citados en cada momento y, por lo tanto, estarán acordes con la metodología específica que cada uno de ellos haya empleado en los trabajos referidos.

Excepcionalmente, solo en aquellos casos puntuales en los que hemos necesitado consultar fechas que no habían sido proporcionadas por los autores según el sistema calendárico actual, la conversión de cuenta larga a año gregoriano se realiza mediante el programa desarrollado por Gaspar Muñoz Cosme (1992) y empleado por el Proyecto Arqueológico La Blanca, Petén, Guatemala.

No obstante, en previsión de que la lectura de las fechas y los textos, incluidos los nombres de personajes y lugares históricos, varíe entre las lecturas de unos epigrafistas y otros y, con la finalidad de mantener un criterio único y unificado a la hora de utilizar vocabulario maya (ya sean nombres de ciudades, de personas u otros sustantivos), optamos por seguir el sistema empleado por Boguchwała Tuszyńska (2016, 2017), como investigadora especializada en el estudio de los nombres y los títulos de las mujeres mayas prehispánicas. Asimismo, a lo largo de este trabajo, contamos con su asesoramiento personal para resolver las cuestiones más específicas sobre la epigrafía referida a las mujeres. El contacto con ella, y otros especialistas en el estudio epigráfico de las ciudades cuyos monumentos trabajamos, es continuo en aras de garantizar un resultado correcto y actualizado. No obstante, los posibles errores cometidos en este aspecto son responsabilidad exclusiva de la autora.

En última instancia, cabe señalar que, para ubicar cronológicamente a los personajes femeninos en el tiempo, en los casos en los que se desconozcan fechas específicas de su biografía, se calcula el rango de tiempo en el que pudo haber vivido partiendo de la datación de los monumentos donde aparecen retratados.

1.2.5. | CUESTIONES SOBRE LAS IMÁGENES

Es preciso señalar que, durante este trabajo utilizamos de manera recurrente material gráfico de la Base de datos y del Portfolio digital creados por Justin Kerr y disponibles en el siguiente enlace: <http://www.mayavase.com/>.

A lo largo de estas páginas las referencias a las imágenes extraídas de este archivo son señaladas por su número de catálogo y la letra K mayúscula delante.

Por otro lado, todos los dibujos realizados por la autora (señalados en el índice de figuras correspondiente) están basados en el *corpus* de imágenes estudiadas, ya sean fotografías o dibujos realizados por otros profesionales citados y, especialmente, en lo que respecta a los diseños sobre el textil, nos basamos en las reconstrucciones llevadas a cabo por Thomas Toller para la obra de Mathew G. Looper (2000).

Para la realización de dichos dibujos hemos utilizado el programa Adobe Illustrator CS5.1.

En definitiva, consideramos que esta metodología puede dar respuesta a la problemática planteada al inicio de este epígrafe.

Respecto al primer punto, el análisis iconográfico exhaustivo de los atributos femeninos nos permite profundizar en las similitudes y diferencias entre los retratos masculinos y femeninos en el arte oficial, y extraer conclusiones sobre el porqué de estas variantes.

En cuanto al segundo punto, el estudio en profundidad de un conjunto de obras seleccionadas, bajo los criterios descritos y mediante el citado método de análisis iconográfico, nos permiten aproximarnos mejor a su intencionalidad y acercarnos a las concepciones que tenían los mayas sobre el género, al estudiar la obra como parte de un contexto.

En tercer lugar, para salvar la cuestión del sesgo que presentan las fuentes clásicas sobre la cultura maya, nos amparamos en un marco teórico de género, que en este momento ya cuenta con una tradición investigadora amplia y que nos permite contrarrestar la subjetividad de los estudios iniciales. Este material es revisado durante la fase heurística de la investigación.

Y, por último, consideramos aceptable asumir las limitaciones de nuestro trabajo y, en este sentido, estar abiertas a las conclusiones proporcionadas desde otros campos de estudio, abordando una revisión bibliográfica que admita aportaciones de diferentes disciplinas. En lo que a este trabajo respecta, por ejemplo, para trabajar las reflexiones sobre el género es imprescindible acercarnos a los estudios previos realizados desde la antropología, que han profundizado más en el estudio del género en el área maya y nos indican pautas a seguir para no caer en algunas de las erróneas dinámicas de los discursos anteriores, además, de las mencionadas contribuciones desde otros campos como la Epigrafía, la Historia o la Arqueología. Asimismo, planteamos dejar la investigación siempre abierta a que otras consideraciones sobre la misma materia puedan tener cabida en futuros estudios.

1.3. | E S T R U C T U R A

A partir de este capítulo introductorio que comprende la presentación general y la justificación de la elección del tema planteado, además de la descripción de los objetivos propuestos, la explicación de la problemática, el desarrollo de la metodología empleada, y la estructura en torno a la cual organizamos el discurso, se ha dividido la tesis en otros cuatro capítulos.

Así, en el segundo capítulo estudiamos los antecedentes teóricos de la materia. Puesto que se trata de un trabajo abordado desde la perspectiva de género, nos remontamos a los primeros estudios que se han hecho en la historia, sobre las mujeres, el feminismo y el género, y que han marcado un hito en la instauración de esta línea de investigación en el contexto académico. Especialmente, repasamos las aportaciones en el ámbito de las disciplinas que más nos competen como son la Arqueología, la Antropología, la Epigrafía, la Historia y la Historia del Arte. Para ello, este segundo capítulo titulado “Antecedentes teóricos”, está dividido en tres epígrafes: el primero, comprende “Los primeros estudios sobre las mujeres, el feminismo, y el género” y, para facilitar su lectura, puesto que se trata de un tema muy amplio, está dividido por siglos; en el segundo, comenzamos a acotar el marco de referencia, a “El estudio de las mujeres en la Mesoamérica prehispánica”, en el que hacemos un somero repaso de las principales aportaciones al respecto en un campo geográfico más específico y estrechamente vinculado con el ámbito que nos corresponde; por último, nos ocupamos de revisar las principales contribuciones al campo de los estudios de género y de las mujeres en el área maya, en un apartado denominado “Conociendo a las mujeres mayas, desde el s. XVI hasta la actualidad”. Así es como podemos conocer de primera mano los aspectos que han sido trabajados en mayor o menor medida por los investigadores e investigadoras que nos preceden, además de sus conclusiones, y, de esta forma, integrar nuestro trabajo en ese discurso global.

Los Capítulos 3 y 4 conforman el cuerpo principal de esta investigación. El primero de ellos está dedicado al estudio exhaustivo de los objetos y demás atributos iconográficos que son empleados en el arte maya oficial para construir los retratos de las mujeres de la corte. En primera instancia, incluimos un apartado introductorio en el que presentamos un breve estado de la cuestión sobre los trabajos en los que se han llevado a cabo estudios similares y que nos sirven de base para realizar nuestro propio análisis. Y, a continuación, abordamos el análisis de los elementos, a partir de un *corpus* que comprende ciento veintiséis obras de arte, distinguiendo diferentes categorías para el estudio de objetos que portan en las manos, ornamentos corporales, vestimenta, cinturones, calzado, peinados,

tocados y demás adornos para la cabeza, poniendo especial atención en los parecidos y las diferencias entre los retratos de las mujeres respecto a los de los hombres.

En el Capítulo 4, se aborda el análisis e interpretación iconográfica de una selección de retratos de dicho *corpus*, pertenecientes a cincuenta y seis señoras de la nobleza, originarias del área del Petén-Campeche y del Usumacinta. En primer lugar, se realiza una introducción a la ciudad correspondiente y, seguidamente, se incluyen, por orden cronológico, los apartados relativos a cada una de las señoras. En cada uno de ellos, siempre que la información lo permite, se hace una breve reconstrucción de sus historias, situándolas en el centro del discurso y, a continuación, se analizan en profundidad sus retratos, estableciendo vínculos y comparaciones entre unos y otros. En la mayor parte de los casos estos retratos son estudiados en paralelo, para poder obtener una idea global de cómo se fue construyendo la imagen de cada una de las mujeres estudiadas.

Todo ello se concreta en el desarrollo del Capítulo 5, “Retratos de mujeres en el arte maya, sesenta años después de Proskouriakoff”, que cierra este trabajo. Este se articula en seis apartados en los que, a partir de los resultados generados por la investigación, se actualiza la información que hasta ahora se tenía sobre las características de las representaciones de mujeres en el arte oficial maya, se estudia el peso de la presencia de ellas en la vida política y religiosa maya a través del análisis iconográfico y la relación de los retratos femeninos analizados, lo que, además, converge en una reflexión sobre la figura transversal de las madres. Seguidamente, se incorpora un apartado dedicado a presentar la versión final de la base de datos y, por último, se incluye una disertación sobre la tesis doctoral en general, las proyecciones de futuro de la misma, y, las ventajas de la aplicación de la perspectiva de género en la investigación.

Finalmente, a continuación de los capítulos en los que se recogen todas las referencias bibliográficas empleadas para la realización de este trabajo y los índices de las figuras, se adjunta un último apartado de Anexo, en el que se incluyen las tablas en las que se recopilan y se ponen en relación todos los datos obtenidos a lo largo de este trabajo.



capítulo 2

Antecedentes
teóricos

2 | ANTECEDENTES TEÓRICOS

2.1. | LOS PRIMEROS ESTUDIOS SOBRE LAS MUJERES, EL FEMINISMO Y EL GÉNERO

“Mucho me sorprende entonces que todas aquellas valiosas mujeres, que además eran sabias, (...) hayan tolerado hasta hoy sin rebatirlas tantas acusaciones infames por parte de los hombres, cuando ellas ya sabían que todos faltaban a la verdad.” (de Pizan 2015: 137) A principios del s. XV, en Francia, Christine de Pizan escribía estas palabras sin saber que, siglos después, su obra encabezaría los libros sobre la historia de las mujeres y el feminismo. A pesar de sus carencias en reclamo de igualdad para las mujeres o valoración de la diversidad entre el colectivo femenino,¹ debido al contexto cultural en el que se fraguó este texto, su mérito es indudable. Fue el primer libro conocido en el que una mujer puso en tela de juicio los argumentos, aparentemente indiscutibles, que durante años establecieron la maldad y otros defectos como inherentes al sexo femenino. Además, desarrolló una estrategia extraordinaria al justificar su discurso amparada en el seno de la imperante religión cristiana utilizando la figura de la Virgen María como dama principal en torno a la cual los discursos misóginos languidecían y se volvían cuestionables (Pérez Garzón 2018: 31). Gracias a su obra, la “Querrela de las mujeres”² adquirió, por primera vez, tintes feministas (Rivera Garretas 1996: 28).

El hecho de que hoy en día exista entre los investigadores de diferentes disciplinas como la Antropología, la Sociología o la Historia, por citar algunas, una concienciación sobre la necesidad de integrar la perspectiva de género en los diferentes campos de estudio, se lo debemos a toda una serie de investigaciones que parten de escritos primerizos como el que aquí citamos. Dichas investigaciones, especialmente desde la década de los años setenta del pasado siglo, comenzarían a abrir un ámbito de reflexión y debate que haría tambalear los cimientos de una historiografía en la que la desigualdad entre hombres y mujeres había sido asumida naturalmente en todos los períodos y en todos los rincones

¹ En su obra, *Le Livre de la Cité des Dames*, la escritora solo dio cabida a aquellas mujeres que desde su punto de vista encajaban en el perfil de virtud, dignidad y fama (de Pizan 1364?-1430?), entre las que incluyó no solo los nombres de mujeres históricas, sino también mitológicas y bíblicas. Harían falta muchos años y una gran cantidad de estudios y reflexiones en torno a aspectos como la “doble exclusión” o los dilemas de la categoría “mujer universal”, de gran complejidad teórica, para comenzar los intentos de salvar este tipo de carencias.

² “La ‘Querrela de las mujeres’ fue un complejo y largo debate filosófico, político y literario que se desarrolló en Europa durante parte de la Edad Media y a lo largo de toda la Edad Moderna, hasta la Revolución Francesa; es decir, hasta finales del siglo XVIII. (...) en el que se discutió y muchos trataron de demostrar la ‘inferioridad natural’ de las mujeres y la ‘superioridad natural’ de los hombres.” (Rivera Garretas 1996: 27).

del mundo. No obstante, como anunciábamos más arriba, la semilla del feminismo que florecerá en el s. XX, había comenzado a germinar varios siglos atrás.

Dada la extensión y la variedad de líneas de investigación que se fueron abriendo desde la academia a lo largo de este tiempo, es inabarcable que las citemos todas aquí sin alejarnos de nuestro objeto de estudio. De este modo, partiendo de que las fuentes principales de las que nos valemos para este trabajo provienen de la Historia e Historia del Arte (especialmente aquellos trabajos que abordan el estudio de la representación femenina), la Antropología y la Arqueología, nos centraremos en repasar los aportes más relevantes que se han realizado desde estos campos en materia de estudios sobre mujeres, estudios feministas y estudios de género. Sin obviar aquellos trabajos que, independientemente de la disciplina a la que se adscribieron en su origen, se han consagrado como textos fundacionales y básicos, para quienes se adentran en la investigación desde una perspectiva de género.

2.1.1. | S . X V I I “ L A M E N T E N O T I E N E S E X O ”

Hicieron falta muchos años para que, con la misma fuerza con la que lo hizo de Pizan, otras autoras expresaran su desacuerdo ante la condición inferior de la mujer con respecto al varón. Entre los nombres destacados del s. XVII encontramos en Italia, España y Francia respectivamente, a Lucrezia Marinelli, María de Zayas y Marie de Gournay. Esta última, a través de su conocida obra *Egalité des hommes et des femmes*, publicada en 1622, se posicionó entre las primeras estudiosas que buscaron dismantelar el tradicional argumento del origen natural de la desigualdad (Padrino 2017).

Por otro lado, la citada “Querrela de las mujeres” cobrará fuerza en este mismo siglo, en manos de las aristócratas francesas incluidas en el movimiento del Preciosismo, de carácter social y cultural, en el que se reivindicaba especialmente la educación de las mujeres (Pérez Garzón 2018: 35, 40). Estas voces verán los frutos de su influencia cuando el joven sacerdote François Poullain de la Barre, exprese hacia finales de este período que “la mente no tiene sexo” (1673). De esta forma, se posicionó a favor de todos aquellos y, especialmente, todas aquellas, que reclamaban el derecho de las mujeres a instruirse y formarse de la misma manera que los hombres, como factor indispensable para que la sociedad pudiera avanzar.

Con este mismo propósito de defender el acceso de las mujeres al conocimiento (escritura, lectura y enseñanza) se alzaba en el México de 1691 Sor Juana Inés de la Cruz. La

religiosa llegó a enfrentarse al Obispo de Puebla que le reprochaba dejar de lado sus tareas religiosas a favor de su lucha feminista (Castañeda 1951 en Tuñón 1987: 75).

Sin embargo, a pesar de los valiosos aportes que empezaban a realizar unos pocos, los expertos no sitúan la configuración del feminismo como tal hasta los siglos posteriores.

2.1.2. | S . X V I I I E L F E M I N I S M O I L U S T R A D O

Recordemos, pues, los debates de esta ilustración olvidada, poderosa raíz del pensamiento feminista (Puleo 1993: 29).

Lo que en el siglo XVII había sido un pensamiento diversificado con manifestaciones que fueron objeto de duras críticas y ridiculizaciones³ empieza a calar de manera más uniforme entre la población de este momento. El Siglo de las Luces trajo consigo el pensamiento crítico y la voluntad de cambio, que constituyeron un marco propicio para iniciar la toma de conciencia social respecto a la situación injusta que padecía el sexo femenino en múltiples aspectos (Puleo 1993: 18 y 28). Y, en concreto, el detonante de este despertar colectivo en Occidente lo encontramos en el establecimiento de derechos de ciudadanía en los cuales las mujeres no se verán representadas.

Paradójicamente, estas llamas las encendieron quienes precisamente se empeñaban en sofocarlas. La obra *Émile* de Rousseau, en 1762, coadyuvó a una respuesta negativa y generalizada por parte de las feministas inglesas y francesas al afirmar que “la mujer está hecha especialmente para agradar al hombre (...) es la ley de la naturaleza, anterior al amor mismo” (en Moncó 2011: 26), perpetuando así la idea de preparar y formar a la mujer para servir al hombre. Por su parte, las feministas alemanas hicieron lo propio en su país rebatiendo argumentos de pensadores como Hegel o Kant (Pérez Garzón 2018: 283-284).

Entre los textos más destacados de aquellos años, considerados hoy entre los fundadores de la teoría feminista, encontramos la publicación de Condorcet, *Sur l'admission des femmes au droit de cité* y la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* de Olympe de Gouge en la Francia de 1790, así como, *A Vindication of the Rights of woman: with strictures on political and moral subjects* de Mary Wollstonecraft, aparecida en Inglaterra dos años después.

No obstante, esta lucha encontrará una fuerte oposición que terminará, como es sabido, con nuevas restricciones para las mujeres en Occidente, la clausura de sus espacios de

³ Una de las reacciones críticas en tono de burla más conocidas en contra de las mujeres cultas del período la vemos en la comedia de Molière de 1672 “Las mujeres sabias” (Pérez Garzón 2018: 35).

reunión e incluso la condena de algunos de los rostros más conocidos del movimiento. A esta etapa le seguirán unos años de silencio (Puleo 1993: 28).

Asimismo, es reseñable que, en este período, aunque todavía no puede hablarse de la existencia de la Antropología como disciplina académica, Adam Smith planteó por primera vez la hipótesis de que la contribución económica de las mujeres al seno familiar actuaba como condicionante de su subordinación al mismo (Carranza 2002: 22). Una idea que, por aquel entonces, ya contaba con matices claramente antropológicos.

2.1.3. | S. XIX LA CONVENCION DEL SENECA FALLS Y LA MUJER SUFRAGISTA

El siglo XIX comenzó marcado por los ideales burgueses heredados de la época anterior. Esta mentalidad marginaba a las mujeres en el espacio doméstico, haciendo del espacio público un dominio de hombres (Mayayo 2011: 153-154).

No obstante, en el ámbito académico, el legado del s. XVIII fue algo más esperanzador, pues se consolidó definitivamente la idea de que los conceptos “masculino” y “femenino”, con las consecuentes características que les son atribuidas, eran construcciones culturales separadas del ámbito biológico. A pesar de ello, no tuvo suficiente acogida y durante este período el argumento encontró fuertes detractores entre los más destacados filósofos del momento como Shopenhauer o Nietzsche (Moncó 2011: 36).

Por otro lado, en el campo de la Antropología, aunque la mujer continuaba sin ser estudiada como partícipe activa de la sociedad en la que habitaba, empezaban a surgir trabajos sobre culturas no occidentales y con ellos, los debates sobre aspectos fundamentales como el parentesco, la familia, el hogar o los hábitos sexuales, en los cuales se comenzaba a prestar atención a la relación entre los géneros, imprescindible para el desarrollo, años después, de una Antropología feminista (Moncó 2011: 32; Moore 1996: 25).

Además, tal y como recoge Pérez Garzón (2018: 284-286) en su obra, hubo otros hechos históricos claves que marcarán el desarrollo del movimiento en este período y los siguientes. El primero de ellos fue la celebración de la Convención de Seneca Falls en 1848 en Nueva York, en la cual participaron más de doscientas personas, para tratar el tema de los derechos de la mujer. A este evento le siguió, en 1878, el I Congreso Internacional de

los Derechos de las Mujeres celebrado en París, marcado por la participación de Hubertine Auclert quien, por primera vez, se apropiaba del término “feminismo”, reinventando su significado en favor de la causa.⁴

Gracias a estos congresos y otros que tuvieron lugar a lo largo del período, el problema de la desigualdad de género comenzó a adquirir un cariz más plural. Esto se hizo especialmente palpable cuando se sumaron a dichos encuentros figuras como Flora Tristán o Sojourner Truth, quienes dieron voz, la primera, a las mujeres de la clase obrera y, la segunda, a las mujeres de color. De esta forma, se visibilizó la doble exclusión de estas que, además de por su género, eran excluidas por su clase social o su raza.

En el terreno del arte, la aspiración de conquistar el derecho al voto que surgió en estos años puso a las sufragistas en el punto de mira de los estereotipos iconográficos del momento dando lugar a numerosas caricaturas,⁵ que nos recuerdan a aquellas de Molière siglos atrás y, tal y como han planteado algunos estudiosos (Mayayo 2011:159), a un aumento en la representación de cuerpos femeninos desnudos, en un intento simbólico de retomar el control sobre el cuerpo y la sexualidad de la mujer que había comenzado a emanciparse.

Lo que se había iniciado como un movimiento teórico e intelectual, saltó a las calles y se tradujo en una ola de acción social.

2.1.4. | S . X X “ N O S E N A C E M U J E R ”

Desde sus inicios, cada una de las décadas del s. XX estará marcada por importantes aportaciones que desembocarán en el nacimiento de los estudios de género hacia finales del período. En este sentido, será la década de los setenta la que se configure como punto de inflexión en el progreso de un tipo de reivindicaciones, debates e investigaciones que se extienden hasta nuestros días.

En los años veinte y treinta, estos cambios surgen del reconocimiento de una necesidad de revisar y criticar los discursos anteriores. En este sentido, la Antropología fue una de las disciplinas que, consolidándose en este período, comenzó a detectar dichas deficiencias y a explorar las cuestiones de la construcción de identidades sexuales (Moore 1996: 25-27; Carranza 2002: 25). El aumento del trabajo de campo mediante investigaciones

⁴ El término había sido acuñado con anterioridad en el ámbito de la medicina, pero era empleado en sentido peyorativo contra el movimiento de las mujeres. Para más información véase: Fraisse sf.

⁵ Para más información al respecto véase: Tickner 1988.

etnográficas fuera de las fronteras occidentales, empezó a mostrar interés por las mujeres y las relaciones entre ambos sexos en manos de antropólogas como Margaret Mead (1935) y antropólogos como George P. Murdock (1937), quienes concluyeron que las diferencias asociadas o determinadas por el género, los atributos que se les asignan, así como la división de los trabajos, son fruto de la creación cultural de cada sociedad y no tiene porqué corresponderse con un sexo biológico concreto.

Por el contrario, en el ámbito de la Arqueología el foco de atención no pasaba todavía por las diferencias entre los sexos. De esta forma, la dicotomía hombre-mujer asumida en ese momento fue extrapolada, sin cuestionar, al estudio de las civilizaciones antiguas a través de su cultura material (Joyce 2008: 22). Afortunadamente, a finales del s. XX los investigadores comenzaron a percibir el error de aceptar que los roles de género de su presente fueran válidos para el estudio del pasado y, más adelante, veremos cómo comienzan a producirse cambios en esta disciplina.

En general, aunque se llevaba hablando de la construcción cultural de los sexos desde el s. XVIII (aquí hemos citado algunos estudios relevantes, pero hubo muchos más) y, a pesar de los citados trabajos de Mead y Murdock en el campo de la Antropología, la idea no logró tener suficiente eco hasta que Simone de Beauvoir proclamó que “No se nace mujer: llega una a serlo” entre las páginas de *Le deuxième sexe* en 1949. Tal y como han afirmado investigadores posteriores, esta autora fue más allá porque no solamente abordó por completo el panorama de las relaciones entre los dos sexos, sino que además intentó desvelar la raíz del problema de la dominación masculina (Moncó 2011: 139-140), para ofrecer la opción de de-construirla, al plantearla como, en palabras de Judith Butler, una “opción cultural” (2003: 326). La filósofa invitó a todas las mujeres a la reflexión convirtiéndose en una figura fundamental en la historia de la lucha feminista.

Otra de las publicaciones reseñables de principios del período que tuvo gran repercusión en las décadas posteriores, se la debemos a la escritora británica Virginia Woolf. Su ensayo *A Room of One's Own* (1929), surge del fruto de unas brillantes conferencias impartidas para mujeres en el Newnham College y el Girton College de Cambridge en las que, al plantearle como temática hablar de la mujer y la novela, ella se propuso visibilizar los obstáculos a los que las escritoras se enfrentan para intentar destacar en el campo de la literatura, en comparación con los hombres. Su afirmación “Cierra con llave tus bibliotecas, si quieres, pero no hay barrera, cerradura, ni cerrojo que puedas imponer a la libertad de mi mente” (Woolf 2008: 55) continúa citándose en la actualidad cuando se habla de la liberación de la mujer.

Ya entrada la década de los sesenta, la norteamericana Betty Friedan publicaba *The Feminine Mystique* (1963). Aunque en el espacio público e intelectual se estaba forjando poco a poco el cambio, en el contexto doméstico en el que la mayoría de las mujeres permanecían recluidas, la jerarquía de los sexos prevalecía con fuerza. En su libro, Friedan explicó el problema de insatisfacción generalizado entre estas mujeres por la falta de oportunidades o la opción de realizarse fuera de las fronteras del hogar, conocido como el “problema sin nombre”, sentando así las bases del feminismo liberal (Pérez Garzón 2018: 291). Irónicamente, de manera paralela, el mismo año que se realizaba esta publicación en Estados Unidos, en Londres, el pintor George Elgar Hicks exponía su obra *Woman’s Mission*, un tríptico en el que, a través de sus cuadros, el autor mostraba lo que se consideraban las tareas principales de una mujer: guiar a los niños, acompañar a los esposos y consolar a los ancianos.⁶

Hacia finales de esta década, en 1968, surgió en el seno de la Antropología una nueva teoría que trató de explicar la dominación masculina mediante la distinción entre el hombre cazador (y, por tanto, con oportunidad de desarrollar sus capacidades físicas e intelectuales) y las mujeres confinadas a tareas “sin trascendencia social”, propuesta por Sherwood Washburn y Chet Lancaster (Carranza 2002: 27).

Para entonces, la lucha contra la desigualdad de género ya era una realidad en Estados Unidos y Europa y, en los años venideros se sumaron otros países a lo largo del continente americano. En adelante, también en algunas zonas de Asia y África, las voces del feminismo se dejaron oír con fuerza (Lamas 2003: 102). Llegamos así, a los años setenta y, tal y como expresa García-Peña (2016), en este momento comienzan las preguntas feministas.

El género como categoría comenzó sus andaduras en el ámbito de la Psicología (Rodríguez-Shadow 2004: 167-168; Falcó 2003: 145-146), y a lo largo de esta década y las siguientes se fue haciendo espacio en las disciplinas que nos atañen: Antropología, Historia e Historia del Arte, siendo más tardío su impacto en la Arqueología.

El tradicional estudio de la Historia, centrado en analizar a los grupos de poder, su forma de organización, control económico, ritual, etc., empezó a ser desplazado en favor de la investigación de lo cotidiano o de lo rural, lo que hasta entonces se había considerado intrascendente en el devenir histórico. Los colectivos marginales que siempre habían quedado relegados a un segundo plano cobraron entonces protagonismo y, entre estos, las mujeres (García-Peña 2016).

⁶ Para una revisión del tríptico de George Elgar Hicks desde una perspectiva de género véase: Mayayo, 2011: 154 – 155.

Dicha disciplina encontró en la división de trabajos por género la raíz del desequilibrio entre hombres y mujeres, debido a que a estos se les asignaron, por parte de la historiografía, las tareas más destacadas para la subsistencia y el desarrollo cultural de la comunidad, es decir, las que fueron estudiadas por los investigadores como tal y que, generalmente, son aquellas que se llevan a cabo en el espacio público, mientras ellas quedaron relegadas al espacio del hogar, el privado (Ayuso 1997; Falcó 2003: 77). Esta nueva perspectiva generó recelo entre las historiadoras frente a los discursos históricos preestablecidos y dio lugar a los estudios centrados en la mujer (Vega Díaz 2002: 14).

Por su parte, las antropólogas se preguntaron sobre la legitimidad de los discursos etnográficos anteriores, sesgados por la perspectiva androcéntrica. Eso las llevó a revisar los análisis tradicionales, lo cual desembocó en el surgimiento de la Antropología de la mujer (Moore 1996: 14, 32). Así comenzó a difuminarse esa línea que marginaba a las mujeres que, además de pertenecer al “segundo sexo”, pertenecían a culturas diferentes (Moncó 2011: 32). Llegadas a este punto, son muchas las investigadoras que se embarcaron en la búsqueda, sin éxito, de un posible matriarcado. Búsqueda que al menos, contribuyó a que las relaciones de poder aceptadas tradicionalmente comenzaran a examinarse y, por tanto, a cuestionarse. Se generaron así debates entre quienes, como Reed (1975), abogaban por un patriarcado dominante y, por tanto, agente estructurador de toda la historia de la humanidad, y otras, como Webster y Newton (1979), que reivindicaban la existencia de panoramas diferentes en algunas de las llamadas sociedades primitivas de la antigüedad (Moncó 2011: 83; Lamas 2003: 104).

Inaugurando el período, en el terreno de la Antropología y la Sociología podemos destacar los libros de Peggy Golde (1970) y de Ann Oakley (1972) respectivamente, en los cuales se empleó el género como instrumento de análisis en el estudio de las relaciones entre hombres y mujeres (Moncó 2011: 36-37). Y, el de Linda Nochlin (1971) en el ámbito de la Historia del Arte, considerado por diversos autores como uno de los textos fundadores del feminismo en esta disciplina (Alario 2002: 77; Alba y Pérez 2016: 13; de Diego 2009). Si bien es cierto que el enfoque de esta última no está dirigido al estudio de las representaciones femeninas (objeto de nuestro estudio), sino que invita a reflexionar en torno a las mujeres como creadoras, como artistas, no podemos ignorar su contribución a la historiografía de género de la Historia del Arte.

Para concluir esta primera mitad del decenio, también es imprescindible mencionar los trabajos antropológicos de Luce Irigaray y Michelle Rosaldo, ambos publicados en 1974, y los de Edwin Ardener, publicados al año siguiente. Asimismo, por proximidad de contenidos, cabe citar también la publicación de Sherry B. Ortner (1979), algo más tardía.

Speculum, de Irigaray (1974), constituye una de las principales muestras del llamado feminismo de la diferencia. Esta corriente trata de equilibrar la balanza ensalzando las capacidades de las mujeres, tradicionalmente denostadas por el patriarcado, pero admitiendo la diferencia entre los sexos (Pérez Garzón 2018: 291; Puleo 1993: 16-17). Es interesante detenernos en este tipo de opiniones, puesto que nos permiten observar el amplio abanico de posibilidades teóricas que supuso la irrupción del feminismo en la comunidad académica.

Rosaldo (1974), por su parte, planteó la oposición doméstico-público como el modelo que explica la oposición mujer-hombre, con las diferencias de consideración que ello supone en favor del segundo y, en consecuencia, la dominación de unos sobre otros. Pues ellas, como sujetos reproductores, fueron consideradas como predestinadas al espacio doméstico (Moore 1996: 36; Carranza 2002: 30). Estas teorías están en sintonía con la idea defendida por Ortner, con gran repercusión en su campo, acerca de si “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” (Ortner 1979: 109). En la ferviente cruzada en la que se embarcaron muchas investigadoras feministas en busca de respuestas sobre el origen de la dominación masculina (un modelo de poder que parecía regir en todos los tiempos y en todas las culturas, aunque con variantes), esta fue una de las teorías más debatidas del momento. El argumento de Ortner estribaba en considerar que las diferencias biológicas entre los sexos derivan en una vinculación más fuerte de la mujer con la naturaleza dada su capacidad para engendrar nueva vida y la consecuente necesidad de hacerse cargo, posteriormente, de sus bebés. De este modo, los hombres, carentes de dichas habilidades, se ven abocados a probar su utilidad social mediante el desarrollo de los aspectos artificiales de su comunidad, es decir, de la cultura y, en consecuencia, del poder (Ortner 1974). A pesar de las críticas, esta fue una de las tentativas más escuchadas para explicar la supuesta subordinación universal de las mujeres.

Finalmente, Ardener (1975a; 1975b) emitió una dura crítica a la investigación androcéntrica, haciendo recaer sobre ello la responsabilidad de la desigualdad, y denunció el hecho de que los modelos de masculinidad del momento en Occidente hubieran sido proyectados en el pasado y en el presente de otras culturas, de manera que las mujeres se vieron constantemente silenciadas (Moore 1996: 15-16).

De acuerdo con las teorías de estos últimos autores, la Antropología concentró sus esfuerzos en desentrañar qué tienen en común todas las mujeres del mundo para haber sido igualmente marginadas y, qué las hace parecer más cercanas a la naturaleza y, en consecuencia, inferiores (Ortner 1979). En este sentido, es notable que, a pesar de las críticas que suscitan estos trabajos, “la construcción cultural del género y entender las asociaciones simbólicas de hombre y mujer” (Moore 1996: 30) se ponen en el punto de mira de la Antropología gracias a estos estudios.

En resumen, durante esta primera mitad del período muchas de las investigaciones coincidieron en señalar la capacidad reproductora o maternidad de la mujer, como punto de partida de las diferencias universales entre los géneros (Lamas 2003: 105).

En el Ecuador de los años setenta, la historia de las mujeres se consolidó como una temática dentro de las academias europeas y estadounidenses, y se editaron numerosas revistas al respecto, tanto en estos países como en otras áreas geográficas como México. En este sentido, Natalie Zemon Davis (1975-76), fue una de las autoras más críticas con la forma en la que hasta entonces se había hecho historia de las mujeres. Desde su punto de vista, estudiar a las mujeres de manera aislada a los hombres, o solamente a las mujeres más excepcionales de cada tiempo, limita e incluso imposibilita el conocimiento de los roles de género, ya que estos son un aspecto social relacionado de manera intrínseca con la historia de cada pueblo y, deben abordarse de manera transversal cuando se estudian los factores que conforman una sociedad pasada o presente. Asimismo, empezó a matizarse la importancia de distinguir diferentes tipos de mujeres dentro del colectivo femenino, algo que ya se había enunciado anteriormente (Moncó 2011: 32). Dejar constancia de la pluralidad del concepto mujer fue uno de los primeros progresos que hizo el feminismo como disciplina, de manera autocrítica. Asimismo, de entre los ejemplos de estudios de género en el ámbito de la historia, publicados en ese momento, cabe destacar también el artículo de Joan Kelly-Gadol, “The Social Relations of the Sexes: Methodological Implications of Women’s History” (1976).

Desde la disciplina de la Historia del Arte, las reivindicaciones se bifurcaron en dos aspectos. Por un lado, se denunció no solo que se hubiera invisibilizado a la mujer como creadora, sino que el fruto de sus trabajos hubiera sido valorado como arte menor, exento de la genialidad del artista. Y, por otro lado, autoras como Laura Mulvey (1975), propusieron revisar las interpretaciones dadas sobre las representaciones de mujeres, debido a que estas habían sido miradas y analizadas únicamente desde una perspectiva androcéntrica (Alario 2002: 78; Parrondo y González- Hortigüela 2015: 69). Cuatro años más tarde,

podemos señalar el estudio de Henri Delporte (1979) sobre las figurillas femeninas de la prehistoria, como uno de esos ejemplos en los que, al analizar representaciones artísticas de mujeres, se propuso ampliar las miras y no contentarse con una sola explicación o perspectiva de su significado (Delporte 1982).

“The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex” de Gayle Rubin, fue publicado también en 1975 y se convirtió en una de las referencias más citadas por la Antropología de género, donde encontramos ecos de los trabajos de Mead (1935) y Murdock (1937). Esto se debe a su forma de exponer cómo las sociedades definían a partir de los sexos biológicos unos géneros culturales que funcionaban dentro de cada estructura social, creando expectativas sobre el comportamiento de los sexos que varían entre diferentes comunidades. De este modo, una mujer o un hombre actuarían de acuerdo con la normativa definida para su sexo a través de la sociedad en la que habitan (Lamas 2003: 117; Butler 2003: 325, 2017: 13).

En el ámbito de la investigación arqueológica, durante estos años comenzaron a despertarse inquietudes por estudiar al colectivo femenino. En este sentido, es interesante mencionar “Analyzing household activities” de Kent Flannery y Marcus Winter, quienes, en 1976, hicieron una importante contribución a esta disciplina al señalar que en la Arqueología de los espacios domésticos se podían hallar pruebas de actividades compartidas por hombres y mujeres (Joyce 2008: 23).

Finalmente, para cerrar la década de los setenta, es imprescindible señalar otras contribuciones que se hicieron entre 1978 y 1979, y que resultaron de gran importancia en el campo de la Antropología. El estudio de Anette Weiner (1978) sobre las mujeres trobriand destacó la participación de estas en su sociedad, de la misma manera que los varones, a pesar de ser consideradas como parte de un grupo diferente (Moore 1996: 55). También Eleanor Leacock (1978) abogaba por la existencia de estas distinciones sin que ello derivase necesariamente en desequilibrios de poder. En ese sentido, se posicionó contra la teoría de la discriminación femenina ligada a su capacidad reproductora y de cuidado de los hijos, que en ese mismo año defendía Nancy Chodorow (1978) en su publicación “The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender”. Por su parte, Sullerot (1978), Lerner (1979) y Wittig (1980) defendieron una tesis común, aunque, como hemos visto, no fueron ni son las únicas, según la cual las diferencias de origen biológico existen, pero no tienen el peso suficiente como para condicionar los comportamientos de género, los cuales consideran construcciones sociales de cada civilización y de cada momento histórico. Y, para terminar esta enumeración, cabe destacar la publicación de Sally Linton (1979) sobre la mujer

recolectora, en oposición a la ya mencionada teoría del hombre cazador emitida por Washburn y Lancaster (1968) en la década anterior. La autora se encargó de desmontar esta idea, al señalar la importante participación de las mujeres en las tareas de subsistencia de su comunidad. Su fuerte crítica se considera una de las primeras aportaciones de la Antropología feminista (Carranza 2002: 27-28). Disciplina que se distinguirá de la Antropología de género en los años siguientes, debido a su implicación política, además de teórica.

Gracias a las aportaciones desde las diferentes disciplinas a lo largo de esos diez años, partiendo de los estudios que les precedían, y, a pesar de los detractores con los que tuvo que lidiar, se puede afirmar que, llegados a los años ochenta, la comunidad académica había superado con creces la concepción tradicional del género masculino-femenino como una categoría definida por el sexo biológico y, por tanto, inherente a la persona e inamovible. De este modo, estaba en condiciones de plantearse el estudio de otras identidades de género al margen de la dicotomía hombre-mujer. Así bien, esta década asistirá al paso de los “Estudios sobre mujeres” a los “Estudios sobre género”, que traslada el foco de atención que había estado centrado en las mujeres (para compensar su ausencia en la historiografía anterior), y da paso al estudio de las relaciones entre ambos sexos (García-Peña 2016; Scott 2003: 270-271). El término seguía sin estar claramente definido, pero su utilización como categoría de análisis ya era una realidad (Moncó 2011: 32).

En este período se consolidó finalmente la Arqueología de género como parte de esta disciplina. Su principal preocupación era encontrar formas de detectar las huellas femeninas en la cultura material rescatada del pasado en las excavaciones, para poder visibilizar su trabajo y participación en las sociedades de la antigüedad, así como dilucidar las concepciones sobre género, los roles que desempeñaron las personas y sus relaciones, en aquellos remotos tiempos. Esto vino de la mano de un riguroso examen y reflexión en torno a la trayectoria que había seguido hasta entonces la disciplina y las grandes narrativas establecidas por la misma. El hecho de haber sido considerados como objetos de estudios que merecieran la pena, únicamente aquellos aspectos de la sociedad en los que generalmente prima la participación del varón, véase la caza, la construcción, la política o la guerra, se detectó como una de las principales razones de la marginación del colectivo femenino, igual que ocurría con la Antropología (Rodríguez-Shadow 2004: 167-171). Del mismo modo que las perjudicó el hecho de que se adjudicaran, sin vacilar, unos roles para ellas que no tenían cabida dentro de los citados ambientes de participación más importantes para los investigadores (Gilchrist 1994: 3). He aquí la interesante contribución

de estos estudios de género arqueológicos⁷ en la revalorización de otro tipo de tareas como la recolección, la preparación de alimentos, la manufactura de instrumentos y material textil o la crianza y la educación de los más jóvenes, y con ello, el despertar de un interés por otros espacios como el doméstico. Se desarrolló así la conocida como *Household Archaeology*, término empleado en primera instancia por Richard Wilk y William Rathje en su trabajo de 1982, para referirse al estudio concreto de las actividades y estructuras sociales que se llevaban a cabo dentro de las viviendas (Falcó 2003: 45, 223).

Como en las demás disciplinas, el auge de los estudios feministas y de género en Arqueología llevará a una diversificación de enfoques y con ello al surgimiento de diferentes corrientes entre las que encontramos la estructuralista, la procesualista, la postprocesualista o las aproximaciones marxistas.⁸

El trabajo Janet Spector (1983) en el que aborda el estudio de actividades cruciales para las sociedades como son la reproducción o la preparación de alimentos y medicinas, que habían permanecido en un segundo plano en los estudios del pasado, así como otra publicación de esta junto Margaret Conkey en el año siguiente (1984), en la que profundizan en la participación de las mujeres en la cadena de producción y mantenimiento de sus comunidades, se consagraron como estudios determinantes para el feminismo en el campo de la Arqueología (González Marcén 2000: 15; Pallarés 2000: 70).

A estas célebres publicaciones le seguirán otras interesantes aportaciones que merece la pena señalar como, por ejemplo, la de Ian Hodder (1984), la de Reidar Bertelsen, Arvid Lillehammer y Jenny-Rita Naess (1987), la de Joan Gero (1988), y, finalmente, la de Karen Arnold, Pam Graves, Roberta Gilchrist y Sarah Taylor (1988) a finales de estos años.

The question most of these women originally wanted to answer was "Where are women in the past?" (Joyce 2008: 24).⁹

Sin embargo, estos años no fueron prolíficos únicamente en el campo de la Arqueología. También en Historia, Historia del Arte y Antropología encontramos grandes aportaciones.

Por entonces, el feminismo se vio dividido en dos corrientes principales de pensamiento. Por un lado, las feministas liberales continuaron con la incansable lucha por la igualdad ganando poco a poco terreno en cuestión de derechos, mientras, por otro lado, el feminismo radical

⁷ La mayoría, procedentes de países anglosajones o escandinavos (González Marcén 2000: 13).

⁸ Para más información sobre cada una de estas corrientes de pensamiento y las interacciones entre ellas, véase: Pallarés 2000.

⁹ "La pregunta que la mayoría de estas mujeres originalmente querían responder era ¿dónde están las mujeres en el pasado?" Traducido por la autora.

abogaba, como su nombre indica, por abordar el problema desde la “raíz”, es decir, cambiar o reconstruir el sistema que generaba las diferencias, en lugar de hacerse espacio en él.

El recorrido realizado por los movimientos y los estudios sobre mujeres, feministas y de género por estos años, ya se había hecho un amplio hueco en la Historiografía y en la Historia, así que la disciplina comienza a tomar buena cuenta de ello, comenzando a revisar la historia de la “Historia de la mujer” (véase M. Nash 1984). Por su parte, la historiadora Joan Scott, no solo estableció en 1986 una definición para “género” que todavía se mantiene vigente, sino que, además, investigó el lenguaje como herramienta de construcción de los discursos de poder y, por tanto, fuente de información sobre las prácticas de diferenciación culturales (Scott 1989).

Igualmente, en 1985, Donna Haraway publicó el insigne “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, en el que propone aprovechar las brechas que el nuevo discurso científico-técnico crea en las definiciones sociales preestablecidas, para tratar de reinventar la historia y reestructurar el sistema en beneficio propio (Mayayo 2011: 263-264).

En la batalla contra la invisibilidad histórica de la mujer, la balanza comenzaba a inclinarse, por fin, en favor de las feministas. Una prueba de ello es que autores como Eric Hobsbawm (1987), reconocieron y lamentaron, de manera autocrítica, la ausencia del colectivo femenino en las narraciones históricas elaboradas por la disciplina (García-Peña 2016).

En el terreno de la Antropología, señalamos los nombres de cuatro autoras destacadas, algunas mencionadas con anterioridad:

Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead (1981), se enfocan en las razones culturales y sociales que llevan a cada comunidad a construir determinadas ideologías en torno al sexo y al género, concluyendo que es el sistema de prestigio establecido en cada lugar, el que repercute en las nociones que cada cultura tiene sobre los citados conceptos, sexo y género (Lamas 2003: 118-122; Moore 1996: 50; Hendon 1999: 257).

Por su parte, a lo largo de su carrera, Judith Butler publicará varias obras de gran repercusión no solo entre las antropólogas, sino entre las investigadoras feministas en general. En este periodo destaca “Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig and Foucault” (1982), en el cual empiezan a tomar forma algunas de sus ideas más aplaudidas. Más adelante veremos cómo sus reflexiones cobraron fuerza y se ha consagrado como una de las grandes teóricas feministas de nuestros tiempos.

Por último, Henrietta Moore (1988) destacó por ponerle voz a la Antropología feminista fuera de Occidente. Su principal aportación reside en poner el acento sobre aquel dilema que ya manifestó en el pasado siglo Sojourner Truth, y es que el concepto, las condiciones y las relaciones de la mujer con el hombre y con su entorno, varían notablemente entre unas culturas y otras, de modo que las teorías universales sobre la discriminación de la mujer no pueden ser válidas (Moore 1996).

Concluimos sin desmerecer otras interesantes aportaciones antropológicas como la de Penélope Brown y Ludmilla Jordanova (1982) donde se insiste en la separación entre diferencias biológicas y diferencias sociales en la construcción de las categorías hombre y mujer, que dependen de estas últimas. También la de Diana Bell (1983) que, heredera de Leacock, continuó remarcando las diferencias sin que ello implicase la subordinación de un género a otro (Moore 1996: 20, 48). Y, finalmente, la de Marta Lamas (1986) que influyó fuertemente en los estudios de género en México (García-Peña 2016).

Entretanto, la Historia del Arte estaba evolucionando como disciplina, superando las tradicionales metodologías formalistas y positivistas, para prestar atención a los contextos sociales, culturales y políticos en los que se crean las obras de arte. En este sentido, los estudios de cultura visual adquirieron otro cariz como materia de investigación científica (Alba y Pérez 2016: 10-11).

Durante siglos, el arte había sido examinado desde el punto de vista exclusivamente masculino de la sociedad patriarcal. Esto se tradujo en una tradición iconográfica que objetualiza a la mujer y la pone más en relación con la naturaleza que con la cultura (Alario 2002: 88-90). Es decir, que la equipara más con lo salvaje, lo desconocido o lo incontrolable, que con el progreso social y creador. Las imágenes de la maternidad destacan en este sentido, y nos recuerdan a las tradiciones y teorías antropológicas previas que ponen el acento de la desigualdad de las mujeres en la relación que supuestamente las culturas hacían entre estas y la naturaleza, por su capacidad de dar a luz.

En primera instancia citaremos el trabajo de Rosina Parker y Griselda Pollock (1981), en el que, además de poner en valor las figuras de las mujeres artistas del pasado, analizaron los retratos de mujeres realizados por otras mujeres y los compararon con los que realizaban los hombres en estas mismas épocas (Alario 2002: 78). Además, Estrella de Diego (2009: 11), alaba la estrategia de estas autoras de elaborar un discurso sencillo que, siguiendo la línea iniciada por Linda Nochlin (1971), pudiera trascender a la academia y calar en todas las mujeres de la sociedad.

En el panorama internacional de los años ochenta hallamos otras publicaciones reseñables, que en mayor o menor medida han contribuido a la incorporación del feminismo en la Historia del Arte, y a detectar entre las representaciones los tipos iconográficos de los que los artistas y literatos se valieron para construir las imágenes de la mujer.¹⁰ Nochlin (1989), culpó a las representaciones artísticas femeninas de haber contribuido a la reproducción de los estereotipos de la desigualdad (Vidal Claramonte 2003: 50). De este modo, subrayó uno de los aspectos más importantes de las imágenes: la capacidad de estas de reflejar y, al mismo tiempo, contribuir a la difusión de ideologías, que, por consiguiente, serán especialmente interesantes para desvelar las concepciones de género en las diferentes culturas a lo largo del tiempo.

En España, a partir de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinar organizadas en 1983 por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, se establecerán unas pautas metodológicas para estudiar la relación de la Historia del Arte con las Mujeres, que marcarán la trayectoria posterior de este tipo de estudios en nuestro país (Sauret y Quiles 2001: 8).

Si los años setenta y ochenta supusieron un *boom* para los estudios sobre mujeres, feminismo y género, la década de los noventa constituyó una continuación y ampliación de los debates iniciados en años anteriores que dieron lugar a un feminismo plural, diversificado en numerosas líneas de pensamiento (ecofeminismo, feminismo postcolonial, teoría queer, entre otras) que, a su vez, proporcionaron una copiosa cantidad de trabajos de gran valor teórico, así como un momento de reflexión y revisión sobre el camino recorrido hasta ahora por el movimiento.

En este período, es fácil encontrar gran cantidad de obras que recopilan y/o revisan la historia de las mujeres.¹¹ No obstante, las aspiraciones de las historiadoras no se ceñían únicamente a sacar a la luz la historia de las mujeres y resumir la trayectoria de estos estudios. Entre sus objetivos destacó también el interés por plantear metodologías alternativas que permitieran a la disciplina registrar la historia de la humanidad de manera equitativa entre los géneros y, rastrear el origen de la desigualdad (García-Peña 2016). En este sentido, destacan las propuestas teóricas y metodológicas de especialistas como Bonnie Anderson y Judith Zinsler (1991), Offen, Roach y Rendall (1991) o Nicholson (1992). Por último, sobre la citada

¹⁰ Véase: Broude y Garrard (1982); Allen (1983); Dijkstra (1986); Betterton (1987); Pollock (1988) y Nochlin (1989), entre otros.

¹¹ Véase: Tuñón (1990); Duby y Perrot (1991-1993); Bock (1991); Bianchi (1992); Ramos Escandón (1992); Scott (1993), entre otros.

indagación acerca del germen de la dominación masculina cabe señalar *La creación del patriarcado* (1990), de Gerda Lerner.

Mención aparte merece la disertación de Thomas Laqueur (1990) a comienzos de este decenio, donde pone en tela de juicio, ya no la construcción social de las diferencias entre los géneros, aceptada en gran medida por aquel entonces en la academia, sino las diferencias biológicas entendidas hasta ahora como distinciones de origen natural: “Trata de un cuerpo cuyos fluidos (...) y cuyos procesos (...) no son fáciles de distinguir o de asignar a un sexo hasta alcanzar el siglo XVIII. Esta “carne única”, la construcción de un cuerpo unisexuado con diferentes versiones atribuidas al menos a dos géneros, fue formulada en la antigüedad para dar valor a la extraordinaria afirmación cultural del patriarcado” (Laqueur 1994: 47).

Sin embargo, es una realidad que, a pesar de los progresos a nivel teórico, las injusticias sociales hacia el sexo femenino no habían dejado de reproducirse. De esa ira contenida surgen importantes manifiestos feministas como el que publicó Rebecca Walker (1991).

Paralelamente, la Antropología continuó librando su propia batalla, al no alcanzarse un consenso entre estos que buscaban un común denominador que explicara la posición de sumisión frente al varón que padecen las mujeres en casi todos los tiempos y casi todas las culturas, y estos que insistían en diferenciar los contextos específicos en los que se producían dichas desigualdades, subrayando el error de crear categorías y explicaciones universales que omitan las características particulares que influyen en cada sociedad (Carranza 2002: 31).

Otro aspecto que se comenzaba a explorar desde esta disciplina era la participación de las mujeres la vida económica de las diferentes culturas. Weiner (1992) es precisamente una de las primeras en señalar que en algunas sociedades ellas eran quienes producían y controlaban las posesiones de mayor valor.

La publicación de *Gender Trouble* (1990) por parte de Judith Butler, supuso un hito para la historiografía del momento. Como ya veníamos anunciando anteriormente, esta autora se ha convertido en un icono para el pensamiento feminista, y esta fue una de sus obras clave. A lo largo de estas páginas criticó las limitaciones de estudiar a la mujer como una categoría única, así como las restricciones de la división masculino-femenino como dos estados únicos y estancos. Su pretensión fue la de romper con las normativas en torno al género dando cabida a otras identidades sexuales y definiendo este como una forma de estar en el mundo (Joyce 2000a: 7) y, en consecuencia, como una categoría en continua creación

y modificación. Butler había escrito el texto fundacional del feminismo postmoderno y posestructuralista, y de la teoría queer (Pérez Garzón 2018: 293). Tres años más tarde vio la luz su tercer libro (Butler 1993), donde continuó reflexionando acerca de estas ideas y planteó nuevos interrogantes.

Por otro lado, no será hasta esta década cuando la perspectiva feminista se asiente completamente en la investigación arqueológica a través de una crítica voraz hacia el androcentrismo imperante en la disciplina hasta hacía pocos años, y la búsqueda de métodos para reflejar la participación de las mujeres en la sociedad a través del estudio de los vestigios hallados en las excavaciones (Pallarés 2000: 62-63).

Así, a pesar de la recepción tardía del feminismo por parte de los arqueólogos, la producción teórica desde este momento ha sido abundante y de gran calidad. Solo entre 1991 y 1994 podemos citar una decena de publicaciones de relevancia.¹² De entre estas, *Engendering Archaeology. Women and Prehistory* (1991) editado por Joan Gero y Margaret Conkey, fue una de las que más influyó en el desarrollo posterior de la disciplina. Según las autoras, la perspectiva de género es la que cuestiona más profundamente los modos de hacer tradicionales de la Arqueología, que, de lo contrario, no podría desarrollarse plenamente, al no poder hacerse nuevas preguntas (Johnson 2000: 64).

Siguiendo la estela marcada por Gero y Conkey, Janet Spector (1993) se preguntaba por el significado que podría haber detrás de un punzón. De manera magistral, Spector decide transformar el informe objetivo y neutral propio de las excavaciones de campo, en una narración reflexiva donde, partiendo de un vestigio material mínimo como es un punzón, y obviando el material y su función, se plantea de manera novedosa el significado personal que pudo tener el mismo para su portadora y la historia de esta (Spector 1993: 18). Esto le lleva a replantearse los métodos de su oficio: ¿cómo era posible que se estuviera estudiando el pasado, en su caso, el de los indios americanos, sin incorporar sus voces en esos trabajos?, se pregunta (Spector 1993: 13). Para ella, la distorsión que se había producido sobre la imagen y la participación de las mujeres en la historia, al haber sido siempre escrita por hombres, guardaba paralelismos con la distorsión que sus excavaciones producirían sobre la historia de los indios y, más aún en la de las indias, si ellos y ellas no participaban en la reconstrucción de esa historia. De este modo, su trabajo

¹² Véase: Gero y Conkey 1991; Wylie 1991; Engelstad 1991; Tringham 1991; Wald y Willows 1991; Gilchrist 1991, 1994; Rice 1991; Claassen 1992; Bacus et. Al 1993; Brown 1993; Du Cros y Smith 1993; Nelson 1993; Archer y Wyke 1994; y Claassen 1994.

dota de humanidad a ese pasado material y objetivo que había caracterizado a la Arqueología hasta entonces, lo que beneficia enormemente el estudio de la mujer.

En la primera mitad de esta década, las historiadoras del arte también se hicieron oír. La conformación de una Nueva Historia del Arte en los últimos años derivó en el entendimiento de las imágenes como unas poderosas herramientas de comunicación visual por sí mismas. De modo que se esclarece que su función iba más allá que la de mero complemento informativo para la historia escrita, como se había creído anteriormente (Alba y Pérez 2016). Las historiadoras del arte, conscientes de ello, se embarcan en estudios específicos de diferentes momentos históricos, en lugares concretos, para comenzar a desentrañar el mensaje subyacente en las imágenes.

Los últimos años del s. XX fueron igualmente prolíficos en la producción de literatura sobre el género y las mujeres, en los campos estudiados. En conjunto, al ser el siglo que vio integrarse en la investigación académica esta perspectiva, es también el siglo de los textos fundacionales, de la creación de las diferentes tendencias o corrientes de investigación y del origen de los grandes debates al respecto.

En 1996, la revista española *Arenal*, orientada al estudio de las mujeres con una perspectiva interdisciplinar (una de las numerosas revistas de este tipo que necesariamente han ido surgiendo desde mediados de los años setenta hasta la actualidad), dedicó un número a las imágenes de género, en el que sobresalen las aportaciones de Escoriza (1996), Iriarte (1996), Dalarun (1996) y Accati (1996), en cuyas contribuciones destacan el poder comunicativo de las imágenes para construir y elaborar conceptos como el que ahora nos ocupa, el de mujer, cada una en un contexto socio-histórico determinado. En ese mismo año también destaca un par de compilaciones de ensayos de gran valor intelectual como el de Marta Lamas (1996) y el de Rita Wright (1996).

Por otra parte, Juan Luis Arsuaga e Ignacio Martínez, demostrando mayor concienciación y perspectiva de género que muchos de los investigadores actuales, aquellos que construyen los discursos sobre el proceso de hominización en los museos de historia natural, en 1998 se refirieron a los grupos humanos de la prehistoria estudiando a los hombres y a las mujeres por igual (Arsuaga y Martínez 2009).

Concluimos con las aportaciones de relevancia por parte de la Historia a esta centuria, citando a Teresa Ayuso (1997), Pierre Bourdieu (1998) y Linda McDowell (1999) aunque, insistimos, no por ello las únicas. Ya que, como se ha podido desprender de este recorrido por la historiografía sobre las mujeres, el feminismo y el género, en cuanto se despertó el

interés y la posibilidad de realizar este tipo de trabajos, la producción se disparó legándonos un corpus teórico enorme y de gran valor.

Por su parte, las investigaciones en arqueología, al haberse sumado más tarde a este movimiento, publican una ingente cantidad de trabajos entre los años 1997 y 1999. Productividad que continuó en el siglo siguiente.¹³

Las historiadoras del arte, cada una desde sus áreas de interés y especialidades, siguen analizando el material iconográfico que se ha ido generando a lo largo de la historia, obteniendo interesantes conclusiones al respecto. La mayoría de los avances en este campo se han ido dando a conocer en los numerosos congresos especializados que han fijado el foco de atención en las mujeres en los últimos veinte años, y que han dado como resultado la edición de actas centradas en el estudio de la construcción de la imagen de la mujer y de lo femenino en el arte, como la que presentan Ana Isabel Cerrada y Josemi Lorenzo (1998).

Así bien, el s. XXI continuará viendo proliferar con creces este campo a través de congresos, libros, artículos y tesis doctorales.

2.1.5. | S. XXI “DE-CONSTRUYENDO IDENTIDADES”

Desmentido el género como imposición natural e inmutable y las categorías “hombre” o “mujer” heterosexuales como únicas identidades sexuales posibles, las investigaciones que se llevan a cabo en el s. XXI contemplan aspectos que hubieran sido inimaginables un siglo atrás. Nos referimos concretamente a los estudios sobre semiótica del cuerpo, deseo, otras masculinidades, teoría queer, sexo y diversidad sexual, entre otros (García Peña 2016). Además, no se han dejado de producir trabajos sobre mujeres, trabajos con enfoques de género y trabajos de ideología feminista.

El nuevo milenio trae consigo el auge de los medios de comunicación de masas y la cultura visual, por eso no es de extrañar que se traduzcan y se reediten textos clásicos como *Modos de ver* de John Berger, ya que el eco de sus teorías se escucha con más fuerza en estos tiempos (Berger 2000).

¹³ En el ámbito de la Arqueología no podemos cerrar este capítulo sin nombrar, al menos, los trabajos de Conkey y Gero (1997), Nelson (1997), Sorensen (1998), Wyre (1998), Allison (1999), Colomer, González, Montón y Picazo (1999), Gilchrist (1999), Sweely (1999), Wylie (1997, 1999), Aguado (1999), Lawrence (1999) y, Wicker y Arnold (1999), en esos últimos años.

Dicho auge lleva aparejada una reflexión sobre el poder que estos (los *mass media*) tienen sobre las mentalidades y los imaginarios colectivos de los diferentes pueblos, desde las pinturas murales del pasado hasta la televisión en la actualidad, generalmente controlados por las esferas de poder. Es por ello que muchas investigaciones del momento se disponen justamente a revisar, entre otros, el papel desempeñado por las mujeres de la corte en la antigüedad, las reinas, según los sistemas de comunicación de su tiempo, como podrían ser el arte y la literatura, por ejemplo. De este modo, se desvelan los intereses políticos que trataron de vender una ideología concreta a través de las imágenes y que, si no son puestos en su contexto, es decir, si no se alterna el modo de ver, pueden confundir a quienes miran con ojos actuales, acerca del modelo de la mujer regia del pasado, en este caso (Alba y Pérez 2016: 15).¹⁴

El pensamiento científico se abre hacia la transdisciplinariedad, interdisciplinariedad y multidisciplinariedad. Los investigadores son cada vez más conscientes de la necesidad de intercambiar e interactuar entre los diferentes campos para completar el puzle del conocimiento y eso se traduce en publicaciones con resultados y puntos de vista más completos a la par que diversos.

A través de publicaciones como la de Schmith y Voss (2000) se pone en evidencia que, en el terreno de la Arqueología, la apertura hacia la perspectiva feminista permite poner el foco de atención en la exploración de nuevos temas. En este volumen en concreto, se examina la sexualidad en diferentes culturas, a través del estudio de los espacios arquitectónicos y de los vestigios materiales, pero no solo de la sexualidad normativa, sino de otras sexualidades. Es decir, que se abre el debate a la exploración de la vida sexual de colectivos generalmente marginados como las mujeres homosexuales o las prostitutas, y se indaga también en la construcción de identidades y las prácticas sexuales en personas del tercer género. Finalmente, se incluyen también estudios sobre las representaciones de la sexualidad en el arte y en el imaginario cultural de algunas civilizaciones antiguas como la egipcia (Meskell 2000) o la maya (Joyce 2000c).

Otro aspecto que es importante tener en cuenta en este recorrido es la controvertida relación de los estudios de género con el pensamiento postmodernista dominante que, iniciado en los años ochenta, perdura hasta nuestros días. En síntesis, este tiene por bandera cuestionar cualquier verdad absoluta generando nuevas y numerosas hipótesis. El fuerte sentido crítico de ambas corrientes hace que sus conclusiones converjan en

¹⁴ Sobre esta cuestión véase: Consadey 2000, Schulte 2002, Nelson 2003 o Smith 2006.

muchos aspectos pero, a su vez, la tendencia relativista del posmodernismo recibe muchas críticas por parte del feminismo, en tanto que su objetivo de abolir las grandes narrativas hace innecesaria la crítica y, de este modo, amenaza con invisibilizar nuevamente las injusticias sufridas por las mujeres a lo largo de la historia, que a las investigadoras feministas tanto les estaba costando rescatar.¹⁵

En definitiva, el hecho de que la integración del punto de vista feminista y de género en la academia se haya ido normalizando en estas dos últimas décadas correspondientes al s. XXI, hace todavía más compleja la labor de sintetizar las aportaciones, pues han sido muchas y muy diversas.

En el ámbito de la Arqueología podríamos destacar también a principios del período una interesante compilación de textos que innovan al interesarse por el género reflejado en los espacios mortuorios, ya que los enterramientos a lo largo de la historia de la humanidad siempre han ido acompañados de un complejo sistema de símbolos y espiritualidad que dice mucho de la cultura que los concibe. Nos referimos a *Gender and the Archaeology of Death* de Arnold y Wicker (2001). Asimismo, cabe citar *In Pursuit of Gender: Worldwide Archeological Approaches* (2002) editado por Sarah Nelson y Myriam Rosen-Ayalon, como otra compilación que reúne las aportaciones de arqueólogas destacadas. En este caso la temática abordada gira en torno a los principales temas de los que se ha ocupado siempre el género: ideologías, roles y relaciones.

Y, en el panorama español, sobresale la figura de Almudena Hernando, autora de múltiples publicaciones científicas sobre el género (véase Hernando 2000; 2002; 2018). La metodología de investigación que reivindica por medio de estos trabajos está basada en la idea de que no se pueden estudiar las dinámicas sociales, económicas o históricas de un grupo humano, si no se ha comprendido previamente cómo construye este grupo su identidad, es decir, cómo perciben e imaginan estos sujetos su mundo, su realidad (Hernando 2002: 8). De esta manera, en sus trabajos, Hernando no solo se propone fundamentar mejor las investigaciones sobre el pasado, sino también, originar transformaciones en el futuro:

Imaginar una sociedad no patriarcal implica imaginar una sociedad sin géneros, pues sólo puedo pensar en dos formas sociales no patriarcales (...) En ambas formas sociales se habrá roto la identificación de las mujeres con una norma social y la de los hombres con otra, junto a la amenaza del castigo que penden sobre ambos si la rompen. Y en ambos casos, el *género* habrá dejado de existir (Hernando 2018: 173-174).

¹⁵ Para más información sobre la relación del feminismo con la posmodernidad véase: Matthew 2000, Hernández 2003 o Falcó 2003: 50-53.

Otra de las figuras más reconocidas que, desde la Arqueología y la Antropología ha encabezado la lucha por introducir la perspectiva de género y cambiar la forma de mirar a las civilizaciones del pasado ha sido Rosemary Joyce. En este apartado destacamos dos contribuciones en las que la autora subraya la importancia de la cultura material al darnos información sobre los contextos en los que se desarrollan las experiencias vitales del ser humano, entre ellas su identidad de género. Esta está implícita en los productos de su existencia, a veces de manera más elocuente y veraz que en los discursos construidos conscientemente (Joyce 2004; 2008). No obstante, al tratarse de una autora especializada en Mesoamérica y área maya, hablaremos con más detenimiento de sus aportaciones en los próximos apartados.

Finalmente, son reseñables las publicaciones de María Encarna Sanahuja (2002), Anne Pyburn (2004a), Laurie Wilkie y Katherine Howlett (2006), María Rodríguez-Shadow (2009) o Sarah Millegde (2015). Además, llegados a este punto, dada la proliferación de trabajos algunas investigadoras como Rodríguez-Shadow (2004) han tratado de sintetizar las aportaciones historiográficas más importantes de la Arqueología de género en algunas de sus publicaciones. Veáse, por ejemplo, la obra que edita en 2014 junto a Beatriz Barba Ahuatzin, *Antropología de las mujeres en México*. La contribución de este libro radica en actualizar, reforzar e insistir en las cuestiones que todavía no han calado suficientemente en los discursos académicos, así como en aportar más datos y puntos de vista gracias a la incorporación de ensayos elaborados por investigadoras de diferentes países y diferentes disciplinas, todas ellas comprometidas con la inclusión de la perspectiva de género en sus trabajos.

Como vemos, las historiadoras y las antropólogas también han duplicado sus contribuciones en los últimos años. Véanse trabajos como el de Virginia Alfaro y Victoria E. Rodríguez (2002), el de Gerardo Guiza (2010), el de Wassyla Tamzali (2011) o el de Beatriz Moncó (2011). Este último, realmente útil para quien se adentra en el campo de la Antropología de género por vez primera, pues se configura como un estado de la cuestión de la disciplina. Desde su nacimiento en manos de antropólogas como Erminnie Adele o Elsie Clews Parsons, pasando por las principales corrientes hasta llegar a los nuevos retos que suponen los cambios en la sociedad y la implicación última de los estados en las teorías antropológicas. Y, en esta línea de texto introductorio, destaca también la síntesis de Ana L. García-Peña (2016), la última aportación de Judith Butler junto a Nanci Fraser (2017) o el completo recorrido cronológico de Juan S. Pérez Garzón (2018) por la historia del feminismo.

En el terreno de la Historia del Arte las publicaciones también son numerosas, en su mayoría gracias a que han bebido del fuerte desarrollo que, en aspectos de teoría y perspectiva de género, había sufrido otras disciplinas como la Antropología o la Sociología. Esto está permitiendo que la perspectiva de género se integre, que se reescriba la historia del arte tradicional y que se sienten las bases de una Historia del Arte de mujeres, feminista y de género.

En lo que a nosotras respecta, han sido fundamentales todos aquellos estudios que han optado por abordar el estudio de la mujer en el arte de la antigüedad. Afortunadamente, este tipo de trabajos se han multiplicado en las últimas décadas, por lo que resulta complejo sintetizarlos todos aquí. No obstante, consideramos oportuno mencionar a algunas autoras y sus aportaciones más destacadas al estudio de las mujeres en otras culturas antiguas.

En el campo de los estudios sobre las mujeres y el género en la Antigüedad de Medio y Próximo Oriente, destaca Irene Winter, quien estudia la representación de las mujeres en la cultura de Mesopotamia (véase, por ejemplo, Winter 2016). Ella llevaba planteándose estas cuestiones desde los años ochenta, cuando se preguntaba por la escasez en la variedad de las representaciones femeninas en el arte de esta antigua civilización y, por tanto, la escasa participación que se percibe de ellas en la vida pública (véase Winter 1987). A raíz de los hallazgos que se fueron haciendo en este campo desde entonces, se han publicado importantes monografías como la de Zainab Bahrani (2001) o el trabajo de Marten Stol (2016). Asimismo, cabe destacar las aportaciones científicas de Agnès Garcia-Ventura junto a otros especialistas del campo (véase Svärd y Garcia-Ventura 2018, o Justel y Garcia-Ventura 2018).

Las imágenes de las mujeres en las culturas antiguas del Mediterráneo también han sido objeto de numerosos estudios. Así, podríamos mencionar los trabajos de Mireia López-Bertran, que ha colaborado con la mencionada Garcia-Ventura en varios artículos sobre el género en la cultura púnica (Garcia-Ventura y López-Bertran 2013; López-Bertran y Garcia-Ventura 2012; 2016), a la par que ha hecho sus propias contribuciones (López-Bertran 2012; 2014; 2017).

En este marco de estudio se encuentran también las mujeres de Egipto, Grecia y Roma, cuyas imágenes han despertado el interés de numerosos historiadores e historiadoras del arte, y son mucho más conocidas en la cultura occidental. Uno de los trabajos representativos en este ámbito, es el de Nathalie Boymel Kampen (1996) que estudia las representaciones de las mujeres en el arte de la cultura griega, la etrusca y la romana, e incluye además Egipto y Próximo Oriente.

Por su parte, Paloma Cabrera (2000) explora y visibiliza el papel de las mujeres en el pasado centrada en el estudio de la representación de la mujer en la cerámica griega.

Y, es que, en la Antigua Grecia, el culto al cuerpo humano fue trascendental, por lo que el estudio de la construcción visual que se hace de los cuerpos masculinos y femeninos en su arte, es fundamental para entender las nociones que se tenían sobre las mujeres. En este ámbito, destaca la autora Mireille A. Lee, especialista en arte y arqueología griegos, conocida por su interés en los estudios de género y la construcción de identidades (véase Fögen y Lee 2009 o Lee 2015). En sus obras pone el foco de atención en las nociones sobre género y otros aspectos identitarios como la étnica o el estatus, que pueden percibirse a partir del estudio de las modificaciones corporales o la vestimenta.

Igualmente prolífico es el estudio de la imagen de la mujer en el Antiguo Egipto, debido a la gran cantidad de retratos femeninos que se han conservado entre sus obras de arte. Algunos de los primeros análisis exhaustivos que se hicieron de estas representaciones vinieron de la mano de autores como Geraldine Pinch (1983), Lesko (1989), Gay Robins (1993a, 1993b), Tom Hare (1999) o Dorothea Arnold (1996), entre otros. Esta última, por ejemplo, aborda los cambios que se produjeron en la representación canónica de las mujeres de la realeza egipcia, con el ascenso al poder de Amenhotep IV, más conocido como Akenatón, cuyas transformaciones religiosas y sociales derivaron en la creación de un estilo artístico más naturalista que afectó a las representaciones de su esposa y sus hijas, y que permite hacer una interesante comparativa con las representaciones tradicionales de las mujeres egipcias de la élite.

En este sentido, como veremos detalladamente más adelante, cabe señalar el vacío que existe en materia de estudios iconográficos sobre la construcción de la imagen de la mujer en el arte de la antigüedad maya, aspecto en el que nos proponemos contribuir con este trabajo.

En el ámbito de la academia, el objetivo actual es que los estudios sobre mujeres, feminismo y género, no se mantengan marginados, sino que las aportaciones de las mujeres a la historia y las relaciones de género formen parte de todos los discursos históricos que se desarrollen en el futuro. Que se entienda la necesidad de incluir estas perspectivas junto a las demás, sin necesidad de que todos los historiadores hagan estudios feministas, si se busca hacer una aproximación más real al conocimiento sobre la historia de la humanidad (Falcó 2003, 84).

“Sin lugar a dudas, la principal aportación de la teoría feminista ha consistido en demostrar que las relaciones de género son una parte integral de cualquier teoría social” (Pallarés 2000: 63), es por ello que el trabajo que aquí presentamos le debe tanto a los primeros estudios sobre las mujeres, el feminismo, y el género que citamos a lo largo de este capítulo.

2.2. | EL ESTUDIO DE LA MUJER EN LA MESOAMÉRICA PREHISPÁNICA

In order to write a responsible prehistory of America, it is imperative to adopt an engendered viewpoint, putting women and men alike into the narratives of the past (Bruhns y Stothert 2014: 10).¹⁶

Hace una década, escribía Enrique Vela que en los años veinte del siglo XX las concepciones sobre la sexualidad en el México antiguo salían a la luz a través de colecciones de objetos de carácter erótico, como falos, hallados en la región mexicana de La Huasteca, así como en otras zonas del área maya. Hallazgos que, de acuerdo con la mentalidad del momento, fueron naturalmente ocultados (Vela 2010: 26). Dicho autor, se valió acertadamente de este ejemplo para mostrar cómo, con el paso del tiempo, hemos ido deshaciéndonos de los tabúes frente a este tipo de temas, lo cual ha propiciado que aspectos como las experiencias sobre la sexualidad, la performance de los géneros o las concepciones sobre el propio cuerpo, tradicionalmente marginadas o incluso escondidas, hayan irrumpido con fuerza en la academia en las últimas décadas y se hayan convertido en temas transversales y cruciales para estudiar la historia de las sociedades precolombinas.

Como veremos, el camino que siguió, y sigue, la historia de las mujeres, de la sexualidad y del género en la Mesoamérica prehispánica en la historiografía es muy variado. A día de hoy, todavía no se ha llegado a un consenso entre los especialistas sobre la consideración de estas antiguas damas y el papel que desempeñaron en la historia de sus pueblos. De este modo, Rodríguez-Shadow (2005a: 98) distingue hasta cuatro puntos de vista diferentes que van

¹⁶ “Para escribir una prehistoria de América responsable, es imprescindible adoptar un punto de vista de género, poniendo a mujeres y hombres por igual en las narrativas del pasado”. Traducido por la autora.

desde las creencias en la existencia de matriarcados (hoy en día refutado prácticamente por toda la comunidad investigadora), hasta quienes creían que la mujer, a pesar de desarrollar ciertas labores, estaba totalmente oprimida bajo el dominio masculino. Y, en medio, otras posiciones más moderadas que oscilan entre quienes apoyaban que la mujer gozó realmente de un gran prestigio en estas antiguas sociedades y quienes consideran que sus contribuciones a la producción fueron reconocidas, pero, a pesar de ello, siempre estuvieron en un segundo plano en una sociedad patriarcal que nunca las consideró como iguales.

Así bien, en concordancia con lo que estaba ocurriendo en el resto del mundo, será a partir de las décadas de los sesenta y los setenta del pasado siglo cuando se hará más palpable esta inquietud por revisar y reescribir una historia en la que las mujeres mesoamericanas tuvieran cabida, lo cual se traducirá en la publicación de numerosos ensayos, tesis doctorales, artículos y compilaciones de libros al respecto. Aunque, como es natural, estas ideas ya se habían ido instalando de manera paulatina en la academia tiempo atrás. Si nos remontamos al año 1933, Herbert Spinden ya se interesaba por la historia de la princesa mixteca Seis Mono, a la que se refiere como heroína (1933: 435) y, a raíz de ello, dedica el que será uno de los primeros epígrafes completos, aunque breve, a la posición de las mujeres en el antiguo México.

En los años que siguieron se llevaron a cabo varias tesis y ensayos (Gamio de Alba 1941; Pérez San Vicente 1944; Lomelí 1945; Mendizábal 1946, entre otros) que, aunque han sido criticados por su tendencia a idealizar la imagen de la mujer indígena, y su falta de denuncia ante la opresión a las que estuvieron sometidas las mujeres en la antigüedad (véase Rodríguez-Shadow 2000 16-17), no dejan de formar parte de los primeros intentos de perfilar las imágenes de ellas en las narrativas históricas.

Sin embargo, como decimos, fue a partir de los años sesenta, coincidiendo con el asentamiento de la lucha por la igualdad de género en Europa y Norteamérica, cuando se multiplicaron las investigaciones sobre las mujeres en las sociedades prehispánicas de Mesoamérica. Por aquel entonces Guadalupe López Escobar reivindicaba la falta de estudios sobre la mujer en el ámbito de la investigación del México prehispánico: “No es fácil suponer un tipo de historia en que los actores sean en su mayoría masculinos...” (López Escobar 1963: 1). En este sentido, autoras como Thelma D. Sullivan (1966) empezaban a poner el foco de atención en cuestiones sobre la maternidad, como el embarazo y el alumbramiento. De acuerdo con el análisis de esta autora, en la sociedad azteca el parto fue interpretado como una batalla tras la cual, la guerrera en este caso, obtenía la misma gloria que cualquier soldado (Sullivan 1966: 63-64). Se destacó así, el papel de la madre y de la partera.

El año 1975 fue especialmente prolífico en el ámbito de los estudios de género en la Mesoamérica prehispánica. Entre las contribuciones destacadas del período, cabe citar a Ferdinand, que publicó *La mujer en la América antigua* (1975), obra en la que, a pesar de que eran mencionadas las mujeres de diferentes culturas precolombinas como la azteca, la maya o la moche, el punto de vista ofrecido sobre ellas tendía a respaldar los estereotipos de género tradicionales sobre las mujeres indígenas, derivados de las ideas preestablecidas por el androcentrismo de las crónicas (McCafferty y McCafferty 1988: 46; Arbeláez *et. al.* 1988: 29). Totalmente opuesta es la opinión de Sylvia Marcos. Ese mismo año, la investigadora publicaba su artículo “La mujer en la sociedad prehispánica” (1975), en el que argumentaba la existencia de privilegios sociales y otros reconocimientos para las mujeres en dicha época (Rodríguez-Shadow 2005a: 98).

Así bien, el despertar de los estudios sobre la mujer en la antigüedad, abrió también la línea de investigación en torno a una de las figuras fundamentales en el panorama mesoamericano, la partera o comadrona. “The role of the midwife in Middle America” de Cosminsky (1976), fue uno de los primeros estudios sobre esta importante y venerada profesión femenina. Unas figuras que con el tiempo se volvieron controvertidas, debido a la desvalorización que sufrían frente a los avances científicos y los cambios que trajo consigo el desarrollo de la medicina, pero respetadas como parte de la tradición de un pasado precolombino entre las comunidades indígenas.

Finalmente, de entre las publicaciones relevantes de finales de la década de los setenta, cabe destacar la encomiable y controvertida labor de June Nash. Se trata de una de las autoras feministas que, de manera más aguda, crítica y argumentada, han defendido la postura de que las mujeres en las antiguas civilizaciones precolombinas, tras el desarrollo de sociedades más complejas y bélicas, perdieron poder en la jerarquía de los géneros y vivieron bajo la opresión de la dominación masculina, no sin ofrecer resistencia (véase Nash 1978; 1980).

Desde entonces, y hasta nuestros días, en este ámbito han sido especialmente prolíficos los trabajos dedicados al estudio de las mujeres aztecas. Y, entre las figuras destacadas en este campo, tanto por sus numerosas publicaciones en torno a esta cultura, como por sus contribuciones generales al marco de los estudios de género en Mesoamérica se encuentran autores como Geoffrey McCafferty, Sharisse McCafferty, o María J. Rodríguez-Shadow.

Los primeros son dos de los investigadores más entregados al estudio de las mujeres en las culturas precolombinas a lo largo de su carrera, especialmente críticos con el sesgo androcéntrico que pervivía en los recursos etnográficos, en las interpretaciones arqueológicas

e iconográficas sobre los vestigios culturales y, en general, con las sesgadas historias anteriores que dificultan el entendimiento de las dinámicas de poder femeninas (Véase McCafferty y McCafferty 1988; 1989; 1991; 1994; 1999; 2000; 2004; 2007; McCafferty 2001).

Por su parte, la investigadora Rodríguez-Shadow, a la que ya hemos citado en el apartado anterior, despunta por su larga trayectoria dedicada al estudio de las mujeres en las sociedades precolombinas. Desde finales de los ochenta y durante las décadas siguientes, ha contribuido a este campo enfocada especialmente en la exploración de la condición de la mujer indígena del pasado (véase Rodríguez 1987; 1989a; 1989b; 1990a; 1990b; 1991; Rodríguez-Shadow 1998; 1999; 2007a; 2007b). Su obra *La mujer azteca* que vio la luz en 1991, se ha convertido en una de las obras clásicas de la literatura de este ámbito. Aquí, Rodríguez-Shadow repasa algunos aspectos fundamentales de esta civilización como son la producción social, la familia, la sexualidad, la religión, el derecho, entre otros, pero enfocándose en las mujeres como protagonistas, tratando de dilucidar, así, el papel que jugaron ellas en todos estos ámbitos.

Otra de sus líneas de investigación consiste en revisar de manera exhaustiva las fuentes y el panorama en el que se encontraban los estudios sobre la mujer del pasado mesoamericano, siempre desde una perspectiva de género, para promover debates, además de plantear herramientas metodológicas para integrar este enfoque en la investigación de las culturas prehispánicas desde diferentes disciplinas (véase Rodríguez-Shadow 2004; 2005a; 2005b; 2009).

Asimismo, cabe destacar sus numerosas colaboraciones con otras importantes investigadoras en materia de estudios de género, y algún investigador, a partir de las cuales se han editado interesantes volúmenes de carácter interdisciplinar, con la ambición de mantener en auge y actualizada la historiografía mesoamericana dedicada al estudio de las mujeres del pasado (véase López Hernández y Rodríguez Shadow 2011; Rodríguez-Shadow y Campos 2011; Rodríguez-Shadow y Aguilar 2013; Rodríguez-Shadow y Kellog 2013).

La rica producción de los autores citados es tan solo una pequeña muestra del crecimiento que experimentaron los estudios de género enfocados en las culturas mesoamericanas a partir de la década de los ochenta. Por ello, a continuación nos detendremos únicamente en mencionar aquellas obras que, de manera más general, han marcado un hito en este campo y han influido notablemente en los estudios sobre las mujeres y el género en la cultura maya que a nosotras nos atañen, y que desarrollamos con más detalle en el siguiente epígrafe.

Es llamativo que, a pesar del prolífico recorrido que habían iniciado los investigadores sobre el papel de la mujer prehispánica, ninguna contribución había empleado específicamente

el término “género” en sus enunciados hasta 1988. De manera que *The Role of Gender in Precolumbian Art* (1988), editado por la reconocida investigadora Virginia Miller, se convirtió en el primero en visibilizar el concepto en su título. La autora reconoció que en los últimos cincuenta años había habido un auge en lo que respecta a estudios de género a través del estudio del arte, así como en antropología cultural. Algo que todavía no se había podido traducir a la arqueología donde, como habíamos visto en el apartado anterior, los estudios de género tuvieron una llegada más tardía. Esta obra fue uno de los primeros intentos en remediar eso, combinando los trabajos tanto de arqueólogos como de historiadores del arte. En un contexto cultural global que, como hemos visto, no podía ser más idóneo para el surgimiento de un libro de estas características.

Otra de las contribuciones punteras al ámbito de los estudios de género mesoamericanos viene de la pluma de Susan Gillespie, *The Aztec Kings: The Construction of Rulership in Mexica History* (1989). A pesar de que el título se refiere a la realeza masculina,¹⁷ lo cierto es que la primera parte de la obra está exclusivamente dedicada a las grandes mujeres de las dinastías aztecas. Al destinar un apartado a cada género, Gillespie manifiesta que tanto ellas como ellos fueron claves en la “(...) construction of rulership conceptions that are dynamically related to both the cosmos and the state.”¹⁸ (Gillespie 1989: xiv). Y, de hecho, para asegurarse de que no se asumen muchos personajes importantes como masculinos, de acuerdo con las tendencias observadas en Occidente, señala aquellos nombres no-europeos, pertenecientes a individuos femeninos, con el signo ♀. De este modo, insistimos, hace una enorme aportación a los estudios de género en Mesoamérica al desarrollar un trabajo sobre la historia de la realeza azteca rescatando la participación de las mujeres y otorgándoles la importancia que les corresponde en el devenir de su civilización.

En 1991 también es reseñable la publicación de *La mujer mesoamericana*, escrito por Silvia Garza. Es una obra de carácter general que combina información sobre las culturas mesoamericanas más conocidas como la maya o la azteca, así como de otras como la totonaca, en el que rescata la escasa información que se tenía sobre las mujeres y la compila para dar forma a un libro que hable solamente de ellas, revalorizando así su papel en la historia. Los diferentes apartados se resumen de manera muy breve, pero incluye información sobre aspectos como el trabajo, el parto, la educación, el rol político y el religioso, o el matrimonio, y denuncia abiertamente la falta de datos al respecto que existía

¹⁷ Posiblemente la elección del título se hizo para facilitar su edición y difusión en el momento de su publicación (Joyce, comunicación personal 2019).

¹⁸ “(...) construcción de las concepciones de gobierno que están dinámicamente relacionadas con el cosmos y el estado.” Traducido por la autora.

por aquel entonces sobre estos temas, a pesar de la larga tradición investigadora con la que ya contaban los trabajos sobre historia, arqueología o antropología en Mesoamérica.

En lo que a nosotras respecta, también es reseñable la aportación de Ann Cyphers (1993), puesto que su estudio sobre las figurillas de Chalcatzingo del período Preclásico Medio, concede una gran relevancia a aspectos de la indumentaria como, por ejemplo, los tocados, puesto que, a través de estos detalles, se observan los intercambios e influencias de otros pueblos cercanos como el área olmeca de la costa del golfo.

Estos estudios sobre figurillas incrementan notablemente las hipótesis y la información en torno a las mujeres indígenas de la antigüedad. En tanto que ofrecen datos sobre otras concepciones de género y otros estamentos sociales, más allá de la idea que se tiene de las mujeres de la élite a partir del arte monumental y de los códices. En esta línea, se encuentra también el artículo de Rosemary Joyce (1993), en el que la autora aborda el estudio de las figurillas antropomorfas de diferentes regiones: las de las Tierras Bajas durante el período Clásico Maya, las de Honduras del tipo Ulua-Polícromo, y otras culturas centro americanas como Nicaragua y Costa Rica. En el marco de este trabajo, Joyce también reivindica, entre otras cosas, la importancia de los pequeños atributos que se utilizan para componer estas imágenes de barro:

(...) that no detail is simply natural or accidental, the selection of attributes being part of a dialogic process of construction of human identities (Joyce 1993: 256).¹⁹

Hacia finales del s. XX, el avance en los estudios de género supuso la visibilización de otro tipo de mujeres, las abuelas y las ancianas en general, gracias a autoras como Barba Ahuatzin (1996) o García Valgañón (2011), entre otras.

Mención aparte requiere Julia Hendon (1996). Esta autora despunta por integrarse en la corriente arqueológica de la denominada *Household Archaeology*. En este ámbito, defiende que desde el hogar ya empiezan a fraguarse unas relaciones y jerarquías de género que se extrapolan al resto de la estructura social. Y, del mismo modo que Joyce (1993), Hendon (1996: 49) argumenta que, al igual que cualquier otra imposición social, el género puede aparecer reflejado en la cultura material. Por ello, la autora se propuso dilucidar la producción económica de las mujeres a partir del estudio de sus escenarios de acción, las casas, entendidas así como centros de producción artesanal especializada, que no solo requiere

¹⁹“(…) que ningún detalle es simplemente natural o accidental, la selección de atributos está siendo parte de un proceso de diálogo de la construcción de identidades humanas”. Traducido por la autora.

conocimientos y conlleva una complejidad técnica, sino que, además, tienen repercusión en lo que ocurre fuera, en los espacios públicos (Hendon 1996: 50, 56).

Por otro lado, la tardía irrupción de la perspectiva de género en la arqueología de manera generalizada, así como su integración gradual en la academia, tuvo su compensación en los estudios sobre el pasado de Mesoamérica gracias a la publicación de *Gender in Pre-hispanic America* (1996) editado por Cecelia Klein, en el que se integran, no solo la arqueología, sino también otras disciplinas, y se convierte en uno de los primeros volúmenes en abordar la cuestión del género en época prehispánica en América Central y Sudamérica desde un punto de vista plural. A través de las interesantes contribuciones de sobresalientes especialistas como Joan M. Gero, Elizabeth M. Brumfields, Louis M. Burkhart, Rosemary Joyce, entre otros, se pone énfasis en la importancia de hacer teoría de género en los estudios de la América precolombina, no teoría en sentido de especulación o hipótesis, sino en el sentido de reflexión crítica, desde múltiples puntos de vista, dejando a un lado la recopilación y difusión de datos, es decir, la tradicional metodología positivista, para tratar de hacer un acto de comprensión de la cultura, más allá de los resultados empíricos.

Un año después vio la luz *Women in Prehistory: North America and Mesoamerica* (1997) editado por Claassen y la citada Joyce. Este trabajo también sobresale por la diversidad de puntos de vista y metodologías expuestas en los textos, que llevan a las autoras a generar nuevas preguntas sobre las teorías generalmente aceptadas. De este modo, se trata de visibilizar al resto de actores (más bien, actrices) que participaron en la creación de estas antiguas y complejas sociedades, con el objetivo de reconstruir una narrativa más fiel de la prehistoria, a la que no se puede llegar con las metodologías tradicionales. Claassen y Joyce son conscientes de que, a mediados de los noventa, la necesidad de avivar este diálogo era ya crucial, objetivo que cumple con creces, esta obra.

En esta misma línea, y con conclusiones similares, Schroeder, Wood y Haskett, editan ese mismo año de 1997, *Indian Women of Early Mexico*, una rica compilación de textos que aproxima al lector al conocimiento sobre las mujeres de diferentes culturas mesoamericanas (mixteca, nahua, maya, etc.) en los tiempos inmediatamente anteriores o durante la conquista. Parafraseando a Susan Schroeder (1997: 3), la publicación de un trabajo así era necesaria para coadyuvar a abolir el estereotipo que se tenía de mujer indígena, complementar otros estudios sobre mujeres en las áreas de Norteamérica y visibilizar las historias de las nativas mexicanas, participantes activas en el desarrollo de las sociedades en las que vivieron.

Como vemos, por aquellos años el estudio del género en Mesoamérica se estaba disparando dando lugar a un amplio y fundamentado *corpus* literario, que permanecía y

aún hoy permanece, ordenando y actualizando sus ideas. Y, mientras tanto, algunas de las autoras que ya habían estado trabajando en estas cuestiones durante años, y que por tanto, ya habían aceptado y superado las ideas básicas como la de la construcción social del género, comienzan a ir más allá, a profundizar y a abrir otras vías de estudio. En este sentido, Rosemary Joyce (1998) se plantea la exploración sobre las concepciones en torno al cuerpo que se tenían en Mesoamérica prehispánica, partiendo de las teorías de Judith Butler y Thomas Laqueur, quienes argumentan que, al haber definido los cuerpos a través de palabras e imágenes, se han limitado tanto su inteligibilidad como la posibilidad de otras corporeidades (Joyce 1998: 147). La autora, sostiene que esto es lo que ocurre en las sociedades prehispánicas de Mesoamérica, cuando los artistas seleccionan unas características concretas del cuerpo a representar, excluyendo otras, determinan cuales eran las formas “naturalmente” aceptables (Joyce 1998: 148). Por ello, concluye que toda aquella intervención sobre el cuerpo que posteriormente era plasmada en el arte para perdurar en el tiempo, se convertía en un código o mensaje sobre sus diferentes formas de interpretar y, posteriormente, manifestar o materializar la corporeidad.

En los años previos a la llegada del nuevo milenio, se produjeron un buen número de contribuciones de investigadores que, o bien continuaban con sus aportaciones a este campo de trabajo, o bien se iniciaban en este ámbito, sumándose a estas corrientes para continuar incrementando los conocimientos en torno a las mujeres, el género y la sexualidad en la América precolombina.

Entre las publicaciones más punteras de ese momento destacamos, *Women in Ancient America* ([1999] 2014), de Bruhns y Stothert. Estas autoras, afirman acertadamente que tratar de reconstruir el pasado implica tener en cuenta la complejidad humana, en la cual han tenido cabida las cuestiones de género que, por tanto, no pueden omitirse del discurso. Además, el estudio de civilizaciones primitivas de regiones no occidentales ha demostrado que los roles de género varían en función del lugar y el momento y, por tanto, hay que dar cabida a patrones de comportamiento diferentes a los que acostumbramos, para entender mejor las sociedades del pasado (Bruhns y Stothert 1999: 4). Es uno de los libros más prestigiosos e influyentes de su categoría en estudios sobre la América indígena, puesto que retoman las teorías y corrientes iniciadas por arqueólogas como Conkey y Gero (1997), y lo aplican al campo que ellas estudian.

Asimismo, Hendon (1999), de la que ya hablábamos anteriormente, se encuentra entre las autoras que hacen hincapié en que no es posible estudiar a las mujeres como un grupo homogéneo, sino que pertenecieron a diferentes clases sociales y que las estructuras de

prestigio también fueron múltiples en las sociedades pasadas. Recordemos que en esta década, la antropología continuaba con la batalla entre quienes buscaban una explicación universal a la opresión de la mujer y quienes abogaban, como hacía Moore (1988) a finales de los 80, por diferenciar categorías de mujeres que trascendieran al género. Al final, su reivindicación estriba en mostrar, mediante el ejemplo concreto de la producción textil de élite, que existieron múltiples estructuras de prestigio en la antigüedad Mesoamericana y que las mujeres pudieron haber tenido acceso a muchas de ellas (Hendon 1999: 268). Un hecho que la investigación contemporánea no puede obviar si quiere construir narrativas más veraces.

Por su parte, Stone (1999) se ocupó de sintetizar y señalar cuales son los puntos que tuvieron en común las diferentes culturas de la América prehispanica respecto a los roles femeninos: la distribución de tareas (en la que ellas ocupan, fundamentalmente, el espacio del hogar), su participación productiva mediante el procesamiento de alimentos y el tejido, o la importancia que se le concedió a su fertilidad. Todo ello reflejado en los atributos de sus diferentes deidades femeninas.

El nuevo milenio fue inaugurado por otra de las publicaciones que se ha convertido en paradigma de los estudios de género en Mesoamérica, *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica* (2000a), de la mencionada Rosemary A. Joyce. Este es el compendio en el que Joyce reúne todas las ideas en torno al género en Mesoamérica que había ido anunciando y exponiendo en sus contribuciones anteriores. Del mismo modo que hicieran otras autoras como, por ejemplo, Annette Weiner (1978, 1992) con las mujeres indígenas de las Islas Trobriand, Joyce se sumerge en el estudio del colectivo femenino de Mesoamérica. En su cometido parte de la premisa formulada por Judith Butler (1990, 1993) e interpretada por ella misma, que afirma lo siguiente:

(...) people perform gender, and their performance are the fluid medium through which gender is reflexively shaped within specific social settings. As a performance, gender is a way of being in the world, a way of dressing, of using the body, of revealing, concealing, modifying, and presenting the physical self (Joyce 2000a: 7).²⁰

²⁰ "(...) las personas interpretan el género, y su *performance* es el medio fluido a través del cual el género se moldea reflexivamente dentro de entornos sociales específicos. Como *performance*, el género es una forma de estar en el mundo, una forma de vestirse, de usar el cuerpo, de revelar, de ocultar, de modificar y presentar un aspecto físico de uno mismo" Traducido por la autora.

De entre las aportaciones que hace la autora en este libro, hemos de destacar su empeño en mostrar cómo el género en el arte, es decir, las concepciones de género que se transmitían mediante los atributos iconográficos, al menos entre los mayas, fueron manipuladas conscientemente y empleadas como instrumento al servicio del poder.

En lo que a nosotras respecta, también son reseñables las dos contribuciones siguientes al campo de los estudios de género por parte de esta autora, en las que se centra en la reivindicación de la indumentaria y las modificaciones corporales, como medios para encarnar un género y un estatus, y diferenciarse así del resto de categorías, es decir, que se trata de instrumentos que construyen y manifiestan identidad. De modo que, cada intervención sobre el cuerpo ya sea permanente o efímera, constituye un signo que tuvo una lectura social en su momento y que se encuentra ahora entre los vestigios artísticos que estudiamos (Joyce 2000b; 2002a).

Otro de los nombres más conocidos en los últimos años a la cabeza de los estudios de género sobre la América precolombina es el de Traci Ardren. En su trabajo "Studies of Gender in the Prehispanic Americas" (2008) define tres temas que considera claves. De acuerdo con la autora, para abordar un estudio de estas características se debe intentar, en primer lugar, extraer las nociones sobre el género que se desprenden de la cosmología nativa, en segundo lugar, hay que estudiar las intersecciones del género y el cuerpo. Y, por último, hay que prestar atención a los trabajos y las especialidades entendidas en la cultura como roles femeninos. Así bien, Ardren se suma a la corriente de pensamiento de otras conocidas autoras como Joyce o Hendon, que comparten que las concepciones y expectativas de género estuvieron presentes en cada aspecto vital de estas antiguas culturas (enterramientos, arquitectura, imágenes, herramientas de trabajo, actividades desarrolladas, entre otras) y por tanto, es fundamental revisar todos los vestigios desde una perspectiva más crítica y reflexiva, que nos permita percibir las concepciones y pensamientos de la cosmovisión indígena, que quedaron plasmados en sus restos materiales, legados para la posteridad.

En 2008, Stephanie Wood plantea otra de las cuestiones más debatidas de los últimos tiempos en lo que respecta a este campo de trabajo. La autora llama la atención sobre el estatus igualitario que se concedió a las parejas fundadoras en los relatos mitológicos del origen del mundo en las culturas mesoamericanas. En estos, las deidades creadoras pertenecen cada una a un género y desarrollan roles complementarios e igualmente necesarios en el devenir de la creación. Se pregunta entonces si las ideas de género manifiestas en estas narrativas pudieron calar de alguna manera en la organización política y social de dichas civilizaciones (tan apegadas a sus concepciones religiosas), y si, en el papel

desarrollado por las parejas gobernantes se puede apreciar la citada complementariedad. Un aspecto sobre el que debemos reflexionar, especialmente, cuando abordamos el análisis de las imágenes en las que fueron retratadas las reinas junto a los reyes.

De manera intermitente, la cuestión de la sexualidad, al igual que la del género, también fue cobrando fuerza como objeto de estudio en la academia, rompiendo paulatinamente con los prejuicios que impedían que un tema como este, indispensable para entender mejor las experiencias vitales de los seres humanos y su forma de relacionarse entre ellos (por lo que es especialmente interesante en lo que respecta a los estudios de las mujeres y del género), ocupase su lugar entre las investigaciones del campo de las humanidades como la Sociología, la Antropología, la Arqueología o la Historia, por citar algunas. En 2010 la popular revista *Arqueología Mexicana*, que ya en el pasado había dedicado un número a la mujer prehispánica (Vela 1998), consciente de ello, dedicó un número completo a la sexualidad en Mesoamérica, con el objetivo de actualizar la información al respecto y dar a conocer los estudios más recientes sobre el tema. Lejos quedaba ya esa mentalidad de los años veinte en la que los vestigios arqueológicos mesoamericanos de apariencia erótica eran considerados un tabú.

Y, en los últimos años, el debate no ha hecho más que ampliarse. Este recorrido muestra cómo la historia de la mujer en Mesoamérica ha ido evolucionando desde aquellos primeros estudios sobre mujeres basados en las crónicas de la conquista en los que, o bien se idealizaban o bien se respaldaban las ideas tradicionales sobre la condición de las mujeres, sin desmerecer por ello sus aportaciones, hasta llegar a las reflexiones actuales en torno al género y la sexualidad en la América prehispánica, que cada vez dan cabida a más teorías sobre la forma de vivir el género y la sexualidad entre estas antiguas civilizaciones.

A lo largo de estas páginas hemos mencionado a muchos autores y contribuciones relevantes, pero no son los únicos. Aunque en este trabajo no tiene cabida una revisión en profundidad de sus obras, hay autores como Susan Kellog (1988; 1995; 2003), Milbrath (1995; 1996); Silverblatt (1995), y K. Bell (2003), entre otros muchos, que también han realizado importantes aportaciones al campo de los estudios sobre las mujeres y el género en Mesoamérica prehispánica. Solo en los últimos diez años podríamos citar otros muchos estudios como el de Vázquez de Ágredos (2005), el de Ramos (2012), el de Patel (2016), o el de Banach, Helmke y Zralka (2017).

Gracias al esfuerzo y dedicación de todos estos investigadores y, sobre todo, investigadoras, hoy en día cada vez son más los discursos que, al referirse a las civilizaciones de la América prehispánica, incluyen el enfoque de género de manera velada

a lo largo de su discurso, integrando a las mujeres como una parte más de estas culturas, en textos en los que su objetivo inicial no es, necesariamente, dar a conocer ningún aspecto específico relacionado con ellas y sus actividades, o con el género.²¹

2.3. | CONOCIENDO A LAS MUJERES MAYAS, DESDE EL S.XVI HASTA LA ACTUALIDAD

Las primeras ideas sobre la mujer maya irrumpen en el imaginario occidental en 1566, cuando el franciscano Diego de Landa describe:

“Que las indias de Yucatán son en general de mejor disposición que la españolas y más grandes y bien hechas (...)” (Landa 2002: 107), “Eran muy devotas y santeras, y así tenían muchas devociones con sus ídolos, quemándoles de sus inciensos, ofreciéndoles dones de ropa de algodón, comidas, bebidas y teniendo ellas por oficio hacer las ofrendas de comidas y bebidas (...)” (Landa 2002: 110).

En la crónica que escribió sobre las costumbres de los pueblos de Yucatán, estas y otras afirmaciones repartidas a lo largo del texto, sobre el físico, la salud, el carácter, la vestimenta, las prácticas de embellecimiento, las actividades domésticas y los rituales o las restricciones sociales de las mujeres mayas, nos permiten reconstruir la imagen que tuvo el fraile de ellas, y que transmitió a sus contemporáneos.²²

Si bien la *Relación de las cosas de Yucatán* (Landa, 2002) constituye una fuente etnohistórica de incalculable valor al haber sido escrita durante las primeras décadas del contacto entre los dos mundos, no nos permite aproximarnos verdaderamente a las mujeres del período Clásico maya, quienes fueron retratadas en el arte monumental que ahora estudiamos. Aunque describe a las mujeres mayas y sus labores, como parte del acercamiento general que hace sobre su cultura, carece de la objetividad necesaria para ser una fuente determinante para conocerlas.

Sin embargo, más allá del sesgo de género y de origen que se percibe en las páginas de Diego de Landa, se pueden extraer las primeras ideas sobre los rituales de paso, la forma de vestir, de adornarse, de comer y, en definitiva, de vivir, de las mujeres mayas durante la

²¹ Un ejemplo de ello puede verse en: Vidal Lorenzo 2020.

²² Para consultar una recopilación completa de las referencias que hace Diego de Landa sobre las mujeres en su obra, véase: Gallegos 2011.

época colonial.²³ Y, si bien no podemos negar que parte de las costumbres de aquellas damas del Clásico ha pervivido en las mujeres indígenas que habitan todavía hoy en el área maya, a pesar de la Conquista, tampoco podemos negar que todo ello debía estar todavía más latente en las mujeres del s. XVI. Siempre salvando las diferencias de estatus que separaron a las mujeres de la élite que ahora estudiamos y aquellas que formaban parte de otras categorías sociales, cuyos estilos de vida y consideración distan notablemente, pero forman parte de un contexto geográfico y cultural común.

Las siguientes apreciaciones significativas sobre las mujeres mayas en la literatura científica, son las que hacen los exploradores decimonónicos, quienes han ido construyendo a través de sus trabajos, intencionada o fortuitamente, la historia de estas antiguas mujeres. La mayoría de ellos, nacidos en el seno de las sociedades androcéntricas del s. XIX, asumieron de entrada que los personajes de largas túnicas representados en la escultura era varones, tal vez sacerdotes. Y así lo dejaron patente en sus escritos (véase Charnay, 1885: 392). Resulta muy llamativo que muchos de ellos fueran incapaces de asociar estas imágenes de poder con retratos de mujeres. Aunque, hubo algunos, como el explorador inglés Alfred P. Maudslay, que sí identificaron algunas figuras como femeninas en las representaciones del período Clásico (véase, Maudslay 1974: 63-64). De un modo u otro, aunque, generalmente, confundían o no especificaban el género de los personajes cuando describían las obras, sus fotografías y dibujos constituyen un aporte de gran valor para el estudio del arte maya (Fig. 2.1.), (Vidal y Parpal 2016: 228).

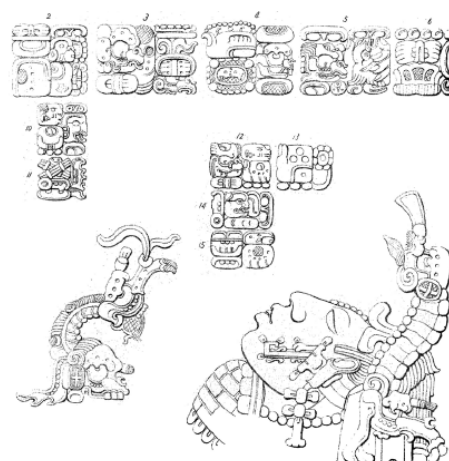


Fig. 2.1. Dintel 24 de Yaxchilán (arriba). Dibujo de A.P. Maudslay. Y, Detalle del rostro de la Señora K'abal Xook en el Dintel 25 de Yaxchilán (abajo). Dibujo de D. Charnay.

²³ Para consultar un análisis crítico sobre las crónicas de Diego de Landa desde una perspectiva del género, véase: Ayllón 2000.

De hecho, como veremos posteriormente en el capítulo dedicado al análisis de imágenes (véase pp.310), en muchas ocasiones, para estudiar las obras es necesario recurrir a estas pioneras fuentes gráficas en las que algunos de los detalles iconográficos que se han perdido con paso del tiempo, todavía se conservaban cuando fueron documentadas durante estas primeras expediciones.

Por su parte, en los primeros años del s. XX, el explorador Teoberto Maler (1901) logró identificar correctamente como femeninos, algunos de los retratos que estudió en Yaxchilán, Naranjo o Xupá. Asimismo, es reseñable que, ya en estos pioneros trabajos, detecta una relación significativa entre la representación de la mujer y la representación de la vasija, por ser el instrumento que ellas portan para preparar el maíz (Maler 1901: 31). Así, lo relevante de esta interpretación es el hecho de que tenga en cuenta el papel desempeñado por la mujer en la sociedad maya.

En cambio, otros autores posteriores como Alfred M. Tozzer (1907) que afirma que las mujeres lacandonas no tenían permitido formar parte de la vida ritual de su pueblo, o Sylvanus G. Morley (1915: 15, 21; 1917: 201), que se basa en los trabajos de este y los mencionados escritos de Landa, se mostraron más reacios a reconocer que estas figuras que visten diferente en muchos de los retratos que estudiaban eran mujeres, en lugar de hombres con prendas ceremoniales (Marcus 1976: 151, 154, 156).

De acuerdo con lo anterior, son varios los especialistas (Kubler 1969; Ardren, 2002a) que apuntan a Herbert Spinden como el investigador mayista que por primera vez incluye formalmente a las mujeres como parte de un estudio académico. Y es que en su obra *A Study of Maya Art*, publicada originalmente en 1913, Spinden (1975: 21-31) dedica un capítulo a “la forma humana” en el arte maya y deja patente la presencia tanto de hombres como de mujeres en el mismo. Si bien es cierto que se basa en los estudios de Maudslay, quien, como anunciábamos anteriormente, ya citó a las mujeres en 1889 (1974). En este caso, hemos de reconocerle, al menos, el mérito de considerar por igual las figuras de las mujeres junto a las de los hombres entre sus descripciones de las obras de arte maya, a pesar de que el estudio de la figura femenina no constituye específicamente su objetivo de trabajo.

Sin embargo, tal y como expusimos en una publicación anterior (Vidal y Parpal 2016: 228), “(...) hubo de pasar más de medio siglo desde las primeras menciones sobre las mujeres mayas, para que se llevaran a cabo investigaciones de género en este ámbito, las cuales proceden de diferentes disciplinas, destacando entre estas la historia del arte, la epigrafía, la arqueología, la lingüística y la etnografía. Como bien señalan algunas autoras interesadas en el papel que jugaron las mujeres mayas del pasado (Bruhns y Stothert 2014: 18; Klein

1996: 3; y Ardren 2002: 6), fue el trabajo de una brillante investigadora de origen ruso, Tatiana Proskouriakoff (1961), el que se erigió como pionero y constituyó un punto de inflexión para los estudios concernientes al género en la cultura maya, al referirse por vez primera a las funciones y contextos propios en los que se desenvolvían las mujeres y en los que poder identificarlas, en contraste con el género masculino. [Dicho estudio deriva de un trabajo anterior en el que Proskouriakoff (1960)] llega a estas conclusiones a partir de la atenta observación de las representaciones masculinas y femeninas de los monumentos escultóricos de la ciudad de Piedras Negras, y de su acierto al descubrir, en las inscripciones jeroglíficas que las acompañan, la presencia de nombres precedidos por un glifo con apariencia de rostro de mujer. Ese glifo, *ix-*, es el prefijo indicador del género femenino en la escritura maya, el cual puede leerse en estos casos como “señora” (Bruhns y Stothert 2014: 18; Sharer y Traxler 2006: 140).” A partir de este descubrimiento, las reivindicaciones sobre la presencia femenina en el arte maya fueron irrefutables, y esta autora fue la primera en dar cuenta de ello.

Apenas unos años antes, Heinrich Berlin (1959) había llegado a las mismas conclusiones que ella sobre el uso del prefijo de cabeza femenina, al estudiar las inscripciones del Sarcófago de Palenque:

Esta cabeza me parece ser idéntica a la del numeral 1, la de la joven diosa. Su presencia aquí parece revelar que tiene también el significado de indicador para personajes femeninos en general. Como el prefijo para denotar personas femeninas en el idioma maya es *ix*, llamaré esta cabeza – cuando en un contexto a mi juicio tenga el significado de persona femenina – provisionalmente, *IX* (así con mayúsculas, para diferenciarla del nombre de uno de los días) (Berlin 1959: 5).

Así, después de estas obras fundamentales, Proskouriakoff (1963; 1964) continuará publicando trabajos en los que el rol desempeñado por las mujeres en el área maya está cada vez más presente en el estudio de las diferentes ciudades y su historia.²⁴

Una evidencia de que las teorías de esta autora habían sido aceptadas, es que en los años siguientes encontramos trabajos como el de Jeffrey Miller (1974) en el que resuelve que las estelas del Museo Cleveland y del Museo Kimbell fueron creadas para ir en pareja y por tanto, se considera, no solo la representación de un rey, sino también la de una reina en

²⁴ Más adelante, retomaremos los estudios de Proskouriakoff en lo relativo al análisis de los atributos iconográficos femeninos en el área maya (véase p. 103-106).

su trabajo.²⁵ En este sentido, vemos como empiezan a aparecer trabajos en los que se aportan valiosos datos sobre la figura femenina.

Así pues, podemos considerar los trabajos de Tatiana Proskouriakoff como un punto de inflexión en el estudio de las mujeres en el área maya. A partir de aquí, pese a que todos los estudios sobre este tema que se desarrollarán en los años posteriores buscan hacer visible la figura de las mujeres mayas en su sociedad y dar a conocer el papel que desempeñaron, existen dos líneas de pensamiento que dividen la opinión de los expertos. Por un lado, los investigadores más tradicionales han defendido y defienden la idea de una sociedad patriarcal en la que la mujer ocupó, al igual que ocurrió en otras muchas civilizaciones, un nivel inferior en la escala jerárquica, siendo excepcionales los casos en los que llegaron a ostentar algo de poder (véase Molloy y Rathje 1974; Stone 1988; Simon y Grube 2000; Inomata 2008 o Nash 2002, entre otros). Sin embargo, por otro lado, han ido surgiendo cada vez más estudios que apuestan por una situación diferente en la que la mujer maya desarrolló su labor paralela a la del hombre, siendo ambas complementarias e igualmente necesarias. De manera que, según esta corriente más innovadora, las mujeres mayas hubieran gozado, al menos en las altas esferas sociales, de una posición más cómoda e influyente de lo que hasta hace no muchos años se había creído (véase Marcus 1976; Ardren 2002; Joyce 2000a; Hendon 1997 o Boguchwała 2009, por citar algunos).

Así pues, a lo largo de las siguientes páginas observaremos cómo una u otra tendencia, son palpables en los trabajos sobre la mujer y el género en el área maya, desde las últimas décadas del s. XX y hasta la actualidad.

Por ejemplo, entre los primeros en hablar sobre el papel de la mujer como “mercancía” en esta sociedad, de acuerdo con la primera línea de pensamiento descrita, encontramos a John Molloy y William Rathje. Estos autores, mediante el artículo “Sexploitation among the Late Classic Maya” (1974), defienden que el papel de las mujeres en la sociedad maya se redujo al de meros objetos de intercambio en el “juego de tronos” de las grandes potencias políticas del período Clásico. Se habla de “patrón de intercambio femenino” como un ejemplo más de intercambio comercial de recursos, reduciendo a estas personas a la categoría de producto de valor simbólico o instrumento del poder dados sus atributos genealógicos. En este planteamiento, no se reflexiona en ningún momento acerca del posible poder de decisión o no de estas mujeres en las maniobras políticas de su dinastía y, en consecuencia, en la dirección de sus propias vidas, sino que se asume de entrada el

²⁵ Hoy en día sabemos que esas estelas se corresponden con la Estelas 33 y 34 de El Perú y que pertenecen al rey K'inich Bahlam II y a la célebre reina Ix K'abel de El Perú (p. 420-421).

rol de sumisión frente al varón. No obstante, independientemente de la perspectiva que adquieran sus autores, es de destacar su pionera aportación desde el campo de la arqueología, al conocimiento sobre las mujeres mayas de la antigüedad.

Por su parte, Joyce Marcus (1976) retoma el testigo de Berlin, Molloy y Rathje o Proskouriakoff, citados anteriormente, al realizar un estudio que trata de desentrañar los vínculos sociales existentes entre los diferentes reinos mayas, sus estrategias políticas y sus variadas formas de relacionarse social y económicamente. Para ello se basa en los datos proporcionados por la epigrafía y la iconografía, como forma de complementar disciplinas como la arqueología y la antropología. En este sentido, es inevitable abordar la cuestión de las alianzas matrimoniales mayas y, en consecuencia, el papel desempeñado por las mujeres en este contexto. No obstante, es de destacar que, siendo una temática muy próxima a la que ya habían tratado Molloy y Rathje (1974), su forma de abordar la cuestión cambia totalmente la percepción que recibimos sobre el rol de dichas mujeres como protagonistas partícipes, en vez de sujetos pasivos, en dichas estrategias. De esta forma, a pesar de que en algunos momentos de su estudio reconoce un estatus inferior para las mujeres del período Clásico maya (Joyce 1976: 22), su manera de presentarlas, a lo largo de su discurso, las muestra como participantes de su tiempo con historia propia, atributos iconográficos que las caracterizan, relación con los glifos emblema de sus ciudades de origen, importancia política o eventos que protagonizaron, como ocurre con los varones. Así bien, está normalizando y visibilizando a las mujeres en la cultura maya como agentes sociales y no como meros productos de intercambio. Además, al igual que Proskouriakoff (1961) en la década anterior, denuncia la actitud de los autores que no asumen la representación femenina en el arte y todavía se aferran a la pretérita hipótesis de que los personajes que lucen largas túnicas en las estelas eran sacerdotes. Un argumento que sostienen a pesar de los descubrimientos del glifo de cabeza femenina, así como del reconocimiento de unos atributos iconográficos propios en el arte que permitieron diferenciarlas del género masculino, como el uso del huipil en lugar del taparrabos.

Las ideas que asienta en este artículo subyacen en sus trabajos posteriores, tal y como vemos en el texto que publicará un par de años después comparando la cultura zapoteca y la maya, en el que vuelve a reivindicar que los datos arqueológicos evidencian, a pesar de lo que se había dicho hasta ahora, la importante participación de la mujer maya en la vida religiosa de esta civilización (Marcus 1978).

Al hilo de lo expuesto, cuando Persis Clarkson (1978) describe los temas que caracterizan las escenas pintadas sobre las vasijas cerámicas mayas, nota que, mientras en la escultura la figura de la mujer parece estar relegada a un segundo plano al compararla con las

imágenes de los hombres, en los recipientes policromados la mujer adquiere un mayor protagonismo. Del mismo modo que dedica apartados específicos de su trabajo a comentar el sacrificio o a hablar de los jugadores de pelota, dedica un punto en concreto a hablar de la presencia de las mujeres sobre este soporte. Así, en este trabajo encontramos una de las primeras descripciones sobre los roles, los contextos, así como las formas de vestir de las mujeres retratadas en esas cerámicas (Clarkson 1978: 93-94).

Por aquel entonces, en sus estudios sobre la genealogía de Palenque, Linda Schele (1979: 33) también afirmaba no tener ninguna duda sobre la importancia que tuvo la madre en las líneas de descendencia y su culto como ancestro familiar, igual que ocurría con los antepasados varones. Esto, como veremos a través de los análisis iconográficos, es especialmente evidente en el arte oficial de ciudades como Piedras Negras, Yaxchilán o Palenque.

El paulatino descubrimiento en las décadas siguientes de nuevos monumentos escultóricos y otros soportes plásticos con inscripciones jeroglíficas, aunado a la mayor comprensión de esta compleja escritura, ha permitido dar visibilidad y conocer los nombres de varias de estas mujeres que participaron activamente en los acontecimientos políticos de su época, llegando incluso a reinar por derecho propio (Josserand, 2011).

A principios de los años ochenta del siglo XX, nuevamente tenemos que mencionar a Berlin, pues de los tres ensayos que publicó en la obra *Historia y Antropología de Guatemala* (1982), uno de ellos estaba dedicado al protagonismo de la mujer en las estrategias políticas mayas: "La mujer maya como factor político". Al tratarse de textos divulgativos, acerca al lector más general una síntesis de los argumentos defendidos por Marcus (1976) años atrás, cada vez más aceptados entre los académicos, de que es necesario revisar la participación de la mujer en la creación de alianzas entre distintas ciudades, en las que tuvo más protagonismo del que anteriormente se había pensado.

El mismo año que se dieron a conocer los ensayos de Berlin, se publicó también el trabajo de Mary Pohl y Lawrence Feldman (1982), en el que se estudia la contribución que hacían las mujeres a la producción económica de su pueblo como encargadas de la crianza de los animales de los que se alimentaban y con los que realizaban las ofrendas rituales. En la introducción de este trabajo se hace una afirmación fundamental para el devenir de los estudios de género en el área maya, la cual desarrollan posteriormente en el texto:

“Women, and their economic domain, have been essential to the maintenance of Maya culture and civilization”²⁶ (Pohl y Feldman 1982: 295).

Es decir, que después de reconocer los retratos de estas señoras en el arte de la élite y, por lo tanto, su participación histórica y religiosa en la cultura maya, se determina que también fueron agentes indispensables en las actividades primarias de su civilización, como fueron la recolección y la ganadería, tanto con fines alimenticios y comerciales, como rituales. Asimismo, en el texto se habla de su contribución mediante la producción textil. Así, al analizar el uso que hicieron los mayas de animales como las aves de corral, los perros o los ciervos, al estudiar el rol que jugaron estas criaturas en las ceremonias rituales, en los intercambios comerciales y en el ofrecimiento de tributos, se pone de manifiesto el importante papel desempeñado por las mujeres mayas en estos ámbitos.

Por esas mismas fechas, aunque no era su objetivo realizar un estudio de género, Ana Luisa Izquierdo publica un pequeño libro sobre “La educación maya en los tiempos prehispánicos” (1983). Así pues, aunque la finalidad del trabajo es realizar una disertación sobre la educación en los pueblos mayas antes de la colonización, lo cierto es que a través de sus páginas se revela la creación de unos roles de género desde la infancia, que determinan la vida de los niños y las niñas mayas de manera desigual. Esto procura también valiosa información sobre la posición ocupada por las mujeres, desde la infancia, en el seno de su civilización. Así pues, en su conclusión deduce que “la educación maya propiciaba personalidades homogéneas, con ideales, éticas, criterios y quizás hasta gustos semejantes, ya que los límites permisibles de acción eran muy estrechos” (Izquierdo 1983: 85), a la que cabría añadir que también propiciaba la creación y diferenciación de labores según el género masculino o femenino de la persona educada, tal y como deja de manifiesto mediante numerosos ejemplos a lo largo de este escrito. Más adelante, probablemente a raíz de estas consideraciones, la autora sí realizó una contribución deliberada a los estudios de género mediante su participación en el *Seminario sobre la participación de la mujer en la vida nacional*, mediante una comunicación titulada “La condición de la mujer en la sociedad maya prehispánica” (Izquierdo 1989).

A propósito de los mencionados avances en el campo de la epigrafía, cabe mencionar a Ramón Carrasco. Aunque sus interpretaciones realizadas en 1985 sobre la que denomina, la Señora Cimi o la Señora de la familia de la Luna, han quedado obsoletas, lo cierto es que es de valorar que este investigador dedique todo un artículo a intentar dilucidar la

²⁶ “Las mujeres, y su dominio económico, han sido esenciales en el mantenimiento de la cultura y la civilización maya”. Traducido por la autora.

historia y los vínculos familiares de esta dama de la nobleza maya. Esta señora fue nombrada en numerosos monumentos, por lo que él le otorga en su trabajo el mismo protagonismo que a cualquier otro personaje histórico registrado en los textos mayas del período Clásico y, trata de descifrar, a partir de sus menciones, la historia de las dinastías y los acontecimientos que se sucedieron en los lugares con los que estuvo vinculada.

Así pues, esa década de los ochenta fue especialmente prolífica para los estudios sobre mujeres y género en el área maya, especialmente los últimos años. Algo que, como hemos visto, está en sintonía con lo que ocurría en el panorama de los estudios de género en Mesoamérica, en general. De hecho, se puede considerar que la obra de Linda Schele y Mary E. Miller, publicada en 1986, es la primera en la que las mujeres de la élite, su participación en la vida política y ritual, así como su representación, es documentada de una manera verídica y transversal durante el discurso de las autoras (Schele y Miller 1992). Como bien expone Ardren (2002: 7-8), es uno de los primeros trabajos en los que las menciones de las mujeres no son accidentales, sino que se presentan como una parte integrante y activa de la nobleza maya. Así comienza a reivindicarse el rol de las señoras como legitimadoras del linaje regio, y la complementariedad de las funciones entre los hombres y las mujeres de la realeza maya.

Por esas mismas fechas, aparecen estudios específicos sobre la realeza de Calakmul (Marcus 1987) y de Yaxchilán (Tate 1987), en los que el papel de la mujer se revela como imprescindible dentro de los sistemas políticos y de parentesco mayas. Especialmente en el trabajo de Carolyn Tate (1987), que está dedicado por entero a las mujeres reales de Yaxchilán. La autora trata de reconstruir la importancia y el rol que desempeñaron, a partir de las menciones epigráficas referentes a sus títulos o a los eventos en los que participaron, y apoyándose también en sus representaciones iconográficas. Ambos trabajos son fundamentales puesto que se trata de dos de las ciudades en las que mayor número de menciones y representaciones femeninas se han conservado y, por tanto, estos estudios iniciales sientan unos precedentes a la hora de estudiar las figuras femeninas de la realeza en otros sitios. Además, en ellos encontramos las primeras referencias de carácter biográfico sobre estas nobles damas, que servirán para la reconstrucción posterior de sus historias.

En 1988 son reseñables las contribuciones específicas sobre mujeres mayas que se incluyeron en la obra editada por Virginia Miller, *The Role of Gender in Precolumbian Art and Architecture* (1988), que habíamos comentado en el epígrafe anterior por su aportación a los estudios de género en Mesoamérica. Andrea Stone (1988) plantea un capítulo innovador en el ámbito, en tanto que se ocupa de la sexualidad femenina, explorando su posible relación con los

sacrificios. Para llevar a cabo su trabajo se centra, en primer lugar, en las evidencias etnográficas en torno a los roles sexuales. En este caso, advierte las restricciones que tenían las mujeres en el ámbito religioso en tiempos de la colonización, y que todavía perviven en algunas regiones en la actualidad. En segundo lugar, se ocupa de las escenas con posible temática sexual plasmadas en el arte del período Clásico. Para elaborar sus hipótesis analiza escenas de sacrificio, en las que compara las características de los retratos femeninos con las de los cautivos y señala aspectos de sumisión femenina como su posición arrodillada o su mirada hacia arriba, que no se dan en los retratos de los gobernantes masculinos. Del mismo modo expone que estos se estarían apropiando de la fertilidad femenina al hacer sangrar sus genitales, dejándolas a ellas en un segundo plano. En tercer lugar, señala una relación entre los sacrificios de sangre y los nacimientos. Y, finalmente, hace una breve revisión de las pinturas de la Cueva de Naj Tunich, al tratarse de algunas de las escasas escenas explícitamente sexuales conocidas en el arte maya. Así, su discurso se enmarca en la corriente de pensamiento que considera que la mujer maya estuvo sometida a un sistema fundamentalmente patriarcal que la posicionó siempre por debajo del varón. De acuerdo con nuestro objeto de estudio, nos resulta de especial interés el apartado en el que rastrea las connotaciones sexuales en las escenas de autosacrificio del período Clásico. Su perspectiva nos parece discutible al comparar a las mujeres con los cautivos, pues no se tienen en cuenta los ejemplos de mujeres alzándose sobre prisioneros de guerra. Ni el hecho de que muchas de estas mujeres guarden, de hecho, más parecido con sus parejas masculinas que con los mencionados prisioneros. Aunque no podemos negar que la sociedad maya parece haber dado preferencia a los hombres en las posiciones de poder público y que, en muchas de estas escenas, lleva razón al afirmar que el papel del hombre sobresale respecto al de la mujer, no consideramos razones de peso suficientes para afirmar que mediante estas actuaciones la mujer esté transmitiendo su capacidad fértil al gobernante para que este se presente como un dios. Como veremos, estos papeles diferenciados entre hombres y mujeres en las ceremonias rituales serán entendidos más adelante como roles complementarios.

En los años siguientes, Stone (1991) continuó explorando en sus trabajos las concepciones mayas sobre la mujer y el género. Concretamente, estudia el fenómeno de la personificación o suplantación de identidades entre los mayas, rituales en los que lucen la indumentaria y atributos propios de otros seres sobrenaturales, animales o personas, para transformarse y obtener las capacidades de aquellos a los que imitan. Aquí, entre los aspectos que estudia, se encuentra el de la apropiación por parte de los hombres de atributos femeninos ligados con el importante culto a la fertilidad, idea que ya había sido esbozada previamente, tal y como hemos comentado antes (Stone 1991: 195-196, 200).

Por otro lado, sobre el trabajo de Karen O. Bruhns en la obra de V. Miller (1988) hablaremos con más detenimiento en el Capítulo 3 de este volumen, al estar enfocado principalmente en la indumentaria que portan las mujeres en el arte monumental maya (p. 107). No obstante, cabe destacar su aspiración de investigar las nociones de género que tenían los mayas mediante el análisis de las imágenes, en tanto que coincide con nosotras en tratar de lograr avances en el conocimiento de estas cuestiones sociales mediante el estudio de sus representaciones artísticas. Así, en este capítulo realiza un breve repaso por toda la indumentaria, haciendo especial hincapié en las prendas textiles, pero sin obviar referencias a tocados, calzado o joyas, como forma de mostrar la capacidad comunicativa de estos atributos para aproximarnos a los conceptos de estatus y género entre los antiguos mayas.

Así pues, a finales del siglo XX, el estudio de las mujeres en el área maya ya cuenta con un importante recorrido. En estos años observamos una proliferación de trabajos que, desde diferentes disciplinas, exploran las concepciones mayas sobre el género, los intercambios matrimoniales y las inscripciones en las que se menciona a mujeres, así como sus retratos. Del mismo modo que vemos cómo las historias de ellas se integran cada vez más en el discurso de los académicos, cuando se abordan cuestiones sobre la cultura maya.

En esta época, se publicó la primera edición en inglés del libro de Linda Schele y David Freidel, *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya* (1990). En esta obra se recogía por primera vez, si bien de una manera peculiarmente novelada, la historia dinástica de algunos de los grandes reinos del área maya. Salvando los errores de una obra escrita hace más de treinta años, es de destacar el hecho de que los autores integren totalmente a las mujeres en su discurso y ensalcen su papel como reinas encargadas de legitimar el derecho de sus descendientes, como sacerdotisas que protagonizan rituales de autosacrificio y como guerreras en períodos de regencia como el que vivió la Señora Wak Chan en Naranja (Schele y Freidel 2011: 227-228). Esta forma de incorporar a las mujeres en el discurso la observamos también la obra que escriben ambos, junto a Joy Parker, *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path* (1993). Lo que demuestra que poco a poco las mujeres habían terminado por hacerse un espacio en los discursos históricos y cada vez se tenían más en cuenta al estudiar cualquier aspecto de la cultura maya como, en este caso, la religión.

Desde el ámbito de la arqueología, Elisabeth Graham (1991) reivindica la necesidad de prestar atención a aspectos que generalmente no se tienen en cuenta, si se quiere identificar el trabajo que desempeñaron las mujeres mayas del pasado. Propone abrir los horizontes de investigación, no solo para poder llevar a cabo una correcta arqueología de género, sino

porque, de lo contrario, se estaría privando a este campo de trabajo de valiosa información (E. Graham 1991: 476). Así, defiende la idea de humanizar ese pasado maya que se está estudiando, tratar de comprender los mecanismos sociales detrás de los vestigios materiales y el desarrollo tecnológico de los pueblos. Esta forma de hacer arqueología y generar conocimiento que propone la autora en este trabajo, nos recuerda a la metodología que Spector (1993) ya estaba poniendo en práctica por esos años, en sus estudios sobre los nativos americanos, y que verán la luz en forma de libro un par de años más tarde. En esta línea, E. Graham reivindica el interés de estudiar momentos históricos como la transición entre el período Clásico y el Postclásico, pues es una época en la que las mujeres tuvieron que reestructurar sus casas, buscar lugares acondicionados para la alimentación y la higiene, con acceso al agua, entre otras cosas (E. Graham 1991: 472-475). En definitiva, en este trabajo Graham plantea, mediante ejemplos concretos y justificados, formas de expandir el trabajo de la arqueología y, además, describe los beneficios que puede suponer para la arqueología de género y para la disciplina en general.

Por otro lado, cabe destacar que, gracias al interés que despertaron autores como Molloy y Rathje (1974) o Marcus (1976; 1987), en torno a los intercambios matrimoniales como estrategias políticas, Schele y Mathews (1991) abren un pequeño espacio para tratar este tema en su trabajo sobre las visitas reales y la importancia histórica que radica en estos encuentros.

A principios de los años noventa también son de destacar los estudios exclusivamente epigráficos, encargados de avanzar en el estudio y desciframiento de los textos vinculados con las mujeres en el área maya, que nos permiten una mejor comprensión sobre el papel que desempeñaron en su civilización. En este sentido, destacamos en estudio de Oswaldo Chinchilla (1991), en el que realiza una exhaustiva revisión del prefijo femenino en textos cuya identificación es rara o especial, para concluir que no todos los nombres de mujeres incluyen este prefijo en el período Clásico Temprano, que existen algunas variantes del mismo y que puede hallarse asociado con otros signos que constituyen lo que él denomina el Complejo Femenino. En esta misma línea, cabe mencionar las contribuciones de Kathryn Josserand, "Women in Classic Maya Texts" (1992) y "Women, Status and Alliance in Classic Maya Society" (1995).

Otra interesante contribución realizada en estos años fue la de Michael P. Closs (1992), quien, sin la intención inicial de realizar un trabajo sobre la mujer o el género, reconoce el uso del título de escriba por parte de una señora. Así, se abre otra línea de investigación que sopesa la posibilidad de que las mujeres también desarrollaran labores de escriba en la corte maya.

El volumen editado por Linda Asturias de Barrios y Dina Fernández (1992) recoge una compilación de artículos que, en conjunto y de manera cronológica, ofrece una visión de la historia de la indumentaria y el tejido mayas. En este sentido, puesto que el traje es creador de identidad y, además, el tejido se encuentra entre las principales labores de producción de la mujer indígena, este trabajo se integra también entre los estudios de género en el área maya. A lo largo de este recorrido, destacamos especialmente los artículos dedicados a la época prehispánica de Julia Hendon (1992) y Rosemary Joyce (1992a), los cuales hacen hincapié en la construcción de identidad de género derivada no solo de la misma práctica de tejer, sino también del uso de unos materiales u otros y de unos diseños u otros, a la hora de lucir estos trajes. Hendon (1992), a la que ya hemos hecho referencia anteriormente como una de las máximas exponentes de la llamada arqueología doméstica desde una perspectiva de género, estudia la participación de las mujeres de alto rango en la producción especializada del textil, gracias al hallazgo de instrumentos para hilar en los complejos residenciales de la élite. Por su parte, Joyce (1992a) propone la idea que continuará desarrollando durante el resto de su carrera sobre la complementariedad entre los géneros, que, en este caso, queda manifiesta en la indumentaria de los personajes de la nobleza y que puede deducirse del análisis de las imágenes de los reyes y las reinas mayas. Plantea la creación de espacios mediante los trajes, un espacio vertical en el caso de los hombres con un taparrabos, representando con sus cuerpos el *axis mundi*, y un espacio horizontal, en el caso de las mujeres, encarnando la superficie terrestre mediante sus huipiles bordados. De este modo, la pareja real no solamente estaría asociada simbólicamente entre sí, sino que, además, en conjunto representarían un todo, un todo en el que cada parte es necesaria y complementaria de la anterior. Como veremos, estas propuestas tendrán influencia en el análisis posterior de los significados de los diseños textiles sobre el cuerpo y el borde de los trajes que portan los personajes femeninos analizados (véase p. 208).

Y es que, en esta década, Rosemary Joyce desarrolla sus principales ideas, aquellas que tanta repercusión tendrán para los estudios de género en el área maya y en Mesoamérica en general, tal y como vimos previamente, en una serie de trabajos que cristalizarán más tarde en la obra *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica* (2000a), también ya mencionada. En 1992 participa en una obra colectiva editada por Cheryl Claassen (1992), cuya temática es la investigación del género a través de la arqueología. La autora defiende que las imágenes son una de las principales herramientas empleadas en la construcción del género en la sociedad maya. Una de las premisas en las que nos basamos para desarrollar la presente investigación. Y, si bien Joyce había extraído del estudio del arte monumental sus hipótesis

sobre la complementariedad de los géneros (Joyce 1992a), en este trabajo se propone mirar hacia un tipo de soportes con un contexto más íntimo, las figurillas y la cerámica pintada, en comparación con las imágenes públicas de gran formato, con el fin de continuar desarrollando esta idea. Para ello, en primer lugar, resume los aspectos que, de acuerdo con sus estudios, actúan como marcadores de género en la escultura monumental (Joyce 1992b: 63-66). Fundamentalmente se refiere al traje, e insiste en no asumir estas diferencias como una oposición entre contrarios, si no como una forma de transmitir la idea de que las labores masculinas y femeninas son necesariamente distintas porque se complementan. A continuación, se centra en la búsqueda de estos mismos patrones de diferenciación de género en las figurillas o en las vasijas pintadas y menciona ejemplos en los que parece ser palpable también la diferenciación entre labores masculinas y femeninas en estos medios. Destaca así la mayor cantidad de imágenes de labores femeninas plasmadas en el arte a pequeña escala y la dificultad de encontrar esos temas en el arte monumental, mientras que las actividades masculinas se dan en ambos formatos (Joyce 1992b: 66). Así, la autora determina la existencia de diversos sistemas de género, condicionados especialmente por el estatus de las personas. Por consiguiente, las imágenes en soportes más humildes representan las principales labores de las mujeres de todos los estamentos sociales, el tejido y la cocina, mientras que esto no es tan evidente en las restrictivas imágenes de la élite, en las que la labor productiva de las señoras está presente de manera indirecta, por ejemplo, a través de los bultos de tela que sujetan o los elaborados huipiles bordados que visten. Y, del mismo modo que las labores femeninas se presentan de manera discreta, también la propia sexualidad pasa desapercibida en estas imágenes, en contraste con las representaciones de carácter doméstico donde el sexo femenino se enfatiza especialmente en la representación de los pechos de las señoras (Joyce 1992b: 68). De sus conclusiones se extrae la idea de que en las imágenes en las que los y las gobernantes se presentaban ante su pueblo, se preocupaban de representarse luciendo los atributos que aluden a las labores de ambos géneros, enfatizadas constantemente en el arte doméstico, para apropiarse de todos los roles y expresar así una idea de completo poder (Joyce 1992b: 69). Unos años después, dedica un artículo a abordar de lleno esta cuestión que lleva mucho tiempo trabajando, cómo se produce la construcción del género en los monumentos mayas del Clásico (Joyce 1996a). La antropóloga reflexiona en este escrito sobre la intencionalidad de transmitir una idea de género concreta en estas imágenes que reconoce que no tiene por qué corresponderse con la realidad, pero que, no por ello deja de aportarnos información sobre la intencionalidad política y social que tenían las élites que estaban detrás de la construcción de esas obras, de la verdadera realidad que hay detrás de esa otra que se pretende reflejar en el arte. Así,

comprueba que estos estereotipos de género no solo afectan a las imágenes de mujeres, sino también a las de los hombres pues, además, la masculinización o feminización de una figura en un retrato monumental no depende de sus características sexuales que, como hemos podido comprobar, están veladas en estas obras, sino de los atributos empleados por los personajes (Joyce 1996a: 168). Asimismo, a lo largo de estas páginas insiste en entender la diferenciación en la definición de espacios masculinos y femeninos, no como una forma de ensalzar a unos y relegar a otras, sino como una forma de plasmar esa complementariedad entre ambos (Joyce 1996a: 176). En resumen, a lo largo de este texto la autora define cómo se construye un tipo de género en el arte monumental maya clásico, e insiste en que no refleja la realidad de las mujeres de entonces, sino que son retratos que, al igual que en las representaciones masculinas, obedecen a los intereses de la élite de reforzar su poder, y por eso muestra esta complementariedad hombre y mujer haciendo referencia a ideas cosmológicas. Es por ello, explica, que las representaciones no son naturalistas, no muestran los rasgos sexuales de la mujer, sino que los omiten, al contrario de lo que ocurre con las figuras representadas en menor escala, que muestran mejor la realidad. En el arte monumental no les interesa enfatizar la labor productora de las mujeres como encargadas de los alimentos y el tejido, y como reproductoras, puesto que eso daría a las elites residenciales independencia frente a la autoridad política. Para terminar, cabe señalar que ese mismo año, Joyce (1996b) también participa en la obra colectiva editada por Klein (1996), con un capítulo en el que reitera y revisa las conclusiones que había desarrollado previamente en otros trabajos (1992a; 1992b; 1993; 1996a), e incorpora nuevas aportaciones al reflexionar en torno a las prácticas de modificación y adorno corporal, como pasos que, desde la infancia, van construyendo el género de las personas que luego vemos retratadas en las imágenes estereotipadas. Es decir que, estas imágenes, según la autora, “(...) are more than a reflection of the relative status of these men and women – the are citations of the production of the body as the defining activity of being female in Classic Maya society”²⁷ (Joyce 1996b: 124-125).

En relación con la forma de vestir de las mujeres y el análisis de sus retratos en soportes alternativos a la conocida escultura monumental, encontramos también el artículo de Dicey Taylor, “Painted Ladies: Costume for Women on Tepeu Ceramics” (1992). Este texto forma parte del tercer volumen de *The Maya Vase Book*, una serie de libros editada por Justin Kerr que se ocupa de investigar las vasijas de cerámica policromada compiladas en su base de datos. Es significativo que entre el abanico de temas que son tratados en esta

²⁷ “(...) son más que un reflejo del estatus relativo de estos hombres y mujeres – hay referencias a la producción del cuerpo como la actividad que define el ser mujer en la sociedad maya Clásica”. Traducido por la autora.

colección, se incluyan capítulos como este, especialmente dedicado a las mujeres y sus imágenes. Lo cual es revelador del lugar que se habían hecho este tipo de estudios de género entre las disciplinas que estudian la cultura maya y, hasta qué punto, comenzaba a valorarse la información que este tipo de trabajos podía aportar.

Retomando la labor de las arqueólogas, ya habíamos hecho referencias a la investigadora Julia Hendon, por sus aportes a los estudios de género desde la arqueología doméstica. En este sentido, es remarcable que, como especialista en estudios mayas, no solo hizo interesantes aportaciones al estudio de la mujer mesoamericana en general, sino también al de la mujer maya en particular. A partir del estudio específico de la cultura material de un complejo residencial de la élite de Copán, en Honduras (Hendon 1997), pudo documentar los vestigios de las actividades llevadas a cabo por las mujeres de la élite del sitio, que incluyen la producción textil y de alimentos, es decir, actividades esenciales para la economía y la supervivencia de la comunidad. Este le lleva a reflexionar sobre los espacios en los que desarrollaron su vida estas damas y, a partir de los cuales, fueron construyendo su identidad. En este sentido descubre que mucha de las actividades de las nobles mayas se concentró en los patios de las casas (Hendon 1997: 42). Aplicar esta perspectiva de estudio en el complejo residencial en el que trabaja, le permite obtener unas nociones sobre el valor que tuvo el trabajo de la mujer en su sociedad. Así, en lugar de ser vistas como actividades de segunda, como ocurría generalmente en la historiografía, se evidencia su papel como proveedoras de recursos que enriquecen a su comunidad y, en consecuencia, sobre el estatus que pudieron ostentar estas damas. De este modo, se está evidenciando que estas otras formas de hacer arqueología, tal y como proponía E. Graham (1991), realmente aportan interesantes resultados.

Este mismo año, se publica también un artículo de Haviland (1997) en el que el autor trata de hacer una aproximación sobre las diferencias de género en Tikal, a partir del estudio de los enterramientos femeninos del sitio. Para ello, estudia y compara el emplazamiento de los entierros femeninos y los masculinos, la forma en que fueron sepultados sus cuerpos, si estos fueron acompañados de algún tipo de ritual mortuario, si contaban o no con ricos ajuares funerarios, las alteraciones corporales que presentaban y la tasa de mortalidad que reflejan sus restos óseos en comparación con la de los hombres.²⁸ De sus conclusiones se extrae un resultado negativo para las mujeres de Tikal, que, al parecer, ocuparon un puesto considerablemente inferior al de los varones. No obstante, según el autor, esto no tiene

²⁸ Este y otros estudios de género a partir del examen osteológico de los huesos hallados en los enterramientos masculinos y femeninos, sumamente reveladores, serán considerados más adelante en un apartado específico.

porqué ser representativo para todos los sitios pues, desde su punto de vista, en Tikal el androcentrismo se ve potenciado con el crecimiento de un estado de poder centralizado (Haviland 1997: 9-10). Así, su trabajo no solo nos aproxima a la élite del período Clásico en Tikal y a las nobles damas que allí habitaron, sino que además deja abierta otra vía de estudio para conocer mejor las relaciones que se dieron entre los sexos en la época maya prehispánica, e incita a otros investigadores a seguir sus pasos para poder darle más cuerpo a este tipo de teorías y lograr unas conclusiones significativas para toda el área maya.

En 1993, apenas tres años después de que Schele y Freidel publicasen su célebre obra *The Forest of Kings* (1990), ve la luz una obra dedicada a los estudios de género, *Gender in Cross-Cultural Perspective* (Brettell y Sargents 1993), en la que ambos autores participan abordando exclusivamente el tema de las mujeres de la realeza maya. En su trabajo reivindican que las mujeres no fueron simplemente observadoras durante la época prehispánica, y como ejemplo de ello describen los casos de las poderosas reinas mayas de Naranjo y Yaxchilán, así como el papel fundamental que jugaron en el devenir de estas ciudades.²⁹ Ahora bien, cabe señalar, que en la quinta edición de esta obra, publicada en 2009, este texto desaparece y es sustituido por otro de Stanley P. Guenter junto a David. A. Freidel, en el que actualizan este trabajo matizando la labor de guerreras y gobernantes de algunas de estas reinas. Además, incluyen algunos casos más como el de las señoras de Piedras Negras, de El Caracol o de Palenque.

Así, es interesante observar cómo las cuestiones vinculadas con el rol desempeñado por la mujer en la cultura maya o las nociones de género de esta civilización ya habían comenzado a surgir como aspectos ineludibles a tratar en trabajos que no estaban necesariamente dedicados a estudiar estos temas en primer término, sino que se ocupan de aspectos transversales de la cultura maya.

En el estudio de Patricia McAnany (1995) esto ocurre al investigar cuestiones relativas al culto a los ancestros. A lo largo de su trabajo se observan constantes referencias a la participación femenina en estos rituales y a la presencia de las mismas en calidad de ancestros, tanto en las imágenes como en los textos (McAnany 1995: 33-34, 44). En palabras de la propia autora, "(...) the iconography from both Tikal and Yaxchilán demonstrates that royal women

²⁹ El capítulo fue consultado en la segunda edición del libro, publicada en 1997, por eso figura la referencia de ese año en la bibliografía, en lugar del de 1993.

were both actors and subjects in ancestor focused ritual”³⁰. Además, incluyó un apartado específico sobre género y producción de roles en esta obra (McAnany 1995: 139-140).

Así, al hilo de los recientes avances en el campo, la revista *Arqueología Mexicana* se suma a esta corriente de estudio, y publica un artículo de Antonio Benavides sobre “Las mujeres mayas de ayer” (1998), en el que se analiza brevemente el papel femenino en el ámbito laboral, ritual y social en general. Hace un resumen de la información que se conocía hasta el momento sobre el rol y el estatus de las mujeres en la sociedad maya.

Tampoco queremos dejar de mencionar que, de la misma forma que se habían hecho avances en el conocimiento de la mujer maya prehispánica y las relaciones de género durante el período Clásico, hubo investigaciones encaminadas a estudiar también el género en la época colonial. Una muestra de ello es el trabajo de John Clark y Stephen Houston, “Craft Specialiation, Gender, and Personhood among the Post-conquest Maya of Yucatan, Mexico” (1998), en el que, a través del estudio de la especialización en labores artesanales, obtienen conclusiones sobre las relaciones de género y estatus de estas artesanas y artesanos, y reflexionan sobre el impacto que tiene en el trabajo de las mujeres la demanda de los productos de su labor doméstica como elementos posteriores de tributo.

El año 1999 también fue muy prolífico para los estudios de género mayas. Por un lado, Dora Luz Cobián (1999) tuvo la iniciativa de realizar un análisis de la evolución de la figura femenina en el *Popol Vuh*³¹, una narración mitológica clave, en tanto que abarca las principales cuestiones que asientan las bases del pensamiento maya. En este sentido, la autora busca deducir, a partir de la visión de la mujer que se da en esta obra, la posición real que pudo ocupar en la vida de la sociedad maya quiché. Así, a lo largo de las páginas de su obra se advierte una evolución progresiva del estatus de la mujer. En las primeras etapas del mito ellas juegan un papel fundamental, incluso primordial. Sin embargo, este estatus fue en decadencia hasta el punto de “que llevó a la mujer desde la posición de diosa a la de objeto comercial” (Cobián 1999: 142). Concretamente, concluye Cobián, este descenso en la escala social se produce de manera paralela al desarrollo económico y de sociedades más complejas, puesto que estos poderes fueron asumidos por los varones. Existen diferentes figuras femeninas que intervienen en el relato y que dan cuenta de este cambio en las estructuras. Este trabajo determinó que, en ediciones posteriores de este poema, como la que llevaron a cabo Cristina Vidal Lorenzo y Miguel Rivera

³⁰ “(...) la iconografía tanto de Tikal como de Yaxchilán demuestra que las mujeres de la realeza eran a la vez actores y sujetos en el ritual centrado en los ancestros”. Traducido por la autora.

³¹ Para consultar una de las versiones más recientes de este poema véase: Vidal y Rivera 2017.

Dorado (2017), se incluyese un apartado sobre la participación de las mujeres en el mito desde una perspectiva de género, para que los lectores de la obra también tuvieran este aspecto en cuenta a la hora de sumergirse en el relato, siendo esta la primera vez que una edición de esta obra maestra de la literatura maya quiché contempla en su estudio introductorio aspectos ligados al papel de las mujeres a lo largo de todo el relato, algo que, sorprendentemente, había estado silenciado en anteriores ediciones. Así, en este nuevo epígrafe que forma parte de la introducción de la obra, desarrollado por Vidal (2017: 62-71), la autora expone cómo una de estas mujeres descritas en el *Popol Vuh* se convierte en el techo de cristal de la mujer de la siguiente generación, impidiendo que una figura apta para los nuevos tiempos asuma el anterior matriarcado. De este modo, la obra escrita por Cobián en 1999, pone sobre la mesa nuevas cuestiones, ¿es posible observar a través del estudio histórico artístico, arqueológico, antropológico o epigráfico, este descenso del estatus de la mujer?, ¿hubo un momento en el que el poder casi matriarcal fue real?, o, ¿se plantea únicamente como una estructura fallida en los mitos, para justificar el androcentrismo posterior?, ¿hasta qué punto pueden obtener conclusiones veraces sobre la posición de la mujer maya prehispánica a partir de un manuscrito del año 1554, traducido por un fraile dominico en torno al s. XVIII?

Por otro lado, destaca en este año un artículo de Erika A. Hewitt (1999), en el que investiga el poder que tuvieron las reinas mayas a través del análisis de sus menciones en los textos e, inevitablemente, de la observación de sus retratos. Hewitt (1999: 251-252) defiende que, a pesar de que las mujeres fueron representadas comúnmente como personajes pasivos o secundarios, que acompañan a los hombres en las escenas de celebración religiosa, está claro que eso no les impidió aspirar a posiciones políticas y rituales importantes, lo cual se percibe, no solo en sus atributos iconográficos, sino también en la forma de componer las frases referentes a las damas de la nobleza. Así, la epigrafista llama la atención sobre las manipulaciones conscientes que se hacen en los textos por parte de la élite y que revelan una ideología subyacente. De acuerdo con la autora, las construcciones excepcionales y las variantes sintácticas, fueron parte de la estrategia de los altos cargos para presentar a estas mujeres especiales como gobernantes masculinizadas (Hewitt 1999: 256). En este sentido, concluye su estudio afirmando que el género pudo ser entendido por la civilización maya como algo fluido, susceptible de cambios y variaciones mediante los cambios en la indumentaria, en el cuerpo y en los títulos, de manera que pudieron existir diferentes grados a la hora de expresar la masculinidad

o la feminidad, en función de las necesidades del contexto (Hewitt 1999: 260). En sus deducciones se puede percibir también la influencia de las teorías sobre el género de Judith Butler (1990, 1993), que ya sobresalían en los discursos de otras colegas del gremio como la citada Rosemary Joyce (1993; 1996a; 1998; 2000a; 2000b). Asimismo, en la línea de los epigrafistas que decidieron poner el foco de atención en los textos referentes a mujeres mayas, debemos mencionar a Simon Martin y su texto “The Queen of Middle Classic Tikal” (1999), el cual se ha convertido en un imprescindible para acercarnos a la figura de la célebre Ix Yok’in, más conocida como la Señora de Tikal (p. 337).

Finalmente, para completar un año tan rico en estudios de género en el área maya, es preciso comentar los trabajos de Joel Palka (1999), de Carolyne Tate (1999) y de Andrea Stone (1999). Este último, analizado en el capítulo anterior, en el que la autora sintetiza en la información que se tenía hasta el momento sobre las mujeres y los roles que ellas desempeñaban en la antigua Mesoamérica. En este sentido, dedica un extenso apartado en su texto a las mujeres mayas de la élite del Clásico, en el que afirma que la posición pública de ellas en la sociedad era vinculante y dependiente de las relaciones familiares y de linaje que eran encargadas de legitimar. Cabe recordar, que esta autora ya había manifestado previamente su consideración de que las mujeres mayas poseyeron un estatus inferior al de los hombres en la civilización maya (Stone 1988). Así, en este trabajo retoma parte de estas ideas, al considerar que las mujeres estaban relegadas a la función de hijas, madres o esposas de los gobernantes, cuyo prestigio y capacidad de reproducción parecen haber sido las únicas cualidades valoradas en ellas y, al mismo tiempo, ajenas a su control, al ser vistas como herramientas al servicio de los intereses del estado. Aun así, la autora no deja de mencionar los casos excepcionales de las mujeres de Palenque y de Yaxchilán, puesto que algunas detentaron por completo el poder y/o participaron también en la vida ritual de la ciudad, como labores complementarias a sus funciones como madres, esposas e hijas de los mandatarios.

Por el contrario, los textos de los dos primeros, Palka (1999) y Tate (1999), exploran el concepto que desde hace varios años ocupa un lugar central en los estudios de género en el área maya, el de la complementariedad. El primero, considera clara esta práctica, partiendo del hecho de que tanto los lazos maternos como los paternos parecen haber tenido una importante relevancia para las élites, tal y como queda patente en los retratos y en los textos. Y, la segunda, se centra en la producción económica femenina, pero trata de ir más allá del estudio de la cocina y del trabajo de hilado y tejido, sobradamente estudiado ya en estas fechas, para enfocarse en otras tareas que considera que

complementan el trabajo de los varones, como el modelado de los vasos cerámicos y la fabricación del papel. Considera que estos pasos previos e imprescindibles para la pintura cerámica y la escritura, tareas llevadas a cabo generalmente por hombres,³² son obra del trabajo de manos femeninas. Asimismo, busca en la vinculación de las mujeres con la diosa luna, en contraposición con la vinculación de los hombres con el dios sol, la justificación de la asociación de unas con el ámbito espiritual, íntimo y doméstico, y de los otros con la vida pública. Todo ello, percibido como una distribución de tareas complementaria por parte de la sociedad maya, y no como una oposición entre unos miembros superiores e inferiores. Este tipo de estudios serán continuados en los años siguientes por autoras como Karen Bassie-Sweet (2000), que apoya la teoría de la complementariedad de géneros a través del estudio de los atributos iconográficos de las divinidades del maíz usados por parte de las reinas y los reyes mayas en su indumentaria. En su texto, Bassie-Sweet recoge la información que hasta ese momento se había recopilado sobre el uso del traje de red por parte de los miembros de la élite y destaca la importancia que tuvo para los mayas el matrimonio, como una forma natural de unir a dos sujetos complementarios, hombre y mujer. Insiste en que el papel secundario de las mujeres como asistentes en las ceremonias rituales representadas en el arte maya, no implica que estos roles no fueran significativos. Y, concluye que la pareja real, a través de su vestimenta y ornamentación, personifica al dios del maíz y a su esposa, adquiriendo así sus capacidades de adivinación y convirtiéndose en centro de la producción y regeneración agrícola, las herramientas más poderosas de control social (Bassie-Sweet 2000: 3, 16-17).

Sin embargo, antes de cerrar el apartado concerniente a los estudios de género en el área maya en la década de los noventa, cabe destacar que en este período se llevaron a cabo tesis de maestría y tesis doctorales, así como contribuciones a congresos, que indican que esta línea de investigación se había asentado en la academia y despertaba el interés de las futuras generaciones de investigadores. Véase por ejemplo la tesis doctoral de Anna Lee Kahn (1990), en la que estudia las figuras femeninas en las vasijas pintadas del Clásico Tardío maya o la tesis de maestría de Lorena Cash titulada: *Blood of Woman, Flood of Queen. An exploration of gender, politics and the mayas*, probablemente inspirada por el título de la obra de Schele y Miller (1992) y la huella que estaban empezando a dejar los trabajos sobre las mujeres y el género en el ámbito de los estudios sobre cultura maya. Asimismo, cabe

³² Aunque el tema de las mujeres como escribas es revisable, puesto que cada vez hay más autores que plantean que algunas de ellas hubieran ejercido también como artistas y escribas. Véase, Closs 1992, Vidal 2005 o Matsumoto y Kelly 2018.

mencionar la participación de Maricela Ayala en la *Tercera Mesa Redonda de Palenque* que tuvo lugar en 1999, con un estudio sobre las guerreras del antiguo reino maya de Toniná.

El nuevo milenio, al mismo tiempo que expande las reflexiones que ya se venían haciendo en los últimos años, alumbra nuevos avances en el ámbito de la teoría de género en el área maya. En un momento en el que ya parece haberse consolidado como una vía de estudio imprescindible para aproximarnos a un conocimiento veraz sobre esta antigua civilización. Lo que no implica necesariamente que se esté aplicando de manera transversal en todos los trabajos de las últimas décadas, pero sí que cada vez son más.

Solo en los primeros años, fueron publicados al menos tres libros de alto impacto en esta materia.

En primer lugar, es el año en que se publica la obra ya comentada de Joyce, *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica* (2000a), cuyos capítulos centrales recogen sus principales aportaciones al estudio del género en la cultura maya. Ese mismo año, la autora se embarca en el estudio de la sexualidad, en este caso, masculina, para su contribución al libro de Voss y Schmidt, *Archaeologies of Sexuality* (2000) comentado anteriormente.

En segundo lugar, en el año 2002 se editaron dos volúmenes en los que se compilan las aportaciones de especialistas de diferentes disciplinas como la arqueología, la antropología, la historia del arte o la epigrafía, para crear las obras más completas que se habían llevado a cabo hasta día de hoy sobre la mujer y el género en la antigüedad maya, y que, más de veinte años después, continúan siendo citadas y consultadas por todos aquellos y aquellas que quieren sumergirse en esta perspectiva de estudio. Nos referimos a *Ancient Maya Women* (2002a), editado por Traci Ardren y, *Ancient Maya Gender* (2002), del que se encargaron Lowell S. Gustafson y Amelia Trevelyan.

Ardren logró reunir a un grupo de especialistas en la materia con el fin de publicar un libro exclusivamente dedicado al estudio de las mujeres mayas. Sus trabajos se suman a la categoría de aquellos que sostienen que la labor femenina en la antigua civilización precolombina fue importante y reconocida. La investigadora June Nash se encargó del prefacio de esta obra, en el que pone en duda la supuesta situación favorable de las mujeres mayas de la élite, defendida por algunos autores de este volumen, basándose en los resultados de análisis de vestigios arqueológicos que achacan una acusada diferencia entre la nutrición del género femenino, más pobre que la del masculino. Afirma que las mujeres tuvieron cierto poder, pero nunca se les reconocieron sus aportaciones. En este trabajo también se escuchan las voces de otros reconocidos estudiosos de la materia, que

abordan, desde los aspectos productivos en los que las mujeres estuvieron implicadas y especializadas como la agricultura (Robin 2002; Stephen Neff 2002) o el tejido, y todas las actividades de gestión que conlleva la manufactura y el comercio del mismo (Beaudry-Corbett y McCafferty 2002), hasta sus representaciones de época Postclásica comparadas con las del período colonial (Vail y Stone 2002), pasando por el estudio de sus enterramientos y la forma en la que murieron estas mujeres, a partir del caso de Yaxuná y de la Tumba Margarita de Copán (Ardren 2002c; E. Bell 2002), por su relación con el sacrificio y la guerra, en el ejemplo particular de Toniná (Ayala 2002), sus menciones en las inscripciones jeroglíficas (Josserand 2002; Krochock 2002), incluso barajando la posibilidad de la existencia de un tercer género en la cosmovisión maya (Looper 2002). Todo ello, introducido por un capítulo escrito por la propia Ardren (2002b) en el que hace un breve repaso por el estado de la cuestión sobre estos estudios en el área maya y un último capítulo de Wendy Ashmore (2002) en el que revisa las ideas sobre las mujeres y la feminidad en el área maya que se pueden extraer a partir de los trabajos planteados por los demás autores de este volumen y que, de manera transversal, son considerados y debatidos a lo largo de estos capítulos, como la complementariedad o la vinculación de las mujeres con la labor de tejer, entre otros.

Por su parte, Gustafson y Trevelyan hacen lo propio en otra obra multidisciplinar, dedicada en este caso a explorar en profundidad la complejidad de las relaciones de género en el área maya, bajo la premisa de que este tipo de relaciones condicionan todos los demás aspectos de su vida, desde la política y la economía, pasando por sus creencias religiosas hasta su organización social. Cada uno de los investigadores que intervienen aportan su visión al respecto, desde los campos de trabajo en que están especializados. Así, Hendon (2002) contribuye con sus estudios sobre la arqueología doméstica, cuyos resultados, como ya hemos visto anteriormente, nos acercan al conocimiento sobre la participación de las mujeres en la esfera económica a través de los productos que manufacturan en el espacio doméstico, a la vez que revelan el tipo de rituales que se llevaban a cabo en estos espacios y la participación de ambos, hombres y mujeres, en los mismos. En definitiva, reivindica el espacio doméstico como un lugar en el que se tejían muchas de estas relaciones de género que se pretenden dilucidar. Igualmente, en el capítulo escrito por Joyce (2002b), que ya llevaba años madurando sus ideas en torno al género y la sexualidad en Mesoamérica, en este caso se centra en cómo eran percibidas las imágenes por parte de los espectadores y cómo los hombres parecen mostrarse como sujetos de deseo para otros hombres y mujeres, algo que ya había estado examinando anteriormente (Joyce 2000c), mientras que el foco de atención en ellas parece estar puesto en sus relaciones

con sus hijos y su sexualidad es parodiada, lo que implica importantes diferencias sobre el rol sexual de cada género. Otras intervenciones de este volumen están centradas en el poder y la sexualidad de las divinidades, por ejemplo, Karen Bassie-Sweet (2002), explora la dualidad masculina-femenina que encarna el Dios del Maíz, mientras que Beatriz Barba de Piña Chán (2002) retoma las ideas trabajadas previamente por Cobián (1999) sobre la pérdida de poder de la mujer a lo largo del relato del *Popol Vuh*. Gustafson (2002a; 2002b), coeditor de la obra, firma dos de estos capítulos. En el primero de ellos se remonta al período Temprano en Mesoamérica, en el que las relaciones de género complementarias y la distribución diferenciada de tareas debieron servir de antecedente para los mayas del Clásico y pueden emplearse para explicar su forma de relacionarse, y de dividirse las labores entre hombres y mujeres. División que parece haber favorecido el acceso al poder y a la riqueza por parte de los hombres, desarrollándose así una sociedad jerárquica, aunque complementaria, dentro de la propia Mesoamérica. Mientras que, en el segundo, estudia la existencia de una esencia bi-género que implica que, a pesar de la separación de labores que lleva a los hombres a detentar mayoritariamente el poder, la simbología femenina es igualmente valorada y necesaria para legitimarlo, por lo que también forma parte de la parafernalia de los líderes masculinos. La otra editora, Trevelyan, escribe junto a Heather W. Forbes (2002) un capítulo en el que se argumenta que el nacimiento del estilo arquitectónico del Puuc, muy ligado a los intereses político-religiosos de la élite, está inspirado en los diseños textiles y, por consiguiente, con el trabajo de las mujeres, lo que implica, según el argumento de estas autoras, que la presencia femenina fue crucial en este nuevo orden político. Y, toman como ejemplo para analizar y exponer sus argumentos la ciudad de Uxmal. María Elena Bernal-García (2002), Carolyn A. Tate (2002) y F. Kent Reilly (2002), se ocupan de aspectos relacionados con el género en Palenque. La primera, estudia la intervención de la pareja de dioses creadores (una pareja formada por una divinidad femenina y otra masculina) en la constitución y legitimidad del reinado de esta ciudad, pues el trabajo de Bernal-García parte del análisis de imágenes y textos en el Grupo de la Cruz de Palenque. La segunda, explora la identidad de la Señora Bestiecilla, divina superficie terrestre sobrenatural, madre de la triada de dioses de Palenque. Y, en tercer lugar, Reilly analiza la vestimenta de los personajes representados en los monumentos de Palenque y cómo esta define las acciones propias de los hombres y las mujeres retratados. Así, advierte que en todos los casos se da un equilibrio entre los símbolos de uno y otro género, necesario para legitimar el poder, pues alude a la perfección de la dualidad. Todos estos capítulos, (aunque no están dispuestos en el orden descrito), están precedidos por la introducción de los editores y el capítulo de Marvin Cohodas (2002) en el que el autor

plantea diferentes modelos de relaciones de género que se han observado en la historia, y que le sirven para indicar que no hay una única forma para entender las relaciones entre hombre y mujeres, y que estas pudieron variar considerablemente en cada período.

Y, de manera independiente a estas dos importantes compilaciones que acabamos de comentar, es interesante traer a colación el capítulo de Patricia McAnany y Shannon Plank (2001) publicado en una obra general sobre la vida en la corte maya, en el que estudian los roles de género determinados por los espacios arquitectónicos y se cuestionan si estos espacios exclusivos de la corte pueden considerarse verdaderamente casas. A partir de esta cuestión repasan las actividades que tradicionalmente han sido asociadas a las mujeres mayas y concluyen señalando que dichas actividades varían entre las mujeres de la élite y las que pertenecen a estamentos inferiores. Sin embargo, cabe señalar que su repaso por los roles femeninos está asumiendo muchos aspectos tradicionales sobre la participación de las mujeres en la sociedad maya, ya sea en el contexto del palacio o no, que deja de lado muchos de los supuestos que se estaban considerando ya a principios del s. XXI, según los cuales la actividad femenina puede ser rastreada más allá de los papeles tradicionales de cocinera, tejedora, sacerdotisa o madre.

En esta época también surgió un nuevo trabajo que estudiaba la historia de las dinastías mayas, el cual tuvo y, todavía hoy tiene, una amplia acogida entre la comunidad científica. Nos referimos al libro publicado en el año 2000 por Simon Martin y Nikolai Grube, *Chronicle of the Maya Kings and Queens*, que incluye en su título el término «reinas», al tiempo que nos ofrece un panorama sobre las relaciones entre géneros en el seno de la élite maya. No obstante, a pesar de todo el recorrido que hemos visto que había tenido el estudio de la mujer maya, es desalentador que en un trabajo tan completo y en el que se visibiliza a tantas mujeres importantes de la realeza maya, no se haya cuestionado ninguno de los clichés que hasta entonces se estaban repensando en el campo, como la complementariedad de géneros, la mayor participación de ellas en la vida política, religiosa e incluso bélica de las ciudades, o funciones sociales que van más allá que las de ser madres y esposas de gobernantes.

Por otro lado, en los libros generales sobre la civilización maya se incluyen ya apartados dedicados a las mujeres, especialmente a aquellas que parecen haber jugado un rol importante en la historia de esta cultura y, cuya presencia ya es ineludible a la hora de hablar de esta civilización. En este contexto se enmarca el texto de Stefanie Teufel (2001) quien analiza el papel que desempeñaron las mujeres en la corte a partir de los matrimonios diplomáticos que protagonizaron. De sus líneas, en las que repasa las historias de las

mujeres más conocidas, se desprende un punto de vista negativo sobre el poder o el estatus social que ostentaron. La autora defiende que los casos en los que el poder estuvo en manos de mujeres son excepcionales, y en este sentido no se equivoca, y es especialmente crítica con la idea de que las mujeres tuvieron el poder de legitimar a sus hijos en el trono. Pues, en su opinión, el hecho de que en algunas ciudades los mandatarios hayan tenido que duplicar los retratos de sus madres y ensalzar sus figuras, es un síntoma de las dificultades que tuvieron para acceder al trono, un esfuerzo extra necesario para aquellos reyes que cargaban la ignominia de haber heredado el poder por vía materna. Por otro lado, expone las ideas generales que se conocen sobre la cuestión de las alianzas matrimoniales, sin adentrarse en el debate de género en torno a la consideración o no de la toma de decisiones de las mujeres en estos contextos.

Dado que en estos años las aportaciones se multiplican, no podemos detenernos con detalle en cada publicación, aunque es preciso mencionar al menos, los nombres de aquellas y aquellos que continuaron enriqueciendo los estudios de arte maya desde una perspectiva de género. Nos referimos a Mercedes de la Garza (2003), Luisa F. Escobar (2003) o David Freidel y Stanley Guenter (2003). Estos últimos, a pesar de que realizan un estudio específico en el que se relata la historia de las mujeres de la dinastía Kanu'íl que llegaron hasta el sitio de La Corona, construyen un discurso que, en última instancia, alude al empoderamiento de las antiguas mujeres mayas a través de casos como este. Utilizan el trabajo sobre el excepcional Panel 6 de La Corona como punto de partida para proclamar que las mujeres mayas “fueron fundamentales en la administración política y social de sus ciudades” (Freidel y Guenter 2003).

En otro sugerente trabajo, Lynn M. Meskell y Rosemary A. Joyce (2003) buscan acercar la arqueología al estudio del cuerpo. Exploran cómo se vivía el cuerpo en la época antigua, es decir, cómo se creaba personalidad, género, sexualidad y, en definitiva, identidad, a través de este. En su trabajo, hacen una comparativa entre dos culturas muy dispares en tiempo y espacio, la egipcia y la maya, para las cuales una y otra han tratado los temas previamente. De esta manera, pueden profundizar en ese estudio y ver cómo esta perspectiva aporta información para ambos casos y, cómo, a pesar de las diferencias, las dos parecen coincidir en lo significativa que fue la experiencia corporal en la antigüedad. Esta revisión antropológica saca a la luz algunos de los aspectos primordiales de estas dos antiguas civilizaciones, sus formas de vivir la sexualidad, de ver y vivir sus cuerpos o de relacionarse como individuos, entre ellos y con su pasado, su presente y su futuro. En definitiva, un primer paso necesario para poder desentrañar las complejidades del ser

humano, complejidades que atañen a las personas que hay detrás de esos vestigios arquitectónicos, de esas obras de arte y, en definitiva, de la cultura material que estudiamos posteriormente y que, como defendía Graham (1991) años atrás, necesita ser humanizada para ser comprendida en su totalidad.

En el ámbito de la epigrafía, sigue despertando un profundo interés el famoso prefijo de cabeza femenina que Berlin (1959) denominó *ix-*. Algunas notas aclaratorias sobre su lectura y las evidencias más recientes al respecto, pueden encontrarse en el texto de Elisabeth Wagner, “The Female Title Prefix” (2003).

Otro ámbito literario en el que las mujeres mayas parecen haberse hecho un espacio en esta época es el de los catálogos de exposición, lo que significa que, en el discurso expositivo de los museos, también tienen por fin cabida las mujeres y las relaciones entre los géneros. Un ejemplo de ello es el volumen editado por Mary Ellen Miller y Simon Martin, *Courtly art of the Ancient Maya* (2004), al hilo de una exposición celebrada en el Fine Arts Museum de San Francisco y en la National Gallery of Art de Washington. En este libro, el tercer capítulo fue dedicado al estudio de las mujeres en la corte. Los autores destacan que entre los siglos V y VI los vestigios prueban la existencia de mujeres destacadas, mientras que en los dos siguientes parecen adquirir un rol todavía más importante en la vida pública, hasta que en el s. IX vuelven a desaparecer de los escenarios de poder (Miller y Martin 2004: 93-94). A lo largo de este texto se resumen las tareas generalmente vinculadas con las señoras de la élite, que en muchos aspectos no se diferenciaban de las del resto de mujeres, puesto que también se dedicaban a la crianza de hijos, a la preparación de alimentos, y ejercían de curanderas y tejedoras. Especialmente, sobresale esta última función puesto que el producto de estos trabajos era bastante apreciado a nivel económico. Otras tareas artesanales vinculadas con las mujeres, en estas páginas, son la cestería y la alfarería, actividades que, al contrario que las anteriores, no se plantean normalmente cuando se estudian los roles femeninos (véase McAnnany y Plank 2001), por lo que consideramos que se trata de una apreciación muy interesante. Asimismo, se estudia brevemente a las mujeres sobrenaturales por tratarse de modelos para las mujeres de la tierra y, por tanto, fuente de conocimiento al respecto. Y, finalmente, se recogen las historias de algunas de las mujeres reales más destacadas en la historia de la civilización maya, un aspecto que nos concierne especialmente para nuestro trabajo.

De este recorrido se deduce que, de forma paralela a los estudios concretos que se desarrollaron sobre mujeres históricas y su presencia en las diferentes ciudades mayas,³³ y los estudios generales sobre sus funciones y su participación en la vida política, religiosa y económica de esta civilización, se va asentando una sólida corriente de investigación sobre las relaciones y el género en el área maya. En la línea de estos últimos se encuentra “Ungendering the Maya” (2004b), de K. Anne Pyburn. Esta autora, valiéndose de la tradición investigadora que le precede y que aquí hemos estado sintetizando, critica duramente los argumentos expuestos previamente por otros investigadores, que asumen que las mujeres tuvieron un papel secundario en la historia maya. En primer lugar, cuestiona las conclusiones de Haviland (1997), en base al estudio de los enterramientos de Tikal, pues considera que la muestra no es representativa y que el tratamiento diferente hacia las mujeres al ser enterradas no implica necesariamente una menor valoración de las mismas (Pyburn 2004b: 217-219). Asimismo, acusa al estudio de Bruhns y Stothert (2014) de predefinir el espacio y las tareas correspondientes al género femenino a la hora de elaborar su estudio, de acuerdo con los presupuestos androcentristas que nos impregnan, de manera que ninguna de las tareas adjudicadas y estudiadas sobre las mujeres se desvían de la norma, de aquello que esperamos en base a las ideas preexistentes que tenemos de las mujeres y que impiden avanzar en ningún otro sentido (Pyburn 2004b: 219-220). Su trabajo aborda también la presunción de la representación de dos géneros diferenciados en el arte maya. En este punto hereda las ideas de Joyce (2000a) y Looper (2002) sobre la necesidad de considerar sistemas alternativos de género, puesto que la necesidad de vislumbrar hombres masculinos y mujeres femeninas en el arte maya, parte de ideas occidentales que no tienen por qué corresponderse con la realidad maya del pasado. Otros aspectos como el cambio de estatus de la mujer generalmente vinculado al desarrollo de los estados centralizados y las actividades bélicas, en detrimento de las labores productivas de las que ellas eran principales partícipes, el menosprecio por parte de los investigadores a los productos fruto de la especialización artesanal de estas mujeres, o la forma en la que se han estudiado los enterramientos femeninos, tampoco escapan a sus reflexiones. Así como tampoco se le escapa el hecho de que la dificultad para reconstruir las vidas y las formas de relacionarse de los individuos a partir de los vestigios arqueológicos haya derivado en la tendencia a buscar respuestas en otras culturas mejor

³³ Debido a la especificidad de este primer tipo de trabajos y al hecho de que las principales aportaciones de los mismos van a verse reflejadas y citadas en los capítulos posteriores en los que desarrollamos el estudio de las diferentes señoras, no nos detenemos aquí en mencionar cada uno de ellos, salvo aquellos que han repercutido, con sus análisis, al conocimiento de las mujeres mayas o el género, en general.

conocidas y en los datos de las mujeres mayas de la actualidad, cuando ninguna de las dos fuentes es fiable para entender las relaciones de género en el pasado maya. En definitiva, Pyburn, pone el foco de atención en las preguntas que hasta ahora se habían hecho los especialistas para estudiar a los mayas en general, y a las mujeres mayas en particular, y evidencia aspectos erróneos o dudosos en muchos de estos enfoques, concluyendo que la información que se tiene ahora sobre los mayas no es suficiente para explicar la pérdida de estatus de la mujer o garantizar su desigualdad durante algunos momentos del pasado porque, realmente, todavía no se han podido definir con claridad qué significado tuvieron para los mayas conceptos fundamentales en este debate, como son el género y el poder, así como la vinculación entre ambos.

En 2004 también ve la luz un libro general sobre arqueología en Mesoamérica editado por Hendon y Joyce, en el que autoras de capítulos específicos sobre los pueblos mayas, como Cynthia Robin, incorporan de manera transversal a las mujeres en sus textos, sin necesidad de detenerse específicamente en ellas, pero dando por sentada su presencia a lo largo de su discurso. Robin (2004), no asume el estudio de la vida cotidiana de los mayas de antaño y de la diversidad social dentro de estas comunidades sin tener en cuenta a las mujeres, pues se trataría de una visión completamente sesgada de la misma. Y esto queda patente a lo largo de un texto en el que las mujeres, al igual que los hombres, están continuamente presentes, demostrando que no siempre es necesario abrir un espacio específico para incluirlas en la historia, sino que hay maneras de contar lo mismo de siempre, pero empleando un discurso en el que las mujeres forman parte de esa narración.

Gracias a todos estos estudios las mujeres mayas de la élite también se hicieron un sitio entre las páginas de los libros dedicados a las mujeres más poderosas de la historia. Las principales ideas sobre su participación en la vida política y religiosa de las ciudades, además de su posible participación en las tareas artísticas y de escritura, son sintetizadas por Cristina Vidal Lorenzo (2005) en un trabajo desarrollado en el marco del Seminario de Estudios de la Mujer en la Antigüedad, organizado por la Universidad de Valencia. La autora defiende la hipótesis de que las mujeres de la élite también estaban involucradas en la preparación de colorantes para el tinte y de pigmentos para la pintura, sin descartar el que existieran mujeres pintoras-escritas, es decir, estos que habrían tenido reservado el exclusivo privilegio del conocimiento de la escritura. Este será el primero de otros muchos escritos en torno al papel de la mujer y su representación en el arte maya, con el que Vidal abre una línea investigación en su carrera que todavía continúa hasta hoy, y en la que

colabora con otras investigadoras de su mismo proyecto (véase Vidal, Vázquez de Ágredos, y Horcajada 2011; Vidal y Parpal 2016; 2017; Vidal 2017; Vidal y Muñoz 2018).

Y es que, en los primeros años del nuevo milenio, además de que muchas de las autoras estudiadas han continuado trabajando este enfoque (véase Ardren 2005; Rodríguez-Shadow 2006), se han ido sumando nuevas voces al debate (véase Fritzler 2005; Moya Honores 2006; Puga 2009; Puga y Voss 2009).

Algunos de estos trabajos comienzan a atreverse no solo a cuestionar la bibliografía tradicional, sino también los primeros trabajos realizados sobre la mujer y el género en la cultura maya que, gracias a la corriente de investigación que se creó, habían proliferado considerablemente desde sus inicios en torno a los años sesenta del pasado siglo. En este sentido, destacamos el artículo de Amanda Hardman (2006), en el que cuestiona las conclusiones de autoras como Stone (1988) o Hewitt (1999) quienes consideran que las mujeres con más poder en el área maya tendieron a “masculinizar” su imagen y sus referencias en los textos, como si el hecho de ser mujeres y ostentar tanto poder no fuera compatible y tuvieran que disimularlo. Desde el punto de vista de Hardman (2006), las características particulares de estas damas, tanto en su indumentaria como en sus menciones, se deben a que fueron quienes procuraron el ascenso al trono de sus hijos y, esta herencia del poder por vía materna no era muy usual, por ello presentan diferencias con respecto a otras damas. Sin embargo, se niega a admitir que su capacidad de ostentar poder se deba únicamente a esa masculinización de su persona, pues sus rasgos femeninos no dejan de ser patentes en las imágenes, o sea que no se quería borrar su género en la imagen, simplemente se matiza que fueron las encargadas de llevar a cabo una tarea, de la que normalmente se encargaron los gobernantes masculinos, que consiste en pasar el testigo del poder a sus descendientes.

Y en este punto, nosotras nos preguntamos, ¿por qué no ir más allá?, ¿por qué hablar de un acercamiento a las características iconográficas masculinas, en vez de, simplemente, un acercamiento a las características de las personas de poder (independientemente de su género)?

En la línea de los estudios de arqueología doméstica en la primera década de los años 2000, se sitúa la aportación de Takeshi Inomata, “Women in Classic Maya Royal Courts” (2008), quien también trata de reconstruir, a partir de la información obtenida del estudio de los complejos residenciales, las actividades desempeñadas por las mujeres mayas para, de este modo, tratar de reconstruir como fue su vida y su participación en la corte. Sin embargo, no se restringe solo a los artefactos hallados en los contextos arqueológicos,

sino que también incluye en este trabajo los datos obtenidos del estudio de las imágenes y las referencias textuales de estas señoras. En su escrito cuestiona la flexibilidad de este sistema de género y poder que determina unos roles tan definidos para los hombres y las mujeres mayas, y toma ejemplos principalmente de Aguateca, Uaxactún y Yaxchilán. Finalmente, aunque acepta la idea de complementariedad entre los géneros, advierte que, generalmente, la prominencia masculina es ineludible, incluso en ciudades con tanta presencia femenina como Yaxchilán, lo que, según este autor, los convierte a ellos en los principales agentes de la historia maya.

En estos años también empieza a cobrar fuerza el debate en torno a otro de los roles que parecen haber desempeñado las mujeres más poderosas de la corte maya, nos referimos al de guerreras. Además del mencionado estudio de Guenter y Freidel (2005), se publicó "Warrior Queens among the Classic Maya" (Reese-Taylor et. al. 2009a), en el que se profundiza en el papel que desempeñaron algunas mujeres en los contextos bélicos y proponen que sus funciones, ciertamente, pudieron ser las mismas que las de los reyes guerreros, al menos durante el período Clásico Tardío. Esta contribución ha tenido bastante eco y todavía es citada hoy en día cuando se estudia esta faceta de las mujeres mayas. Aunque, más recientemente, Gabriela Rivera Acosta defendió una tesis dedicada a la guerra en el Clásico maya, en la que incluyó un capítulo específico sobre las mujeres mayas (Rivera Acosta 2018: 123-132). En este, hizo una buena síntesis de todos los aspectos que relacionan a la mujer de un modo u otro, con la guerra, e incluyó una interesante apreciación, y es que hay ejemplos entre las culturas indígenas americanas de pueblos que han equiparado a las mujeres en etapas fértiles como el embarazo y el periodo de menstruación, con los guerreros (véase Sullivan 1966). Y, como fruto de los argumentos expuestos en este capítulo, la autora plantea que pudo haber sido también el caso entre la población maya (Rivera Acosta 2018: 523). Por lo tanto, pese a no tratarse de un estudio de género propiamente dicho, es fundamental puesto que reivindica la necesidad de incluir a las mujeres cuando se estudia cualquier fenómeno cultural maya pues, en este caso, aunque de manera diferente, las mujeres también fueron partícipes de los conflictos bélicos.

En el año 2009, también irrumpe en el panorama de los estudios de género la investigadora polaca, Boguchwała Tuszyńska. Ella pone sobre la mesa un polémico tema que en la mayoría de los casos se da por sentado pero que, tal y como ella misma apunta en este trabajo, no está sobradamente demostrado. Se trata del tema de la poligamia. De hecho, Tuszyńska niega que haya pruebas suficientes y que, en algunos casos, pudo ser inverosímil. Para ello cita ejemplos muy conocidos como el de Ix Chak Joloom (p. 586), Ix

Mut Bahalam (p. 600), Ix Wak Tuun (p. 622) e Ix Wak Jalam Chan Ajaw (p. 615), todas consideradas tradicionalmente como esposas de Yaxuun Bahlam IV. Ella propone que se trata únicamente de mujeres nobles, que, retratadas como parte del círculo cercano al rey, enfatizaban los lazos políticos entre su ciudad y la de él. Sus argumentos plantean un panorama nuevo, como que los gobernantes longevos hubieran podido volver a casarse o que las mujeres participantes en la élite no fueran solo las esposas del rey, sino que fueran reconocidas otras aristocráticas igual que lo fueron los *sajales*. Afirma también, basándose en el argumento de que la expresión “su esposa” es muy poco común, que el hecho de que aparezcan juntos un hombre y una mujer en una imagen no es suficiente prueba de un matrimonio y que, salvo en lugares contados, no hay casos de poligamia en todos los grandes sitios, lo cual sería extraño de haber sido una práctica aceptada.

Así, para concluir esta primera década del s. XXI, en la que observamos cómo se abren nuevas vías de estudio sobre el género y la mujer en el área maya, y las primeras continúan expandiéndose y debatiéndose, nos quedamos con la frase que abre el texto de Reese-Taylor *et. al.* (2009a: 39): “The importance of women in Maya society is no longer in question.”³⁴

Esta afirmación es igualmente esperanzadora e irónica en este momento, pues, tal y como esta revisión teórica demuestra, los estudios de género en la cultura maya habían ido proliferando de manera sustancial y haciéndose un lugar a nivel académico. Sin embargo, ese mismo año, por citar un ejemplo, James L. Fitzsimmons (2009) publicaba una obra completa sobre la muerte en el período Clásico maya, en la que, como bien apunta Tuszyńska (2016: 32), no se pueden encontrar más que un par de menciones a los ricos enterramientos femeninos conocidos en muchas ciudades. Lo que indica que no todo el trabajo estaba, ni está, hecho.

Desde entonces, hasta hoy, las contribuciones al área no han dejado de crecer en forma de artículos en revistas³⁵, memorias que recogen contribuciones a congresos³⁶, tesis doctorales³⁷, libros completos³⁸ o capítulos³⁹. De la misma manera que se han organizado numerosos encuentros académicos exclusivamente dedicados a mostrar los avances en

³⁴ “La importancia de las mujeres en la sociedad maya ya no está en cuestión.” Traducido por la autora.

³⁵ Véase: Stone 2011; Gamboa y Quiñones 2013; Parpal 2015; Vidal y Parpal 2016; 2017; García Valgañón 2017; Halperin 2017; Hamann 2017; Kovác y Podolinská 2017; Tuszyńska 2017; Montellano y Buendía 2019

³⁶ Véase: Vidal, Vázquez de Ágredos y Horcajada 2011; Escamilla, Delgado y Peraza 2011; Poot y Pool 2011; Puga 2011; Hughes 2011; Rodríguez-Shadow y Campos 2013.

³⁷ Véase: Moreno 2011; García Valgañón 2016; Tuszyńska 2016; Grace 2017

³⁸ Véase: Rodríguez-Shadow y López 2011; Rosado y Rosado 2014; Ardren 2015; Rodríguez-Shadow 2016

³⁹ Véase: García Valgañón 2011; Guerrero 2011; Gallegos 2015; Vidal 2017; Pillsbury 2018; Vega Villalobos 2018; Navarro-Farr *et. al.* 2020; Ardren 2020.

el ámbito de los estudios de género y la mujer en el área maya. Un ejemplo de ello fue el 23rd European Maya Conference celebrado en 2018 en Valencia, dedicado por completo a las mujeres en la cultura maya o, los Simposios y Congresos Internacionales sobre Estudios de género, desde un punto de vista multidisciplinario, que organiza el Centro de Estudios de Antropología de la Mujer en México cada año desde 1994 hasta la actualidad.

A continuación, nos detenemos en comentar algunos de estos recientes trabajos para conocer las aportaciones que nos preceden en los últimos años en el campo de investigación.

En el ámbito de la epigrafía, cabe destacar específicamente a dos autoras, Verónica Vázquez y Boguchwała Tuszyńska, a quien ya habíamos mencionado previamente.

La primera, destaca por sus estudios en profundidad sobre la dinastía Kanu'íl, a través de los cuales trata de reconstruir la organización socio-política de uno de los grupos más poderosos del Clásico Tardío. Dada la importancia que las mujeres tuvieron en la expansión e influencia de esta dinastía, sus trabajos han arrojado luz sobre la vida de muchas importantes damas de la realeza maya y han permitido esclarecer más informaciones sobre la dinámica de las alianzas matrimoniales y el papel que jugaron las mujeres en las mismas (Vázquez 2015; Vázquez 2017; Vázquez y Kupprat 2018). Por otro lado, en sus estudios, además de las menciones epigráficas, aborda el estudio de sus imágenes, por lo que también aporta interesante información sobre los atributos de las mujeres de este linaje y este período, especialmente sobre la iconografía vinculada al traje de red (García Barrios y Vázquez 2011; 2013).

La segunda, sobresale en el estudio de las referencias epigráficas sobre las mujeres mayas, por haber realizado la compilación más amplia que se conoce hasta la fecha de todos los nombres y todas las menciones conocidas sobre mujeres mayas, así como un análisis detallado de los títulos que ostentan estas damas (Tuszyńska 2016). Este trabajo constituye su tesis doctoral, cuyos resultados fueron traducidos, ampliados y actualizados, en sus aportaciones posteriores, a través de las cuales está realizando interesantes e innovadoras aportaciones para reconstruir la vida de las mujeres mayas de la antigüedad (Tuszyńska 2017; 2019).

Los avances en el desciframiento de la escritura maya han discurrido de forma paralela al incremento de los análisis de las representaciones femeninas desde la iconografía. Al poder poner en relación las menciones epigráficas con las imágenes se abrió un campo de investigación sumamente atractivo para los historiadores del arte, del cual se derivan novedosos resultados. Es en este ámbito en el que pretende integrarse nuestra investigación. En esta línea cabe mencionar el trabajo de Stone (2011) sobre la representación del cuerpo

femenino en el arte maya, en el que se enfoca principalmente en unos de los atributos más característicos empleados universalmente para diferenciar el sexo de los personajes retratados, los senos. En este trabajo la autora repasa la historia de su representación en el período Clásico Tardío pues, desde su punto de vista, más allá de constituir un indicador que determina el sexo de la persona retratada, puede aportar más información sobre ella. De acuerdo con Stone (2011), a través de la forma de representarlos (grandes o pequeños, tapados o al descubierto), los artistas fueron capaces de indicar el período vital que atravesaba esta mujer, lo cual pudo condicionar su estatus en la sociedad. Véase, por ejemplo, el apartado sobre las mujeres post-menopáusicas en el texto (Stone 2011: 176-177). Así bien, mediante este artículo Stone trata de probar cómo la representación del pecho sirvió en la creación de los diferentes estereotipos femeninos en el arte maya.

Esto nos lleva a pensar en otro trabajo en el que se aborda el estudio de las imágenes de mujeres de edad avanzada, lo cual queda patente en sus rasgos, que demostró que las mujeres ancianas en la antigüedad maya, no solo fueron tratadas igual que los varones en el arte, sino que desempeñaron funciones especiales y tuvieron un papel protagonista en algunas ceremonias. En general, desempeñan una variedad de funciones más amplia que en el caso de las mujeres jóvenes. Nos referimos a la tesis doctoral de Rocío García Valgañón, *La representación de las ancianas mayas prehispánicas de Tierras Bajas desde una perspectiva de género* (2016). Esta tesis ahonda en otro tema de debate en los estudios sobre las relaciones en la cultura maya y es que, no solo el género y el estatus social determinaron los roles desempeñados por las personas en sociedad, sino también su edad. Esta y otras autoras que han trabajado el tema (Barba 2011; López Hernández 2011; García Valgañón 2016) llegan a la conclusión de que, en todo caso, el sexo femenino pudo haber gozado de una consideración comparable a la de los varones durante la vejez, período del ciclo vital durante el cual disminuyen las diferencias físicas más aparentes entre hombres y mujeres, y en el que estas ya carecen de la menstruación, un proceso fisiológico considerado en muchas culturas, entre ellas la que nos ocupa, como contaminante y “relacionado estrechamente con la muerte debido al desperdicio que mensualmente se lleva a cabo cuando no hay concepción” (López Hernández, 2011: 231).

Tampoco podemos obviar algunas de las recientes aportaciones realizadas en el campo de la antropología. En este ámbito son reseñables los trabajos de José Gamboa y Lucía Quiñones (Gamboa y Quiñones 2013; Quiñones y Gamboa 2014), en los que se suman al debate sobre las alianzas matrimoniales y sus repercusiones en las formas de gobierno de las ciudades. Además, recopilan toda la información que se conoce sobre la forma en que

se pudieron llevar a cabo estas ceremonias matrimoniales, desde las motivaciones de las alianzas, los preparativos prenupciales, el acto de la boda e incluso algunas reflexiones en torno a la poligamia. En este sentido, se encuentran entre los que defienden la intervención activa de las mujeres en estas prácticas de vinculación política mediante el matrimonio y la existencia de modelos de gobierno heterárquicos entre los mayas, en los que tanto la mujer como el hombre de la pareja real cumplían funciones imprescindibles y eran considerados del mismo rango social. Asimismo, argumentan que, al visibilizar el poder de las mujeres del pasado, se puede contribuir positivamente a mejorar la situación de las mujeres mayas de la actualidad.

En esta última década también se han puesto sobre la mesa otros temas vinculados directamente con el género como es el travestismo, que tanta repercusión tiene en el estudio de los atributos como marcadores de género, asociados con las figuras independientemente de su sexo biológico. Estos personajes, además, tienen una importancia especial en el pensamiento maya, vinculada con el importante concepto de la complementariedad de géneros:

Dans le contexte de la culture maya, les travestis apparaîtraient non seulement comme ceux qui représentent le mieux l'ambiguïté de genre des dieux et la perfection qui en résulte, mais aussi, dans la perspective d'un retour aux temps premiers de la Cosmogonie, ils symboliseraient "la synthèse réconciliante de toutes les oppositions qui s'affrontent"⁴⁰ (Balutet 2011: 147).

Ahora bien, es importante apuntar que, además de la selección de estudios que aquí comentamos, existen al menos otros tres ámbitos de investigación cuyos resultados repercuten en el conocimiento de la mujer maya del pasado. Nos referimos a los estudios de antropología física, los estudios sobre el oficio de la partera y los estudios sobre las diosas.

Los primeros aportan interesantes datos para el debate, puesto que nos informan de la alimentación de estas mujeres con respecto a la de los hombres, de su esperanza de vida, de su condición física, de su salud o de sus modificaciones corporales, entre otras cosas.⁴¹ Es significativo que muchos de estos estudios coinciden en que existía una acusada diferencia en la dieta entre hombres y mujeres, especialmente entre la élite (Haviland 1997;

⁴⁰ "En el contexto de la cultura maya, los travestis no solo aparecerían como los que mejor representan la ambigüedad de género de los dioses y la perfección resultante, sino también, en la perspectiva de un retorno a los primeros tiempos de la Cosmogonía, simbolizarían la "síntesis reconciliadora de todos los opuestos que se enfrentan". Traducido por la autora.

⁴¹ Para consultar algunos de estos estudios véase: Haviland (1997), Whittington y Reed (1997), Danforth, Jacobi y Cohen (1997), Gerry y Chesson (2000), Beyene y Martin (2001), Tiesler y Cucina (2005), White (2005) o Cucina, Sosa y Perera (2011).

Danforth, Jacobi y Cohen 1997; White 2005). Y que, en algunos casos, esto implica que ellas, pese a preparar y controlar la distribución de alimentos durante las ceremonias religiosas, no consumían con tanta frecuencia como los hombres ciertos alimentos que podrían considerarse preferentes o sagrados como el maíz, lo que no tiene por qué implicar una desigualdad social, pues no deja de ser compatible con las teorías de la complementariedad (White 2005: 375). No obstante, el debate sobre el motivo de estas diferencias es complejo y sigue abierto. Pues hay autores que, por el contrario, señalan que los resultados están más condicionados por los recursos disponibles en el medio estudiado, y contexto social y temporal en el que se producía la ingesta de alimentos, que por factores de estatus o género (Gerry y Chesson 2000: 261).

Asimismo, hemos mencionado los estudios sobre las mujeres parteras como una categoría aparte, puesto que, al igual que los estudios de antropología física o sobre divinidades, la literatura es tan extensa que compone un *corpus* de bibliografía propio que ya no tenía cabida de manera exhaustiva en estas páginas. Pues, contamos con estudios sobre la partera maya desde los años 30.⁴² El rol de partera, parece haber estado vinculado con las mujeres mayas, no solo del pasado, sino también entre las comunidades indígenas de hoy en día, y relacionado generalmente con las mujeres de mayor edad. Lo interesante de este aspecto de la vida de las mujeres es que, además de ser otra de las labores especialmente vinculadas a ellas por género, es también un rol que las empodera y les garantiza un puesto de relevancia en la sociedad, puesto que eran las encargadas de guiar y perpetuar el ritual de alumbramiento, uno de los acontecimientos más venerados en las culturas de la antigüedad.

Finalmente, es oportuno comentar que existe también un importante número de estudios sobre las divinidades femeninas o a las mujeres en el ámbito sobrenatural. En estos, se analizan en profundidad las representaciones de estas figuras divinas, sus funciones, los contextos en los que aparecen y sus interacciones con los personajes que las acompañan.⁴³ En este sentido, también constituyen una importante fuente de información para el conocimiento sobre las mujeres mayas, en tanto que las figuras de las diosas pueden ser vistas como un modelo ideal para las mujeres de la tierra, quienes las

⁴² Para consultar algunos de estos estudios véase: Mackay (1933), Cosminsky (1976; 1977; 1983; 2001), Dzib (1994), Gantús (1994), Manca (1998), Manning (1999), Davis-Floyd (2001), Christenson (2002) y Vázquez de Ágredos (2007).

⁴³ Para consultar algunos de estos estudios véase: Thompson (1939), Schellhas (1967), Dütting (1976), Montoliu (1982), Aramoni (1992), Taube (1992a), Brisko (1994), Ciaramella (1999), Milbrath (1995; 1996; 1999), Kocyba (1998), Cruz (2005), Hernández Álvarez (2006) y García y Valencia (2011).

personificaban en algunas ocasiones, tal y como se especifica en los textos y se manifiesta, como veremos más adelante, en el uso de algunos atributos iconográficos específicos.

En síntesis, a lo largo de estas páginas, tal y como anunciábamos al inicio del epígrafe, se pueden percibir fundamentalmente dos corrientes de pensamiento en el actual debate sobre la posición de las mujeres mayas en la antigüedad y sus relaciones con el género masculino.

Las teorías sobre la malnutrición femenina, el escaso reconocimiento de las funciones de la mujer en las etapas anteriores a su vejez, su excepcional aparición como figuras poderosas, así como su menor representación en el arte y en las menciones epigráficas, constituyen los principales argumentos para quienes piensan que las mujeres tuvieron una posición desigual e inferior a los varones en el área maya, puesto que parecen evidenciar la existencia de una civilización predominantemente patriarcal, que cuestiona, por tanto, el liderazgo femenino en las esferas del poder.

Por el contrario, esta perspectiva varía en los estudios de otros autores pertenecientes a una segunda corriente de intelectuales que trata de despojarse de los prejuicios espacio-temporales que indudablemente condicionan al investigador actual, para revisar la historia de la cultura maya prestando atención, exclusivamente, al colectivo femenino y, poniendo en tela de juicio los argumentos opuestos, pues hallan en sus conclusiones aspectos dudosos e influenciados por la cultura occidental actual, cuyos resultados tienen una lectura diferente si se aplica otra forma de mirar.

En este punto en el que se encuentran los estudios sobre las mujeres y el género en la antigüedad maya y, en el que nosotras nos encontramos, detectamos que, generalmente, la imagen de estas señoras ha sido estudiada, o bien para apoyar discursos antropológicos y arqueológicos que no aplican una metodología de análisis de imágenes específica, o bien por medio de estudios puntuales sobre una obra de arte o el conjunto de obras de arte de una ciudad o un área en concreto, en algunos casos a partir del descubrimiento de las mismas. Muchos de estos trabajos coinciden en apuntar los rasgos comunes que caracterizan estas representaciones de las mujeres mayas, especialmente en el Clásico, y reflexionan sobre sus posibles significados, y también sobre sus parecidos y divergencias con respecto a las de los hombres. Sin embargo, no existe un estudio sistemático que, empleando las metodologías propias de la historia del arte, realice un análisis exhaustivo de cada uno de los atributos iconográficos que se unen para conformar los retratos de estas mujeres y, en definitiva, para construir la imagen del género femenino en el área maya, a pesar de que muchos de estos elementos iconográficos, y la mayoría de estos retratos, han sido sobradamente estudiados por separado.

Asimismo, el estudio cada vez más maduro y extenso sobre las mujeres en la sociedad maya prehispánica, todavía carece de una obra completa sobre la historia de las reinas mayas, así como en el estudio de las mujeres aztecas se puede encontrar el trabajo de Gillespie (1989).

Ahora bien, no es nuestra pretensión suplir mediante esta investigación todas esas carencias, pues las imágenes de las mujeres en diferentes soportes artísticos son muchas más que las que contemplamos en el *corpus* que aquí hemos seleccionado y, somos conscientes de que para escribir la historia de las reinas mayas sería necesario aunar los esfuerzos de muchos más especialistas, sobre todo de aquellos que se han dedicado a estudiar la historia de las dinastías mayas a través de los textos. No obstante, partiendo de estos estudios previos, pretendemos, tal y como exponemos en el capítulo introductorio de este trabajo, contribuir al estudio de las mujeres mayas o, más bien, al estudio de un grupo específico de mujeres mayas, aquellas que pertenecieron a las élites durante el período Clásico, desde una perspectiva de género. Todo ello, a partir del análisis e interpretación iconográfica de una selección de obras en las que se las representa, prestando atención a esos elementos iconográficos que, como decíamos, han servido para construir sus identidades y, tratando de reunir también los datos que se tienen sobre algunas de las señoras más conocidas de entre ellas, para continuar o, en algunos casos comenzar, a escribir sus historias y compilarlas en una monografía.

Estas imágenes no pueden entenderse fuera de su contexto, por eso consideramos que ahora que las investigaciones en esta materia han evolucionado considerablemente, que la arqueología nos ayuda a dilucidar los espacios en los que se desarrollaron estas mujeres y las tareas que llevaron a cabo, que la antropología nos acerca al conocimiento de las nociones sobre el género y la sexualidad que pudieron tener los mayas y cómo se produjeron las relaciones entre hombres y mujeres en diferentes etapas de su vida, que otros estudios iconográficos han ido despejando incógnitas sobre muchos de los símbolos que copan las representaciones de los reyes y reinas mayas, y, sobre todo, ahora que la epigrafía pone a nuestra disposición la lectura de muchos de los textos que acompañan estas imágenes y nos permite identificarlas, entre otros muchos aportes desde diferentes especialidades, es el momento idóneo para que apliquemos las herramientas propias de nuestra disciplina, la historia del arte, y abordemos el análisis de este conjunto de imágenes, para tratar de aportar nuestro grano de arena a este campo de trabajo que, como hemos visto, no deja de crecer y contribuir al avance científico al integrar, por fin, la historia de la otra mitad de la población.



capítulo 3

Indumentaria y
atributos de las
mujeres de la corte

3 | RETRATOS DE MUJERES EN LAS REGIONES DEL PETÉN Y DEL USUMACINTA DURANTE EL PERIODO CLÁSICO

The transformation of the body into a person through processing of skin and hair and the attachment of culturally appropriate ornaments makes of the body a field of signification (Joyce 1998: 159).¹

Con el objetivo de estudiar la construcción de la imagen de la mujer en el arte maya y, antes de abordar el análisis de sus representaciones de manera individual, consideramos necesario definir cada uno de los elementos que se suman y conforman los retratos de estos personajes femeninos. A pesar de las excepciones, existió un canon para representar a las mujeres mayas de la élite, siendo los atributos iconográficos que componen ese canon los que se recogen en este capítulo. De esta manera, al analizar posteriormente sus imágenes, partiremos de un conocimiento previo de los elementos que conforman su indumentaria, lo que nos permitirá entender mejor porqué fueron escogidos para sus retratos, qué función cumplían esas imágenes y que coincidencias se dan entre las representaciones de unas mujeres y otras. Asimismo, facilitamos la lectura de este trabajo, al evitar repetir continuamente los significados de cada motivo. Y, por último, generamos un catálogo actualizado de los atributos que caracterizan los retratos de las mujeres de la élite en el arte maya que, además de aproximarnos a los objetivos de este trabajo, proporciona cuantiosa información que puede ser empleada en estudios posteriores sobre la mujer maya.

Sin embargo, antes de sumergirnos en el estudio y clasificación de todos estos elementos, incluimos este apartado introductorio en el que presentamos los trabajos de este tipo que nos preceden y que nos han servido de base para realizar un análisis de estas características.

Entender cómo se construyen las formas humanas en el arte maya, parte de entender cómo se concebía el cuerpo humano en el seno de esa cultura. Si bien es cierto que se trata de un aspecto extremadamente complejo que no nos compete dilucidar en este trabajo, sí consideramos oportuno hacer una breve puntualización basándonos en antecedentes teóricos sobre la materia. Para ello remitimos al estudio de Pitarch (2011), en el que argumenta que en la cosmovisión maya existía la creencia en dos tipos de cuerpos, el

¹ “La transformación del cuerpo de una persona a través del tratamiento de la piel, el cabello, la vestimenta y la colocación de objetos ornamentales culturalmente apropiados hacen del cuerpo un campo de significación.” Traducción de la autora.

cuerpo-carne y el cuerpo-presencia, que se relacionan de manera opuesta, pero al mismo tiempo son dependientes entre sí. En su investigación, el autor profundiza todavía más sobre la implicación de un alma-humana y un alma-espíritu. “Ello implica que, en lugar de una oposición exclusivamente binaria cuerpo/alma, nos encontramos con un campo cuaternario que a la vez que refleja la oposición original, también la despliega” (Pitarch 2011: 169). No obstante, lo que nos interesa concretamente para nuestro trabajo, es esa distinción entre cuerpos. Esto supone que, para los mayas, además del cuerpo-carne, que se refiere al cuerpo de cada personal tal y como lo conocemos, a excepción de aquellas partes que no pueden sangrar, como el esqueleto, las uñas, el pelo o el vello, existe un cuerpo-presencia (Pitarch 2011: 153). Este incluye todos aquellos aspectos que caracterizan y diferencian a unas personas de otras, como el tono de voz, la forma de hablar y de caminar y, lo que a nosotros nos interesa especialmente, la forma de vestir (Pitarch 2011: 156). Es decir, que en la formación del cuerpo-presencia, ese cuerpo que completa e identifica a cada persona, los atributos que ahora estudiamos, tienen un papel fundamental.²

A esto hay que sumarle el hecho de que el arte maya es, sobre todo, marcadamente conceptual. Si encontramos en sus manifestaciones artísticas aspectos similares a la naturaleza, se debe a que en ese mundo natural encuentran la fuente de inspiración que enriquece sus creencias, pero son estas las que les llevan a crear una estética y no otra, y las que les conducen a crear complejos programas iconográficos, a través de los cuales expresan sus concepciones del mundo. “Por eso la mayoría de los detalles típicos del arte maya clásico tienen una justificación formal e iconográfica, más que ser resultado de una observación natural” (Looper 2000: 8).

Ahora bien, abordar el estudio de la figura femenina en la plástica maya supone remontarse a los trabajos de H. J. Spinden (1975), que, como anunciábamos en un apartado anterior (véase p. 64), fue quien elaboró el primer estudio sistemático sobre el arte maya a principios del s. XX. Si bien es cierto que hay muchos aspectos discutibles³ en su metodología a la hora de establecer categorías, como es normal cuando se revisa un trabajo con la perspectiva de los años y el desarrollo de la investigación, no podemos obviar el hecho de que fue pionero en el estudio de la figura humana en las representaciones artísticas de esta milenaria civilización. Su capítulo sobre la forma humana (Spinden 1975: 21-32), sienta las bases para el estudio de retratos como los que ahora nos ocupan. Así, distingue los temas de representación propios de las esculturas de hombres y mujeres como son las ceremonias religiosas y los actos de adoración, en las que prima sobre todo la figura del

² Para una mayor profundización acerca de las concepciones del cuerpo en Mesoamérica, véase: López Austin 2004.

³ A finales de los años sesenta del siglo XX, Kubler introduce su estudio sobre iconografía maya discutiendo los aspectos positivos, pero también los negativos sobre el trabajo de Spinden. Véase: Kubler 1969: 1.

sacerdote, el adorador, el gobernante, el guerrero y el cautivo. También repasa las poses que adoptan estas figuras al ser representadas, y cómo estas se tornan algo más naturalistas con el tiempo. Asimismo, distingue entre monumentos en los que se presenta a una sola figura, frente a otros que presentan complejas agrupaciones de personas. En este estudio, además, ya se refiere a muchos de los objetos que suelen portar estas figuras en sus representaciones, como la barra ceremonial o el cetro maniquí. Finalmente, se ocupa también del escorzo y de la perspectiva, es decir, estudia los recursos visuales de los que se valieron los artistas mayas. Y alaba su dominio, aunque no completo, de la técnica para plasmar figuras de tres dimensiones sobre superficies planas. Apunta también la falta de expresividad de las figuras. Y, por último, aborda la composición de las escenas en las que aparecen representaciones humanas, por ejemplo, la característica estructura piramidal de algunas imágenes.

Asimismo, pone el foco de atención, incluso por encima de la figura humana, en la representación de la serpiente en el arte, a la que dedica un extenso apartado (Spinden 1975: 32-76). Uno de los símbolos⁴ que, como veremos, tienen una presencia constante en las representaciones de los personajes de la élite, entre ellos, en las de las mujeres. Sin embargo, además de las serpientes, analiza otra serie de símbolos que también encontramos en los retratos femeninos analizados. Por ejemplo, del mismo modo nos interesan, entre otros, los comentarios que hace sobre los motivos representados en los textiles. Se trata así de uno de los primeros autores que analiza los motivos textiles en los huipiles y otras prendas de ropa femeninas (1975: 147-150). Por todo ello, conocer la investigación de Spinden es fundamental, previamente a desarrollar nuestra labor. Finalmente, es reseñable que este autor fue el primero y el único durante muchos años, hasta el desarrollo del estudio de Kubler en 1969, que utilizó una metodología de análisis e interpretación de la imagen para estudiar y sistematizar el arte maya.

Otra de las obras que marca un antes y un después en el estudio iconográfico del arte maya es el trabajo que llevó a cabo T. Proskouriakoff en 1950. En su investigación sobre la escultura maya del Período Clásico en las tierras bajas centrales, la autora hace un detallado seguimiento de la evolución estilística que tienen en el tiempo algunos de los atributos más recurrentes en las representaciones artísticas mayas, además de documentar los monumentos clásicos de las diferentes ciudades. Para nuestro estudio es fundamental ese

⁴ En lo que respecta al empleo del término “símbolo”, cabe señalar que muchos de los atributos que estudiamos en las siguientes páginas son considerados como tal, puesto que se trata representaciones figurativas que evocan conceptos o ideas abstractas y que no son reconocibles universalmente, incluso aquellos que, cuando se presentan en los textos conforman signos escriturarios ya que en este estudio son analizados como elementos visuales y no como logogramas o silabogramas, aunque nos refiramos a ellos en ocasiones puntuales. Para más información sobre los criterios que seguimos en el uso del vocabulario propio de la Iconografía, véase: Parpal 2021, en prensa.

tercer capítulo en el que recoge y agrupa los diferentes tipos que existen de poses y posturas típicas de los retratos mayas, las volutas, las cabezas de serpiente, las plumas, los tocados, las orejeras y las narigueras, los collares y otros ornamentos en brazos y piernas, los cinturones, los delantales o taparrabos, las sandalias y otros objetos y detalles ornamentales.

Los objetivos entre su investigación y la nuestra varían, pues en su estudio, Proskouriakoff se fija sobre todo en la transformación estilística que sufren estos atributos a lo largo del tiempo, tanto los que portan hombres como los que portan mujeres o ambos, para establecer así unas secuencias temporales,⁵ mientras que en nuestro trabajo tratamos de compilar los diseños recurrentes en los retratos femeninos, que en muchos casos no son exclusivos de este género, para entender cómo se construyó la imagen de la mujer en el arte maya. Y, por lo tanto, prestamos más atención al análisis iconográfico de estos elementos que al estilístico. Eso explica por qué nuestras categorías no siempre coinciden con las de ella. No obstante, establece una metodología de trabajo de una minuciosidad que no había alcanzado Spinden (1975), y esa forma de dividir los elementos en categorías y, a su vez, agruparlos en tipos y variantes según sus características formales, será la que sigamos nosotras también en este estudio.⁶

En este trabajo, no obstante, en lo que respecta al estudio de la representación femenina, será más tarde cuando establezca una lista de características que, según sus investigaciones, definen los retratos de las mujeres de la realeza maya. Hablamos del notable estudio "Portraits of Women in Maya Art" (Proskouriakoff 1961) al que también hemos hecho referencia anteriormente (véase p. 64). En este capítulo la autora considera los tipos de vestimentas, la asociación de las representaciones de estas damas con otras figuras, los textos jeroglíficos que suelen acompañarlas, los objetos y los motivos como la barra ceremonial o el bol con los instrumentos de autosacrificio con los que fueron retratadas, entre otros detalles, como categorías dentro de las cuales incluye las características que ella observa como identificadoras de las mujeres mayas (Tabla. 3.1.). Algunos de los aspectos de esta lista son los que pretendemos actualizar y ampliar en este apartado, gracias a los hallazgos que se han realizado desde que Proskouriakoff publicara este escrito a principios de los años sesenta del siglo pasado. Consideramos que, gracias a los avances que se han realizado en diferentes disciplinas como la Arqueología, la

⁵ Como epigrafista, Proskouriakoff podía valerse de la lectura de las fechas para componer sus secuencias cronológicas en paralelo al análisis del estilo.

⁶ De hecho, este trabajo también ha servido como base para otros muchos estudios iconográficos y estilísticos posteriores como el de Kettunen (2006) sobre los motivos nasales o el de Patrois (2008) sobre la escultura del Clásico en el norte de Yucatán, por citar algunos.

Iconografía, la Epigrafía o la Historia, estamos en disposición de revisar estos primeros esbozos sobre cómo fueron construidos los retratos de las mujeres de la realeza en la antigüedad maya y contribuir al enriquecimiento de este tipo de estudios.

TRAJES:

- a) Falda estrecha hasta los tobillos
- b) Túnica larga o huipil
- c) Falda de cuentas con capa corta

ASOCIACIÓN CON OTRAS FIGURAS:

- a) Emparejamiento con figuras masculinas en un papel igual o subordinado
- b) Asociación con figuras de niños, en los raros casos en lo que esto ocurre.

TEXTOS:

- a) Frases que incluyen uno o más glifos de cabeza femenina.
- b) Asociación con las fechas iniciales de otras personas

MOTIVOS Y OBJETOS SIGNIFICATIVOS:

- a) "Aspergillum" o voluta con plumas
- b) Bol o cesta que contiene objetos ceremoniales.
- c) Rito de sangrado o cuerda en vasija.
- d) Gran bulto, a veces marcado con glifos
- e) Serpiente con figura humana en las mandíbulas
- g) Trono
- h) Barra de la serpiente (raro)

DETALLES MENORES Y OCASIONALES:

- a) Vestido escotado, hombros descubiertos (Dintel 26, Yaxchilán)
- b) Colocación anormalmente alta del tocado (Estelas 33 y 14, Piedras Negras)
- c) Parte central en el cabello (Estela 3, Piedras Negras)

Tabla 3.1. Lista de características de los retratos de las mujeres mayas según Proskouriakoff 1961: 96-97. Traducida por la autora.

Ocho años después, en 1969, Kubler continúa por el sendero de Spinden, reorientando el foco de atención hacia la iconografía, por encima del estilo. El mérito de este autor reside en su puesta en valor del análisis de las imágenes como metodología de estudio para aproximarnos al conocimiento de la cultura maya (Kubler 1969: 4-5). En su trabajo aplica el método de análisis e interpretación iconográfica articulado por Panofsky (1979) al estudio del arte maya. De manera que adapta una metodología propia de la disciplina de la historia del arte para analizar las representaciones artísticas mayas y actualizar las investigaciones de sus predecesores. En este sentido, su estudio nos marca una línea a seguir para analizar nuestro extenso *corpus* de imágenes.

De sus análisis resultan dos grandes grupos, que engloban las escenas plasmadas en las obras de arte maya: “Imágenes conmemorativas” e “Imágenes rituales”. Y, entre estas dos categorías, distribuye todos los temas que él identifica en el arte maya (Tabla 3.2.).

A. IMÁGENES CONMEMORATIVAS DE CEREMONIAS DINÁSTICAS RELATIVAS A PERSONAS HISTÓRICAS:

Presentación del niño heredero.
Ascensión del gobernante
El gobernante bajo la protección sobrenatural.
El conquistador glorificado (con cautivos).
Audiencias con el gobernante.
Consejos de la corte.
Ofrenda de regalos.
El gobernante como sacerdote.
Penitencia de las personas gobernantes.
Escenas de vestido.
Batallas.
Juegos de pelota.
Ritos funerarios.

B. IMÁGENES RITUALES RELATIVAS A SERES SOBRENATURALES Y MÍTICOS:

Cabezas glíficas.
Personificaciones de espíritus y periodos.
Figuras animales.
Plantas humanizadas.
Regencia sobre actividades.
Narraciones míticas.
Actos de culto.

Tabla 3.2. Lista de los temas representados en las imágenes mayas según Kubler 1969: 9-10. Traducida por la autora.

La propia Proskouriakoff (1970: 315) auguraba que el trabajo de Kubler tendría ecos en estudios futuros como un instrumento para otras investigaciones, ya que su enfoque trataba de dilucidar el significado de las combinaciones de símbolos que conforman el

corpus iconográfico maya, basándose en las composiciones figurativas, los contextos y los textos jeroglíficos, de los que extrae los principales temas empleados por este pueblo.

Asimismo, sobresale el trabajo de Marcus (1976) como temprana aportación al estudio de la representación de la mujer en el arte maya, debido a su somera clasificación de los roles propios de estas mujeres durante el Clásico, dividido entre las mujeres como protagonistas retratadas al frente o en la parte trasera de la estela y las mujeres partícipes en escenas más amplias (Marcus 1976: 156). Destaca también una recopilación de los monumentos y los lugares en los que se hallan.

En lo que respecta a la vestimenta femenina, existen numerosísimos trabajos dedicados al estudio de los textiles⁷ y los trajes que portaron y portan las mujeres mayas desde el pasado hasta la actualidad. En este sentido, cabe destacar el trabajo de Bruhns para la obra compilatoria de Virginia Miller, *The Role of Gender in Precolumbian art and architecture* (1988), en el que llevó a cabo un análisis de la vestimenta que lucen las reinas mayas en el arte monumental, describiendo y reflexionando en torno a los diferentes tipos de prendas que observó y los contextos de uso. Por ejemplo, señaló que en las representaciones las señoras vestían una túnica ceremonial real, un vestido formal completo o un vestido informal, de acuerdo con su rango (Bruhns 1988: 106). Y, destacó el uso del traje de red u otras prendas como la falda o el *quechquémtitl*, sin olvidar los tocados (Bruhns 1988: 109-112). En este sentido, menciona someramente algunos de los símbolos que se utilizaron frecuentemente para decorar estas prendas como el que sigue la forma de la estera⁸ o la insignia cuatripartita (Bruhns 1988: 108).

Más tarde, en *Gender and Power in prehispanic Mesoamerica*, Joyce (2000a: 59-82) dedica un espacio a tratar, desde una perspectiva de género, la representación del cuerpo en el arte maya. La autora busca en las representaciones posibles indicadores que distingan específicamente el género femenino en el arte, sin que esto implique que los personajes masculinos no los incluyan en su representación. Ahora bien, si la incidencia en los aspectos formales de Proskouriakoff (1950), Kubler (1969) o Patrois (2008) marcan una senda metodológica para estudiar el arte maya, las reflexiones de Joyce nos orientan respecto a la

⁷Véase nota 57, en este capítulo.

⁸ Este símbolo, al que haremos referencia en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, se conoce comúnmente en la literatura como símbolo de la estera, *pop* o *pophp* y se relaciona con la realeza porque, como veremos, forma parte de los atributos iconográficos característicos de los personajes de la corte. En los últimos años los especialistas apuntan a que su pronunciación más probable es **JAL** (pues su diseño forma parte de este logograma) y que su significado podría ser más amplio, es decir, que además de referirse a la estera sobre la que descansan los reyes y las reinas en el trono, podía hacer referencia a otros tipos de materiales tejidos, aunque, no por ello deja de ser un atributo vinculado con el poder (Stone y Zender 2011: 81).

perspectiva que debemos aplicar en este tipo de trabajo. Su investigación tampoco carece de una parte de categorización, en la que puntualiza, por ejemplo, los tres tipos de vestidos que los mayas emplearon para determinar el género femenino de los personajes. Sin embargo, la diferencia reside en que, según Joyce, la representación de los atributos característicos de un género no tiene porqué ir ligada necesariamente al sexo que, desde el punto de vista occidental, sería el correspondiente. Sino que el género era parte de la construcción social de la identidad del individuo y, cómo tal, estaba sujeto a cambios en función del mensaje que se quisiera comunicar. Por ejemplo, estaba muy ligado al rango social de la persona retratada (Joyce 2000: 59-68). Lo que significa que vamos a encontrar atributos propios de distintos géneros, de acuerdo con el pensamiento maya, pero empleados indistintamente por hombres y mujeres, y también atributos neutros. Y, es fundamental tener en cuenta esta premisa a la hora de elaborar un estudio detallado de cada uno de los atributos iconográficos que hemos reconocido, y que estudiamos a continuación.

Asimismo, cabe destacar el mencionado trabajo de Patrois (2008), quien, basándose en la obra pionera de Proskouriakoff (1950), desarrolló un minucioso estudio estilístico e iconográfico sobre la escultura del Clásico en el norte de Yucatán. Necesariamente, la investigación de Patrois incluye un apartado específico dedicado a las representaciones humanas. Por lo tanto, desarrolla su propia clasificación para el cuerpo de imágenes que recopila del norte de Yucatán, en la que incluye los tipos de posiciones, los peinados y tocados, los adornos, la vestimenta (prendas textiles, armaduras, cinturones y sandalias), armas, atributos de poder y otros objetos. Así, su obra viene a retomar y completar el trabajo realizado por Proskouriakoff (1950), ampliando el estudio a otra área geográfica. Conocer su labor también ha sido necesario antes de realizar nuestro estudio. Aunque nuestro *corpus* engloba menos imágenes procedentes de esa área geográfica, existen igualmente algunos ejemplos y muchos paralelismos entre los diseños que ella encuentra en el norte y los que observamos nosotras en otros territorios.

Y, más próxima en el tiempo, destaca la tesis doctoral de Salazar (2019) en la que se realiza un exhaustivo análisis de las imágenes de los gobernantes que fueron integradas en los monumentos arquitectónicos. En su trabajo destaca, en relación con nuestro objeto de estudio, el análisis que hace sobre la parafernalia real. Además, uno de los aspectos más interesantes de su labor es, sin duda, el cuidadoso desarrollo de un método específico para el estudio de su *corpus* de imágenes.

Sin dejar de nombrar el extenso estudio de reciente publicación sobre el cuerpo humano, sus variedades y la forma de adornarlo mediante ropa, pintura corporal o joyas, entre otros,

editado por Carter, Houston y Rossi (2020). En este trabajo se profundiza en el estudio de algunos elementos que nos conciernen especialmente, porque se trata de tipos de adornos y vestimentas utilizados también por mujeres. A lo largo de sus páginas se hace referencia, de manera general, a los tipos y los materiales utilizados, la evolución en el tiempo, las variantes en el espacio y, el significado y la función social, de atributos como los tocados, la vestimenta, las joyas o las diademas.

En los últimos años, también algunos epigrafistas que han centrado sus estudios en las figuras femeninas, han incluido aspectos relacionados con la imagen de la mujer en algunas de sus investigaciones. En su tesis sobre los títulos asociados a mujeres en las inscripciones mayas, Tuszyńska (2016: 213-271) incluyó un capítulo en el que recogía todos los monumentos donde habían sido retratadas mujeres y las agrupaba en función de su condición de madres, de esposas, de únicas protagonistas de la escena, de acompañantes, de guerreras o de cautivas. Y, finalmente, estudió la relación que se da entre su indumentaria y el ritual que estaban realizando. Por su parte, Puga (2009) recopiló una cuantiosa información relativa a enterramientos femeninos, representaciones de mujeres y, especialmente, inscripciones en las que fueron mencionadas. En este trabajo, aunque su objetivo principal es el estudio de las menciones epigráficas, redacta un apartado muy breve sobre los elementos iconográficos de las mujeres (Puga 2009: 282-283).

Mención aparte requieren los estudios que, por centrarse en un lugar concreto, han permitido llevar a cabo análisis iconográficos muy detallados en los que se han diseccionado las obras y se han estudiado exhaustivamente cada uno de los atributos representados. En nuestro caso, dada la proliferación de retratos femeninos que hay en Yaxchilán, nos interesa especialmente la obra de Tate (1992), que destaca por el nivel de rigurosidad a la hora de estudiar las manifestaciones artísticas de dicha ciudad y, en lo que a nosotras respecta, especialmente las imágenes.

Por último, cabe mencionar otra obra en la que muchos de los atributos iconográficos presentes en el arte monumental maya son aislados y analizados en profundidad para construir discursos sobre la realeza, el poder y, en general, la vida de la corte maya (ritual, guerra, juego de pelota, etc.); nos referimos a *The blood of Kings* de Linda Schele y Mary Miller (1992).

Así pues, basándonos en los citados estudios previos, exponemos a continuación los elementos que hemos identificado en las representaciones artísticas de las mujeres de nuestro *corpus* y que consideramos susceptibles de análisis y clasificación. Y, en este sentido, presentamos nuestras propias propuestas a la hora de agrupar y categorizar ese conjunto de atributos iconográficos.

Nuestro método ha consistido en aislar de cada representación aquellos elementos que componen la indumentaria y demás atributos de las mujeres mayas en los retratos, para estudiarlos y comprender mejor la función comunicativa que cumplen en la imagen, al combinarse con todos los demás. En total, han sido considerados en este estudio 150 retratos femeninos, pertenecientes a un conjunto de 126 monumentos, repartidos entre 35 ciudades del área maya (véase Anexo Tabla I.1.). Estudiamos los diferentes elementos de su indumentaria: joyas, vestidos, cinturones, calzado y tocados. E incluimos también al principio los objetos que portan en las manos, puesto que, generalmente, revelan importante información sobre la acción que se está llevando a cabo. Así, en primer lugar, clasificamos los elementos de cada grupo según su forma y su nivel de complejidad, estableciendo unas categorías que nos faciliten la identificación y diferenciación entre unos tipos u otros en los análisis posteriores. Y, en segundo lugar, en los casos en los que identificamos elementos significativos formando parte de estos atributos, los analizamos por separado para entender su uso como parte de los retratos de las mujeres de la corte, siempre teniendo en cuenta el contexto en el que aparecen. Pues no podemos obviar el significado connotado que tienen estos elementos iconográficos, es decir, que en muchos de estos diseños vamos a entrever una carga de contenido que va más allá de lo que representan visualmente, pero que al mismo tiempo depende del momento, el lugar e incluso la parte del retrato en la que aparecen.

Son muchos los aspectos que se pueden abordar en un trabajo de estas características. Sin embargo, como una primera toma de contacto con la materia y teniendo en cuenta el gran *corpus* de imágenes con el que trabajamos, hemos considerado más provechoso centrarnos en los objetos que llevan en las manos y en su indumentaria, puesto que, en muchos casos, son los elementos en los que las diferencias de género son más palpables y, porque proporcionan una gran cantidad de información sobre sus portadoras, lo que nos permite empezar a aproximarnos a la idea que tenían los mayas sobre las mujeres y cómo esto se ve reflejado en el arte. Y, sentar unas bases para futuros estudios que en los que incluyamos otros aspectos como gestos, postura corporal o acompañantes, entre otros. Asimismo, el acercamiento que hacemos a cada atributo persigue empezar a detectar diferencias y paralelismos entre las imágenes de unos sitios y otros, y de unos periodos y otros. Lo que nos permite sentar unas bases a partir de las cuales desarrollar futuros estudios, o bien ampliando los elementos estudiados o ahondando todavía más en el análisis de algunos puntos concretos como pueden ser las joyas o los mencionados tocados, por citar algunos. Y, en definitiva, aproximarnos a la presencia que tuvieron estas mujeres mayas de la élite en las imágenes que componen la historia de su cultura.

3. 1. | O B J E T O S

En las obras de arte monumentales en las que los retratos son sumamente conceptuales, además de la indumentaria que visten, calzan y con la que se adornan estas mujeres, algunos de los elementos más significativos son los objetos que portan o que aparecen junto a ellas. Estos, en muchas ocasiones nos ayudan a contextualizar la escena e interpretar la acción que se está llevando a cabo.

En función del contexto en el que actúan los hemos agrupado en cinco categorías: insignias de poder, objetos rituales, objetos bélicos o relacionados con la guerra, objetos de lujo y jeroglíficos.

Antes de profundizar en su análisis, cabe señalar que muchos de estos objetos no son exclusivos del género femenino, sino que los hombres también utilizaron algunos como la barra ceremonial o el cetro maniquí, con los mismos fines. No obstante, es interesante notar, como se verá a continuación, que hubo otros que sí parecen estar asociados exclusivamente con las mujeres y, por tanto, nos pueden ayudar a comprender mejor cómo fueron construidas algunas diferencias de género para distinguir las características o funciones femeninas, de las masculinas, en el arte maya.

3.1.1. | I N S I G N I A S D E P O D E R

En este grupo incluimos aquellos objetos que están presentes en escenas de ascensión al trono o toma de poder, y que generalmente, se transmiten de madres a hijos como símbolos del poder regio que garantizan y legitiman el derecho al trono del heredero.

Barra ceremonial: “The Ceremonial Bar is the name given to a peculiar object of unknown use that is commonly held in the arms of the priest-like figures represented in the sculptures”⁹ (Spinden 1975: 49). Esta es una de las primeras referencias que se conoce en la literatura sobre este objeto. La barra ceremonial es un instrumento alargado que sujetan los gobernantes, las gobernantes en este caso, generalmente con ambos brazos y contra su pecho, en posición horizontal¹⁰ (Fig. 3.1. a.) o diagonal (Fig. 3.1.b), en los ejemplos en los que el objeto es más grande y pesado, y de la cual, en la mayoría de las ocasiones,

⁹ “La barra ceremonial es el nombre dado a un peculiar objeto de uso desconocido que sujetan comúnmente en los brazos las figuras similares a sacerdotes representadas en las esculturas.” Traducción de la autora.

¹⁰ La posición de sujetar la barra ceremonial con ambos brazos recogidos contra el pecho es tan particular que, incluso cuando los personajes representados no portan la citada barra, se reconoce como la postura prototípica para ello. Véase Schele y Miller 1992: 121.

emerge una gran serpiente de la visión. Esta puede estar atravesando con su cuerpo el tubo de la barra o bien puede tratarse de una serpiente bicéfala, cuyas cabezas sobresalen por sendos extremos del objeto. En la mayoría de los retratos, las serpientes abren extremadamente sus fauces de las que surgen representaciones de divinidades. A partir del período Clásico Tardío, la más frecuente será la imagen del dios K'awiil, que luego tomará protagonismo también en otro tipo de cetros ceremoniales (Valencia y García 2010: 240). En otras ocasiones, esta barra puede ser flexible y curvada, siguiendo la forma del sinuoso cuerpo de la serpiente. La importancia de este objeto, presente en numerosas representaciones de reyes y reinas mayas, ha despertado el interés de muchos investigadores, quienes han tratado de abordar el análisis de la barra ceremonial en sus trabajos.¹¹ Así como en algunas representaciones la barra presenta símbolos de la banda celestial en su cuerpo, generalmente las bandas cruzadas, y dos cabezas de serpiente a los lados, se ha interpretado que puede tratarse de una representación del monstruo que ocupa la bóveda celeste, según la cosmovisión maya, y que, por tanto, estos elementos convierten el cuerpo de la persona en un microcosmos (Carlson y Landis 1985: 122).¹² De hecho, en algunos ejemplos también se puede apreciar la barra sobre la cabeza del gobernante (véase Plate 34 o Plate 111d en Schele y Miller 1992: 130). W. Taylor (1941) fue de los primeros en apuntar esta relación entre la barra ceremonial y la banda con el monstruo celeste situada por encima de las cabezas de los gobernantes en los dinteles de algunas puertas.¹³ Y, de la Garza (1984: 295) secunda esta teoría de que la barra sea una versión esquemática del monstruo celeste. Estas barras están decoradas también, en algunos ejemplos, con atributos florales o con los símbolos de líneas entrelazadas o *pohp*, lo que las convierte, más que en bandas celestiales, en portales que permiten la comunicación entre diferentes mundos, según Looper (2000: 21). Schele y Miller (1992), por su parte, se refieren a estos objetos como barras de serpiente bicéfala, entendidas como uno de los atributos de poder más importantes vinculados a la realeza maya. Y es que, independientemente de su significado concreto, en lo que coinciden la mayoría de los autores es en su utilización como insignia de poder empleada por las familias reales del Clásico. Especialmente en las áreas de Petén, Motagua y Usumacinta, dónde fue

¹¹ Algunas de las primeras apreciaciones sobre la barra ceremonial fueron las de Spinden (1975), Taylor (1941), de la Garza (1984) o Carlson y Landis (1985). Desde entonces, ha estado presente en el discurso de numerosos investigadores del área que estudian la iconografía maya. Véase: Tate 1992: 135; Schele y Miller 1992; Clancy 1994; Looper 2000: 21; Miller y Martin 2004: 94 o Valencia y García 2010: 240, 254, por citar algunos.

¹² Lo que ya apunta hacia las teorías sobre la banda celestial en el traje de las nobles mayas y la posible equiparación de sus cuerpos con la superficie terrestre, que formulará más adelante Joyce (2000a).

¹³ En este mismo trabajo también relaciona la barra ceremonial con el colgante de la barra que analizamos más adelante (Fig. 3.59).

representada con más frecuencia (de la Garza: 1984: 294). Las mujeres que la portan nos indican que ocupan un lugar preponderante en la corte de su ciudad. La serpiente bicéfala en sus manos, en forma de barra ceremonial, les confiere cualidades divinas y el derecho a ejercer su mandato (de la Garza 1984: 299). Existe incluso un ejemplo en el que la señora utiliza un enorme hueso, un fémur para ser exactos, y lo emplea como barra ceremonial de la que emerge una enorme serpiente, nos referimos a la Estela de San Francisco (véase Fig. 4.38.) (Miller y Martin 2004: 98; Pillsbury 2018). Es, junto con el cetro maniquí, el tipo de instrumento de poder más repetido en los retratos de la nobleza maya (Schele y Miller 1992: 72). No obstante, es interesante notar que, a pesar de ello, no se han hallado vestigios arqueológicos de estos objetos. Por lo que cabría preguntarse entonces si estas piezas fueron fabricadas con materiales perecederos como la madera.



Fig. 3.1. Barras ceremoniales portadas por mujeres: a. Barra horizontal o común, b. Barra diagonal o grande. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

En última instancia, cabría señalar la evidente relación entre este elemento y la serpiente de la visión. De hecho, como anunciábamos en el epígrafe anterior, existen casos en los que las señoras sujetan el propio cuerpo sinuoso de la serpiente bicéfala, a modo de barra ceremonial, pero trazado de manera más naturalista. Este animal se conoce también como monstruo bicéfalo o dragón bicéfalo y se caracteriza por el alargamiento de su mandíbula superior, en contraste con una casi inexistente mandíbula inferior, sus colmillos curvos, a veces incluso flamígeros, su nariguera y otros elementos en forma de volutas sobre su hocico, que incluyen una escama supraocular adornada, su ojo rectangular y hueco y, en ocasiones, también por su barba flamígera y sus orejas (Garza 1984: 164).

Bastón: en este análisis también hemos hallado retratos en los que las mujeres se apoyan sobre un bastón. No obstante, son ejemplos escasos y difieren entre sí.¹⁴ Por ejemplo, el extraño bastón sobre el que se apoya la anciana representada en la pintura mural de Chilonché (véase Fig. 4.67.) está formado por una sucesión de pequeños gránulos (Fig. 3.2.a), algo muy particular para una pieza de este tipo, que nos recuerdan a las gotas de

¹⁴ Excluimos de esta clasificación el bastón de tres secciones, puesto que la Estela 6 de Tikal, en la que ha sido identificado este elemento, no está asociada con total seguridad a un personaje femenino.

sangre o de agua, o a las semillas que se derraman desde las manos de algunos personajes en el arte maya (véase, por ejemplo, las páginas 34-37 del Códice de Madrid). No obstante, la mano de la anciana se aferra en torno al elemento, dándonos a entender que, efectivamente, se trata de un bastón y que está apoyando su peso en él. Por lo que estaríamos hablando de un elemento funcional, en este caso, y no en un elemento distintivo del poder real. Por otro lado, están los bastones mucho más elaborados que portan las señoras representadas en el Panel 6 de La Corona que, al contrario que el anterior, parecen formar parte de su indumentaria y estar ensalzando su riqueza (véase Fig. 4.49.). El que porta Ix Ti' (a la izquierda del observador) se ha clasificado como una variante del cetro-maniquí que estudiamos a continuación, puesto que está rematado por una efigie del dios K'awiil (Fig. 3.2. b.). Mientras que en el caso de Ix Naah Ek' (situada a la derecha del observador) parece tratarse de un bastón de mando, propio de los gobernantes, similar al que lleva la gran escultura tras ella, pero sin un tipo de decoración concreta que nos pueda ayudar a determinar su tipología (Fig. 3.2. c.). Aun así, no podemos descartar que se trate de una versión del bastón del dios K'awiil con el cuerpo reducido a un palo como vemos en el caso del bastón representado en la Estela de Tzendales (véase Fig. 50 en Spinden 1975: 52). Mediante estos objetos, las señoras, al menos las dos últimas, también están insistiendo en su autoridad frente al pueblo.¹⁵



Fig. 3.2. Bastones portados por mujeres: a. Bastón de granulos, b. Bastón con efigie, c. Bastón de mando con decoración por determinar. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

¹⁵ Para más información sobre los tipos de bastones especiales empleados en ceremonias específicas véase: Grube 1992 oLooper 2009.

Cetro maniquí: Junto a la barra ceremonial, el cetro maniquí o cetro del dios K'awiil es una de las insignias regias más importantes de la nobleza maya tomada por los aspirantes al trono como testigo del poder heredado de sus antecesores, el cual les confiere simbólicamente su autoridad.¹⁶ Su nombre se debe a la efigie en miniatura que la da forma, una divinidad, generalmente, del dios K'awiil. Por ello, una de las expresiones utilizada para describir la ascensión de los gobernantes significaba, literalmente “tomar o agarrar a K'awiil” (Wald 1994: 71 en Valencia y García 2010: 235; Valencia y García 2010: 254). Un dios que, además, estaba asociado con la continuidad de los linajes regios (Schele 1979: 8; Grube 1992: 209). El dios K'awiil, dios K o dios Gll, es una divinidad fuertemente vinculada con la realeza en general, que se presenta de múltiples formas. Su característica pierna serpentina era la que ejercía de barra, convirtiéndose en la empuñadura corta o mango que precisan los cetros (Fig. 3.3. a.). Asimismo, se reconoce principalmente por el hacha humeante en su frente, el espejo y el hocico largo que caracteriza la representación zoomorfa de esta deidad (Spinden 1975: 51; Coggins 1988: 16; Schele y Miller 1992: 49). El dios K'awiil, en forma de cetro, está asociado a escenas político-rituales como danzas, autosacrificios, conmemoraciones de final de periodo, o ascensiones (Grube 1992: 208-211; Schele y Miller 1992: 49; Tate 1992: 94). Además, Valencia y García (2010: 257), argumentan que la cualidad del dios de comunicarse entre diferentes planos del cosmos era adquirida, de este modo, por el nuevo líder, quien habrá de cumplir el cometido de intermediar entre estos diferentes niveles de la existencia. Cabe señalar que este objeto está relacionado con el bulto ceremonial que estudiamos entre los objetos rituales, tan frecuente en las ceremonias de Yaxchilán por su relación con las escenas de danza ritual (Tate 1992: 94). Aunque estas danzas con el cetro del dios K'awiil no se dieron solo en esta zona (Grube 1992: 208;Looper 2009: 50). Asimismo, este objeto está vinculado con el pectoral trilobulado, que nosotros conocemos como pectoral de barra ceremonial (Fig. 3.50.d.) y el escudo. Este conjunto de objetos (escudo, pectoral y cetro-maniquí) es denominado por Looper (2009: 23) como la combinación de “emblemas triádicos”, asociada a los retratos de gobernantes que conmemoran fechas de final de periodo. No obstante, no es el caso de los retratos de las señoras estudiadas, quienes no lucen la citada combinación de elementos. Finalmente, cabe señalar que existen variantes del cetro en el que solo se muestra la cabeza de la divinidad al final del mango, en lugar del cuerpo completo (Fig. 3.3. b.).

¹⁶ Entre los autores que defienden esta idea y abordan el estudio de esta pieza encontramos a Spinden (1975: 50-53), Grube (1992: 208) o Velásquez (2005: 36), entre otros.



Fig. 3.3. Cetros-maniquí portados por mujeres: a. Cetro maniquí de efigie completa, b. Cetro maniquí solamente con la cabeza de la efigie. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Efigie de una deidad: en varias de las representaciones estudiadas, las señoras cargan en sus manos o entre sus brazos, la pequeña efigie de una divinidad, sin que esta esté integrada en otro objeto como un bastón o un cetro (Fig. 3.4). Tanto Spinden (1975: 51-52) como Proskouriakoff (1950: 89-91) hicieron la diferenciación en sus estudios, entre estas pequeñas figuras, casi siempre sentadas, y aquellas que se incorporaban en otro objeto. En ocasiones, este ser descansa incluso sobre su propio trono en miniatura (véase, Panel del Templo de Sol de Palenque) y en otras, se ha llegado a presentar solamente el trono, que, además, tiene la forma de una barra ceremonial (véase, Panel de Xupá). Normalmente, se trata de representaciones del dios K'awiil que completan los retratos de los reyes y reinas mayas. Como ya hemos visto, K'awiil está muy ligado con los linajes reales y el poder. De este modo, podemos considerar que las mujeres que se hicieron retratar con efigies de K'awiil en sus manos manifiestan su pertenencia a las casas reales mayas y su papel como gobernantas que intermedian entre los dioses y su pueblo. Estas estatuillas de culto que nos recuerdan a la forma de adoración con la que estamos más familiarizados en la cultura occidental, eran frecuentes en el área maya durante el periodo Clásico y, aunque se han conservado pocos vestigios, se augura que pudieron estar fabricadas en madera y estuco, y envueltas en tela (Houston y Stuart 1996: 303). Al tratarse de objetos ofrecidos en escenas de danzas ceremoniales, podemos deducir que, al igual que el cetro-maniquí, estas figuras actuaban como insignias de poder que debían ser ofrecidas a los mandatarios cuando ejecutaban estas ceremonias de ascenso al trono. Por último, aunque la imagen del dios K'awiil es la que hallamos con más frecuencia en las representaciones femeninas y en las representaciones mayas en general, también es interesante notar que hemos dado con, al menos, un ejemplo diferente. Es el caso de la Señora de la Estela 40 de Tikal (Fig. 4.28.), que porta la efigie de una divinidad diferente, que se ha identificado como el dios GIII o jaguar sol del Inframundo (Valdés y Fahsen 1998: 73).

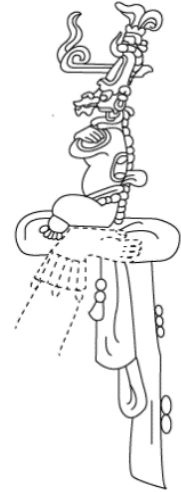


Fig. 3.4. Efigie del dios K'awiil portada por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

En última instancia, cabe mencionar el caso excepcional de los pilares del Templo de las inscripciones de Palenque, en el que los personajes retratados, entre los que se incluye la Señora Tz'akbu Ajaw (Fig. 4.76.), acunan una representación del dios K'awiil como si se tratase de un recién nacido.

Tocado de tambor mayor: Se trata de un tipo de tocado ceremonial, grande y vistoso, pensado para ser portado u ofrecido a los gobernantes ante su pueblo (Ruiz 2014: 21-22). Su uso estuvo especialmente extendido en Palenque, como la corona característica de los gobernantes del sitio, que es ofrecida por los predecesores como insignia de poder en las ceremonias de ascensión (Schele y Miller 1992: 114). Así, la sostienen indistintamente tanto hombres (véase Tablero del Palacio de Palenque) como mujeres (véase Placa Oval de Palenque) en las representaciones artísticas mayas (Fig. 3.5). En el estudio realizado, encontramos solamente una señora, Ix Sak K'uk, que sujeta en sus manos este tipo de ornamento, tal vez por su condición especial de reina, cuyo rango político sobresalía por encima del de su esposo (Fig. 4.69.). Sin embargo, no contamos con ninguna representación en la que una señora lo esté recibiendo, aunque sí parece portarlo la dama retratada en el Panel 2 de El Cayo. Se caracteriza por tener forma cilíndrica, cuya estructura debió ser de madera, por estar decorado con teselas cuadrangulares de jade o concha y por estar rematado en la parte superior por un haz de plumas largas que se elevan hacia arriba. Además, en la parte frontal normalmente se adhería una máscara del dios bufón (Schele y Miller 1992: 69). La señora que lo porta entre sus manos ejerce como matriarca responsable de transmitir el poder real a su hijo, al ofrecerle uno de los atributos de la indumentaria real que completa su ascensión al trono. La transmisión de este objeto es empleada como recurso visual para representar, una vez más, el paso de testigo del poder

de los padres a sus hijos, y legitimar su acceso al gobierno de las ciudades. Estas escenas se convirtieron así, en el tipo iconográfico para representar el ascenso al trono en algunas ciudades como la mencionada Palenque, durante el período Clásico.¹⁷

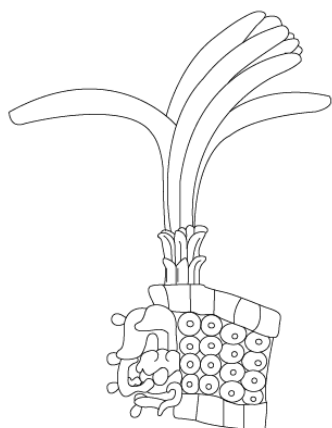


Fig. 3.5. Tocado de tambor mayor ofrecido por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Cráneo con serpiente: Uno de los elementos más raros que cargan las mujeres en sus manos en algunas representaciones artísticas mayas es un cráneo, con orejeras y tocado propios, que se cree que pertenecía a un simio (Fig. 3.6.).¹⁸ La orejera que adorna esta pequeña calavera lleva infijo el símbolo **K'AN** y su tocado es una serpiente, en cuya piel se han adherido ojos muertos (Graham y Von Euw 1977; Schele y Miller 1992: 177, 187-188). De acuerdo con los estudios previos, este conjunto se ha interpretado, por un lado, como una metáfora del sol (la cabeza del simio) que surge del inframundo, representado por la serpiente que devora un sapo, y se ha equiparado con la acción de autosacrificio de sangre que está teniendo lugar en estas escenas y, en consecuencia, con la propia ascensión del gobernante, comparada con la salida del sol desde el inframundo (Tate 1992: 52, 120). Así, este objeto se encuentra entre los distintivos iconográficos que aluden al dios GI (Tate 1992: 52). Y, por otro lado, se ha propuesto que se trate de una representación de la emanación de la entidad anímica desde la cabeza de un ancestro, donde se encuentra uno de los tres centros anímicos del cuerpo, relacionado, a su vez, con la fuerza del sol (López Oliva 2013: 29-30; 2018: 304). Por lo que en ambos casos el cráneo, de un modo u otro está relacionado con dicho astro.

¹⁷ Recientes investigaciones concluyen que tanto este tipo de tocado, como la tradición ritual que lo rodea, provienen de Teotihuacan (Helmke 2017: 88).

¹⁸ Según el estudio de Kubler (1969: 39-40), los tres puntos en los cráneos son una referencia al signo triádico. No obstante, en la bibliografía más reciente se apunta que la presencia de los tres puntos sobre la ceja, eran utilizados en la iconografía para señalar que se trataba de un cráneo real (López Oliva 2013: 27).

Es posible que (...) la serpiente que emana del cráneo, sea la representación de la entidad anímica que se alojaba en la cabeza de los seres humanos, el *b'aahis*, según la concepción maya (López Oliva 2015: 318).

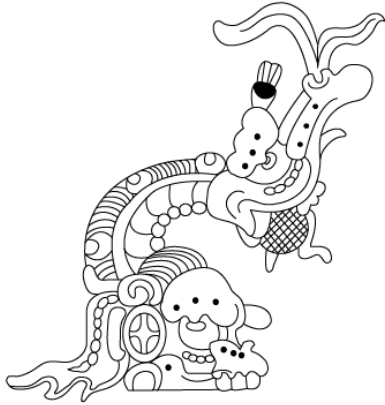


Fig. 3.6. Cráneo con serpiente portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*

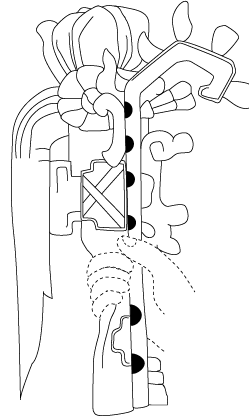


Fig. 3.7. Hacha K'awiil portada por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Hacha K'awiil: Esta arma se ha clasificado como un objeto ritual o insignia regia, en lugar de objeto bélico, puesto que se representa en escenas asociadas con la toma del poder, debido, además, al fuerte componente simbólico derivado de la representación de la divinidad (Fig. 3.7.). En este sentido, pudo haber sido un arma simbólica que dota a quien la porta, en sentido figurado, de los poderes del rayo propios del dios, y por tanto, de la capacidad de abrir la tierra para que de ella nazca el maíz, alimento de vida (Rivera Acosta 2018: 192-193). Así bien, pudo estar relacionada con la función de los gobernantes de procurar mediante sus políticas los recursos suficientes y garantizar mediante sus actos rituales las buenas cosechas, que garanticen la continuidad de su pueblo. Lo que es todavía más relevante en el caso de las líderes femeninas que, además, era mujeres fértiles que se esperaba que fueran capaces de asegurar la pervivencia del linaje regio al alumbrar a los futuros reyes y reinas. Ahora bien, esta denominada hacha, fue analizada en detalle por Wanyerka (1996: 80) quien se refirió a este instrumento como un cetro, e identificó que estaba compuesta por la máscara de un reptil, tiras de tela entrelazadas, solapas en forma de T y un diseño tejido de bandas cruzadas. En este sentido, sin perder sus connotaciones bélicas, más que un arma, se considera un estandarte de batalla (Wanyerka 1996: 80).

3.1.2. | OBJETOS RITUALES

Como su nombre indica, en este grupo se aborda el estudio de aquellos objetos que son empleados por las mujeres en las ceremonias rituales y que, o bien nos indican qué tipo de acto religioso se está llevando a cabo, o atestiguan que ese ritual ya se ha celebrado o se augura su celebración en un futuro

Bol con elementos de autosacrificio: En las escenas en las que se anuncia que el ritual de derramamiento de sangre se ha cometido o se va a cometer en un futuro o, aquellas en las que se está llevando a cabo en ese preciso instante, el elemento más significativo suele ser este bol. Se trata de un plato hondo que las señoras cargan entre sus brazos, en el que se disponen los instrumentos necesarios para llevar a cabo el autosacrificio de sangre (Fig. 3.8). Estos pueden ser, las tiras de papel para recoger la sangre, la cuerda que se atraviesan por la lengua, la espina de mantarraya u otro tipo de sangrador más elaborado con cuchillas de obsidiana o concha (Schele 1984: 35; Tate 1992: 67-67). Como anunciábamos previamente, generalmente las señoras lo sostienen contra su pecho, pero hay escenas en las que lo ofrecen con sus manos a otra persona, u otras en las que descansa en el suelo, mientras la protagonista o los protagonistas están procediendo con el ritual. Por lo tanto, es el atributo iconográfico por excelencia empleado para hacer referencia a este acto religioso propio de los reyes y las reinas mayas. En este sentido, el objeto está vinculado, por lo general, con las escenas de conjuración de la serpiente de la visión, que se aparece normalmente tras este sacrificio. Hay ejemplos en los que, sobre el bol, aparecen glifos o números que sirven para dar unas indicaciones concretas. Por último, es significativo que, cuando el bol no descansa sobre el suelo o sobre un banco, por regla general siempre son las mujeres quienes lo sujetan. Además, cuando ellos derraman su sangre lo hacen normalmente sobre una cesta (véase las representaciones de la Estelas 3 o 6 de Yaxchilán, o el Dintel 2 de La Pasadita). Dada la cantidad de atributos que que comparten con los hombres en el arte monumental, es revelador observar puntos de diferenciación como este, que parecen indicar que se trataba de un objeto especialmente vinculado al género femenino, es decir, que eran ellas quienes lo portaban y lo ofrecían, además de utilizarlo en las ceremonias.

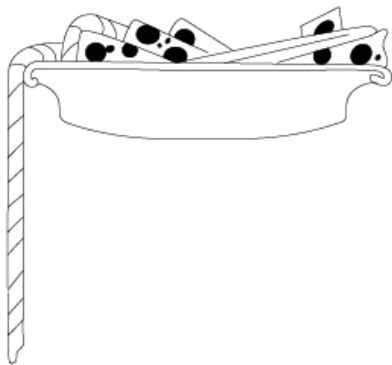


Fig. 3.8. Bol con los elementos de autosacrificio portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.



Fig. 3.9. Bulto ritual portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Bulto ritual: Se trata de un fardo de tela grande y redondeado, atado con una lazada en la parte superior, que suelen portar generalmente los personajes femeninos, abrazado contra su pecho, en escenas de ascenso al trono, especialmente en el arte monumental (Fig. 3.9.).¹⁹ Looper (2009: 226) relaciona esta forma de acunar el bulto ritual con el gesto de una madre sosteniendo a su bebé. Durante mucho tiempo se ha debatido sobre su significado y lo que pudo albergar en su interior, ya que el glifo que a veces marca esta pieza, **IKAATS** o **IKATZ** “su bulto”, no hace alusión a su contenido (Greene 1972 en Tate 1992: 68, Stross 1988: 118-119; Tokovinine 2003: 1; Looper 2009: 34). Inicialmente, Proskouriakoff (1964: 189) proponía que la presencia del bulto anunciase el nacimiento de un heredero o que se tratase de una referencia a una escena de alianza matrimonial. Tanto en una hipótesis como en otra, el bulto sería el tributo, o bien la ofrenda de agradecimiento por el recién nacido o bien como signo de acuerdo matrimonial. Ella se inclina personalmente hacia esta segunda opción. Hoy en día, en cambio, la teoría más aceptada es que este podría contener los instrumentos del autosacrificio de sangre o las insignias regias.²⁰ Y, tanto las excavaciones arqueológicas como los estudios epigráficos parecen confirmarlo (véase Tate 1992: 68). Por su parte, Looper (2009: 34-52) se inclina a pensar que los bultos cargados por mujeres (él se refiere específicamente a las mujeres de Yaxchilán que participan en escenas de danza) representan la obligación del tributo. En

¹⁹ En las vasijas de cerámica policromada o la pintura mural también es común hallar este tipo de objeto apilado en el suelo, en escenas palaciegas, junto con otros objetos que se entregan como tributo al gobernante (véase, por ejemplo, K5233). En estos casos, se sabe que algunos contenían cacao para ser ofrecido (Looper 2009: 231).

²⁰ Algunos de los autores que secundan esta teoría son: Greene (1992, en Tate 1992:68); Schele (1979: 15), Tate (1992: 68, 93), Schele y Miller (1992: 72), Looper (2000: 12) y Guernsey y Reilly (2006).

este sentido, hay otros autores que defienden que el bulto contiene elementos de la parafernalia para las danzas, en definitiva, coinciden con que en estos sacos portan los instrumentos necesarios para el ritual correspondiente (Helmke 2010: 10). Este tipo de rituales de danza formaban parte de la serie de eventos que se celebraban normalmente para investir al siguiente mandatario o conmemorar una fecha de fin de período (Tate 1992: 93). En Yaxchilán es donde más abundan las escenas de mujeres portando bultos ceremoniales de este tipo y, en su mayoría se trata, efectivamente, de escenas que celebran un ascenso al trono, un final de período o el aniversario de ascenso de algún predecesor (Tate 1992: 68, 94). Por lo tanto, en general se acepta que son símbolos de autoridad. Finalmente, cabe apuntar su relación contextual con el cetro-maniquí, la otra insignia con la que comparte numerosas representaciones.

Elementos para atravesar la lengua: Ligado al uso del bol de autosacrificio, está el hecho de portar en las manos la propia cuerda (Fig. 3.10. a. y Fig. 3.10. b.) o la espina de mantarraya (Fig. 3.10. c.), generalmente en el momento en el que su portadora está atravesando, una u otra, por su lengua²¹ para derramar su sangre sobre el citado plato que contiene el papel para empapar, que posteriormente se quemará. Tras la perforación pertinente con el elemento punzante, la propia cuerda, o bien las espinas adheridas a la misma (como puede verse en la escena del Dintel 24 de Yaxchilán,) avivaban la herida procurando el vertido de una buena cantidad del líquido sagrado, la sangre. No obstante, también observamos ejemplos en las que los objetos son portados simplemente en la mano u ofrecidos a sus acompañantes (véase Estela 2 de Bonampak). El significado y el contexto en el que aparecen en el arte, son los mismos que cuando se representa el bol con los elementos de autosacrificio.

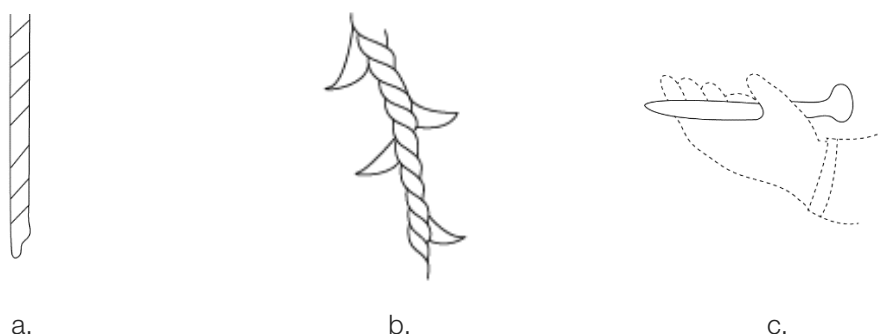


Fig. 3.10. Elementos con los que las mujeres atraviesan sus lenguas: a. Cuerda, b. Cuerda con espinas, c. Espina. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

²¹ Puesto que en este caso nos referimos exclusivamente a las mujeres.

Flor del lirio acuático: Cabe señalar que, al menos en uno de los ejemplos estudiados, la Estela 54 de Calakmul (véase Fig. 4.10.), la señora porta en su mano izquierda este tipo de flor (Fig. 3.11.). En concreto, la flor del lirio acuático (*Nymphaea ampla*), dependiendo de su ubicación y el contexto en el que se represente, puede estar aludiendo a diferentes significados (véase Simó 2017). De entre los motivos por lo que es popular en el área maya, se encuentra el hecho de que es una planta alucinógena, empleada por los gobernantes en los rituales (Schultes, Hofmann y Rälsch 2000: 73). Además, al ser una especie acuática y relacionada con la serpiente, se ha interpretado que conformaban portales al Inframundo a través de los cuales los gobernantes y las entidades sobrenaturales entraban en contacto (McDonald y Stross 2012).

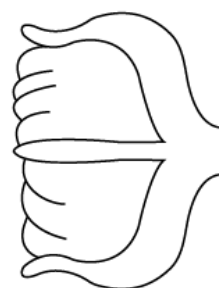


Fig. 3.11. Flor del lirio acuático portada por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Sangrador/Plumero: Entre los elementos vinculados con el ritual de autosacrificio de sangre que portan las señoras en las manos, destacan también los elaborados sangradores. Se trata de elementos punzantes, fabricados seguramente con obsidiana o espinas de mantarraya, que disponían de un mango de agarre decorado con el perfil de la divinidad de nariz larga con un doble o triple nudo en la frente, y uno o varios manojos de plumas en el extremo contrario al punzón (Fig. 3.12.). Por ello, Schele y Miller (1992: 176) se refieren a este tipo de lancetas como “El dios perforador”, ya que su mandíbula inferior es sustituida por el elemento cortante empleado en los autosacrificios. Estas mismas autoras concretan que los nudos también están asociados con el acto de flebotomía (extracción de sangre). Así, estos elaborados sangradores aludían al poder de perforación de las espinas o los punzones de obsidiana (Schele y Miller 1992: 176). Por otro lado, en esta categoría incluimos el plumero ya que, entre los retratos femeninos de Piedras Negras, es frecuente dar con mujeres que sujetan un instrumento alargado, aparentemente enfundado o envuelto en tela, del que sobresalen unas plumas muy similares a las de los sangradores (Fig. 3.13.).

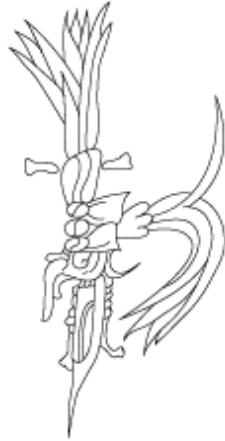


Fig. 3.12. Sangrador portado por mujeres.
Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

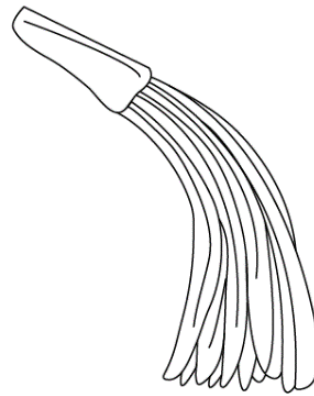


Fig. 3.13. Plumero portado por mujeres.
Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Benson (1985: 45-46) fue la primera en hacer esta observación entre el parecido de las plumas del sangrador y las del grupo de plumas encapsulado, como ella lo denominó. Los autores no han llegado todavía a un consenso sobre su verdadera función. Puga (2009: 145), por ejemplo, propone que se trate de “un punzador o un cetro de largas plumas”. En este sentido, Clancy (2009: 80) apuesta por la idea del sangrador envainado. De ahí que no podamos ver su punta. Sin embargo, las primeras teorías siempre han apuntado que pudiera tratarse sencillamente de un plumero o abanico (Proskouriakoff 1950: 95-96; Hammond 1981: 79), como los que vemos en las representaciones plasmadas sobre vasijas de cerámica policromada.²² En estas vasijas, aparece sobre todo en contextos de danza ritual o siendo ofrecido como tributo a los gobernantes, lo que, desde luego, confirma la importancia de este elemento tanto si se trata de un cetro, de un abanico o de un sangrador. Incluso, de acuerdo con el valor que por sí mismas tienen las plumas de aves sagradas en el área maya, y su necesidad como recurso para fabricar elementos sagrados e insignias regias, es posible que por sí solas fueran ofrecidas como un objeto precioso. No obstante, retomando las ideas sobre el perforador envuelto en telas para guardar su filo, nos preguntamos si es verosímil afirmar que el sangrador que vemos en las manos de las señoras en los Dinteles 13 o 14 de Yaxchilán (véase Figs. 4. 128. y 4.129.), sea el mismo utensilio emplumado que portan las damas en escenas como la Estela 1, la Estela 14 o la 33 de Piedras Negras (Véase Figs. 4.91., 4.100. y 4.88.). Al tratarse de ejemplos hallados únicamente en una ciudad, podríamos pensar también que se trata del cetro de poder característico del sitio. De hecho, Benson (1985: 46) observa la forma de este plumero tallado, decorando el trono del mandatario, en la Estela 12 de Piedras Negras.

²² Véase: K534, K694, K115, K3203, K4030; K4688, K5176, K5858.

Es decir, que en esta escena no aparece como objeto cargado por ningún personaje, sino que forma parte de los relieves que decoran el frontal de la banqueta dónde se sienta el soberano. No obstante, en la Estela 3 de Piedras Negras es evidente que el objeto que descansa sobre el tocado de Ix Winakhaab' es un sangrador con la efigie del dios perforador,²³ como los que empuñan las damas de Yaxchilán o Naranjo, lo que desvela que este tipo de instrumento, con idénticas características iconográficas, era conocido y estaba presente en el área. Además, en este mismo sitio, la Estela 11 muestra el retrato de una víctima de sacrificio con un objeto emplumado sobre su pecho, decorado con los mismos tres nudos de la flebotomía y el símbolo de la estera (*pohp*), (Fig. 3.14.). Y, aunque a duras penas se conserva, parece que había otro similar a los pies del trono y de la Señora en la Estela 14 de este mismo sitio.

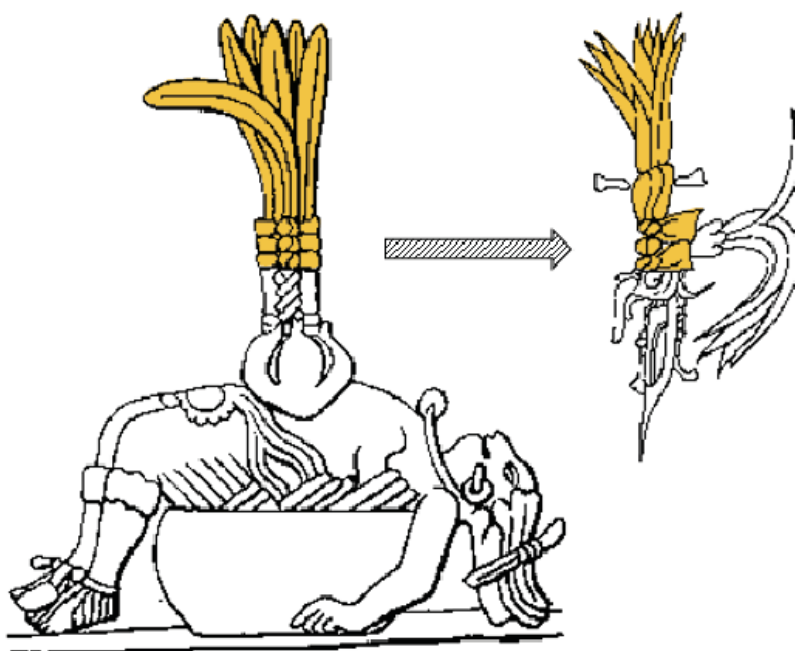


Fig. 3.14. Detalle del personaje sacrificado en la Estela 11 de Piedras Negras modificado por la autora y dibujo del sangrador elaborado a partir del *corpus*.

En este caso, en lugar de punta observamos un elemento bulboso no identificado, pero todo apunta a que se trata de un arma ritual, probablemente un cuchillo o un perforador, con una decoración prácticamente idéntica a la de los perforadores vistos en Yaxchilán, y similar a los objetos envueltos que portan las señoras en sus manos en Piedras Negras. Y, en un vaso de estilo Chololá (véase Figura 58 en Coe 1973), Benson (1985: 46) reconoce que hay un personaje sujetando un manojo de plumas con una mano, mientras con la otra se sujeta la

²³ En este caso, sobre la cabeza del dios, en lugar de nudos encontramos un pequeño tocado con la insignia cuatripartita.

lengua, un gesto que podría estar haciendo referencia al ritual de derramamiento de sangre practicado por las mujeres. De un modo u otro, lo que parece evidente es que podría tratarse de algo más que un simple plumero o abanico, no solo por la trascendencia de que sea ofrecido como tributo, sino porque, además, vemos cómo la importante señora retratada en la Estela 40 de Piedras Negras, lo sujeta cuando es conjurada por su descendiente, lo que indica que pudo ser visto como un emblema vinculado con el linaje regio de esta ciudad. Por ello, Benson (1985: 46), propone que sea un objeto simbólico que se transmitía de generación en generación, y que tuvo un protagonismo especial en esta ciudad. En la escena pintada sobre la vasija cerámica K5858 pueden observarse el abanico y este característico manojo de plumas sujetos en sendas manos de un individuo, lo que hace resaltar todavía más las diferencias de forma entre ambos objetos (Fig. 3.15). Finalmente, cabe apuntar que tanto las escenas de danza, como las escenas de ascenso, cuentan normalmente con atributos iconográficos relacionados con el ritual de derramamiento de sangre, como uno de los actos fundamentales vinculados con el gobierno de las ciudades, por lo que tampoco se aleja de la idea de que estas señoras porten y ofrezcan un sangrador en sus retratos, junto a otra parafernalia real.



Fig. 3.15. Detalle del personaje con abanico y plumero en la Vasija K5858. Fotografía de J. Kerr.

Sustancia para derramar y/o bolsita para almacenarla: Otro de los rituales representado con frecuencia en el arte monumental maya es el ritual simbólico de la siembra, ritual de asperjado o esparcimiento, también conocido como ritual *chok*.²⁴ En estas ocasiones, el elemento más característico que desvela la acción que se está llevando a cabo es la sustancia en forma de pequeños óvalos, que arrojan estas señoras desde sus manos (Fig. 3.16). Hoy en día todavía se debate si se trata de semillas, copal (incienso) o gotas de sangre (García y Vázquez 2013: 7).²⁵ Son elementos que generalmente aparecen en las ceremonias de conmemoración de un final de periodo y, aunque existen más representaciones de hombres realizando este ritual (véase, por ejemplo, la Estela 40 de Piedras Negras), también hallamos varias mujeres retratadas de esta manera, especialmente en Calakmul. En algunos casos, también se puede distinguir la bolsita en la que se almacenan los gránulos antes de derramarlos (Fig. 3.17.). Cabe señalar también que, aunque hay escenas en la que la sustancia es apenas perceptible en la imagen, el texto ayuda a descifrar el acto que se estaba llevando a cabo y a dilucidar que, aunque con el tiempo se han perdido los detalles, es posible que originalmente estos gránulos cayendo estuvieran presentes en la imagen, como es el caso del Elemento 19 de La Corona.

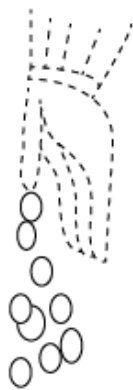


Fig. 3.16. Sustancia derramada por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.



Fig. 3.17. Bolsita portada por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

²⁴ Este nombre se debe al glifo empleado para referirse a este ritual en los textos, véase: Kettunen y Helmke 2011: 79/162.

²⁵ Tate (1987: 69) al analizar las imágenes del autosacrificio de sangre en Yaxchilán, concretamente la Estela 6, reconoce unas hileras de círculos que caen desde las manos de los personajes representados y las identifica como sangre. Mientras menciona a otros autores como Eric S. Thompson o George Kubler que los relacionan con el agua, el primero, y con los granos de maíz, el segundo.

3.1.3. | OBJETOS BÉLICOS

Al estudiar la historia de las antiguas reinas mayas, así como sus retratos, comprobamos cómo estas mujeres también fueron partícipes activas en los conflictos bélicos, al menos durante el período Clásico. Ya sea como líderes políticas al frente de las estrategias militares de su pueblo, o asistiendo en las ceremonias de preparación de guerra a sus hijos y esposos.²⁶ Por ello, no es de extrañar que las encontremos representadas con objetos para la guerra como armas, escudos y, en ocasiones, sujetando en sus manos algún casco.

To'k' pakal (Escudo-Piedra): Se trata de un excéntrico de obsidiana con la forma de la efigie del dios de nariz larga, tocado con símbolos de protección, que descansa sobre el glifo **PAKAL** que significa “escudo” (Fig. 3.18.). Así, los expertos han determinado que este conjunto de elementos reproducen la forma glífica *to'k' pakal* que significa “escudo de pedernal” o “cuchillo escudo”, y que está relacionado, por tanto, con la guerra.²⁷ Aunque se ha apuntado también su posible relación con los rituales de autosacrificio de sangre, puesto que el motivo que representa el escudo es un glifo que en Yaxchilán se asocia con este tipo de eventos (Schele 1979: 8-10, 15; Puga 2009: 138-139). Además, el objeto es ofrecido en un plato del que cuelgan unas tiras de tela. Esto lleva a pensar que debía estar envuelto previamente, quizás conformando uno de esos bultos que acostumbramos a ver en las representaciones.²⁸ Este objeto se muestra en casi todas las escenas de ascenso, junto al tocado de tambor mayor (Schele 1979: 8). En las escenas de toma de poder de Palenque es donde encontramos algunas señoras que cargan este bol con el “escudo de pedernal” y lo ofrecen a sus descendientes. Ambos elementos, “escudo” y “pedernal”, conforman un difrasismo que, efectivamente, estaba relacionado con el guerrero y que por tanto, puede estar aludiendo a una de las futuras funciones que tendrá que desempeñar el heredero en la corte.²⁹ En el epígrafe dedicado a Palenque en el Capítulo 4 (p. 492) analizamos con más detalle su posible relación con el sitio maya Uxke't'uk.

²⁶ Para más información sobre las mujeres y la guerra, véase: Reese-Taylor *et. al.* 2009 o Rivera Acosta 2018: 123-132.

²⁷ Véase: Schele 1979: 8, 25, Schele y Miller 1992: 114, Stuart y Stuart 2008: 216, Puga 2009: 138-139, Stone 2011: 171; Kettunen 2011: 405; Stuart 2012: 121 y Rivera Acosta 2018: 131.

²⁸ De hecho, en la Estructura Rosalila, en Copán, han sido hallados excéntricos de obsidiana cubiertos con restos de textiles que indican que los objetos fueron envueltos en tela individualmente. Para más información, véase: Agurcia, Sheets y Taube 2016.

²⁹ Se trata de un difrasismo muy frecuente en los textos del período Clásico. Para un estudio más detallado sobre este y otros difrasismos, véase: Raimúndez, 2021.

Fig. 3.18. To'k' pakal portado por mujeres.
Dibujo elaborado a partir del *corpus*.



Casco o yelmo: Este no es un elemento que hayamos encontrado siendo portado específicamente por las mujeres como parte de su indumentaria, sino que, la señora lo sujeta para ofrecérselo a su esposo que se prepara para la guerra (Fig. 3.19.). No obstante, más que un arma empleada realmente por los guerreros comunes, parece haber sido un elemento simbólico propio de la indumentaria militar de los mandatarios (Rivera Acosta 2018: 180). Es muy frecuente que los yelmos presenten motivos animales, el ejemplo que analizamos en nuestro *corpus* tiene la forma de la cabeza de un predador, concretamente un jaguar con un lirio acuático (véase Dintel 26 de Yaxchilán).³⁰



Fig. 3.19. Yelmo portado por mujeres en las manos. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

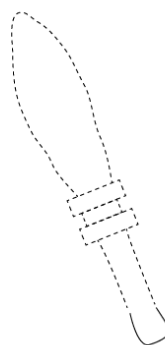


Fig. 3. 20. Cuchillo posiblemente portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

³⁰ Para más información sobre la indumentaria de guerra que presenta este mandatario en la escena, incluido el yelmo, véase: Schele y Miller 1992: 211.

Cuchillo: Al menos una de las representaciones femeninas de nuestro *corpus*, la figurilla de Ix K'abel de El Perú (Fig. 4. 55.), parece que pudo haber empuñado un cuchillo de guerra (Fig. 3.20.). Este tipo de armas fueron fabricadas principalmente con pedernales u obsidianas, por lo que se han podido hallar muchos vestigios en los contextos arqueológicos (Rivera Acosta 2018: 147). Aparentemente, fue una pieza clave en la iconografía de la guerra, pues demostraba el prestigio o poder bélico de los gobernantes que lo portan en sus representaciones, y pudo incluso ser tomado por los cautivos, de manos de sus enemigos, en señal de derrota o rendición, ensalzando así la victoria de sus oponentes (Rivera Acosta 2018: 148).

Escudo circular: Los escudos circulares fueron un tipo de escudos de guerra fabricados como armas defensivas con materiales resistentes y, en muchos casos, tocados con una tira de piel colgante o una pluma en el centro de la circunferencia (Fig. 3.21.). El método de sujeción se ocultaba en la parte trasera del arma, mediante dos asas por donde se pasaba el antebrazo y se agarraba con la mano (Rivera Acosta 2018: 170-172). Esto puede observarse en el ejemplo de la Estela 34 de El Perú (Fig. 4.54.), donde queda a la vista. Generalmente, se sujeta con la mano izquierda, aunque hay ejemplos como el de la Estela 18 de Naachtún en los que no es así. Existen varios tipos de escudos, pero, en las imágenes analizadas, las mujeres presentan escudos con esta forma, puesto que, además, era el prototipo de escudo de combate y, según Rivera Acosta (2018: 523), ellas también fueron reclutadas como parte de los cuerpos. Además, esta misma autora propone que el comal,³¹ como instrumento prototípico empleado por las mujeres para la labor de cocinar, fuera apropiado y reinterpretado por las guerreras para usarlo como escudo (Rivera Acosta 2018: 193). De esta forma, se estaría reciclando y reutilizando un símbolo fuertemente vinculado a la labor femenina de procurar alimento, para convertirlas en guerreras sin perder sus connotaciones femeninas. Esta hipótesis se ve reforzada si observamos que en el Enterramiento 61 de El Perú, asociado con la misma Señora K'abel, encontramos que una vasija de cocina fue colocada sobre su brazo imitando un escudo (Navarro-Farr *et. al.* 2020: 48).

³¹ No obstante, esta teoría es revisable, tal vez se trataba de otro tipo de útil culinario, ya que, según Graham (1991: 475), el uso del comal no es tan frecuente hasta el Posclásico.

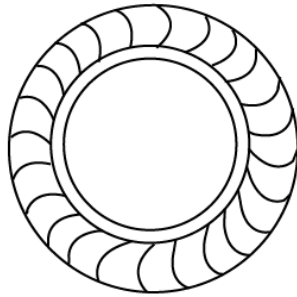


Fig. 3. 21. Escudo portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

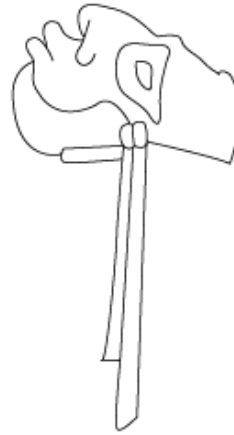


Fig. 3.22. Máscara portada por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Máscara: Finalmente, optamos por integrar en esta categoría un elemento más, que es ofrecido por una reina a su marido cuando este se está vistiendo con los atavíos propios para la guerra. Se trata de la máscara que sujeta en la mano izquierda la protagonista de la vasija K2695 (Fig. 4.37.), y que la ofrece a su marido para que este proteja su rostro (Fig. 3.22.). Aunque hay muy pocas pruebas de que fueran utilizadas realmente en la batalla (Rivera Acosta 2018: 178). Estas máscaras, a juzgar por los hallazgos arqueológicos, cuando eran portadas por personas vivas, como parece ser el caso en el ejemplo que estudiamos, podían estar fabricadas con una base de hueso procedente de la parte frontal de un cráneo humano u otros materiales como madera o láminas de textil y arcilla, a veces policromados.³² Otro material que pudo ser frecuente en su fabricación es el cuero (Rivera Acosta 2018: 178). En nuestro análisis de imágenes, el citado vaso ha sido el único caso estudiado en el que una mujer porta una máscara en la mano. Y, a juzgar por la acción que se está desarrollando, la máscara constituye uno más de los ornamentos simbólicos que engalanan al rey vestido como guerrero. Su función en la representación podría ser similar a la descrita para el yelmo.

³² Algunos casos conocidos encontrados en los contextos arqueológicos son el de Aguateca (Beaubien 2005), donde se encontró una máscara fabricada con laminado de textil y arcilla, y los de Uaxactún (Ricketson y Ricketson 1937) o los de Punta de Chimino (Bachand 2006), donde se hallaron cráneos a los que les falta la parte frontal correspondiente a los huesos del rostro.

Estandarte: En contextos de guerra observamos estandartes grandes y con decoraciones complejas fabricados con largas plumas, que funcionaban como elementos de diferenciación jerárquica y de identificación de un grupo (Fig. 3.23.). Las diferentes tipologías fueron estudiadas por Proskouriakoff (1950: 95-96), quien los clasificó como abanicos y apuntó que su uso estuvo especialmente extendido en Yaxchilán, de donde provienen los ejemplos de mayores dimensiones. En este caso, los que llevan las señoras en la representación sobre la vasija K2695, son especialmente complejos, decorados, no solamente con plumillas y/o flecos, sino con una flor del lirio acuático en el centro de la que emergen tres cuerdas, el símbolo triple, tan frecuente en numerosos objetos de la indumentaria maya. Lo que prueba que estos objetos, además de ser de lujo y de funcionar como estandartes de guerra, pudieron tener connotaciones simbólicas. En referencia a los cautivos, Schele (1984: 21) encuentra entre los elementos propios de estos personajes retratados en el arte, estandartes como los que nosotras estudiamos. Una vez que han caído presos, los cautivos los sujetan inclinados y apoyados contra el suelo en señal de derrota (Rivera Acosta 2018: 338). Un ejemplo muy claro de ello puede verse en el Dintel 16 de Yaxchilán. En relación a la escena analizada en la vasija K2695, el personaje principal, Yax Nuun Ahiin II, se viste como un guerrero, mientras las mujeres están sujetando los estandartes, que posteriormente servirán para identificar al ejército de esa ciudad en la batalla, pues estos elementos formaban parte de los sistemas de comunicación durante las guerras (Rivera Acosta 2018: 144).

En el Museo Etnológico de Viena se conserva un abanico azteca fabricado con plumas, de época colonial, que nos permite hacernos una idea de cómo pudieron ser estas complejas piezas en realidad (Fig. 3.24.).

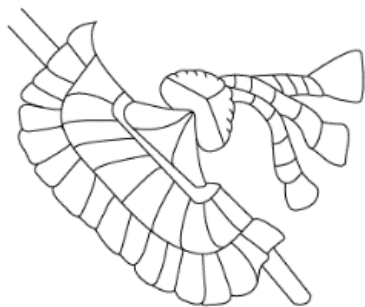


Fig. 3.23. Estandarte portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.



Fig. 3.24. Abanico o insignia del s. XVI. Museo Etnográfico de Viena.

3.1.4. | OTROS OBJETOS

En las escenas palaciegas en las que abundan los retratos de las nobles damas que ahora estudiamos, es común hallar representaciones de otro tipo de objetos, que son indicativos del poder que ostenta quien los porta y que sirvieron para enfatizar, deliberadamente, los diferentes niveles jerárquicos a los que pertenecían las retratadas.

Abanico: En las representaciones de la corte mayas es frecuente dar con abanicos de todo tipo, un instrumento fundamental en los contextos selváticos con características climáticas de calor extremo, en algunos casos. El hecho de que los gobernantes o los personajes que los asisten sujeten este tipo de objetos, indica que fueron utilizados fundamentalmente por las clases nobles. De hecho, Ix Unen Bahlam, reina de Bonampak, fue retratada en las Pinturas del Cuarto 2, con uno de estos abanicos sencillos (Fig. 3.25.), como parte de la rica indumentaria que porta y que la diferencia de los guerreros y los cautivos que protagonizan la escena que se despliega ante ella (véase Fig. 4.160.).

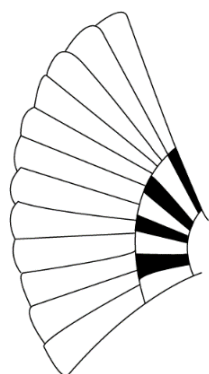


Fig. 3.25. Abanico portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*

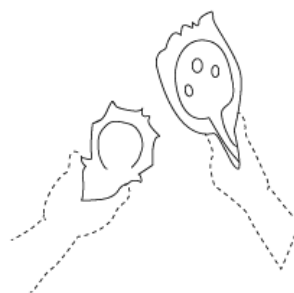


Fig. 3.26. Concha portada por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Concha: Algunas señoras de la realeza sujetan en sus manos conchas, probablemente de la especie *Spondylus crassisquama* antes conocida como *princeps* (Cotom, comunicación personal 2020), uno de los materiales más apreciados por los antiguos mayas (Fig. 3.26.).³³ Es un tipo de caparazón de molusco característico por sus espinas y su color rojizo. La dificultad de obtener este bivalvo en las profundidades marinas lo enrarecía y encarecía su valor, convirtiéndolo en un atributo de prestigio social. Asimismo, la coloración roja en su interior se interpretó como una metáfora de la sangre, entendida por los mayas como una sustancia sagrada, lo que convirtió esta concha, no solo en un ornamento de lujo, sino

³³ Miller (1986: 62-63) llega a esta conclusión, no solo porque es el tipo de concha que se encuentra con más frecuencia entre los ajuares funerarios de la nobleza maya, sino también porque, en las pinturas murales, se aprecian los tonos marrones y rojizos caracterizan este tipo de conchas específicas del área del Pacífico.

también en un símbolo de fertilidad y de renacer da la vida, al estar vinculada simbólicamente con la sangre y las profundidades acuáticas (Dacus 2005: 22). Además, esta especie en concreto es la que sobresale específicamente asociada con la lluvia y la fertilidad (Marcos Pino 1980: 124). En las representaciones estudiadas se reconocen por las aperturas en forma de pequeños óvalos en el centro, que revelan que habían sido manipuladas, tal vez agujereadas para ejercer como colgantes o pulidas para conseguir más brillo (Miller 1986: 62-63). Su significado como atributo de fertilidad aproxima todavía más estos objetos al género femenino. De hecho, Landa (2002: 95) describe que, durante la infancia, las niñas portaban sobre pubis una concha, y que esta no era retirada hasta que alcanzaban la pubertad, en una de las ceremonias de paso que daba inicio a su etapa fértil.³⁴ No obstante, no es ese el tipo de concha que portan las aristócratas en las manos en las representaciones estudiadas, en estos casos debió tratarse de un símbolo de prestigio, fertilidad y poder.

3.1.5. | G L I F O S

Finalmente, es significativo que algunas de las mujeres que hemos estudiado, cargan en sus retratos un cartucho glífico entre sus manos. A veces, estos conjuntos de glifos conforman difrasismos que originan palabras para referirse a objetos, como hemos visto en el caso del *To'k' pakal*. Otros ejemplos, remiten a divinidades o a lugares sobrenaturales (véase Estela 26 de Naachtún). La variedad entre unos y otros nos lleva a analizarlos por separado en cada una de las representaciones correspondientes.

3.2. | O R N A M E N T O S C O R P O R A L E S

Desde las primeras muestras de cuentas trabajadas en concha, halladas en la costa del Cabo Sur de Sudáfrica, concretamente en las Cuevas de Blombos, datadas hace 75.000 años (Vanhaeren et al. 2013), son abundantes las evidencias del uso de ornamentos corporales que las sociedades nos han ido legando en diferentes lugares del mundo y en diferentes momentos de la historia. De hecho, la acción misma de escoger un material, crear una joya y atribuirle una utilidad y un significado especiales, es característica del ser humano, en todas las culturas del mundo (Vela 2015: 8).

³⁴ Para más información al respecto véase: Izquierdo 1983 o Rodríguez-Shadow y López 2011.

En este sentido, las personas de la élite maya solían presentarse ante su pueblo luciendo una ingente cantidad de ornamentos de gran valor material y simbólico que contribuían a enaltecer su imagen regia. Precisamente, esta función de las joyas da actuar como catalizadores de información, les llevaron a crear joyas con un alto nivel de sofisticación.

Algunas de las grandes figuras de la historia maya se enterraron “ataviadas con la rica joyería que utilizaron en vida, de ahí que en ocasiones los mismos ornamentos que aparecen en las representaciones de estos personajes se hayan encontrado en las tumbas donde fueron inhumados, pudiéndose así conocer los materiales con los que fueron confeccionados” (Vidal y Parpal 2016: 233). En su manufactura se emplearon recursos de todo tipo, desde materia de origen animal como la concha, la piel, las plumas o los huesos, hasta elementos de origen vegetal como las fibras, las cañas, la madera o las flores, pasando por las codiciadas piedras preciosas como son el jade o la obsidiana.

No obstante, aunque muchos de estos elementos se hayan conservado con el paso del tiempo y hayan visto la luz gracias a la arqueología, es cierto que aquellos que fueron fabricados con materiales perecederos han desaparecido y no nos quedan otras fuentes de información para conocerlos que no sean las representaciones artísticas, como las que aquí abordamos, y las menciones puntuales en los textos mayas y las fuentes etnohistóricas.

Llegados a este punto, es preciso definir a qué nos referimos cuando hablamos de joyas u ornamentos corporales. En concreto, empleamos este término para aludir a los adornos que, independientemente del material empleado en su fabricación, fueron utilizados como parte del atavío de la aristocracia maya y, concretamente, como parte de la indumentaria de las mujeres nobles. Estuvieron distribuidos entre las extremidades superiores e inferiores, el pecho, los hombros y el rostro. Dejando a un lado los ornamentos que adornan lo alto de la cabeza, que son estudiados más adelante, en el apartado de “Tocados y demás adornos para la cabeza”.

Puesto que en este trabajo no aspiramos a realizar un seguimiento de la transformación que han sufrido estas joyas a lo largo del tiempo y el espacio, aspecto del que ya se han ocupado meticulosamente otros autores (Proskouriakoff 1950; Kettunen 2006; Patrois 2008), sino presentar una visión general y transversal de los atributos iconográficos que han contribuido a construir la imagen de la mujer en el arte maya, las clasificaciones que presentamos se basan en otros criterios. Criterios tales como el nivel de complejidad de la joya o los rasgos comunes en su forma y decoración. Sin que eso impida que, en las

conclusiones derivadas de este trabajo se incluyan, inevitablemente, algunas apreciaciones relacionadas con la zona geográfica o el período histórico en el que estas señoras emplearon más un tipo de joyas u otras.

Así, cada grupo de joyas está dividido en diferentes categorías que, a su vez, presentan sus propias variantes en algunos casos.

Quedarían fuera de este estudio otras joyas como anillos o bezotes, y otros ornamentos en brazos y piernas, dado que no hemos observado este tipo de joyas en las representaciones del *corpus* de retratos femeninos con el que trabajamos. Por otro lado, las diademas son estudiadas como parte del conjunto del tocado y otros ornamentos de la cabeza y, debido a que los cinturones también encierran una gran complejidad de símbolos y se encuentra en una esfera intermedia entre la joya y la vestimenta, también hemos decidido considerarlos en un grupo aparte.

Es importante precisar que estas joyas no solo distinguían a sus portadoras por su riqueza, evidenciando su pertenencia a las clases sociales más altas, sino que estos objetos (además de otros como los vestidos, los tocados o las insignias que portan en las manos) eran poderosos por sí mismos debido a la compleja red de significados de la que forman parte en el conjunto de la imagen. Por ello, no debemos caer en el error de considerarlos como meros elementos decorativos o simples alardes del lujo de la corte.

En los tiempos de la colonia, estas formas de engalanarse, que todavía perduraban entre las mujeres mesoamericanas, debió causar fascinación entre los extranjeros llegados del Viejo Mundo, tal y como se refleja en las crónicas de la época de la conquista. En *Relación de las cosas de Yucatán*, por ejemplo, Landa se refiere a los adornos de las mujeres con estas palabras:

Que las indias de Yucatán (...) Horadábanse las narices por la ternilla que divide las ventanas por en medio, para ponerse en el agujero una piedra de ambar y teníanlo por gala. Horadábanse las orejas para ponerse zarcillos al modo de sus maridos; labrábanse el cuerpo de la cintura para arriba – salvo los pechos por el criar-, de labores más delicadas y hermosas que los hombres (Landa 2002: 107).

3.2.1. | OREJERAS

Se trata de un tipo de ornamento que decora de forma muy vistosa los lóbulos auriculares. En el ámbito de la arqueología es frecuente hallar diferentes modelos de joyas de este tipo. A su vez, son una constante en la ornamentación de los personajes de rango, retratados tanto en el arte monumental como en soportes de pequeño formato, convirtiéndose así en uno de los distintivos propios de la indumentaria de la élite, no solo entre los mayas, sino también en muchos otros pueblos de Mesoamérica. Su utilización se mantuvo desde el Preclásico Temprano hasta los tiempos de la conquista (Vela 2015: 30).

Las orejeras más valiosas se fabricaban en jade o jadeíta³⁵, pero también las hubo de obsidiana y de conchas de caracol marino del género *Spondylus*, entre otras. Estas materias primas se trabajaban para obtener las diferentes piezas que se pulían y perforaban mediante una especie de cincel hueco (Wagner 2000: 67), y en muchas ocasiones también se grababan con motivos decorativos.

Con la finalidad de portarlas, los antiguos mayas se practicaban previamente la perforación del lóbulo de la oreja, así como su dilatación. Esto ocurría generalmente durante la infancia (Landa 2002: 106-107). Con este fin se utilizaba una aguja a la cual se le podía anudar un hilo. La utilización progresiva de ornamentos cada vez más pesados también provocaba la distensión del órgano auditivo (Bautista 2002: 6).

Existe una amplia gama de modelos para este tipo de joyas, en función de su forma, el material empleado en su fabricación, su modo de sujeción o su decoración.³⁶ No obstante, de acuerdo con el gusto estético que compartían los pueblos mayas clásicos y, especialmente, debido a la carga simbólica que conllevaba su uso, así como las formas e inscripciones de algunos ejemplos, se pueden establecer unas categorías específicas para los modelos que se reprodujeron con más asiduidad en el arte maya.

Concretamente, en su estudio sobre la evolución estilística de estos y otros ornamentos, Proskouriakoff (1950: 58-61) distingue hasta seis tipos de orejeras con sus diferentes variantes. Más adelante, veremos cuáles de esos modelos lucen las protagonistas del *corpus* de imágenes comprendido en nuestra investigación.

³⁵“el verde del jade tenía una importancia por ser el color de las plantas y el símbolo del proceso de crecimiento (...) Los objetos de jade se transmitían como herencia de generación en generación y a veces se honraban y se usaban ritualmente en calidad de patrimonio de los antepasados.” (Wagner 2000: 68)

³⁶ Para consultar un estudio de la evolución de las orejeras en el tiempo y sus variedades por región, véase: Carter 2020: 88-96.

Asimismo, en su estudio iconográfico sobre la escultura en el norte de Yucatán, Patrois (2008: 88, 90) registra seis variedades diferentes de orejeras, algunas de las cuales también coinciden con las que portan algunas de las señoras analizadas. No obstante, al abarcar un espacio geográfico específico en su estudio, la variedad de modelos es menor.

Por su parte, Gendrop (1983: 178) llevó a cabo un estudio similar en el que aisló y analizó los cambios y las variantes de todas las orejeras de los mascarones que adornan la arquitectura de las Tierras Bajas mayas durante el Clásico Tardío y las del Clásico Terminal en el área maya del norte.

En parte, este estudio de Gendrop será ampliado y actualizado por Salazar (2019: 212-265), cuyo análisis de lo que él denomina “atavíos del rostro” en la escultura integrada en la arquitectura, incluye un cuidadoso estudio de los elementos que componen las orejeras de las figuras representadas. En los frisos y los mascarones que él estudia, estas piezas suelen alcanzar un nivel de complejidad mayor que el que observamos en las orejas de nuestras retratadas. No obstante, en los casos en los que las señoras se muestran con joyas más elaboradas en las orejas, como veremos, el trabajo de Salazar resulta muy útil para identificar algunos de los detalles que aparecen ensamblados en estas joyas.

Así bien, cabe destacar la labor que las orejeras desempeñaron entre la nobleza maya, al contribuir a las demostraciones de poder y de riqueza de quien las portaba. Elisabeth Wagner (2000: 67) describe cómo la arqueología nos ha proporcionado algunos ejemplos de orejeras que llevaban una inscripción grabada donde puede leerse *u tup* “su orejera” y, seguidamente, el nombre del propietario, así como sus títulos, lo cual habla por sí solo del valor que les atribuían a las orejeras, especialmente si eran de jade. Como veremos más adelante, existen casos como el de la Señora Tzuutz “Nik” de Naachtun, en los que la presencia de un nombre en una de estas joyas, puede influir sustancialmente en el transcurso de la investigación, al aportar valiosa información sobre el origen de la persona que las porta. En este ejemplo, el nombre grabado de esta dama podría estar aportando datos sobre su ascendencia (p. 300).

Los tipos más representados en estas antiguas comunidades fueron las flores, seguidas de las representaciones de dioses. Lo que evidencia su contenido simbólico más allá del de ser distintivos de poder.

En las representaciones del período Clásico, del orificio de la orejera a veces surgen criaturas, por lo que algunos especialistas sugieren que estos ornamentos también podrían haber actuado como representaciones de portales que conectan diferentes niveles del

cosmos (Taube 2004; Salazar 2019: 216-217). Lo que explicaría por qué, en ocasiones, de estas piezas emergen seres sobrenaturales. Desde nuestro punto de vista, se trata de una propuesta plausible que dotaría a esta joya de un significado todavía más profundo del que se ha considerado hasta ahora y que, tendría sentido, si se tiene en cuenta la destacada posición que ocupan como adornos del rostro, con independencia de si en el retrato la figura humana es vista de perfil o de frente. Es más, teniendo en cuenta la forma cóncava o de disco que predomina entre los tipos de orejeras, se podría sugerir una vinculación entre los platos y los boles de cerámica que se utilizan en los sacrificios de sangre y que, precisamente, actúan como puertas de las que surge la gran serpiente de la visión (véase Dintel 25 de Yaxchilán). O, las formas florales de algunos modelos de orejeras, igualmente significativas, ya que las flores a veces también eran concebidas como portales.

Otro aspecto que incide en la importancia de este adorno reside en que, cuando los cautivos eran representados en el arte maya aparecían despojados de sus orejeras, así como del resto de su indumentaria, a modo de humillación (Eggebrecht, *et al.* 2001: 527). En el arte esto se distingue fácilmente, ya que disponen un trozo de tela que cubre el espacio ocupado anteriormente por la joya, haciendo todavía más patente su ausencia. Al respecto cabe recordar los estudios de Pitarch (2011) sobre la distinción que hacían los pueblos mayas entre el “cuerpo-carne” y el “cuerpo-presencia”. Al privarlos de sus ornamentos igualaban a los cautivos con los animales, eliminaban su “cuerpo-presencia”, lo cual facilitaba el sacrificio puesto que ya no eran considerados humanos.

En el conjunto de imágenes que analizamos en este trabajo, hemos reconocido varios tipos de orejeras que hemos agrupado en cinco grupos con sus respectivas variantes. Entre ellas, hemos dado con ejemplos que combinan varios de estos modelos para dar lugar a tipos nuevos. No obstante, cabe señalar que, en muchas ocasiones, el desgaste de la obra de arte puede provocar que una orejera que originalmente respondía a un modelo en concreto, con el paso del tiempo se haya transformado porque se han borrado algunos de sus elementos y ahora aparenta ser de otro tipo. Por otro lado, en el análisis de estos ornamentos el punto de vista empleado por el artista es determinante. La clasificación se ajusta a la observación de los modelos tal y como los vemos representados en las imágenes. Sin embargo, esto significa que, en el contexto arqueológico, muchas de estas categorías puedan corresponder al mismo modelo de joya real, cuya forma varía en función de la perspectiva escogida por el artista. Así, las orejeras de disco pueden equivaler a la vista frontal de un modelo de orejera de flor o tapón, que se presenta de perfil.

Asimismo, hemos diferenciado entre los ejemplos que portan contrapeso, y los que no. En la tabla siguiente hemos establecido unas categorías para los modelos de contrapesos colgantes hallados en las representaciones, separados en grupos de cuatro (Tabla 3.3.). Estos se combinan con los diferentes tipos de orejeras que estudiaremos después y será apuntado también en cada caso (véase columna: Notas sobre la variedad).

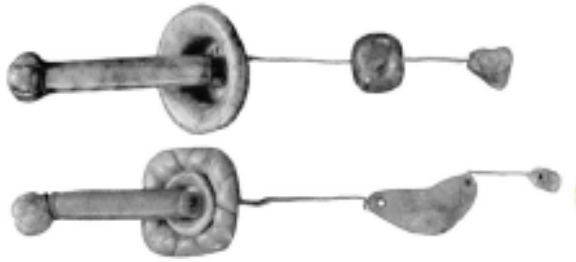


Fig. 3. 27. Ejemplo de orejeras con contrapesos.
Fotografía en Kettunen 2006: 109



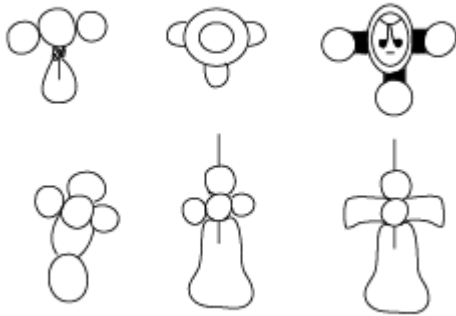

<p style="text-align: center;">Contrapeso simple</p> 	<p>Consiste en una cuenta que pende de un hilo desde la parte trasera de la orejera.</p>
<p style="text-align: center;">Contrapeso compuesto</p> 	<p>Consiste en un tipo de contrapeso simple al que se le añaden varias cuentas de igual o menor tamaño.</p>
<p style="text-align: center;">Contrapeso T</p> 	<p>Consiste en un tipo de contrapeso compuesto, cuyas cuentas unidas dan lugar a la forma T.</p>
<p style="text-align: center;">Contrapeso doble</p> 	<p>Consiste en la unión de un par de piezas iguales, ensambladas, que caen desde la parte trasera de la orejera. A veces tienen también la forma del cáliz (contrapeso de doble cáliz).</p>

Tabla 3.3. Categorías de contrapesos portados por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Es significativo que ninguno de los pares de orejeras que estudiamos a continuación, son exclusivos del género femenino. Pues por cada ejemplo hallado hemos encontrado también retratos masculinos que las portan. En cambio, para los hombres existió una variedad más amplia de tipos y combinaciones que se traduce en modelos de orejeras más complejas de las que no hemos hallado presencia en los retratos femeninos estudiados. Algunos casos los observamos en los Dinteles 12 y 53 de Yaxchilán o en la Estela 2 de Naranjo. Un aspecto indicativo de que esta joya fue más rica en la indumentaria masculina.

3.2.1.1. | OREJERAS DE DISCO

Concretamente, existen dos categorías de orejeras que sobresalen por su frecuencia de uso en las representaciones, con respecto al resto de tipos estudiados. En primer lugar, abordamos el análisis de uno de estos dos grupos de orejeras, las orejeras que son vistas de frente y generalmente tienen forma de disco.

Principalmente, se reconocen por su forma de disco tallado o labrado, con un orificio en el centro. Por este orificio atraviesa una varilla cilíndrica, que se introduce en el lóbulo de la oreja y que sujeta y adorna la pesada pieza circular. Existen otros tantos ejemplos de orejeras vistas de frente que presentan una forma cuadrangular (véase D4 y D5 en Proskouriakoff: 1950: 61 o Variedades 6 y 7 en Patrois 2008: 90). Sin embargo, no hemos encontrado ninguna de este tipo en nuestro *corpus* de representaciones femeninas.

Los hallazgos arqueológicos nos permiten hacernos una idea de cómo eran algunas de las herramientas utilizadas en la fabricación de este tipo de joyas. Entre ellas se encuentran las piedras empleadas para tallar cuentas de jade (Fig. 3.28.).



Fig. 3.28. Piedra caliza para trabajar cuentas de jade. Fotografía de E. Parpal Cabanes.

Este modelo de orejeras es el más común y el que más veremos en las representaciones de la corte. Además, no solo está presente en la cultura maya, sino que vemos ejemplos muy similares entre los vestigios artísticos de otros pueblos mesoamericanos de diferentes periodos como los olmecas en el Preclásico, los teotihuacanos en el Clásico o los tepanecas en el Postclásico.³⁷

Su forma se ha asociado generalmente con la flor. El disco representaría la corola mientras que la pieza que sirve para ensamblar la joya, actuaría como pistilo. De hecho, existen inscripciones en las que las orejeras son mencionadas como **SAK NIK** “flores blancas” y, en algunos modelos la decoración remite a los pétalos, más concretamente a la flor de cuatro pétalos (Looper 2000: 18). No obstante, existen estudios de genética forestal que proponen que lo que los antropólogos han interpretado siempre como flores de cuatro pétalos son en realidad representaciones de hongos muy comunes en las zonas que poblaron los antiguos mayas, concretamente los *Geastrum triplex*.³⁸ Y que, probablemente, resultaron muy atractivos por sus utilidades medicinales, alimenticias y místicas, así como por su belleza (López y García 2015). No obstante, basándonos en los datos conocidos sobre el pensamiento y la iconografía mayas, sostenemos que probablemente se trataba de representaciones de la flor de cuatro pétalos, que aluden al quince o centro del cosmos.

De acuerdo con su nivel de decoración hemos detectado hasta cuatro variantes de este tipo: discos simples, discos con cuenta larga, discos decorados y discos con rizos.

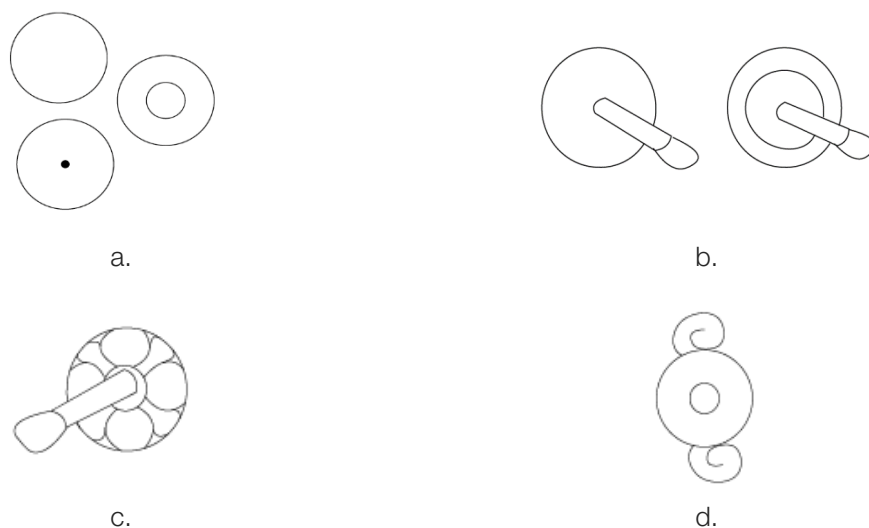


Fig. 3. 29. Orejeras de disco portadas por mujeres: a. Discos simples, b. Discos con cuentas largas, c. Discos decorados, d. Discos con rizos. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

³⁷ Para consultar un catálogo visual con ejemplos de los distintos sitios véase: Vela 2015: 30-37.

³⁸ Para más información sobre este tipo de hongo, su hábitat y su distribución geográfica véase: Pérez Silva *et. al.* 1999: 99-101.

El modelo más sencillo consiste en un disco que generalmente luce un orificio de tamaño variable en el centro (Fig. 3.29.a). Estas orejeras eran atravesadas por una barra que permitía la sujeción o se ajustaban mediante la propia dilatación del agujero auricular (Fig. 3.30.).



Fig. 3.30. Parejas de orejeras en forma de discos simples fabricadas en crisoprasa tallada. Fotografías en Méndez 2015: 120.

En las representaciones artísticas se muestran generalmente como joyas lisas, pero los vestigios arqueológicos demuestran que algunas de ellas lucían inscripciones u otros motivos (Fig. 3.31.).



Fig. 3.31. Orejeras de jade decoradas con la forma del ojo de un ave, K1504a. Fotografía de J. Kerr.

De acuerdo con la clasificación de Proskouriakoff (1950: 59-60), los modelos más grandes fueron propios del período Clásico Temprano, que vuelven a verse en contadas ocasiones en el Clásico Tardío y de un tamaño inferior. No obstante, en nuestro estudio observamos que este tipo de orejeras, similares en tamaño y forma a las que citaba dicha investigadora, se repiten también en representaciones femeninas de los siglos VII y VIII. Según Patrois (2008: 88), este tipo de joyas fueron las más corrientes para adornar las orejas de los nobles también en la escultura de Yucatán.

Sin embargo, la fastuosidad que caracteriza los retratos en soportes monumentales, como es el caso en la mayoría de los ejemplos estudiados (estelas, dinteles, paneles o pintura mural), lleva a representar a las reinas con las joyas más exquisitas y profusamente decoradas, por eso, este ejemplo, más sencillo, es menos recurrente en este tipo de obras.

Asimismo, es significativo apuntar que, cuando se representa el prefijo femenino *ix-* que tiene la forma del perfil de una mujer, a veces se representa también la orejera. Y, en algunos casos hemos encontrado que el ejemplo escogido es de este tipo (véase F1, en el Dintel 14 de Yaxchilán).

El siguiente grupo se caracteriza porque los discos están atravesados por una cuenta tubular, generalmente rematada por una o varias cuentas (Fig. 3.29.b.). Esta podía mantenerse erecta o, por el contrario, caer hacia abajo por su propio peso (Fig. 3.32).



Fig. 3.32. Parejas de orejeras en forma de disco con cuenta larga, K2816. Fotografía de J. Kerr. (izquierda) y, fotografía en Méndez 2015: 120 (derecha).

Asimismo, esta variante podía presentar un disco totalmente liso (véase Estela 5 de Cobá), dos discos concéntricos (véase Estela 32 de El Perú) o un disco decorado (véase Dintel 2 del Templo II de Tikal). Este último constituye una categoría propia (Fig. 3.29.c).

Algunos autores³⁹ sostienen que el motivo florar que decora el disco de este tercer grupo de orejeras, podría estar aludiendo a las flores del tabaco, cuyo consumo estuvo extendido entre los mayas del pasado. El mejor ejemplo es el de las orejeras K2816 (Fig. 3.32. Izq.), debido a la similitud entre el remate de sus cuentas largas y la forma que tiene la corola de la flor de la planta del tabaco (*Nicotiana glauca*).

Existen modelos que presentan también un contrapeso decorado que cuelga por detrás de cada joya y es visible para el espectador. Estos adornos varían entre los contrapesos simples y compuestos con una o varias cuentas redondas (Véase Estela 28 de Calakmul), hasta conjuntos más elaborados conformando el modelo de contrapesos T (Véase Estela 18 de Naachtún). Proskouriakoff (1950: 58-60) la considera como un tipo de orejera simple, propia del período Clásico Tardío. Y, en nuestro *corpus* comprobamos que este modelo es, efectivamente, una constante en la representación de nuestras protagonistas, la

³⁹ Nos referimos a las opiniones emitidas por Gottlieb, Suart y Houston, registradas en *The Precolumbian Portfolio* © Justin Kerr. Véase: <http://www.mayavase.com/match.pdf>

mayoría de las cuales vivieron precisamente en ese momento histórico. Las orejeras que nosotras agrupamos aquí en una misma categoría, están divididas en tres (D1, D2 y D3) en su estudio (Proskouriakoff 1950: 58-61), puesto que tiene en cuenta, además, la orientación de la varilla, pues en el período Clásico Tardío, hacia el s. VIII, también se incorpora en dirección opuesta al rostro de las figuras retratadas. Aunque no parece afectar al significado esencial de la pieza.

Por otro lado, en el grupo denominado Variedad 1 en el análisis de Patrois (2008: 88), la autora consideró dentro de la misma categoría los discos simples, como los que veíamos anteriormente, y los discos atravesados por la cuenta alargada. Especifica que estos últimos eran, de entre todos, los más frecuentes y que las variantes decoradas eran más inusuales. Esta hipótesis es aplicable también a nuestro estudio ya que, entre la diversidad de modelos estudiados solo se han hallado dos en los que se aprecie claramente la decoración sobre la superficie del disco. Cabe señalar que, en su clasificación, Patrois (2008: 88-90) también tiene en consideración la orientación de la mencionada cuenta tubular. Finalmente, la autora no se refiere a las variedades con contrapesos en su estudio.

Por último, incluimos en este análisis de orejeras de disco, un modelo del que solo hemos hallado dos muestras en imágenes de mujeres (Fig. 3.29.d.). Véase, por citar un ejemplo, la que exhibe la señora en la Estela 5 de El Zapote. Se trata de la orejera en forma de disco, que parece estar incorporada en el tocado que enmarca la cabeza y parte del rostro de la protagonista en algunas ocasiones, y lleva adornos arriba y abajo en forma de volutas o rizos. Su composición y ubicación con respecto al rostro de la retratada recuerda a la forma en la que se adornan los mascarones que ocupan los frisos de numerosas arquitecturas mayas.

Si consultamos el estudio llevado a cabo por Salazar (2019: 233), observamos que este diseño se asemeja considerablemente al que lucen a ambos lados de la cara las cabezas laterales del friso H-Sub-2 de Uaxactún o el personaje central del friso de Holmul, lo que nos han permitido identificar estos adornos como rizos.

En los retratos masculinos las piezas ensambladas no siempre son necesariamente estos rizos o volutas, también los hay que integran nudos o el símbolo *pohp*.

3.2.1.2. | OREJERAS DE FLOR O TAPÓN

Las orejeras de este tipo destacan porque, al ser representadas de perfil, nos permiten apreciar su forma, que en la mayoría de los casos recuerda al cáliz de una flor. Por lo que la referencia a esta parte de las plantas es más evidente todavía que en el caso de las orejeras de disco. El ornamento atraviesa el orificio auricular y sobresale por delante formando el cuerpo del capullo, que se puede presentar cerrado, cuando el remate vertical es liso, o abierto, en ese caso, mostrando la forma de los pétalos, generalmente tres. Esta forma trilobulada, como vemos a lo largo de esta investigación, está presente en numerosos ornamentos y objetos plasmados en las representaciones mayas y en la mayoría de los casos aluden a la flor, que como sabemos, tuvo un lugar fundamental en la cosmovisión maya.⁴⁰ No obstante, cabe señalar que no en todos los modelos la forma del capullo de la flor es tan evidente, pues la curva del cáliz o los pétalos, que sí se distinguen con claridad en algunos ejemplos, no están presentes en otros, en los que la orejera tiene más bien la forma de un tapón, puesto que sus ángulos son más rectos. No obstante, la dificultad de distinguir entre una variante y otra, en muchas ocasiones, así como el hecho de que estos ligeros cambios estén sujetos al estado de conservación de las obras, las cualidades propias del soporte y la técnica empleada, así como a la habilidad de los artistas, nos lleva a mantenerlas en un mismo apartado. De este modo, evitamos los posibles errores derivados de tratar de diferenciar entre dos diseños tan parejos.

Así, finalmente, para la diferenciación entre unas variedades y otras nos hemos basado en que, en la mayoría de los ejemplos, sobresale por delante la cuenta tubular alargada, rematada por una perla, que se utiliza para sujetar la pieza y que, iconográficamente, remite al pistilo de la planta. En la mayoría de los diseños esta cuenta es muy larga y cruza por la mejilla de la retratada al caer hacia abajo debido al peso de la joya. No obstante, también existen ejemplos en los que esta cuenta tubular es más corta y solamente llegamos a ver asomar la perla o incluso, contamos con casos en los que no sobresale nada.

⁴⁰Para profundizar más en el tema de las flores véase: Heyden (1983), Hellmuth (1987), Taube (2004) o Velasco y Nagao (2006).

Así, muchos de los personajes de alto rango han sido representados en el arte maya con este tipo de ornamentos en sus orejas. Del mismo modo, han sido halladas numerosas orejeras con estas formas entre los vestigios arqueológicos, sobre todo entre los ajuares funerarios de las grandes personalidades de esta sociedad (Fig. 3.33.). Por ello, constituyen una de las categorías más amplias en cuanto a número de representaciones, junto con las orejeras de disco que estudiábamos en el apartado anterior.



Fig. 3.33. Par de orejeras con la forma del cáliz de una flor, K5928. Fotografía de J. Kerr.

Por último, cabe apuntar que es el tipo de orejera que se muestra con mayor frecuencia cuando se representa el prefijo femenino *ix-*. Véase, por ejemplo, A1 en el Dintel 4 de Xcalumkín o, D1 en el Dintel 15 y B8 en el Dintel 23, ambos de Yaxchilán.

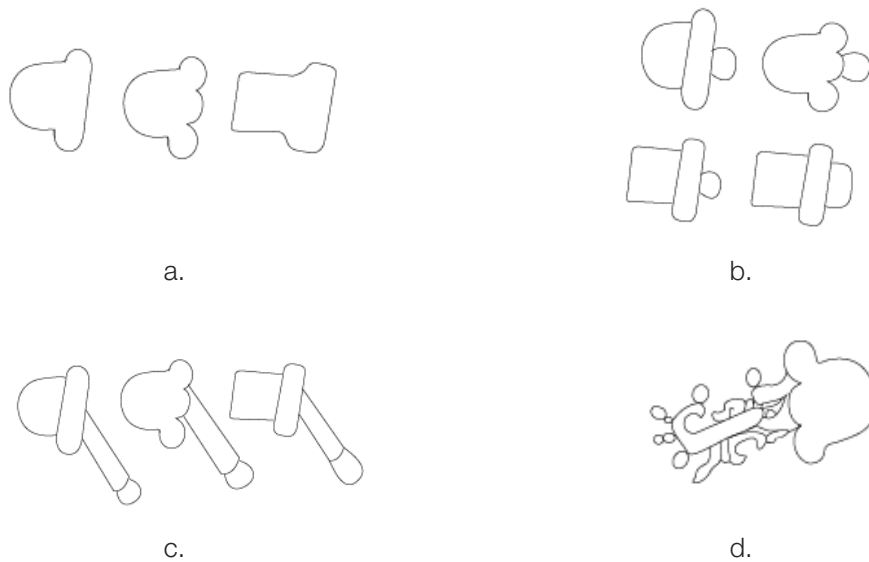


Fig. 3.34. Orejeras de perfil portadas por mujeres: a. Flor o tapón simple, b. Flor o tapón con cuenta corta, c. Flor o tapón con cuenta larga, d. Flor con serpiente de hocico cuadrado. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

En el modelo más simple ninguna cuenta sobresale por delante (Fig. 3.34.a). Aunque, en algún caso sí cuenta con contrapeso. Su sencillez contrasta con la fastuosidad que suele acompañar a los retratos masculinos, normalmente más ornamentados, si cabe, que las mujeres, por lo que es difícil encontrar ejemplos de estos tipos entre las representaciones de los reyes y nobles mayas.

En otros ejemplos, de la parte delantera sobresale una cuenta o perla a modo de pistilo (Fig. 3.34.b.). Entre los modelos estudiados en nuestro *corpus* de imágenes también las hay con un acabado liso, pero también con acabado trilobulado. Al mismo tiempo que la forma del tapón se puede presentar con formas más cuadrangulares o redondeadas en cada caso. Asimismo, existen numerosos ejemplos que cuentan con una pieza que cuelga a modo de contrapeso decorado.

De acuerdo con Proskouriakoff (1950: 58-60) este tipo de orejeras vistas de perfil son características del período Clásico Tardío en la región del Usumacinta y Palenque. Más tarde, documenta ejemplos también en el departamento del Petén y en Copán. Nuestro estudio demuestra la presencia de este tipo de orejeras en un amplio espacio geográfico puesto que los ejemplos van desde Palenque y Xupá, hasta Calakmul o Copán, pero también están presentes en Edzná y Oxkintok, ciudades situadas en los estados mexicanos de Campeche y Yucatán, respectivamente.

El tercer tipo de orejeras (Fig. 3.34.c) se caracterizan porque, a diferencia de las anteriores, poseen una cuenta tubular atravesada, rematada generalmente por una perla, que puede llegar a ser bastante larga y caer hacia abajo, en dirección a la mejilla de la retratada, pues por el peso tiende a irse hacia adelante. En ocasiones, en lugar de la cuenta tubular se presentan ejemplos formados generalmente mediante el ensamblaje de varias piezas. Véase, por ejemplo, la orejera de la Señora Sak K'uk' en la Placa oval de Palenque (Fig. 4.69.). Asimismo, existen ejemplos específicos que cuentan con un contrapeso.

En el grupo de orejeras denominado C por Proskouriakoff (1950: 58), ella incluye este modelo. Sobre el diseño E-y, las conclusiones son las mismas que mencionábamos en el apartado anterior al referirnos al tipo denominado por Proskouriakoff como E-x.

Por último, nos referimos a una variante de este tipo de orejeras que, en las representaciones femeninas de nuestro *corpus*, se ha encontrado exclusivamente en los retratos de Yaxchilán (Fig. 3.34.d). Consiste en una orejera vista de perfil, con la forma del cáliz de una flor y el remate trilobulado, de la que emerge, en lugar de la característica cuenta tubular, una serpiente de hocico cuadrado, que se extiende por delante de la mejilla de la retratada.

Además, en el retrato de Ix K'abal Xook en el Dintel 24 de Yaxchilán (Fig. 4.108.), la serpiente de hocico cuadrado que emerge desde la orejera parece fundirse con las líneas de sangre que corren por las mejillas de la retratada al realizar el autosacrificio, lo que nos lleva a pensar en la aparición de esta serpiente como parte de la insignia cuatripartita en los tocados y, por lo tanto, su evidente relación con este tipo de ceremonias.

3.2.1.3. | P E N D I E N T E S

Se trata de ornamentos que cuelgan desde las orejas. Están formados por la unión de varias cuentas de diferentes tamaños que penden de un hilo que atraviesa el lóbulo auricular (Fig. 3.35.). Así bien, no se trata de un tipo de orejera que precise una gran dilatación de la perforación. Por eso nos referimos a este tipo de joyas sencillas como pendientes, parecidos a las piezas que se utilizan como contrapesos en los modelos más complejos.

En este grupo no se contemplan variantes, puesto que apenas se han hallado ejemplos de este tipo en los retratos femeninos que componen nuestro *corpus* de análisis, en los que predominan los tipos de orejeras más ostentosos, al tratarse generalmente de obras de arte monumental.



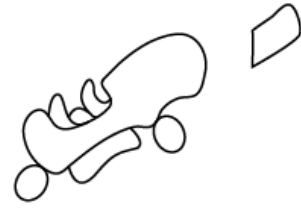
Fig. 3.35. Pendiente portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

3.2.1.4. | O R E J E R A S A L A R G A D A S

Se trata de una categoría pequeña, puesto que en nuestro estudio solo hemos hallado dos ejemplos. El que porta Ix Wak Chan en la Estela 24 de Naranja (Fig. 4.39.), que además luce un contrapeso compuesto, y el que lleva otra célebre dama de la nobleza maya, Ix Unen Bahlam de Yaxchilán, en las pinturas del Cuarto 2 de Bonampak (Fig. 4.170.).

No está claro que ambas orejeras sean exactamente iguales, pero su forma alargada y decorada, y la falta de una base ancha como ocurre en otros casos (base con forma de cáliz, con forma de tapón o con forma de disco) nos ha llevado a incluirlas en la misma clasificación (Fig. 3.36.).

Fig. 3.36. Orejera alargada portada por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.



Una propuesta es que estas orejeras estén imitando la forma de una mandíbula. En Naachtún, entre otros sitios, se han hallado objetos de concha alargados tallados con la forma de una mandíbula descarnada, cuyo tamaño coincide con el que podrían tener estas orejeras (Fig. 3.37.). Y, en otras culturas mesoamericanas como la olmeca, existen objetos con esta forma que han sido utilizados como pendientes (Fig. 3.38.). Lo que nos lleva a sugerir que sean unas piezas como estas las que ornamentan los lóbulos oculares de las damas estudiadas.



Fig. 3.37. Labio de un gasterópodo del género *Cassis* sp., con la forma de una mandíbula descarnada. Fotografía de J. Cotom.



Fig. 3.38. Pendientes alargados. Cultura olmeca. Fotografía de B. de Swan.

Otro posible acercamiento a la forma y significado de esta pieza, lo hallamos si comparamos la reconstrucción que se ha hecho de la orejera de Ix Wak Chan en los dibujos (Fig. 4.39.) con la orejera estudiada anteriormente, que luce Ix K'abal Xook en los Dinteles 24 y 25 de Yaxchilán (Figs. 4.108. y 4.109.), de la que emerge la serpiente de hocico cuadrado en lugar de la cuenta tubular en su decoración. Podría tratarse de versiones esquematizadas de una orejera con la forma de dicho animal. De hecho, si observamos el estudio sobre el desarrollo estilístico de la forma de la serpiente en el trabajo de Proskouriakoff (1950: 43) damos con ejemplos esquemáticos de cabezas de estos animales, que podrían encajar con la forma de la orejera que ahora estudiamos (Fig 3.39.),

pues parece apreciarse lo que podría ser el hueso supraorbital o la nariz de la serpiente, así como el colmillo y el característico hocico cuadrado. El hecho de que una de las señoras que la luce sea Ix Unen Bahlam de Bonampak, refuerza todavía más esta hipótesis, puesto que ella era originaria de Yaxchilán, lugar en el que se han hallado los modelos de orejera con serpiente de hocico cuadrado.



Fig. 3.39. Cabezas de serpiente.
Dibujo de T. Proskouriakoff.

3.2.1.5. | OREJERAS COMPUESTAS

Por último, dedicamos un espacio a aquellos tipos de orejeras más complejas, formadas por la unión de diferentes ornamentos que ya hemos comentado anteriormente, por ejemplo, la forma del cáliz, las cuentas tubulares o los discos. Por ello las hemos denominado orejeras compuestas, ya que surgen de la combinación de varios de los tipos vistos anteriormente.

Esta categoría, muy frecuente en las elaboradas orejeras masculinas es, sin embargo, excepcional en los retratos femeninos.

Así, en nuestro trabajo hemos encontrado solamente tres variantes de orejeras compuestas en retratos femeninos:

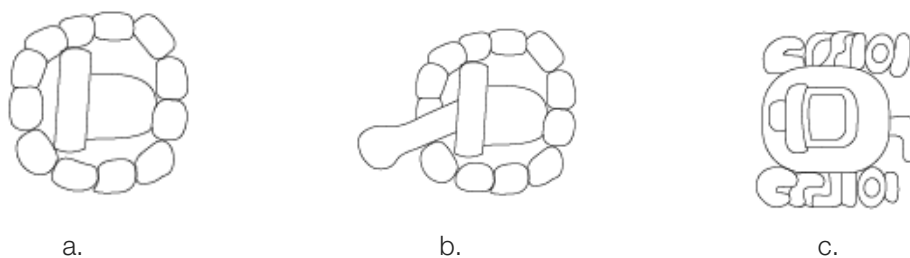


Fig. 3.40. Orejeras compuestas portadas por mujeres: a y b. Disco de cuentas con cáliz infijo, c. Disco con nudos y cáliz infijo. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Los primeros ejemplos (Fig. 3.40.a. y Fig. 3.40.b.) están formados por la combinación de un disco visto de frente, dentro de la cual se incorpora una orejera con la forma del cáliz de una flor, vista de perfil. La diferencia con los discos estudiados con anterioridad, es que están formados por una sucesión de pequeñas cuentas desiguales.

Por último, exponemos el modelo de orejera más complejo estudiado en un retrato femenino (Fig. 3.40.c.), además de las variantes decoradas que veíamos previamente. Parece estar incorporado al resto de su tocado. Consiste en un disco que presenta un motivo curvo, a la derecha, y decoración superior e inferior que recuerda a una cuerda anudada. Asimismo, luce una orejera de cáliz con remate liso y cuenta corta, infija en el centro del disco.

El diseño es el mismo que caracteriza a las orejeras de los mascarones. Los nudos arriba y abajo son idénticos a los que están representados, por ejemplo, en la orejera del personaje nº3 del friso de Balamkú o en el rostro central del friso oeste del Rosalila (véase Salazar 2019: Figs. 5.16B, 5.16I). Salazar (2019: 231) los ha identificado en los atavíos del rostro de numerosos mascarones dispuestos en esa misma posición. Estos nudos, frecuentes en la indumentaria de los reyes y las reinas mayas en general, forman parte del conjunto de símbolos que identifican el poder regio.

De entre todos los modelos estudiados por Proskouriakoff, quizás el que clasifica como C-i es el que guarda más parecido con el que aquí presentamos, ya que se trata de un disco con decoración superior e inferior y un cáliz infijo. Un modelo cuyo origen ella sitúa en el Clásico Temprano, período al que pertenece precisamente la Estela 40 de Tikal, donde hemos hallado este modelo de orejera, y cuyo uso se extendió hasta la segunda mitad del s. VII, ya en el período Clásico Tardío. Proskouriakoff presenta esta joya como una combinación de los modelos D y E en su trabajo que, como hemos visto, coinciden en general, con los primeros tipos estudiados en este capítulo (Proskouriakoff 1950: 58-61). No obstante, en su clasificación hay también un modelo, el B1-f, que, según ella, está sujeto con una cuerda retorcida, pues presenta las formas de cuerda anudada en la parte superior, inferior e izquierda del disco. Asimismo, un motivo curvo asoma desde su lateral derecho, como en el caso estudiado. Proskouriakoff (1950: 58) lo asocia con la cabeza de una serpiente.

No obstante, los análisis de Salazar (2019: 233) esclarecen que, realmente, se trata del hocico de una escolopendra que se muestra semioculta e icónicamente simplificada, conocida comúnmente como *ciempiés* o, por su nombre en maya, *chapat*.

3.2.2. | NARIQUERAS

Como la mayoría de las prácticas de decoración corporal, el uso de narigueras fabricadas con materiales preciosos estaba reservado a las clases más poderosas de cada ciudad.

Cuando hablamos de narigueras nos referimos a los ornamentos utilizados por los antiguos mayas para decorar su nariz. Este ornamento tampoco era exclusivo de los pueblos mayas, sino que la perforación nasal era frecuente entre muchas culturas prehispánicas.



Fig. 3.41. Detalle de la Lámina 52, Lado 1, del Códice Nuttall.

De hecho, es sumamente interesante el nivel de significación que pudo llegar a adquirir esta joya. Pues, además del prestigio que suponía portarla y el lujo que se desprende del material usado en su fabricación, algunas sociedades celebraban el propio acto de su colocación. Entre algunos pueblos mesoamericanos como los toltecas o los mexicas, por ejemplo, se consideraba un acto ceremonial que formaba parte del conjunto de rituales requeridos para investir a un gobernante, tal y como se observa en la Lámina 52 del Códice Nuttall (Fig. 3.41.), (Vela 2010: 82; 2015: 46).

Así bien, vemos que la significación de portar una joya de estas características debía ir más allá de indicar la pertenencia a un rango social alto.

Y es que, como veremos a continuación, a pesar de tratarse de un ornamento muy pequeño, existieron también numerosos tipos y variantes. Además de ello, hubo múltiples formas de colocarlas. Podían situarse en el dorsal de la nariz, atravesando el septum o colocarse en una perforación practicada en la aleta o las aletas. En la *Historia general de las Cosas de Nueva España*, el franciscano Sahagún (1969: 297) relata cómo los personajes de mayor rango, a los que él se refiere como “los grandes señores”, portaban sus narices agujereadas en las que se incrustaban piedras preciosas como turquesas, a veces en ambos lados de la nariz.

Proskouriakoff (1950: 58-61) fue la primera autora que se encargó de estudiarlas de manera sistemática y proponer una clasificación. Ella diferencia entre dos tipos de narigueras. Las de tipo G son las que se colocan en la nariz, ya sea en la punta, en las aletas o por debajo de esta. Y, como tipo H, clasifica aquellos adornos dispuestos sobre

el dorso de la nariz. El primer grupo es el que incluye prácticamente todos los ejemplos. Cuenta con 8 variantes, dependiendo de si se trata de una cuenta o un elemento tubular, de si se sitúa bajo la nariz o no, o si es típico de un período u otro. En el segundo solo se incluye un modelo, el que denomina ornamento nasal aberrante.

Aunque después de su trabajo se sucederán numerosas e importantes publicaciones sobre el arte maya, ninguna retomará de manera tan meticulosa esta metodología, aplicándola a la investigación de los motivos nasales, hasta 2006, cuando Kettunen publique su tesis *Nasal Motifs in Maya Iconography*.⁴¹ Un trabajo riguroso dedicado por completo al estudio de estos ornamentos. Emplea los mismos procedimientos que su predecesora obteniendo así una serie de estadísticas sobre los lugares y los momentos en los que se utilizaron con más frecuencia unos tipos de narigueras u otros. Para ello, previamente realiza una clasificación y trata de rastrear los modelos que sirven como inspiración para crear cada pequeño diseño. Estos eran a veces más esquemáticos o muy estilizados y, por tanto, difíciles de reconocer a simple vista. Un ejemplo de las formas que se discuten en su estudio son las flores.

Otro aspecto interesante que destaca este autor respecto a las narigueras es que son ornamentos difíciles de identificar entre los vestigios arqueológicos, pues al descomponerse los cuerpos caen, y pueden pasar por cuentas de collar o partes de orejeras, dependiendo de su forma (Kettunen 2006: 109-110). Ello hace todavía más necesario su estudio iconográfico.

Asimismo, en su investigación, dicho autor diferencia entre las tipologías propias del arte monumental y las de la cerámica, puesto que existen disimilitudes sustanciales y, a veces, los tipos definidos en unos soportes no sirven para otros. Esto le lleva a crear 34 categorías generales y 71 variantes (Véase Kettunen 2006: 111-162).

En nuestro trabajo, nos enfocamos únicamente en los ejemplos de narigueras portadas por mujeres que, en su mayoría, pertenecen al arte monumental. Por eso no hacemos estas diferenciaciones. Solo hemos hallado una muestra en arte en los soportes de menor escala pertenecientes a nuestro *corpus*, el retrato de la señora inciso sobre una tibia en Copán. Seguramente porque este retrato sigue los cánones estilísticos de las solemnes representaciones sobre piedra.

⁴¹ Para consultar una comparación entre las categorías de motivos nasales descritas por Proskouriakoff (1950) y las establecidas por Kettunen (2006), véase: Kettunen 2006: 112.

Asimismo, del conjunto de retratos femeninos estudiados, el número de mujeres que fueron representadas con este ornamento en la nariz es muy bajo. No obstante, a pesar de esta baja muestra, hemos llegado a reconocer hasta 7 modelos dependiendo de su lugar de colocación.

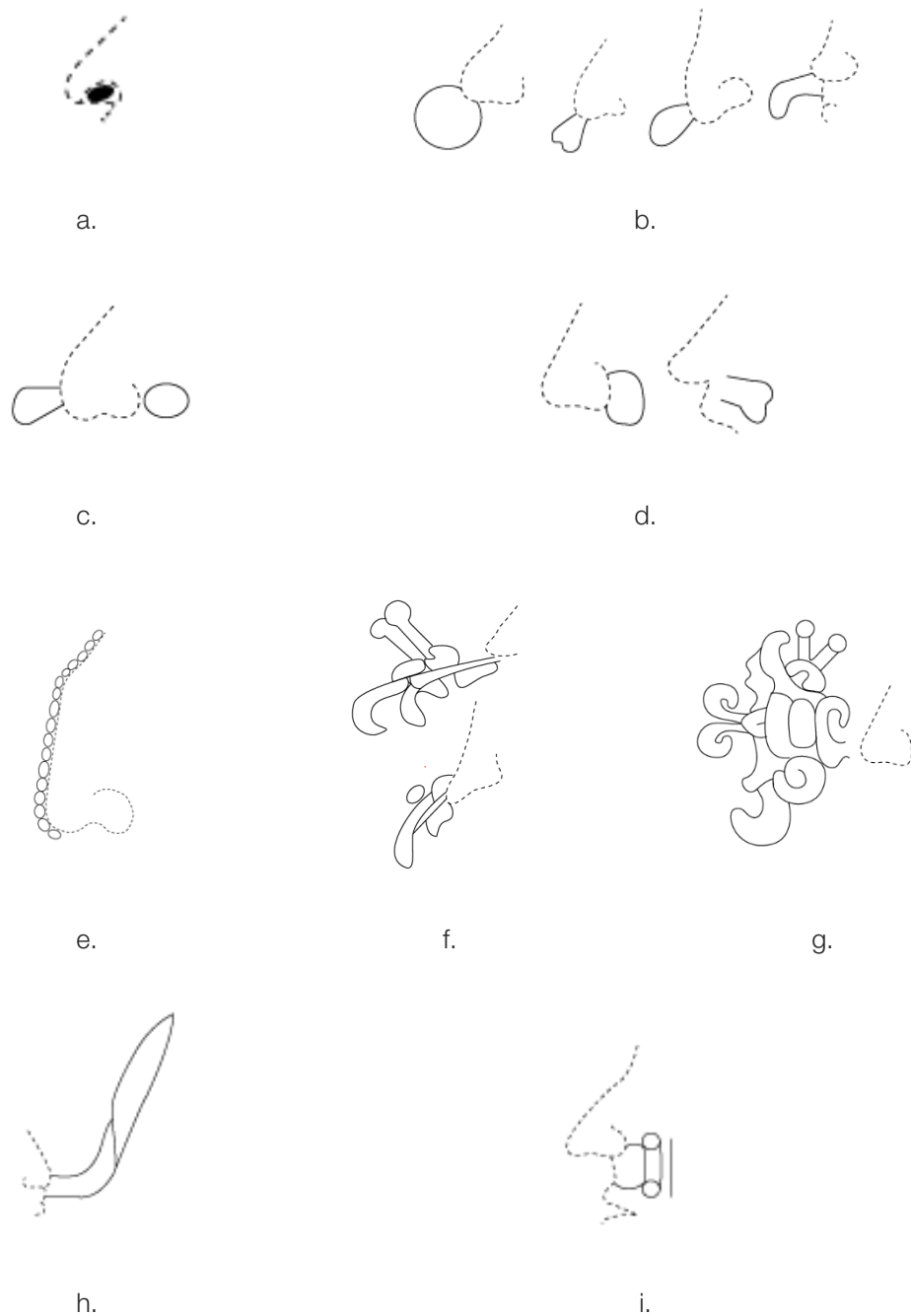


Fig. 3.42. Narigueras portadas por mujeres: a. Narigueras interiores, b. Narigueras de punta, c. Narigueras pareadas, d. Narigueras de aleta, e. Narigueras dorsales, f. Narigueras con diseños sobrenaturales estilizados, g. Narigueras con diseños sobrenaturales naturalistas. h. Narigueras especiales. i. Narigueras especiales. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

El primer tipo de narigueras (Fig. 3.42.a.) coincide con la descripción realizada por Landa (2002: 107) en sus crónicas: “Agujereábanse las narices por la ternilla que divide las ventanas por enmedio, para ponerse en el agujero una piedra de ambar y teníanlo por gala”. Las portan las dos señoras principales que están sentadas sobre el trono en la escena de pintura mural del Cuarto 3 de Bonampak, así como la que se sitúa de pie detrás (Fig. 4.180.).

Se trata de joyas pequeñas y discretas, seguramente fabricadas en jade, por el color de la pintura, que adornan de manera delicada la nariz de estas señoras, y no sobresale ni presenta forma de tubo, aparentemente, si se la compara con otros ejemplos que veremos más adelante. De hecho, si no fuera por la distinción de color, la intensidad del verde que contrasta en la imagen sobre su piel oscura, podrían pasar por los agujeros de las fosas nasales de las retratadas sin que advirtiéramos que se trata de una joya.

Ni las demás mujeres ni el personaje masculino de rango inferior que asiste en la escena parecen portar esta joya. Lo que denota su significado como ornamento de la corte.

Ni Proskouriakoff (1950) ni Kettunen (2006) los contemplan en sus respectivas clasificaciones. Aunque, el tipo “2Rf”⁴² en el estudio de este último, muestra diseños ovales incrustados en las fosas nasales de manera similar a los descritos, pero vistos desde frente (Kettunen 2006: 124).

Por el contrario, las narigueras de punta (Fig. 3.42.b.) son los adornos de nariz más frecuentes. Se trata de una pequeña cuenta que sobresale de la punta de la nariz o de una de las aletas laterales. Esta puede ser redonda, ovalada, en forma de hueso o incluso, de gancho.

Entre los retratos femeninos que estudiamos, este también es uno de los ejemplos más constante.

Esta variante de narigueras se incluye en la investigación de Kettunen (2006) como parte de los grupos que él denomina “sc” y “round”.⁴³ El primer grupo se repite con mucha frecuencia en el arte monumental, conformando la tercera categoría en cantidad de ejemplos (Kettunen 2006: 115). Y, el otro grupo, según su estudio, es el segundo más numeroso también en el arte sobre piedra (Kettunen 2006: 121). Nos abstenemos de citar sus resultados sobre la

⁴² Con esta abreviación se refiere a “Two separate round/oval/elliptical design (frontal)”, es decir, dos diseños separados redondos, ovales o elípticos observados desde un punto de vista frontal (Kettunen 2006: 124).

⁴³ La primera se refiere a las siglas de “shuttlecock” que significa “pelota de bádminton” en inglés y “round”, “redondo”, que es el grupo en el que incluye, no solo las narigueras redondas, sino también las ovaladas y las elípticas (Kettunen 2006: 114).

presencia de esta joya en recipientes cerámicos porque en los escasos ejemplos de imágenes sobre soporte cerámico con los que nosotras trabajamos, no se aprecia esta joya. En el estudio de Proskouriakoff (1950), tampoco se contempla este modelo.

Otras se caracterizan por su tendencia a estrecharse hacia el vértice que linda con la punta de la nariz. Son de menor tamaño que la nariguera sobresaliente redonda y sus formas varían desde la cuenta ovalada al hueso.

Por último, incluimos el modelo de nariguera que sobresale de la nariz y termina curvándose dando lugar a la forma de un gancho. Solamente hemos reconocido un ejemplo así en nuestro estudio y se trata de una imagen muy erosionada.

En otros casos, la nariguera sobresale desde ambos lados de la nariz (Fig. 3.42.c.). A veces, la forma de la joya varía en un lado y en el otro.

En el estudio de Kettunen (2006: 144-145) estas narigueras pares conforman una categoría muy amplia de diversas formas y diseños. Y, se caracterizan por el hecho de estar compuestas por dos piezas que adornan ambos lados de la nariz, denominada "2nm". Por otro lado, en el trabajo de Proskouriakoff (1950: 61) equivaldrían al tipo G7-o', un tipo de estilo tolteca caracterizado precisamente por la sencillez de las piezas que lo componen y que, de acuerdo con la autora, sus muestras más tempranas proceden de Yaxchilán.

En el presente trabajo hemos hallado dos ejemplos de este tipo, pertenecen a mujeres cuyo retrato ya es de por sí ostentoso, lo que nos da a entender que se trata de una joya especialmente llamativa y valorada.

Continuamos con las de aleta (Fig. 3.42.d.). En este grupo incluimos aquellos ejemplos de narigueras simples en las que se aprecia una sola cuenta cuadrangular con las esquinas curvas o, en forma de hueso, que sobresale por uno de los laterales de la nariz de la señora retratada. Concretamente se ubica en una de las aletas laterales.

Las muestras que recopila Proskouriakoff (1950: 61) no incluyen este diseño. Y, en el estudio de Kettunen (2006) tampoco se contemplan exactamente estos ejemplos. Sin embargo, lo cierto es que hemos podido reconocerlas en varias de nuestras representaciones de mujeres.

Es posible que se trate de ejemplos más complejos, quizás que emergen por el otro lado de la nariz, pero el punto de vista y el estado de conservación de los monumentos no nos permite saberlo con seguridad.

Seguidamente nos referimos a los adornos nasales que se disponen sobre el dorso de la nariz (Fig. 3.42.e.).

En su trabajo, Kettunen (2006: 143) recopila diversos ejemplos similares de adornos dispuestos en el dorso de la nariz, tanto en el arte monumental como para la pintura cerámica, que denomina “dnm”⁴⁴. En nuestro caso, solo hemos hallado un modelo decorando la nariz de las señoras de Pomoná. Consiste en un conjunto de pequeñas cuentas ovaladas, que recorren en hilera todo el tabique nasal hasta cubrir la curvatura de la punta de la nariz.

De hecho, se trata de una tipología bastante limitada en las representaciones artísticas mayas en general (Kettunen 2006: 143).

Probablemente, se trataba de escarificaciones, es decir, ornamentos colocados debajo de la piel (Carter 2020: 96). Y, de acuerdo con algunos especialistas, podrían estar representando gotas de sangre (en López Oliva 2018: 378), de una manera similar a cómo observamos en la comisura de la boca en retratos como el de Ix K’abal Xook en los Dinteles 24 y 26 de Yaxchilán (Figs. 4.108. y 4.110.).

Por su parte, Proskouriakoff (1950: 59-61) no incluye en su catálogo ninguna nariguera de este tipo, solo el modelo H presenta un adorno que recorre el dorso de la nariz desde la frente, pero se trata de una pieza lisa que porta un cautivo en la Estela 12 de Piedras Negras. Y, que no tiene nada que ver con la pequeña fila de cuentas que aquí describimos, como parte de los lujosos adornos de las nobles de Pomoná y Yaxchilán.

Si bien los motivos nasales que hemos estudiado hasta ahora presentaban diseños relativamente sencillos, los modelos de narigueras con diseños sobrenaturales que ahora estudiamos, se caracterizan por su complejidad, especialmente llamativa al tratarse de un adorno tan pequeño (Fig. 3.42.f. y Fig. 3.42.g.). Se trata de joyas que representan las fauces de un ser sobrenatural, una serpiente o un dragón que parece emerger desde la nariz de quien lo porta, mostrando su hocico y, en algunos casos, abriendo exageradamente sus fauces. Existen versiones más realistas (Fig. 3.42.g.) y otras más esquemáticas o estilizadas (Fig. 3.42.f.), pero todas refieren a lo mismo.

⁴⁴ Se refiere a las siglas de “dorsal nasal motifs” (Kettunen 2006: 114) que significa “motivos nasales dorsales” en inglés.

Forman parte de la categoría que Kettunen (2006: 137) acuña como “ds”⁴⁵ y, es interesante porque, estas figuras sobrenaturales, a veces portan su propia nariguera. Proskouriakoff (1950: 59-61), lo considera una suerte de máscara abreviada, en lugar de un hocico, y lo clasifica como modelo G3.

Dependiendo de si se trata de un diseño más minimalista o más naturalista, hemos optado por establecer dos variedades de este tipo para clasificar los ejemplos encontrados entre los retratos femeninos de nuestro corpus. Una distinción que, sin embargo, no llevaron a cabo ninguno de los autores anteriormente citados.

En los estudios precedentes sobre adornos nasales se contemplan otros muchos ejemplos y variedades de serpientes, como la de hocico cuadrado, por ejemplo. Sin embargo, cabe añadir que no hay muestras tan variadas en nuestro *corpus*.

Por último, incluimos dos variantes de narigueras que acuñamos como especiales, puesto que no tienen cabida en las anteriores tipologías debido a su rareza (Fig. 3.42.h. y Fig. 3.42.i.). Tampoco los estudios anteriores han podido rastrear la explicación a su inusual diseño. Este es el único aspecto que tienen en común, puesto que tampoco en forma y estilo se asemejan entre ellas.

Solo dos de las narigueras estudiadas en este trabajo tienen cabida en esas variantes. La que porta Ix Ti' en el Panel 6 de La Corona (Fig. 4.51.) y la que porta Ix Ahiin, en la Estela 40 de Tikal (Fig. 4.28.).

En la investigación de Proskouriakoff (1950: 61) no están reflejados expresamente estos modelos y, en la de Kettunen (2006: 595, 606), forman parte de un grupo similar al que ahora nos ocupa, en el que incluye todos los modelos desconocidos, “unc.”⁴⁶. Aunque, para la representación femenina de la Estela 40 de Tikal sugiere que pueda tratarse de un motivo tripartito (Kettunen 2006: 595).

Estos ejemplos especiales cierran el catálogo de tipos de narigueras. No obstante, es importante señalar que hay otras tantas representaciones de nuestro *corpus* en las que las retratadas posiblemente portaban este tipo de joyas, pero los problemas de conservación dificultan su reconocimiento en muchos casos.

⁴⁵ Se refiere a las siglas de “dragon snouts” (Kettunen 2006: 114) que significa “hocicos de dragón” en inglés.

⁴⁶ Se refiere a las siglas de “uncommon” que significa “no común” en inglés. Es la abreviatura que utiliza para referirse a “otros diseños” (Kettunen 2006: 114).

3.2.3. | COLLARES Y PECTORALES

Tal y como exponemos en un trabajo anterior (Vidal y Parpal 2016: 234): “Entre las joyas más destacadas y significativas en la indumentaria de las mujeres mayas de la élite encontramos los collares y los pectorales. Desde el momento en que el cuerpo es el vehículo de expresión que los seres humanos poseen para mostrarse, tanto el tamaño como el espacio preferente que estas piezas de joyería ocupan en las representaciones artísticas, no dejan lugar a dudas de la información sustancial que un minucioso análisis de las mismas puede transmitirnos acerca de sus portadoras.”

Para ello, comenzamos definiendo los términos collar y pectoral, con el fin de establecer las diferencias que existen entre ambos. Así, concluimos que el collar es el adorno que se presenta más ceñido en torno al cuello, mientras que el pectoral, ornamento vinculado a la realeza de las culturas antiguas, es una joya que cubre el pecho (Vidal y Parpal 2016: 234).

Por lo general, los collares se componían de tres partes. La principal era el cuerpo, es decir, el elemento que rodeaba el cuello. A esta pieza básica, los mayas solían añadir un contrapeso, de modo que el collar continuaba descendiendo por la espalda de su portadora equilibrando la joya, especialmente cuando las cuentas eran muy pesadas o la decoración muy abundante, evitando así que el peso hiciera vencer el ornamento hacia delante. Con o sin contrapeso, existieron numerosos modelos. No obstante, los collares más elaborados, que a su vez fueron los que tuvieron más presencia entre la corte, contaron con una pieza más, un colgante a la altura del pecho, de mayor tamaño que el resto de elementos.⁴⁷ Por otro lado, los materiales empleados en su manufactura fueron principalmente las cuentas esféricas o tubulares y las teselas de jade, para los más ricos, así como la concha de caracol y el hueso.⁴⁸ Sin olvidar que algunas decoraciones incluyeron materiales perecederos como pequeñas plumas, cuerdas o cintas de tela, como por ejemplo, las borlas.

⁴⁷ Este ornamento colgante también es llamado “pectoral” de ahí que se cree una confusión a la hora de utilizar los términos.

⁴⁸ Los miembros de la élite solían enterrarse ataviados con la rica joyería que utilizaron en vida, por ello, en ocasiones, las mismas joyas que aparecen en las representaciones de estos personajes se han encontrado en las tumbas donde fueron inhumados, pudiéndose así conocer los materiales con los que fueron confeccionados. Para más información sobre los materiales empleados en la manufactura de collares y pectorales, véase: Matsumoto y Tremain 2020.

En esta ocasión, dado que el conjunto de imágenes estudiadas pertenecen, en su mayor parte, al arte monumental y la variedad se ha ampliado respecto al estudio que realizamos hace unos años (Vidal y Parpal 2016: 234-235), donde nos enfocamos más en las vasijas de cerámica policromada, hemos establecido nuevas categorías.⁴⁹

En cuanto a los pectorales, debido a la complejidad que alcanzan algunos de estos adornos, en el citado estudio optamos por referirnos a ellos como “Otros ornamentos más complejos dispuestos en torno al cuello y sobre los hombros” (Vidal y Parpal 2016: 235). Esto se debe a que, a veces, es difícil determinar si las piezas que formaban parte de estos modelos más complejos se adherían a una base textil, de piel u otro tipo de material, o bien si únicamente se ensartaban en varias hileras de hilos o cuerdas finas que se anudaban por los extremos, tal y como observamos en las muñequeras. De hecho, existen ejemplos en los que estas joyas estaban integradas en la propia vestimenta de la retratada (véase Estela 34 de El Perú-Waka).

Así bien, el estudio más preciso de estas joyas en las representaciones escultóricas ha llevado a ampliar los tipos previamente establecidos para estudiar estos complejos ornamentos, aunque hemos mantenido la diferenciación entre aquellos que lucen ninguno, uno o varios elementos adheridos, como las máscaras (Vidal y Parpal 2016: 235-236). Y, para facilitar la comprensión retomamos el término de “pectorales” para referirnos a estas joyas que cubren gran parte del pecho y los hombros.

Generalmente, “están formados por varias hileras de cuentas dispuestas en torno al cuello de la retratada, abarcando parte de sus hombros. Algunos llegan a tener hasta seis hileras, combinando cuentas de distintos tamaños y formas: esféricas, tubulares y rectangulares (...) estas preciadas joyas se transmitían por herencia y es habitual encontrarlas en escenas de derramamiento de sangre en las que se invocaba a los ancestros y en las cuales las mujeres de la élite participaban activamente, siendo muy habituales en los monumentos de la región del Usumacinta. También las lucían las mujeres en su rol de esposas o madres de dignatarios durante las ceremonias de transmisión del poder, destacando así su importante papel en las relaciones dinásticas” (Vidal y Parpal 2017: 235-236).

En 1950, Proskouriakoff hizo una primera clasificación tanto de los collares como de los ornamentos que los adornan. En su estudio estableció cuatro tipos de collares (que se

⁴⁹ Para consultar otra clasificación tipológica que abarca también representaciones masculinas y otros soportes, véase: Matsumoto y Tremain 2020. Cabe aclarar que, en inglés se emplea la palabra “necklace” para referirse a lo que nosotras denominamos collar, el sustantivo “collar” para lo que nosotras definimos como pectoral, que podría traducirse literalmente como collarín y, finalmente, el término “pectoral”, para las piezas que se adhieren a los collares y pectorales, y que nosotras denominamos colgantes.

corresponden con lo que nosotras llamamos “pectorales”), con sus correspondientes variantes, y doce tipos de adornos. Sobre los collares de cuentas únicamente hace mención en el texto (Proskouriakoff 1950: 59-64). Así, se centra especialmente en la aparición de más o menos accesorios decorando los pectorales, para ir reconstruyendo su evolución estilística en el tiempo. Aunque su forma de agruparlos dista de nuestra metodología de catalogación, existen algunos tipos que coinciden debido a sus ornamentos.

Patrois (2008: 88-92), en cambio, sí hace una distinción similar a la nuestra entre collares (Tipo 3) y pectorales (Tipo 2). Y, amplía el catálogo de tipos al extender sus estudios a la zona del norte de Yucatán. En este sentido, su tipología coincide más con la que nosotras presentamos, al incluir en un solo grupo la variedad de collares de barra ceremonial (Tipo 3, Variedad 2), y los de cuentas en otro (Tipo 3, Variedad 1). También establece diferenciaciones entre los pectorales, al variar la forma de las cuentas o teselas que los componen, y en función del uso o no de medallones y máscaras en su decoración.

Tras esta introducción, presentamos las diferentes categorías en las que hemos agrupado los collares y los pectorales que lucen las damas de la nobleza maya según las representaciones estudiadas. Más adelante, dedicamos un apartado a describir los ornamentos que se repiten indistintamente en algunos de estos tipos de collares y pectorales para poder aproximarnos mejor a su significado.

3.2.3.1. | COLLARES DE CUENTAS

Es el modelo más sencillo. Formalmente, nos referimos a un tipo de collar de cuentas o anillas de tamaño mediano o pequeño y forma ovalada o redonda que, tal y como describimos en el anterior trabajo, “rodea el cuello sin estar excesivamente ajustado, y cae ligeramente por la espalda concluyendo en un remate tipo borla que ejerce como contrapeso, equilibrando la joya, si bien también existen variantes sin contrapeso o que, siguiendo el mismo patrón, destacan por una mayor longitud” (Vidal y Parpal 2017: 234-235).

Aunque no es un collar exclusivo del género femenino, sí es uno de los que se repiten con más frecuencia entre los retratos de las mujeres estudiadas. Muchas veces, combinados con algún pectoral de mayores dimensiones. En la mayoría de los casos en los que las señoras aparecen retratadas de perfil con esta joya, se aprecia el contrapeso cayendo por detrás de su nuca, por lo que podemos suponer que algunos de los retratos femeninos en los que ellas son vistas de frente luciendo este collar, podían estar ocultando en su espalda una caída similar.

Como anunciábamos anteriormente, estos collares tan sencillos no se recogen en el estudio de Proskouriakoff (1950: 59), y aunque sí expresa que hubo algunos ejemplos que consistían simplemente en una banda de cuentas, ella documenta solamente los de mayor complejidad, los que nosotras clasificamos como pectorales. En cambio, en el estudio llevado a cabo por Patrois (2008: 90) sí se distingue un modelo similar al que ahora nos ocupa, los collares del Tipo 3, Variedad 1, según su tabla. O, para las versiones con medallón, el Tipo 3, Variedades 3 y 4. Y, afirma que estos modelos más simples son también los de uso más extendido, y señala esta preferencia entre los yucatecos de llevarlo ajustado al cuello. Lo lucen indistintamente personajes principales o secundarios (Patrois 2008: 89).

Generalmente, nos referimos a una sola hilera de cuentas. No obstante, observamos que en algunos casos existe una variante en la que la gargantilla está conformada por dos filas de cuentas esféricas y, además, en algunos ejemplos estos collares estaban rematados por un medallón colgando en la parte central.

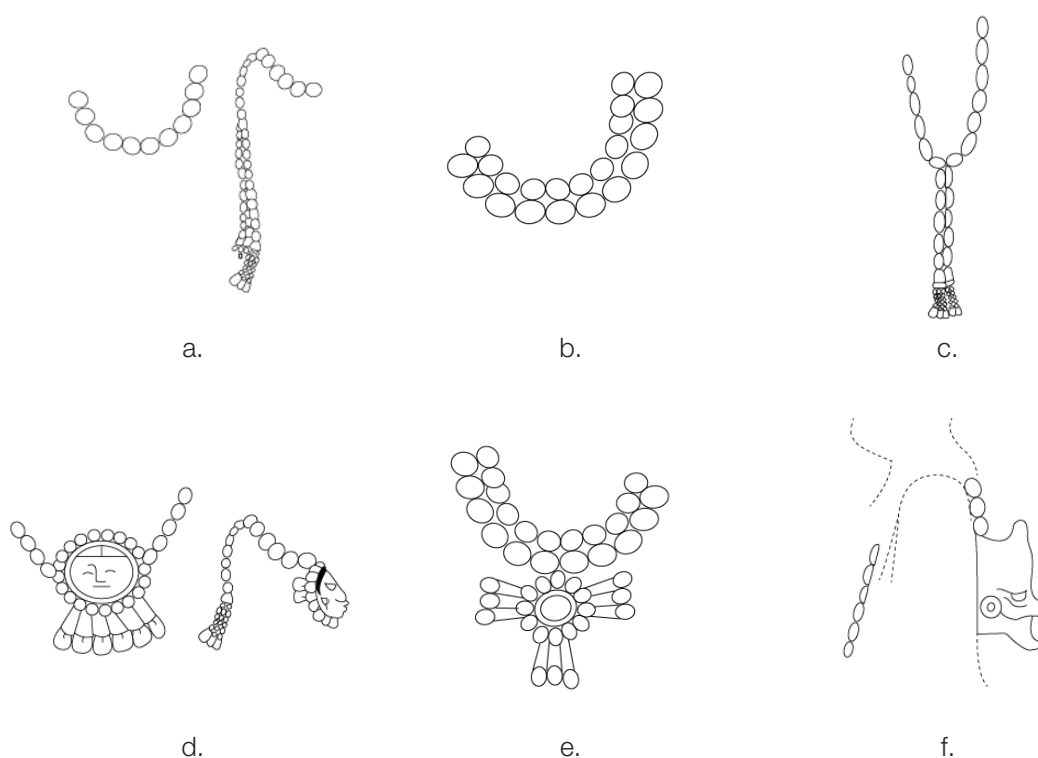


Fig. 3.43. Collares de cuentas portados por mujeres: a. Collar simple, b. Collar doble, c. Collar con contrapeso delantero, d. Collar simple con colgante, e. Collar doble con colgante, f. Collar largo con máscara en el contrapeso. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

En primer lugar, documentamos el tradicional y sencillo collar de cuentas ovaladas o redondas ensartadas en un hilo que se ajustan alrededor del cuello de las retratadas (Fig. 3.43.a.). En ocasiones este presenta dos filas en torno al cuello conformando una gargantilla doble (Fig. 3.43.b.). Los vestigios arqueológicos nos permiten hacernos una idea más aproximada de cómo fueron estas piezas (Fig. 3.44.).



Fig. 3.44. Collar o sartal de cuentas (izquierda). Fotografía de G. Castañeda. Collar de cuentas doble (derecha). Fotografía de E. Parpal Cabanes.

Al contrario que en los modelos anteriores, en los que las cuentas suelen rodear el cuello de la retratada ajustándose a modo de gargantilla, en el collar con contrapeso delantero la tira de cuentas ovaladas alrededor de su cuello es más holgada y cae a la altura de su pecho (Fig. 3.43.c.). Este collar culmina con dos tiras de cuentas más largas que descienden hasta la altura de su ombligo, rematadas por sendas formas de borlas o flores con estambres de perlas. Es decir, la misma forma que tienen los contrapesos que generalmente se ubican en la parte trasera.

En el catálogo registrado por Patrois (2008: 89-90), localiza en Itzimté, concretamente en la representación de la Estela 3, un collar similar, pero abierto, en el que las dos tiras de cuentas ovaladas rematadas por formas florales caen por delante de su portador. Lo acuña como Tipo 3, Variedad 1. Afirma que estos collares largos no son habituales y que normalmente no están cerrados. Si bien es cierto que los collares largos de este tipo no son tan comunes, en nuestro caso las señoras sí lo llevan cerrado en torno al pecho.

Donde también hallamos este collar es en la pintura sobre recipientes cerámicos. Concretamente, el dios K'awiil porta uno idéntico en una representación sobrenatural del mito de la Señora Dragón, nos referimos a la vasija K1 198. Y otro de ese estilo en las vasijas K3202, K3702 y K5862. Precisamente, esta es la deidad cuya efigie sostiene la señora representada en el Panel Cleveland, en su mano derecha.

Asimismo, es un collar frecuente también en las representaciones femeninas de las figurillas de Jaina (Fig 3.45.).



Fig. 3.45. Figurilla de jaina, K3112. Fotografía de J. Kerr.



Fig. 3.46. Collar de cuentas de jade con efigie, K7474. Fotografía de J. Kerr.

Finalmente, agrupamos los modelos que repiten el mismo patrón de cuentas que los anteriores, pero poseen un colgante ovalado dispuesto al frente en el que, generalmente, se distingue la representación de una efigie (Fig. 3.43.d.). Los rostros representados en algunos de estos medallones suelen corresponder a divinidades o ancestros divinizados, y su uso debió de estar estrechamente relacionado con el tipo de ceremonia o ritual llevado a cabo por su portadora (Vidal y Parpal 2016: 235). El significado de portar estas efigies lo analizaremos con más detalle en otro apartado, puesto que se trata de símbolos presentes en varios de los tipos de collares que ahora estudiamos. Aunque es interesante notar que las máscaras no siempre están rodeadas del mismo tipo de decoración.

Estas efigies suelen ser más frecuentes en los pectorales, engarzados en la pedrería, que en los collares. No obstante, Patrois (2008: 89) determinó que en el norte de la península de Yucatán eran ornamentos asociados exclusivamente a los collares.

También hay versiones de frente y de perfil de esta joya y, cuando se muestra de perfil, en ocasiones deja ver el contrapeso cayendo por la espalda.

Asimismo, encontramos ejemplos en los que la gargantilla doble se caracteriza, además, por lucir un medallón colgando en el frente (Fig. 3.43.e.). Lo que dota de más lujo a la pieza.

Entre los casos estudiados solo hemos hallado dos ejemplos de esta variedad. En un caso el medallón es sencillo, y en el otro, está rodeado de pequeñas cuentas esféricas y tres grupos de tres cuentas tubulares rematadas por cuentas ovaladas que sobresalen por ambos lados y por debajo del medallón.

Finalmente, incluimos un ejemplo especial, único en nuestro *corpus* de imágenes. Consiste en un colgante de cuentas esféricas largo, que cae por delante del pecho y no parece portar ninguna otra decoración delante. Sin embargo, por la espalda, descende una hilera de cuentas ovaladas que culminan en una máscara antropomorfa vista de perfil, dispuesta a modo de contrapeso, cuyo mentón sobresaliente recuerda al de una figura anciana (Fig. 3.43.f.).

3.2.3.2. | COLLARES DE NUDO

Este tipo de collares van sujetos al cuello mediante una cinta lisa o una cuerda y, en la parte delantera, se caracterizan por lucir un colgante de forma ovalada, dispuesto en horizontal, de cuyos extremos sobresalen volutas. La forma recuerda a un envoltorio de tela anudado en los extremos (Fig. 3.47.).

En el trabajo de Proskouriakoff (1950: 64-67) se estudia esta joya como ornamento para collar y corresponde a los grupos C3 y C4. Ella se refiere a esta pieza como ornamento de medallón y, en fases posteriores, lo considera una combinación entre el collar de medallón y el de la barra ceremonial. Por su parte, Patrois (2008: 91) también registra un collar similar en su catálogo, el Tipo 4, Variedad 1. Según su estudio, se trata de colgantes que se sitúan sobre el pecho y no siempre queda a la vista su modo de sujeción. El que tiene forma de barra, que sería el que se asemeja al que ahora estudiamos, es el más ricamente decorado (Patrois 2008: 92).

La forma del logograma para “blanco” o “puro” conocido como **SAK**, (Kettunen y Helmke 2011: 86/162) tiene una forma que se asemeja al diseño de este tipo de collar. Esto es lo que lleva a Looper (2003: 104-106) a denominar este collar como “sak-pectoral” o “pectoral blanco”. El investigador apunta que se trata de una joya generalmente asociada con las ceremonias de fin de período. Asimismo, apunta una posible relación entre este colgante y las ramas de un árbol que florecen de manera incipiente (las volutas) y que podría estar vagamente relacionado con la fertilidad. En su análisis repara en que algunos ejemplos llevan elementos infijos como máscaras antropomorfas, cráneos, bandas cruzadas o efigies de dioses como el dios bufón. No obstante, no es el caso en los ejemplos que hemos hallado en nuestro *corpus*. Concluye que este collar puede considerarse un símbolo

de transformación y de renacimiento cuando son los y las gobernantes quienes lo llevan puesto (Looper 2003: 106, 133).

Por otro lado, entre los atributos que caracterizan las representaciones del dios Chaahk, durante el período Clásico, se encuentra este collar de nudo (García Barrios 2008: 96). Este puede distinguirse en numerosos de los retratos de esta divinidad o del grupo de agua, que fueron plasmados en las vasijas de cerámica policromada.⁵⁰ Y, según Schele y Miller (1992: 70) es uno de los atributos propios del dios GI cuando se presenta como Chac Xib Chac.

Finalmente, cabe apuntar que el logograma **HUN**, que tiene forma de nudo y hace referencia al papel o algo hecho de papel (Kettunen y Helmke 2011: 81/162), también ha sido asociado con este collar. Por ello, Tuszyńska (comunicación personal 2019) apunta a que esta joya también pudo estar relacionada con el bulto ceremonial que portan muchas mujeres en las escenas de danza ritual y que auguran el autosacrificio de sangre, en el que son fundamentales precisamente las tiras de corteza de papel. Y no sería descabellado pensarlo puesto que, en algunas de las escenas pintadas sobre cerámica en las que aparece esta joya, están representados también estos bultos.⁵¹

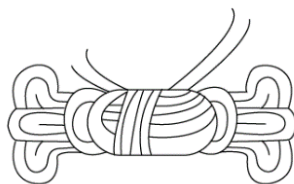


Fig. 3.47. Collar de nudo portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

3.2.3.3. | COLLAR DE BARRA CEREMONIAL

Otros de los collares más significativos que portaron las mujeres mayas son aquellos que, a modo de colgante, exponían una barra ceremonial. El primero en relacionar este objeto sagrado con el pectoral fue W. Taylor (1941: 53), quien justifica su uso como joya cuando el gobernante lleva las manos ocupadas como para cargarla. Tal y cómo estudiamos en este mismo capítulo (p. 111-113), se trata de una de las insignias regias por excelencia y, por tanto, denota una fuerte vinculación con el poder de la persona que la porta.

⁵⁰Véase K1152, K1199, K1248, K1366 o K4485, en la base de datos de J. Kerr.

⁵¹Véase K1224, K1333, K1366, en la base de datos de J. Kerr.

Asimismo, como cualquier otra barra ceremonial, las versiones varían (Fig. 3.48.). Aunque siempre se diferencia por su marcada forma alargada en horizontal con sendos extremos decorados, podía portar también cuentas colgando en la parte inferior.

Tal es la importancia de este objeto que, en ocasiones, incluso aunque el personaje sea mostrado de perfil, la barra ceremonial luce siempre de frente, para que su forma sea evidente para el espectador y no sea confundido con otro ornamento.

Proskouriakoff (1950: 64-67) estudia este tipo de piezas en un capítulo sobre los ornamentos para collares. En él, estas barras forman parte de una variedad denominada C2 en las que recoge tanto los ejemplos del Clásico Tardío que caen hasta el nivel de las rodillas, como aquellos que se llevan sobre el pecho. En nuestro estudio, en cambio, hemos diferenciado entre estas dos variedades dependiendo de la longitud del collar. Por otro lado, Patrois (2008: 89, 91) registra este tipo de colgante como Tipo 3, Variedad 2, y se refiere a ellos también como colgantes en forma de barra.

De acuerdo con Looper (2003: 105), el collar de nudo que él denomina pectoral *sak* y el collar de barra ceremonial, al que él se refiere como pectoral de barra, están asociados con las ceremonias de fin de período y muy relacionados entre sí.

Finalmente, cabe señalar que en las complejas escenas sobrenaturales plasmadas en vasijas de cerámica policromada, este tipo de colgante es portado, entre otros, por el dios K'awiil (véase K1219).

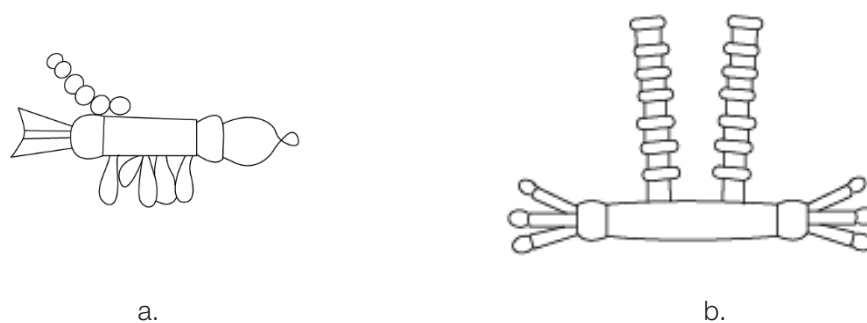


Fig. 3.48. Collares de barra ceremonial portados por mujeres: a. Collar de barra ceremonial corto, b. Collar de barra ceremonial largo. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

3.2.3.4. | COLLAR DE CUERDA

Se trata de collares formados por una tira de cuerda o tela, a veces decorada con alguna cuenta ovalada. Se anuda alrededor del cuello de la retratada y a veces se combina con otro tipo de collares o pectorales.

Al tratarse de un tipo de collar que se ha hallado fundamentalmente en las representaciones del área del río Usumacinta, no está presente en los análisis de Patrois (2008). Proskouriakoff (1950) tampoco incluye este ornamento en su catálogo.

M. Miller (2018), en su estudio sobre las representaciones de las mujeres en las figurillas de Jaina, apunta el uso de la cuerda alrededor del cuello de las representadas como un símbolo de su posible condición de esclavas.

Es cierto que, además, encontramos a prisioneros cautivos con cuerdas en torno al cuello en Yaxchilán (véase Escalón I, Estructura 44) o en los retratos de los sirvientes representados en la escena pintada sobre la vasija K1092, lo que nos podría llevar a pensar que se trata de un atributo que denota servidumbre o inferioridad de rango. No obstante, estas teorías no se corresponden con la representación de esta joya en las imágenes que ahora estudiamos, puesto que se trata de representaciones de mujeres de la élite y esta joya la lucen no solo algunas reinas, sino también algunos de los hombres de mayor rango.

Aunque los ejemplos no son copiosos, sí son especialmente llamativos. A continuación, presentamos las tres variantes que hemos hallado de este tipo de collar (Fig. 3.49).

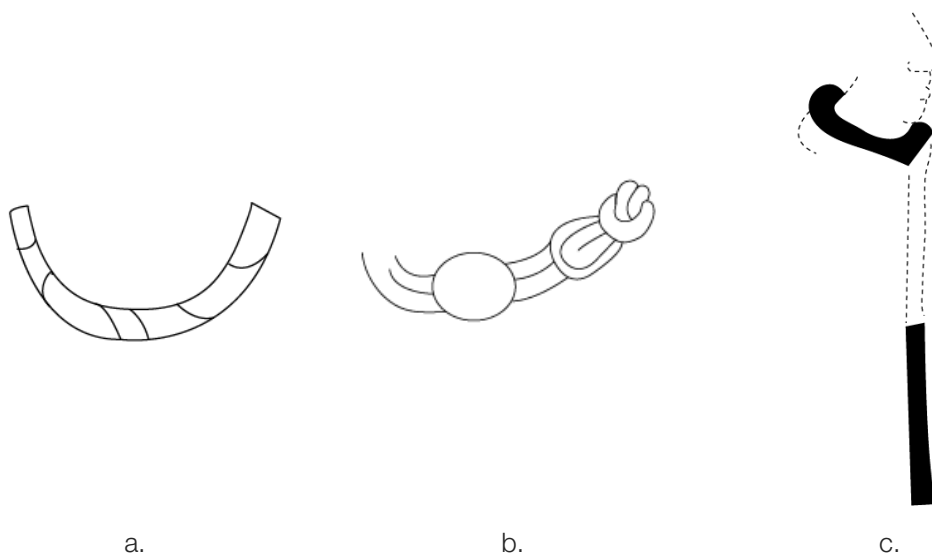


Fig. 3.49. Collares de cuerda portados por mujeres: a. Collar de cuerda simple, b. Collar de cuerda atada con cuenta, c. Collar de cuerda larga. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

El primer ejemplo consiste únicamente en una cuerda rodeando el cuello (Fig. 3.49.a.). El siguiente, es un collar que consiste en una tira de cuerda que rodea la garganta y está anudada en la parte de la nuca (este nudo es generalmente visible para el espectador). Se caracteriza porque lleva engarzada una cuenta redonda, tubular u ovalada como único elemento decorativo (Fig. 3.49.b.).

En nuestro estudio, este tipo de collar lo lucen las señoras de Yaxchilán e Ix Wak Chan de Naranjo. En estas escenas, las señoras portan un bol con los instrumentos propios del autosacrificio (Estela 24 de Naranjo, Dintel 15 de Yaxchilán) o están en medio del propio ritual (Dintel 17 de Yaxchilán). Solamente desconocemos el objeto que porta en las manos la señora retratada en el Dintel 41 de Yaxchilán pero, de acuerdo con lo expuesto, bien podría ser uno de los bols con los elementos de autosacrificio (Fig. 4.148.). En este mismo dintel, el acompañante masculino luce un collar igual con una cuenta tubular atravesada, y también puede verse en torno al cuello del gobernante representado en el Dintel 1 o en el Dintel 26, por citar algunos ejemplos portados por varones.

Por último, registramos un collar de cuerda que destaca en las representaciones de pintura mural en Bonampak. Se trata de una cuerda o cinta de tela que rodea el cuello de las retratadas y cae por la parte delantera, hasta llegar al suelo (Fig. 3.49.c.).

Se trata del tipo de ornamento que portan las señoras en la célebre escena del Cuarto 3 del Palacio de Bonampak, en el que las damas de la nobleza están llevando a cabo un derramamiento de sangre (Fig. 4.180.). Y, también los personajes de la élite que conforman la escena del trono en el Cuarto 1 (Fig. 4.159.).

Gracias al buen estado de conservación de la policromía de estas pinturas murales, observamos que la cuerda era verde, lo que nos lleva a pensar que se trata de un ornamento hecho más bien de tela, de uno de los colores más significativos en la cosmovisión maya, el verde del jade, la riqueza y la fertilidad de la tierra.

3.2.3.5. | PECTORALES CLÁSICOS

Se trata de los pectorales cuyo uso estuvo más extendido entre las mujeres de la realeza durante el período Clásico maya. Están formados por una base de tela que cubre parte del pecho, hasta llegar a los hombros, con la forma de una media luna, sobre la que se cosen las sucesivas bandas de cuentas o pequeñas placas de piedras preciosas. Estas conforman “varias hileras de cuentas dispuestas en torno al cuello de la retratada, abarcando parte de los hombros. Algunos llegan a tener hasta siete hileras, combinando generalmente cuentas

de distintos tamaños y formas: esféricas, tubulares y cuadrangulares” (Vidal y Parpal 2016: 235). Aunque también los hay que se caracterizan por una sucesión de bandas lisas, aunque esto puede deberse a una falta de detallismo en el trazado.

Las variedades vienen determinadas por la adherencia o no, de otros elementos decorativos. Como veremos a continuación, en ocasiones, en la parte frontal de la pieza portan uno o tres medallones.

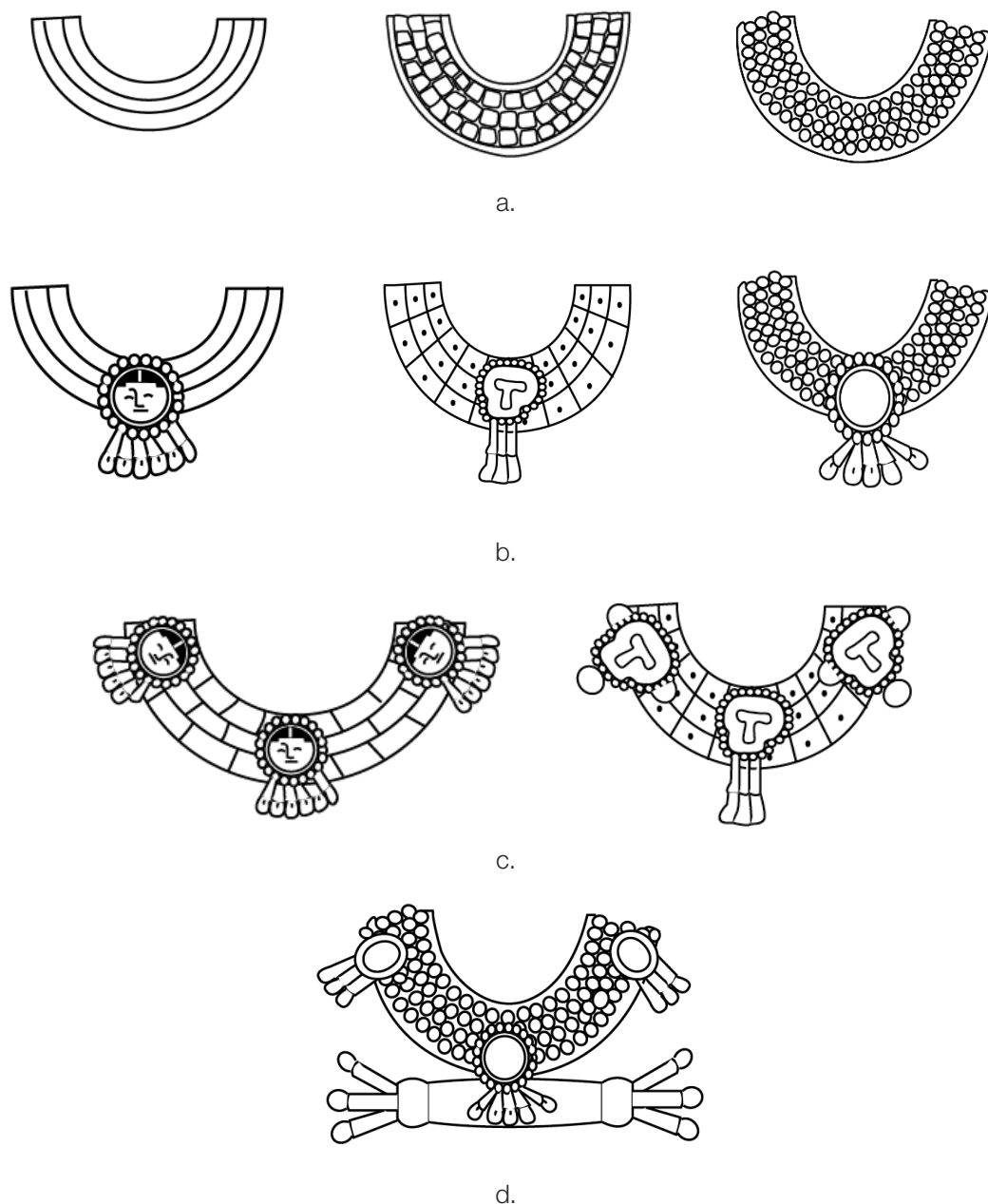


Fig. 3.50. Pectorales clásicos portados por mujeres: a. Pectorales simples, b. Pectorales con adornos centrales, c. Pectorales con adornos equidistantes, d. Pectoral con adornos y barra ceremonial. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Los pectorales simples están formados únicamente por una sucesión de bandas de cuentas o teselas, sin mayor decoración (Fig. 3.50.a.). En muchos casos estas bandas están enmarcadas arriba y abajo por dos tiras lisas. Seguramente, se trata de parte de la tela que conforma la base del pectoral, sobre la que se engarzan las cuentas, que sobresale. Las diferencias entre ellos vienen determinadas por la utilización de un tipo de elementos u otros en su manufactura. Por ello distinguimos entre aquellos formados únicamente por bandas lisas, otros elaborados con teselas cuadrangulares o rectangulares y los que se caracterizan por estar compuestos por pequeñas cuentas redondas. El número de filas no es constante, varía según el modelo. Y, en algunos casos poseen flecos cortos, huesos o cuentas ovaladas que cuelgan de la última hilera, separadas de manera equidistante, a modo de decoración.

Puesto que en nuestro estudio los clasificamos por niveles de complejidad, nuestras agrupaciones no suelen coincidir con las categorías efectuadas por Proskouriakoff (1950: 63), que los clasifica por orden cronológico, en función de su aparición y uso en el área maya a lo largo del tiempo. Patrois (2008: 89-90) por su parte, reconoce entre los pectorales del norte de Yucatán, modelos sencillos de este tipo. Véanse los ejemplos que recoge de la jamba de Halal o del Fragmento 1 de Kuxub, clasificados como Tipo 2, Variedad 2 y Tipo 2, Variedad 3, respectivamente. Aunque ella separa entre los pectorales fabricados con cuentas redondas y aquellos de cuentas o placas cuadrangulares.

La siguiente variante está formada por aquellos pectorales que, aunque de base son iguales a los pectorales simples, se caracterizan por poseer un adorno en la parte delantera, justo en el centro del pecho (Fig. 3.50.b.). Este adorno suele ser una máscara antropomorfa, aunque también los hay con el medallón y el signo T infijo, como estudiamos más adelante.

Del mismo modo que en la variedad anterior, los diferenciamos en función del uso de un tipo de elementos u otros en su composición pues, por lo demás, se trata de joyas muy similares. Pectorales anchos formados por la unión de varias bandas y rematados con el medallón o máscara en la parte frontal. Asimismo, el número de hileras varía y también el hecho de portar algún tipo de decoración colgando. Solamente hemos hallado un caso en el que el pectoral está compuesto por una única banda de teselas cuadrangulares con un adorno colgante, el que aparece pintado sobre el cuello de la señora en la vasija K2695 (Fig. 4.37.).

En el trabajo de Proskouriakoff (1950: 62-63) se registra un pectoral de este tipo en el grupo A1-c, que ella denomina: collares estrechos llevados cerca del cuello. En cambio, en los ejemplos estudiados por Patrois (2008: 89-90), la máscara que adorna la pieza cae como un colgante, en lugar de estar adherida al centro del pectoral. Véase el Tipo 2, Variedad 4.

En tercer lugar, destacan los pectorales cuya decoración principal son las máscaras o medallones engarzados o colgando del pectoral. En este caso, no se trata de un único adorno, sino de varios, repartidos de manera equidistante a lo largo de la pieza. Generalmente se sitúa una máscara o medallón en el centro, sobre el pecho y los otros dos a la altura de los hombros (Fig. 3.50.c.).

Del mismo modo que en los anteriores grupos, el número de bandas que conforman el ancho de la pieza varía y también la decoración de sus adornos. En conjunto componen uno de los grupos de pectorales más ricos y más frecuentes en el arte monumental maya.

Este modelo sí está recogido de manera similar tanto en el estudio de Proskouriakoff (1950) como en el de Patrois (2008). En el primero, encontramos este tipo de pectoral como tipo A1-b y A3-f. El primero referido a los collares estrechos con tres o cuatro bandas de cuentas y pegados al cuello y, el segundo en el que engloba los collares con un borde fino (Proskouriakoff 1950: 59-63). En el segundo, la Variedad 1, del Tipo 2, coincide con el grupo que ahora estudiamos, formado por pectorales de varias hileras de perlas y adornado con lo que ella llama pequeñas cabezas decorativas o máscaras (Patrois 2008: 88-90).

Por último, entre los pectorales característicos del período Clásico destacan aquellos que, además de estar decorados con máscaras y otros elementos colgantes, tal y como se ha visto en los ejemplos anteriores, portan la barra ceremonial que pende de la base del pectoral a modo de colgante (Fig. 3.50.d.).

Seguramente se sujetaba al borde de la tela o a la última fila de cuentas o teselas para colgar de manera llamativa por delante del pecho. La importancia de la barra ceremonial sumada a la riqueza que conforma el resto de la joya, lo convierten en uno de los ornamentos más significativos en el conjunto de la indumentaria de sus portadoras.

Este característico tipo de pectoral también fue estudiado por Proskouriakoff (1950: 64-67). Detecta que este ornamento, en algunos pectorales, se dispone de frente aunque la figura esté de perfil (A2). Para el período Clásico Tardío también detecta el uso de este ornamento en los pectorales, a veces decorado con grotescas cabezas o acompañado de otros tipos de decoración, una decoración que se va simplificando con el paso del tiempo (C2, C4-C6).

Patrois (2008: 91-92) también estudia la barra ceremonial entre los colgantes que se fijan a los collares y los pectorales, y afirma que es uno de los diseños más decorados, con motivos geométricos de plumas o de perlas (Tipo 4, Variedad 1).

3.2.3.6. | PECTORAL HORIZONTAL

Aunque no se trata de un tipo de pectoral muy frecuente, cabe destacar esta joya que se dispone sobre el pecho porque, al contrario que los ejemplos de pectoral tradicionales que se disponen como una media luna rodeando el cuello de la retratada, en este caso es recto y sobresale horizontalmente. Así bien, consiste en una sucesión de hileras de cuentas dispuestas en horizontal, que culminan en ambos extremos con cuentas tubulares. La forma recuerda a la de una barra ceremonial cuyo cuerpo está conformado por la unión de varias hileras de cuentas esféricas y cuadrangulares. Abarca toda la zona del pecho y los hombros y sobresale por los laterales izquierdo y derecho (Fig. 3.51.).

Solamente se distingue con claridad un ejemplo de este tipo portado por una mujer, en Cobá, en la Estela 4. En la Estela 1 del mismo sitio, aunque con más dificultad, pueden verse las mismas formas debajo del collar de barra ceremonial, lo que podría indicar que lleva una joya parecida.

En ningún otro sitio de los que hemos estudiado hemos encontrado muestras similares de este tipo entre los atributos iconográficos de las reinas. Tampoco entre los ejemplos compilados por Proskouriakoff (1950) o Patrois (2008), hallamos uno con estas características, por lo que debe ser parte de la indumentaria específica del sitio y estar relacionado con el collar largo de barra ceremonial que cuelga por delante de esta pieza en los ejemplos encontrados.

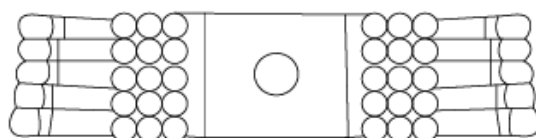


Fig 3.51. Pectoral horizontal portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

3.2.3.7. | PECTORALES COMPUESTOS

En última instancia nos ocupamos de los pectorales más ostentosos de entre todos los modelos estudiados. Nos referimos a aquellos que son más anchos de lo normal y se caracterizan por combinar varios de los motivos decorativos que caracterizan los modelos descritos hasta ahora (Fig. 3.52.).

En nuestro *corpus* solamente hay un ejemplo que cumple con estas características, el que porta Ix K'abel en su representación sobre la Estela 34 de El Perú (Fig. 4.54.). Destaca porque alrededor del cuello se suceden cuatro bandas compuestas por placas rectangulares, a continuación se presenta una última banda de cuentas redondas y,

seguidamente, una banda ancha que presenta el patrón de red. Sobre esta parte de la joya se disponen las tres máscaras antropomorfas decoradas, rematadas perimetralmente por una hilera de cuentas redondas y una sucesión de cuentas tubulares o flecos que cuelgan de la parte inferior. De este modo, la joya cubre todos sus hombros y parte de sus brazos y ocupa por completo su pecho hasta la altura del vientre.

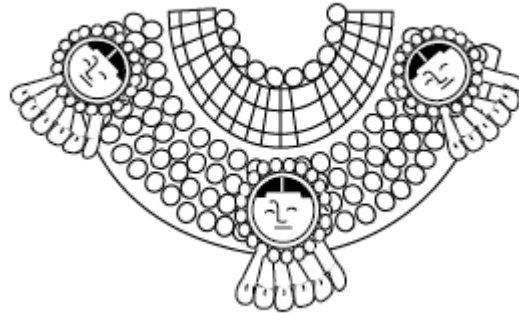


Fig. 3.52. Pectoral compuesto portado por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Precisamente, en el contexto arqueológico de Calakmul y formando parte del ajuar funerario de una mujer de la realeza, se halló un ejemplo de pectoral de este tipo, fabricado con cuentas de concha, que coincide con los modelos que portan las señoras en las imágenes, muchas de ellas pertenecientes justamente a la dinastía de esta ciudad, la dinastía Kanu'íl, el cual nos permite conocer cómo pudieron ser algunas de estas joyas. (Fig. 3.53.).



Fig. 3.53. Pectoral de la Tumba I, de la Estructura XV de Calakmul. Fotografía del Museo arqueológico de Campeche.

3.2.4. | ADORNOS SIGNIFICATIVOS EN COLLARES Y PECTORALES

Medallones: En muchos de los ejemplos estudiados las piezas que decoran los collares o los pectorales son los medallones. Se trata de piezas redondas, generalmente formadas por dos círculos concéntricos, que se sitúan en el centro del pectoral o colgando del collar y, en ocasiones se reproducen hasta tres veces en la misma joya (una en el centro y dos en los hombros). Aunque el interior es liso, alrededor, estos medallones suelen estar profusamente decorados. Los hay que solamente poseen de dos a cuatro cuentas ovaladas sobresaliendo en los laterales (Fig. 3.54.a.) y, otros, que están completamente rodeados de cuentas como si se tratase de los pétalos de una flor (Fig. 3.54.b.). Otro añadido decorativo suelen ser las cuentas tubulares alargadas que penden en grupos de 3 a 5 por debajo de la joya (Fig. 3.54.a. y Fig. 3.54.b.). En ocasiones, también se añaden dos grupos más de cuentas tubulares que sobresalen por los laterales de la joya (Fig. 3.54.b.). En forma son tan similares a la decoración de máscaras antropomorfas, que es posible que algunos de estos ejemplos no sean más que muestras simplificadas de ese otro tipo de decoración o máscaras, que con el tiempo perdieron sus rasgos faciales.

Únicamente hay un ejemplo en nuestra base de datos que no responde a estas características. Se trata del medallón que conforma el pectoral de la señora de la vasija K2695 (Fig. 4.37.). Este tiene una forma vagamente hexagonal, aplanado por la parte de arriba, con un rectángulo infijo y, en cada una de las puntas, una cuenta ovalada (Fig. 3.54.c.).

Se trata de ornamentos que enriquecen la joya, pero que no parecen tener más valor añadido que el de representar lujo.

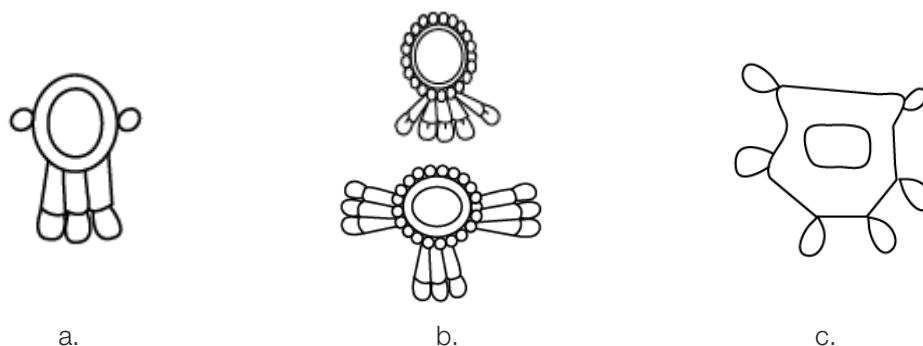


Fig. 3.54. Medallones portados por mujeres en los collares y los pectorales: a. Medallón de cuentas sobresalientes, b. Medallón de cuentas formando una flor, c. Medallón con forma de hexágono con el borde superior plano. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Medallones IK’: Otros medallones que caracterizan algunas de las representaciones de estas damas, son los medallones que portan el símbolo T infijo en su interior. Estos son redondos (Fig. 3.55.a.) o ligeramente deformados siguiendo la forma de la T (Fig. 3.55.b.). En ocasiones también están rodeados de cuentas a modo de pétalos y de cuentas ovaladas puntuales que sobresalen en los laterales o por debajo de la pieza. Asimismo, algunos modelos presentan la agrupación de cuentas tubulares colgando de la parte inferior.

Esta joya es sumamente significativa, puesto que está relacionada con la reina Ix Yohl Ik’nal de Palenque, quien hizo suyo este símbolo **IK’** “viento”, el cual ya tenía un significado por sí mismo (p. 455-456). Así, este colgante dispuesto en la parte delantera del collar o el pectoral, podría simbolizar la vida o el aliento emanando del pecho de quien lo porta, su alma después de la vida (Matsumoto y Tremain 2020: 118).



Fig. 3.55. Medallones **IK’** portados por mujeres: a. Medallón redondo con T infija, b. Medallones con forma de T y T infija. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Entre los vestigios arqueológicos se han hallado pruebas de la existencia de este tipo de medallones con el símbolo **IK’** del viento. Concretamente, en un enterramiento de Calakmul se encontró uno fabricado en jadeíta, que nos permite imaginar cómo eran los collares que portaban algunas damas estudiadas y que vemos representados en el arte (Fig. 3.56.).



Fig. 3.56. Pectoral de cuentas y collar con medallón T, ambos de jadeíta, de la Tumba I de la Estructura VII de Calakmul. Fotografía del Museo Arqueológico de Campeche.

Máscaras antropomorfas: Es muy común observar en los collares y los pectorales mayas, tanto de hombres como de mujeres, estas máscaras de rasgos antropomorfos (Fig. 3.57.).

Proskouriakoff (1950: 64) afirma que este tipo de ornamentos están presentes durante todos los tiempos. Se trata de piezas muy similares a los medallones, pero, en el centro, en lugar de ser lisas presentan el rostro de una divinidad o un ancestro que acompaña, de esa manera, a su portadora, enfatizando su poder. La decoración alrededor de estos diminutos rostros suele variar entre unas cuentas tubulares que cuelgan en la parte inferior en grupos de entre 3 y hasta 5 piezas, algunas cuentas adheridas a los laterales, las propias orejeras u ornamentos de la figura representada, o el clásico borde de cuentas ovaladas a modo de pétalos.

La máscara de *ajaw* en su forma antropomorfa (Fig. 3.57.a.) es una de las joyas más utilizadas por la élite maya, junto a otros atributos como el jaguar, el dios bufón o la divinidad solar (Schele y Miller 1992: 70). El nombre se lo debe al rostro que adorna el interior del medallón que se adhiere al conjunto del pectoral. Cuando estas caras en miniatura se presentan de forma humanizada con el pelo recortado en escalones, a la manera de los personajes de alto rango, se considera que son representaciones de la cabeza **AJAW**. Posiblemente, se trataba de una forma de representar a los ancestros divinizados.

Asimismo, la máscara del dios bufón (Fig. 3.57.b.) es otro de los atributos más significativos que puede lucir una persona de la nobleza. Esta divinidad puede estar presente en la representación de otras formas, como cetro o como parte de los adornos del tocado.

El pectoral del dios GIII o máscara de la divinidad solar (Fig. 3.57.c.) se convirtió en otro de los símbolos propios de los reyes y las reinas. Es reconocible gracias a su prominente nariz, sus ojos bizcos, sus dientes limados en forma de T y, en las ocasiones en las que se ve, suele portar también el símbolo **K'IN** en la frente, lo que hace todavía más evidente su identidad (Schele y Miller 1992: 50).

Por último, la máscara del dios K'awiil ha sido identificada tentativamente por la presencia del espejo en su frente (Fig. 3.57.d.). Asimismo, se trata de una divinidad cuya representación es una constante en los retratos de las personas de la élite, por lo que no sería descabellado encontrarlo en el pectoral de una de las nobles damas de La Florida, pues el único ejemplo hallado pertenece a la imagen de la señora en la Estela 16 de este sitio. El resto de atributos que presenta el ornamento no son mucho más elocuentes. Las orejeras no parecen de concha, por lo que podríamos descartar que se trate de una representación del dios GI como Chac-Xib-Chac y el símbolo en su frente no presenta la forma del **K'IN**, lo que nos llevaría a descartar también la posibilidad de que se trate de la

divinidad solar. Por otro lado, los trazos parecen definir la forma de una barra ceremonial, que podría constituir el propio pectoral del dios y, a través de otras imágenes, sabemos que el dios K'awiil aparece en varias ocasiones con este tipo de pectoral, cuando no lleva el característico collar de cuentas (véase K1219, K631).

Por último, hemos registrado un único ejemplo de máscara ubicada en el contrapeso del collar. A partir de sus rasgos, reconocemos el perfil de una persona anciana y, basándonos en los ejemplos anteriores, podemos concluir que tal vez se trata también de un ancestro o una divinidad anciana como el dios L o el dios N (Fig. 3.57.e.).

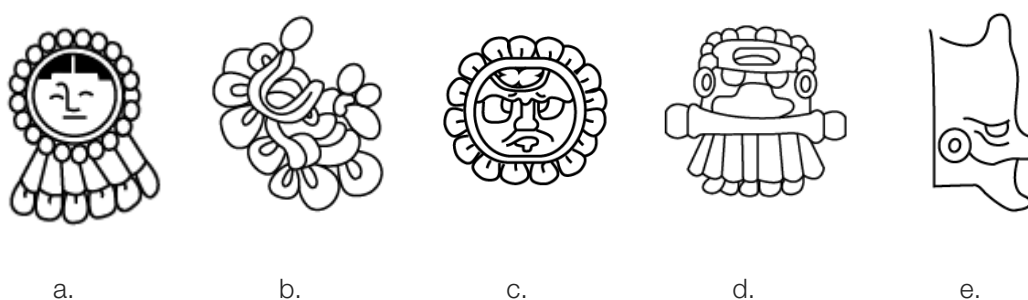


Fig. 3.57. Máscaras antropomorfas portadas por mujeres en collares y pectorales: a. Máscara de *ajaw*, b. Máscara del dios bufón, c. Máscara del dios Gill o divinidad solar, d. Máscara del dios K'awiil y e. Máscara de ancestro o dios anciano. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Barra ceremonial: Se trata de la representación ornamental de la barra ceremonial que, tal y como hemos estudiado, constituía una de las insignias regias más significativas que muchos reyes y reinas portan entre sus brazos en los retratos. Fue costumbre de este pueblo utilizarlas también como complemento ornamental en sus tocados o en sus pectorales, aumentando el contenido significativo de la escena (Fig. 3.58.). Es reseñable que, en un intento por transmitir al espectador la máxima información posible, como ocurre generalmente en el arte egipcio, por ejemplo, el artista respeta el punto de vista frontal de la joya, a pesar de que el personaje representado pueda aparecer en ocasiones de perfil. Así como las máscaras fueron representadas de perfil cuando la ocasión lo requería, las barras ceremoniales siempre son presentadas de frente, lo que evidencia la importancia que le concedieron los mayas a este símbolo (véase págs. 168-169).



Fig. 3.58. Barra ceremonial portada por mujeres en el pectoral. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Este tipo de collar de barra ceremonial también ha sido hallado en los contextos arqueológicos, fabricado en jadeíta.

Y, aunque el análisis iconográfico de la pieza ya revela, como decíamos, que se trataba de un elemento de gran importancia, tanto cuando aparece representado como objeto, como cuando aparece como joya, el ejemplo concreto que aquí mostramos (Fig. 3.59.) fue hallado en el cenote sagrado de Chichen Itzá, en Yucatán, lo que indica que necesariamente se trató de una pieza enormemente valorada.



Fig. 3.59. Colgante de barra ceremonial del sagrado cenote de Chichen Itzá, Yucatán, México. Fotografía del Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de Cambridge.

3.2.4. | ORNAMENTOS EN LOS BRAZOS

Este otro tipo de joyas se fabricaron igualmente con materiales preciados y contribuyeron a construir la imagen de poder de las mujeres de élite mesoamericanas.

Su uso estuvo muy extendido entre la corte según se aprecia en la plástica maya. En la mayoría de las escenas en las que los personajes aparecen ricamente ataviados no faltan estas piezas en las muñecas, generalmente anchas, fabricadas con teselas. Los ornamentos más comunes fueron las muñequeras fabricadas con materiales preciosos como el jade, el nácar, o ambos, y cubren un tercio de la superficie del antebrazo. Dichas teselas podían ser sencillas o decoradas, algunas con motivos geométricos. Y, también de las cuentas colgaban otras pequeñas piezas o cascabeles. Sin embargo, no existe un patrón definido para todas, el material y la decoración variaban. Por ejemplo, en el año

2012 se hallaron en una tumba maya unas muñequeras de tela bordada, con pequeñas figuras de jade verde y azul cosidas⁵², que dan a entender que según en qué períodos, los materiales y los procesos de manufactura de estos ornamentos fueron muy diversos.

De hecho, como se verá a continuación, algunas de las categorías establecidas coinciden en forma y tamaño, lo que varía son los componentes empleados en su fabricación. Por ello hemos optado por dividirlos hasta en 8 tipos, algunos de los cuales presentan sus propias variantes. Proskouriakoff (1950: 71, 78-80) fue más sintética a la hora de agruparlos en su análisis estilístico y evolutivo. Ella determina 4 grandes grupos, pero incluye hasta 10 variantes en uno de ellos (A) (Véase Fig. 27 en Proskouriakoff 1950: 79). Patrois (2008: 82), por el contrario, no incluye este tipo de joyas en su análisis iconográfico.

Cabe señalar que en el conjunto de retratos femeninos estudiados la variedad no es tan amplia como en el panorama artístico de la élite maya en general, pues los retratos de los hombres presentan muchas más variantes en comparación. Asimismo, la ausencia de una decoración exacerbada supone que haya menos presencia de elementos simbólicos en su decoración.

En definitiva, se trata de unas joyas presentes en prácticamente todos los retratos de personas de alto rango, especialmente en los retratos individuales esculpidos en el arte sobre piedra (dinteles, estelas y paneles). Asimismo, se han encontrado numerosos ejemplos a nivel arqueológico que, como veremos próximamente, nos ayudan a elucidar cómo eran las joyas que vemos en las muñecas de los personajes de la corte maya y, en este caso en concreto, de las mujeres. Por ello podemos asumir que, junto a las orejeras, se trata de otro de los distintivos propios de las esferas de poder, especialmente por la riqueza de los materiales empleados en su fabricación y su tamaño como ornamentos. Según el análisis que realizó en su día Proskouriakoff (1950: 78), se han hallado ejemplos de este tipo de joyas a lo largo de todo el período Clásico maya.

⁵² Se trata de la tumba del 1200 a. C. hallada en el Parque Arqueológico Nacional Tak'alik Ab'aj. Para consultar la noticia véase: <https://www.infobae.com/2012/10/26/1060376-hallaron-un-tesoro-tumba-maya-guatemala/>.

3.2.5.1. | P U L S E R A S Y B R A Z A L E T E S

Las pulseras se diferencian de las muñequeras en que son más finas y más discretas, pero extremadamente elegantes por la delicadeza con la que estaban trabajadas. Además, a veces portaban varias cuentas que al juntarse producían sonido, especialmente aquellas que estaban decoradas con cascabeles que tintineaban con musicalidad (al igual que en los colgantes). Normalmente tenían forma de aro o banda ancha, aunque también las hubo curvas u onduladas.

Su manufactura abarcaba un amplio número de materiales. Los más comunes fueron la jadeíta y la concha, con el correspondiente lujo y simbolismo que estos implican (Fig. 3.60.).



Fig. 3.60. De derecha a izquierda: pulsera de cuentas de jadeíta, brazalete liso de concha *Spondylus Calcifer* y pulsera de conchas de caracol. Museo de Antropología de México. Fotografías de E. Parpal Cabanes.

En las imágenes de nuestro estudio hemos hallado pulseras lisas y anchas, de diferentes materiales, otras formadas por varias hileras de cuentas esféricas o cuadradas y un modelo de pulsera doble con una cuenta colgante en la Estela 23 de Tikal (Fig. 3.62). Este conjunto de joyas fue clasificado en los análisis de Proskouriakoff (1950: 79) como Tipo A1, de formas más simples pero menos frecuentes.

Los brazaletes eran muy similares a las pulseras, pero se ceñían en el extremo superior de los brazos en lugar de en las muñecas. No obstante, no hemos hallado ejemplos de este tipo en nuestro *corpus*, aunque sabemos de su existencia y de su uso por parte de las mujeres gracias a otras imágenes como el retrato de la diosa Ix Chel como partera sosteniendo un conejo, en la vasija K0559. En su brazo pueden verse pulseras, pero también un brazalete a la altura de su bíceps.



Fig. 3.61. Retrato de la diosa Ix Chel. Detalle de la vasija K0559, modificado por la autora. En su brazo se distinguen pulseras y un brazalete, resaltados en color amarillo.



Fig. 3.62. Pulseras portadas por mujeres. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

3.2.5.2. | MUÑEQUERAS CLÁSICAS

Nos referimos a las muñequeras clásicas cuando hablamos del modelo más tradicional de este tipo de adorno, un manguito ancho que cubre la muñeca y que hemos agrupado en diferentes variantes en función de los materiales empleados en su fabricación. Cabe señalar, que dentro de cada uno de estos tipos encontramos desde las muñequeras más austeras hasta otras decoradas o bien con embellecedores en los extremos o con cuentas ovaladas, semicirculares o en forma de hueso. A veces, la cantidad de elementos y el tamaño también marcan la diferencia entre unos ornamentos y otros.

En primer término observamos piezas realmente austeras, que simplemente presentaban el material pulido, lo cual ya sería significativo si se trataba de un material de buena calidad (Fig. 3.63.a.). Aunque tampoco podemos descartar que originalmente pertenecieran a algún otro tipo pero que, con el paso del tiempo, se hayan perdido los trazos que el artista efectuó para definir su tipo de fabricación, por lo que hoy en día no podemos distinguir si se había plasmado una muñequera de teselas u otra.

No obstante, puesto que nuestro objeto de estudio son las fuentes visuales, las presentamos como una variedad aparte, ya que en el arte se puede apreciar la diferencia entre este y otros conjuntos de muñequeras.

En este estudio observamos que son las mujeres de Cobá quienes se presentaron con este tipo de muñequera en concreto, menos frecuente en otros ámbitos. Y que, tanto los casos de El Perú, como de La Corona, son dudosos puesto que se encuentran en áreas de la imagen algo erosionadas.

Otras de las que más frecuencia de utilización tienen en las representaciones femeninas de la antigüedad son las muñequeras de teselas cuadradas (Fig. 3.63.b.). Fabricadas mediante la unión de placas o teselas cuadrangulares o rectangulares de tamaño variable, tal vez cosidas en algunos casos, sobre una banda de tela. Estas también podían ser de

diversos materiales y presentar algún tipo de decoración como cuentas colgantes, juntas o separadas, de diferentes formas.

Geográficamente, se encuentran distribuidas de manera equitativa por casi todos los territorios del área maya, desde Edzná en Campeche, hasta Yaxchilán o Palenque en Chiapas, pasando por Naranja en el Petén guatemalteco, por citar algunos.

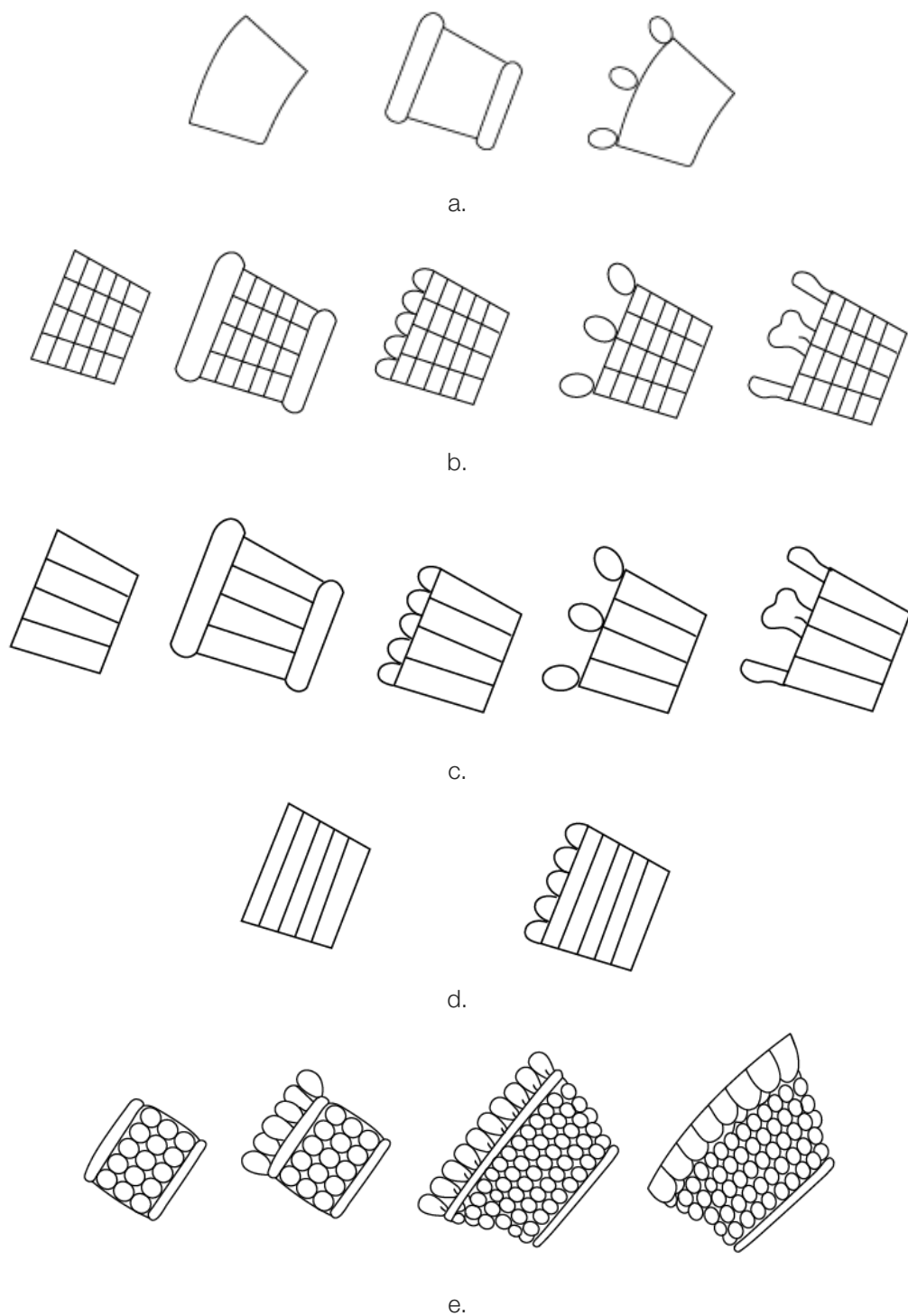


Fig. 3.63. Muñequeras clásicas portadas por mujeres: a. Muñequeras lisas, b. Muñequeras de teselas cuadradas, c. Muñequeras de cuentas alargadas, d. Muñequeras de bandas horizontales, e. Muñequeras de cuentas redondas. Dibujos elaborados a partir del corpus.

En la clasificación de Proskouriakoff (1950: 79-80), las que no tienen decoración se encuentran dentro del grupo de muñequeras (A2) sin acabado en los bordes que, según su estudio, se sitúan cronológicamente entre el período Clásico Temprano y principios del Clásico Tardío. En nuestro caso incluimos también las que tienen lo que hemos denominado como embellecedores en los extremos, es decir, un acabado liso en los bordes. Por ello, hemos hallado ejemplos también del s. VIII en Calakmul y Yaxchilán.

Por otro lado, las que cuentan con decoración en los bordes son clasificadas también por Proskouriakoff (1950: 78-80), quien detecta su utilización durante todo el período Clásico Tardío y parte del Terminal. Lo que se corresponde con el momento histórico al que pertenecen los ejemplos hallados en nuestro estudio.

Las muñequeras de cuentas alargadas constituyen otro de los grupos más populares de entre las joyas utilizadas por los personajes de la élite maya para decorar sus muñecas (Fig. 3.63.c.).

Se trata de una joya ancha que ocupa buena parte del brazo de quien las porta. En forma y tamaño no difiere excesivamente de los otros modelos, pero en este caso está fabricada mediante la unión de cuentas tubulares o placas rectangulares. Y, al igual que en el ejemplo visto anteriormente, varían dependiendo de si llevan o no algún tipo de decoración colgando.

Asimismo, se han encontrado ejemplos de este tipo de joyas en diferentes lugares del territorio maya, siendo Palenque el sitio en el que más muestras de este tipo se han hallado en retratos femeninos.

Algunas representaciones en las que se muestra el reverso de esta joya aportan pistas sobre su modo de sujeción. En la Estela 8 de Piedras Negras, el personaje representado muestra su antebrazo dejando a la vista las dos pequeñas lazadas que mantienen unida su muñequera (Fig. 3.64.)

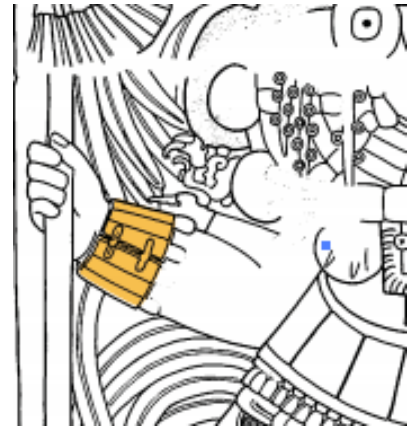


Fig. 3.64. Detalle de la Estela 8 de Piedras Negras. Dibujo de D. Stuart. Reverso de la muñequera destacado en amarillo.

En la clasificación de Proskouriakoff (1950: 79-80) las muñequeras de cuentas alargadas simples se encuentran dentro del grupo de muñequeras (A2) sin acabado en los bordes que, según su estudio, se sitúan cronológicamente alrededor de la primera mitad del s. VII. Los ejemplos que nosotras hemos hallado pertenecen tanto al s. VII como al s. VIII.

Y, del mismo modo que en la clasificación anterior, existe una variante de la muñequera de teselas alargadas que cuenta con decoración en el extremo más ancho. Generalmente, esta decoración consiste en unas pequeñas cuentas ovaladas o en forma de hueso que cuelgan equidistantes desde las teselas rectangulares. Aunque hay ejemplos en los que estas cuentas se suceden unas contiguas a las otras o incluso presentan una decoración más sofisticada, consistente en una banda horizontal recorrida por semicírculos, que contrasta con la caída de las teselas alargadas en vertical.

El hallazgo de algunos ajuares funerarios mayas muestra algunos ejemplos materiales idénticos a los que observamos en el arte y que nos permiten aproximarnos mejor al conocimiento de estas joyas (Fig. 3.65.).



Fig. 3.65. Pulsera de jadeíta y concha nácar del gobernante Yuknoom Yich' aak K'ahk' de Calakmul. Museo Arqueológico de Campeche. Fotografía de M. A. Pacheco.

Así, observamos una serie de cuentas tubulares de jade adheridas a una banda de tela y, entre sí, mediante el uso de una cuerda entrelazada, la cual mantiene sujetas también las pequeñas cuentas de nácar que cuelgan de uno de los extremos de la joya.

Si observamos una representación pictórica sobre una vasija cerámica en la que se ve retratado a un gobernante ricamente engalanado, observaremos en su muñeca una joya prácticamente idéntica a la que nos deja el registro arqueológico (Véase personaje dcha. Fig. 3.66.).



Fig. 3.66. Vasija de cerámica policromada, K1151.

Debido a las pequeñas modificaciones que van siendo incorporadas en esta joya con el paso del tiempo, Proskouriakoff (1950: 78-80) las divide en diferentes grupos dentro de su análisis estilístico. No obstante, dado que las variaciones son mínimas y poco perceptibles en las muñequeras femeninas que hemos recopilado, hemos optado por mantenerlas todas dentro de una misma categoría.

Asimismo, documentamos aquellas muñequeras que, de acuerdo con su representación artística, están formadas por bandas horizontales (Fig. 3.63.d.). En este sentido debieron estar fabricadas en algún material maleable que permitiera adquirir la forma natural de la curvatura del brazo. Quizás las hubo incluso de tela.

Solamente se han registrado tres ejemplos de este tipo en nuestro trabajo. Y, en uno de ellos, en la vasija K2695 (Fig. 4.37.), se puede apreciar el modo de ajuste. La posición del brazo de la señora revela que la joya se mantenía ajustada a su muñeca mediante una tira de tela anudada en la parte interior del brazo.

Además del diseño horizontal de la decoración, podían contar también con pequeñas cuentas ovaladas colgando en uno de los extremos.

Por último, nos ocupamos de unas de las más populares en las representaciones artísticas mayas. Este tipo se caracteriza por estar compuesto de varias hileras de cuentas esféricas pequeñas que conforman el ancho de la joya, delimitadas en los extremos por bandas lisas o embellecedores (Fig. 3.63.e.). En ocasiones, estas bandas se corresponden con la tela lisa sobre la que se engarzan las pequeñas esferas de piedra, que sobresale y se deja ver por ambos extremos.

Una de las muestras arqueológicas más celebres del uso de este tipo de muñequeras la encontramos en el ajuar funerario de K'inich Janahb Pakal, ya que en su enterramiento fueron halladas unas muñequeras de este tipo (Fig. 3.67.).



Fig. 3.67. Muñequera de cuentas redondas. Detalle del ajuar funerario de K'inich Janahb Pakal. Museo Nacional de Antropología, México. Fotografía de E. Parpal Cabanes.

Proskouriakoff (1950: 79) documentó varios ejemplos de este estilo. En este sentido encontramos varios modelos que ella agrupa en los tipos A4 y A5, característicos por la decoración de los bordes lisos y las cuentas colgantes espaciadas entre sí, propios del período Clásico Tardío en adelante (Proskouriakoff 1950: 80). No es de extrañar que encontremos varios ejemplos así en las muñecas de las mujeres estudiadas, ya que la mayoría pertenece a esa cronología.

La imagen del gobernante en el Dintel 6 de Yaxchilán evidencia que su forma de ajustarse al brazo era igual que en los otros casos, mediante una pequeña lazada en la parte interior de la muñeca.

Debido a la cantidad de cuentas empleadas en su fabricación y a la diversidad decorativa, notamos que existen ejemplos que destacan respecto al resto puesto que se ensanchan progresivamente de un extremo a otro y se caracterizan por emplear mucha más cantidad de perlas en su fabricación, de un tamaño algo más pequeño que las anteriores.

3.2.5.3. | MUÑEQUERAS ESPECIALES

En este grupo reunimos aquellos tipos de muñequeras que no tienen cabida en la clasificación anterior puesto que presentan un diseño específico que solo vemos repetido una vez en cada caso. El primer modelo con el círculo central y las volutas fue detectado en el brazo de la dama representada en la Estela 3 de Caracol, aunque la erosión impide analizarla con claridad (Fig. 3.68.a.). Mientras que el segundo, mejor documentado, está compuesto por nudos y el signo del año mexicano, y decora la muñeca de la señora retratada en el lateral izquierdo de la Estela 40 de Tikal (Fig. 3.68.b.).

Se caracterizan por su nivel de sofisticación en comparación con otros ejemplos. Esto es algo que vemos frecuentemente en las representaciones masculinas, como por ejemplo la Estela 1 de Seibal, que incluye una pequeña máscara, u otras en las que se incluyen símbolos sumamente significativos como el *pohp* (véase la Estela 8 de Naranjo), pero que son poco frecuentes en los casos femeninos.



Fig. 3.68. Muñequeras especiales portadas por mujeres: a. Muñequera con círculo central y volutas, b. Muñequera con nudos y el signo del año mexicano. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

3.2.5.4. | MUÑEQUERAS COMPUESTAS

Finalmente, agrupamos aquellos ejemplos de muñequeras que se forman combinando los elementos que caracterizan los tipos de muñequeras vistos previamente. Es decir, que se componen de teselas tanto circulares como cuadrangulares, bandas horizontales y cuentas colgantes, entre otros (Fig. 3.69.)

Finalmente, cabe señalar que hay un conjunto de imágenes en las que es claro que las señoras retratadas portan muñequeras, pero el mal estado de conservación nos impide determinar su tipología.

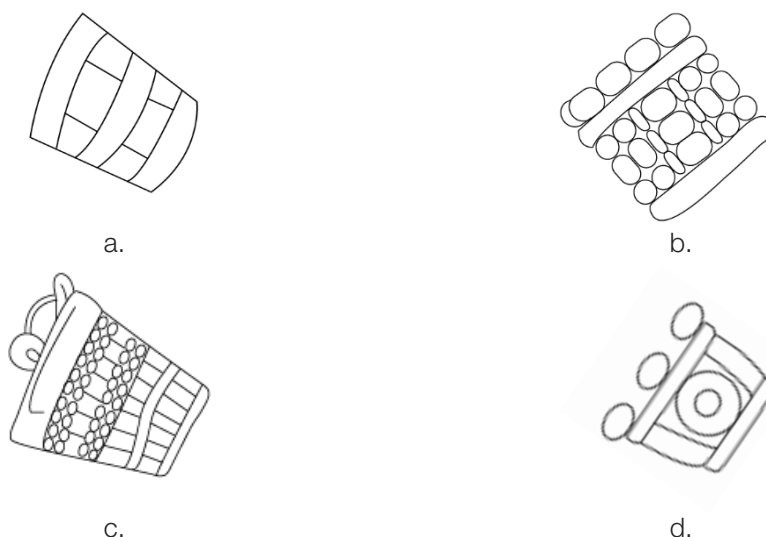


Fig. 3.69. Muñequeras compuestas portadas por mujeres: a. Muñequera de teselas cuadrangulares y bandas horizontales, b. Muñequera con teselas cuadrangulares y circulares, c. Muñequera con teselas rectangulares, circulares y bandas horizontales, d. Muñequera de teselas alargadas y aro central, con decoración de cuentas. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Asimismo, aunque no es nuestro objeto de estudio, es reseñable que entre los retratos masculinos se encuentra un buen número de muñequeras de gran nivel de sofisticación que no hemos hallado en los ejemplos femeninos.

3.2.6. | ORNAMENTOS EN LOS TOBILLOS

Los retratos de los altos cargos de la nobleza maya se caracterizan, como venimos insistiendo a lo largo de este capítulo, por la profusa utilización de ornamentos, la mayoría de ellos, con una gran carga simbólica. Prácticamente no dejaron ninguna parte de su cuerpo sin cubrir con bandas de tela, elementos vegetales, pieles y piedras preciosas. En los retratos femeninos que se han conservado totalmente, y en los que se muestran las mujeres de cuerpo completo, muchas veces el vestido las cubre casi enteras, dejando apenas un espacio para visualizar sus pies y, en ocasiones, sus tobillos. Tal vez por ello, observamos una menor utilización de tobilleras en las representaciones femeninas, en contraste con las de los hombres.

No obstante, cabe señalar lo llamativo de que, en otras tantas representaciones, sus tobillos se muestren claramente desnudos, generalmente en las escenas en las que también van descalzas. Por lo que no podemos descartar que la ausencia de esta joya forme parte del conjunto del mensaje.

Por otro lado, en los retratos más ostentosos, estas damas suelen llevar elaboradas sandalias, cuya ornamentación asciende hasta sus tobillos. Aunque en otras ocasiones, son joyas independientes las que adornan esta zona del cuerpo. Esto a veces genera confusión o hace que pasen desapercibidos estos adornos y se confundan con la ornamentación del calzado.

Debido al parecido que existe entre los brazaletes que adornan tanto las muñecas como los tobillos de las figuras representadas, Proskouriakoff (1950: 71, 78-83) las estudió conjuntamente como ornamentos llevados en brazos y piernas.

Patrois (2008: 97), en cambio, no dedica un espacio específico para las tobilleras en su estudio, pero en la categoría sobre las vestimentas incluye un apartado sobre las sandalias (Tipo 6) en el que incluye una variedad (Variedad 4), donde se abordan los ornamentos del tobillo. Afirma que al tratarse de personajes con los pies descalzos, la joya aporta una mayor distinción.

En el conjunto de imágenes que hemos seleccionado para este trabajo, aunque los ejemplos no son copiosos, hemos podido detectar también el uso de estos adornos en los tobillos por parte de algunas de las nobles damas retratadas. Los hemos clasificado, al igual que los adornos en las muñecas, de acuerdo con el tipo de elementos empleados en su manufactura.

3.2.6.1. | TOBILLERAS DE CUENTAS REDONDEADAS

Este tipo de tobilleras son las que hallamos con más frecuencia en las representaciones femeninas. Son iguales que las pulseras que estudiábamos al analizar las joyas que adornan las muñecas.

Se componen de una o dos filas de cuentas ovaladas o redondas ensartadas a través de un hilo que, después, se disponen en torno al tobillo de la retratada (Fig. 3.70.). Se utilizaban, sobre todo, para engalanar los pies descalzos de estas damas, ya que la mayoría de las que portan este adorno, no llevan sandalias.



Fig. 3.70. Tobilleras de cuentas redondeadas portadas por mujeres. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

3.2.6.2. | TOBILLERAS DE CUENTAS ALARGADAS

Existe un modelo de tobilleras que siguen exactamente el mismo patrón que el de las muñequeras clásicas de cuentas alargadas (Véase Fig. 3.63.c.), puesto que se trata de joyas fabricadas por cuentas o teselas alargadas.

Están formadas por la unión de cuentas tubulares o teselas rectangulares que, hiladas entre sí, rodean el tobillo de su portadora y, al igual que las muñequeras, están adornadas con cuentas ovaladas o en forma de hueso que sobresalen por la parte superior de la joya (Fig. 3.71.). En algunos casos, como el del Panel de Pomoy, se puede apreciar incluso el nudo con el que estaban atadas.

Cabe señalar que, algunos de estos ejemplos están tan pegados a las sandalias que cuesta distinguir si se trata de elementos independientes. No obstante, su uso por parte de personajes con los pies descalzos nos ayuda a determinar que no son parte del calzado, sino una joya en sí mismas.



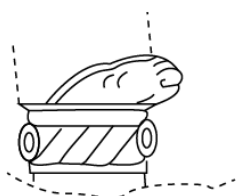
Fig. 3.71. Tobillera de cuentas alargadas portadas por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

3.2.6.3. | TOBILLERAS ESPECIALES

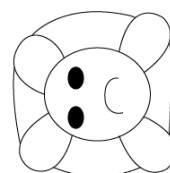
Mención aparte requieren aquellos ejemplos de tobilleras exclusivos, que solamente hallamos en unos ejemplos puntuales.

En este trabajo hemos recogido dos ejemplos de este tipo.

En la Estela 40 de Tikal (Fig. 4.28.) la tobillera apenas es visible y no sabemos si el fragmento conservado permanece a una tobillera o a la parte superior de una sandalia. No obstante, el parecido que guarda con la muñequera, nos hace pensar que se trata de otra reproducción de esta joya que lleva en los brazos, pero invertida para ser ubicada en los tobillos. A nuestra vista queda solamente el fragmento de una cuerda o el símbolo *pohp* (Fig. 3.71.a.).



a.



b.

Fig. 3.71. Tobilleras especiales portadas por mujeres: a. Tobillera *pohp*, b. Tobillera *ajaw*. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Por otro lado, en la Estela 2 de Uxul observamos una decoración en la parte baja de la pierna, que está constituida por sendas representaciones de cabezas de *ajaw* dispuestas de lado y orientadas hacia el exterior, rodeadas de cuentas que actúan como los pétalos de una flor (Fig. 3.71.b.). Nos recuerdan al tipo de ornamentos que observamos en los collares (véase Fig. 3.57.a.). Sin embargo, en este caso no está clara la distinción entre la sandalia y la joya, por lo que no hay pruebas suficientes para saber si era independiente o parte del calzado.

3.3. | PINTURA CORPORAL

Se define como pintura corporal aquella práctica pictórica que emplea como lienzo el cuerpo humano. Sobre la piel se extienden los pigmentos y se trazan diversos diseños que cubren el cuerpo uniformemente, de manera parcial o en su totalidad. Junto al uso de adornos, esta práctica constituyó una de los primeros recursos empleados por el ser humano para cambiar su apariencia natural.

Entre los mayas, tal y como afirma Bautista (2002: 3), “Fue común que celebraran alguna festividad o acontecimiento natural, (...) pintándose la cara y/o el cuerpo con diseños y colores específicos”. Y es que, seguramente, utilizaron colores y diseños, particulares para distinguirse en cada ocasión. Asimismo, la distribución del color por unas partes del cuerpo u otras debió tener también un significado añadido, del mismo modo que ocurre con la colocación de las joyas.

Por otro lado, estos ungüentos de color aplicados sobre la piel pudieron desempeñar otras funciones relacionadas con la medicina, la protección y las experiencias olfativas, además de la de transmitir un mensaje de manera visual, como estudiamos a continuación.⁵³

Asimismo, Vázquez de Ágredos, Vidal y Horcajada (2018: 98, 104) destacan que en las representaciones en las que tanto hombres como mujeres son retratados juntos y con las caras pintadas, generalmente lucen el mismo diseño en sus rostros. Por lo que esta forma de adorno pudo emplearse como distintivo de estatus, y no tanto de género.

La mayoría de las obras de arte analizadas en este trabajo son esculturas que no han conservado su policromía, por lo que los ejemplos de pintura corporal en nuestro *corpus* son muy escasos. No obstante, consideramos oportuno revisar aquellos retratos en los que sí se puede apreciar la aplicación de pintura sobre la piel.

En este sentido, hemos detectado presencia de pintura facial (Fig. 3.72) y un ejemplo de pintura corporal en el tobillo (Fig. 3.73).

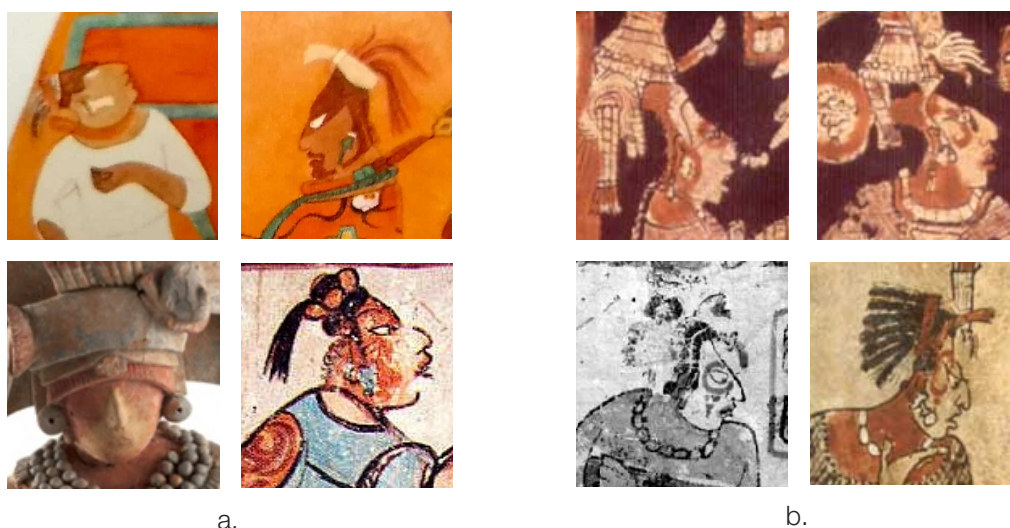


Fig. 3.72. Detalles de pintura facial hallados en el *corpus*. a. Pintura cubriente, b. Diseños pintados.

El hecho de que el cuerpo de las mujeres estuviera cubierto casi por completo con sus elaborados trajes, explica por qué los diseños pictóricos se concentran sobre todo en sus rostros. En los pómulos y alrededor de los ojos, predominan los tonos de rojo oscuro, que se extienden también por la frente y hasta la nuca. Por el contrario, la pintura blanca se utilizó con más frecuencia en la zona de las mejillas y del borde de los labios, e incluso, se

⁵³ Para profundizar más en estas cuestiones, véase: Nehammer 2014, Vázquez de Ágredos y Vidal 2017, Dupey y Vázquez de Ágredos (eds.) 2018, Vázquez de Ágredos, Vidal y Horcajada 2018 y, Lukach y Dobreiner 2020, entre otros.

espolvoreó sobre la nariz (véase Vázquez de Ágredos, Vidal y Horcajada 2018: 97-98). Esto es visible en las imágenes de nuestro *corpus* (pinturas murales de Bonampak y Calakmul, y figurilla de El Perú), entre las que hemos documentado varios modelos de pintura facial sencilla, que se caracterizan por la aplicación de estos dos colores combinados, que cubren por completo la parte superior e inferior de la cara, y se extienden incluso por el cuello y los hombros (Fig. 3.72.a.).

Asimismo, se han documentado diseños más complejos trazados con líneas rojas alrededor de los ojos, sobre una base de pintura blanca que cubre todo el rostro de las retratadas (Fig. 3.72.b). Las líneas trazan formas geométricas que, en nuestra muestra, varían entre la forma circular o de media luna en torno al ojo (vasijas K2695, K4996, K2573), y unas líneas verticales que cruzan por encima del mismo, y que conforman el símbolo **IL** (vasija K2695). Estos diseños son sumamente significativos, puesto que estaban relacionados con la divinidad lunar y permitían establecer un vínculo entre estas mujeres y dicha diosa (Vázquez de Ágredos, Vidal y Horcajada 2018: 98, 105; Lukach y Dobereiner 2020: 39). Por lo que, en este caso, quizás sí podría considerarse como un marcador del género femenino.

No obstante, aunque el blanco y el rojo son los colores más utilizados, la gama era más amplia e incluía otras tonalidades como la azul.

Los tatuajes que engalanan los tobillos de la señora noble en las pinturas murales de la Acrópolis Chiik Nahb de Calakmul están dibujados con líneas finas, precisamente del mismo tono azul que su traje. El diseño consiste en dos hileras de signos jeroglíficos ilegibles, trazados en el lugar correspondiente a las tobilleras (Fig. 3.73). El atributo está en sintonía con el delicado tratamiento del resto del retrato, plagado de elementos que hacen sobresalir a la dama como una mujer noble de alto rango (véase Fig. 4.7.).

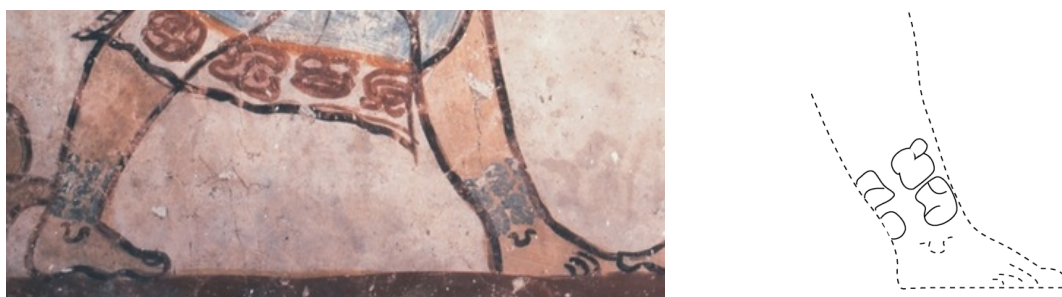


Fig. 3.73. Detalle de la escena SE-S1 en la cara sur de la base de la Estructura de los Murales, de Calakmul. Fotografía de J. Pérez de Lara / Raíces y dibujo elaborado a partir del *corpus*.

3.4. | V E S T I M E N T A

De entre los atributos estudiados para aproximarnos mejor al conocimiento sobre la antigua mujer maya, el traje es uno de los más importantes. No solo por ser uno de los elementos visuales más elocuentes debido al espacio que ocupa en la escena, sino porque, como veremos a lo largo de este estudio, es la característica principal que ha servido históricamente para diferenciar a mujeres de hombres en el arte maya.⁵⁴ Entre las señoras de la nobleza, raramente encontramos retratos en los que muestren el torso descubierto o las rodillas (Parpal 2021, en prensa).

El material que predominó en la fabricación de estos trajes fue el algodón, aunque, en menor medida, también se emplearon otras fibras vegetales como el henequén, de gran resistencia, así como materiales de origen animal como la piel, las plumas o la concha y, las tan apreciadas piedras (Bruhns 1988: 106).

Bruhns (1988) distinguió entre túnicas ceremoniales, vestimenta formal completa y vestimenta menos formal. En nuestro caso nos limitamos a definir los tipos de prendas con los que fueron retratadas estas nobles damas para, posteriormente, ponerlos en común con el resto de atributos y tratar de establecer los tipos iconográficos utilizados para plasmar la imagen de estas antiguas reinas.

En nuestra base de datos hemos reconocido, en total, tres atavíos principales, con sus correspondientes variantes, además de una serie de prendas complementarias que se combinan de diferente manera para vestir a las reinas objeto de nuestro estudio. No obstante, la diversidad de cada prenda en función del corte, el material, el color y el tipo de ornamentación, compone un rico panorama mucho más amplio, que en este trabajo no es abordado en profundidad puesto que no se corresponde con el objetivo principal de la investigación.⁵⁵

⁵⁴ Para más información al respecto, véase: Tremain 2020: 158-161.

⁵⁵ Para consultar estudios específicos sobre vestimenta maya véase: Anawalt 1981; Asturias de Barrios 1985; Asturias de Barrios y Fernández García 1992; D. Taylor 1992; Joyce 1992,1998; Hendrickson 1995; Dupiech 1999, 2017; Macleod 2004; Holsbeke y Montoya 2008; Vidal, Vázquez de Ágredos y Horcajada 2011; García y Vázquez 2011, 2013; Barrios *et. al.* 2016; Carter, Houston y Rossi, 2020; Pyne 2020; Parpal 2021, en prensa, entre otros.

3.4.1. | HUIPIL

El huipil es la vestimenta por excelencia de la mujer maya. Es una prenda de ropa semejante a la túnica. Está formado por la unión de varias piezas de tela de algodón cosidas entre sí con una apertura para introducir la cabeza, y a veces, también los hombros, que cae cubriendo el resto del cuerpo. El corte del cuello, los colores, la longitud, el tipo de tela escogida o las técnicas empleadas en su ornamentación dan lugar a un amplio abanico de variedades que se dan cita en los retratos de la corte. Tanto en sus bordes como en el cuerpo principal de la tela fueron bordados toda clase de símbolos que, más que decorar, dotaron a estas prendas de una fuerte carga simbólica que ayudó a conformar la identidad de sus portadoras y a transmitir un mensaje al espectador. Por ello, es el tipo de vestido más frecuente en las ceremonias político-religiosas. Es muy típico que estos vestidos se combinen con las faldas. Especialmente, cuando se trata de huipiles cortos se solían colocar sobre una falda que asomaba por debajo.⁵⁶

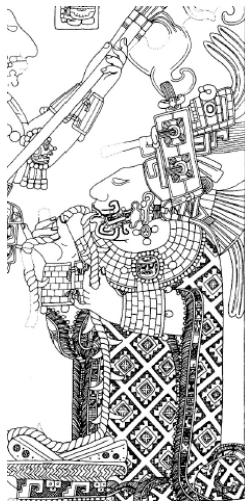
En este trabajo distinguimos únicamente los modelos marcadamente diferenciados, ya sea por la forma de cortar la tela o el empleo de un tejido u otro:

Huipil clásico: Es el modelo más frecuente y el que corresponde con la descripción básica de la prenda, formada por la unión de varios paños de tela cuadrangulares con un único orificio por el que pasar la cabeza. El corte del cuello varía y, en ocasiones, deja al descubierto los hombros. Se caracteriza porque no lleva mangas, por lo que las manos asoman por las aperturas de los laterales. La tela es de apariencia pesada y opaca. Son los huipiles que normalmente aparecen profusamente decorados con diseños simbólicos (Fig. 3.74.a.).

Huipil con mangas: En la corte de Bonampak destacaron unos finos huipiles fabricados en algodón blanco con mangas ajustadas, una variedad que no acostumbramos a ver en esta prenda (Fig. 3.74.b.).

Huipil corto: En aquellas representaciones en las que la mujer lleva un traje de dos piezas, normalmente se combina el uso de un huipil corto que cae solamente a la altura de las caderas o de los muslos, con un enredo o corte dispuesto debajo (Fig. 3.74.c.).

⁵⁶ Para un estudio más detallado sobre el huipil véase: Bruhns 1988; Little-Siebold 1992; Looper 2000; Barrios *et. al.* 2016, por citar algunos.



a.



b.



c.



d.

Fig. 3.74. Huipiles portados por mujeres. a. Huipil clásico en torno al cuello (izquierda) y huipil clásico con hombros al descubierto (derecha), b. Huipil con mangas, c. Huipil corto, d. Huipil translúcido.

Huipil translúcido: Cabe señalar que algunas variantes de este traje destacan por el uso de la gasa, una tela translúcida que revela los contornos del cuerpo que se encuentra debajo y, en ocasiones, nos permite observar si porta otra prenda interior. Las características especiales de este tipo de tejido más fino pueden asociarse con la búsqueda de un tipo de ropa vaporosa y ligera, más cómoda para moverse por el entorno y apta para el clima y, a la intención de resaltar la voluptuosidad del cuerpo fértil que hay debajo, así como la exquisitez y el lujo que rodean a la señora que lo lleva debido a la calidad de la tela (Fig. 3.74.d.).⁵⁷

⁵⁷ Para más información sobre este tipo de prenda véase; García y Vázquez 2013: 4-5.

3.4.2. | ENREDO O CORTE

El corte, conocido también como enredo, consiste en una pieza de tela rectangular que se enrolla alrededor del cuerpo de las mujeres. Según su disposición distinguimos entre varios modelos. Existen algunos más, como el enredo atado al hombro, como el que porta la señora que está a la derecha de la dama con huipil azul en las pinturas de Calakmul, que no han sido recogidos en este trabajo dado que no forman parte de la indumentaria de los personajes femeninos aquí estudiados. En nuestra base de datos hemos hallado solo dos variantes. Cabe señalar que los cortes podían ser decorados o lisos y, generalmente, el borde inferior de la tela estaba rematado con flecos o borlas.⁵⁸

Se trata de una prenda que visten la mayoría de las mujeres objeto de este estudio, pero en muchos casos, está cubierta por el huipil, por lo que queda solamente al descubierto el borde inferior del corte (Fig. 3.75). Pues las mujeres de alto rango no acostumbran a mostrarse con el pecho descubierto en los monumentos públicos.

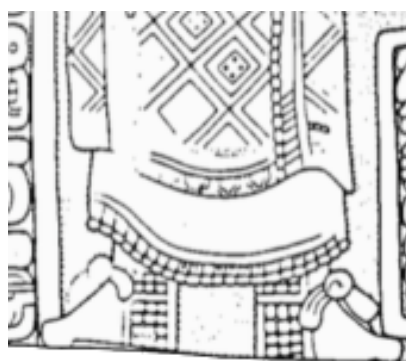


Fig. 3.75. Modelo de enredo o corte visto parcialmente.



a.



b.

Fig. 3.76. Enredo o corte portado por mujeres: a. Enredo o corte clásico, b. Sarong.

⁵⁸ Para un estudio más detallado sobre esta prenda véase: Bruhns 1988; Little-Siebold 1992; Looper 2000; García y Vázquez 2013: 5-6; o Barrios *et. al.* 2016, por citar algunos.

Enredo o corte clásico: Es el equivalente a la falda. La tela se enrolla normalmente alrededor de la cintura y se sujeta al entrelazarse los extremos mismos del propio tejido, o mediante el uso de otra banda de tela o cinturón. Cubre el cuerpo de las retratadas desde las caderas hasta los tobillos, a veces solamente hasta las pantorrillas. No obstante, hay ejemplos en los que la falda es más larga y se ata justo por debajo del pecho, a la altura del abdomen de las retratadas (Fig. 3.76.a.).

Sarong: Cuando el enredo o corte utiliza una tela más amplia que cubre el pecho, pero no el cuello, rodeando el cuerpo de su portadora por debajo de las axilas, hablamos de sarong (Fig. 3.76.b.). Este es la vestimenta más frecuente en las representaciones sobre vasos cerámicos (Taylor 1992: 529). Su denominación se debe a su parecido con un tipo de vestido que se enrolla alrededor del cuerpo conocido en Indonesia por este nombre (Little-Siebold 1992: 24). Así, esta variante recuerda a la forma del vestido que conocemos en la actualidad como “palabra de honor”. Al tratarse de una prenda bastante informal, no es tan frecuente en los monumentos pétreos pues, además, se considera una prenda para personas de menor rango o ancestros (Bruhns 1988: 111).

3.4.3. | T R A J E D E R E D

El traje de red es uno de los tipos de vestimenta más significativos y conocidos del período Clásico. Por ello, ha suscitado mucho interés y son numerosos los autores que se refieren a este traje en sus trabajos o que, incluso, hacen estudios específicos sobre el mismo.⁵⁹ En este caso, no hablamos de un tipo de prenda, puesto que es una combinación de una o varias de las demás prendas descritas. No obstante, lo que caracteriza esta indumentaria es su decoración, el patrón de red del que hablamos más adelante. Esta forma de ornamentar el traje fue tan significativa, que ha llevado a que las prendas se distingan entre otros huipiles o faldas decorados. Además, el traje completo incluye también unos ornamentos específicos, como son el cinturón tiburón-concha y el tocado del monstruo cuatripartito, cuyo estudio también abordamos en los siguientes apartados, aunque estos complementos varían según las épocas.

⁵⁹ Para más información sobre este tipo de prenda véase: Proskouriakoff 1961: 91-92; Stone 1991: 201-202; Quenon y Le Flort 1997; Le Fort 2002; Looper 2002; Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 42-44; García y Vázquez 2011, 2013; Tuszyńska 2016: 260, o Vázquez López 2017: 21-26, entre otros.

Es muy popular porque fue utilizado tanto por personajes masculinos, como por femeninos,⁶⁰ en la zona del Petén y en otras áreas, pero se asentó como un distintivo de las mujeres de la dinastía Kanu'í. En general, se acepta que quienes portan este traje están personificando a la divinidad lunar o a la divinidad del maíz, por la vinculación del diseño de red con la fecundidad de la tierra y, por lo tanto, con el renacer y el triunfo de la vida sobre la muerte (Quenon y Le Fort 1997: 884-902).⁶¹

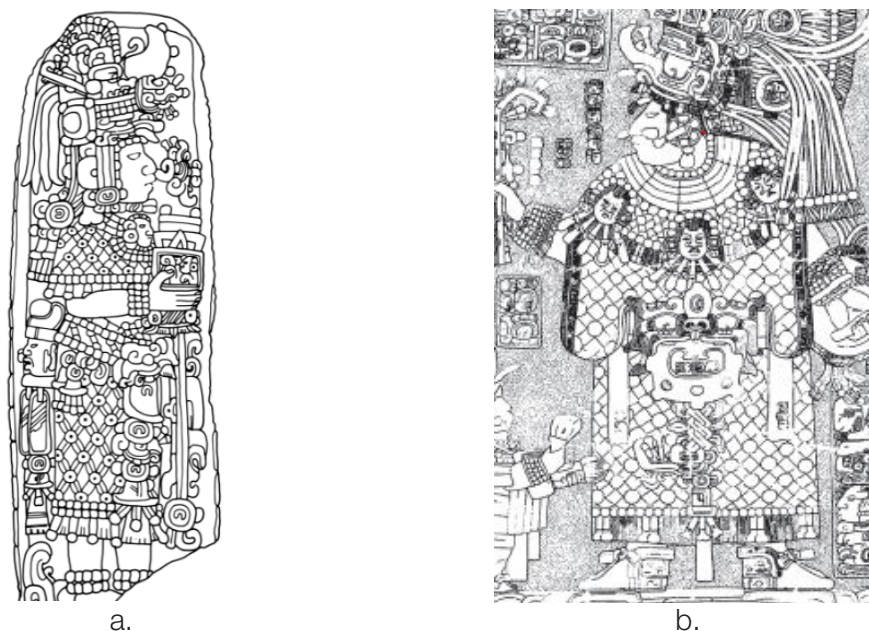


Fig. 3.77. Trajes de red portados por mujeres: a. Traje de red de dos piezas, b. Túnica de red.

Traje de red de dos piezas: En torno a la segunda mitad del período Clásico Temprano, el traje estaba formado por un conjunto de dos piezas, una capa que cubre los hombros con el correspondiente diseño de red y, a juego, una falda que cae desde la cintura hasta los tobillos (García y Vázquez 2013: 10) (Fig. 3.77.a.). No obstante, hay adaptaciones tardías que tratan de imitar los modelos antiguos y reproducen también esta falda temprana, como ocurre en la Estela 24 de Naranjo (García y Vázquez 2013: 15-16).

Túnica de red: A partir del s. VII, aunque el patrón de cuentas cruzadas se mantiene intacto, el atuendo de red se modifica y las señoras pasan a utilizar un único atavío, una túnica o huipil que daba más movilidad a su portadora (García y Vázquez 2013: 10, 12) (Fig. 3.77.b.). Y que, está más en sintonía con el modo de representar a las reinas en el arte monumental durante ese período, con el cuerpo totalmente cubierto por una única prenda.

⁶⁰ Para consultar un análisis sobre su uso como prenda que representa la complementariedad de los géneros, véase el capítulo de Reilly (2002), comentado previamente (p. 84-85).

⁶¹ Para más información véase el análisis del patrón de red en este volumen, p. 210.

3.4.4. | PRENDAS COMPLEMENTARIAS

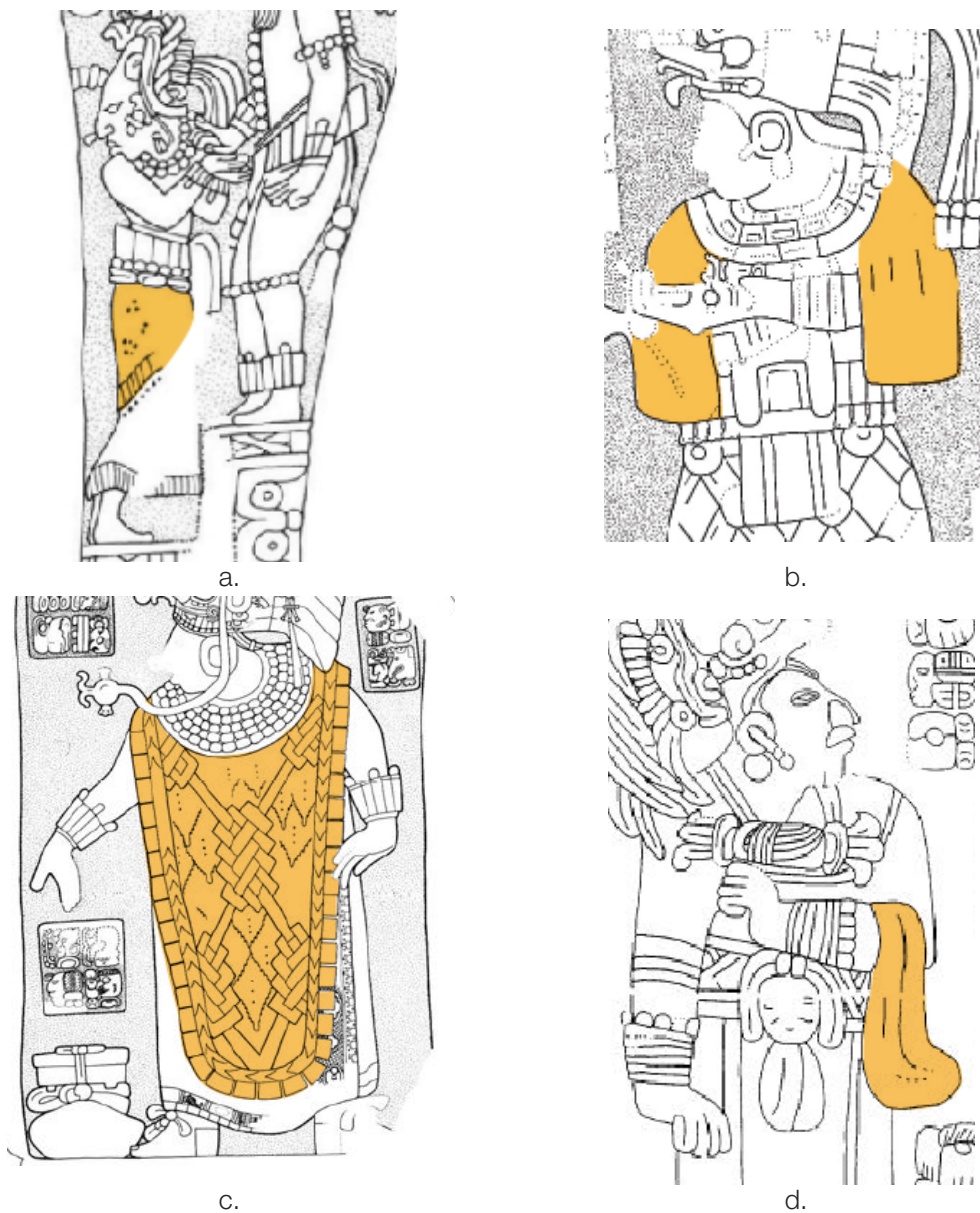


Fig. 3.78. Prendas complementarias portadas por mujeres: a. Sobre corte, b. Capa o *Suyem* c. Delantal o capa delantera, d. Perraje.

Sobre corte: en algunos de los ejemplos estudiados las señoras portan por encima de la falda esta pieza de tela triangular anudada a la cintura, que es estrecha por la parte delantera, pero cae en diagonal por la parte trasera acabando en pico, cubriendo a su portadora desde las caderas, hasta la zona de los muslos (Barrios *et. al.* 2016: 65-66) (Fig. 3.78.a.). Esta prenda fue identificada por Anawalt (1981: 178, 183-184) y registrada como *hip-cloth* o tela de cadera, entre las prendas femeninas propias del repertorio de trajes de las Tierras Bajas mayas. La diosa Ix Chel la luce varias veces en el Códice de Dresde.

Capa o *suyem*: En los casos en los que las mujeres visten trajes de dos piezas, la prenda que cubre el pecho suele ser esta capa o *suyem*. Una pieza de tela que se ciñe alrededor del cuello y cubre los hombros y el pecho, cayendo hasta la altura del abdomen (Fig. 3.78.b.). Normalmente tiene un acabado redondeado, por lo que es fácil confundirlas con la forma de media luna que caracteriza los pectorales más anchos. No tiene aperturas específicas para los brazos, estos sobresalen por debajo.⁶² A veces estas capas están abiertas y también varía su longitud. Existe una variante de esta prenda, muy conocida en Mesoamérica, denominada *quechquemitl*, una especie de capa corta, redondeada o triangular, sin mangas, con una única apertura para la cabeza (Bruhns 1988: 109-110; Little-Siebold 1992: 25).⁶³

Delantal o capa delantera: Hemos observado que también algunas damas lucieron una especie de delantales o capas delanteras que caen desde el cuello hasta los tobillos, de forma cuadrangular u ovalada, que en el arte monumental son más características de las representaciones masculinas (Fig. 3.78.c.).⁶⁴ Es lo que Anawalt (1981: 179) denomina capa de pecho, que a veces caen hasta las rodillas. García y Vázquez (2013: 7-9) notaron que las señoras que fueron representadas realizando el ritual de esparcimiento llevaban trajes especiales y, precisamente, el uso de una capa delantera o delantal, se repite en algunos de estos casos, como por ejemplo en la Estela 116 de Calakmul y en la Estela 9 de La Florida.

Perraje: Por último, algunas señoras portan colgando del brazo otra prenda a modo de mantón conocida en México como perraje o rebozo (Fig. 3.78.d.). Se utilizó como prenda complementaria para protegerse de las inclemencias meteorológicas tales como el frío, el sol o la lluvia (Barrios *et. al.* 2016: 68-69). Generalmente se coloca sobre el hombro, pero en los ejemplos estudiados en el Cuarto 2 de Bonampak o en el Panel de Oxkintok, las señoras lo llevan sobre el brazo.

⁶² Sobre el uso de esta prenda en el Códice Maya de Dresde véase: Barrios *et al.* 2016: 67.

⁶³ Para consultar un estudio detallado sobre el *quechquemitl* véase: Anawalt 1981.

⁶⁴ Véase el estudio de un tipo de capas similares en la indumentaria masculina en: Little-Siebold 1992: 20.

3.4.5. | DISEÑOS REPRESENTADOS EN LOS TEXTILES

Las antiguas mujeres mayas hicieron de estas prendas de vestir un lienzo en el que plasmaron su identidad como individuos, como mujeres y como pueblo. Nos referimos a ellas porque, aunque los hombres también vistieron trajes decorados con una gran cantidad de diseños sumamente significativos, la elaboración de estas prendas y el bordado de estos elementos, muchos de ellos cargados de un gran simbolismo, fue considerada como una tarea exclusiva del género femenino, en tanto que la acción misma de tejer fue concebida como una metáfora de la creación de la vida. De hecho, en algunas comunidades mayas actuales todavía se entiende el acto de enrollar el hilo en torno al huso como una metáfora del feto creciendo en el vientre de la madre (Vidal, Vázquez de Ágredos y Horcajada 2011: 89).

Kolpakova (2018: 29-30) sostiene que los diseños bordados en los textiles, como los que ahora estudiamos, fueron inspirados, incluso antes de la aparición del telar, por los símbolos propios de la pintura corporal. Por ello, además de estudiar los diferentes tipos de prendas es importante prestar atención a los diseños que les confieren sus dimensiones sacras.

El poder que alcanzaron estos tejidos para generar un diálogo con el espectador los han convertido en un elemento de lucha que persiste en la actualidad, como arma para dignificar el papel de la mujer indígena y denunciar las políticas opresivas sobre sus comunidades.⁶⁵ Asimismo, existen varios trabajos sobre el simbolismo de textiles bordados mesoamericanos que prueban que, a pesar de que los significados han variado con los años, su valor como transmisores de la cosmovisión de todo un pueblo sigue siendo muy importante en la actualidad, en algunas zonas de México y Guatemala.⁶⁶

No forma parte de nuestro estudio sobre la representación de la mujer maya profundizar más en la labor de estas como tejedoras o en la historia del traje en Mesoamérica. No obstante, antes de adentrarnos en el complejo mundo de símbolos que se despliega sobre las telas de los vestidos femeninos, sí consideramos importante hacer estas

⁶⁵ Véase, por ejemplo, el proyecto “Huipiles: Tejidos de identidad” llevado a cabo en 2013 por el colectivo “Con Voz Propia”, conformado por hombres y mujeres indígenas de Guatemala, en el que ellas emplean su característica indumentaria para reivindicar sus derechos, denunciar el colonialismo, sensibilizar y dignificar la figura de los indígenas de su país: <https://www.youtube.com/watch?v=1BAswEGeYXs>

⁶⁶ Entre estos estudios se encuentra la colección de libros *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de México* publicada por el Programa Nacional de Arte Popular de México que investiga y cataloga estos símbolos, desde la prehistoria hasta la época contemporánea (véase: <https://www.gob.mx/cultura/acciones-y-programas/programa-nacional-de-arte-popular-pnap>), o las investigaciones de Dupiech (2017) sobre la tradición textil maya de Yucatán del s. XXI, por citar algunos.

puntualizaciones, que indican que detrás del cruce de los hilos de algodón que conforman la trama y la urdimbre, nos consta que hubo una participación activa de las propias mujeres que luego lucieron estos trajes.

En este apartado realizamos una distinción entre los diseños que ocupan el cuerpo central de la prenda, es decir, la pieza de tela principal, y aquellos que se ubican generalmente en los bordes verticales o en el borde inferior del vestido. Por su distribución, los primeros adquieren una mayor relevancia en el efecto visual que produce el traje y, en consecuencia, en el diálogo que establece este con el observador. Los segundos, como veremos, en ocasiones fueron diseñados específicamente para su colocación en los bordes, pues, en muchos casos, su ubicación forma parte de su significado. Y, de hecho, en casi todos los ejemplos de trajes estudiados la decoración en los bordes suele ser la misma. Sin embargo, cabe apuntar que hay patrones que se repiten tanto en los bordes como en la pieza de tela principal.

En el cuerpo de la prenda, los motivos iconográficos se disponen casi siempre de la misma manera. Con frecuencia, el diseño principal se repite por toda la superficie de la tela, o bien formando una cenefa o distribuido de manera equidistante. A veces esta distribución viene determinada por un campo de red o de diamante en el que se integran los diseños, infijos en cada rombo. Otra variante es aquella en la que se dispone el motivo en bandas diagonales, constituyendo cenefas que se repiten o se alternan, de arriba a abajo. Sin olvidar aquellos ejemplos en los que solo se traza un diseño sumamente significativo que ocupa toda la superficie de la prenda.

Los bordes verticales, por otro lado, se caracterizan generalmente por presentar bandas finas divididas en bloques rectangulares. En cada uno de estos bloques se colocan los motivos. A veces repetidos, a veces alternándose con otros creando una cenefa. Aunque, también hay ejemplos, como veremos, en los que el dibujo es continuo.

Y, por último, el borde inferior podía estar formado por una o por varias bandas de motivos. A veces se aprovechaba el propio festoneado de la túnica para generar un diseño. En esta parte no se suele dar alternancia entre dos motivos diferentes, sino que generalmente es una banda caracterizada por la sucesión del mismo motivo.

Cabe señalar que los diseños estudiados a continuación están presentes en las representaciones femeninas estudiadas, pero no son exclusivos de este género, puesto que muchos podemos rastrearlos también en la indumentaria masculina.

3.4.5.1. | DISEÑOS EN EL CUERPO DEL TRAJE

Es oportuno señalar que algunos vestidos se caracterizaron por presentar el cuerpo del traje completamente liso relegando la colocación de motivos ornamentales, únicamente, a los espacios en los bordes inferiores y laterales.

A continuación, analizamos los diferentes motivos hallados en los cuerpos de los trajes de las mujeres estudiadas y que consideramos altamente simbólicos:

Patrón de piel de serpiente: Del mismo modo que la representación de la propia serpiente y el sinuoso recorrido de su cuerpo fue una constante en el arte maya, los dibujos que caracterizan la piel de estos animales también suscitaron interés en este pueblo, cuyos trazados geométricos reprodujeron en su propia ropa. Así, podemos hallar paralelismos entre las cenefas formadas por sucesiones de triángulos, rombos, círculos y/o rectángulos que vemos en las representaciones de los huipiles mayas y las escamas de algunas serpientes propias de Mesoamérica, como la *crotalus durisos*, comúnmente conocida como serpiente de cascabel. Podemos suponer que se trató de otro recurso iconográfico para representar a los ofidios y que, vistiendo con estos patrones, las reinas adquirían o personificaban, de algún modo, las cualidades de este animal.

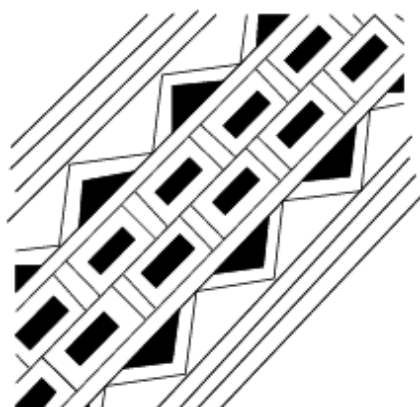


Fig. 3.79. Patrón de piel de serpiente. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

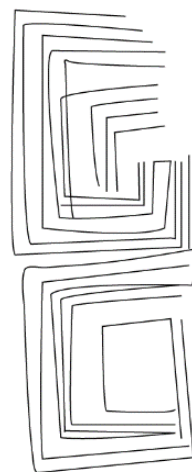


Fig. 3.80. Grecas en espiral. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Grecas en espiral: Tal y como su nombre indica, este símbolo se caracteriza por su forma en espiral, conformando una S trazada con líneas rectas. Esto acaba derivando en la forma de dos grecas opuestas, pero unidas por los bordes (Fig. 3.80.).⁶⁷ Este diseño en concreto, al contrario que otros de los que veremos a continuación, no se ha identificado en otras representaciones de textiles en el arte maya, hasta ahora conocidas. Se trata del símbolo que aparece pintado sobre el traje de Ix K'anpat Ajaw, la figura femenina que protagoniza una de las escenas pintadas de la Acrópolis de Chilonché (Fig. 4. 67.). Su forma guarda un extraordinario parecido con las decoraciones geométricas que caracterizan los edificios de estilo Puuc (véase Gendrop 1983 o Andrews 1986) y con el diseño de la nube, o **MUYAL** en lengua maya (véase Reilly 1996 o Stone y Zender 2011). A partir del estudio de dichos diseños, todos ellos relacionados en última instancia con las serpientes y, debido a los paralelismos formales que presentan respecto a las grecas en espiral, concluimos relacionándolas también con este animal. En el caso estudiado, el diseño ha sido sometido a procesos de simplificación y extrema geometrización, que lo alejan de las formas sinuosas del natural, pero que pone de manifiesto igualmente, una vinculación de las mujeres con la tierra fértil, cualidad inherente y, sumamente valorada entre los mayas, del sexo femenino (Parpal 2021, en prensa).

Diamantes: Es el nombre con el que se conocen los motivos que tienen la forma de un cuadrado equilátero, pero que se suelen representar con las puntas hacia arriba y hacia los lados, por lo que recuerdan más a la disposición de los rombos. Se trata de uno de los diseños textiles más frecuentes no solo en Mesoamérica, sino en muchas culturas por todo el mundo (véase Kolpakova 2018: 46-55). Proskouriakoff (1950: 96) ya los incluyó en su estudio cuando se ocupó de los detalles ornamentales. Tanto la representación independiente de los diamantes, como su presentación repetitiva conformando un patrón, se considera asociada con representaciones de la tierra y el cielo (Morris 2006: 37-44). Y, desde entonces y hasta la actualidad, la pervivencia de ese símbolo parece aludir, en última instancia, al mundo y sus cuatro direcciones (Morris 1984: 7).

Este significado se manifiesta de manera más evidente en algunos diseños concretos, en los que el diamante presenta motivos cuatripartitos infijos en su interior. En la muestra de imágenes estudiada hemos identificado hasta tres diseños de este tipo: el diseño de la flor cuatrefoliada (Fig. 3.81.a.), que estudiamos con más detalle en las próximas páginas; el de la cruz griega (Fig. 3.81.b.), también conocido como “ojo del cielo” o “semilla en la tierra”, por la creencia de que la intersección de las líneas marca el origen o centro del mundo (Morris 2006: 37), y el diseño de

⁶⁷ El estudio de este símbolo fue abordado en profundidad en un reciente trabajo (Parpal 2021, en prensa).

cuatro puntos infijos (Fig. 3.81.c.). Acerca de este último, Kolpakova (2018: 61) propone que los puntos aludan a las semillas que se siembran en la tierra. No obstante, teniendo en cuenta la constante representación del quincunce en el área maya, nos parece más plausible que estuvieran indicando los puntos cardinales.⁶⁸

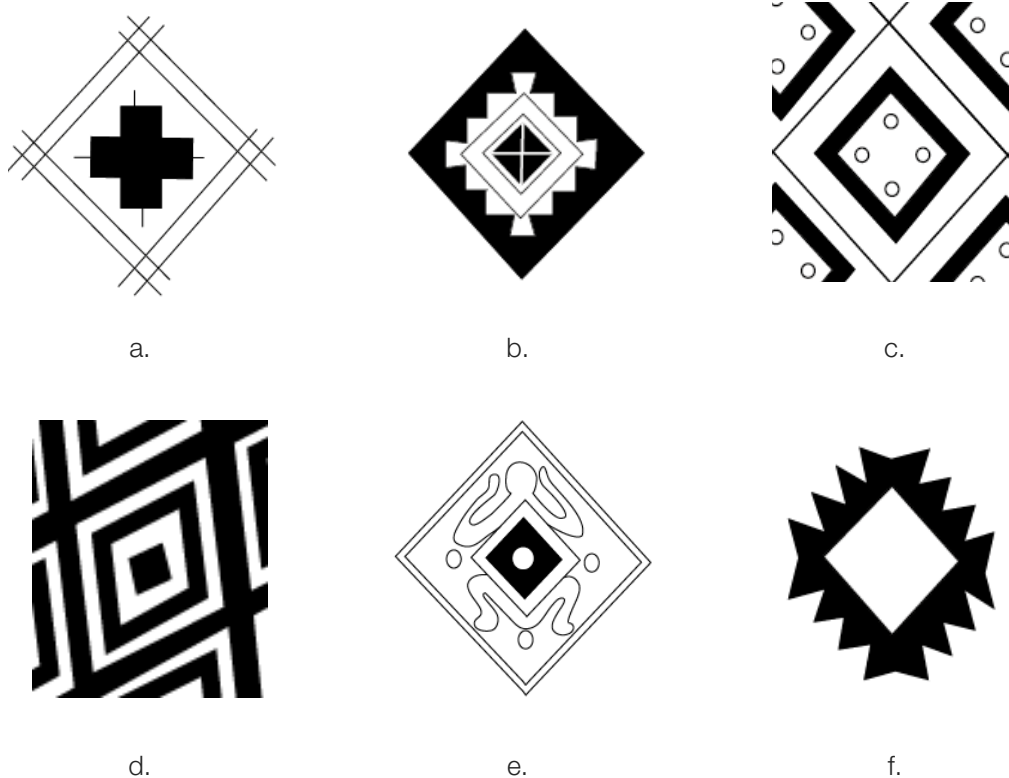


Fig. 3.81. Diamantes: a. Diamante con flor cuatrefoliada infija, b. Diamante con cruz infija, c. Diamante con puntos infijos, d. Diamantes concéntricos, e. Diamante con rana o sapo infijo, f. Diamante dentado. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Los campos de diamantes que se multiplican al integrar rombos dentro de rombos (Fig. 3.81.d), han sido vinculados también con la representación de la superficie terrestre y, más concretamente, con la concepción maya de la Tierra dividida en diferentes capas o niveles (Kolpakova 2018: 64-65). Aunque consideramos que estas hipótesis han de ser tomadas con precaución, ya que son difíciles de probar con seguridad.

⁶⁸ En algunos contextos arqueológicos ceremoniales se han hallado piedras dispuestas en grupos de cuatro que, según los datos etnográficos, podrían estar relacionadas con las que todavía se utilizan en algunas comunidades como piedras sagradas, y se colocan en las cuatro esquinas interiores del templo (véase Girard 1966: fig. 33). Tal vez cabría preguntarse si podría existir alguna asociación entre este tipo de patrones que se repiten en el textil y en el espacio.

Por otro lado, las ranas y los sapos que forman parte de las bandas celestiales, también fueron representados infijos en los diamantes (Fig. 3.81.e.). Los mayas vinculaban estos animales con la llegada de la lluvia, puesto que su croar advierte que se aproxima la tormenta y, por consiguiente, están ligados al dios Chaahk (Garza 1984: 51; Morris 2006: 54). En este sentido, no es de extrañar que encontremos a estos anfibios representados en los campos de diamantes por tratarse de animales semi-terrestres. Y, a pesar de que la asociación de esta figura con las ranas no es aceptada por todos los investigadores,⁶⁹ de un modo u otro todos lo consideran como un símbolo que alude a la fecundidad de estos personajes femeninos.

Por último, el diamante dentado es el único que parece estar más asociado con el cielo que con la tierra (Fig. 3.81.f.), puesto que en algunas comunidades actuales es conocido como “Estrella” y se entiende que los dientes representan su brillo (Morris 2006: 38).

Patrón de red: Este diseño se forma al coser cuentas tubulares y esféricas de jadeíta y/o concha entrecruzadas entre sí, sobre la superficie de la tela, dando lugar a este característico patrón enrejado (Fig. 3.82.). Su presencia en las prendas de vestir refiere a la fertilidad de quien lo porta al simbolizar la superficie fértil de la tierra de la que brota la planta del maíz que procura alimento y, por tanto, vida (Le Fort 2002: 120). Por ello, el traje de red que estudiábamos anteriormente, está fuertemente vinculado a las mujeres mayas, especialmente a aquellas relacionadas con el poder. De hecho, las principales portadoras de este tipo de vestido en la tradición iconográfica de esta civilización son las madres de quienes gobernaron en los grandes reinos (García y Vázquez 2011: 82, Parpal 2021, en prensa).

Símbolo *pohp* en el textil: Este símbolo trenzado destaca como uno de los diseños constantes y esenciales en las representaciones femeninas en general (Fig. 3.83.). No solamente infijo en otros símbolos, como veremos más adelante, sino ocupando por sí mismo la superficie de la tela. Teniendo en cuenta la trascendencia de estas prendas, no es de extrañar que un símbolo de esta naturaleza, consagrado como un distintivo de la realeza y un marcador del tejido, sea utilizado en algunas prendas de ropa. No obstante, también puede reconocerse en otras partes de la indumentaria como en el calzado o en los tocados.

Está formado por varias bandas cruzadas en diagonal, que reproducen el mismo diseño que las fibras trenzadas que conforman la estera sobre la que descansan los gobernantes en el trono. El seguimiento de su aparición en la iconografía maya demuestra que fue uno de los

⁶⁹ Otros autores presentan teorías alternativas: Looper (2000: 29) considera que se trata de un lagarto o un insecto, presentes en el imaginario visual de toda Mesoamérica y, Kopalkova (2018: 84-86, 90), va más allá proponiendo que se trate de la figura de una mujer embarazada pariendo de cuclillas.

símbolos más poderosos para esta cultura, por lo que su uso estuvo reservado para un número muy reducido de personas, todas vinculadas con altos cargos políticos y religiosos (Robicsek 1975). Los dioses también presentan este símbolo entres sus atributos iconográficos. Así, es significativo apuntar que tanto las mujeres como los hombres más poderosos lucieron este símbolo indistintamente en su indumentaria, por lo que podría considerarse como otro de los rasgos que equipara las representaciones de ambos géneros en el arte monumental. No obstante, como apuntamos al inicio de este capítulo (nota 8), algunos autores proponen que este símbolo esté haciendo referencia no solamente al material que conforman las esteras, sino también a otro tipo de materiales tejidos.

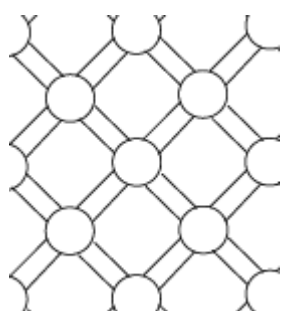


Fig. 3.82. Patrón de red. Dibujo elaborado a partir del corpus.

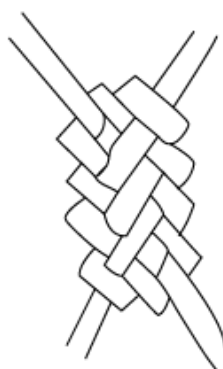


Fig. 3.83. Símbolo *pohp* en el textil. Dibujo elaborado a partir del corpus.

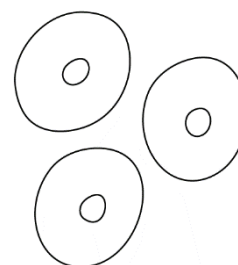


Fig. 3.84. Símbolo de las tres circunferencias. Dibujo elaborado a partir del corpus.

Símbolo de las tres circunferencias: Algunas mujeres lucen una tela decorada con pequeñas motas negras agrupadas de tres en tres (Fig. 3.84.). Este diseño se corresponde con el del símbolo de las tres circunferencias analizado en un trabajo anterior (Parpal 2021, en prensa), en el que estudiamos su posible relación con las manchas de la piel de jaguar que podrían estar indicando el material del que está fabricada la prenda, así como su lujo. Aunque, en caso de no ser así, también proponemos la teoría de que se trate de la representación de las tres piedras trono mencionadas en los mitos de origen del mundo y, a su vez, las tres piedras utilizadas para el horno en el que cocinaban las mujeres mayas.

Divinidades y otros seres sobrenaturales: Las referencias a las divinidades, los ancestros divinizados y otros seres sobrenaturales son constantes en los atavíos femeninos. En este sentido, cabría destacar la trascendencia de las prendas que lucen este tipo de representaciones, pues dotan al vestido de una gran carga simbólica que ensalza todavía más la imagen de la retratada y la acción que está llevando a cabo.

A continuación, revisamos la variedad de divinidades y seres sobrenaturales identificados en los trajes de nuestro *corpus*:

En primer lugar, reconocemos la máscara del dios bufón, que no suele aparecer de cuerpo completo en la ropa (Fig. 3.85.a.). Este se caracteriza por su tocado de tres puntas (probablemente brotes vegetales o pétalos) cuyo parecido con el gorro de los bufones de las cortes medievales le valió el nombre de dios bufón (Fields 1991: 167; Schele y Miller 1992: 53; Grube 2001: 96; Ruiz 2014: 38). Esta peculiar característica parece derivar del complejo sistema de símbolos olmeca y, más concretamente, de su representación del maíz (Fields 1991: 168, 172). Su manifestación como una cabeza aislada es un rasgo propio del Clásico Tardío (Fields 1991: 171; Schele y Miller 1992: 53; Ruiz 2014: 38).

El característico rostro del dios Tláloc también fue plasmado en los vestidos (Fig. 3.85.b.). Destaca por sus anteojeras redondas, su boca dentada orientada hacia abajo y los elementos triangulares a ambos lados del rostro (Looper 2000: 24). Originalmente, Tláloc era el dios del tiempo atmosférico teotihuacano. Se ha escrito mucho sobre la utilización de elementos iconográficos teotihuacanos por parte de los mayas del período Clásico,⁷⁰ pero las razones que determinan su uso por parte de esta civilización se podrían resumir en dos cuestiones principales. Por un lado, la recuperación de estos elementos de forma consciente por parte de los gobernantes para legitimar su poder, estableciendo de este modo un enlace con un pasado lejano mitificado, como es el caso del gobernante Jasaw Chan K'awiil I de Tikal o K'inich Yax K'uk Mo' de Copán, entre otros (Horcajada 2019). Y, por otro lado, la integración natural que se produce de estos diseños en la cultura visual maya, como elementos iconográficos vinculados con el poder y que, por tanto, actúan como indicadores de prestigio desde el Clásico Temprano (Tate 1992: 120; Uriarte 2005:13; Horcajada 2019). Este último razonamiento es el que parece encajar con las representaciones del dios Tláloc que observamos en los retratos de las señoras estudiadas. Además, se cree fue adoptado expresamente como uno de los atributos propios de los rituales de derramamiento de sangre (Schele y Miller 1992: 184, n7), en los que las mujeres participaron activamente.

Finalmente, el textil es uno de los espacios en los que la serpiente de hocico cuadrado está representada con mayor detalle (Fig. 3.85.c.). Esta criatura se caracteriza, como su nombre indica, por la forma angulosa de su hocico. Se considera que representa el aliento o la respiración del dios solar, por lo que también se conoce por el nombre de “serpiente de la

⁷⁰ Véase, por ejemplo, Ball 1983, Santley 1983, Braswell 2003, Stuart 2000; Nielsen 2003 o Iglesias 2008, por citar algunos.

respiración” (Taube 2003: 431). En el posterior análisis de los tocados se discutirán otros detalles sobre su representación.

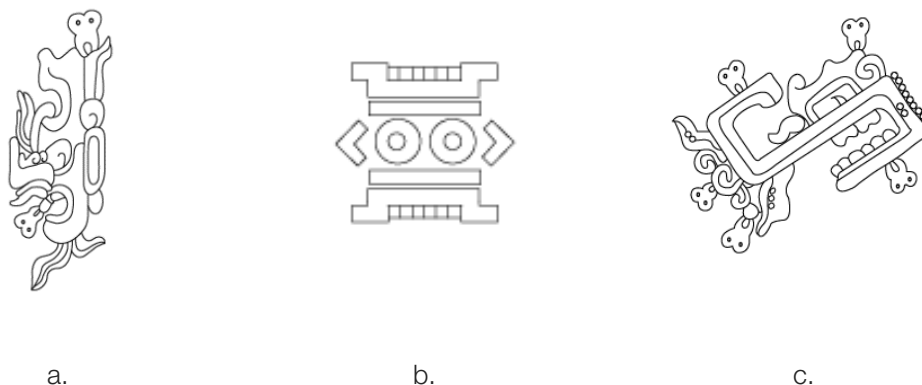


Fig. 3.85. Divinidades y otros seres sobrenaturales: a. Dios bufón, b. Dios Tláloc, c. Serpiente de hocico cuadrado. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Flores: En general, las flores, como parte del medio natural en el que habitaron los pueblos mayas, están presentes de manera continuada en su cultura visual y, por lo tanto, las observamos tanto en los retratos masculinos como en los femeninos.⁷¹ No obstante, tal y como se desprende del “Canto de la Flor” en *El libro de los cantares del Dzitbalché* (Barrera 1965: 50), la flor está fuertemente ligada a la sexualidad y a la fertilidad femenina, del mismo modo que los otros elementos que aparecen en el canto como son el agua, la luna o el hilo de algodón (Barrera 1965: 51; Cruz 2005: 35). Por ello, no es de extrañar que también se encuentre entre los diseños textiles. Su distribución sobre el cuerpo del vestido suele ser repetitiva y equidistante, es decir, que el mismo símbolo se repite varias veces a lo largo y ancho de la superficie de la tela guardando la misma distancia entre una representación y otra. En este trabajo hemos detectado tres formas de representar las flores sobre la tela.

Por un lado, encontramos el estampado de flores formadas por la representación de cinco circunferencias pequeñas dispuestas, a su vez, en un círculo, que se convierte en una versión esquemática de los pétalos de una flor (Fig. 3.86.a.).

Por otro lado, destaca la representación estilizada de flores cuatrefoliadas que reproducen la forma del logograma **NIK** y que en este caso actúan como símbolos (Stone y Zender 2011: 223) (Fig. 3.86.b.). Es el que luce la figura femenina principal en la vasija K2695. En

⁷¹ Para profundizar más en el tema de las flores véase: Heyden (1983), Hellmuth (1987), Taube (2004) o Velasco y Nagao 2006.

el mismo traje se representan dos versiones que, por sus líneas sinuosas, se aproximan más al vegetal que al símbolo geométrico que clasificamos como flor cuatrefoliada. En la versión vertical parece estar mostrando la flor o flores de perfil, puesto que vemos la forma del cáliz, mientras que la versión horizontal podría aludir a la flor vista desde arriba. Los puntos en el centro y en los laterales nos llevan, una vez más, a pensar en la distribución de las cuatro direcciones, característica de la cosmovisión maya, y constante en sus complejos programas iconográficos.

Por último, nos referimos a la flor geométrica de cuatro pétalos (Fig. 3.86.c.). Se trata de uno de los símbolos más frecuentes bordado en los huipiles mayas. Puede tener las puntas cuadradas o redondeadas y portar algún símbolo infijo como el *pohp* o las bandas cruzadas. Las volutas que sobresalen a veces desde los extremos representan el perfume de la planta (Looper 2000: 18). Esta es una de las flores más trascendentes para la cosmovisión maya, pues su diseño está cargado de simbolismo debido a su forma cuatripartita, relacionada con los ejes que dividen la tierra cruzándose en el centro del mundo. Asimismo, está relacionada con los portales de comunicación entre diferentes niveles del cosmos.⁷²

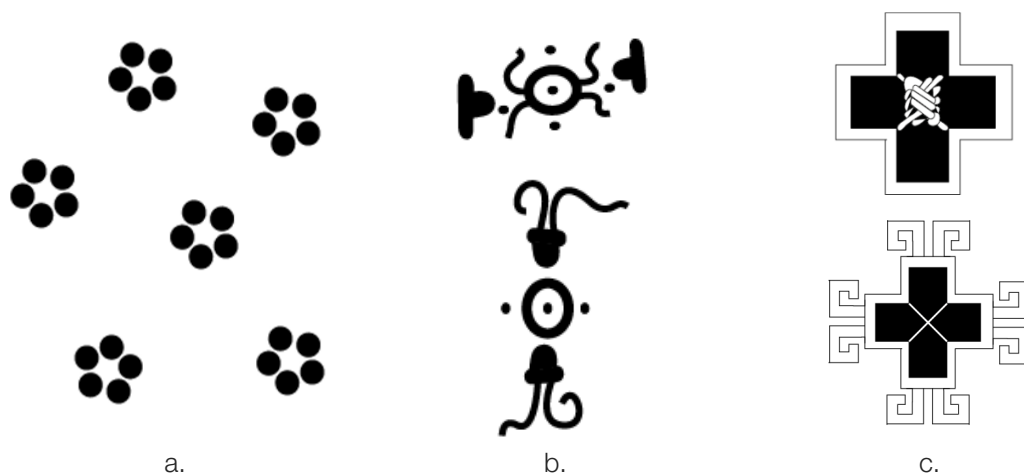


Fig. 3.86. Flores: a. Flores de cinco pétalos, b. Flores símbolo **NIK**, c. Flor de cuatro pétalos. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

⁷² En este sentido, no es de extrañar que existan variantes en las que el símbolo *pohp*, asociado a los gobernantes, aparezca infijo en el centro del quincunce, situándoles así como *axis mundi* o centro del universo, al ser los encargados de intermediar entre los diferentes niveles del cosmos.

Diseños combinados especiales: En esta última categoría agrupamos aquellos diseños textiles inusuales que, o bien combinan de manera novedosa varios de los diseños descritos anteriormente, o bien incorporan un nuevo tipo de decoración.

El cuerpo del huipil que luce Ix Uh Chan en la cara delantera de la Estela 35 de Yaxchilán es llamativo porque, de una manera nunca vista antes, combina varias bandas de cenefas en diagonal en las que se alternan diferentes elementos que hacen referencia al agua y a la tierra (Fig. 3.87.a.).

Ix Chak Joloom viste otra exquisita prenda combinada de manera especial, en el Dintel 13 de Yaxchilán (Fig. 3.87.b.). El cuerpo del traje está formado por diamantes con grecas infijas. Estas, tal y como apuntábamos previamente, están relacionadas con la entrada a las cuevas subterráneas. Además, los diamantes están formados por líneas de puntos que también están vinculadas con el agua (Looper 2000: 24). Por lo que proponemos que el significado de este conjunto sea similar al de la greca escalonada. A continuación, se suceden tres nuevas bandas de símbolos dispuestas en horizontal, que incluyen elementos celestes como los diamantes dentados y las bandas cruzadas, y otros acuáticos como las líneas de puntos.

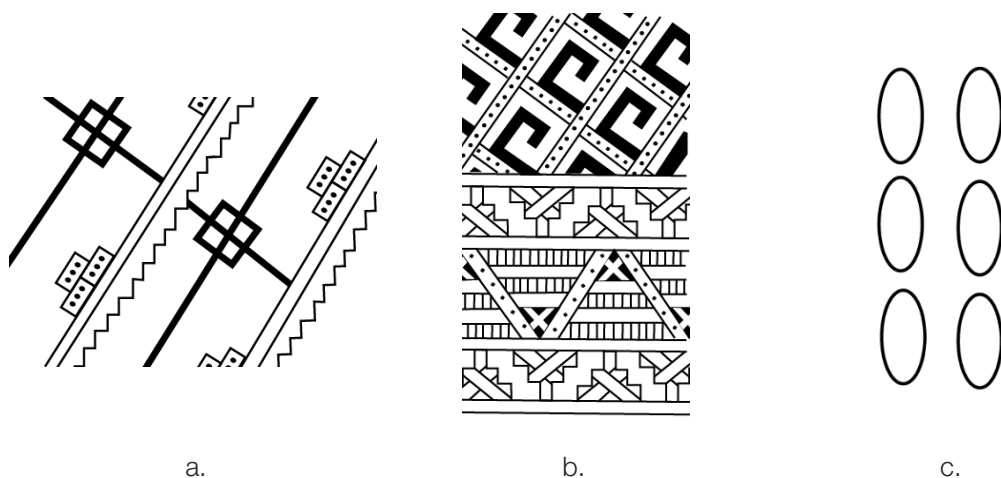


Fig. 3.87. Diseños combinados especiales. Dibujos elaborados a partir del corpus.

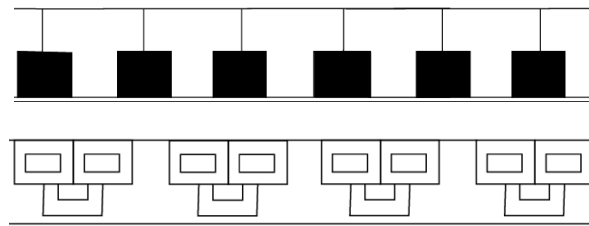
En última instancia, llama la atención el patrón que recorre el vestido de la señora dispuesta en primer término en la vasija K2914 de Río Azul. La noble, sentada al margen de la escena, lleva un *sarong* decorado con hileras de óvalos en vertical (Fig. 3.87.c.), que recuerdan a los que lleva la cautiva en el Monumento 99 de Toniná y que fueron interpretados como cortes en el vestido en señal de humillación (Martin y Grube 2002: 180-181). En este caso, en cambio, parece más bien un intento por parte del artista de señalar que el traje estaba decorado, pero sin definir el diseño que cubría la tela. Lo mismo ocurre con el *sarong* de la señora presentada en segundo término.

3.4.5.2. | DISEÑOS EN EL BORDE DEL TRAJE

Partiendo de la base de que en este trabajo no es nuestro objetivo dilucidar la evolución estilística de las piezas, no hemos tenido en consideración aquellos patrones de decoración sin un valor significativo. Por lo tanto, no se contemplan en este análisis ni las bandas de casetones vacíos, ni los flecos ni los bordes de bandas lisas. Solamente estudiamos aquellos diseños que encierran uno o varios motivos con contenido simbólico.

Banda con el símbolo IK’: El diseño más frecuente para rematar el borde inferior de los huipiles mayas fue una banda recorrida por una sucesión de símbolos pequeños y repetidos en forma de T y/o de T invertida (Fig. 3.88.a.). En ocasiones, incluso el ribete de la tela está recortado siguiendo esta forma, como ocurre en el Panel 3 de la Corona o en el Dintel 54 de Yaxchilán. Se trata de una cenefa formada por la sucesión del símbolo conocido como **IK’**, que significaba “viento, aire, aliento”. Tal vez, su significado explique también su presencia constante recorriendo el borde inferior de los trajes de los reyes y las reinas mayas, precisamente la parte de las prendas que es atravesada y movida por el viento. No obstante, Looper (2000) los identifica como símbolos cuatripartitos partidos por la mitad, especialmente en aquellos ejemplos en los que se advierten puntos o X infijos, similares a los que vemos en el interior de los diamantes o de la flor de cuatro pétalos. Es decir, que se trataría de la misma representación que vemos en el cuerpo del traje, pero partida por la mitad para ajustarse al borde. En otros ejemplos, en cambio, este símbolo lo conforman tres bloques rectangulares apilados, una forma característica de representar el agua (Looper 2000: 26, Figure 32d).

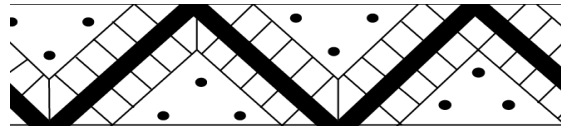
Banda de grecas escalonadas: Se trata del tipo de greca más estudiado, dada su prolífica presencia en el arte maya. En general, los autores coinciden en que se trata de un símbolo de agua (Fig. 3.88.b.). Los escalones han sido asociados con los rectángulos que conforman la pila de agua (Looper 2000: 26), mientras que la greca es sobradamente conocida como representación de la cueva. De este modo, la greca escalonada representa la cueva recorrida por ríos subterráneos que permiten el acceso al Inframundo. Además, de acuerdo con Baudez (2004: 95) cuando estas grecas escalonadas se combinan con el símbolo **IK’**, lo cual es muy frecuente en los trajes de estas señoras, conforman un conjunto que refiere a la fertilidad que proviene del interior de la tierra.



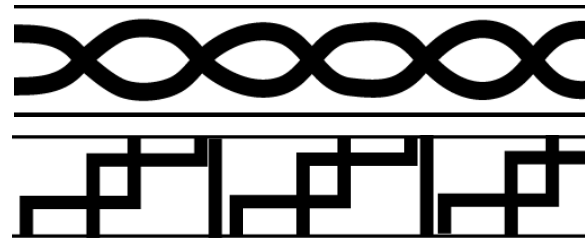
a.



b.



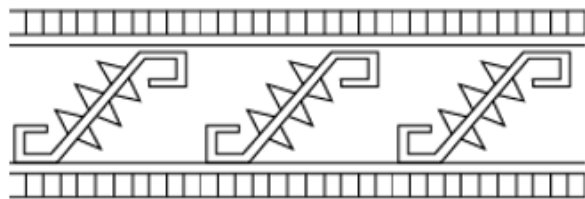
c.



d.



e.



f.

Fig. 3.88. Símbolos en los bordes del traje. Diseños horizontales: a. Banda con el símbolo IK', b. Banda de grecas escalonadas, c. Banda de agua, d. Banda de líneas entrelazadas, e. Banda jeroglífica, f. Banda de serpientes bicéfalas. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Banda de agua: Las líneas en zigzag acompañadas de filas de puntos infijos o al costado, están relacionadas con las corrientes de agua, es decir, que se trata de representaciones de bandas acuáticas (Schele y Miller 1992: 47;Looper 2000: 24) (Fig. 3.88.c.).

Banda de líneas entrelazadas: Existen diferentes diseños en los que se observan finas líneas entrelazadas las cuales han sido asociadas con los símbolos del agua, según la cosmovisión maya (Looper 2000: 24-27) (Fig. 3.88.d.). Aunque, en algunos casos, como el de la Estela 14 de Yaxchilán, el parecido con el símbolo *pohp* nos lleva a pensar que sea otra forma de representar este conocido símbolo, pues Looper (2000: 79) también acuñó a algunos de estos modelos como “banda de cordón trenzado”. En otros casos, el entrecruzar de las líneas de lugar a formas alternativas. En el caso del Dintel 54 de Yaxchilán, el diseño que conforman las líneas al entrelazarse recuerda al cuerpo de una serpiente esquelética, característica de las representaciones de la conjuración de la serpiente en esta ciudad.⁷³

Banda de jeroglíficos: Aunque con poca frecuencia, también se han encontrado ejemplos de textiles en los que el borde inferior de la tela estaba constituido por una banda de signos jeroglíficos evidenciando, una vez más, hasta qué punto la indumentaria forma parte de la identidad y, de este modo, aporta información sobre sus portadoras (Fig. 3.88.d.).

Banda de serpientes bicéfalas: Del mismo modo que en el cuerpo del traje hemos detectado representaciones esquemáticas de serpientes, en los bordes del traje se han identificado diseños de este animal. Concretamente, encontramos una cenefa que presenta una versión esquemática de la serpiente bicéfala de hocico cuadrado, cuyo cuerpo está recorrido por diseños puntiagudos que han llevado a Morris (1984: 12) a identificarla como serpiente emplumada (Fig. 3.88.f.).

⁷³Véase el Dintel 13, el Dintel 25 y la Estela 35 de Yaxchilán.

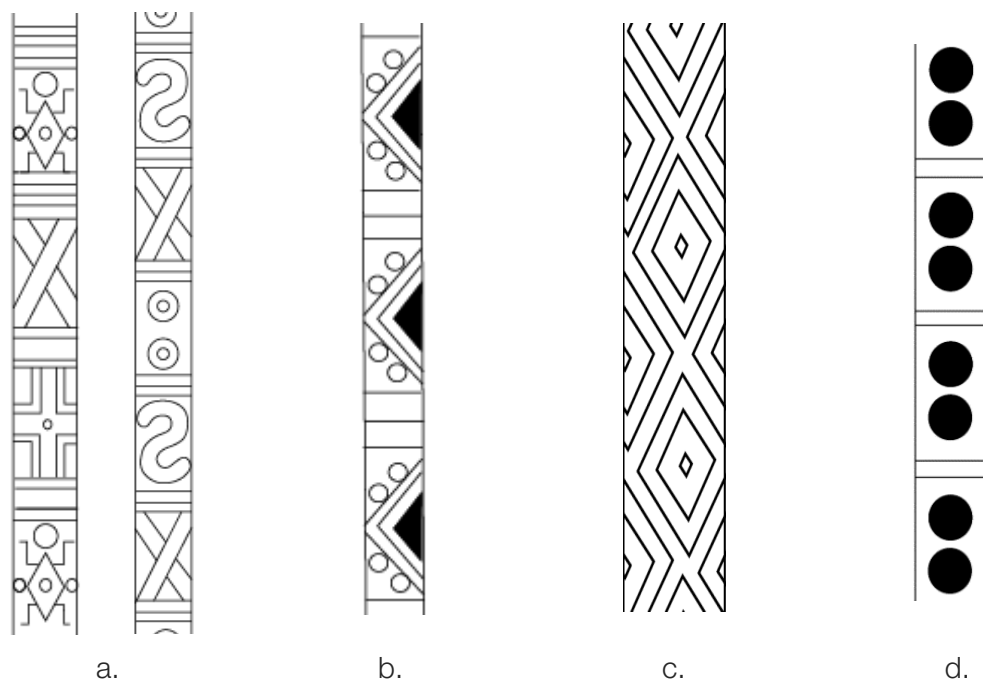


Fig. 3.89. Símbolos en los bordes del traje. Diseños verticales: a. Bandas celestiales, b. Banda de piel de serpiente, c. Banda de diamantes concéntricos, d. Banda de círculos. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Bandas celestiales: Si la banda con el símbolo **IK'** constituye el diseño más característico para los bordes inferiores de la tela del vestido, la banda celestial es uno de los patrones más repetidos en los bordes verticales de la prenda. Como su nombre indica, se trata de una banda de tela compuesta por una sucesión de símbolos que se alternan, todos ellos relacionados con el cielo (Fig. 3.89.a.). Existen muchas variantes, pero siempre se reconoce por su disposición en el traje y porque en su interior alberga algunos de los símbolos que la caracterizan. Estos son, de acuerdo con el estudio de Looper (2000: 31), las ranas, los discos dobles, las bandas cruzadas, la cruz propia del símbolo **K'AN**, el símbolo de la estera (*pohp*), la orejera, el símbolo **IK'** o media flor cuatrefoliada, el símbolo alternativo para representar el cielo, la piel de serpiente, el cascabel de la serpiente, el **MUYAL** y la greca escalonada (véase Figura 41 en Looper 2000: 31). Algunos autores interpretan que la banda celestial es la representación del espacio celeste en el que se cruzan la Vía Láctea y la Eclíptica, la línea que “traza” el sol alrededor de la Tierra, (Milbrath 1999) o, que la banda celestial es la representación de los cuerpos celestes que hay a lo largo de la propia Eclíptica (Freidel, Schele y Parker 1993). A grandes rasgos, representa el concepto de borde o límite (Schele y Miller 1992: 47). No obstante, sobre su representación y disposición en el traje de estas mujeres, Joyce (2000: 76) planteó una novedosa teoría. Desde su punto de vista, el hecho de que enmarquen el cuerpo principal de tela, en la que solían abundar, como hemos podido comprobar en el apartado anterior, los diseños terrestres, podría

indicar que se trata de la bóveda celeste delimitando la Tierra y equiparando, por lo tanto, el cuerpo fértil de la mujer con este elemento. Aunque Looper (2000: 35) advierte que no se trata de un diseño exclusivamente femenino, pues existen ejemplos de trajes masculinos como el Dintel 9 de Yaxchilán, por citar un ejemplo, en los que se aprecia este mismo símbolo. Lo que le lleva a cuestionar la teoría anterior, a pesar de que Joyce (2000: 76) sostiene que, cuando se incorpora en el traje masculino, sirven para crear un punto de conexión entre el cuerpo de ellas como superficie terrestre y el de ellos como *axis mundi*.⁷⁴

Banda de piel de serpiente: Del mismo modo que se plasmaron bandas diagonales u horizontales en el cuerpo de los trajes para representar la piel de las serpientes, hubo patrones que se dispusieron recorriendo el borde de la prenda, con idénticas connotaciones simbólicas (Fig. 3.89.b.). Como hemos visto anteriormente, la piel de serpiente constituye otro de los símbolos propios de la banda celestial, por lo que, cuando este diseño aparece en los bordes separado en bloques, aunque no esté combinado con ningún otro, puede estar aludiendo a esta misma banda.

Banda de diamantes concéntricos: Del mismo modo que se plasmaron campos de diamantes en el cuerpo de los trajes, hubo bandas continuas de diamantes que se dispusieron recorriendo el borde de la prenda, con las mismas connotaciones simbólicas (Fig. 3.90.c.).

Banda de círculos: En el caso estudiado, la vasija K2573 que representa a una dama de la nobleza de Motul de San José los círculos aparecen insertos en bloques, por lo que podríamos interpretarlos también como elementos de la banda celestial Fig. 3.89.d.).

⁷⁴ Para más información sobre las bandas celestiales véase: Carlson y Landis 1985 o Carlson 1988.

3.5. | C I N T U R O N E S

Análisis como el de Proskouriakoff (1950: 65-70) nos permiten hacernos una idea de la multitud de símbolos que ornamentan los cinturones de los personajes de la nobleza retratados en el arte maya. En los enterramientos de la élite se han hallado numerosos restos de cinturones que revelan que se trataba de piezas fabricadas y decoradas, generalmente, con jadeíta, concha y obsidiana (Vela 2015: 62-63).

En general, existen más ejemplos masculinos que femeninos, debido a que, entre la indumentaria de las mujeres destacan los huipiles y estos, no suelen ir ajustados mediante un cinturón.⁷⁵ De acuerdo con algunos autores, esta menor variedad y en general, menor frecuencia de representación de figuras femeninas con cinturones, podría deberse a que el abdomen de la mujer fue una parte del cuerpo tabú, y por ello es menos expuesta o representada. O, simplemente, que se trata de elementos más relacionados con la indumentaria propia de eventos y acciones que, generalmente, son llevadas a cabo por hombres (Carteret y Dobereiner 2020: 134).

No obstante, si bien es cierto que entre los retratos de las mujeres estudiadas la variedad de tipos de cinturones no es muy amplia, existen varios modelos importantes que se asocian específicamente con el género, con el rol que se estaba desempeñando en la escena y con los acontecimientos que se estaban conmemorando. Lo que demuestra que algunos modelos concretos también contribuían significativamente a construir el mensaje de poder o sacralidad que la imagen quería transmitir.

Esos son los modelos que estudiamos a continuación.

Cinturón de teselas verticales: Unos de los cinturones más simples, pero más empleados en la indumentaria femenina es el cinturón de teselas verticales. No cuenta con elementos simbólicos más allá del valor de los materiales como el jade y la concha con los que estuvieron fabricados, pero hemos creído oportuno considerarlo en nuestro estudio, ya que destaca por ser el prototipo de cinturón empleado por la nobleza (Fig. 3.91.a.). Lo encontramos con mayor frecuencia en la moda palencana, donde parece estar especialmente vinculado con el ámbito sobrenatural. Esto se debe a que los ancestros representados en los laterales del Sarcófago de K'inich Janahb Pakal, los reyes difuntos que otorgan las insignias regias a su hijo en el Tablero del Palacio y hasta el propio venado

⁷⁵ Para consultar un análisis del uso de los cinturones por parte de hombres y mujeres, en diferentes soportes, véase: Carteret y Dobereiner 2020.

sobre el que se sienta la Señora Kinuuw Mat en el Tablero de los esclavos, portan este tipo de cinturón. Consiste en una sucesión de cuentas tubulares cosidas entre sí y rematadas con cuentas ovaladas que cuelgan de los extremos inferiores. Es el mismo tipo de disposición que observamos en las muñequeras y las tobilleras de cuentas alargadas.

Cinturón tipo barra ceremonial: Se trata de un modelo de cinturón complejo y poco frecuente en las representaciones femeninas. El cuerpo del cinturón destaca por estar decorado con el símbolo celeste de las bandas cruzadas y/o el símbolo *pohp*. Asimismo, se caracterizan por portar efigies adheridas en la parte delantera y trasera. De modo que, al ser visto de perfil, este cinturón adquiere la forma de una barra ceremonial con seres emergiendo por ambos costados (Fig. 3.91.b.). En algunos ejemplos, de las máscaras cuelgan hachas de piedra, como las que observamos en otros cinturones con máscaras adheridas, por lo que debía ser una pieza muy pesada. Se trata de de los ejemplos más elaborados de cinturones que hemos identificado en nuestro *corpus*, además del cinturón del tiburón-concha. Es un modelo similar a los tipos de cinturones que Carteret y Dobereiner (2020: 127, 130) denominan “cinturones reales compuestos”.

Cinturón de nudo: Este cinturón consiste sencillamente en una banda de tela que rodea la cintura y se ata mediante un gran nudo de varias vueltas en la parte delantera (Fig. 3.91.c.). Fue especialmente frecuente en las representaciones de las señoras de Yaxchilán y es uno de los pocos modelos que se ajustan por encima de los huipiles. Algunos ejemplos como los que portan Yaxuun Bahlam IV en el Dintel 17 e Ix K’abal Xook en el Dintel 25, están decorados con rayas y han sido asociados con los autosacrificios de sangre (Tate 1992: 88). Esto es así porque suelen representarse en escenas en las que se muestran los símbolos propios del autosacrificio o, incluso, en escenas en las que se está llevando a cabo el citado sangrado ritual.

Cinturón de máscaras: Entre los vestigios arqueológicos fue muy frecuente hallar pequeñas máscaras de jadeíta con rostros humanizados que, generalmente, formaron parte de los cinturones de los mandatarios (Fig. 3.91.d.). Dichas máscaras se han llegado a identificar como “cabezas trofeo” (Robicsek 1975: 289). Y, se reconocen por tratarse de máscaras antropomorfas que portan bajo su barbilla el símbolo *pohp* y tres hachas de piedra que cuelgan hacia abajo (Fig. 3.90.). Componen el cinturón ceremonial por excelencia que lucen muchos gobernantes en sus representaciones y, el más común en la escultura del norte de Yucatán (Patrois 2008). En nuestro trabajo, lo hemos detectado en las representaciones de las señoras de Cobá, que portan entre una y tres efigies de este tipo.

De acuerdo con Halperin, Hruby y Mongelluzo (2018), las placas o hachas de jade colgantes, así como las pesadas máscaras, pudieron tener un significado de carga, es decir, que pudieron utilizarse como una metáfora para referirse al peso del poder. Pudo ser una forma de simbolizar, o bien las cargas de responsabilidad que asumían los personajes de la élite frente al gobierno de las ciudades o, las obligaciones de tributo que tenían los nobles de rango inferior con respecto a los grandes señores.



Fig. 3.90. Máscara de jadeíta de un cinturón ceremonial. Museo Nacional de Antropología de México. Fotografía de E. Parpal Cabanes.

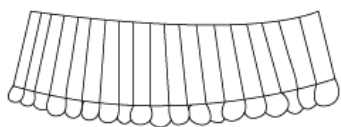
Por su parte, Robicsek (1975: 288) sugiere que estas máscaras representan las cabezas de los enemigos decapitados y, el símbolo (que él denomina *pop*) en sus barbillas indica que se trataba del “Señor del Pop” es decir, el gobernante, de la ciudad enemiga.

Cinturón tiburón-concha o cinturón *xook*: Uno de los cinturones más característicos de la indumentaria femenina es el “cinturón tiburón-concha” o “cinturón *xook*” (Fig. 3.91.e.). Su popularidad, además de por su simbolismo, se debe a que es el cinturón asociado al traje de red que, a su vez, suele representarse junto al tocado del monstruo cuatripartito, ambos estudiados en este mismo capítulo. El conjunto completo, con sus variantes, caracteriza a las poderosas reinas, la mayoría de ellas vinculadas a la dinastía Kanu’l, que vivieron durante el período Clásico Tardío. Está compuesto por una banda en torno a la cintura, fabricada a veces con teselas verticales a la que se le añade, en la parte frontal, la característica máscara del tiburón. Este, sujeta entre sus fauces una gran concha, que quedaría a la altura del pubis de su portadora. A continuación, a modo de taparrabos, cae una cuerda con la forma de la estera terminada con la efigie de una criatura de hocico largo y, por último, una flor con tres estambres. Este conjunto varía, pero generalmente combina todos los símbolos citados. Los expertos consideran que, mediante este conjunto de elementos, el cinturón representa al monstruo acuático al que se enfrenta el dios del maíz para culminar su resurrección. Esta cabeza del monstruo *xook* es otorgada a la divinidad durante su escena de vestido y pasa a formar parte de su cinturón y, con ello de sus atributos iconográficos. De ahí que, quien lo porte, combinado con el traje de red, esté haciendo alusión a este episodio de renacimiento (Quenon y Le Fort 1997: 890).

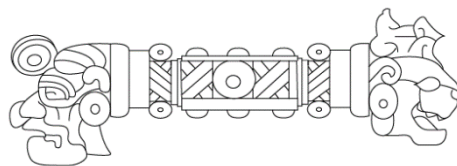
A pesar de que hay numerosos retratos en los que los hombres también lucen este tipo de cinturón, normalmente se ha asociado con el género femenino (Schele 1979: 7-8). Esto es así porque, la misma palabra que se utiliza en maya yucateco para referirse a tiburón, *xoc* o *xook*, se utiliza también para nombrar la cintura y las caderas y se parece mucho a la forma de referirse a la mujer en otras lenguas mayas como el quiché o el cakchiquel, por lo que se ha deducido que pudiera ser la forma abreviada de referirse a la cintura de una mujer (Miller 1974: 154). Asimismo, cabe recordar que, según las crónicas de Landa (2002: 95), las niñas cubrían su pubis con una concha atada con una cuerda en torno a su cintura, hasta que esta era retirada durante sus rituales de paso de la infancia a la pubertad.

Además, su disposición en el cuerpo, su significado y su relación con el nacimiento del maíz desde la tierra, vinculan fuertemente este adorno con la fertilidad femenina.

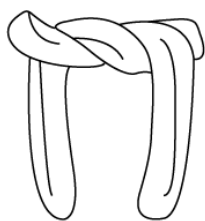
Cinturones complejos: En última instancia, nos ocupamos de los modelos de cinturones más decorados y, por lo tanto, más complejos. Se caracterizan porque, además del cuerpo del cinturón, suelen contar con bandas colgando delante, detrás y en los laterales (Fig. 3.91.f.). Además, destaca en su manufactura la combinación de símbolos propios de otros tipos de cinturones. Por ejemplo, el símbolo celeste de las bandas cruzadas en el cuerpo, la máscara con placas de jade colgantes o el taparrabos propio del cinturón *xook* con la flor de los tres estambres. En Palenque encontramos varios modelos de este tipo.



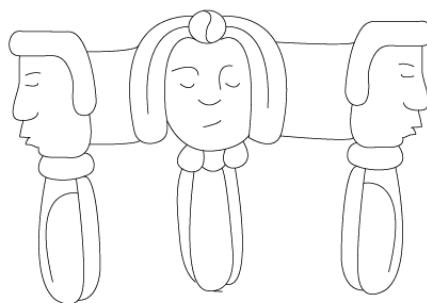
a.



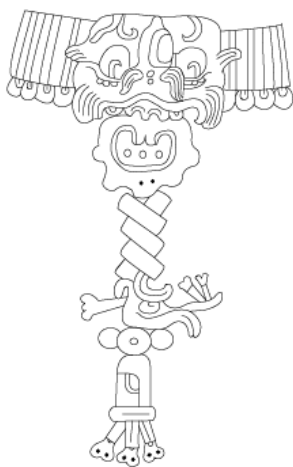
b.



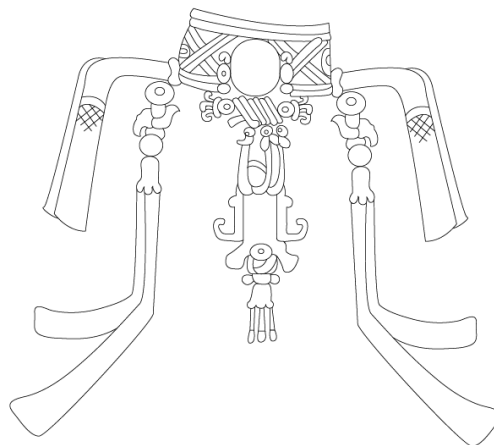
c.



d.



e.



f.

Fig. 3.91. Cinturones portados por mujeres: a. Cinturón de teselas verticales, b. Cinturón tipo barra ceremonial, c. Cinturón de nudo, d. Cinturón de máscaras, e. Cinturón *xook*, f. Cinturón complejo. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

3.6. | CALZADO

En el área maya, las representaciones nos muestran que la población calzaba generalmente sandalias, cuando no iban descalzos. Dichas sandalias fueron fabricadas seguramente utilizando materiales de origen animal como el cuero o de origen vegetal como las fibras, que se trenzaban entre sí para conseguir la consistencia del tejido (Patrois 2008: 97).⁷⁶

En general, a pesar de variantes estilísticas muy específicas, este calzado presenta una pequeña diversidad de tipos en los ejemplos estudiados y, en menor medida, algunos elementos simbólicos en su decoración. En nuestra investigación hemos tratado de agrupar estas variedades para simplificar y facilitar su clasificación, y tratar de buscar elementos en común entre el uso de unos u otros tipos de sandalias. Así como rastrear aquellos elementos que resulten significativos.

En cambio, para conocer un estudio exhaustivo de la evolución estilística se puede consultar el análisis realizado por Proskouriakoff (1950: 81, 86-88) en el que contempla 5 tipos y hasta 6 o 7 variantes dentro de algunos grupos. Según su trabajo, a excepción del sitio de Copán, en el resto de áreas las diferencias entre el calzado del período Temprano y el del Clásico Tardío son muy acusadas. Mientras que en el Postclásico se observa un retorno a las formas más antiguas (Proskouriakoff 1950: 81). Por su parte, Patrois (2008: 97) aporta un análisis específico para el calzado del norte de Yucatán, aunque concluye que en el arte Puuc, son más abundantes los retratos de personajes descalzos.

En este sentido, a raíz de este estudio hemos podido comprobar también la ingente cantidad de representaciones femeninas en las que las señoras portan los pies desnudos, incluidos aquellos elaborados retratos sobre arte monumental en los que, pese a la ostentosa ornamentación, las damas igualmente van descalzas. Por ello hemos considerado oportuno incluir este aspecto en nuestra clasificación, en tanto que el uso o no del calzado podría estar aportándonos más información sobre sus costumbres y sus prácticas rituales. Generalmente, en las escenas de carácter narrativo representadas en la pintura mural o, aquellas escenas esculpidas en las que el contexto palaciego se pone de manifiesto a través de la presencia de mobiliario como los tronos, es más común encontrar representaciones de nobles descalzas. No obstante, también hay retratos más conceptuales e individuales como es el caso del Panel de Pomoy o la Estela 27 de

⁷⁶ Para un estudio más detallado sobre los materiales con los que se fabricaba el calzado maya prehispánico, véase: Rossi y Carteret 2020: 136-139.

Naachtun, en el que los monumentales retratos de las reinas esculpidos sobre piedra también las presentan descalzas. Otro aspecto llamativo es que, en Palenque, todos los pies femeninos que quedan a la vista están desnudos.

Así bien, distinguimos entre mujeres descalzas (Fig. 3.92.a.), mujeres calzadas con sandalias sencillas formadas por cuerdas cruzadas y atadas al tobillo (Fig. 3.92.b.) o sandalias más complejas que cubren el tobillo y el talón, y destacan por su forma curva. Esta pieza curva fue identificada por Rossi y Carteret (2020: 141) como abanico (Fig. 3.92.c.). En este último modelo es en el que encontramos generalmente espacio para algo de decoración, tal y como veremos a continuación.⁷⁷ El uso de este tipo de calzado más trabajado se incrementó durante el Clásico Temprano, convirtiéndose en el calzado por excelencia de la nobleza retratada en el arte monumental (Rossi y Carteret (2020: 147).

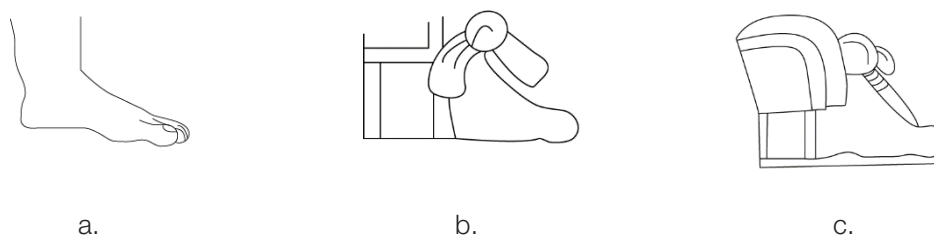


Fig. 3.92. Calzado portado por mujeres: a. Pies descalzos, b. Sandalias sencillas, c. Sandalias complejas. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

3.6.1. | DISEÑOS INTEGRADOS EN EL CALZADO

Efigie de una divinidad: Aunque no se trata de algo común en las sandalias portadas por mujeres, sí es cierto que hemos hallado al menos un ejemplo en el que el personaje femenino luce una sandalia en la que se distingue el rostro de una divinidad en el tobillo (véase Fig. 4.12.) Tal vez un pequeño retrato del dios K'awil o K'inich Ajaw, por la forma del cráneo (Fig. 3.93.a).

Flor: Otro de los motivos más frecuentes en los atuendos femeninos y que hemos podido observar también en las sandalias son las flores (Fig. 3.93.b.), que, como ya hemos estudiado, son símbolos de fertilidad y puerta de comunicación con el más allá.

⁷⁷ En el análisis de Rossi y Carteret (2020: 139, 141) la división se hace entre sandalias simples, sandalias tejidas o de cuerdas, y calzado no convencional, pues al incluir ejemplos masculinos la variedad es mucho mayor.

Flor de cuatro pétalos y *pohp*: Entre las flores que decoran las sandalias de las mujeres estudiadas, destaca un ejemplo en el que la simbólica flor de cuatro pétalos ocupa el espacio de la sandalia que cubre el tobillo. La importancia iconográfica de esta flor, llevada al calzado, y combinada con el símbolo *pohp*, que asciende por la tira de tela que cubre el tobillo, nos invita a observar la trascendencia de su portadora que, incluso en sus zapatos, lució algunos de los símbolos más importantes de la cosmovisión maya (Fig. 3.93.c.). En el calzado masculino también encontramos estos símbolos.

Patrón de red: Finalmente, cabe señalar que el patrón de líneas entrecruzadas que destaca en los vestidos de las reinas, vinculado con la planta del maíz, fue llevado también al tejido que decora y cubre los pies (Fig. 3.93.d.). Así pues, hubo señoras que lucieron sandalias decoradas con el patrón de red.

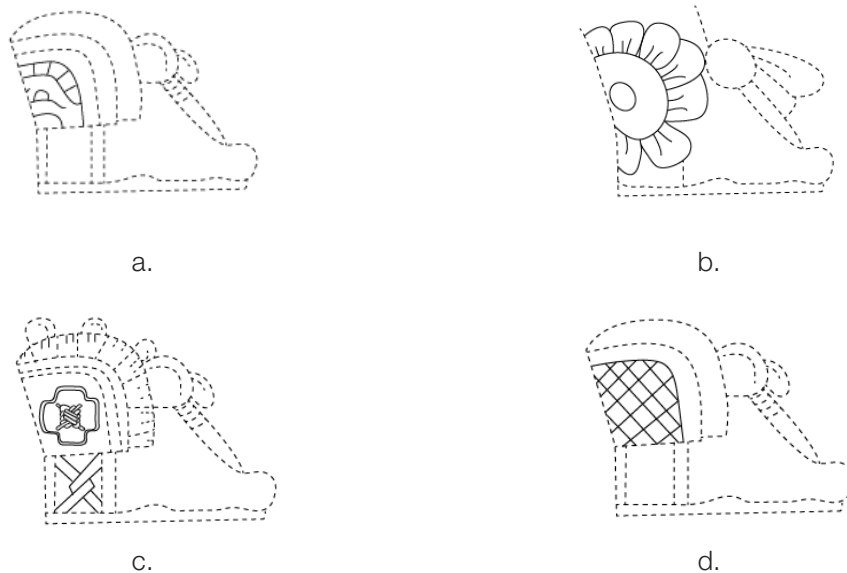


Fig. 3.93. Símbolos en el calzado: a. Sandalia posiblemente decorada con la efigie de una divinidad, b. Sandalia decorada con una flor, c. Sandalia decorada con la flor de cuatro pétalos y *pohp*, d. Sandalia decorada con el patrón de red. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

3.7. | P E I N A D O S , T O C A D O S Y D E M Á S A D O R N O S P A R A L A C A B E Z A

Desde la antigüedad, prácticamente todos los pueblos han sentido la necesidad de cubrir y engalanar sus cabezas. Tanto por motivos de protección como por motivos estéticos, y en culturas como la que nos ocupa, especialmente por motivos simbólicos (García-Moreno 2003: 208; Navarjio 1998: 179). La posición de la cabeza en el cuerpo y su importancia vital le han otorgado significados especiales que provocan que toda su decoración se haya llevado a cabo de manera premeditada y con una intencionalidad (Vázquez de Ágredos, Vidal y Horcajada 2018, Vázquez de Ágredos, Vidal, Horcajada y Tiesler 2018: 56-59). En este sentido, tal y como expresa Morselli, en el arte maya «no existen “adornos” (...) todo tiene un significado porque cada elemento que forma parte de la imagen lleva en sí un mensaje y contribuye a transmitir una comunicación» (Morselli 2007: 46). De esta forma, los tocados y demás adornos del cabello se convierten en una herramienta esencial de comunicación conceptual.

De acuerdo con la importancia de estas piezas, no es de extrañar que hayan desempeñado funciones relevantes para la sociedad maya a nivel político, social y sobre todo, religioso. Es más, los ornamentos más complejos llegaron a actuar como instrumentos que le conferían al mandatario el carácter de dios y, en ocasiones, trascendían a su portador, siendo conservados, incluso adorados, tras la muerte del mismo (Rivera Dorado 2010: 229, 233).

Los motivos iconográficos de los tocados se repiten y comparten numerosos rasgos entre sí debido a la expansión geográfica y cronológica de la cultura maya, lo que nos permite establecer unas categorías para su clasificación. Sin embargo, no debemos olvidar que cada pieza fue única, así como cada una de sus portadoras.

Así bien, existen diferentes formas de agrupar los tocados y demás adornos para la cabeza. Ruiz (2014) lo hace según el contexto en el que fueron representados, distinguiendo así entre tocados de uso cotidiano y tocados ceremoniales. Por su parte, Rivera Dorado (2010: 233) distingue hasta cinco grupos en función del tipo de decoración, si están decorados mediante elementos teomorfos, zoomorfos, abstractos y/o jeroglíficos, entre otros, o incluso la combinación de varios de estos. Y los diferencia también según su nivel de complejidad, dependiendo de si son simples o múltiples.

En nuestro caso concreto, en trabajos previos, dividimos los tocados empleados por las mujeres en las representaciones de la antigüedad maya en cuatro grupos, según el nivel de complejidad, puesto que no solo incluimos los tocados ricamente ornamentados, sino también los peinados: Tipo 1. Cabello suelto, coleta y trenza, adornados / Tipo 2. Cabello recogido y tocado sencillo / Tipo 3. Pañuelos y turbantes / Tipo 4. Tocados complejos y de largas plumas (Parpal 2015). Cabe señalar que el objeto de estudio en los citados trabajos incluía un mayor número de representaciones femeninas sobre vasijas de cerámica policromada, cuyos retratos varían respecto a los que estudiamos ahora, mayoritariamente sobre el arte monumental. Esto implica que los tipos de peinados como las trenzas, que parece que estuvieron especialmente vinculados con las escenas de sumisión de la Señora Dragón, escenas que, a su vez, pertenecen al ámbito sobrenatural, no estén presentes en este tipo de obras, donde las diferencias en la indumentaria masculina y femenina están mucho menos marcadas.

En esta ocasión, el *corpus* analizado no solo es muy extenso, sino que, además, es muy complejo, pues estas piezas estuvieron hechas prácticamente a la medida de cada persona, incluyendo, en ocasiones, aspectos relativos a sus funciones, su pertenencia a una élite o dinastía concreta, e incluso también sus nombres. Así, el abanico de variedades se multiplica. Por ello, consideramos que sería erróneo tratar de agruparlos y definirlos de la misma manera que hemos hecho con los demás elementos de la ornamentación y la indumentaria, puesto que estaríamos pasando por alto las particularidades de cada uno de ellos. En este sentido, estos serán analizados con más detalle en el capítulo siguiente, en el que abordamos en detalle una selección de retratos (Capítulo 4). Ahora, simplemente los agrupamos por su nivel de complejidad, manteniendo las categorías establecidas en los mencionados trabajos previos, puesto que el uso de un mayor o menor número de atributos simbólicos en el tocado sí presenta marcadas diferencias entre unos retratos y otros. Y, finalmente, como hemos detectado que muchos de estos modelos, a pesar de tratarse de piezas personalizadas, comparten rasgos y elementos, hemos optado también por detenernos en algunos de los que se emplean frecuentemente y sí parecen responder al mismo significado en casi todos los casos. Esto nos aporta información sobre el mayor o menor uso que se hizo de algunos de estos atributos, en función del periodo y del lugar, al tiempo que nos permite sentar las bases, para una investigación de mayor envergadura y específica sobre los tocados de las mujeres mayas del pasado.

3.7.1. | CABELLO SUELTO, COLETA Y TRENZA, ADORNADOS

No son muchas las señoras de la nobleza que lucen el cabello suelto o recogido con sencillas coletas y, menos aún con trenzas. No obstante, en algunos lugares, los ostentosos tocados que acostumbramos a ver en el arte monumental son sustituidos por melenas sueltas adornadas con finas bandas de tela, diademas y algunos elementos vegetales como flores, entre ellas el simbólico lirio acuático. Para ser más exactos, entre las mujeres estudiadas hemos hallado hasta seis formas diferentes de lucir el cabello suelto o con sencillas coletas decoradas.

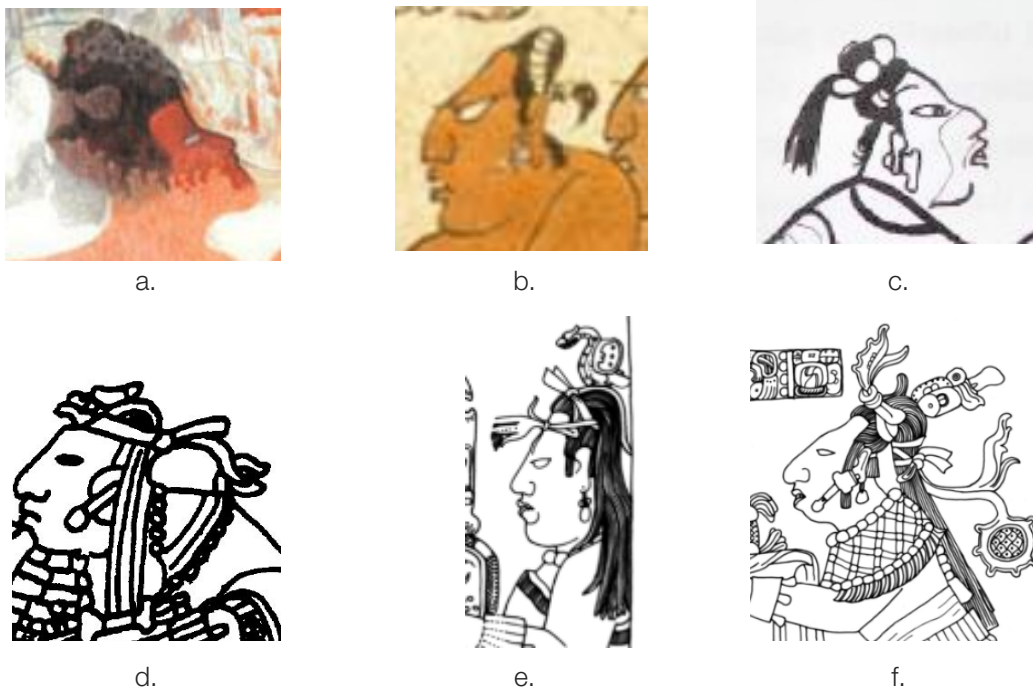


Fig. 3.94. Modelos de cabello suelto, coleta y trenza adornados.

Por ejemplo, encontramos retratos de señoras que muestran el cabello recogido pero que, aparentemente, no lucen ningún tipo de ornamento simbólico. Nos referimos al retrato pintado de Ix K'anpat en Chilonché (Fig. 3.94.a.) y al de la señora situada en primer plano en la Vasija K2914 de Río Azul (Fig. 3.94.b.). En otro caso, el de la señora del huipil azul de Calakmul, observamos una diadema de perlas que rodea la cabeza como único adorno, además de la coleta (Fig. 3.94.c.). Seguramente, esta diadema estaba señalizando un estatus social más alto que el de resto de personas representadas en la escena.

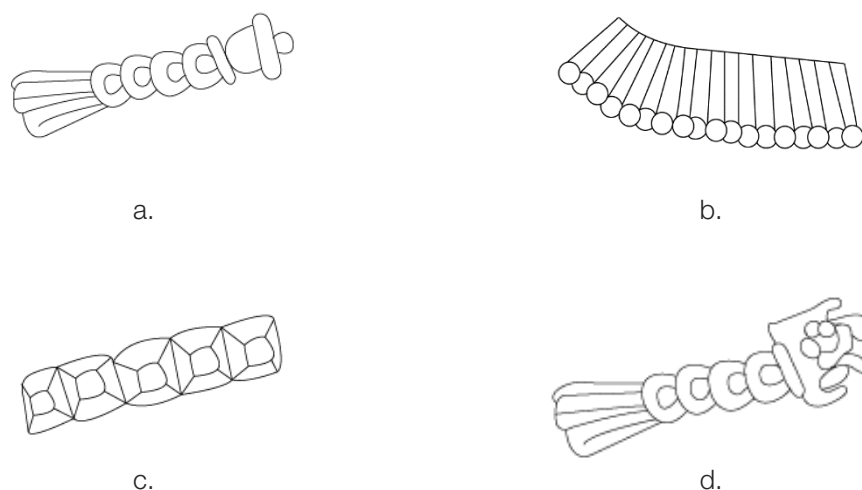


Fig. 3.95. Algunas variedades de diademas sencillas portadas por mujeres. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

En general, las diademas podían funcionar, como hemos visto, como único adorno, o formar parte de un tocado más complejo. Algunas están constituidas simplemente por una tira de cuentas ovaladas (Fig. 3.95.a.), tubulares (Fig. 3.95.b.) o cuadradas (Fig. 3.95.c.), entrelazadas entre sí. Generalmente, las que se fabricaron con cuentas ovaladas se adornan en la frente con el cáliz de una flor (Fig. 3.95.a.). En los enterramientos femeninos se han hallado diademas de este tipo. Uno de los casos más conocido es el de la tumba de Ix Tz'akbu Ajaw, conocida como la Reina Roja, que estaba fabricada por dos bandas de discos de jade y que nos permite hacernos una idea de cómo debieron ser estos lujosos elementos en la antigüedad (Fig. 3.96.). Tal y como apuntan las evidencias arqueológicas, estas bandas frontales estuvieron formadas por algunos de los materiales más preciados como jade, alabastro o concha, lo que evidencia que estuvieron relacionadas con el prestigio y el lujo real, de hecho, en el arte siempre se encuentran vinculadas con las divinidades y con las personas pertenecientes de mayor rango, fundamentalmente con la familia real.⁷⁸

⁷⁸ Para consultar un análisis más detallado sobre las diademas, véase: Rossi, Lukach y Dobereiner 2020.



Fig. 3.96. Máscara funeraria y adornos faciales hallados en la tumba de Ix Tz'akbu Ajaw (izquierda). En la parte superior puede verse la diadema de cuentas circulares. Fotografía de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 3.97. Diadema del dios bufón excavada en Aguateca (arriba). Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Fotografía de Takeshi Inomata.

Asimismo, existen ejemplos de damas con el cabello suelto o recogido con una fina cinta, que añaden algunos adornos a su peinado. En concreto, en el Vaso Ónice, procedente de Jaina, la señora lleva el cabello suelto y la cabeza rodeada con una cinta que se ata en la parte trasera, con una efigie del dios bufón en la frente (Fig. 3.94.d.)

Se trata de un tipo especial de diadema que también puede ser de cuentas circulares (Fig. 3.95.d.), que además de presentarse de manera independiente, formó parte de los tocados más complejos de la élite (véase, el Dintel 1 o el Dintel 54 de Yaxchilán, entre otros). Se ciñe en torno a la cabeza y parece contribuir en la sujeción del resto del conjunto, otras veces simplemente se adhiere a algún otro elemento principal, como la estructura en forma de tambor. El origen de esta pieza es muy antiguo. Inicialmente se fabricaba con un material denominado *hu'un* en lengua maya, una corteza fibrosa similar al papel, y se adornaba con flores. No obstante, ya en el Preclásico estos materiales fueron sustituidos por la piedra más apreciada por los antiguos mayas, el jade, y se adornó con una figurilla que personificaba al dios (Grube 2011: 96; Ruiz 2014; Rossi, Lukach y Dobereiner 2020: 70). Así, esta forma de portar la diadema de placas de jade pasó a ser la más frecuente (Fig. 3.97.). Durante el período Clásico Tardío, la diadema del dios bufón, también denominada *Hu' unalo Sak Hu'un* ("papel blanco"), ya se había convertido en uno de los distintivos

propios de la realeza maya y su uso fue muy frecuente, especialmente en escenas relacionadas con la entronización o acceso al poder de un gobernante.⁷⁹

Por su parte, en Palenque, Ix Kinuuw Mat lleva una cinta con una flor anudada en la frente y la pequeña efigie de un dragón alado posado sobre la cúspide de su cabeza, como única decoración en el Tablero de los Esclavos (Fig. 3.94.e.). En esta misma ciudad, la reina Ix Tz'akbu Ajaw además de las cintas y los lirios, luce un glifo con su nombre en la parte más alta de su cráneo en su retrato en el Tablero del Palacio (Fig. 3.94.f.). Estos elementos serán analizados con más detalle en los epígrafes posteriores dedicados a estas damas.

En definitiva, encontramos peinados sencillos, incluso austeros en su decoración, no solamente en el arte a pequeña escala, sino también en los retratos plasmados en escenas de gran formato. Peinados sencillos pero que, en muchos de los casos, cuentan con un fuerte componente simbólico entre sus elementos.

3.7.2. | CABELLO RECOGIDO Y TOCADOS SENCILLOS

Los modelos de peinado y tocado que integran este grupo se encuentran entre los ejemplos de recogido más sencillos, vistos anteriormente, y los complejos tocados que vemos en última instancia. Esto se debe a que se caracterizan por llevar el pelo total o parcialmente recogido y cuentan con un nivel de decoración mayor. En ellos observamos adornos propios de los tocados más complejos, como las largas plumas, las efigies de dioses o las diademas de flores con aves, pero combinados de manera menos abundante y ostentosa. Dentro de este mismo grupo hallamos variantes en función de la cantidad de ornamentos añadidos y del tipo de símbolos. Fundamentalmente, se distinguen de los anteriores por llevar el pelo recogido, estar más trabajados y contar con una mayor riqueza decorativa y, en consecuencia, simbólica.

⁷⁹Sobre esta cuestión véase: Fields 1991: 167; Schele y Miller 1992: 53, 68; Grube 2011: 96; Ruiz 2014: 57; Rossi, Lukach y Dobereiner 2020: 71.



a.



b.



c.



d.



e.

Fig. 3.98. Modelos de cabello recogido y tocado sencillo.

Un caso muy particular es el de la vasija K4996 de Motul de San José (Fig 3.98.a.), en el que la señora lleva el cabello recogido en un moño decorado con flores y, posiblemente un colibrí. Otro modelo, en este caso más frecuente, que aquí mostramos a través del detalle del Dintel 26 de Yaxchilán (Fig 3.98.b.), es el de las señoras cuyo principal adorno sobre la cabeza es la diadema de flores y colibríes, en algunos, como en el Altar 1 de Edzná, incluso llevan solamente una flor. En cambio, también es única la forma de recogerse el pelo de Ix Sak K'uk en la Placa Oval de Palenque, para la que se basta solamente de una banda con elaboradas efigies del dios bufón (Fig 3.98.c.). Mención aparte requieren los tocados de las señoras cuya principal ornamentación se basa en un alto plumero compuesto por un pequeño grupo de plumas larguísimas que se yerguen hacia arriba (Fig 3.98.d.). El ejemplo mostrado en esta imagen pertenece a la señora retratada en la vasija K2573 de Motul de San José, pero contamos con más modelos de este tipo en nuestro *corpus*. Y, por último, ofrecemos el ejemplo de un tocado sencillo que, no obstante, cuenta con la efigie de un dios que lleva su propio tocado, el símbolo *pohp* y un conjunto de plumas largas cayendo desde la parte trasera de la cabeza (Fig 3.98.e.). Nos referimos a la forma de adornarse el cabello de la señora representada en la Tibia de Copán. De entre los ejemplos estudiados dentro de este tipo, este es el que más elementos iconográficos toma de los tocados más complejos.

3.7.3. | PAÑUELOS Y TURBANTES

Son los ejemplos en los que las protagonistas cubren total o parcialmente sus cabelleras mediante telas o pieles. Estos incluyen desde sencillas cintas que les recogen el cabello, anudadas en la parte frontal o trasera de la cabeza, hasta turbantes que cubren por completo sus oscuras melenas. Indudablemente, a medida que se van añadiendo diferentes tipos y colores de telas, así como toda una serie de ornamentos, el significado de los tocados aumenta. Se diferencian de los recogidos, fundamentalmente porque están exentos de otro tipo de decoraciones como largas plumas o máscaras, la decoración principal es la propia tela.

Hay ejemplos en los que las señoras recogían toda su melena mediante una banda de tela o pañuelo, anudado en la parte de delante, que deja a la vista sus cabellos sueltos a modo de plumero en la parte superior. Tal es el caso de Ix Unen Bahlam en el mural del Cuarto 3 de Bonampak (Fig. 3.99.a.) o el de Ix Wak Tuun en el Dintel 15 de Yaxchilán, quien, además, utiliza una tira de tela decorada con manchas (Fig. 3.99.b.). Otras señoras, en cambio, cubren toda o casi toda su cabellera mediante un turbante o cofia (Fig. 3.99.c.).



a.



b.



c.



d.

Fig 3.99. Modelos de pañuelos y turbantes portados por mujeres.

Por último, Ix Ahkul Patah, en su retrato de la pintura mural del Cuarto 1 de Bonampak, cubre toda su cabellera mediante un turbante que se anuda en la parte frontal (Fig. 3.99.d.). También utiliza piel de jaguar para enfatizar la riqueza y simbolismo de su tocado, del que se escapan algunos de sus cabellos.⁸⁰

3.7.4. | TOCADOS COMPLEJOS Y DE LARGAS PLUMAS

Finalmente, estudiamos los tocados propiamente dichos. Piezas complejas compuestas sobre una estructura de madera y fibras vegetales trenzadas entre sí o con telas (Schele y Miller 1992: 68), a veces reforzadas con pasta de estuco a la que posteriormente se adherían los elementos decorativos y simbólicos. Incluso, sobre esa base ya se modelaban algunos atributos en relieve (García-Moreno 2003: 214).

La mayoría de los ejemplos de este tipo de tocados destacan por el amplio abanico de plumas largas que sobresale por la parte trasera de la pieza, combinado con otros plumeros, también de gran tamaño. Las plumas, fueron especialmente codiciadas por sus colores vivos y brillantes, y su delicada factura, así como por la dificultad de su obtención. Existieron entre los mayas diferentes modos de portarlas. Sodi y Fernández (1983: 22) las clasifican visualmente como crestas, rígidas, en resplandor o en cascada hacia la espalda. Por la cantidad y la disposición al exhibirlas se ha creído incluso que a veces trataban de recrear el cuerpo completo de un ave (Schele y Miller 1992: 69). Según el estudio especializado de Navarajo (1998: 181-183), el amarillo intenso de oropéndola o *zacua*, diferentes tonos de verdes de quetzales o *tucanillos* verdes, los marrones de águilas reales, el azul de guacamaya o colibrí, el rojo de guacamayas rojas y algunas plumas de varios colores combinadas como las del pavo ocelado, fueron las tonalidades más buscadas. Proskuriakoff (1950: 46- 50) incluyó en su trabajo sobre la escultura en el período Clásico un estudio sobre la evolución estilística en el uso y disposición de estos cepillos de plumas sobre los tocados en las representaciones mayas, en el que incluyó 8 tipos, con sus respectivas variantes. Asimismo, Spinden (1975: 81-82) incluyó ejemplos sobre las formas más comunes de representar las plumas en la indumentaria en el arte maya. Observando los ejemplos de nuestro *corpus* de imágenes concluimos que no existen diferencias sustanciales en la forma de disponer las plumas sobre los tocados entre las personas de uno u otro género.

⁸⁰ Para más información sobre el simbolismo del jaguar en la cosmología mesoamericana, véanse las publicaciones de autores como Elizabeth P. Benson (1972, 1985) o Nicholas J. Saunders (1992, 1994, 1998, 2005).

A continuación, exponemos algunas de las formas más comunes de distribuir las plumas en los tocados femeninos de las mujeres estudiadas. En muchos de los tocados estos conjuntos se combinaban entre sí:

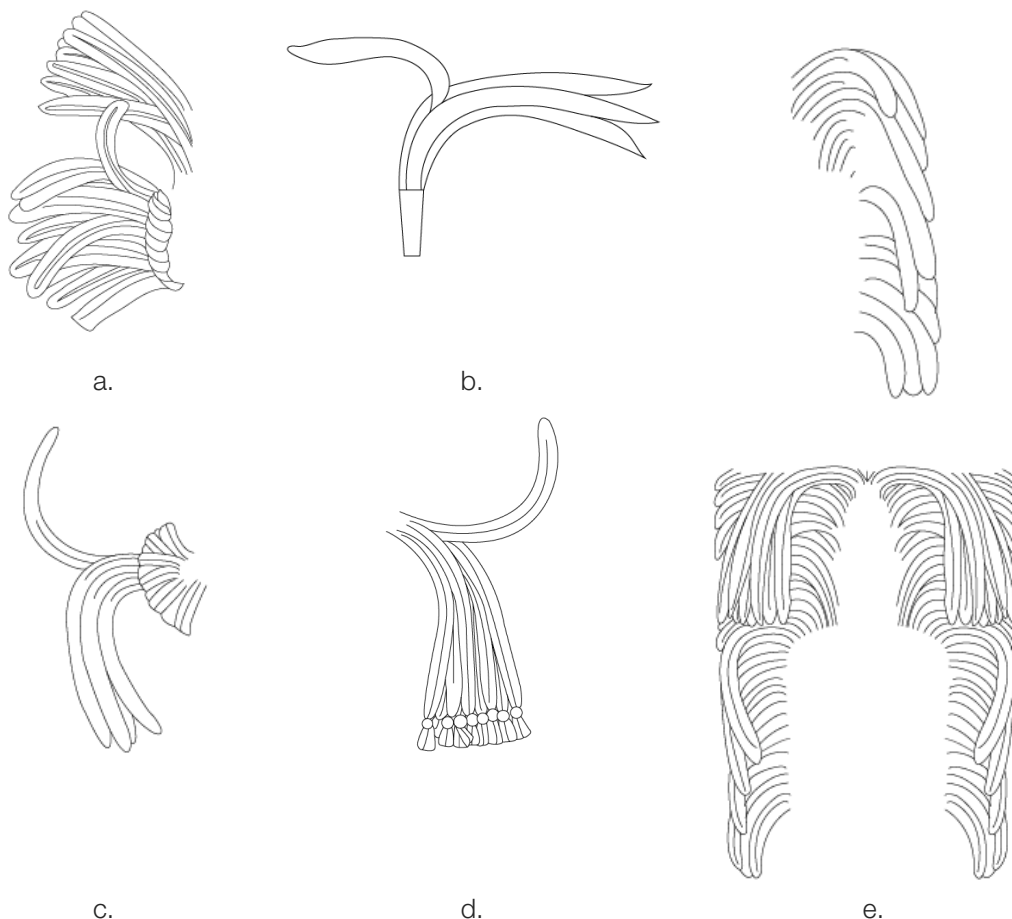


Fig 3.100. Formas más comunes de distribuir las plumas en los tocados portados por mujeres. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

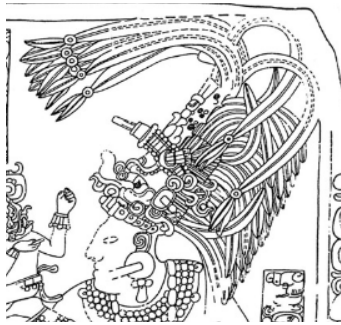
A lo largo de este estudio observamos, desde la combinación de dos o más conjuntos diferenciados de plumas (Fig. 3.100.a.), hasta los plumeros que sobresalen de la parte más alta del tocado (Fig. 3.100.b.) y, otros ejemplos que combinan crestas de plumas cortas con plumas más largas (Fig. 3.100.c.), plumeros que sobresalen por los laterales (Fig. 3.100.d.) o, las ostentosas cascadas de plumas largas que caen en la parte posterior (Fig. 3.100.e.). En algunos de los ejemplos, además, se disponían unas cuentas atravesadas a modo de decoración en las puntas de las plumas, como vemos en la figura 3.100.d.

Además de las plumas, en estos tocados se adhieren tantos elementos y se combinan de tantas maneras que, como decíamos anteriormente, es difícil que nos detengamos en cada una de sus variantes, pues habría que establecer un modelo diferente para cada uno de ellos.

En estos tocados complejos, probablemente el elemento definitorio del conjunto y, al mismo tiempo, el que nos podría permitir agruparlos de alguna manera, es la pieza que actúa como base y sobre la que se adhieren el resto de elementos. En este sentido, encontramos modelos de tocados que tienen por base una gran máscara, esta puede ser zoomorfa o teomorfa, según la clasificación de Rivera Dorado (2010: 233). De entre ellos, el más repetido y, en general, el que más usan las reinas representadas en el arte monumental, es el tocado del monstruo cuatripartito, también conocido como tocado del monstruo del lirio acuático o tocado del dios GI, pues forma parte de los atributos de esta deidad (Schele y Miller 1992: 48), (Fig. 3.101.a). Es el que emplea, entre otras, la señora retratada en el Panel Cleveland. Por otro lado, entre los ejemplos zoomorfos más extendidos entre las señoras estudiadas se encuentran las máscaras aviformes (Fig. 3.101.b.). Este es el modelo que portan las señoras en el Sarcófago de K'inich Janahb Pakal de Palenque.

Otros modelos, se distinguen porque combinan elementos mayas con elementos de origen teotihuacano (Fig. 3.101.c.). La interacción que se produjo entre el pueblo maya y el pueblo teotihuacano es sobradamente conocida entre los investigadores mesoamericanos. El contacto entre individuos de ambas sociedades trajo consigo un gran intercambio de rasgos culturales que, necesariamente, afectó al arte. En este sentido, es frecuente hallar elementos de origen teotihuacano en las representaciones artísticas mayas. Entre los tocados femeninos estudiados se han percibido concretamente tres: máscara del dios Tláloc, serpiente de guerra teotihuacana y signo del año mexicano. Del significado de estos elementos nos ocuparemos también en el siguiente apartado.

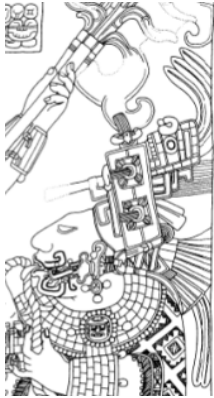
Por otro lado, observamos la existencia de tocados complejos de base cilíndrica, en forma de tambor, a la que se le adhieren diademas de conchas o jade, flores y plumeros (Fig. 3.101.d.). En la imagen lo lleva la señora representada en el Panel 2 del Cayo.



a.



b.



c.



d.



e.



f.

Fig. 3.101. Algunos modelos de tocados complejos y de largas plumas.

En esta línea, encontramos también los tocados de base blanda, aquellos que al apoyarse sobre la cabeza de las retratadas parecen adaptarse a la forma de su cráneo (Fig. 3.101.e.). Son característicos del área de Piedras Negras. El que vemos en la imagen mencionada (Fig. 3.101.e.) es el que porta la Señora Ix Winakhaab' en la Estela 3 del sitio.

Y, por último, identificamos también tocados especiales, aquellos que se diferencian sustancialmente del resto. Y es que, como decíamos, a pesar de las diferencias muchos de estos ornamentos comparten algunos elementos o formas. Sin embargo, existen diseños que son únicos por su disposición y por la utilización de atributos poco frecuentes. Tal es el caso del tocado de Ix Wak Chan en la Estela 24 de Naranjo (Fig. 3.101.f., izq.), el tocado de serpientes que luce Ix Ahiin en la Estela 40 de Tikal (Fig. 3.101.f., centro), o el del retrato de Ix K'abal Xook en el Dintel 25 de Yaxchilán (Fig. 3.101.f, dcha.). Estos ejemplos especiales son analizados con más detalle en epígrafes posteriores.

3.7.5. | ELEMENTOS RECURRENTES EN LOS TOCADOS Y DEMÁS ADORNOS PARA LA CABEZA

Los tocados que lucieron las reinas mayas, especialmente los más complejos, se caracterizan por estar conformados por una notable cantidad de piezas diversas. Como en el resto de la indumentaria maya, la mayoría de estas tenían una intencionalidad más allá de la decorativa. Entre los estudiados, hemos encontrado elementos con formas animales o vegetales, otros que aluden a entidades sobrenaturales y divinas, además de los glifos y otros objetos sagrados.

A continuación, hacemos una aproximación a algunos de estos atributos que fueron representados con mayor frecuencia, de acuerdo con nuestro *corpus* de análisis.

3.7.5.1. | ELEMENTOS ZOOMORFOS

Además de emplear materiales de origen animal en su manufactura, como las plumas o la piel de jaguar, en los tocados observamos muchos elementos zoomorfos, como las grandes máscaras que conforman la base de algunos tocados de los que hablábamos previamente.

De hecho, entre los tocados femeninos estudiados hemos encontrado varios en los que aparecen máscaras de aves o aves completas, algunas de ellas con pronunciados picos.

Las especies son diversas y, por lo tanto, su significación en el ornamento varía entre unos modelos y otros. Por ejemplo, existen modelos en los que destacan las máscaras de aves grandes como el quetzal o la guacamaya (Fig. 3.102.a).

Otros extraordinarios ejemplos presentan efigies de aves acuáticas como la garza o el comorán (Fig. 3.102.b.)

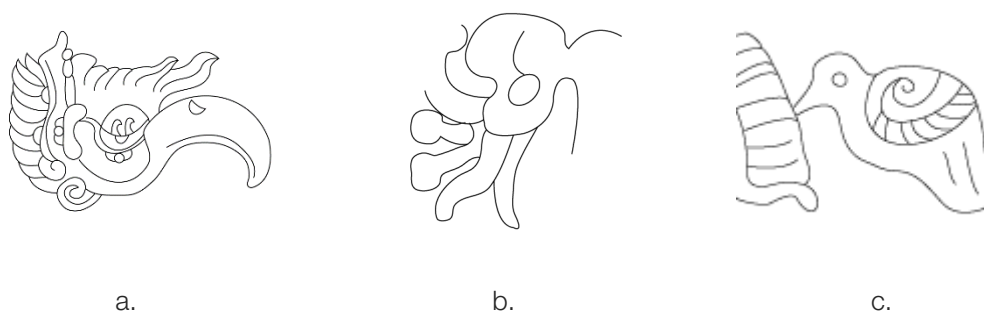


Fig. 3.102. Algunos modelos de aves en los tocados. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Asimismo, se han identificado también representaciones de aves pequeñas como la cotinga o el colibrí (Fig. 3.102.c.). La cotinga es una colorida ave tropical considerada un símbolo de presagio entre los mayas (Schele y Mathews 1998: 192). Y los colibríes, son los pájaros más representados en los tocados de las reinas mayas, cuyo significado suele ir ligado a la diadema de flores, tal y como veremos más adelante.

Por otro lado, dada la enorme importancia que tuvieron los tocados como parte de la indumentaria de la civilización maya y, las serpientes como animales protagonistas en su cosmovisión, es muy común encontrarlas adheridas también en este tipo de ornamentos (Fig. 3.103.).

Y es que, el entorno natural en el que se desarrolló la civilización maya destaca por la variedad y la riqueza de la flora y de la fauna. Sin embargo, de entre los animales que les rodeaban, las serpientes fueron probablemente aquellos que despertaron más fascinación, respeto y temor entre los mayas. Este interés se hace patente, como hemos ido viendo y veremos a lo largo de estas páginas, en sus diferentes manifestaciones culturales, en las que este animal siempre ha ocupado un lugar preponderante. Así pues, la serpiente se muestra en el arte de múltiples formas y de manera continuada a lo largo de su historia, y su presencia en los tocados es un ejemplo de ello.

En general, la imagen de estos ofidios y el lugar que ocupó en el pensamiento maya, han formado parte de muchos estudios académicos.⁸¹ En lo que a nosotras respecta, la serpiente es relevante puesto que, además del simbolismo que posee para la civilización maya general, tiene una vinculación particular y especial con la mujer.

En primer lugar, la diosa lunar, tanto en su versión joven como Ix Chel o diosa I, como en su versión anciana como Chac Chel o diosa O, cuenta entre sus atributos iconográficos con la representación de la serpiente. De hecho, en algunas de sus representaciones su tocado estuvo conformado por el cuerpo enroscado de este animal.⁸² Como diosa vinculada con la tierra y la fertilización de la misma, este poderoso animal terrestre que se arrastra por la tierra y viven en lugares húmedos, está vinculados con esta deidad (Garza 1984: 209). Así, las mujeres terrenales, que manifiestan las habilidades de esta diosa por su capacidad para traer nueva vida al mundo, están necesariamente asociadas también a este animal. De hecho, la serpiente se considera, junto con la flor y la concha, un símbolo asociado al nacimiento (Cruz 2005: 78).

No obstante, las señoras de la aristocracia que ahora estudiamos, portan imágenes de estos animales en su indumentaria, no solo por ser mujeres, sino también por los mismos motivos que los varones de la élite, ya que tanto los retratos de ellas como los de ellos tuvieron, en algunos casos, la misma intencionalidad.

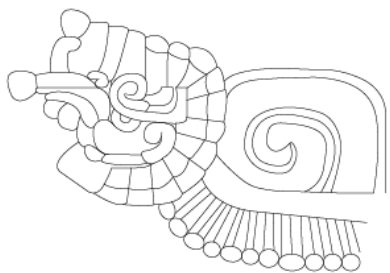


Fig. 3.103. Modelo de serpiente adherida en un tocado femenino. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

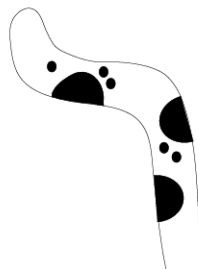


Fig. 3.104. Modelo de cola de jaguar adherida en un tocado femenino. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

⁸¹ Spinden 1975, Garza 1984, Barba de Piña Chan 2000, Sandoval 2009, Vidal 2021, en prensa, entre otros.

⁸²En el Códice de Dresde puede verse tanto una representación de la diosa joven, como una de la diosa anciana con este tocado, en las páginas 18a o 39b respectivamente.

En este caso omitimos la serpiente de hocico cuadrado o de la respiración que forma parte de la insignia cuatripartita, y la serpiente esquelética que emerge del cráneo del simio, pues, en ambos casos, la serpiente no constituye un símbolo en el tocado por sí sola, sino que forma parte de un conjunto.

Finalmente, cabe mencionar otros elementos zoomorfos detectados con frecuencia en los tocados femeninos como son las colas de jaguar, también recurrentes en el atavío de los reyes y los guerreros. Una posible explicación para la presencia de la cola de jaguar en los tocados regioes es que estuviera determinado una relación paterno-filial, tal y como afirma Tate (1992: 77), al hilo de los descubrimientos de David Stuart. Según este autor, existe un glifo con este significado que, entre sus componentes, presenta una cola de jaguar. Asimismo, la cola del jaguar está vinculada iconográficamente con el dios K'awiil y su invocación.⁸³ Así pues, en lo que respecta a las señoras estudiadas, como reinas y madres de los futuros gobernantes, no sería de extrañar que incorporaran estos elementos en sus tocados con la misma finalidad que los mandatarios varones.

Además de los elementos zoomorfos citados, existen otros muchos como los peces que, al estar vinculados con la diadema de flores, al igual que los colibríes, serán estudiados con más detalle en el siguiente apartado.

3.7.5.2. | ELEMENTOS VEGETALES Y FITOMORFOS

Del mismo modo que las formas animales e incluso, los materiales de origen animal, tuvieron su protagonismo en la manufactura de los tocados, las plantas ocuparon un lugar preponderante.

El papel de amate y la fibra de henequén son algunas de las principales materias empleadas en la creación de diademas. No obstante, no solo las características físicas de los vegetales eran codiciadas para la fabricación de tocados, sino también las formas y el significado de muchas de estas plantas, especialmente de las flores. De hecho, en la fabricación de diademas sobresale notablemente el uso de lirios acuáticos (Rossi, Lukach y Dobereiner 2020: 71).

Así, observamos en los tocados femeninos una interesante variedad de formas de usar las flores, con diferentes connotaciones simbólicas.

⁸³Para más información al respecto véase: Valencia y García 2010.

Además de las flores que se disponen en la parte delantera de algunas diademas, como vimos anteriormente, las señoras solían lucir una flor en la frente y algunas, parece que atravesaban el flequillo a través de su cáliz (Fig. 3.105.a.). De esta forma, los mechones de pelo sobresalían de manera llamativa simulando la forma de los estambres o incluso de los seres sobrenaturales que, en ocasiones, emergen desde los capullos de las flores en el arte maya, entendidos como portales de paso. No se trata de un atributo específicamente femenino, pues los hombres también lucen el flequillo así en algunas representaciones. Véase, por ejemplo, la representación en el Panel 2 de Palenque en la que tanto el padre, como la madre y el hijo se peinan de manera similar (Fig. 4.75.). En estas flores a veces se distingue una marca que indica que estaban fabricadas en obsidiana (véase Stone y Zender 2011: 75), lo que podría interpretarse como un atributo del dios K'awiil, una representación del espejo de obsidiana o el hacha humeante en la frente, de la que emergen las formas ondulantes del cabello, emulando el humo o el fuego (Rossi, Lukach y Dobereiner 2020: 71).

Existe otra variedad de flores, también dispuestas en la frente, que están asociadas específicamente con los atributos iconográficos del dios Ik' K'uh, dios H o dios del viento (Kettunen 2006: 745; Ruiz 2014: 74-75). Así, en algunos de los tocados en los que observamos unas finas bandas que sujetan una flor a la altura de la frente, las señoras están utilizando parte de la indumentaria de esta deidad del viento que evoca el aliento de los ancestros y de los dioses (Fig. 3.105.b.).

Mención aparte requiere lo que hemos denominado flor de los tres estambres, una representación de un pequeño cáliz del que emergen, generalmente, tres cuentas tubulares rematadas con perlas más pequeñas, ovaladas o con forma de hueso, que podrían simular estambres (Fig. 3.105.c.). Este es uno de los elementos más frecuentes en la indumentaria maya que destaca especialmente en los taparrabos, pero también en los tocados. Se coloca generalmente en la parte más alta de la pieza, orientada hacia arriba y dejando ver claramente los tres elementos sobresalientes. Sin embargo, cabe señalar que en los ejemplos de tocados hemos hallado todo tipo de variantes de esta flor. En algunas ocasiones, de su cáliz, además de los estambres, parecen sobresalir más elementos como hojas o plumas.

Son varios los autores que han notado su presencia en las representaciones, pero pocos han ofrecido una definición convincente sobre su posible significado. Closs (1985: 72) y Hardman (2006: 16) se refieren a este elemento como “cresta de tres huesos”, y consideran que está vinculado con las ceremonias de ascenso al trono. Sin embargo, observamos este diseño en otras muchas representaciones, y estos elementos que sobresalen no

siempre tienen forma de huesos. Por otra parte, Carlson y Landis (1985: 127) se aventuraron más respecto a su significado. Denominaron a esta flor “símbolo trifoliado”, y afirmaron que proviene de Izapa. Para ello, se basaron en los estudios de Quirarte (1973: 17), quien defendía que este motivo en las obras de arte de Izapa representa la lengua bífida de una serpiente. Si nos fijamos en los elementos que sobresalen en los hocicos de algunas serpientes, distinguimos estos mismos huesitos. Además, de los extremos de algunas barras ceremoniales, como la que observamos en el pectoral de la señora en el Dintel 13 de Yaxchilán (Fig. 4.128.), vemos sobresalir estos mismos tres elementos, lo que nos lleva a pensar, de acuerdo con los estudios precedentes, en una posible representación esquematizada de las barras ceremoniales de las que emerge la serpiente bicéfala. No obstante, carecemos de las evidencias suficientes como para poder afirmar esta hipótesis con seguridad.

Por lo tanto, después de observar numerosas representaciones florales, la forma de este motivo, unido al hecho de que, en ocasiones, de su interior emerge la serpiente de hocico cuadrado,⁸⁴ o elementos que se han interpretado como partes de una serpiente,⁸⁵ concluimos que puede entenderse como una de estas flores que actúan como portales y que, independientemente de su significado concreto, estuvieron fuertemente ligadas con el poder.

⁸⁴Véase, por ejemplo, el tocado de la señora en el Panel del Palacio XIV de Palenque (Fig. 4.73.).

⁸⁵Véase, por ejemplo, el tocado de la señora en la Estela 31 de Naranjo (Fig. 4.42.).

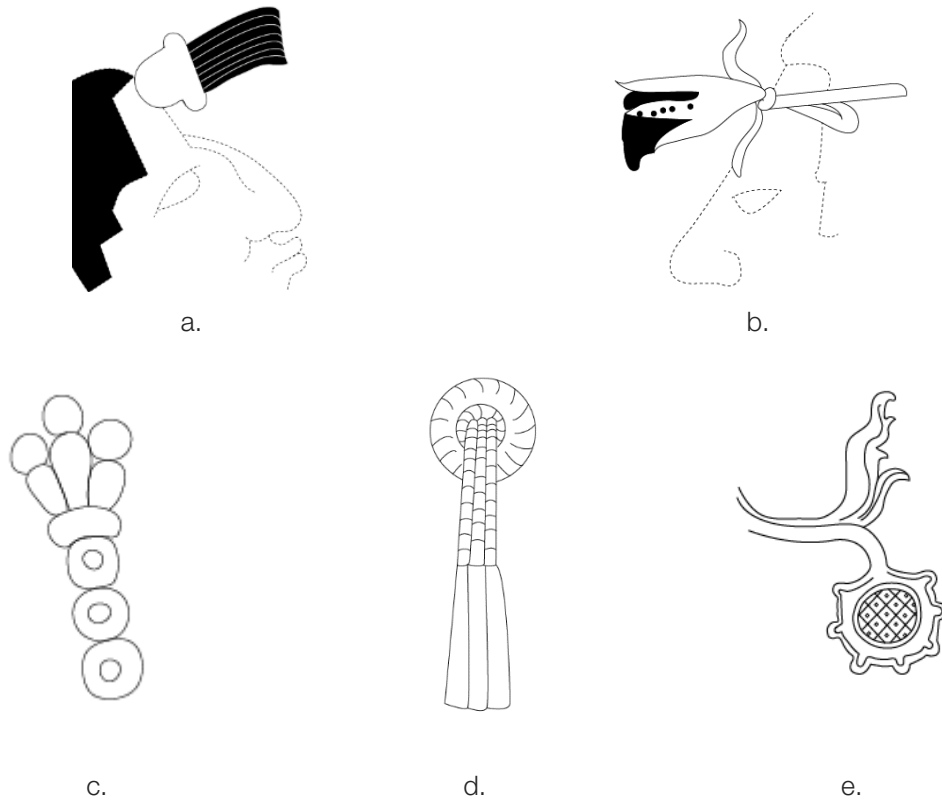


Fig. 3.105. Algunos modelos de flores en los tocados. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

Otra de las variantes florales muy frecuentes en los adornos para los tocados, igual que lo son en las orejeras y en los collares, son las flores en forma de disco. Lo que las caracteriza en la mayoría de los ejemplos es que de su centro cuelgan unas largas tiras de cuerda o tela, generalmente tres, con borlas al final (Fig. 3.105.d.). Destacan en la decoración de la pieza por su gran tamaño e, incluso, en uno de los ejemplos estudiados, la vasija K2695 (Fig. 4.37.) de su interior parece que emerge algo más que unas tiras decorativas, pues observamos unos trazos sinuosos con pequeñas bolas adheridas que se asemejan al hocico de algunas serpientes o dragones. A veces, también sobresalen tres estambres cortos similares a los de las otras flores.

Por último, entre las especies florales observadas en los tocados femeninos, no podía faltar, como decíamos, el lirio acuático, de cuya importancia hemos hablado previamente. Cuando no forma parte del conjunto de una diadema, se presenta con el tallo muy largo y serpenteante que cae hacia abajo (Fig. 3.105.e.). Por lo que, proponemos que esta especie de flor sea la que cae desde el tocado de las señoras retratadas en las Estelas 9 y 16 de la Florida. Asimismo, puede verse en el tocado de Ix Tz'akbu Ajaw en el Tablero del Palacio de Palenque (Fig. 4.79.).

En otras ocasiones, esta planta forma parte de la conocida diadema de flores. Se trata de una de las decoraciones vegetales más populares en los tocados femeninos mayas y que, además, cuenta con una gran significación. Consiste en una banda de tela ancha a la que se le adhieren una, dos y, hasta tres flores de gran tamaño, generalmente, lirios acuáticos. Esta flor, como comentamos en epígrafes anteriores, ya tiene por sí misma un importante simbolismo. Sin embargo, en estas diademas lo más llamativo es que no suele tratarse únicamente de la representación de los lirios, sino que, generalmente, presentan elementos asociados que constituyen las siguientes variantes:

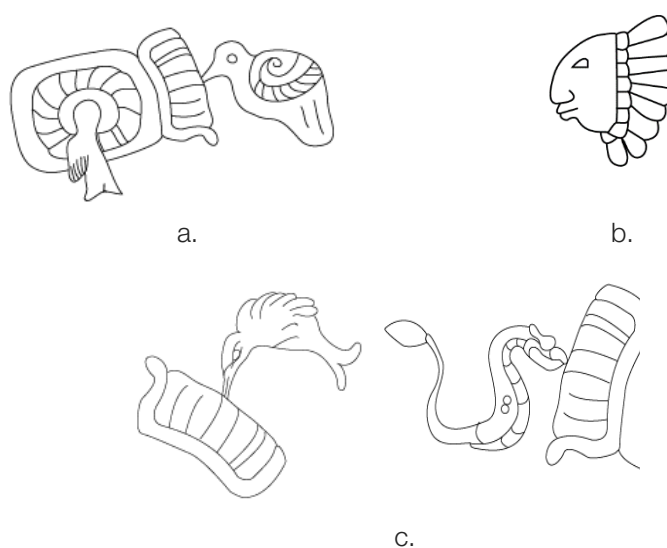


Fig. 3.106. Algunos modelos de los elementos que constituyen las diademas de flores. a. Flores con colibríes, b. Flores con máscara infija, c. Flores con animales acuáticos. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

El modelo más común consiste en una diadema de flores y unas pequeñas aves que introducen su pico en ellas (Fig. 3.106.a.). En base a los estudios de Mercedes de la Garza, estos pajarillos podrían ser colibríes, un animal que interactúa con la luna y suele ir asociado, por lo tanto, con las mujeres, en tanto que representa la “energía sexual del Sol” (Garza 1995: 60). De acuerdo con de la Garza, su imagen en los tocados ejerciendo el acto de polinizar ha sido interpretada como una metáfora visual de la unión sexual que hace referencia a la fertilidad femenina. Por otra parte, también se ha relacionado a esta ave con el sacrificio y la sangre, por la relación de su pico afilado con el punzón empleado en los rituales de derramamiento de sangre y, en consecuencia, también con la ofrenda (Seler 2008 154-158). Así, esta asociación entre el colibrí y la flor estuvo tan extendida que, incluso el glifo que se refiere a esta ave, el TZ’UNUN, la representa introduciendo el pico en una flor (Stone y Zender 2011: 209).

De acuerdo con Tate (1992: 72), su área de aparición comprende la zona entre el Petén Central, La Pasión y El Usumacinta, desde finales del s. VII. Frecuentemente, formaba parte de un tocado de mayor envergadura con presencia de la criatura de hocico largo.

Sin embargo, al tratarse generalmente de una flor acuática, en ocasiones el animal que introduce su cabeza en la flor no es un ave, sino un pez, a veces con el morro alargado y estilizado como el pico de un colibrí (Fig. 3.106.c.). Véase, por ejemplo, la Estela 33 de Piedras Negras (Fig. 4.88.) que, además, está considerada la primera representación de este modelo en el área del Usumacinta (Ruiz 2014: 90). Asimismo, se han hallado ejemplos en los que el animal acuático que devora la flor no es un pez, sino un pequeño dragón, relacionado con la flor del lirio acuático (Fig. 3.106.c.), como es el caso de la Estela 54 de Calakmul. De acuerdo con el estudio de Spinden (1975: 18), este motivo del pez y la flor es especialmente frecuente en las áreas de Copán, Palenque y Chichen Itzá, y está vinculado, como es lógico, con el agua. De hecho, el pez abriendo sus fauces sobre el nenúfar se considera uno de los atributos iconográficos propios de la serpiente de agua (Ruiz 2014: 90). Por su representación en escenas ligadas con el ritual de autosacrificio, se ha pensado que podría estar relacionado también con esta acción (Ruiz 2014: 92).

Finalmente, al igual que observamos en las decoraciones de los pectorales, en este tipo de diademas también se labraron pequeños rostros integrados en el disco de una flor, a modo de ancestros emergentes (Fig. 3.106.b.). En algunos ejemplos que fueron estudiados a fondo como el de la Estela 6 de Itzimté, se llegó a la conclusión de que representaban glifos. En el de su frente, en concreto, se reconoció el glifo que sirve como marcador femenino *-ix* (Mejía y García 2004: 817). En otros modelos estudiados se observan claramente representaciones de rostros de dioses como el dios bufón en el caso de la Estela 9 de La Florida o el Elemento 30 de Pomoná. Por lo que, en estos casos, la diadema de flores no parece tener las mismas connotaciones simbólicas que la de las aves o los peces.

3.7.5.3. | ELEMENTOS TEOMORFOS Y SOBRENATURALES

La presencia de máscaras o pequeñas efigies de divinidades, así como la representación de seres sobrenaturales con funciones sumamente significativas, también fue muy común en los tocados más complejos de la corte.

Por ejemplo, el cráneo con serpiente que cargan algunas mujeres en las manos y que analizamos previamente, formó parte de la decoración también de los tocados de algunas damas en contadas ocasiones (Fig. 3.107.). De hecho, en los dos ejemplos conocidos (Dintel 25 y Estela 35 de Yaxchilán), las señoras portan en la misma imagen el objeto en la mano y en el tocado. Algo que podría estar enfatizando el acto ritual de derramamiento de sangre y, por lo tanto, contribuyendo a consagrar el ascenso del gobernante.

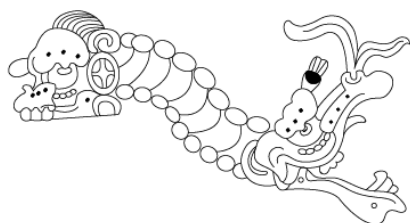


Fig. 3.107. Cráneo con serpiente en los tocados portados por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Sin embargo, de entre estos seres sobrenaturales, el más frecuente en los retratos de las mujeres de la nobleza, y el que conforma prácticamente un tipo de tocado propio, es el monstruo cuatripartito.

La base de muchos de los tocados que portan las mujeres en el área maya está constituida por este ser sobrenatural de nariz alargada, el cual carece de mandíbula inferior (Fig. 3.108.). De esta forma, al asentarse sobre el cráneo de sus portadoras, da la sensación de que ellas emergen directamente de entre sus fauces. Además, este monstruo se caracteriza por dejar a la vista sus colmillos, por lucir una orejera similar a las que se ven en los mascarones,⁸⁶ y por su elaborado tocado. Este último se caracteriza por conformar la insignia cuatripartita, emblema de la realeza vinculado con el mundo sobrenatural acuñado por Robertson en 1974 (Bruhns 1988; Stuart 2005: 164). Dicha insignia la constituye un conjunto de instrumentos interpretados como una alusión a los tres niveles del cosmos: un sangrador de obsidiana o espina de mantarraya en el centro (símbolo del mundo terrenal) y a los lados, una concha (símbolo del Inframundo), y el símbolo celeste de las bandas cruzadas

⁸⁶Véase Gendrop 1983 o Salazar 2019.

adornado con motivos vegetales (símbolo del mundo celestial).⁸⁷ Por último, emergiendo desde uno de los laterales, generalmente el derecho (desde el punto de vista del observador) se añade, a veces, un haz de plumas largas. Cabe señalar que, en muchos ejemplos, la espina es sustituida por una serpiente de hocico cuadrado, que a veces se muestra emergiendo desde el cáliz de una flor que actúa como portal de comunicación. Estos instrumentos vinculados con los autosacrificios, generalmente se presentan contenidos en un bol (el cuarto elemento de la insignia) y convierten este conjunto de atributos en un único símbolo relacionado con las ceremonias de derramamiento de sangre y las conjuraciones de la serpiente de la visión (Mathews 2013: 92). Dicho bol, también está marcado con un símbolo, generalmente con el símbolo **K'IN** “sol” (Schele y Miller 1992: 45; Stuart 2005: 164). Así, este conjunto de cuatro, se entiende que representa el paso del sol por los tres niveles del cosmos maya (Schele y Miller 1992: 182). En algunas imágenes, como en el caso de la tabla del Templo de la Cruz en Palenque, el *axis mundi* o árbol de la vida emerge desde este tazón o bol **K'IN**.

Cabe señalar que, la profusa representación de la insignia cuatripartita vino acompañada del incremento de representaciones de mujeres en el arte maya, por lo que pudo haber tenido especial vinculación con la construcción del género femenino.⁸⁸

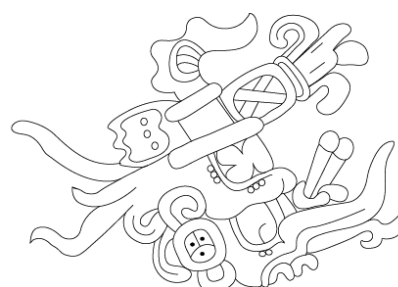


Fig. 3.108. Modelo de monstruo cuatripartito en los tocados portados por mujeres. Dibujo elaborado a partir del *corpus*.

Este monstruo cuatripartito, tal y como lo denominan los investigadores (Schele y Miller 1992: 45), suele constituir la base para un tipo de tocado, el que podríamos denominar “tocado del monstruo cuatripartito”. Se trata del modelo más representativo de las reinas retratadas en el arte monumental maya del período Clásico que hemos estudiado. Normalmente, la efigie de esta bestia de hocico largo porta una orejera en forma de disco con rizados y el símbolo **AJAW** infijo, y el tocado de la insignia cuatripartita. Asimismo, en la parte trasera se despliega un amplio abanico de plumas. Opcionalmente, se añade otro haz de plumas largas que emerge desde el tocado del monstruo, Y, por último, se incluye alguna diadema en la frente, en ocasiones la diadema del dios

⁸⁷ Para un estudio en profundidad de la insignia cuatripartita, véase: Greene 1973.

⁸⁸ Para un análisis más detallado sobre la representación de la insignia cuatripartita vinculada a la representación de las mujeres véase: Ingalls 2012: 49-51.

bufón, y, otras veces, también la diadema de flores con o sin un ave o pez succionando el néctar. No obstante, a pesar de esta cantidad de variantes y de las particularidades de cada retrato, esta base que combina la máscara del monstruo, la insignia cuatripartita y el amplio abanico de plumas largas, suele caracterizar casi todos los modelos y nos permite establecer un nexo de unión entre todas las mujeres de la élite del área maya, especialmente entre los s. VII y VIII. Aunque, cabe señalar que contamos con dos ejemplos más tempranos como son la Estela 5 de El Zapote y la Estela 26 de Naachtun.

Este tipo de tocado se considera una de los atributos iconográficos propios del dios GI, por lo que también se conoce a esta pieza como “tocado del dios GI” (Schele y Miller 1992: 48; Ruiz 2014: 69).

El hecho de que el nivel terrenal esté representado por el sangrador de espina u obsidiana, o la serpiente de hocico cuadrado, es sumamente interesante, porque implica que el autosacrificio de sangre y las ceremonias de visionado forman parte, tal y como expresan Schele y Miller (1992: 182) de la creación y mantenimiento del propio universo. Y, tanto hombres como mujeres son partícipes de ello.

De hecho, existen también ejemplos de varones portando este tipo de tocado como vemos, por ejemplo, en el Dintel 2 de La Pasadita o en la Estela I de Copán.

En relación con el autosacrificio, también hemos identificado otra versión de este monstruo cuatripartito (Fig.3.109). Concretamente, se trata de un sangrador cuyo mango fue decorado con la efigie de perfil de esta criatura con un tocado de insignia cuatripartita, que actúa aquí como dios perforador. Forma parte del tocado de Ix Winakhaab' en la Estela 3 de Piedras Negras, que analizamos más adelante.

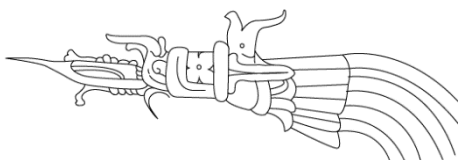


Fig. 3.109. Modelo de sangrador de monstruo cuatripartito en un tocado femenino. Dibujo

Por otro lado, como anunciábamos al inicio, además de apropiarse de los atributos de las divinidades, también lucían sus propias efigies. Un ejemplo de ello lo hemos visto ya en la diadema del dios bufón. La máscara de este dios, también es visible en el tocado al margen de las diademas (Fig. 3.110.a.).

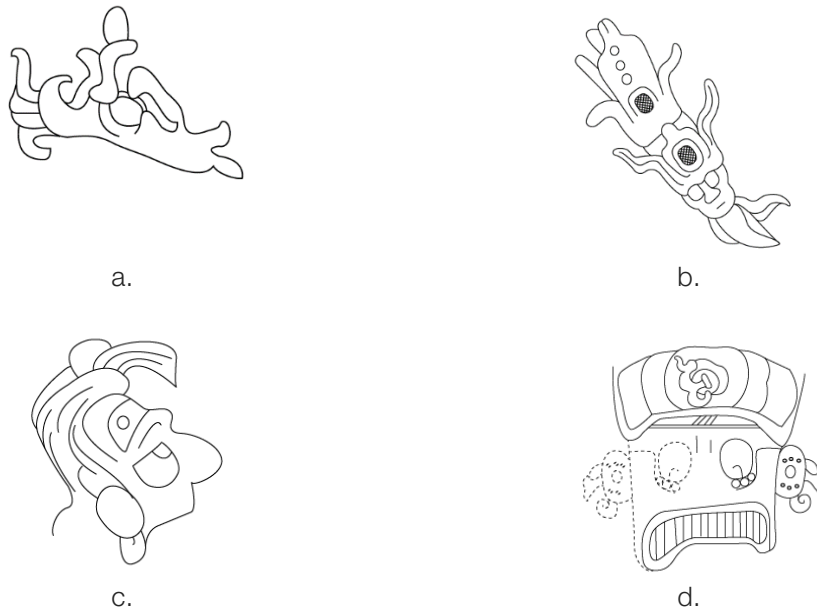


Fig. 3.110. Algunos modelos de las efigies de divinidades en los tocados portados por mujeres. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

En ocasiones se adherían también unas pequeñas efigies acostadas que miran de frente, sobre el resto de adornos que conformaban el tocado. Se trata de un rostro de rasgos juveniles, carente de rasgos zoomorfos o sobrenaturales cuyo tocado asciende en vertical de forma alargada, con algunas hojas y unas marcas circulares con un patrón enrejado en su interior, tal vez marcas de sangre (Fig. 3.110.b.). Esto se ha interpretado tentativamente como la representación de una mazorca, por lo que podríamos estar ante una representación del dios del maíz o, al menos, un atributo relacionado con dicha deidad. Aunque no fue identificado como tal ni por Tate (1992) ni por Ruiz (2014) en sus respectivos estudios sobre estos tocados, lo cierto es que su efigie encaja con las descripciones iconográficas dadas sobre esta divinidad (Schele y Miller 1992: 53; Kettunen 2006: 748; Ruiz 2014: 58).

Asimismo, de manera puntual observamos máscaras cuyos rasgos parecen indicar que se trata de representaciones de K'inich Ajaw y de K'awiil, aunque en estos casos la identificación no es tan clara. En el primer ejemplo (Fig. 3.110.c.), la asociación se debe al atisbo de las características iconográficas propias de esta deidad, como son el ojo cuadrado con la pupila en la esquina superior, la nariz romana o el espacio en la frente donde se solía colocar el signo T o símbolo **K'IN** (Schele y Miller 1992: 50; Kettunen 2006: 747). Del mismo modo, en el segundo caso (Fig. 3.110.d.), la observación de algunos rasgos como es el hacha humeante en la frente, un fragmento del espejo o la forma curva de sus pupilas en algunas representaciones puntuales, apuntan a que se trate de efigies de K'awiil.

Por último, cabe notar que otro de los dioses representados con frecuencia en los tocados fue el dios Tláloc, divinidad de la lluvia teotihuacana (Fig. 3.111.a.). Lo que nos lleva a abordar el siguiente punto, “Elementos de origen teotihuacano”.

3.7.5.4. | ELEMENTOS DE ORIGEN TEOTIHUACANO

En el estudio anterior sobre los diseños plasmados en el textil, ya hacemos referencia a la presencia de elementos de origen teotihuacano en el imaginario visual maya. En este punto, observamos que la influencia teotihuacana también es palpable en los tocados. Además de la efigie de Tláloc (Fig. 3.11.a.), también se han identificado otros elementos como la serpiente de guerra teotihuacana (Fig. 3.111.b.) o el signo del año nuevo mexicano (Fig. 3.111.c.).

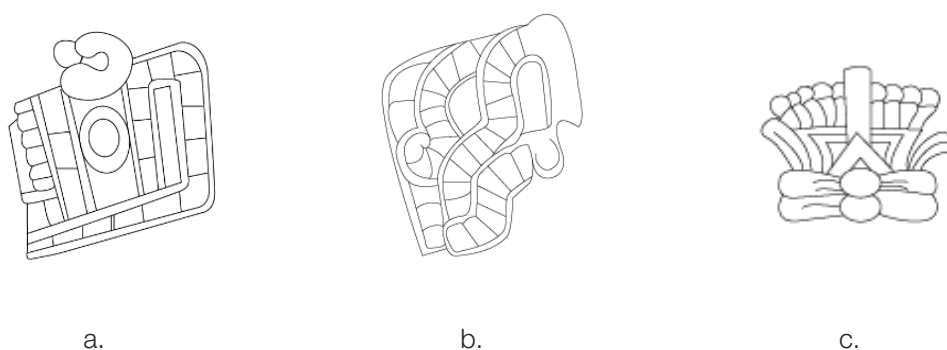


Fig. 3.111. Algunos modelos de elementos de origen teotihuacano en los tocados portados por mujeres: a. Máscara del dios Tláloc, b. Serpiente de guerra teotihuacana, c. Signo del año mexicano. Dibujos elaborados a partir del *corpus*.

La serpiente de guerra teotihuacana fue representada de múltiples formas y, entre ellas, su cabeza hecha de mosaico, es decir, de teselas cuadrangulares, se empleó como tocado o yelmo. Se trata de un elaborado y complejo ornamento zoomorfo, que reproduce la cabeza de un reptil de hocico largo con características anteojeras teotihuacanas (Taube 1992b: 8; Halperin 2004: 46). Los vestigios arqueológicos apuntan a que las teselas cuadrangulares que lo conforman pudieron ser de concha (Taube 2000: 272). Este tipo de tocado forma parte del atavío propio de la guerra y, de manera más concreta, está vinculado con las clases gobernantes.⁸⁹

Por su parte, el signo del año mexicano es un símbolo muy conocido en la iconografía maya y teotihuacana, que portan tanto hombres como mujeres en los tocados,⁹⁰ y está

⁸⁹ Para consultar estudios específicos sobre el tocado de la Serpiente de Guerra, véase: Sugiyama 2000; Taube 1992b:8-23, 2000; Halperin 2004; Horcajada 2015: 321-329, entre otros.

⁹⁰También lo encontramos en un modelo de muñequera especial, véase Fig. 3. 68.b.

conformado por el trapecio y el rayo (Tate 1992: 88; Schele y Miller 1992: 177, 186). Dicho trapecio simboliza dos antorchas encendidas, que los teotihuacanos relacionaban con la serpiente de guerra (Taube 2000: 274-278; Tuszyńska 2016: 268). Y, que se utilizó para representar la ordenación del tiempo en el calendario, de ahí que se le denomine signo del año mexicano (Uriarte 2005: 12-13). Entre los mayas, se cree que fue un símbolo asociado con el autosacrificio, pues suele presentarse en escenas en las que se está llevando a cabo el sangrado ritual (Tate 1992: 88). Taube (2000: 278) reflexiona sobre los materiales que pudieron emplearse para fabricar este elemento que vemos en los tocados, formado por un bulto hecho de material flexible, tal vez hierba, rematado por pequeñas cuentas redondas. Su utilización por parte de las señoras de la corte maya se concentró en los primeros años del s. VIII, especialmente entre las damas de Yaxchilán.

3.7.5.5. | G L I F O S

Del mismo modo que las aves en los tocados de algunas damas hacían referencia a sus nombres, en otros ejemplos, se adherían cartuchos que contenían algunos glifos para referirse a la persona que los portaba. Cada caso es específico y, por lo tanto, es abordado en el estudio personal de los retratos de cada dama. No obstante, es interesante notar que fueron varias las señoras que portaron glifos en sus tocados, lo que evidencia todavía más la función comunicativa de estas piezas de la indumentaria y la importancia que este tipo de objetos tuvieron para la construcción de la identidad de las mujeres retratadas.

* * *

Finalmente, cabe señalar que esto es solo una muestra de los elementos que hemos detectado, en muchos casos de manera recurrente, en los tocados de las obras estudiadas. No obstante, como anunciábamos al inicio de este capítulo, los tocados son mucho más que una unión de diferentes atributos, pues cada uno constituye un conjunto único y, en muchos casos, especialmente en los de la élite, específico para la persona que lo luce, en el que cada elemento está relacionado entre sí con los demás para transmitir un significado concreto. Por ello, para profundizar en su simbolismo es más correcto estudiar la representación completa del personaje, tal y como veremos en los casos de estudio posteriores.



capítulo 4

Retratos de mujeres
en las regiones
del Petén y del Usumacinta
durante el período Clásico

4 | RETRATOS DE MUJERES EN LAS REGIONES DEL PETÉN Y DEL USUMACINTA DURANTE EL PERIODO CLÁSICO

Como es sabido, la historia de la civilización maya prehispánica comprende un período de tiempo de más de tres mil años y una extensión geográfica de más de trescientos mil kilómetros cuadrados (Muñoz 2006: 14). Esto supone que, pese a mantener una base cultural común, el pueblo maya atravesó diferentes etapas a lo largo del tiempo, y durante toda su historia mantuvo una cierta diversidad entre sí, condicionada por las particularidades de cada uno de los territorios que ocupaba.

Ante un contexto tan amplio, para aproximarnos al conocimiento sobre las mujeres de la élite a través del arte, es imprescindible realizar la selección de una muestra de retratos que nos permita acotar el tema y extraer unos resultados representativos sobre este grupo, en un momento y un espacio geográfico determinados. Para ello hemos establecido unos criterios específicos, que hemos considerado fundamentales para el correcto desarrollo de la investigación.¹

En primer lugar, estimamos que es fundamental elegir retratos contextualizados, es decir, que estén asociados a personas, dinastías o lugares concretos de manera que podamos ubicarlos en la historia, y aproximar su datación en el tiempo, así como a sus protagonistas.

En segundo lugar, priorizamos el estudio de las imágenes pertenecientes a ciudades en las que la presencia femenina fue sobresaliente, puesto que, en estos casos, la visibilidad de las mujeres se traduce en una mayor cantidad de investigaciones previas, que nos permiten conocer más información sobre ellas. Así, a partir de estas bases se pueden rescribir sus historias y analizar iconográficamente sus retratos, desde una perspectiva de género y más actualizada. Además, cuanto más numerosas son las representaciones femeninas conservadas en un mismo sitio, mayores son las posibilidades de estudiar la evolución de sus atributos iconográficos en el tiempo y de establecer comparativas, a la par que resulta más fácil examinar de qué manera los cambios en la coyuntura política, social y económica de los lugares se ve reflejada en la construcción de las imágenes.

Por consiguiente, en tercer lugar acordamos seleccionar retratos que, además, se integren en un contexto regional mayor y conocido, que permita estudiar las similitudes y diferencias que se dan, no solo con el paso del tiempo en un lugar, sino también entre diferentes sitios que fueron contemporáneos y que mantuvieron algún tipo de relación entre sí. Pues partimos del hecho de que las casas nobles y las familias gobernantes de los diferentes centros a los que

¹ En el capítulo introductorio (p. 4-6, 10-11) también puede consultarse una síntesis de estos criterios.

pertenecieron estas mujeres, mantenían relaciones de toda clase. Relaciones que, además, se extendían y variaban con el paso de los años, dejando una importante huella en las manifestaciones artísticas de cada sitio.

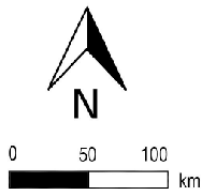
De acuerdo con estas pautas, concluimos estudiar el período Clásico (250-1000 d.C.), por tratarse del momento de mayor esplendor de esta civilización, y por lo tanto, del que se ha conservado un mayor legado cultural.

De manera más concreta, nuestros análisis se centran en las dos primeras partes de este período, el Clásico Temprano (250-600 d. C.) y el Clásico Terminal (600-850 d. C.), y, en las dos regiones que sobresalieron durante ese tiempo, la que domina la selva del Petén y la que recorre el río Usumacinta (Lám. 4.1.). Puesto que en estas áreas florecieron y conocieron su apogeo algunos de los reinos más importantes de la historia de la cultura maya, los cuales se extendieron e interactuaron con otros centros secundarios o de igual importancia, y en cuyo devenir las mujeres desempeñaron roles determinantes, en la misma medida que los hombres.

En resumen, en las siguientes páginas reunimos las historias de algunas de las mujeres más destacadas del período Clásico y las ponemos en relación con el análisis de sus retratos. En los casos en los que la mujer cuenta con más de una representación, estas son analizadas en paralelo, para obtener así una visión global de cómo se manifiesta en el arte la presencia de esta dama en concreto. Este es un punto de vista escasamente trabajado en el análisis de estas imágenes, a pesar de que la mayoría de ellas son muy conocidas. Por otro lado, los personajes femeninos están agrupados por ciudades y ordenados cronológicamente, para esclarecer sus relaciones entre sí y las posibles herencias estilísticas y simbólicas en sus retratos. Además, cada una de estas ciudades cuenta con un epígrafe introductorio que permite situar a estas damas en su contexto específico. Todo ello, diferenciado entre las dos grandes áreas mencionadas, el Petén-Campeche y el Usumacinta, que, no obstante, comparten una historia común y, como veremos, una misma visión a la hora de plasmar en el arte los retratos de las mujeres más poderosas.

Este estudio de imágenes que presentamos a continuación, parte del análisis iconográfico de los atributos realizado en el capítulo anterior, lo que nos permite analizar ahora, con más detenimiento, las particularidades y el contexto que envuelven a cada mujer y a cada obra, sin necesidad de reiterar continuamente la misma información sobre el significado de cada elemento, repetido en más de una representación. Al conocer de antemano las connotaciones simbólicas de los objetos y de los atributos iconográficos, se puede entender mucho mejor el papel que juegan en el conjunto de la imagen y el impacto que ocasionan en el receptor.

Lám. 4.1. Mapa del área maya con indicación de las ciudades objeto de nuestro estudio en amarillo y referencias a los personajes femeninos pertenecientes a cada una de ellas. Mapa y señalización de sitios realizado por A. Peiró, y cuadros de texto integrados por la autora.



LA CORONA

Ix Naah Ek'
Ix Chak Tok Chaahk
Ix Ti' Kaan Ajaw

CALAKMUL

Señora de la Estela 28
Ixahk? [...] Tok? [...] Naahil? Ixbaahkab
Señora de la Estela 116
Señora del huipil azul
Señora de las Estelas 23 y 54
Señora de la Estela 88
Señora del Dintel 1

NAACHTÚN

Ix Tzuutz "Nik"
Señora de la Estela 21
Ix Kaan Ajaw
Señora de la Estela 9
Señora de la Estela 18

TIKAL

Ix Ahiin
Ix K'ahk' ? Yokel Ajaw
Ix Yok'in
Ix Lajunchan Uneh Mo'
Señora de la Vasija K2695
Ix Mutul Ajaw

PALENQUE

Ix Yohl Ik'nal
Ix Sak K'uk
Ix Tz'akbu Ajaw
Ix Kinuuv Mat
Señora de la Jamba D

EL PERÚ

Ix K'abel
Señora de la Estela 31
Ix Pakal
Otras señoras nobles

MÉXICO

BELICE

NARANJO

Ix Wak Chan
Ix Unen Bahlam
Ix "Concha" Ek
¿Señora? de la Estela 11

CHILONCHÉ

Ix K'anpat Ajaw

GUATEMALA

HONDURAS

EL SALVADOR

PIEDRAS NEGRAS

Señora Tocado de Ave
Ix Sak "Ave"
Ix Winakhaab'
Ix Juntahn Ahk
Señora de la Estela 40
Señora de la Estela 14

XUPÁ

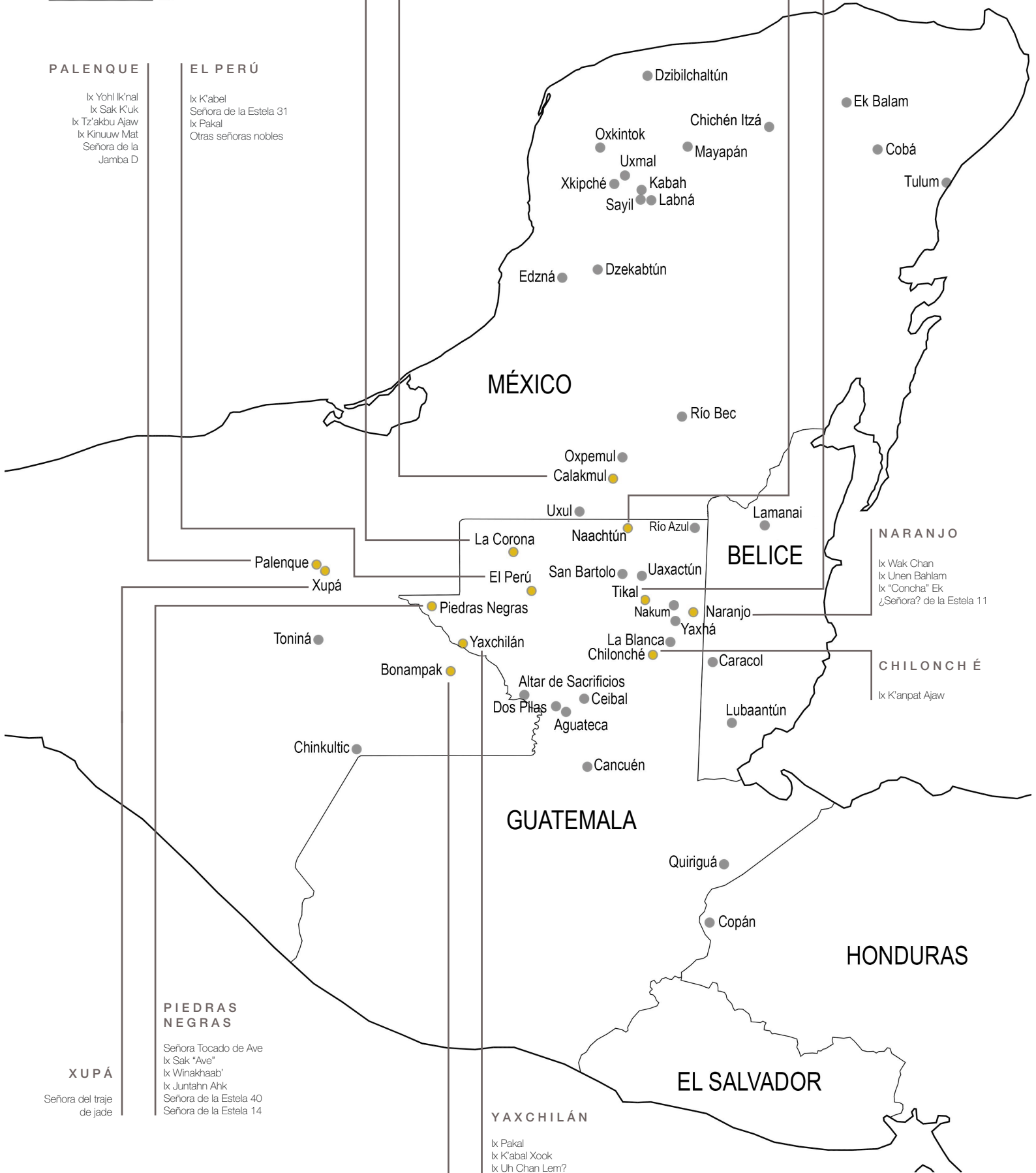
Señora del traje de jade

YAXCHILÁN

Ix Pakal
Ix K'abal Xook
Ix Uh Chan Lem?
Ix Chak Joloom
Ix Mut Bahlam
Ix Wak Jalam Chan Ajaw
Ix Wak Tuun
Ix Ch'ahb Ajaw
Señora del Escalón 1

BONAMPÁK

Ix Ahkul Patah
Ix Unen Bahlam
Otras Señoras nobles



4.1. | CALAKMUL REPRESENTACIONES FEMENINAS

La construcción de más de un centenar de monumentos en un área de 30 km² dio forma a la ciudad maya conocida como Calakmul, una de las capitales más importantes del período Clásico, ubicada en el sureste del actual estado de Campeche, en México.

El nombre por el que conocemos hoy en día a esta ciudad se lo debemos al botánico Cyrus Longworth Lundell, quien la denominó así, tras su descubrimiento en 1931 (Ruppert y Denison 1943: 13).¹ Cuarenta y un años después, William Folan, del Centro de Investigaciones Históricas y Sociales de la Universidad Autónoma del Sudeste (actual Universidad Autónoma de Campeche), inició las investigaciones en el sitio, que se extendieron hasta 1994. Y, desde entonces, el estudio de las ruinas continuó en el marco del Proyecto Arqueológico Calakmul, financiado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México (Martin y Grube 2008: 101).

En el pasado, esta ciudad fue la cuna de la dinastía más influyente del período Clásico, la dinastía Kanu'íl, que se extendió a lo largo de un amplio territorio, tal y como prueban las menciones y los retratos de sus reyes y reinas, hasta sitios muy alejados del núcleo. Especialmente, destacó en el panorama de la región entre los siglos VI y VII, en los que se situó por encima de Tikal, su eterna rival, con la que competía por la hegemonía del territorio del Petén (Martin y Grube 2008: 101).

En lo que respecta a nuestro trabajo, cabe destacar que Calakmul sobresale, precisamente, por la cantidad de estelas labradas que produjo (Marcus 2001: 37). Además, conserva una de las joyas pintadas del área maya, las pinturas murales de la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb. No obstante, los monumentos de Calakmul fueron erigidos con un tipo de piedra caliza endeble, que se vio fuertemente afectada por los embates de las inclemencias climáticas que asolan el área. Por lo que, con el paso del tiempo, se ha perdido gran parte de sus textos, así como de sus imágenes.

A pesar de ello, se han podido reconocer más de diez retratos femeninos entre las pinturas y las esculturas, la mayoría de las cuales pertenecen a mujeres de la nobleza. Si bien es cierto que el deterioro de las obras ha provocado que se pierda gran parte de la información textual y visual sobre estas damas, el importante lugar que ocuparon

¹ Para consultar el detalle de las visitas y expediciones que se realizaron en el sitio desde su descubrimiento hasta el inicio de los proyectos de investigación, véase: Ruppert y Denison 1943: 13 y Folan *et. al.* 2001: 11-24.

sus retratos, así como las características generales de estas representaciones, nos ayudan a vislumbrar un reinado en el que hubo muchas mujeres que desempeñaron un papel relevante. Varias de las estelas presentan el tipo iconográfico de la reina poderosa sobre el cautivo y están situadas en lugares sumamente significativos como era la Plaza Central del sitio (Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 50). Con la particularidad de que muchos de estos monumentos estuvieron pareados con otros, en los que se labraron los retratos de sus esposos o sus hijos, de manera que tanto ellos como ellas eran presentados los unos frente a las otras, en el mismo nivel jerárquico y actuando en espacios públicos (Marcus 1987: 62-63). Lo cual llama la atención si se compara con las actividades relegadas al ámbito privado, más comunes entre las representaciones femeninas.

Pero, sobre todo, las señoras de la corte de Calakmul destacaron porque la dinastía Kanu'íl sentó un paradigma de representación femenino específico para las mujeres de su linaje, que se reprodujo allá donde llegaron los ecos de su dominio, en el que destaca el traje de red o los elementos relacionados con el agua en sus tocados. Así, la comparación de las obras de arte de Calakmul con las de otros sitios como Naachtun, El Perú o Naranja, nos permiten reconstruir los detalles que no se han conservado en estas escenas y aproximarnos, un poco mejor, al retrato de las reinas y nobles de esta importante capital.

B I O G R A F Í A

La Estela 28 es el único vestigio que se ha conservado referente a esta dama. Esto nos impide conocer en profundidad su historia.

Sin embargo, gracias a la datación del monumento sabemos que vivió a principios del s. VII, coincidiendo con el inicio de uno de los períodos más prósperos de Calakmul, el período Clásico Tardío. Lo que la convierte en la primera mujer conocida representada en este sitio (Marcus 1987: 150).

Asimismo, la vinculación de dicha estela con otra masculina, asignada al gobernante Tajoom Uk' ab K'ahk', ha llevado a la conclusión de que se trataba de su consorte real (Martin y Grube 2002: 106). Se considera que pudo tratarse de un matrimonio hipergámico, en el que la ascendencia de él era más importante que la de ella, debido a la forma en la que están colocadas las estelas en el espacio (el personaje femenino a la izquierda) (Vázquez López 2017: 16-17).

Solo el rango de reina hubiera permitido que esta noble destacase entre las demás, como lo hizo, y figurase en la historia dinástica que se talló sobre la piedra caliza de Calakmul.

Podemos afirmar, por tanto, que se trató de una de las célebres mujeres asociadas a la dinastía Kanu'l.

A continuación, estudiamos su representación más detalladamente.

REPRESENTACIONES

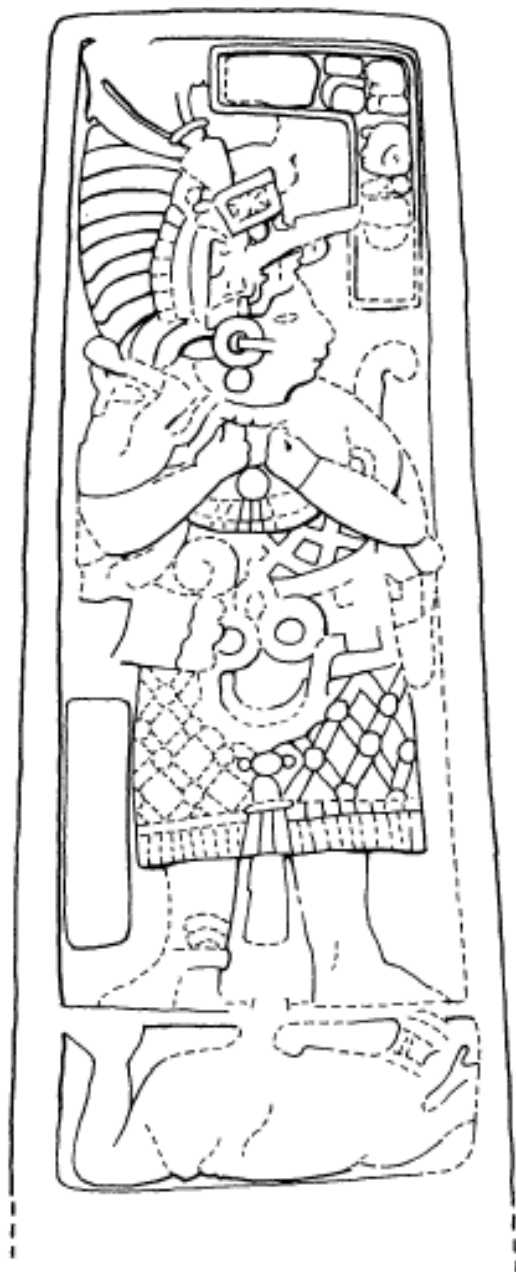


Fig. 4.1. Estela 28 de Calakmul. Dibujo en Marcus 1987: 138.

La Estela 28 data del año 623 d. C.,² al igual que la Estela 29. Ambas fueron situadas una al lado de la otra en la Plaza Central de la ciudad de Calakmul, frente al lado norte de la Estructura V (Marcus 1987: 136). Estos monumentos retrataban a cada uno de los miembros de la pareja real. La de ella se ubicaba a la izquierda del espectador y, por tanto, a la derecha de la del gobernante (Marcus 1987: 137, 150; Joyce 2000a: 75; Martin y Grube 2002: 106; Reese-Taylor *et. al* 2009a: 51).³ Se crea así un clima de interacción muy similar, incluso superior, al que se muestra en monumentos en los que los dos cónyuges comparten escena. Él realiza un ritual de asperjado y su disposición en la estela es muy similar a la de su esposa, también sobre un cautivo, creando un par que los muestra a ambos totalmente equiparados a nivel jerárquico.⁴

Ella protagoniza la cara frontal de su monumento, la Estela 28 (Fig. 4.1.). Está de pie sobre una tabla y su peso lo soporta un cautivo tendido en el suelo. La reina, con el cuerpo de frente y la cabeza de perfil, mira hacia su lado

² Curiosamente, también uno de los retratos femeninos de Cobá, el de la Estela 4, fue datado para esta fecha, es decir, que ambas señoras conmemoraban el mismo fin de período (Reese-Taylor *et. al* 2009a: 51).

³ Para consultar más información sobre la indicación de hipergamia o hipogamia derivada del hecho deliberado de colocar las estelas a derecha o izquierda, véase: Vázquez López 2017.

⁴ Para observar los dibujos de ambas estelas, Estela 28 y Estela 29, una junta a otra, véase: Marcus 1987: 138. Y, para conocer más información sobre la Estela 29, véase: Mumary 2019: 241-242.

izquierdo. Sus piernas están ligeramente separadas y sus pies orientados hacia los laterales. Lleva los puños contra su pecho como si sostuviese algo. Es una postura muy similar a la de otras mujeres como Ix Wak Chan de Naranjo (véase, Figs. 4.39., 4.40. o 4.42.).

Al ser Calakmul el reino desde el que se difundió la indumentaria de la diosa lunar (también relacionada con la divinidad del maíz), no es de extrañar que la dama retratada en esta estela luzca cada uno de los atributos que caracterizan dicho traje (Fig. 3. 77). De hecho, es la primera mujer conocida, representada de este modo (García y Vázquez 2013: 12, 20). Su atuendo se compone de la túnica diseñada con el patrón de red (en este caso, con una longitud que apenas sobrepasa la altura de sus rodillas), el cinturón del tiburón y, por supuesto, el ostentoso tocado del monstruo cuatripartito.

Dicho ornamento nos recuerda al que portan en la cabeza las mujeres representadas en los Dinteles 14, 32 y 53 de Yaxchilán, y la reina de las Estelas 3 y 31 de Naranjo. El rostro de la protagonista emerge de las fauces del ser representado en la máscara, que carece de mandíbula inferior. Por encima de esta pieza destaca la insignia cuatripartita y, por supuesto, la parte trasera del tocado está rematada por un haz de varias plumas dispuestas en hilera, del mismo tamaño, unas al lado de otras.

Otro tipo de elementos como la orejera en forma de disco o las muñequeras (aunque apenas son perceptibles) enriquecen todavía más su figura. Asimismo, distinguimos un ancho pectoral alrededor de su cuello. Desafortunadamente, los detalles de este adorno se han perdido, aunque, sus similitudes con otras representaciones nos hacen pensar que debió ser una joya parecida a la que luce la Señora de la Estela 54 (Fig. 4.10.), procedente también de Calakmul. Este ejemplo contaba también con un medallón o pequeña máscara adherido en la parte frontal, cuyo contorno se puede distinguir entre las manos de la retratada.

Así pues, como decíamos, este retrato constituye la primera representación conocida del diseño de red, tan difundido durante las siguientes generaciones en Calakmul, así como en otros reinos alcanzados por su influjo.

Pese al deterioro del monumento, también podemos distinguir que calzaba sandalias.

Por la posición de sus brazos y algunos de los trazos conservados, intuimos que sujeta una barra ceremonial de cuyos extremos emergen seres sobrenaturales. Esto se aprecia con mayor claridad en el extremo derecho de la barra donde se percibe una silueta. De

acuerdo con la temprana descripción de Marcus (1987: 137, 152): “In the crook of each elbow is a head held in the jaws of a serpent, which is part of a ceremonial bar”.⁵

Tanto en la esquina superior derecha (desde el punto de vista del espectador) como al costado de la pierna derecha de la dama, se situaron los cartuchos jeroglíficos que acompañaban su efigie. Estos no han podido ser descifrados debido a la erosión pero, sí se detectó fácilmente el prefijo *ix-* que alude a la feminidad del personaje retratado (Reese-Taylor *et al.* 2009a: 51).

El detalle del cautivo a sus pies redondea el mensaje construido mediante cada uno de los detalles comentados en su indumentaria.

Estamos ante la representación de una reina victoriosa que conmemora el final de un período (Tuszyńska 2016: 260). Una reina que, de acuerdo con el análisis de sus atributos iconográficos, se presenta ante los suyos como guerrera, como personificación de la diosa lunar en la tierra, como diosa de la fertilidad. Y, también, como sacerdotisa, invocando a los ancestros que emergen de la barra ceremonial que porta como insignia regia. Así, la señora de la Estela 28 transmite la fortaleza y dominio que se espera que una gobernante ejerza sobre sus enemigos, su potestad para interactuar entre los dioses y su pueblo, y su capacidad para dar vida, para alumbrar a la siguiente generación de gobernantes. Su imagen, como decíamos, es la primera que se conserva de un tipo iconográfico que se perpetuará en el tiempo y caracterizará los retratos de muchas mujeres vinculadas a la célebre dinastía Kanu’l.

⁵ “En la curva de cada codo hay una cabeza sostenida en las mandíbulas de una serpiente, que es parte de una barra ceremonial.” Traducido por la autora.

4.1.2. | **Ixahk? [...] Tok? [...] Naahil? Ixbaahkab⁶**

Señora de la Vasija Schaffhausen y de las Estelas 9 y 79 | (¿-?)

B I O G R A F Í A

De acuerdo con los estudios precedentes, esta dama vivió en Calakmul en el s. VII. Coincidiendo con uno de los momentos de máximo esplendor de la dinastía Kanu'l, el período de gobierno de Yuknoom Ch'een II, más conocido como Yuknoom el Grande (Vázquez López 2015: 226).

Se cree que esta señora pudo ser su consorte y, como reina, ostentó el título de *Ix Baahkab* (*Ix Bacab*) “ella, la primera del mundo” o “la portadora del cielo” (Prager 2004: 35; Tuszyńska 2016: 88). A pesar de que se han identificado hasta tres retratos de esta dama,⁷ las Estelas 9 y 79 de Calakmul, y la conocida Vasija Schaffhausen, disponemos de muy poca información acerca de su vida.

De acuerdo con la reconstrucción genealógica llevada a cabo por Vázquez López (2015: 156), pudo ser la madre de Ix [...]nal, de Yuknoom Yihch'aak K'ahk, quizás también de Sak Wahyis Utz'eh K'ab K'inich, de "7jóvenes" y de la célebre reina Ix K'abel de El Perú (p. 415).

Al terminar sus días, fue enterrada en la Tumba 1 de Calakmul, situada en la Estructura XV (Delvendahl 2008: 116). El ajuar hallado junto a sus restos mortales desvela que debió vestir un traje de red, puesto que se excavaron las piezas de concha que conformaban su decoración, así como una concha cerca de su cadera (Vázquez López 2015: 183). Algo que comprobaremos más adelante al estudiar los atributos iconográficos en sus retratos.

Por lo tanto, los indicios apuntan a que esta señora ocupó un importante puesto en palacio, junto a su célebre marido, Yuknoom el Grande. Podemos imaginar así a la imponente señora que debió complementar las funciones del conocido gobernante, pues, de lo contrario, no habría podido aspirar a ser lujosamente enterrada o retratada de este modo junto a él.

Seguramente, si tuviésemos acceso a más vestigios arqueológicos con información sobre esta dama, descubriríamos que participó activamente en el gobierno, puesto que en algunos

⁶ De acuerdo con el árbol genealógico elaborado por Vázquez López (2015: 156). No obstante, Prager (2004: 35), trata de hacer la lectura de este nombre tallado en el Vaso Schaffhausen y señala las dificultades para entenderlo con claridad.

⁷ Vázquez y Kupprat (2018: 90) también barajan la posibilidad de que sea una de las mujeres representadas en el Panel 6 de La Corona, puesto que su nombre propio incluye los elementos 5-HUN-na (ho'Hu'n) tanto en la Estela 9 de Calakmul como en el mencionado panel.

de los períodos de más relevancia histórica de la cultura maya, era una pareja de hombre y mujer la que se coordinaba para llevar las riendas del sitio y no un único mandatario (véase por ejemplo, el caso de Ix Winikhaab y su esposo, K'inich Yo'nal Ahk II, en Piedras Negras). Asimismo, ostenta títulos tales como el de la serpiente acuática (Vázquez y Kupprat 2018: 90), el de “vasija invertida” (Tuszyńska 2017: 80) o el de *Ix Bacab* (Mumary 2019: 269).

De los vestigios iconográficos y epigráficos que se han conservado sobre esta dama, se deduce su imponente personalidad y su capacidad para hacerse un hueco en una de las dinastías más ilustres del período Clásico en el área maya. Como veremos a continuación, uno de los aspectos más interesantes de su persona es su presentación como mujer guerrera, curiosamente,alzada sobre una mujer cautiva de su mismo rango. Esto significa que tal vez en su paso por el gobierno de Calakmul tuvo fuertes implicaciones en las campañas bélicas del sitio (Rivera Acosta 2018: 128).

REPRESENTACIONES

Tal y como exponemos en el apartado anterior, esta señora se ha asociado al menos con tres representaciones conservadas en Calakmul.

Uno de los soportes más particulares en los que se ha encontrado un retrato femenino es, precisamente, el vaso conservado en el *Museum zu Allerheiligen* de Schaffhausen, en Suiza. Se trata de un recipiente cilíndrico, con el diámetro de la parte superior ligeramente más ancho que en la base, el cual venía acompañado de una tapadera para cerrarlo. Originariamente se utilizó para contener chocolate, y está fechado en el año 686 d. C (Prager 2004: 38). Esta datación ha contribuido a situar el recipiente cerámico en el tiempo y relacionarlo con el gobernante Yuknoom Ch'een II y nuestra protagonista.

Por otro lado, como reina de Calakmul, también fue retratada, en el arte monumental del sitio.

La señora protagoniza la cara posterior de la Estela 9 del Calakmul, datada para el año 662 d. C. (Marcus 1987: 139, 157). El monumento fue erigido en la Estructura IV, ubicada en la Plaza Central. Y, hoy en día se conserva en el Museo Baluarte de San Francisco de Campeche (Mumary 2019: 246).

La imagen del varón, con el que estaba emparejada, se plasmó en la cara delantera (Marcus 1987: 136). Aunque la estela fue comisionada por su esposo, Yuknoom Ch'een II, se cree que representa al hijo de ambos, Yuknoom Yihch'aak K'ahk, quien pudo haber

intervenido en el gobierno previamente a su entronización oficial en el año 686 d. C. (Martin y Grube 2008: 110). Así, estaríamos ante la imagen de pareja real formada por madre e hijo, que es menos común, aunque muy conocida en Naranjo. Pues, en ese momento, el rey era muy joven como para ser representado con su esposa (Tuszyńska 2020, comunicación personal).

El retrato de esta dama también está tallado en la cara frontal de la Estela 79 de Calakmul, situada delante de la Estructura XV de la Gran Acrópolis. En el mismo edificio se hallaron otras dos, la 75 y la 77. En ellas figuraban representaciones masculinas y estaban asociadas al gobernante Yuknoom Ch'een II (Delvendahl 2008; 115).

Por ello, se ha interpretado que la Estela 79 estaba pareada con la 75 y la 77, conformando un conjunto triádico dedicado en el año 672 d. C. (Delvendahl 2008: 116; Tuszyńska 2016: 226).

En lo que respecta a la vasija, su superficie estaba decorada con jeroglíficos grabados y dos retratos, uno masculino y otro femenino. Además, la tapa también es llamativa pues no solamente estaba decorada con una banda de jeroglíficos, sino que, en el centro, contaba con un tirador en forma de pequeña máscara antropomorfa adornada con un ostentoso tocado (Fig. 4.2.).

En una de las caras curvas de este recipiente observamos el busto tallado en relieve de la señora. Su efigie se encuentra enmarcada por un gran cartucho glífico, como si su retrato formase parte del texto. Así, en esta imagen la señora no personifica a una deidad o un ancestro fundador sino un signo de día del calendario Tzolkin, concretamente el día 10 ajaw (Prager 2004: 34-35).⁸

⁸ En el texto que aparece en este vaso se menciona la serie calendárica 10 ajaw 8 yaxk'in, por lo que es posible que el glifo del que emerge nuestra protagonista fuese una versión reducida de dicha fecha (Prager 2004: 35).



Fig. 4.2. Vasija conservada en el *Museum zu Allerheiligen* de Schaffhausen. Fotografía en Prager 2004: 31 y dibujo de C.M. Prager.

Los recursos empleados por el artista producen el efecto de la señora asomándose desde el interior del marco que delimita el glifo. Esta sensación se incrementa con la forma en la que la señora apoya su mano izquierda sobre el borde y con la colocación de los adornos de su pectoral superpuestos a los trazos del glifo.

Su posición corporal, unida a la dirección hacia la que apuntan sus manos, su rostro y su mirada, nos indica que se inclinaba hacia su costado derecho. Como si estuviera esperando una respuesta, interactuando con otro personaje. Y es que su esposo estaba situado al otro lado.

Justo en la dirección hacia la que apunta la señora se encuentran un conjunto de glifos que indican su nombre: *u baah ti lahun ajaw* “ella misma como 10 ajaw” (Prager 2004: 34-35).

Realiza un gesto claramente significativo con su mano derecha. Une el dedo pulgar con el dedo anular o corazón, mientras que los otros permanecen estirados. Es este un movimiento muy similar al que realiza Ix (Y)ook Ahiin en el Panel de Pomoy.

En un inusual alarde de naturalismo, observamos también su boca entreabierta y su ceja levantada. Estos detalles aportan dinamismo a la composición y acrecientan la sensación de que la señora trataba de comunicarse.

En las estelas, por el contrario, sí podemos observar su efigie de cuerpo entero.

En el caso de la Estela 9, nos hallamos ante la representación de una señora en pie, sobre la espalda de una cautiva (Fig. 4.3.). Un hecho sumamente significativo pues, aunque contamos con representaciones de mujeres prisioneras (véase la cautiva del Monumento 99 de Toniná), este es el único caso conocido en el que una señora se muestra victoriosa sobre otra del mismo rango, quizás procedente de Motul, lo que demuestra la participación activa de ambas en los conflictos bélicos (Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 58; Rivera Acosta 2018: 128). Su cuerpo no encaja en la superficie de piedra, por lo que queda cortado por los laterales. Está dispuesta de frente, con una apertura de 180° en sus pies y el rostro orientado hacia su izquierda. Mira por encima de su hombro y aprieta los labios. Los brazos, como decíamos, no son visibles debido a la falta de espacio y la erosión no nos permite apreciar tampoco sus manos. Sin embargo, a la altura de su cintura parece distinguirse el extremo de un objeto alargado dispuesto en diagonal. Seguramente se encontraba agarrándolo entre sus manos y abrazándolo contra su pecho.

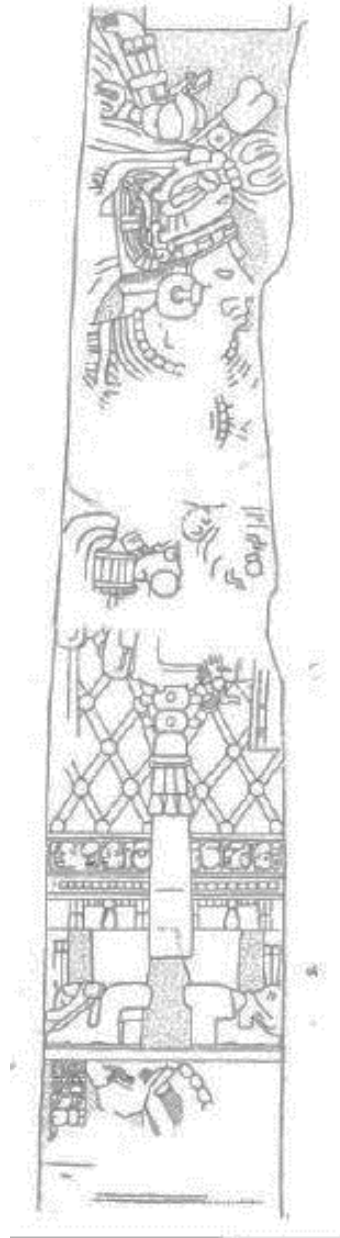


Fig. 4.3. Estela 9 de Calakmul. Dibujo en Rivera Acosta 2018: 408.



Fig. 4.4. Estela 79 de Calakmul. Fotografía de V. Vázquez López.

En la Estela 79, a pesar del elevado nivel de deterioro podemos distinguir la silueta de la señora, dispuesta en una posición muy parecida a la que vemos en el retrato de la Estela 9: cuerpo de frente, rostro de perfil orientado hacia su izquierda, piernas separadas, dedos de los pies orientados hacia el exterior y codos flexionados recogiendo sus brazos sobre el pecho (Fig. 4.4.). Es probable que, originalmente, fuese bastante parecida a la Estela 28 de este mismo sitio, datada algunos años antes, a principios del s. VII.

En el retrato de esta dama sobre la vasija, una marca en su nariz indica que seguramente lucía pintura facial. Esto se complementa con el resto de elementos que porta, los propios de una dama de la corte, como son la orejera con la forma de cáliz o el ancho pectoral. Este último ornamento se compone de hasta cinco filas de estrechas bandas y una última hilera de cuentas esféricas equidistantes. Sobre esta pieza fueron añadidos tres pequeños mascarones antropomorfos de los que pendían también varias cuentas a modo de decoración.

En cambio, en la Estela 9, los daños ocasionados por el desgaste de la piedra nos impiden vislumbrar si llevaba orejeras y cómo era el colgante de su pectoral, solo vemos que era ovalado y estaba rodeado de pequeñas cuentas redondas. Seguramente se trataba de un medallón como el que luce su esposo.⁹ Por suerte, sí se distingue el resto de la pieza, un

⁹ Para consultar la imagen de su hijo en la cara frontal de la Estela 9, véase Ruppert y Denison 1943: Plate 48.

ancho pectoral clásico de bandas lisas y, rodeando su cuello, una gargantilla de cuentas ovaladas. Asimismo, destaca su orejera de disco y su prominente nariguera de aleta.

Por el contrario, sobre las joyas que engalanaban a la señora en la Estela 79 es poco lo que se puede aportar. Apenas podemos distinguir el uso de un amplio pectoral y de unas muñequeras clásicas, aunque podemos asumir que seguramente también portaba una orejera.

En el caso de la vasija, el vestuario no es visible, aunque luce el mismo tocado que otras señoras, como la de la Estela 28 del mismo sitio (Fig. 4.1.). Otra dama con la que comparte atributos iconográficos es la Señora Chak Joloom representada en el Dintel 14 de Yaxchilán (Fig. 4.129.). El tocado (aunque cuenta con más elementos en este segundo caso) es muy similar, así como el pectoral con las máscaras. Aunque, el ejemplo más llamativo es el de Ix K'abel en la Estela 34 de El Perú (Fig. 4.54.), que demuestra como madre e hija compartían una misma estética, la propia de las mujeres de Kanu'l.

En la Estela 9, en cambio, sí podemos vislumbrar el traje que luce. El clásico vestido con el patrón de red, aunque es difícil adivinar si se trataba de una túnica completa o de un conjunto de dos piezas. No obstante, esta prenda destaca con respecto a otras de este tipo, puesto que además del conocido diseño de cuentas tubulares entrecruzadas, y de la banda de tela inferior rematada con flecos y cuentas, estaba decorado por una banda repleta de signos jeroglíficos, siendo este un tipo de decoración que solo vemos en unos pocos ejemplos textiles. En este caso, los jeroglíficos son legibles y se ha reconocido en ellos parte de su nombre, puesto que los glifos coinciden con los de la inscripción principal, (Fig. 4.5.a.), (Marcus 1987: 140).

El traje de red debió formar parte de las señas de identidad de esta dama pues, aunque casi no podamos distinguirlo actualmente, en su día en la Estela 79 la reina era presentada con este traje, una vez más. Asimismo, una banda de jeroglíficos que hoy en día son prácticamente invisibles, también recorría el borde inferior de la tela, igual que en el ejemplo anterior (García y Vázquez 2011: 74; 2013: 109). Las cuentas tubulares entrecruzadas sí son perceptibles todavía en algunas áreas de la superficie de la piedra. Del cinturón también se ha conservado algo de relieve. Seguramente llevaba el cinturón del tiburón asociado al traje de red, que vemos con más claridad en la Estela 9.

En la tumba de nuestra protagonista, como decíamos en el apartado anterior, fueron hallados restos del traje de red. Por lo que es muy probable que en más de una ocasión la señora portase este vestido, tal y como prueban también estas imágenes, de lo que se

deduce que debió participar en diversos rituales de personificación y haber sido considerada por su importancia como madre del linaje regio.

Al contrario que en la Vasija Schaffhausen, en la Estela 79 sus pies sí fueron tallados, pero el detalle no se ha conservado, por lo que tampoco pueden verse. No así en la Estela 9, en la que se aprecia perfectamente el fragmento de sus pies, por lo que distinguimos que calza sandalias sencillas ajustadas al tobillo, decoradas en la parte del empeine.



Fig. 4.5. Detalles de la indumentaria de la señora en sus diferentes retratos a. Banda jeroglífica en la estela 9 de Calakmul. Fotografía y dibujo en Marcus 1987: 162-163. b. Detalle del tocado en la Vasija Schaffhausen: criatura de hocico largo (en amarillo); bol (en naranja); concha (en magenta); perforador (en gris); cartucho de bandas cruzadas (en azul). Dibujo modificado por la autora.

Finalmente, como es habitual, la pieza estrella de su indumentaria era su tocado. En el ejemplo de la vasija, este sobresale por encima del cartucho glífico. Observamos que está compuesto por una máscara zoomorfa de la criatura de hocico largo que apoya directamente sobre su pelo, cortado de manera escalonada. Se observan algunos de los mechones. Esta criatura cuenta solo con una mandíbula superior, por lo que podemos distinguir sus dientes. Sobre la cabeza de este ser observamos el símbolo celestial de las bandas cruzadas, la concha y una espina de mantarraya, por lo que se trata de uno de los diseños mejor conservados del tocado del monstruo con la insignia cuatripartita (Fig. 4.5.b.). Todo ello, adornado con un copioso número de plumas largas. Un conjunto de ellas emergen de la parte superior del tocado y, el resto, fueron adheridas en la parte trasera conformando una especie de cepillo.

Igual de ostentoso es el que porta sobre la cabeza en la Estela 9. Está compuesto, en primer lugar, por una diadema ajustada en su frente, manufactura con teselas rectangulares como las que hemos estudiado (Fig.3.95). Seguidamente, un turbante anudado en la parte

delantera recoge todo su cabello. En la parte trasera observamos parcialmente las plumas, aunque no pueden verse en su totalidad al quedar fuera del marco de la imagen. Los ornamentos se presentan de manera más abigarrada y confusa en la parte superior, pero parece distinguirse con claridad la flor de tres estambres y la forma de un lirio, por lo que García y Vázquez (2013: 14) han considerado que puede tratarse de un atado de concha con lirio acuático. En este sentido, observamos cierto parecido entre estos elementos y algunos de los que lucen en el tocado las señoras representadas en la Estela 2 de Bonampak, identificado como tocado del monstruo del lirio acuático (Fig. 4.166 y 4.172.)

En el caso de la Estela 79, recurrimos nuevamente a la comparativa con la Estela 28 de Calakmul que nos permite aproximarnos a cómo debió ser este tocado en el pasado. Si se pone atención en el lateral superior izquierdo del monumento (desde el punto de vista del espectador), se distingue la silueta del abanico de plumas que desvelan que portaba un tocado complejo y de largas plumas, que seguramente compartía muchos de los atributos iconográficos como los que vemos en sus otros dos retratos, o en el mencionado monumento 28 del sitio.

Asimismo, sobre los objetos que porta en las imágenes, en la Estela 9 concluimos que carga una barra ceremonial, debido a la disposición en diagonal del objeto, y su forma de agarrarlo. Además, portar esta insignia fue muy frecuente en este tipo de retratos. En las otras escenas o no carga nada (Vasija Schaffhausen) o la imagen está demasiado erosionada (Estela 79). No obstante, la disposición de sus brazos en la Estela 79, repitiendo exactamente la misma posición que la Señora de la Estela 28, nos lleva a concluir que seguramente sujetaba algún objeto como una barra ceremonial o un plato.

Por último, en la Estela 9 vemos que forma parte del conjunto de reinas y reyes que se retratan de pie sobre un cautivo. En el nivel inferior de la estela, observamos una figura agachada, que soporta sobre su espalda todo el peso del cuerpo de la señora sobre una tabla lisa. La erosión en este lado tampoco nos permite distinguir más que la silueta de su rostro y su hombro izquierdo. Delante de su cabeza hay un cartucho de signos jeroglíficos. Aparentemente, a los pies de la señora en la Estela 79 también se encontraba un cautivo agazapado.

Tras este recorrido examinando los retratos de la reina, cabe hacer algunos apuntes. Sobre su representación en la Vasija Schaffhausen, no podemos obviar el hecho de que en ese mismo recipiente fuera retratado también su marido. La composición de ambas escenas es muy similar. Él también sobresale del interior de un cartucho glífico y apoya su mano

izquierda sobre el marco del signo que le envuelve. Su expresión corporal es prácticamente idéntica a la de la señora, pues vemos como se inclina hacia su derecha, aunque el torso permanece de frente. Sin embargo, los elementos que conforman su indumentaria varían considerablemente con respecto a los de su mujer. Estamos ante un ejemplo perfecto que muestra dos personas de género diferenciados pero que, no por ello, implican desigualdad entre uno y otro. De hecho, también la construcción del texto es equivalente, es decir, tanto cuando se refiere al hombre como cuando se refiere a la mujer, la persona escriba ha seguido la misma estructura lingüística (Prager 2004: 35).

De este modo, el recipiente sería una versión reducida del tipo de representaciones que se dan en las estelas pareadas, donde se presenta al matrimonio real, cada uno en el frontal de un monumento, o uno al costado del otro, y generalmente mirándose entre sí.

El acontecimiento registrado en este vaso es la celebración de un fin de *k'atun* en junio del año 672 d. C. e indica que, posiblemente, fueron ella y su marido los encargados de auspiciar el evento (Mumary 2019: 275).

De igual modo, en la cara opuesta en la que fue retratada la señora en la Estela 9, fue grabada la efigie de su marido, Yuknoom Ch'een II, pisoteando a varios cautivos.

Además, la representación de la Estela 9 habla por sí sola, ya que nos presenta a la dama con la indumentaria de la diosa lunar y del dios del maíz, portando numerosas insignias regias como podría ser la barra ceremonial, además de su vestimenta. Y, por si esto no fuera suficiente, cabe recordar que en este caso, la figura pisoteada por la reina es otra mujer. Lo que indica que no solamente fueron susceptibles de dirigir, colaborar o participar de algún modo en las campañas bélicas de sus ciudades, sino que, debido a ello, pudieron ser tomadas como prisioneras, literal o simbólicamente, sin ninguna distinción por género en este caso.

Por último, aunque se ha perdido la mayor parte de la talla en la Estela 79, se han conservado valiosos detalles que desvelan que también porta el traje de la diosa lunar y del dios del maíz, y que, al igual que en los otros dos retratos, se muestra ante nosotros una reina con los atributos que caracterizaron los retratos femeninos de la dinastía Kanu'l y que la sitúan como una mujer poderosa, a la altura de las circunstancias de uno de los períodos de gobierno más trascendentes de Calakmul.

B I O G R A F Í A

La señora que nos ocupa vivió a finales del s. VII. Se considera que pudo ser la mujer que ejerció como reina consorte durante el gobierno de Yuknoom Yich'aak K'ahk' en Calakmul (Mumary 2019: 243).

En este sentido, se podría deducir que fue la señora mencionada como Ix yax Chit Juun Witz' Kan [...] K'uh Ixik Ho' Hu'n, madre de otras dos mujeres relevantes en la esfera de poder de La Corona, Ix Ti' K'awiil, y de Yaxchilán, Ixuh Chan Lem? (Vázquez López 2015: 156).

El hallazgo de los restos mortales de una mujer en la Tumba 6, junto a los de Yuknoom Yich'aak K'ahk', su esposo, ha llevado a especular que pudieran ser de ella y que hubiera sido enterrada junto a él (Puga 2009: 72, 142). Su esqueleto estaba acompañado de un rico ajuar funerario que incluía finas joyas, una vasija cerámica sobre la pelvis con excéntricos de obsidiana en su interior, puntas de mantarraya, cascabeles, y otros objetos de hueso, concha, piedra caliza, cestería y madera (García-Moreno y Granados 2000: 30). Aunque la pieza estrella de este ajuar es su ostentoso tocado de madera, palma y estuco, policromado y de formas ondulantes, casi vegetales (García-Moreno y Granados 2000: 31).¹⁰ De ser realmente su tumba, esta información respaldaría la idea de una fuerte participación de ella, junto al mandatario, en el gobierno de la ciudad.

Esta mujer vivió durante uno de los períodos más relevantes del gobierno de Calakmul, que concluyó con el declive de esta imponente dinastía (Martin y Grube 2008: 110-111). Además de conocer sus lazos de parentesco, se ha conservado un retrato de esta dama cuyos atributos iconográficos nos permiten situarla a la altura de las demás mujeres destacadas del reino. A pesar de que, desafortunadamente, no sea mucha la información conocida sobre el papel que desempeñó en los contextos rituales, políticos y bélicos de la ciudad.

¹⁰ Para un estudio detallado de este enterramiento y el ajuar funerario que lo acompañaba véase: García-Moreno y Granados 2000. De acuerdo con las autoras, los elementos que aparecen en la Tumba 6 tienen un marcado carácter femenino, que indica que el género también podía determinar el contenido de las ofrendas que acompañaban a los muertos.

REPRESENTACIONES

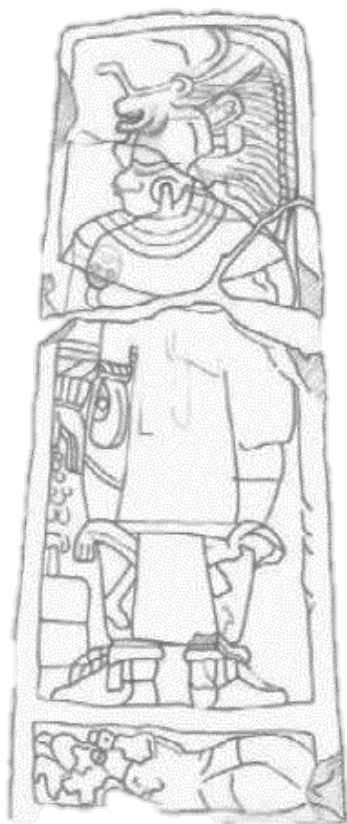


Fig. 4.6. Estela 116 de Calakmul.
Dibujo de R. G. Valgañón.

La Estela 116 presenta en su cara frontal el retrato labrado de esta dama (Fig 4.6.). El vigoroso monumento se alza en la Plaza Central de Calakmul, concretamente en la Estructura II (Mumary 2019: 243; Vázquez 2017: 21). Fue erigida en el año 692 d. C. y, aunque no conserva la parte del texto que indica el nombre de la señora, sí se ha conservado el prefijo femenino, así como el glifo emblema de Dos Pilas o Tikal, lo cual abre la posibilidad de que se refiera a la ciudad de origen de esta dama. No obstante, el contexto se ha perdido, por lo que no es posible probarlo.¹¹

Forma una pareja con la Estela 115, en la que se encuentra una representación masculina, probablemente la de Yuknoom Yich'aak K'ahk' (Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 53).

Nos enfrentamos al análisis de una figura retratada de pie, con una disposición de sus piernas en un ángulo de 180° y el resto del cuerpo de frente, a excepción de su cabeza, que vira hacia su derecha. La erosión dificulta la visualización de su brazo izquierdo, que parece recogido sobre su pecho. En cambio, sí se vislumbra su brazo derecho extendido, con la palma de la mano abierta hacia abajo y que determina la acción que está llevando a cabo, de la que hablaremos más adelante.

En lo que respecta a sus adornos. Hasta donde la imagen nos permite distinguir, vemos una orejera de disco, un pectoral clásico y muñequeras. Sobre el adorno en torno a su cuello es difícil opinar ya que la erosión solo nos permite observar un pectoral sencillito formado por tres bandas lisas. No obstante, hay indicios de adornos, como una cuenta circular en la parte izquierda, que nos invitan a pensar que se trata de un tipo de pectoral

¹¹ Véase la cartela correspondiente a la Estela 116 de Calakmul en: <http://www.latinamericanstudies.org/calakmul/calakmul-96.jpg>. Consultado el 18 de abril de 2020.

más complejo, perdido ahora debido al desgaste de la piedra. Sobre su muñequera, únicamente es visible la del brazo derecho, y parece un modelo de muñequera compuesta.

Su vestimenta, como es habitual, está condicionada por el acto que está llevando a cabo: un ritual de esparcimiento. Por eso, como no hay tantos ejemplos de mujeres en mitad de un ritual de estas características el vestido que ahora analizamos varía un poco respecto los atuendos más habituales, como son el huipil decorado o el traje de red. Posiblemente se trate de una combinación de prendas que parece haber sido específica de este ritual, y que se caracteriza por el uso del delantal o capa delantera, sobre un huipil o una falda remangada y anudada debajo (García y Vázquez 2013: 7-8). En este caso, la prenda interior la cubre hasta sus tobillos y no podemos saber con seguridad, si se trataba de un huipil o de una falda. En la mitad inferior pueden verse las lazadas que representan la tela anudada. En este caso también vemos que sus hombros están cubiertos por una capa corta. Además, se distingue una cuerda a modo de cinturón en torno a su cintura, de la que pende, en el lado derecho, una bolsa de tela, seguramente de la que extrae las semillas.

Calza unas elaboradas sandalias a base de tiras de tela con adornos que sobresalen en la zona del empeine. Aunque no se aprecian motivos decorativos o elementos significativos.

El ostentoso tocado está en sintonía con el resto de la imagen, pues se trata de un modelo complejo, en el que destaca un gran abanico de plumas y cuyas formas apuntan a que se trata del característico tocado del monstruo cuatripartito.

Si en la mano izquierda empuña algún objeto, la erosión no nos permite distinguirlo. En cambio, como enunciábamos previamente, sí se observan los gránulos que caen desde su mano derecha, representando las semillas empleadas en el ritual de esparcimiento.

A su vez, la trascendencia de esta imagen se enfatiza todavía más al observar que, bajo la superficie sobre la que se alza la señora, se encuentra el cuerpo encogido de un cautivo.

En resumen, estamos ante el retrato de una reina que lleva a cabo el ritual simbólico de la siembra *chok*. Solo una decena de mujeres, entre las que se encuentran las protagonistas de la Estela 9 de la Florida o de la Estela 32 de El Perú, han sido identificadas como protagonistas principales en un evento de este tipo (Tuszyńska 2016: 198), lo que enaltece aún más su efigie.

La acción representada se refiere al final de un período calendárico y la celebración del inicio de un nuevo ciclo, concretamente el final de un *k'atun* (Mumary 2019: 244). Así, una vez más, se pone en evidencia, a través de las representaciones, la importancia de la participación femenina en las ceremonias calendáricas de final de período.

B I O G R A F Í A

Todavía hoy es una incógnita la identidad de la célebre dama del huipil azul representada en las pinturas murales de la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb de Calakmul.

Desafortunadamente, el texto que acompaña a esta imagen es todavía un rompecabezas para los epigrafistas y parece que no hace referencia a los personajes representados, sino a la acción que están protagonizando. De este modo, de acuerdo con las lecturas propuestas sobre el texto que aparece junto a esta dama, la frase significa quitar o aligerar la carga, posiblemente en relación a la mujer que sostiene un gran recipiente cerámico justo delante de ella (Boucher y Quiñones 2007: 39-40; Martin 2012: 63-64).¹³

No obstante, como veremos en el siguiente apartado, hemos decidido incluirla en este análisis de retratos de mujeres históricas, puesto que, la exquisitez de sus ropajes y su efigie, sumada a la ubicación en el que se encuentra el propio retrato, revelan su elevado rango, permitiéndonos deducir que formaba parte de la corte de Calakmul. Precisamente, la Acrópolis de Chiik Nahb, dónde se halla el mural, ha sido considerado un espacio privilegiado ocupado por las élites (Mumary 2019: 132).

R E P R E S E N T A C I O N E S

El fragmento de pintura mural en el que se encuentra retratada esta dama, forma parte de una escena mayor (Escena SE-S1) plasmada en la cara sur de la base de una subestructura piramidal conocida como Estructura de los Murales.¹⁴ Esta fue hallada por los arqueólogos entre 2004 y 2005, y se encontraba en el interior de la Estructura I, la edificación más prominente de la Acrópolis Chik'Naahb' de la antigua ciudad maya de Calakmul. Su origen se remonta al 650 – 700 d. C. y cuenta con 12 m. por cada lado de la base y 5 m. de altura

¹² Denominada así debido a la indumentaria azul que la caracteriza y que la ha hecho popular como tal entre los mayistas.

¹³ Para consultar un análisis detallado y actualizado de los textos plasmados en la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb de Calakmul, véase: Martin 2012.

¹⁴ Sobre las fases de ejecución pictórica y en general, las técnicas empleadas para llevar a cabo esta obra, véase: García y Carrasco, 2008: 850-851.

(Carrasco y Cordeiro 2012: 8-59). Fue la primera escena descubierta de este conjunto y se ha convertido también en la más emblemática (Martin 2012: 62).

Formalmente, en esta escena completa se observan cuatro personajes, las dos mujeres en el centro y, a ambos lados, cerrando la composición, dos hombres sentados que beben y manipulan alimentos (Fig. 4.7.). Además, el espacio en el que se desenvuelve la acción está limitado por unas franjas de color rojo, probablemente cinabrio.



Fig. 4.7. Escena SE-S1 en la cara sur de la base de la Estructura de los Murales, de Calakmul. Fotografía de J. Pérez de Lara / Raíces.

Nosotras nos enfocamos en el fragmento en el que se muestra el retrato femenino de la mujer noble (Fig. 4.8.). En esta parte, la pintura mural muestra a dos mujeres recortadas sobre fondo blanco intercambiando una gran vasija cerámica. La figura de la izquierda se alza sobre la otra. Tiene la pierna derecha adelantada y el cuerpo inclinado hacia delante, extendiendo los brazos hacia el objeto que porta la otra mujer. Lo que más llama la atención de esta figura es su vestimenta, pues luce, como decíamos, un huipil de color azul con algunas decoraciones circulares en tonos rojos y anaranjados, y una banda inferior, también decorada con algunos signos escriturarios. Lo interesante es que es traslúcido, por lo que podemos apreciar la silueta de su cuerpo desnudo debajo. Stone (2011: 171) sugiere que debió estar fabricado en gasa para producir este efecto ligero, transparente y vaporoso. Lleva el cabello recogido en un sencillo peinado decorado con una diadema de cuentas esféricas y porta orejeras y brazaletes. Asimismo, exhibe pintura facial roja que le cubre parte del rostro y diseños azules en los tobillos. Por su parte, la figura femenina de la izquierda flexiona las piernas, estira los brazos y se inclina para soportar el peso sobre su cabeza de una enorme vasija.

Su atuendo, más sencillo y en tonos morados,¹⁵ se enrolla alrededor de su cuerpo sin ningún tipo de decoración. No porta más joyas que la fina pulsera de cuentas que observamos en su muñeca izquierda. La diferencia de tonalidad entre el rostro y las extremidades podría significar que lo llevaba pintado. En conjunto, es una representación muy dinámica, gracias a las complejas posturas que adquieren los personajes.



Fig. 4.8. Retrato de la dama del huipil azul. Detalle de la Fig. 4.7.

El característico huipil que presenta la mujer destaca, como decíamos, por la transparencia de la tela, la riqueza del color y los atributos ornamentales. Se trata de una prenda de alta calidad, propia de las clases más pudientes. Lo más significativo serían los tres medallones pintados en este vestido que representan cabezas zoomorfas (Martin 2012: 62), así como los signos jeroglíficos que sobresalen, tanto en la banda inferior del traje como en los tatuajes de los tobillos. Entre los que están escritos en el borde de la tela, se reconoce al menos el silabograma **k'e**, aunque se piensa que se trata de pseudo-glifos que tal vez solo estaban diseñados para aludir a la escritura, y por tanto, no conformarían un texto como tal (Martin 2012: 63). No obstante, este dibujo pudo haber estado basado en una prenda de ropa real, qué tal vez contaba con signos jeroglíficos legibles, puesto que conocemos otros ejemplos en esta misma ciudad, en los que los glifos en el borde del vestido son más claros y han podido leerse (Fig. 4.5.a.). Benavides (2020: 25), también apunta acertadamente la similitud entre este huipil y el que luce una señora en una figurilla de Lagartero, Chiapas, la cual porta también signos escriturarios.

¹⁵ Sobre la excepcionalidad del uso del pigmento morado en esta escena véase: Vázquez de Ágredos, 2010: 120.

En general, sabemos que ningún elemento es aleatorio en el arte maya, por lo que, ¿es posible que haga referencia a la formación artística o de escriba de la propia retratada?

Acorde con la tradición maya (y la pista que nos aporta el hecho de que se conserven los colores), las orejeras y las pulseras azules y anaranjadas que exhibe, probablemente estaban fabricadas en turquesa o jadeíta azul, y concha trabajada.

De entre los tocados y peinados estudiados, observamos que, en contraste con los retratos femeninos plasmados en el arte escultórico, este es más simple y responde al tipo de peinado de coleta, adornado con una diadema de cuentas esféricas. El color nos indica que el material empleado en su fabricación podría haber sido la concha, al igual que en algunas de las cuentas de los brazaletes, pues estamos observando a una mujer noble, pero no necesariamente de la realeza. Quizás eso explica la ausencia de más elementos fabricados en jade.

Por el contrario, el traje de la figura de la derecha está formado únicamente por una tela que se enrolla alrededor del cuerpo y cuelga por la espalda. Es neutra, no posee decoración, y es la misma prenda que se repite en el resto de mujeres que aparecen trabajando en las pinturas de la Estructura de los Murales de Calakmul. Todo ello, sumado a la acción que desde el primer golpe de vista deja patente la autoridad de una mujer frente a la otra, lleva a deducir que los artistas habían plasmado, consciente o inconscientemente, una escena de diferenciación social, a través del retrato de estas dos mujeres, permitiéndonos reconocer todos los atributos que caracterizan a una mujer maya de la corte. Además, también podríamos destacar que la noble sobresale por encima de las figuras de los dos varones representados en este lado del mural.

En resumen, nos encontramos ante una temática de aparente carácter cotidiano, que ha dado lugar a diferentes hipótesis, pero que hoy en día, a pesar del estudio intensivo de las imágenes y de los textos escritos, todavía no se ha podido esclarecer con seguridad. En general, toda la estructura de la que forma parte esta escena muestra aspectos relacionados con el intercambio, el consumo y la preparación de productos. Boucher y Quiñones (2007: 48), quienes han ahondado especialmente en la temática de estas escenas, refutan la idea inicial planteada por Simon Martin de que se tratase de un mercado, por la falta de variedad en los productos representados y la posibilidad de que este tipo de espacios establecidos y fijos no hubieran existido como tal en el área maya. En cambio, apuestan por la hipótesis de que se tratase de un festín, un banquete relacionado con eventos importantes para las clases altas. Se podría tratar, entonces, de un acto de exhibición pública de poder a través de una celebración, pues, además, muchos de los tipos de productos

representados en estas escenas (mantas, tamales, panes, vasos delgados, atole, tal vez tabaco, entre otros) eran considerados de prestigio. Es decir, que en estas pinturas se combinan muchos de los elementos propios de un festín mesoamericano, y los personajes parecen responder al perfil de anfitriones, asistentes o invitados (Boucher y Quiñones 2007: 48-49).

Si nos atenemos a estas últimas interpretaciones sobre el significado de las pinturas, en este contexto el retrato de nuestra protagonista desvela que tiene un papel activo en la escena, pudiendo ser la anfitriona o una de las anfitrionas del evento.¹⁶ Esta señora, una mujer cuyos rasgos femeninos están más expuestos que disimulados en esta escena, es al mismo tiempo la persona que más sobresale jerárquicamente en la imagen y, nos atreveríamos a decir, que en el conjunto total de la Estructura de los Murales. Asimismo, es importante notar que, originalmente, estas escenas no estaban ocultas en la cámara interior de algún templo, como ocurre en otras como en Bonampak, sino que fueron plasmadas en superficies exteriores, es decir, que estaban expuestas públicamente (Carrasco y Bojalil 2005: 29-30).

Independientemente de ello, desde una perspectiva de género, es excepcional la información que aporta esta imagen sobre el rol de las mujeres de alta alcurnia en otros contextos de exhibición de poder, y no solo en los grandes eventos rituales. Demuestra que en estos otros espacios también llegaron a detentar liderazgo e influencia. Otro detalle sumamente interesante es que está ayudando a una señora de rango inferior y, este hecho, por si la interpretación iconográfica pudiera llevar a error, queda también registrado en el texto que hay pintado junto a ellas.

En este sentido, concluimos con una deducción realizada por Stone sobre la exaltación de la feminidad y el poder de la mujer que se desprende de este retrato:

I now believe that, conceptually, the breasts are not seen through the clothes but that both breasts and clothing are simultaneously present, a kind of piling on of symbols that disregards naturalism and is commonplace in Mesoamerican art (Stone 2011: 171).¹⁷

¹⁶ Para consultar un estudio específico sobre esta y las demás mujeres representadas en la Estructura de los Murales de Calakmul, véase: Benavides 2020.

¹⁷ "Considero que, conceptualmente, el pecho no es visto a través de las ropas, sino que, tanto los senos como la vestimenta, están presentes simultáneamente, una especie de suma de símbolos que se alejan del naturalismo y es común en el arte mesoamericano". Traducido por la autora.

Es decir, que el sexo de la figura no deja de resaltarse, pero, unido a este, como parte de su identidad, destaca el rango social que nos indica que no es una mujer cualquiera, sino que es una fértil dama de la nobleza.

4 . 1 . 5 . | **Ix ¿?** | Señora de las Estelas 23 y 54 | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Los estudios apuntan a que hacia principios del s. VIII, esta dama que nos ocupa, y cuyo nombre desconocemos,¹⁸ pudo ser la reina consorte, esposa del gobernante Yuknoom Took' K'awiil (Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 53; Tuszyńska 2016: 246).

Su paso por el poder no se dio precisamente en uno de los mejores momentos para la dinastía Kanu'l (Martin y Grube 2002: 112-113; Velásquez y Pallán 2006: 346). No obstante, el empeño en demostrar e imponer su poder en tiempos difíciles llevó siempre a reyes y reinas, a crear fastuosos programas iconográficos que respaldasen su grandeza y la reafirmasen. Lo cual ha generado un importante número de vestigios que nos aproximan al contexto de su reinado.

Así, un conjunto de estelas pareadas de la señora y su esposo, retratados en medio de rituales conmemorativos, nos ha permitido conocerla y hacernos una idea del papel que jugó en la corte.

Inicialmente, varios estudios defendieron que ella fue la señora que, como representante de la dinastía Kanu'l, se trasladó hasta La Corona desde donde ejerció como reina, ampliando el área de influencia de Calakmul en la región (Freidel 2005: 3; Velásquez y Pallán 2006: 343). Esto llevó a suponer que la señora conocida como Ix Ti' Kaan Ajaw, mencionada en el famoso Panel 6 de la Corona, y la señora de la que ahora nos ocupamos, son la misma persona (p. 407).

Sin embargo, trabajos posteriores como el de Martin (2008) o el de Tuszyńska (2016, 2017) lo rebatieron. Ix Ti' Kaan Ajaw era realmente una princesa Kanu'l enviada a La Corona

¹⁸ Aunque no se ha podido identificar su nombre, este fue bordado en el ruedo de su huipil, como veremos en los siguientes epígrafes.

donde se casó con un gobernante local, Yajawte' K'inich, y era hija, y no esposa, del mencionado mandatario de Calakmul. Lo que indica que tal vez podemos considerarla hija también de nuestra protagonista, la Señora de la Estelas 23 y 54. Gracias a las aportaciones de las investigaciones más recientes podemos entonces estudiarlas como dos mujeres diferentes.

De este modo y, a falta de nuevos hallazgos, esta es toda la información que podemos proporcionar actualmente sobre la dama de las Estelas 23 y 54. No obstante, estas imágenes talladas en la piedra están repletas de simbolismo, lo que nos permite acercarnos un poco más a ella.

La escasez de datos no debe hacernos olvidar que estamos ante la figura de otra de las grandes reinas de la dinastía Kanu'l. Y, en este sentido, nos preguntamos si no tomó partido también en la desmedida campaña propagandística que se asocia con Yuknoom Took' K'awiil, y que fue un concienzudo intento de dignificar la imagen de la dinastía Kanu'l (Mumary 2019: 256).

R E P R E S E N T A C I O N E S

Las Estelas 23 y 54 forman parte del *corpus* de estelas femeninas de Calakmul, cuya protagonista no ha podido ser identificada con seguridad. Por ello, su análisis es fundamental para aproximarnos un poco más a las mujeres de este sitio, a falta de otras fuentes.

Comenzamos con el análisis de la Estela 23. El monumento fue dedicado en el año 702 d. C. y ocupaba un lugar prominente en lo alto de la Estructura VI, también llamada Estructura F de Calakmul. Como muchas otras, formaba parte de un grupo de dos estelas pareadas. En este caso, la estela masculina con la que estaba vinculada era la Estela 24 del sitio, que se encontró volcada en el suelo. También había un altar dedicado en la misma fecha, junto a ambos monumentos (Marcus 1987: 145).

El estado actual de la estela es bastante pobre pues su exposición a las condiciones meteorológicas extremas que caracterizan el clima de la zona ha deteriorado gravemente su superficie.

A pesar de ello, las partes del relieve que sí se han conservado, unidas a las primeras descripciones que se hicieron de ella en los estudios pioneros, nos permiten hacer un análisis de la misma.

De entrada, sigue las mismas pautas de representación que todas las estelas de este tipo. La figura ocupa la totalidad de la cara frontal del monumento, su cuerpo es visto de frente, su rostro vira hacia su derecha y sus pies están abiertos en un ángulo de 180°. Tampoco se percibe la silueta de sus brazos estirados por lo que, como otras mujeres, debía llevarlos recogidos a la altura de su pecho sujetando algún instrumento (Fig. 4.9.).



Fig. 4.9. Estela 23 de Calakmul. Fotografía en Marcus 1987: 168.



Fig. 4.10. Estela 54 de Calakmul. Fotografía en Martin y Grube 2002: 113.

Por su parte, la Estela 54, junto con su monumento parejo, la Estela 52, fue situada en el lateral oeste de la Estructura I de Calakmul. Las dos fueron fechadas en al año 731 d. C. (Marcus 1987: 146).

De manera significativa, la señora ocupa también el total de la cara frontal de esta estela (Fig. 4.11.). A pesar de la acusada erosión en algunas de sus partes, es posible discernir a la figura de pie, con el cuerpo mirando al frente y la cabeza ladeada hacia su derecha, ligeramente inclinada hacia abajo. Aunque con dificultad, es posible distinguir también la separación entre sus piernas e intuir la orientación de las puntas de sus pies cada una hacia un costado.

Sus brazos están recogidos a la altura de su vientre; el derecho un poco por encima del izquierdo. Y, cierra sus manos en torno al objeto que sujeta.

Cabe señalar que, en los dos casos la representación femenina se encuentra a la derecha, desde el punto de vista del espectador, respecto a la estela masculina con la que fue pareada. Un recurso que, de acuerdo con las teorías aceptadas comúnmente por los investigadores, se utilizaba para destacar a la figura más importante (Vázquez López 2017: 16).

En la imagen tallada en la Estela 23 es muy difícil apreciar la riqueza de las joyas con las que seguramente debía ir adornada. Sin embargo, podemos presumir que no faltaban las pesadas orejeras, las muñequeras, los collares o el pectoral, entre otros.

Asimismo, en el caso de la Estela 54 es difícil advertir los adornos y la vestimenta en la mitad inferior de su cuerpo. No obstante, sí se ha conservado la parte del relieve que corresponde a su pectoral clásico, formado por una sucesión de bandas estrechas, y, en torno al cuello, una de perlas.

A los lados de este pectoral vemos dos tiras de grandes cuentas ovaladas que caen hacia abajo que, probablemente, forman parte de otro colgante. Quizás se trataba de un modelo similar a los que caracterizan las representaciones femeninas de Cobá (Fig. 3.48.b.), pero más corto y con un medallón justo en el medio del pecho, parecido al que porta su esposo en la Estela 52.

Y, aunque están bastante deterioradas, se pueden apreciar también sus muñequeras y su orejera en forma de disco con contrapeso.

Aparentemente, en la Estela 23 viste una prenda de una sola pieza, un huipil adornado con el característico patrón de red, con la particularidad de llevar el borde inferior adornado con flecos y una banda de signos jeroglíficos, igual que la Estela 9 estudiada anteriormente (Fig. 4.3.) Los epigrafistas reconocieron en estos signos el prefijo *ix-*, que ayudó a corroborar que esta era la estela en la que se retrató al personaje femenino (Marcus 1987: 167, 169- 170; Reese-Taylor *et al.* 2009a: 53), algo que ya podía intuirse fijándonos en su traje. Este debía ir ajustado en la cintura mediante el uso del cinturón *xook*, pero desafortunadamente tampoco puede distinguirse hoy en día en la imagen.

Por otro lado, los fragmentos de su vestido que sí se han conservado en la Estela 54 nos indican que llevaba también un traje de red en este retrato. Tal y como era de esperar en una dama Kanu'l. Por el corte de las mangas y la presencia del cinturón *xook*, deducimos que, en conjunto, la prenda debió ser muy similar a la que porta la Señora de la Estela 28 en este mismo sitio (Fig. 4.1.).

En cambio, en su tocado (aunque no podemos analizarlo por completo debido al mal estado de la piedra caliza en esta zona del monumento) destaca un elemento que hemos encontrado de manera más intermitente en este tipo de representaciones. Se trata de la diadema de flores con la variante del pez, como la que vemos en el tocado de la señora en la Estela 33 de Piedras Negras (Fig. 4.88.). También se distingue con claridad el abanico de plumas que indica que se trataba de un modelo de tocado complejo. Por ello, Marcus (1987: 170) identifica este tocado como un tocado de plumas con el atributo de los “peces que mordisquean el lirio de agua”.

Además, calza unas características sandalias que destacan por el gran nudo que presentan al frente, formado por un ramillete de plumas o cintas de tela. Su marido porta las mismas y, como el retrato de él se ha conservado mejor, es más fácil ver el diseño al que nos referimos.

Respecto al objeto que sostiene entre sus brazos, aunque tampoco se han conservado claramente sus detalles, en las primeras descripciones de Marcus (1976: 146, 170) se lee que porta un cetro maniquí en su mano derecha y un lirio de agua en la izquierda, por lo que de nuevo observamos este detalle vegetal en su indumentaria. De acuerdo con los análisis sobre este elemento iconográfico (Fig. 3.11.), se trata de una planta alucinógena empleada en algunos rituales sagrados. De este modo, cuando la señora lo sujeta en la mano, en un ejemplo que por ahora ha resultado único, podría estar aludiendo al autosacrificio que forma parte de sus funciones regias (igual que las señoras que portan las espinas o el bol), en las que se comunica con seres del Inframundo y emplea sustancias psicotrópicas. Lo mismo ocurre en la Estela 52 pareada, en la que fue representado su marido con un escudo y un cetro maniquí (Marcus 1987: 147), como instrumentos que le sirven para legitimar su poder y su posición como líder militar. En este sentido, ella estaría demostrando sus funciones en el gobierno mediante el uso del cetro y de esta flor del lirio acuático. En este sentido, también podríamos proponer que la señora esté personificando a una divinidad en este retrato, concretamente a la serpiente de agua. Entre las personificaciones de seres sobrenaturales llevadas a cabo por mujeres, recogidas y estudiadas por Macarena S. López Oliva (2018), se encuentra la diosa Ho? Ch'e?n o “Cinco cuevas”, una deidad vinculada a dicha serpiente de agua, patrona de las mujeres de la ciudad de La Corona. Y, en el Petén, la propia serpiente de agua, Yax Chiit Jun Witz' Naah Kan, también fue personificada por algunas mujeres en El Perú (López Oliva 2018: 867). Si consideramos que se trató de una de las entidades patronas de la dinastía Kanu'l y que, entre los atributos que se le asocian se encuentra el nenúfar mordisqueado por el pez (Mumary 2019: 81), nos parece admisible proponer que esta dama esté realizando una personificación o, al menos, que vista con los atributos propios de esta entidad sobrenatural, vinculados con el agua.

En cambio, en la representación de la Estela 23, ni siquiera los detalles de su ostentoso tocado y sus sandalias son completamente visibles debido a los daños. Tampoco alcanzamos a ver si portaba algún objeto.

Las similitudes con la representación masculina (Estela 24), así como el parecido con otras estelas femeninas de este tipo, han llevado a pensar que seguramente se alzaba también sobre la espalda de un cautivo (Reese-Taylor *et al.* 2009a: 53; Tuszyńska 2016: 246).

No así en el caso de la Estela 54, en la que desconocemos si se alzaba sobre un cautivo, un mascarón, un cartucho glífico o directamente sobre el piso.

Sin embargo, esta representación tampoco se entiende si no es puesta en relación con otra, la Estela 52. Y lo mismo ocurre a la inversa, ya que fueron monumentos diseñados para ser vistos como un conjunto, el conjunto formado por la pareja real. De este modo, los dos reyes, uno al lado del otro, se disponen para conmemorar el final del *k'atun* número 15, así como el ascenso al trono de Yuknoom Took' K'awiil, que había tenido lugar unos años antes, en el 702 d. C. (Marcus 1987: 146; Martin y Grube 2002: 112).

Igualmente, tanto la ubicación de la Estela 23 como el hecho de que aparezca emparejada con otra masculina y los atributos iconográficos empleados para retratar a la señora, son indicadores de que estamos, probablemente, ante la celebración del final de un ciclo calendárico (Tuszyńska 2016: 260).

En resumen, aunque la obra de arte se ha conservado escasamente, la información con la que contamos y su puesta en relación con otros monumentos similares son suficientes para reconocer en esta imagen, el retrato de una reina.

Además, no podemos pasar por alto que tanto el templo, como las Estelas 23 y 24, y el altar, fueron dedicados en la misma fecha, es decir, que la imagen de nuestra protagonista formaba parte de un importante lugar religioso y de culto, lo cual no hace más que enfatizar la situación privilegiada de esta dama.

Estos monumentos, la Estela 23 y la Estela 54, demuestran que la señora estuvo presente en el gobierno y fue una de las figuras significativas de su período. Por ello, fue retratada con los atributos que caracterizan a las mujeres de su casa, pero sin que esto la sitúe en una posición de inferioridad con respecto a su marido. Lo que nos demuestran justamente este tipo de representaciones pareadas es que, aunque cada uno luzca algunos atributos diagnósticos de su género, no dejan de ser mostrados como iguales jerárquicamente en

estas imágenes. Se representan del mismo tamaño, ricamente engalanados, ocupando el mismo espacio en la escena y compartiendo elementos iconográficos.

En conclusión, una vez más, la complementariedad de géneros y el concepto de la dualidad, indispensable en la cosmovisión maya, se manifiestan a través de la pareja real idealizada, que hace alarde de su poder a través de la creación de un rico programa iconográfico en el que, tanto la reina como el rey, desempeñan su importante rol al frente del gobierno de la ciudad.

4 . 1 . 6 . | IX ¿? | Señora de la Estela 88 | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Prácticamente la única información biográfica que poseemos de esta señora es que vivió a mediados del s. VIII y que fue la reina consorte durante el mandato del gobernante Gran Serpiente en Calakmul.¹⁹

El lugar que ocupó en la corte de la ciudad se ve reflejado en el único retrato que conservamos de ella, la Estela 88 de Calakmul. Desafortunadamente, su nombre personal no perduró en la piedra caliza con el paso del tiempo.

Dicha estela estaba asociada a uno de los templos más importantes de la ciudad, la Estructura XIII, donde fue hallado un enterramiento femenino (¿quizás el suyo propio?). Además, el monumento estaba situado a los pies de la gran escalinata y asociado a un altar (Vázquez López 2015: 227). Lo que significa que la mujer que lo protagoniza, y que ahora analizamos, gozó de una gran consideración por parte de la gente de su tiempo.

¹⁹ Esta información está sujeta a la vinculación que se hizo entre la estela donde fue retratada, la Estela 88, y la Estela 62 donde fue representado uno de los últimos gobernantes, que fue identificado hace unos años con el nombre de Gran Serpiente (Martin y Grube 2008: 115), anteriormente, Gobernante Z (Martin y Grube 2002: 115). No obstante, el emparejamiento de estas estelas se ha puesto en duda en estudios posteriores (Tuszyńska 2016: 235n265), lo que podría alterar esta información.

REPRESENTACIONES

La Estela 88 fue erigida en la cara sur de la Estructura XIII, una de las construcciones de la Gran Acrópolis del sitio, y está datada alrededor del año 751 d. C. (Vázquez López 2015: 180, 221).

La estela estaba labrada por sus cuatro costados. En las caras anchas del monumento se tallaron dos retratos, mientras que en las caras más estrechas se grabó el texto.

La imagen de ella ocupa la cara posterior de la estela y se contrapone al retrato masculino que ocupa la cara frontal.

Al contrario que las inscripciones jeroglíficas, que desaparecieron prácticamente por completo de la superficie de la piedra, algunos detalles de interés iconográfico sí se han conservado (Fig. 4.11.).

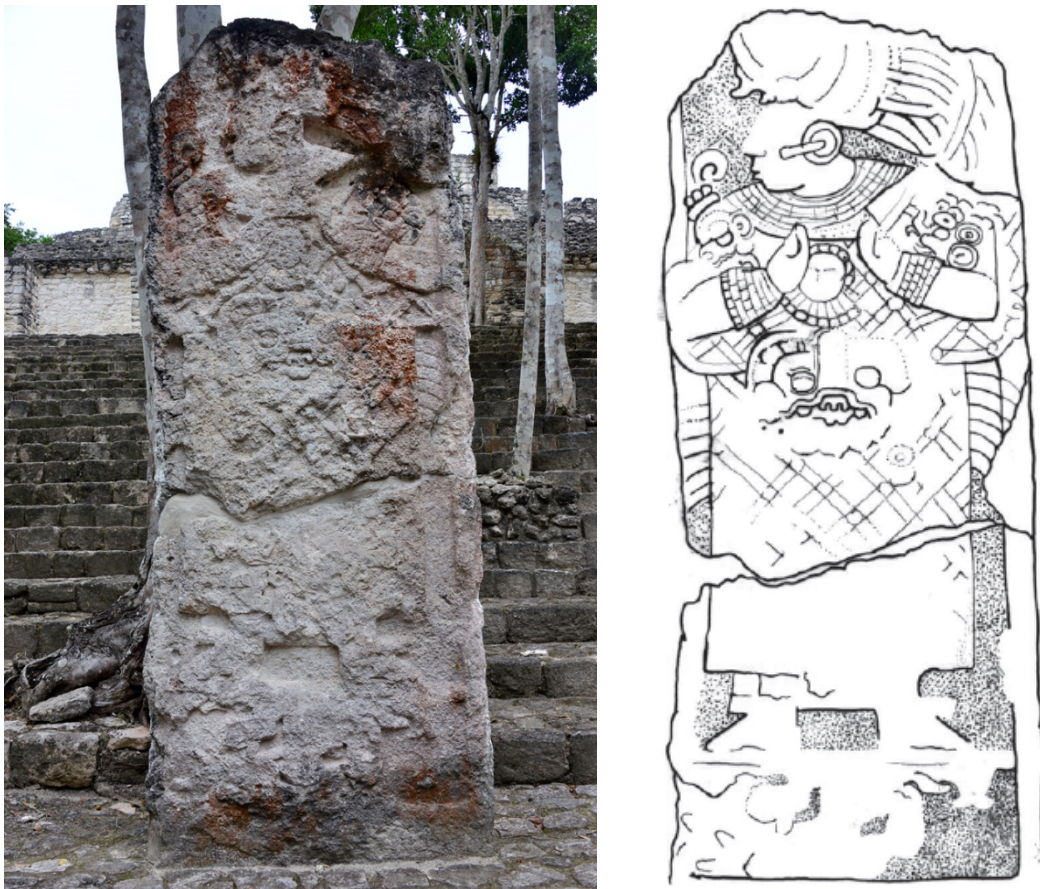


Fig. 4.11. Estela 88 de Calakmul. Fotografía de A. Rafael de la Cova y dibujo de A. Rodríguez Manjavacas.

Al igual que otras muchas figuras regias que ocupan por completo la cara de las estelas, esta dama era vista de frente, con las piernas separadas, los pies apuntando hacia afuera y con la cabeza ligeramente ladeada miraba hacia su costado derecho.

Flexiona los codos llevando sus manos al pecho para sujetar un objeto. Por la postura, seguramente se trataba de una barra ceremonial. De acuerdo con las pioneras descripciones de Marcus (1987: 165), a la altura de los codos pueden distinguirse las grotescas cabezas de un ser sobrenatural (de un lado un anciano calvo con el superfijo del número 6 7 u 8, y el singo para negro) y, del otro, la cabeza del dios K'awiil, también con un superfijo numeral.

Aunque la representación está muy dañada, podemos observar que llevaba un pectoral ancho y un collar con un gran medallón en el centro de su pecho. Asimismo, sus muñecas estaba engalanadas con anchas muñequeras fabricadas con pequeñas teselas cuadradas y, tampoco falta su orejera en forma de disco atravesada por una cuenta tubular.

Hace gala de un ostentoso traje de red de una sola pieza y mangas cortas. Y, a la altura de su cintura, sobre su ombligo, se aprecian los detalles de la máscara que adorna su cinturón. En este ejemplo, la efigie del tiburón que caracteriza los cinturones asociados a dicho traje, podría haber sido sustituida por la serpiente de guerra teotihuacana, ya que los elementos inspirados en esta cultura fueron constantes en Calakmul (Mumary 2019: 288). Es importante señalar que, gracias a esta estela sabemos la extensión que tuvo este traje, no solo geográfica, sino en el tiempo (García y Vázquez 2013: 20). Es decir, que este retrato es la prueba de que, a mediados del s. VIII, en la ciudad de Calakmul las señoras seguían utilizando este el traje de red, el mismo que había sido identificado un siglo antes en el retrato de otras señora (véase Fig. 4.1.).

Lamentablemente, la parte correspondiente a su tocado está muy deteriorada. Aunque hay claros indicios de que portaba un tocado complejo de largas plumas, lo que sería de esperar dada su indumentaria.

La mitad inferior de la imagen también está muy erosionada, pero se perciben levemente los nudos que atan sus sandalias.

A su vez, como muchas otras mujeres vestidas de este modo, se encuentra de pie sobre un cautivo (Tuszyńska 2016: 246). O, al menos eso es lo que se deduce si la comparamos con otras representaciones del sitio como las de las Estelas 9 (Fig. 4.3.) o 28 (Fig. 4.1.).

Por lo tanto, estamos ante otro ejemplo de mujer presentada en sociedad como una guerrera, como una poderosa dama de la nobleza vinculada con la realeza y, por su condición sexual, con la fertilidad del cuerpo y de la tierra.

Seguramente, esta estela también forma parte de un conjunto iconográfico creado con la finalidad de conmemorar un final de período calendárico, igual que las Estelas 116 y 23 de esta misma ciudad (Tuszyńska 2016: 260).

Tanto si su efigie estaba pareada con la del varón situado al frente como si estuvo realmente relacionada con el hombre retratado en la Estela 62, como algunos autores han afirmado (Martin y Grube 2002: 115; 2008: 115), lo que sí es cierto es que, una vez más, percibimos lo necesario que fue para los mayas el equilibrio entre los opuestos, la complementariedad entre los contrarios que hacía posible la armonía durante sus períodos de reinado. Por cada rey, generalmente hubo una reina, y viceversa.

4 . 1 . 7 . | **IX ¿?** | Señora del Dintel 1 | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Desafortunadamente, no se han conservado vestigios artísticos o escriturarios que nos permitan identificar a esta mujer y sus relaciones de parentesco, ni fechas que nos proporcionen su ubicación exacta en el tiempo. La única información que tenemos de ella es la que proporciona su imagen sobre el Dintel 1 de Calakmul, que la sitúa en la corte de esta ciudad durante el período Clásico.

R E P R E S E N T A C I O N E S

En la Estructura VII de Calakmul se halló un dintel decorado conocido como Dintel 1, el cual contaba con la representación tallada de una dama (García y Vázquez 2013: 9).

Este monumento presenta un alto grado de erosión que hace que se pierdan muchos detalles de su representación. No obstante, los trazos conservados son suficientes para distinguir la acción que se estaba llevando a cabo y algunos de los atributos de la señora (Fig. 4.12.).

La figura está claramente de pie y de frente, excepto por su cabeza, que mira hacia su izquierda. Como tantas otras representaciones de ilustres personajes que ocupan por completo la superficie de una estela, sus pies también se muestran ligeramente separados y orientados hacia afuera.

Por la silueta de su brazo izquierdo podemos intuir que tenía el codo flexionado y llevaba su brazo al pecho. En cambio, el brazo derecho está estirado justo por delante de ella y de su mano extendida caen unas pequeñas semillas. De acuerdo con su orientación, estas van a parar al objeto tallado a su izquierda.

Sus alhajas apenas son visibles debido al deterioro de la superficie de la pieza. Aun así, es posible discernir un collar doble de perlas en torno a su garganta. Otras pequeñas líneas curvas por debajo del collar podrían estar indicando el principio de un pectoral o del escote del vestido. Además, se distinguen dos líneas paralelas en diagonal que cruzan por delante de su clavícula izquierda. Podría tratarse de la cuerda que soporta otro tipo de joya, un colgante largo visto en otros retratos femeninos como se aprecia en el retrato de la Estela 54 de este mismo sitio. O tal vez, se trata de otro tipo de colgante como el que porta Ix Naah Ek' por encima de su pectoral en el Panel 6 de la Corona (Fig. 4.49.).

Su silueta sugiere que vestía una túnica de una sola pieza, posiblemente un huipil largo. La única decoración visible en el tejido es la banda estrecha en el costado izquierdo que atraviesa la prenda en vertical. Posiblemente es el distintivo adorno del borde, que vemos también en otras muchas representaciones.

Justo por debajo del vestido asoman sus pies protegidos por unas elaboradas sandalias anudadas en la parte delantera. El área del talón y del tobillo estaba decorada con una pieza denominada abanico, que lleva inserta la decoración (Rossi y Carteret 2020: 141). En este caso, parece que se trata de pequeñas efigies antropomorfas de una divinidad (Fig. 3. 3.93.a.).



Fig. 4.12. Dintel 1 de Calakmul. Dibujo de R. G. Valgañón.

Los detalles de su tocado tampoco son visibles, pero su forma nos lleva necesariamente a compararlo con el de la Señora Winikhaab de Piedras Negras, concretamente con el que porta en la Estela 3 (Fig 4.92.). Solamente distinguimos una base plana y aparentemente blanda de la cual sobresalen un par de plumillas cortas en la parte trasera.

Sobre su hombro derecho descansa la efigie de una deidad, quizás se trata de una figurilla o un cetro maniquí que sujeta con su mano derecha. Distinguimos la silueta del hombro y el brazo, así como el diminuto perfil de la divinidad.

Junto a ella, aunque solo se ve parcialmente, destaca otro importante objeto. Se trata de un tocado de tambor mayor fabricado con teselas cuadrangulares, en cuyo frente se aprecia la característica máscara del dios bufón. Los elementos adheridos en la parte superior del tocado conforman una voluta (tal vez parte del cuerpo de una serpiente) y observamos también el diseño erecto de la flor de tres estambres (Fig. 3.105.c). Esta identificación se debe al parecido que guarda con otros tocados de este tipo, como los que fueron plasmados en los monumentos de Palenque. Además, sabemos que los tocados eran tan importantes que, en ocasiones, eran conservados sobre soportes en forma de cono y venerados (Ruíz 2014: 27). Este podría ser un ejemplo de ello.

Conocer el contenido de los textos grabados sobre su cabeza y delante de su rostro sería de gran ayuda para su identificación, pero la erosión no ha dejado rastro de ellos.

A pesar de todo, contamos con la información suficiente para determinar que esta dama estaba protagonizando un ritual de esparcimiento. Seguramente en un acto de adoración al ancestro al que perteneció ese tocado.

Ninguna mujer de rango medio hubiera podido aspirar a ser retratada de este modo, lo que significa que, a pesar de la escasa información que tenemos sobre esta señora, lo que es seguro es que desempeñó un importante rol en el contexto religioso de Calakmul. Esto es sumamente significativo, pues no son tantas las mujeres documentadas en mitad de un evento de este tipo, pero en Calakmul hay dos ejemplos, este y el de la señora retratada en la Estela 116. En este sentido, dada su similitud, se ha planteado que esta mujer estuviese realizando también una celebración de fin de *k'atun*. Al parecer, se puede encontrar un patrón en las estelas femeninas en las que se documenta el ritual de esparcimiento o *chok*, pues también en la Estela 9 de la Florida una mujer conmemora un final de *k'atun* por medio de este ritual (García y Vázquez 2013: 9). Esto también nos podría aportar algunos indicios sobre el traje de la señora, pues, aunque no lo podamos distinguir actualmente en el monumento, tal vez portaba un delantal o capa delantera.

4.2. | NAACHTÚN REPRESENTACIONES FEMENINAS

En las profundidades de la selva del Petén, en Guatemala, en el extremo norte del departamento, colindante con la frontera mexicana, se encuentran los vestigios de la antigua ciudad maya conocida actualmente como Naachtún (Ruppert y Denison 1943: 45; Reese-Taylor *et. al.* 2005: 1; Rangel 2013: 1). El sitio, que ocupa una extensión de 200 hectáreas, está plagado de complejos arquitectónicos de dimensiones monumentales que lo convierten en un centro de notable relevancia. No obstante, las dificultades de acceso han provocado que sea uno de los lugares menos conocidos (Nondédéo *et. al.* 2012: 20).

Su historia es muy particular, ya que estuvo ubicada estratégicamente entre las dos grandes potencias hegemónicas del periodo Clásico, Tikal y Calakmul. Este hecho marcaría profundamente su trayectoria, que se vería afectada por los conflictos constantes entre las citadas capitales. No obstante, de manera independiente, Naachtún sobresalió como ciudad y floreció especialmente tras la caída de los demás centros, a finales del Clásico Tardío y durante una buena parte del Clásico Terminal, momento en el que mantuvo relaciones con el área de Río Bec y otros sitios más alejados en Tabasco, Usumacinta y Belice (Nondédéo *et. al.*, 2021).¹

Morley (1937-38), Lundell (1933) o Ruppert y Denison (1943), fueron algunos de los exploradores que se aventuraron en las ruinas en las primeras décadas del s. XX. Desde entonces, tuvieron que pasar muchos años hasta que algunos investigadores volvieran a interesarse por el estudio de este lugar. Entre los años 2004 y 2009, el estudio de Naachtún estuvo en manos del Proyecto Arqueológico Naachtún dirigido por Martin Rangel y Kathryn Reese-Taylor. Y, desde el 2010 hasta la actualidad, un equipo dirigido por Philippe Nondédéo y Lilian Garrido, trabaja en el sitio en el marco del Proyecto Arqueológico Petén Norte-Naachtún.

En lo que respecta a nuestra investigación, Naachtún cuenta con un importante número de vestigios, no solo arquitectónicos, sino también escultóricos. Lo que ha permitido que lleguen hasta nosotros los retratos de varias reinas que dejan constancia de la fuerte presencia femenina que hubo entre la élite de esta ciudad. Desafortunadamente, igual que ocurre en Calakmul, la pobreza de la piedra caliza que compone estos monumentos ha provocado que la mayoría de estas piezas lleguen hasta nuestros días en un pésimo estado

¹ Para más información sobre la historia de Naachtún en el Clásico Terminal véase: Sion 2016.

de conservación. Esto ha dificultado en cierta medida nuestros análisis. No obstante, la falta de calidad material se ve compensada por las características extraordinarias que presentan algunas de las mujeres retratadas que veremos a continuación.

4.2.1. | **Ix Tzuutz “Nik”²** | **Señora Terminación ¿Flor?³** | (¿-?)

B I O G R A F Í A

La primera mujer documentada en los monumentos pétreos de Naachtún fue la Señora Tzuutz “Nik”, probablemente una mujer perteneciente a la nobleza local de la segunda mitad del s. V. No obstante, su procedencia se puso en duda debido al hallazgo de unas orejeras provenientes de Río Azul, donde fue grabado también el nombre de esta dama. Así, se ha planteado la hipótesis de que sea descendiente, tal vez nieta, de un gobernante de dicho sitio (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 338). Pues, además, se han documentado restos cerámicos en Naachtún, probablemente originarios de Río Azul, que prueban las relaciones diplomáticas entre ambos reinos (Patiño 2015: 6, 8).

Su nombre no solo destacó en la historia de Naachtún, sino que es conocida también en la ciudad de Tikal, puesto que estuvo vinculada a dos de los gobernantes del sitio, K’an Chitam, que pudo ser su esposo⁴ y Chak Tok Ich’aak II⁵, su hijo. Esto revela el vínculo que existió entre ambas ciudades (Martin y Grube 2002: 37; Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 337). Y, nos permite deducir que ella fue la abuela de la ilustre Señora de Tikal (p. 337).

A la luz de estos datos podemos suponer que estamos ante otro ejemplo de mujer de alto rango que, como representante del linaje real de su ciudad, Naachtún, se trasladó hasta Tikal, gran potencia en el territorio petenero por aquel entonces. La finalidad de este viaje residía en forjar alianzas políticas mediante su matrimonio con el gobernante K’an Chitam.

² Este es el nombre con el que la identificó Lacadena inicialmente y por el que es conocida en la historiografía. No obstante, se sospecha que se trataba de una lectura preliminar pues, recientemente, Stuart ha propuesto una nueva versión del apelativo de esta señora, sustituyendo la lectura del signo Nik por SAK *saak*. De ser así, su nombre se leería Ix Tzutz Saak (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 337n3).

³ Esta es una propuesta de traducción del nombre, pero no es definitiva, pues realmente no se ha podido traducir satisfactoriamente (Garay 2020, comunicación personal).

⁴ Las referencias a este matrimonio interdinástico fueron registradas en la Estela 3 de Tikal, en la segunda mitad del s. V (Tuszyńska 2016: 141).

⁵ Chak Tok Ich’aak II se refiere a ella como su madre en la Estela 3 de Tikal (Tuszyńska 2016: 49, 59).

De este modo, el hijo de una señora de Naachtún heredaba el trono de Tikal creando una unión beneficiosa para ambos reinos.

Es interesante notar que Ix Tzuutz “Nik” también es una de las cinco mujeres portadoras del título del dios GI, un sobrenombre que, tal y como apunta Tuszyńska (2016: 115; 2017: 64), está presente solo en el período Clásico Temprano. Y, se utilizaba para poner en relación a la reina y su descendencia, con los dioses y los ancestros fundadores. Esto ocurría generalmente, en ocasiones en las que la legitimidad al trono podía ser cuestionada debido a una sucesión poco clara o de descendencia matrilineal. En este caso, solamente podemos especular, ya que no conocemos cuál era la ascendencia o posición real de Ix Tzuutz “Nik” respecto al trono de Naachtún y por tanto, qué motivos podían haber detrás de la utilización de dicho título por parte de esta dama. ¿Se trataba de reforzar su imagen para facilitar el ascenso al trono de su heredero en Tikal?, ¿era la forma que tenía su pueblo de enaltecer la figura de la señora que les proporcionó lazos de poder con la gran potencia?, ¿se debe a la importancia de sus antecesores?

Sea como fuere, aunque no es mucha la información que poseemos sobre este personaje, lo que sí puede deducirse a través de los vestigios artísticos y textos epigráficos es que Ix Tzuutz “Nik” recibió un trato singular a lo largo de la historia del sitio, lo que deja constancia del rol tan especial que debió desempeñar en la corte. Lo que también se deduce de las particularidades de su representación iconográfica, que la sitúan en un plano casi divino.

REPRESENTACIONES

Actualmente, conocemos un retrato de la Señora Tzuutz “Nik”, el que se encontró labrado en la cara frontal de la Estela 26 de Naachtún (Fig. 4.14.).⁶ Así bien, el primer aspecto significativo que notamos respecto a esta representación es que es el ejemplo más temprano de una mujer protagonizando por sí sola la representación en la cara frontal de una estela.⁷ Un fuerte indicador de la excepcional relevancia que tuvo esta señora en su época.

⁶ Por otro lado, cabe señalar que todavía existe un debate abierto entre los investigadores sobre si la representación de la Estela 26 contiene realmente el retrato de esta mujer o si se trata de una representación del dios del maíz, pues el prefijo femenino *ix-* se presenta algo confuso en el texto (Garay 2020, comunicación personal). A pesar de ello, puesto que se trata de un monumento de gran relevancia, y que en la bibliografía general todavía se mantiene la teoría inicial de que se trata de la Señora Tzuutz “Nik”, hemos decidido no excluirla de este análisis.

⁷ Los ejemplos de mujeres como protagonistas por sí solas de un monumento fueron recogidos por Tuszyńska en 2016: 235-239.

La estela fue hallada en el año 2004, durante la temporada de campo del Proyecto Arqueológico Naachtún (2004-2009).⁸ Y, se calcula que pertenece al período Clásico Temprano (entre los siglos V y VI) (Rangel, Alonso y Reese-Taylor 2013: 37,45; Mathews 2013: 91; Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 337).

Esta obra fue dañada de manera premeditada y sepultada posteriormente en un lugar sumamente significativo. En concreto, se enterró bajo el Edificio I-d, una estructura que forma parte del Complejo Triádico de Naachtún (Rangel, Alonso y Reese-Taylor 2013: 37; Mathews 2013: 91) (Fig. 4.13.). Según las últimas investigaciones (Hiquet 2018: 44), estaba específicamente dispuesta en el eje de este conjunto, alineada con una sepultura muy antigua, quizás perteneciente al fundador o, al menos, a uno de los primeros gobernantes de esta dinastía.

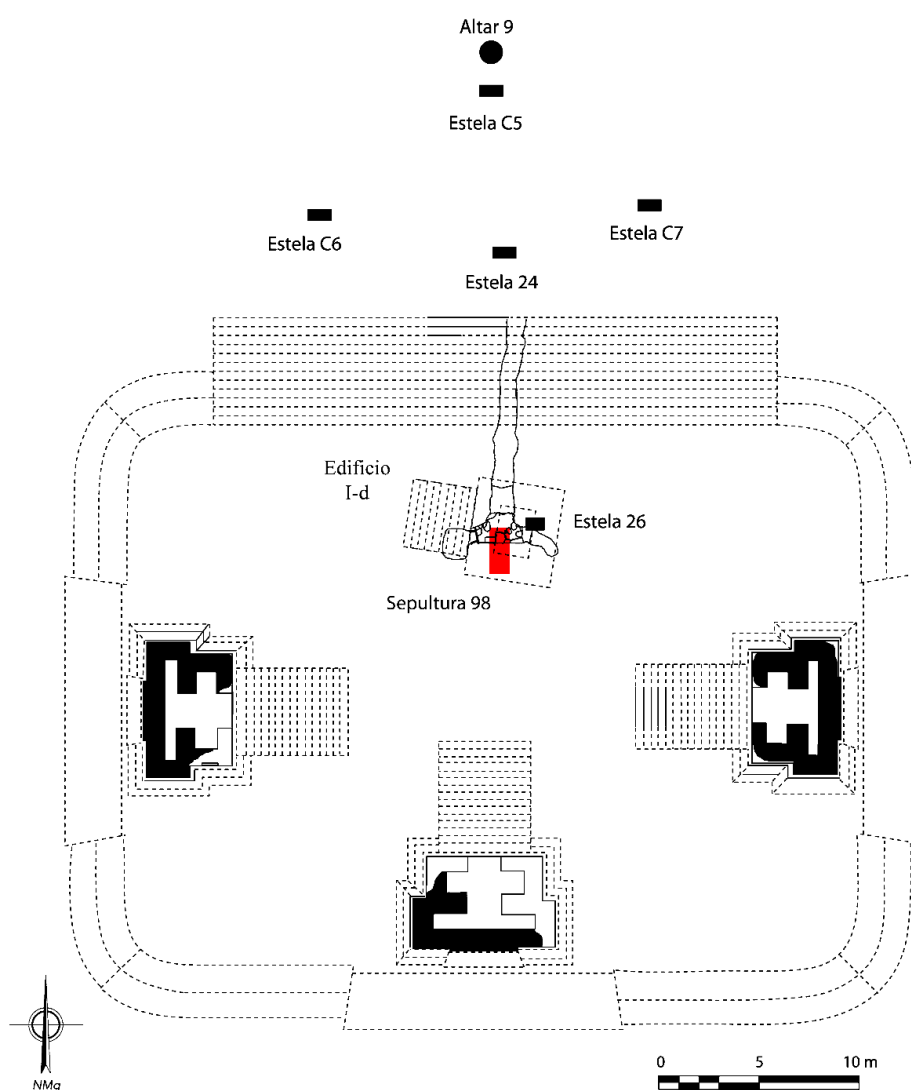


Fig. 4.13. Ubicación de la Estela 26 en relación con la cámara funeraria 98 y la Estela 24, modificado por J. Hiquet en 2018; Levantamiento de C. Gillot, D.Michelet y J. Hiquet.

⁸ Para más información sobre el proceso de excavación y documentación, así como el estado de conservación, de la Estela 26 de Naachtún véase: Rangel, Alonso y Reese-Taylor 2013: 37-56. Para consultar la ficha técnica más reciente de la obra véase el Catálogo de los monumentos de Naachtún, en Patrois 2019b.

El análisis del retrato de esta dama presenta unas particularidades especiales ya que está acompañado por una gran cantidad de figuras y signos escriturarios, pudiéndose distinguir únicamente los brazos y la cabeza de la Señora Tzuutz “Nik” (Fig. 4.15.). Su rostro mira hacia su derecha y sus brazos, que emergen desde ambos lados de su cabeza, están extendidos hacia fuera. El resto de la imagen está ocupada por su tocado y otra serie de figuras que inundan la escena y se extienden alrededor de ella. Las facciones de su rostro no pueden observarse debido a que fueron conscientemente desdibujadas (Patrois 2012: 381).

A pesar de todo, es posible distinguir algunos elementos que coinciden con los atributos iconográficos presentes en otros retratos femeninos estudiados, como pueden ser sus joyas. Vemos así la orejera compuesta por un disco de cuentas y un cáliz de perfil infijo, y también las pulseras de cuentas que adornan sus muñecas.

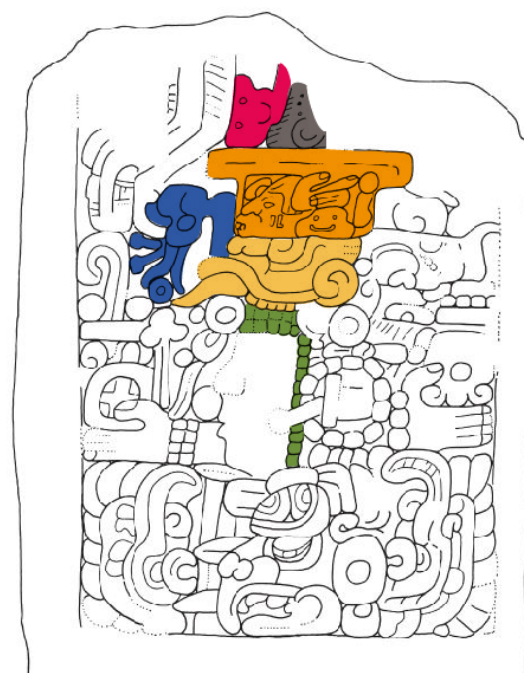


Fig. 4.14. Estela 26 de Naachtún. Fotografía en Rangel, Alonso y Reese-Taylor 2013: 53.

Fig. 4.15. Estela 26 de Naachtún. Tocado: diadema (en verde); criatura de hocico largo (en amarillo); bol (en naranja); ave acuática (en azul); espina (en gris); concha (en magenta); Dibujo de P. Mathews modificado por A. Lacadena y coloreado por la autora.

Mención aparte requiere su tocado, cuya base está compuesta por una efigie zoomorfa. Del hocico de este ser observamos cómo sobresale un ave con el cuello retorcido, que agarra con su pico unos abalorios. Por su comparación con otros tocados similares se deduce que se trataba de un ave acuática, seguramente una garza o un cormorán y que, lo que sostiene en su pico es un pez estilizado. Algo que precisó Lacadena⁹ (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 334n1), pero que ya habían apuntado Rangel, Alonso y Reese-Taylor (2013: 43-44) unos años antes.

Encima de la máscara se sitúa el cuenco con los instrumentos de autosacrificio (pueden observarse parcialmente la concha y la espina de mantarraya), que componen la insignia cuatripartita. De modo que, en conjunto, podemos identificar el tipo de tocado del dios GI. No obstante, su complejidad y el abigarramiento entre los símbolos dificultan su distinción.

En el cuerpo del cuenco se encuentra el glifo que designa su nombre, el mismo que estaba grabado en la Estela 3 de Tikal, y que ha permitido reconocer a Ix Tzuutz “Nik” en el retrato (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 337-338), (Fig. 4.16.).



Fig. 4.16. Glifo leído como 'IX-TZUTZ-NIK' en la Estela 3 de Tikal (C6) (izquierda) y detalle del tocado de la señora en la Estela 26 de Naachtún donde aparece el mismo glifo (derecha). Dibujo de A. Lacadena.

Por otro lado, Mathews (2013: 91-92) también detectó paralelismos entre los glifos que aparecen en este tocado y los que fueron representados en la Estela 6 de Yaxhá y en las ya citadas orejeras de Río Azul, todos ellos fechados hacia el s. V aproximadamente. Esta coincidencia entre la datación de los monumentos y los glifos del nombre refuerzan todavía más la teoría de que efectivamente se trate de la representación de una reina real de la historia de Naachtún.

Otra gran cabeza zoomorfa y aviforme ocupa la mitad inferior de la escena, en la zona que corresponde al pecho de la señora (Fig. 4.17.). Tiene pico y a ambos lados se extienden diseños emplumados conformando sus alas. Sobre su frente, Rangel, Alonso y Reese-Taylor (2013: 43-44) identificaron el signo **AK'AB** del calendario Tzolkin. Y, tanto estos autores como Mathews (2013: 92) concluyen que se trata de alas de serpiente. Los estudios más

⁹ Estas y otras apreciaciones están basadas en las notas de campo de Lacadena, de la Temporada 2015 del Proyecto Naachtun, que fueron revisadas y parcialmente publicadas en Nondédéo, Lacadena y Garay 2018.

actuales apuntan la posibilidad de que “sea una forma combinada de las aves CHAN y CH’EN, configurando juntas la expresión *chan-ch’e’n*, (...) que funciona como un difrasismo que podría significar ‘ciudad’ ” (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 334n1).

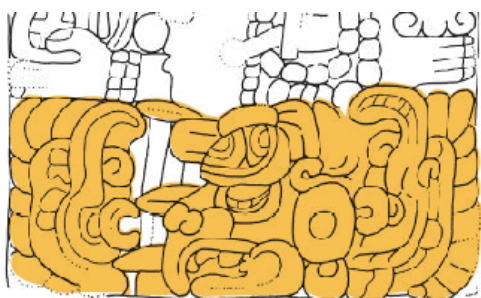


Fig. 4.17. Cabeza aviforme alada resaltada en color amarillo. Detalle de la fig. 4.15. modificada por la autora.

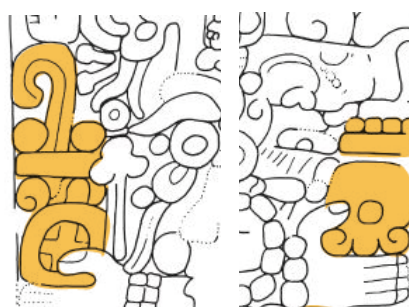


Fig. 4.18. Cartuchos glíficos en las manos resaltadas en color amarillo. Detalle de la fig. 4.15. modificada por la autora.

En cuanto a los objetos que se encuentran sostenidos por sus manos, cabe destacar que tampoco se trata de los instrumentos que acostumbramos a analizar (barras ceremoniales, bultos o sangradores, entre otros) sino de sendos cartuchos glíficos (Fig. 4.18.). Inicialmente, se consideró que eran signos ligados a los días 7 *k’an* y 9 *ajaw* también del calendario Tzolkin (Rangel, Alonso y Reese-Taylor 2013: 43-44). No obstante, lecturas más recientes actualizaron esos datos y refutaron esa teoría, defendiendo que se trata de un par complementario, presente también en otros monumentos del sitio como la Estela 27 que estudiamos a continuación, y que su lectura es 7-K’AN-NAL? (en su mano derecha) 9-CH’ICH’? (en su mano izquierda). Así, el sufijo -NAL “lugar de”, indica que se trata de topónimos, concretamente lugares sobrenaturales relacionados con el origen y la abundancia (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 344; Garay y Raimúndez, 2020 comunicación personal).¹⁰

Asimismo, dada la relación marital que existió entre esta señora y el gobernante K’an Chitam de Tikal, no es de extrañar que los atributos iconográficos que exhibe guarden muchas similitudes con la Estela 2 de Tikal dedicada por el citado gobernante (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 337). Si nos fijamos en el tocado, observamos que se repite la máscara monstruosa de cuyo hocico sobresale el ave con el pez en el pico o la presencia de la Insignia cuatripartita. Incluso la orejera está enmarcada arriba y abajo con nudos,

¹⁰ Estas recientes teorías descartarían la consideración de Patrois (2012: 381) de que en su mano porte una bolsa ceremonial.

como vemos en el caso de ella. También los glifos que la señora sujeta en las manos se repiten sobre los hombros del gobernante.¹¹

Además de sus elementos iconográficos, el contexto en el que fue descubierta esta estela aporta interesante información sobre la historia de la misma. Puesto que, tal y como describimos anteriormente, estaba alineada significativamente con el enterramiento de uno de los primeros gobernantes de la dinastía del sitio. Esta ubicación, podría estar planteando una vinculación entre el antiguo gobernante de Naachtún y nuestra protagonista (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 338-340). Lo que significa que, años después de haber sido atacada en el marco de un enfrentamiento bélico (todavía poco claro), en un intento por borrar parte de la memoria social, la Estela 26 fue enterrada para protegerla.

Además, en la excavación arqueológica fue hallada también la ofrenda dedicatoria original, sepultada conscientemente junto a la estela, que consistía en un cuerpo infantil contenido entre dos platos apoyados uno sobre otro sobre sus pestañas basales.¹² Si esta hipótesis es cierta, esta acción, sumada al lugar concreto escogido para ello, demuestra la admiración y el respeto que le profesaban en Naachtún a esta dama.

Por otro lado, varios de los atributos iconográficos que porta, como por ejemplo la Insignia cuatripartita, la vinculan con las ceremonias de conjuración de la serpiente de la visión tras el sangrado ritual. Por ello, como decíamos al inicio, Mathews (2013: 92) tampoco descarta que se trate de una figura del ámbito sobrenatural, diosa o ancestro, si bien la presencia de aspectos divinos y sobrenaturales en las representaciones de los gobernantes es recurrente en la iconografía maya y, especialmente, cuando era una mujer quien concentraba en sus manos el poder y debía justificarlo. Una práctica que, tal vez, es novedosa en los retratos femeninos del Clásico Temprano, pero que veremos de manera más frecuente en los siguientes períodos.

No obstante, es una imagen que sigue suscitando debate, de hecho, Patrois (2016: 301) cita “retrato” entre comillas, y atribuye esta representación al ámbito de la epigrafía, y no al de la iconografía.

Desde nuestro punto de vista, consideramos que existen evidencias suficientes como para aceptar su identificación. Los epigrafistas han hallado paralelismos entre los glifos leídos en el tocado de la Estela 26 y los que están presentes en otros textos donde sí se lee

¹¹ Para consultar el dibujo de la Estela 2 de Tikal véase: Beliaev *et. al.* 2013: 49. Para consultar una comparación entre ambos véase Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 336.

¹² Para más información al respecto véase Rangel, Alonso y Reese-Taylor 2013: 37-56; Mathews 2013: 91-93; Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 334-340; Hiquet 2020: 298-299.

claramente su nombre. Además, la datación también se corresponde con la época en la que se sabe que vivió esta dama. Por otro lado, el hecho de que porte el tocado del dios G1 podría ser otro indicador, ya que conocemos otros muchos casos femeninos con este ornamento. Y, en este ejemplo en concreto, el nombre de esta divinidad está presente también entre los títulos de la señora.

Además, si esta imagen fue dañada en algún momento de conflicto, es porque seguramente pertenecía a un personaje real, a un personaje histórico y con la suficiente relevancia política como para que los enemigos quisiesen borrar su memoria en un momento dado. Y, que sus simpatizantes la honraran años después para compensar la humillación a la que fue sometido su monumento.

No obstante, continúan siendo hipótesis. Las futuras investigaciones en el sitio seguramente ayudarán a esclarecer estas cuestiones.

4 . 2 . 2 . | **Ix ¿?** | Señora de la Estela 21 | (¿-?)

B I O G R A F Í A

En los registros iconográficos de Naachtún fue localizada otra noble dama que vivió a finales del período Clásico Temprano.

El estado de deterioro del monumento en el que apareció representada, la Estela 21, ha impedido que conozcamos aspectos específicos de su biografía.

Sin embargo, el examen de su retrato que ofrecemos en el siguiente apartado pone de manifiesto que, una vez más, estamos ante una mujer destacada en la corte de Naachtún.

Es obvio que entre la élite de cada ciudad debieron convivir numerosas mujeres, las cuales gozaron de un alto grado de consideración y poder. Y que son ellas las que aspiraron a ser retratadas en el arte monumental. En ese sentido, la Estela 21 de Naachtún no se queda atrás, y nos sitúa ante una reina que mira de frente al espectador, desde la cara principal del monumento. En general, son escasos los retratos en los que la figura regia está orientada completamente de frente. Y, entre los ejemplos femeninos, apenas contamos con unos pocos aparte de este, como el de la Señora de Tikal en la Estela 23 del sitio (Fig. 4.30.) o los de la Señora Winakhaab' en las Estelas 1 y 3 de Piedras Negras (Figs. 4.91. y 4.92.).

Por lo tanto, aunque no sepamos mucho sobre la historia de esta dama, podemos imaginar que no distaba mucho de los relatos que conocemos sobre la vida de otras mujeres como las que acabamos de mencionar.

REPRESENTACIONES

En el lateral norte de la Acrópolis de Naachtún fue hallada la Estela 21, que se había caído desde su plataforma.¹³ El monumento fue erigido hacia finales del período Clásico Temprano (Ruppert y Denison 1943: 134; Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 333, 340).

Esta obra formaba parte de un grupo de carácter funerario en el que predominaban las estelas lisas, siendo esta la excepción. Además del retrato antropomorfo en la cara frontal, la estela fue labrada en ambas caras laterales. Concretamente, en el lateral izquierdo se halló una referencia a un vínculo de parentesco entre padre e hijo y, en el opuesto, una fecha en cuenta larga con serie suplementaria, muy erosionada.¹⁴ En caso de que esta cuenta estuviera indicando una fecha histórica, un aniversario de *k'atun*, tal y como proponen de manera tentativa Nondédéo, Lacadena y Garay (2018: 341), podría estar aportándonos pistas sobre el motivo conmemorativo que podría haber tras el retrato de esta señora.



Fig. 4.19. Estela 21 de Naachtún.
Fotografía de A. Garay.

Su representación ocupó por completo la cara frontal de la Estela 21 de Naachtún (Fig. 4.19.). La talla es muy profunda (10 cm.), dando como resultado un retrato en alto relieve, combinado con un relieve más suave para marcar los detalles de la ornamentación (Ruppert y Denison 1943: 134). Sus piernas están ligeramente separadas con los pies apuntando en un ángulo de 180°, y su cuerpo es visto de frente. Sus brazos están recogidos sobre su pecho. Y, de manera excepcional, la protagonista de esta representación también mira hacia delante mostrándonos por completo el óvalo de su

¹³ Para consultar la ficha técnica más reciente de la obra véase el “Catálogo de los monumentos de Naachtún” en Patrois 2019b.

¹⁴ Para una información más detallada al respecto de las inscripciones jeroglíficas de la Estela 21 véase: Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 340-341.

cara, cuyas facciones se han desdibujado con el paso del tiempo y las inclemencias climáticas a las que ha estado expuesta.

Algunos autores han notado que, además de en Tikal, como mencionábamos previamente, también en Uaxactún se hallaron ejemplos de estelas en las que los personajes retratados eran vistos completamente de frente. El hecho de que esto se haya dado en sitios que estuvieron en contacto durante algunos periodos históricos (Tikal, Uaxactún y Naachtún), ha llevado a pensar que tal vez se trata de una tendencia estilística nacida en la región, extrapolada más tarde a otros lugares como Piedras Negras. Y, que quizás era más propio de las representaciones de las reinas, aunque en la Estela 20 de Uaxactún el protagonista sea un varón (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 343). De un modo u otro, lo que sí es seguro es que no contamos con una gran variedad de ejemplares de este tipo, lo que los hace especialmente llamativos.

Por otra parte, el mal estado de conservación no ha impedido que reconozcamos algunos de los detalles que caracterizan su indumentaria, como, por ejemplo, sus enormes orejeras en forma de disco situadas a ambos lados de la cara.

Del mismo modo, podemos intuir que calzaba unas sandalias, aunque no hay indicios de que portase un cinturón. Al contrario, viste una prenda suelta, un huipil que cubre su cuerpo por completo desde los hombros hasta la altura de los tobillos, y que está profusamente decorado con diseños geométricos y la clásica banda con el símbolo **IK'** en los bordes inferiores de la tela. En el detallado estudio iconográfico que llevó a cabo Patrois (2012: 380) sobre esta estela, indica que viste un huipil y, sobre este, se cubre con una capa con los mismos diseños de cuadrícula. No obstante, nosotras nos inclinamos más a pensar que todo el conjunto forma parte de una única prenda, un huipil cuyas mangas largas cuelgan por delante del resto de la tela, de manera similar a los que lucen las mujeres de Yaxchilán en los Dinteles 1, 15, 24 o 32 (véase Figs. 4.130, 4.151., 4.108. y 4.118). Asimismo, una estrecha banda de tela asoma por debajo de su huipil, más ceñida a su cuerpo. Lo que podría indicar que llevaba una prenda interior, quizás una falda como la que se advierte por debajo del vestido de otras señoras, como Ix Chak Joloom en el Dintel 1 de Yaxchilán, por citar un ejemplo.



Fig. 4.21. Estela 21 de Naachtún. Archivos de la Carnegie: foto n°58-34-20/62533.



Fig. 4.20. Detalle de las representaciones cerámicas de dos señoras. Fotografías de J. Kerr, 3112 (izquierda), 3553 (derecha).

Imaginar cómo debió ser su tocado es algo más complicado, puesto que ha desaparecido prácticamente por completo. En principio, la forma de su base nos invita a pensar en el tipo de adorno que lleva en la cabeza la Señora Winakhaab' de Piedras Negras en los retratos en los que también mira de frente al espectador. No obstante, cuando observamos fotografías más antiguas (Fig. 4.21.), distinguimos que el conjunto de la pieza parece formar parte de un amplio turbante. Así lo expresa Patrois (2012: 380), al afirmar que no estamos ante el característico penacho de plumas, más frecuente en el arte monumental. Eso nos lleva a pensar en los tocados que caracterizan los retratos femeninos en otro tipo de soportes, las figurillas de barro. Existen numerosos ejemplos entre las figurillas de Jaina (Fig. 4.20.) en los que las señoras lucen ostentosos turbantes de grandes dimensiones, que podrían asemejarse a lo que vemos sobre la cabeza de la Señora de la Estela 21. En este caso, sería un ejemplo sin precedentes en el arte monumental, al menos entre los retratos femeninos de nuestro *corpus* de investigación. De un modo u otro, la piedra caliza presenta un volumen sin forma definida en esta área, que impide que podamos conocer este dato con más seguridad.

La posición de sus manos también parece indicar que podía estar sosteniendo algún objeto sagrado. Inicialmente, Ruppert y Denison (1943: 134) propusieron que se trata de un bulto ceremonial, algo que fue refutado más tarde por Patrois (2012: 380, 383). Ella propone que se trate más bien de una barra ceremonial. Y, específicamente, un modelo curvado como la que se observa en la Estela 2 de Copán (Fig. 4.22.) o en la Placa de Leyden (Fig. 4.23). En este sentido, las formas curvas que traza el objeto a la altura del pecho de la señora, justo por debajo de sus manos, nos hacen coincidir con la propuesta de Patrois. Consideramos que se trata de una serpiente bicéfala que está siendo sostenida como una barra ceremonial, igual que se observa en numerosos retratos femeninos en Yaxchilán (véase Tabla I.5. en los anexos).

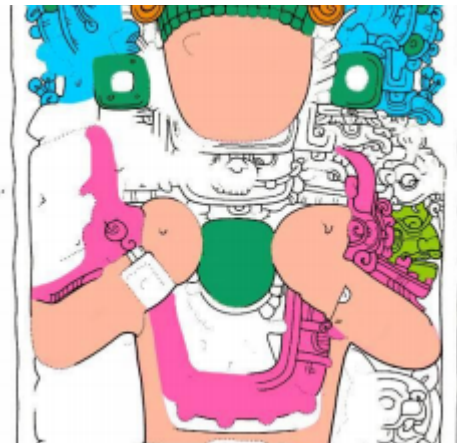


Fig. 4.22. Detalle de la Estela 2 de Copán. Dibujo de B. Fash donde puede verse la serpiente bicéfala coloreada en violeta.

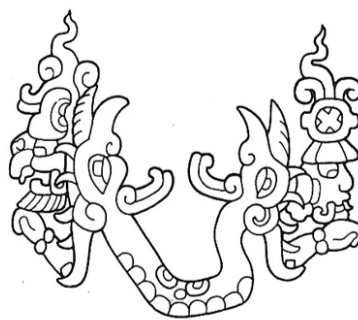


Fig. 4.23. Detalle de la serpiente bicéfala en la Placa de Leyden. Dibujo de J. Montgomery.

¿Qué conclusiones podemos extraer entonces del retrato de esta dama? ¿Qué nos cuenta sobre ella, a falta de otras fuentes de información? Desde luego, las otras dos mujeres representadas de esta forma son ejemplos de un extraordinario poder. La Señora de Tikal se mostraba ante su pueblo como la heredera legítima al trono de la gran ciudad. Mientras que, por su parte, la Señora Winakhaab' contaba con un extenso programa iconográfico en Piedras Negras que la equiparaba con su marido en el trono y desvelaba su participación activa en el gobierno del sitio. Por ello, deducimos que la Señora de la Estela 21 de Naachtún pudo ostentar un poder similar al de su posible contemporánea en Tikal y la posterior reina de Piedras Negras. Y que, por ello, fue merecedora de un retrato de estas características. Lamentablemente, no podemos conocer con más precisión el rol que desempeñó en el gobierno de Naachtún y el prestigio, o no, que alcanzó en vida. Aunque el huipil finamente bordado y la posible serpiente a modo de barra ceremonial entre sus manos son indicadores que prueban que esta señora estaba fuertemente vinculada con el poder y los aspectos religiosos de su pueblo. Además, no debemos obviar el hecho de que protagonice, por sí sola, un monumento de estas características asociado a un

conjunto funerario. Por ello, aunque no se trate de un momento histórico en el que la ciudad de Naachtún viviera su máximo apogeo, al contrario, las clases gobernantes no dejaban de ser relevantes y de representarse como la máxima autoridad en sus retratos.

4.2.3. | **Ix Kaan Ajaw** | Señora de la Estela 27 | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Como es sabido, el poder de la dinastía Kanu'l se extendió desde Calakmul hacia otras muchas regiones del Petén guatemalteco a lo largo del período Clásico Tardío. Y, a pesar de los vaivenes políticos, durante un tiempo su influencia llegó hasta la ciudad que nos ocupa, Naachtún.

Una prueba de ello es la presencia de al menos una de las princesas de la dinastía Kanu'l, en el territorio de Naachtún. Quizás una hija de Yuknoom Took' K'awiil (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 344).

Así es como comienza la historia de esta mujer, cuyo retrato fue tallado en la Estela 27 de Naachtún. Aunque desconocemos su nombre, su título la vincula necesariamente con la nobleza de Calakmul. No obstante, su imagen y sus acciones fueron documentadas en un lugar extranjero. Como tantas otras, es posible que viajase desde su ciudad de origen hasta otro reino para desposarse con el gobernante local, el de Naachtún en este caso. Sin embargo, tampoco hay vestigios que faciliten el nombre del que pudo ser su esposo (Tuszyńska 2016: 140).

Probablemente, la señora que ahora nos ocupa vivió en la primera mitad del s. VIII, de acuerdo con la datación de sus monumentos asociados. Si bien, tampoco hay fechas exactas y concluyentes en relación a esta dama, por lo que solo podemos asegurar que su vida se desarrolló en algún momento del período Clásico Tardío (Patrois 2019b).

Respecto a los registros epigráficos que mencionan a la Señora Kaan Ajaw, uno de los títulos que indican su posición regia sería el de *Ix ajaw* “mujer noble” (Tuszyńska 2016: 69).

Es oportuno mencionar que, a partir de los últimos estudios sobre los fragmentos de la Estela 10 del sitio, se han desvelado algunos aspectos que podrían estar relacionados con la función política desempeñada por esta mujer. Y es que se ha identificado la participación ritual de una reina de Kanu'l en el año 761 d. C., liderando una ceremonia de

conmemoración en la ciudad de Naachtún (Vázquez y Kupprat 2018: 85).¹⁵ Por lo que es posible que se trate de ella. No obstante, no se puede descartar la idea de que, a lo largo de los años en los que Calakmul intervino en las políticas de otros sitios, fueran varias las mujeres de esta urbe las que se sucedieran por la corte de Naachtún. Esto significa que no tiene por qué ser necesariamente nuestra protagonista la mujer mencionada en la Estela 10 (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 345; Nondédéo *et. al.* 2021). Por ello, a pesar de contar con una fecha exacta para el evento documentado en este monumento, no podemos asegurar que forme parte de la biografía de esta dama.

De un modo u otro, en lo que sí concuerdan todos los especialistas es que en la citada estela se menciona a una mujer originaria de Calakmul, curiosamente en un momento en el que la dinastía había perdido relevancia, lo que genera todavía más interrogantes sobre la presencia de esta mujer en Naachtún por aquel entonces (Vázquez y Kupprat 2018: 85; Nondédéo 2019: 425).

En resumen, si aceptásemos la propuesta de que la princesa Kanu'l representada en la Estela 27 es la misma mujer que se menciona en la Estela 10, se podrían entender mejor los motivos que llevaron a los habitantes de Naachtún a destruir y humillar el Monumento 27, tal y como veremos en el análisis posterior. Esto es así porque la Estela 10 está datada, como decíamos, en un momento de descenso de poder del linaje de los Kanu'l y restablecimiento de las relaciones entre Naachtún y Tikal. En esa época, es lógico pensar que la reina extranjera, procedente de Calakmul, no fuera bien vista en la corte.

¹⁵ Concretamente, se ha encontrado el verbo *k'al tuun* "atadura de piedra" asociado al título de Ix Kaan Ajaw (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 345).

REPRESENTACIONES

El descubrimiento de la Estela 27 de Naachtún se debe a Ernesto Arredondo, quien la excavó hace quince años.¹⁶ El monumento pertenece al período Clásico Tardío (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 343). Y, su localización es particular, puesto que no se hallaba erguida en su lugar original, sino que había sido conscientemente fragmentada, arrastrada e incorporada (en el eje central de la Estructura XI-a) (Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 59; Arredondo 2013: 78; Patrois 2016: 303, 2019b). Así, la efigie de la reina era pisoteada literalmente, con la repercusión simbólica que eso implica. El hecho de que fuese recubierta de estuco para su colocación ha facilitado la conservación de su relieve escultórico, aunque lamentablemente la estela se encontró partida (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 343, 345).

Cuando la Estela 27 pasó de ser un monumento público y se reutilizó como grada de escalera, fue troceada. Por ello, del retrato de la Señora Kaan Ajaw en su cara frontal solo conservamos la mitad inferior (Fig. 4. 24.). No obstante, es suficiente para reconocer cómo era su imagen, puesto que guarda muchas similitudes con otros ejemplos vistos en la región del Petén. El parecido más evidente se da entre esta y las Estelas 9, 28, 54 u 88 de Calakmul (Figs. 4.3.; 4.1.; 4.10.; 4.11.) y las Estelas 24, 29 y 31 de Naranjo (Figs. 4.39.; 4.41.; 4.42.).

La figura femenina está situada de pie, descalza, sobre signos jeroglíficos que Lacadena identificó como 7-*IK'* –*K'AN* –*NAL* 9-?. Son los mismos glifos que porta en las manos *Ix Tzutz Niik* en la Estela 26 y que se refieren a un lugar sobrenatural (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 343-344).

Por otro lado, acorde con la estética propia del arte maya monumental del período Clásico Tardío, sus pies apuntan hacia el exterior. Al igual que *Ix Wak Chan* en sus retratos, esta mujer debía estar sosteniendo algún objeto o instrumento a la altura su pecho, o tal vez haciendo algún gesto con las manos (aunque es menos común), puesto que no se aprecian sus brazos colgando, con lo que podríamos deducir que estaban flexionados sobre el pecho.

¹⁶ Para consultar la ficha técnica más reciente de la obra véase el Catálogo de los monumentos de Naachtún en Patrois 2019b.

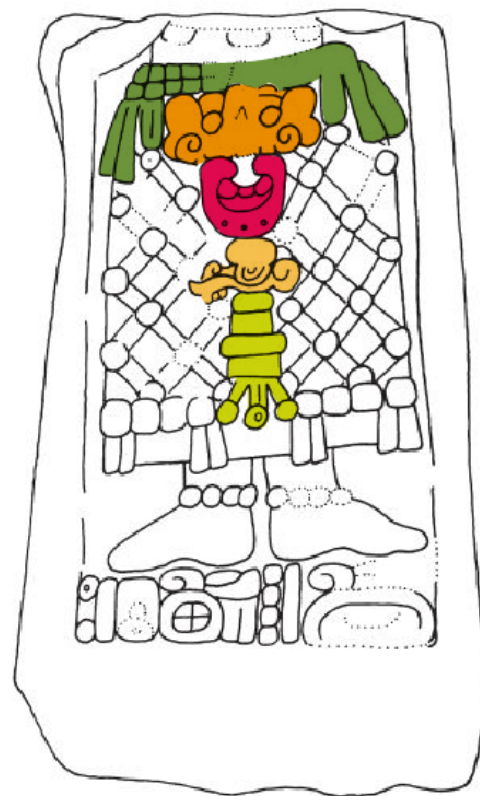


Fig. 4.24. Estela 27 de Naachtún: Cinturón (en verde oscuro); máscara *xook* (en naranja); concha (en magenta); criatura de hocico largo (en amarillo); flor de tres estambres (en verde claro). Fotografía y dibujo de A. Lacadena, coloreado por la autora.

Seguramente, la reina estaba ricamente engalanada y, aunque no conocemos la mitad superior de la imagen, las tobilleras de perlas revelan que lució una lujosa ornamentación.

Eso también lo podemos deducir a partir de su vestido. Una falda decorada por una serie de cuentas tubulares cosidas de manera entrecruzada formando un patrón de red. En la parte inferior estaba decorada con una banda de cuentas más grandes y flecos dispuestos de manera equidistante y, debajo, una banda lisa. Dicha falda estaba adornada con un cinturón de teselas cuadrangulares del que cuelgan algunas tiras de tela corta en los laterales y, en el centro, la efigie del tiburón *xook*, la concha *Spondylus*, la pequeña máscara de la criatura de hocico largo y, por último, la flor de tres estambres. Es decir, que portaba los atributos característicos del traje de red (Fig. 3.77.).

Esta indumentaria seguramente iría acompañada de un complejo tocado de largas plumas, un pectoral, orejeras y muñequeras, como los que vemos en los demás ejemplos estudiados de este tipo.

Esta vestimenta refuerza su identidad como mujer de la dinastía Kanu'l, cuyas representantes suelen lucir este traje. De acuerdo con Patrois (2016: 303), en esta imagen se produce una simbiosis entre la estética propia de ambos sitios, Calakmul y Naachtún. Y, su parecido con las estelas de Naranja, también aliado de Calakmul en ese periodo, no hace más que reafirmar la hipótesis (Arredondo 2013: 79).

Conocemos de sobra la fuerza que transmiten generalmente los retratos donde se muestra el traje de red y, por ende, la fuerza del personaje que lo porta. Ante una representación de estas imponentes características no es de extrañar que, en momentos de tensión política, los enemigos de esta señora y su linaje, intimidados, quisieran acabar con el monumento. Así se explica por qué esta estela “(...) fue ritualmente matada mediante su destrucción y su enterramiento (cabeza arriba) por debajo de la escalera de acceso al complejo palaciego. Cada vez que se subía por la escalera, se pisaba este monumento, literal y simbólicamente (...)” (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 344-345). Una acción denigrante y deliberada de la que ya se habían hecho eco otros autores en estudios previos (Reese-Taylor 2009a: 59; Mathews 2013: 93). Esto deja más que patente la importancia de la imagen como icono en el pensamiento de los antiguos mayas pues, desprestigiando su efigie, desprestigiaban a la reina. Una práctica que, de hecho, no atañe solo a este monumento, sino que fue común por aquel entonces, aunque las razones no son siempre las mismas (Mathews 2013: 93). Otra forma conocida de desacreditar a la persona retratada, fue la práctica de destruir su rostro en el monumento, como es el caso del retrato de la Señora de Tikal en la Estela 23 del sitio o del Altar 5 de La Corona, en el que llama la atención el rostro emborronado del gobernante, en una imagen que, por lo demás, se encuentra bastante bien conservada.¹⁷

Encontramos así con otro aspecto de la cultura maya en el que no parece haber existido una diferenciación de género, puesto que las agresiones deliberadas sobre las efigies pétreas de algunos importantes personajes históricos se llevaron a cabo indistintamente tanto en imágenes femeninas como masculinas.

¹⁷ Para más información sobre la destrucción de monumentos en Tikal véase: Moholy-Nagy 2016. Y, para consultar un estudio reciente sobre el Altar 5 de la Corona véase: Stuart *et. al.* 2018.

B I O G R A F Í A

Aunque desconocemos su nombre, se piensa que la dama retratada en la Estela 9 de Naachtún vivió a principios del s. VIII.

En la Estela 9 en la que fue retratada esta señora algunos especialistas han encontrado vinculaciones entre Tikal y Naachtún (Reese Taylor *et. al.* 2009b).¹⁸ Por lo que, podemos inferir que tal vez ella nació en el seno de la nobleza de Tikal y, desde allí, se trasladó a la corte de Naachtún donde se casó con algún gobernante del sitio. De esta forma se creaban vínculos entre ambas ciudades que favorecían la posición política de Naachtún en la región, al afianzar su relación con una de las grandes potencias del Petén. Dado que en la primera mitad del s. VIII (entre el 730 y el 750 d. C.) fue cuando se retomaron las alianzas entre ambas ciudades (Nondédéo *et. al.* 2021), esta teoría podría ser viable.

Desafortunadamente, hasta el momento no contamos con más información que nos permita reconstruir la vida de esta dama.

R E P R E S E N T A C I O N E S

A pesar del mal estado de conservación en el que se encuentra la mayoría de los monumentos pétreos de Naachtún, hemos podido conocer al menos su rostro. El perfil de esta señora se puede distinguir en un fragmento de piedra caliza que formaba parte de la Estela 9 del sitio (Fig. 4.25.).

Esta estela data del año 731 d. C. y fue hallada por Morley en mayo de 1922 en el límite de la Plaza Sur de Naachtún, concretamente al sur de la Estructura XIX (Ruppert y Denison 1943: 132; Patrois 2019b: 352).

La representación nos permite vislumbrar la riqueza con la que fue ornamentada esta señora, aunque solo podemos analizar su busto.

¹⁸ Debido a la confusión inicial que hubo entre las inscripciones relativas a la ciudad de Masuul y Naachtún en la historiografía (Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 340), queda pendiente una lectura más actualizada de estas inscripciones para probar estas hipótesis con más seguridad.

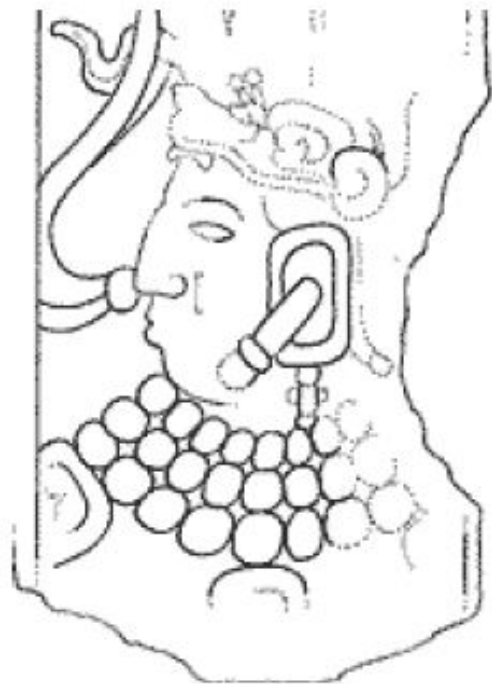


Fig. 4.25. Fragmento de la estela 9 de Naachtún. Dibujo en Reese-Taylor *et. al.* 2009b.

La gran orejera que porta estaba formada por un disco atravesado por una pieza cilíndrica, decorada con una cuenta en el extremo.¹⁹ Por detrás cae un pequeño contrapeso T. El siguiente elemento que llama nuestra atención es el que emerge de su nariz, inicialmente interpretado como una nariguera. En el dibujo que presentamos, este elemento sobresale componiendo una forma flamígera. Patrois (2012: 370) apunta que se ha cometido un error de interpretación, que realmente estas volutas forman parte de la máscara que adorna su tocado, del mismo modo que en la Estela 18 de Naachtún (Figs. 25 y 26), mientras que la nariz de la señora está adornada solamente con una joya rígida.

Esta teoría nos parece verosímil si tenemos en cuenta que no es el único error en el dibujo. Sin embargo, cabe apuntar que, en el Panel 6 de La Corona, se reproduce un elemento parecido justo en la nariz de Ix Ti' Kaan Ajaw, situada a la izquierda de la escena (Fig. 4.49.).

Además, observamos parte de su pectoral, el cual reproduce un modelo clásico formado por tres filas de cuentas esféricas y unos medallones más grandes en la parte inferior.

En cuanto a su tocado, es difícil discernir sus elementos debido a la erosión. De acuerdo con el dibujo, se trata de un tocado complejo con una máscara zoomorfa en la base. Sin embargo, se sospecha que pudo ser malinterpretado y, por tanto, no podemos definir con seguridad ninguno de sus elementos (Patrois 2012: 370).

De acuerdo con las primeras descripciones efectuadas por Morley en el momento de su hallazgo, la estela completa mostraba a la señora de pie, con los pies apuntando hacia fuera (Morley 1937-38 vol. III: 350-351). Además, portaba en su mano un escudo circular adornado con franjas y una pluma en el centro que sujetaba con su mano izquierda.

¹⁹ En el dibujo (Fig. 4.25.) esta pieza parece tener forma cuadrangular. No obstante, si observamos con atención la fotografía de Morley (1938), se percibe claramente su forma circular. De hecho, tal y como apunta Patrois (2012: 370), de acuerdo con el estudio y categorización de estos elementos realizado por Proskouriakoff en 1950, las orejeras cuadrangulares son mucho más tardías, solo se han hallado ejemplos en el s. IX.

En origen, el retrato de la señora en esta estela no debía distar mucho del que estudiamos a continuación, tallado en la Estela 18 de la misma ciudad. Y nos permite reconocer a una señora, cuyos atributos iconográficos se corresponden con los de una dama que ostentó una importante posición social en Naachtún.

4.2.5. | IX ¿? | Señora de la Estela 18 | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Durante la primera mitad del s. VIII, otra princesa, probablemente descendiente de la dinastía Kanu'l, se abrió paso en la corte de Naachtún.²⁰

Su nombre no ha llegado hasta nuestros días, pero sí se ha conservado uno de sus retratos en la cara frontal de la Estela 18 del sitio, que data de la primera mitad del s. VIII. Dicho monumento, de acuerdo con una tradición que vemos muy repetida en Calakmul, estaba emparejado con otro que albergaba un retrato masculino, la Estela 19 de Naachtún (Mathews y Parmington 2005: 105; Vázquez López 2015: 180). Gracias a eso podemos suponer que ella era la reina consorte de Naachtún por aquellas fechas. Sin embargo, tampoco se conoce la identidad del varón con el que estaba asociada, lo cual nos impide obtener más información sobre ella.

De un modo u otro, consideramos que su historia está en sintonía con la de muchas otras mujeres de esta célebre dinastía, que afianzaron los vínculos entre Calakmul y otras ciudades mediante sus alianzas matrimoniales con gobernantes extranjeros (Vázquez y Kupprat 2018: 85). O, más probablemente, su estética se debe a que era descendiente de una rama de la dinastía Kanu'l instalada años atrás en el sitio, pero donde ya había crecido como una mujer local. Y es que, de acuerdo con los historiadores, cuando se erigió esta estela hacía años que Naachtún ya se había desvinculado del poder ejercido por Calakmul y rendía pleitesía a su anterior enemigo, Tikal (Nondédéo *et. al.* 2021). Retomaremos con más atención este tema en el próximo apartado.

²⁰ Esta asociación se debe principalmente a la iconografía que caracteriza su retrato y que fue propia de las mujeres del linaje Kanu'l (Vázquez y Kupprat 2018: 85). Además, son conocidas las relaciones que existieron entre ambos sitios durante algunos periodos históricos (Nondédéo *et. al.* 2021).

REPRESENTACIONES

En primer lugar, cabe aclarar que la Estela 18 que ahora analizamos, ha sido confundida en algunos trabajos y denominada como Estela 19,²¹ después de que ambos monumentos fuesen erróneamente intercambiados en el mapa de Ruppert y Denison (1943: 134), a pesar de que en el texto estaban descritas correctamente. Dicho esto, nos hallamos ante un interesante monumento, cuyo estado de conservación es bastante aceptable, teniendo en cuenta el alto grado de erosión y el pésimo estado de conservación que presentan generalmente los vestigios arqueológicos y artísticos de Naachtún.

En un principio, Morley (1937-38 vol. 3: 340) propuso que la serie inicial labrada en el lado izquierdo del monumento era 9.11.0.0.0, lo que equivaldría al año 652 d. C. No obstante, esta datación tan temprana no fue aceptada por Proskouriakoff (1950: 125) y, fue sustituida más tarde, considerándose que está fechada para la primera mitad del s. VIII, aunque el año de dedicación exacto es desconocido (Mathews y Parmington 2005: 107; Vázquez López 2015: 180; Tuszyńska 2016). Por su parte, Patrois (2015: 304-305, 2019a: 123) propone una datación algo más tardía. En los primeros informes plantea el año 761 d. C. y, más recientemente, el 751 d. C. aproximadamente, debido a cuestiones estilísticas.

Fue descubierta por Lundell a principios de 1932.²² Se situó en la Plaza Río Bec, a los pies de la gran escalinata que domina el lateral oeste de una construcción piramidal acuñada como Estructura XXXVIII o Estructura 6O-3, que forma parte del Grupo B de Naachtún, dónde también fue hallada su estela complementaria, la Estela 19. Ambos monumentos, como anunciábamos anteriormente, formaban un par masculino-femenino situados a una distancia de 12 m. el uno del otro, cada uno a un lado de la base de la escalera (la Estela 18 a la izquierda), (Mathews y Parmington 2005: 105-106; Patrois 2016: 304; 2019a: 121-124).

La estela está fragmentada en tres partes y cuenta con bastantes faltantes (Fig. 4.26.). Sin embargo, se ha podido reconstruir gran parte de la imagen de la señora (Fig. 4.27.).

²¹ Estos son algunos de los estudios en los que la Estela 18 está descrita como Estela 19 de Naachtún: García y Vázquez 2011, 2013; Vázquez López 2015; Rivera Acosta 2018.

²² Para más información sobre el hallazgo de esta estela véase Patrois 2019a: 121. Para consultar la ficha técnica de la obra véase: "Catálogo de los monumentos de Naachtún" en Patrois 2019b.

A pesar de las grandes dimensiones del monumento²³ la superficie labrada se queda estrecha para albergar a la figura regia que no cabe por completo en la escena. Parte de sus hombros y sus brazos quedan cortados por los límites de la piedra.²⁴

Así pues, la mujer ocupa la totalidad de la cara frontal del monumento. Tiene el rostro totalmente girado hacia su derecha. El cuerpo, en cambio, permanece de frente y, aunque no podemos ver sus pies, seguramente estaban abiertos en un ángulo de 180°, como es habitual en este tipo de retratos. Siguiendo un patrón muy repetido en estas representaciones, la señora lleva las manos hacia su pecho. La izquierda se ve extendida por completo, justo por encima de su vientre, tocando con los dedos el escudo redondo que sujeta probablemente con la derecha, que queda oculta detrás.

Llama la atención la expresividad de su rostro con el ceño fruncido y los labios hacia afuera y ligeramente separados, como si se dispusiera a pronunciar la letra U.



Fig. 4.26. Estela 18 de Naachtún.
Fotografía de B. Love.

²³ El monumento mide 3,71m. de alto por 0,9 m. de ancho y 0,57 de grosor (Patrois 2019a: 121).

²⁴ Patrois (2019a: 122) reflexiona sobre los posibles motivos de este retrato cortado y se pregunta si se debió a la falta de maestría técnica o de recursos materiales o si, por el contrario, tiene una connotación simbólica. En esta línea, argumenta que quizás debía haber una clara intencionalidad detrás de esta imponente representación de la señora.

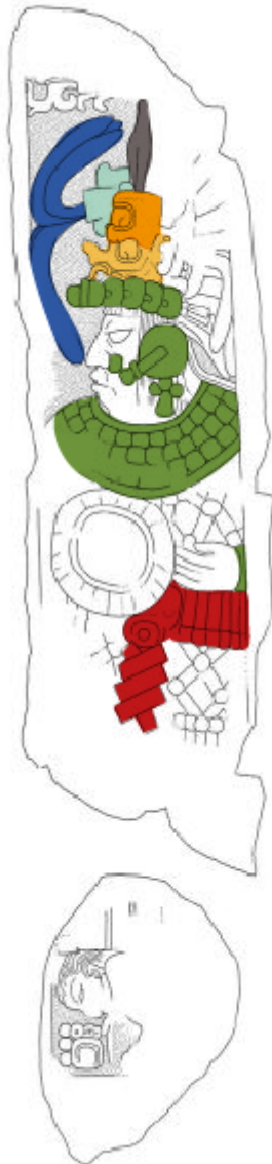


Fig. 4.27. Estela 18 de Naachtún: penacho de plumas (en azul oscuro); elemento vegetal trifoliado (en azul claro); espina (en gris); bol (en naranja); criatura de hocico largo (en amarillo); diadema y joyas (en verde); cinturón (en rojo). Dibujo de J. Montgomery, modificado por la autora.

Tampoco pasa desapercibido el hecho de que, aunque apenas se ha conservado, el fragmento inferior desvela que se alzaba sobre la espalda de un personaje capturado. La diferencia de tamaño entre ambas figuras es considerable, enfatizando todavía más el dominio de una sobre otra (no tanto la jerarquía, pues el personaje acostado bien podía pertenecer también a la nobleza, pero de otro sitio enemigo).

No podemos visualizar sus muñequeras ni tobilleras, pero es probable que llevase joyas de este tipo (véase el detalle de una posible muñequera en su mano izquierda). Sin embargo, se observa claramente su ancho pectoral clásico formado por tres filas de placas rectangulares y su prominente orejera. Esta tiene forma de disco atravesado por una cuenta tubular sujeta a un contrapeso de tipo T.

Asimismo, un detalle labrado en su nariz ha llevado a pensar que quizás también portaba una nariguera similar a la que luce la Señora de la Estela 9 de Calakmul (Fig. 4.3.).

Ahora bien, lo que distingue especialmente su indumentaria es su traje de red, acompañado por el tocado y el cinturón que lo caracterizan. En conjunto, la indumentaria de la divinidad del maíz lunar.

En este retrato la señora luce el modelo de traje de una sola pieza o túnica. Aunque no podemos descartar la opción de que estuviera formado por una capa y una falda.

El cinturón no se ha conservado en su totalidad, pero muestra claramente los rasgos del cinturón *xook*, formado por una banda de cuentas verticales y, en el centro, la pequeña

efigie zoomorfa con la concha. Estos últimos elementos no se perciben con claridad, al contrario que el símbolo de la estera, *pohp*, que cuelga hacia abajo.

En lo que respecta al tocado, aunque también se han perdido algunas partes, los dibujos de las exploraciones más tempranas en el sitio nos permiten hacernos una idea de cómo era (Fig. 4.27.). El cabello de la señora asoma en la parte del flequillo, con un corte totalmente recto, y por la parte de la patilla caen mechones más largos que le llegan hasta el cuello. Alrededor de su frente observamos la diadema de cuentas de jade con adorno de flor en la parte delantera y un nudo que la ajusta a su cráneo en la parte trasera. Por encima de esta, se distingue el monstruo cuatripartito del que solo vemos el bol y el sangrador que se eleva en vertical en su tocado. Las partes superior y trasera del ornamento están adornadas por un prolífico número de plumas largas. Por último, en la zona más alta de la estela se aprecian unas pequeñas volutas que podían proceder de algún elemento que sobresalía también de la cumbre de su tocado, pero no podemos distinguir cuál.

Por otro lado, las líneas rectas que se observan en la zona de su talón (casi imperceptibles), indican que seguramente iba calzada, pues no vemos la forma curva que se esperaría de un pie descalzo.

Contra su pecho, el citado escudo hace que su efigie sobresalga con respecto a las de otras mujeres de este tipo, pues no son tantas las que se muestran con utensilios de guerra, aunque en Naachtún también fue representada una mujer con escudo en la Estela 9, analizada anteriormente. Es redondo y está decorado con un marco de plumas cortas. De acuerdo con la fotografía de la pieza, seguramente lucía algún adorno también en el centro, quizás otra pluma, aunque no se muestra en algunas versiones de su dibujo. Este retrato es sumamente revelador, pues incide en la presencia de las mujeres en la esfera militar de las ciudades.

Finalmente, cabe destacar también que es una de las ocho mujeres representadas sobre cautivos y el único ejemplo conocido en Naachtún (Tuszyńska 2016: 263).

Así, algunos autores defienden que esta señora vivió en un momento en el que Naachtún estaba aliada con Tikal y, por lo tanto, se oponía al liderazgo de Calakmul. Esto explicaría que, en la Estela 18 donde fue retratada esta dama, bajo la cabeza del cautivo haya un glifo en el que se lee *Ox te' tun*, un topónimo asociado con la ciudad de Calakmul. Se dedujo que ese era el origen del prisionero sobre el que se alzaba la reina en un manifiesto

y arrogante acto de rebelión contra el gigante del norte.²⁵ Esto no parece muy verosímil si tenemos en cuenta que ella se muestra orgullosa en esta escena luciendo cada uno de los atributos que caracterizan claramente a las mujeres de la dinastía Kanu'í y que, como hemos dicho al inicio, posiblemente ella era descendiente de esta familia. En ese sentido, en un inicio nos inclinábamos más por las teorías que argumentan que la presencia del topónimo de Calakmul junto a la cabeza del cautivo hace referencia al lugar en el que fue humillado y no a su lugar de origen, pues además no se advierte el prefijo *aj-* “el de” que indicaría que el lugar está vinculado a la procedencia del retratado (García y Vázquez 2011, 2013; Vázquez López 2015: 193-194; Vázquez y Kupprat 2018: 85).

No obstante, en los últimos años se han incorporado nuevas voces a este debate que retoman la idea de un conflicto intrafamiliar posterior al liderazgo de los Kanu'í, según el cual, una rama de la citada dinastía afincada en Naachtún se oponía a sus antiguos aliados de Calakmul. Y es que, la fecha en la que se ha situado este monumento, de acuerdo con los informes del proyecto, es posterior al dominio de esta afamada dinastía sobre la ciudad de Naachtún. Por lo que no es descabellado pensar que el cautivo despojado de sus atributos de poder y aplastado por la reina en esta estela, fuese originario de Calakmul. Y, que este monumento sea la viva imagen de la nueva oposición de Naachtún hacia su antiguo aliado (Nondédéo *et. al.* 2021).

De acuerdo con ello, es revelador el papel que jugó la señora en este conflicto al representarse con la indumentaria propia de una reina Kanu'í pero pisoteando a un prisionero de Calakmul. Un atrevido acto de irreverencia que transmitía la seguridad con la que se enfrentaban al que ahora pasaba a ser su nuevo oponente, Calakmul.²⁶

No obstante, no podemos descartar que el uso de este tipo de atributos iconográficos se deba simplemente a que formaba parte de la corriente estilística imperante, consagrada ya como una forma de representar el poder. Una tendencia en la que, como bien apuntó Patrois (2019a: 126), la influencia de artistas de Calakmul fue fundamental, o si, por el contrario, formaba parte, de forma deliberada, del mensaje de humillación contra esa ciudad.

²⁵ Entre los trabajos en los que se ha sostenido esta teoría se encuentran: Mathews y Parmington 2005: 108, Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 56-57 y Mathews 2013: 94.

²⁶ En este punto, cabe señalar que hablamos de arrogancia o rebelión dada la coyuntura política de este contexto en concreto, lo que no significa que el tipo iconográfico de gobernante sobre cautivo tenga siempre estas connotaciones. Por lo general, se utiliza simplemente como muestra de victoria militar.

4.3. | TIKAL

REPRESENTACIONES FEMENINAS

La belleza de las obras arquitectónicas de Tikal destaca en el espesor de la selva del Petén, en Guatemala, donde se cuentan en miles las estructuras que se levantaron a lo largo y ancho del territorio que ocupó la ciudad.¹ Sus imponentes ruinas y su importancia como sitio arqueológico le han valido su fama internacional. Tanto es así que, en 1955, Tikal fue declarado Parque Nacional. Más tarde, en 1979, recibió el reconocimiento de Sitio de Patrimonio Mundial por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y, en 1986, el sitio fue nombrado Monumento Universal (Vidal y Muñoz 2012: 22).

Alfred Maudslay (1974), Teoberto Maler (1911) y Alfred Tozzer (1911), fueron algunos de los primeros investigadores que llevaron a cabo estudios detallados de este lugar.

Sin embargo, la relevancia del sitio también se debe al papel que jugó en la historia durante la época dorada de la antigua civilización maya, el período Clásico.

Tikal acogió una larga línea dinástica que comprende una treintena de gobernantes, cuyas gestas, talladas en monumentos públicos y otros soportes artísticos, contribuyeron a escribir la historia del sitio. Una historia que abarca un período de más de ochocientos años que, como ocurrió en muchos otros reinos clásicos, compaginó momentos de decadencia (s. VI) con gloriosos periodos de triunfo (s. VIII) (Martin y Grube 2002: 25).

Un lugar con tanto pasado necesariamente tuvo que asistir al auge, no solo de muchos mandatarios varones, sino también de muchas honorables y poderosas mujeres.

A pesar de ello, no son tantos los nombres femeninos documentados en los anales de Tikal, aunque las mujeres que sí quedaron registradas en los monumentos del sitio revelan la importante consideración de la que gozaron algunas de ellas.

¹ En los momentos de mayor expansión de la ciudad, Tikal llegó a alcanzar los 120 km². Un amplio espacio en el que acogió a una población de unas 90.000 personas aproximadamente (Vidal y Muñoz 2012: 22).

B I O G R A F Í A

En el período Clásico Temprano, concretamente en la primera mitad del s. V, destacó una mujer en la corte de Tikal cuyo nombre era Ix Ahiin.

Esta señora fue la reina consorte durante el gobierno de Sihyaj Chan K'awil II, el mandatario de Tikal que retomó los cánones estéticos mayas, después de tres décadas en las que la influencia teotihuacana había dominado el panorama artístico del sitio (Martin y Grube 2002: 34; Vidal y Muñoz 2012: 23).

A finales de noviembre del año 415 d. C. aproximadamente, tuvo un hijo llamado K'an Chitam que se casó con la Señora Tzuutz "Nik" de Naachtún (p. 300) y tomó el testigo del poder de mano de sus padres. Este le concedió una relevancia notable al linaje de su madre, la Señora Ahiin. La prueba de ello quedó registrada en la Estela 2 del sitio, que fue dedicada a esta dama por parte de su hijo (Martin y Grube 2002: 37).

El ascenso al trono de su heredero, K'an Chitam, tuvo lugar en agosto del año 458 d. C. La Estela 40, que analizamos a continuación, dejó constancia de ello (Valdés, Fahsen y Muñoz 1997).

Cabe recordar también la Estela 13 de Tikal, monumento temprano en el que K'an Chitam, dejó labrada su genealogía.² En esta estela, Ix Ahiin ostenta uno de los títulos característicos de las mujeres nobles, el de "vasija invertida" (Tuszyńska 2017: 80). Asimismo, en la Estela 40 también se manifestaron los lazos de parentesco entre Ix Ahiin y su hijo (Martin 2003: 15).

Otros dos apelativos que se han descubierto asociados a esta dama son el de *Unahbal K'inich* y *Chan Pet*. El primero, la asociaba directamente con la familia real de Tikal, mientras que el segundo, traducido como "cuatro provincias", debió utilizarse para englobar a varias regiones, entre las que se encontraba esta ciudad (Tuszyńska 2016: 97, 101).

² Hasta el período Clásico Tardío en el que el nombre de las madres precederá al de los padres en muchas inscripciones de esta región, generalmente el de ellas estaba situado después. Este es el caso en la Estela 13 de Tikal (Vázquez López 2015: 154). Esto deja constancia de que, en realidad, quizás no existió tanta jerarquía a la hora de situar un nombre masculino u otro femenino antes o después en las inscripciones mayas. De hecho, generalmente, lo que determinó la importancia de un linaje paterno o materno por encima de otro, fue la relevancia de cada familia y no tanto el género.

Desafortunadamente, las referencias conservadas sobre esta mujer son escasas, por lo que no es mucho lo que se conoce acerca de su biografía. No obstante, el análisis de su retrato aporta algunas pistas más sobre el rol que pudo desarrollar esta señora en palacio.

REPRESENTACIONES

Delante de un templo de pequeñas dimensiones denominado Templo 5D-29, ubicado en la Acrópolis Norte, se halló la Estela 40 de Tikal en el año 1996, durante los trabajos de restauración del Templo I de Tikal, patrocinados por la Agencia Española de Cooperación Internacional y dirigidos por Gaspar Muñoz Cosme y Juan Antonio Valdés Gómez (Valdés, Fahsen y Muñoz 1997).³ Hoy en día, este monumento fechado para el Clásico Temprano, se conserva en el Museo de Lítica del sitio.⁴ Es una obra sumamente rica, ya que estaba labrada por sus cuatro costados (Valdés, Fahsen y Muñoz 1997; Valdés y Fahsen 1998: 71; Vidal y Muñoz 2012: 88,94).

El gobernante K'an Chitam, hijo de la Señora Ahiin, fue quien mandó levantar esta estela. Por eso la imagen del gobernante ocupa la cara frontal del monumento y los textos recogen los eventos más relevantes que tuvieron lugar bajo su mandato. Gracias a esos escritos se ha podido fechar el monumento en el 468 d. C., de acuerdo con el año de dedicación (Valdés, Fahsen y Muñoz 1997: 39). Sus padres le acompañan, representados cada uno en un lado del monumento.⁵

Así, Ix Ahiin aparece en esta estela en calidad de madre y pareja regia de Sihyaj Chan K'awil II, conformando entre ambos la generación de gobernantes previa que, como testigos y legitimadores, le ceden el sitio al nuevo ocupante del trono, su hijo heredero K'an Chitam.

³ Para ver la ficha técnica de la Estela 40 véase Beliaev *et. al.* 2013: 550.

⁴ Una reproducción de la Estela 40 se exhibió en Valencia y en otras ciudades españolas con ocasión de la exposición internacional *Los Mayas. Ciudades milenarias de Guatemala* (Vidal ed. 1999).

⁵ La teoría de que ella es el personaje retratado en el flanco izquierdo de la estela es posterior. En un primer momento, se creyó que K'an Chitam estaba siendo acompañado por su padre y por su abuelo (Valdés y Fahsen 1998: 71). Hoy en día, esta teoría parece estar descartada y lo cierto es que, valiéndonos de otros ejemplos conocidos tanto en Tikal como en otros sitios, los indicios apuntan a que era más común que fueran el padre y la madre quienes enmarcaban el ascenso del gobernante.



Fig. 4.28. Estela 40 de Tikal: Serpientes (en verde claro); glifo (en morado); concha (en magenta); criatura de hocico largo (en amarillo); orejera compuesta y muñequera especial (en verde oscuro); efigie divinidad (en rojo); cinturón tipo barra ceremonial (en naranja); cinturón *xook* (en azul). Dibujo en Valdés, Fahsen y Muñoz 1997: 33.

Con la dignidad que acompaña a su rango, luce una gran cantidad de elementos decorativos. La orejera, en este caso, parece formar parte de su tocado. Se trata de una orejera compuesta especial (véase Fig. 3.40.c.), formada principalmente por un disco con el cáliz de una flor infijo y, arriba y abajo, sendos nudos reales. Asimismo, porta una nariguera especial, un único ejemplo único en nuestro *corpus* (véase Fig. 3.42.i.). Sobre la

Este recurso de mostrar a los padres junto al futuro mandatario o mandataria, situados a ambos lados de la cara principal de la estela, fue muy empleado por los gobernantes de Tikal. Veremos cómo se perpetuará esta práctica y más adelante, también la Señora de Tikal se representará acompañada de sus progenitores (Fig. 4.33.).

Iconográficamente, esta escultura guarda muchas semejanzas con las Estelas 29 y 31 del sitio.

En concreto, el retrato de Ix Ahiin ocupaba el lateral izquierdo del monumento (Fig. 4.28.). La profusión decorativa es tal, que algunos ornamentos parecen querer sobrepasar el límite de la piedra. La mujer se encuentra de pie, completamente situada de perfil. Tiene el brazo izquierdo flexionado, cierra el puño y abraza, contra su torso, una pequeña efigie.

A la altura de su vientre, sobresale su mano derecha, hacia delante (el brazo no puede verse debido a su posición). En esta mano sostiene otro instrumento.

Dirige su mirada hacia la cara frontal del monumento, donde está labrada la imagen de su hijo. También se caracteriza por tener la boca ligeramente entreabierta.

capa que cubre sus hombros distinguimos una pequeña máscara zoomorfa, probablemente el colgante de un collar o pectoral.

Sus elaboradas muñequeras difieren notablemente de los ejemplos que acostumbramos a encontrar en las obras del Clásico Tardío y, entre su decoración, destaca el patrón propio del símbolo *pohp*, la forma de la estera, así como el signo del año mexicano (véase. Fig. 3.68.b.).

De este modo, cuesta distinguir su traje debajo de tantos otros ornamentos. No obstante, se puede reconocer perfectamente la falda con el patrón de red que le cubre hasta debajo de sus rodillas. Y que, a su vez, se complementa con la citada capa, que también repite este diseño. Se trata del traje de red de dos piezas característico del Clásico Temprano (véase p. 205-206). Es reseñable que se trata del primer ejemplo conocido de una mujer que viste el traje de red en un retrato plasmado en soporte pétreo.

Por delante de esta falda cuelga el elemento que acompaña siempre a este vestido, el típico cinturón del tiburón *xook*, de perfil en esta escena, unido a la concha *Spondylus* y finalmente, la flor de tres estambres, de la que cuelga un trozo más de tela lisa, sin ningún motivo decorativo o elemento significativo (Fig. 3.91.e.).

Por encima de sus caderas destaca otro cinturón que, igual que sus muñequeras, está profusamente decorado. Entre los atributos que lo adornan se encuentra repetido el símbolo *pohp*. Este cinturón tiene la forma de una barra ceremonial y en sus extremos porta dos efigies (véase. Fig. 3.91.b.). Se trata de la representación antropomorfa y zoomorfa del dios GIII (Valdés y Fahsen 1998: 73). De sendas cabezas cuelgan varias placas alargadas de jade, grandes y pesadas, con más ornamentos adheridos en la parte inferior. Y que, de acuerdo con lo estudiado en el capítulo anterior (p. 227) podrían estar aludiendo al peso del poder.

Además, a la altura de su cintura cuelgan un par de elementos florales más. Seguramente formaban parte de una banda de tela que servía para ajustar la falda o alguno de los citados ornamentos. Es llamativo que el diseño de este cinturón sea prácticamente igual al que porta su esposo en la Estela 31. En este caso, existió un consenso a la hora de representar al rey y a la reina del sitio, con los mismos atributos iconográficos.

En lo que respecta a sus pies, desafortunadamente la pieza tiene un faltante en su parte inferior, lo que nos impide ver si calzaba o no sandalias, aunque, atendiendo a su compleja indumentaria, seguramente portaba algún tipo de elaborado calzado. De hecho, se aprecia la parte superior de lo que podrían ser unas sandalias complejas como las que porta, por ejemplo, la Señora Wak Chan, ataviada también con un traje parecido en alguno de sus monumentos asociados (véase Figs. 4.41.).

Si desplazamos nuestra atención a la parte superior de la imagen, observamos un tocado como ningún otro que hayamos visto antes en los retratos femeninos (Fig. 4.28.). Ciertamente, distinguimos algunos elementos conocidos como las plumas largas colgando en su parte trasera o la máscara de un ser sobrenatural como base de la estructura del tocado. En el centro hay un cartucho con un glifo que podría llevar su nombre (Martin 2003: 41n22).⁶ En este sentido, no sería el único caso femenino conocido en el que la señora porta su apelativo en el tocado (véase Figs. 4.59; 4.95.).⁷ El resto del adorno se caracteriza por reunir los sinuosos cuerpos de varios tipos de serpientes y una concha. Valdés y Fahsen (1998: 71-73) reconocían hasta seis serpientes en dicho tocado. Basándonos en su estudio, en nuestro análisis observamos en la parte frontal del tocado la cabeza de una serpiente emplumada. En el centro se distingue claramente el cuerpo enrollado de otro ofidio, que seguramente se corresponde con alguna de las demás cabezas de serpientes que sobresalen. Tres de ellas se encuentran en la parte más alta del tocado, orientadas hacia arriba, con el hocico cuadrado. Junto a la máscara del dios se distingue la cabeza de una quinta serpiente orientada hacia arriba, que representa la orejera de la divinidad. Y, por último, destaca otro pequeño cráneo de serpiente justo debajo de su barbilla. De este modo, el tocado, a modo de casco, enmarcaba todo su rostro.

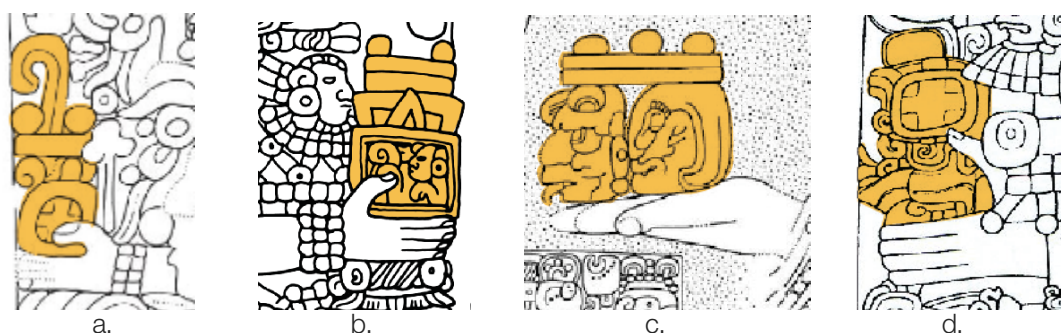


Fig. 4.29. Detalles de algunas representaciones en las que los signos jeroglíficos que sostienen las mujeres en las manos han sido coloreados en amarillo: a. Estela 26 de Naachtún, b. Estela 5 de El Zapote, c. Fragmento de Piedras Negras, d. Estela 40 de Tikal. Dibujos modificados por la autora.

Se trata de uno de los ejemplos en los que la mujer representada sostiene un glifo, al igual que vemos en la Estela 26 de Naachtun, en la Estela 5 de El Zapote o en el Fragmento del área de Piedras Negras (Fig. 4.29.). El que sujeta Ix Ahiin está formado por la cabeza de una divinidad y el símbolo **K'AN** (Fig. 4.29.d.). Valdés Fahsen y Muñoz (1997: 36) defienden que se trata de una representación del dios Glll como la que fue labrada en la Estela 29 del mismo sitio.

⁶ En este mismo artículo el autor sostiene que el nombre de la señora tal vez podría estar escrito también en el adorno frontal del cinturón de su hijo en la Estela 32 de Tikal (Martin 2003: 15), y en el adorno trasero del cinturón en la Estela 2 del mismo sitio (Martin 2003: 41n22).

⁷ Para consultar un estudio detallado sobre signos jeroglíficos integrados en los tocados, véase: Tuszyńska 2018.

Por otro lado, con su brazo izquierdo sujeta la efigie de una deidad como si fuera un cetro del dios K'awiil, similar a los que acostumbramos a ver en las escenas de danza. No obstante, no presenta los atributos de esta divinidad por lo que se ha identificado como la divinidad GIII, Jaguar Sol del Inframundo. Sumando, entonces, un total de hasta cuatro alusiones a esta deidad en su indumentaria.

Inevitablemente, esta temprana presencia del traje de red en una señora nos recuerda a las estelas que se labraron posteriormente en Palenque, durante el Clásico Tardío. Aquellas donde tantas madres fueron mostradas con este traje en escenas en las que aparecen legitimando el ascenso al poder de sus hijos (véase Figs. 4.69.; 4.73.; 4.74.).

La riqueza y significación de sus múltiples ornamentos, unidos al hecho de que porte el característico traje de red, revelan que esta dama gozó de una sobresaliente posición en la corte. Se trata de otro ejemplo de retrato femenino en el que madre y padre, mujer y varón, actúan como iguales en lo relativo al ascenso del siguiente gobernante. Este tipo de ejemplos refuerza las teorías de la complementariedad de género y desvela el prestigio que tuvieron las reinas consortes, quienes fueron tenidas en cuenta en este tipo de representaciones, bajo los mismos patrones iconográficos y estilísticos que sus compañeros masculinos.

En última instancia, dado que en la Estela 1 de Tikal estaba representado Sihyaj Chan K'awiil II (Beliaev *et. al.* 2013: 51) y que esta estaba pareada con la Estela 2, inicialmente podríamos pensar que la figura retratada en este segundo monumento podría ser una mujer, Ix Ahiin (Joyce 2000a: 75). No obstante, el descubrimiento de que el Altar 15 había sido reutilizado y que, verdaderamente se correspondía con el fragmento inferior de esta estela, ha permitido que visualicemos algunas partes faltantes de este personaje. Así, observamos que su vestido no se corresponde con el que vemos generalmente en los retratos femeninos, que cae por debajo de las rodillas, incluso hasta llegar a los tobillos. Es por eso que no hemos considerado esta estela dentro de nuestro *corpus* de análisis. Asimismo, cabe señalar que tampoco el Proyecto Atlas Epigráfico lo analiza como un retrato de mujer, sino que lo considera una copia de la Estela 1, con la representación del mismo gobernante (Beliaev *et. al.* 2013: 51, 457).

En resumen, aunque es poca la información que se ha conservado sobre esta dama y, que la riqueza iconográfica de su indumentaria, tan diferente a la de otras damas, genera más preguntas que respuestas, es suficiente para demostrar que esta señora ejerció como reina consorte y que su presencia, al igual que la de su marido, fue determinante para legitimar el gobierno del siguiente mandatario, su hijo.

4.3.2. | Ix K'ahk' ? Yokel Ajaw | Señora de las Estelas 23 y 25 | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Otra de las mujeres que ha formado parte de la historia de la ciudad de Tikal es Ix K'ahk' ? Yokel Ajaw. Una señora que vivió a finales del s. V y principios del s. VI.

Su nombre revela su relación con el sitio de Huacutal (Aguacatal), conocido en el pasado como Yokel, situado en el Petén, Guatemala. La identidad de su madre se desconoce. En cambio, se cree que pudo ser la hija de un señor llamado Chuwaaj, el gobernante del sitio. Por ello, cuando es mencionada en los monumentos emplea el título *ix ajaw*, “mujer noble”, que apela a su pertenencia a la élite (Beliaev *et. al.* 2013: 74, 77, 96; Tuszyńska 2016: 59, 70).

Independientemente de su procedencia, los registros epigráficos e iconográficos sobre esta mujer están situados en Tikal. Esto es fruto de su vinculación con el gobernante Chak Tok Ich'aak II,⁸ padre de su hija y posiblemente, su consorte (Beliaev *et. al.* 2013: 77, 96). Así pues, podría tratarse de una mujer que reproduce la misma historia vital que muchas otras de las señoras estudiadas. Y es que probablemente, cuando era joven se trasladó a la corte extranjera de Tikal, donde acabó formando su familia y desarrollando las funciones propias de una dama de su rango.

Así, en el año 504 d. C. dio a luz a una niña que se convertiría en la soberana de la gran potencia, la Señora de Tikal (p. 337).⁹

Por otra parte, mientras que tenemos constancia de la participación ritual, política e incluso militar de algunas reinas, sobre la Señora K'hak ? Yokel Ajaw no se conocen muchos datos más allá de sus relaciones familiares. Aunque esto no significa que no haya estado implicada activamente en el desarrollo social y cultural del sitio. Y, especialmente, si tenemos en cuenta su posición en la corte.

En este sentido, tampoco tenemos conocimiento de su fecha de fallecimiento o posible lugar de enterramiento.

⁸ Chak Tok Ich'ak III, según la lectura de Beliaev, *et. al.* 2013. No obstante, nosotras mantenemos el nombre con el que se le conoce comúnmente en la historiografía: Martin y Simon 2008; Tuszyńska 2016.

⁹ Esta relación de parentesco fue registrada en la Estela 12 de Tikal, datada en el 527 d. C. (Tuszyńska 2016: 59).

REPRESENTACIONES

Actualmente, han sido documentados dos retratos de la Señora K'ahk' ? Yokel Ajaw, uno en la Estela 23 y otro en la Estela 25 de Tikal.¹⁰ Las representaciones son sustancialmente similares, en tanto que la figura de la reina aparece labrada en un lateral y comparte la representación con Chak Tok Ich'aak II, ubicado en el costado opuesto en ambos casos. A su vez, en las dos escenas los progenitores, es decir, Ix K'ahk' ? Yokel Ajaw y su marido, están acompañando a la persona que realmente protagoniza el monumento y que está representada en la cara frontal. Dicha figura ha sido identificada en la Estela 23 como la propia Señora Yok'in, su hija, pero todavía existen interrogantes sobre su identidad en la Estela 25, pues se duda entre ella y su consorte y protector, Kaloomte' Bahlam (Beliaev *et. al.* 2013: 96; Tuszyńska 2016: 220).

En el período Clásico Temprano, la Estela 23 estaba ubicada frente al edificio conocido como Estructura 7F-30, en un complejo habitacional alejado del centro neurálgico de la ciudad, donde fue localizada por primera vez (Beliaev *et. al.* 2013: 92). Hoy en día, todavía permanece en el Parque Nacional de Tikal, conservada en el Museo de cerámica Sylvanus G. Morley.¹¹

Por su parte, la Estela 25 estaba ubicada originalmente en el entorno de las estructuras 7F-85 y 7F-86 (Jones y Satterthwaite 1982: 55). En el año 1957 fue excavada por Edwin Shook y trasladada al Museo de Lítica del sitio, donde se conserva hoy en día. En el texto labrado en el lateral izquierdo de este monolito de piedra caliza, se expresa específicamente que “Es la imagen de señora Ix K'ak' ... , señora de Yokel, hija de Chuwaj” (Beliaev *et. al.* 2013: 94, 96). Esto nos permite analizar con seguridad la imagen como uno de los retratos de esta dama.

En la Estela 23, las referencias epigráficas al nacimiento y entronización de su hija han llevado también a la identificación de Ix K'hak Yokel Ajaw como una de las personas retratadas en esta obra, concretamente en el lado derecho del monumento (Beliaev *et. al.* 2013: 93).

¹⁰ Para consultar la ficha técnica de la Estela 23, véase Beliaev *et. al.* 2013: 519, y para la ficha técnica de la Estela 25, véase Beliaev *et. al.* 2013: 526.

¹¹ Para consultar más análisis sobre esta estela véase: Jones y Satterthwaite 1982: 50; Harrison 1999: 96; Martin 2003: 18; Beliaev *et. al.* 2013: 92.



Fig. 4.30. Estela 23 de Tikal. Fragmento de un dibujo de L. Schele. Lateral izquierdo.

En ambos retratos la señora aparece representada completamente de perfil, aunque solo es visible la sección superior de su cuerpo. Esto es así puesto que, debido a la fragmentación de las estelas, no se conservó la parte inferior de ninguna de las dos imágenes, es decir, únicamente podemos analizar a la dama de cintura para arriba. En el caso de la Estela 23, la parte correspondiente a su rostro y a su tocado también está notablemente dañada. En este último ejemplo, el brazo que queda a la vista del espectador, el derecho, está totalmente extendido hacia abajo (Fig. 4.30.).

En la Estela 25 mantiene sus manos contra el pecho sujetando un instrumento que apenas se puede distinguir en la imagen (Fig. 4.31.). En esta misma estela podemos reconocer los discos correspondientes a sus orejeras, su collar, su pulsera de pequeñas cuentas y su elaborado tocado. Además, parece portar una nariguera. Asimismo, al estar ubicada de perfil podemos apreciar el hilo de cuentas que cae por su espalda ejerciendo como contrapeso de su collar. En la parte delantera se intuye un adorno colgante, pero la erosión no nos permite analizarlo en profundidad.

Por otro lado, en la Estela 23 vemos que porta también una pulsera. Aunque no distinguimos la parte de su rostro, también llegamos a apreciar el colgante de cuentas que cae por delante de su pecho. Por su espalda pende una máscara antropomorfa que actúa como contrapeso del citado collar.

Generalmente, la indumentaria femenina alternativa al huipil en el arte monumental maya es el traje de red. Justamente, la vestimenta que luce en la Estela 25. Dicho traje está formado por una capa de red que cubre sus hombros y su pecho, y una falda. Esta falda, se ajustaba a su cintura por medio del clásico cinturón de teselas verticales con la efigie *xook* en la parte delantera. No se distingue el resto de su indumentaria, pero podemos suponer que obedecía a la misma estética que vemos en otros retratos femeninos como los de las reinas de Calakmul, Naachtún o Naranjo y, como veíamos anteriormente en la Estela 40 protagonizada por Ix Ahiin.

Su indumentaria en la Estela 23 también varía con respecto al tradicional huipil, puesto que porta una capa sobre los hombros, adornada con flecos y una falda que cubre su cintura y sus muslos. Esta prenda estaba ceñida a su cuerpo mediante una faja o cinturón de tela y adornada con el símbolo de las tres circunferencias que destaca en la vestimenta de varias mujeres representadas en vasijas de cerámica policromada (Fig. 3.84.). No obstante, tampoco podemos descartar que se traten de las motas de la piel del jaguar, otro conocido material estrechamente relacionado con las esferas de poder.

En lo que respecta al tocado, desafortunadamente no es visible en la Estela 23, pero, sí nos podemos aproximar a algunos de los detalles que luce en la Estela 25 (Fig. 4.32.).

En primer lugar, está compuesto por una especie de turbante sencillo al que se le añadió, en la parte de la frente, la efigie de un ave pequeña denominada cotinga (véase p. 246). Por encima



Fig. 4.31. Estela 25 de Tikal. Dibujo de William R. Coe. Lateral derecho.



Fig. 4.32. Detalle del tocado de Ix K'ahk' ? Yokel Ajaw en la Estela 25 de Tikal: Cotinga (en amarillo); plumero (en azul). Dibujo de P. Mathews modificado por la autora.

de esta pequeña efigie sobresale un penacho compuesto por un haz de plumas que se yerguen hacia la parte superior de la estela, quizás aludiendo a la cola del ave. Otro elemento identificado por los investigadores en su tocado es el signo teotihuacano del trapecio (D. Taylor 1984: 97-98), aunque no es posible distinguirlo con exactitud. Y, por último, en la parte trasera de la pieza, vemos un gran elemento vegetal que semeja a un lirio acuático.

El deterioro de la imagen, también en la Estela 25, nos impide distinguir con claridad el objeto que porta en su mano. Por las características del retrato, nos preguntamos si podría tratarse de un signo jeroglífico similar al que hemos estudiado anteriormente en la Estela 40 del sitio.

En resumen, si realmente fue su hija la protagonista retratada al frente de la estela, no sería de extrañar que Ix K'ahk' ? Yokel Ajaw, en calidad de madre, portase en su indumentaria símbolos de fertilidad como son la gran flor en su tocado o el citado conjunto del traje de red. O, un ave como la cotinga, animal relacionado con los presagios que, en este contexto, podría haber sido utilizada para reforzar su papel en la escena, actuando como testigo y garante de que el futuro de la ciudad queda en manos de la persona adecuada, retratada en la cara frontal del monumento.¹²

Normalmente, cuando los personajes están ubicados en los laterales y completamente de perfil, están acompañando, actuando como ancestros-testigos, ofreciendo algún objeto que enfatiza la acción que se está llevando a cabo, generalmente una insignia regia o un elemento vinculado con el autosacrificio.

Así bien, en la Estela 23 se consagra el ascenso al poder de su hija, la Señora de Tikal, por lo que Ix K'ahk' ? Yokel Ajaw es presentada aquí como testigo de esta entronización.

En cuanto a la temática representada en la Estela 25, el deterioro del texto y de la propia imagen dificulta su comprensión, pero dadas sus características, parece que reproduce un episodio similar al descrito en la Estela 23.

Para concluir, la Señora K'ahk Yokel Ajaw, ha pasado a la historia por ser la madre de la célebre Señora de Tikal, pues la conocemos a través de los monumentos e inscripciones erigidos durante el mandato de la joven reina. No obstante, la relevancia de su hija no debe hacernos olvidar que, como mujer de la corte, fue representada en las mismas condiciones que su marido, también ensalzada como antecesora de Ix Yok'in. Como reina consorte, seguramente estuvo presente en la vida política y religiosa de la ciudad y, ¿por qué no?,

¹² Sobre el significado de las aves en los tocados véase: p. 242 en este volumen.

tal vez compartió algunas de las funciones regias con Chak Tok Ich'aak II, repartiéndose las tareas de manera complementaria.

4.3.3. | **Ix Yok'in**¹³ | **La Señora de Tikal** | (504 d.C.-?)

B I O G R A F Í A

She is another example of the power of women that prevailed throughout the history of this city (Harrison 1999: 95).¹

Al contrario de lo que ocurrió con otras poderosas mujeres mayas, las cuales tuvieron acceso al gobierno gracias a sus vinculaciones matrimoniales, Ix Yok'in subió al trono como sucesora legítima de los anteriores mandatarios del sitio.

Conocida en la literatura como la Señora de Tikal, tomó el testigo del poder de la mano de sus padres, Chak Tok Ich'aak II e Ix K'ahk' ? Yokel Ajaw, y gobernó durante más de una década en el período Clásico Temprano (511 y el 527 d. C.). Un tiempo que, además, se caracterizó por una gran complejidad política (Martin 1999; Martin y Grube 2002: 38-39).

Probablemente, su abuela fue una de las señoras más relevantes del período Clásico Temprano, Ix Tzutz Niik, retratada en la Estela 26 de Naachtun (véase Fig. 4.15.).

Nació el 1 de septiembre del año 504 d. C.¹⁴, por lo que ella apenas contaba con la edad de 6 años cuando sus predecesores le pasaron el testigo del gobierno en el año 511 d. C. Esto supuso que, a efectos prácticos, nunca llegase a ostentar el liderazgo por su cuenta. Tuvo que depender de otros y se cree que co-gobernó junto a otra persona. Así bien, parece que quien detentó principalmente el poder durante su reinado fue un general conocido como Kaloomte' Bahlam, en calidad de esposo o protector de la joven reina. De hecho, parece ser que en la sucesión dinástica del sitio es él, y no ella, quien figura como 19º gobernante (Harrison 1999: 95-96, 98; Martin y Grube 2002: 38-39; Beliaev *et. al.* 2013: 77).

Por otro lado, Martin (1999) descubrió que en la estela en la que se registró su ascenso al poder, la Estela 23, su nombre había sido vinculado con el de una diosa primigenia, la Primera Madre, con la intención de justificar esta singular entronización. Pues, de acuerdo con los estudios realizados hasta la fecha, cuando el poder no era transmitido de manera regular o normativa según los ideales mayas de entonces, los herederos debían idear y

¹³ De acuerdo con los análisis de Beliaev, *et. al.* 2013.

¹⁴ Esta fecha fue registrada en la Estela 23 (Harrison 1999: 95).

trazar complejos programas iconográficos y epigráficos que avalasen su derecho al trono. Y, este era el caso normalmente, cuando el poder pasaba por manos de una mujer.¹⁵

De un modo u otro, su aparición en escena fue fundamental para mantener su línea dinástica anclada al poder, ya que su hermano era todavía más pequeño cuando ella subió al trono (Tuszyńska 2016: 115; 2017: 64).¹⁶

Entre los éxitos que se vinculan al momento de reinado de la Señora de Tikal, destaca el amplio desarrollo arquitectónico de la ciudad. De este momento data “(...) la gran plataforma de la acrópolis este y los nuevos pisos de la plaza en la zona central. El primer complejo de pirámides gemelas (...) también fue añadido en la plaza este por estas fechas” (Martin y Grube 2002: 39).

Diez años después de su ascenso al trono debió participar en una ceremonia de Fin de Período, pues este acontecimiento quedó registrado en la Estela 6 (Martin y Grube 2002: 38). En dicha estela se le asoció el título de *Nahb'nal K'inich*, sobrenombre que caracterizó a los miembros de la familia real de Tikal. Y, también se le mencionó con el título del dios *GI* (Martin 1999; 2003: 18-19). Un título característico de las mujeres del período Clásico Temprano de Palenque y de Tikal, que podría estar señalando una vinculación entre la persona que lo porta y el mundo de lo divino (Tuszyńska 2016: 114).

Otro ritual con el que nuestra protagonista aparece vinculada en las inscripciones es el *k'altuun*¹⁷ en el Panel W del Templo VI de Tikal (Tuszyńska 2016: 195).

En general, la lectura de los textos revela que la señora dirigió varias ceremonias calendáricas de este tipo entre los años 514 d. C. y 527 d. C. Esta supervisión ha quedado documentada en la Estela 12 de Tikal y en la Estela 1 de Tres Cabezas y, se especula que también en la Estela 2 de Tamarindo. Así, el hecho de que Ix Yok'in condujera ceremonias de este calibre denota que, aunque se vio obligada a compartir su mandato, ella no quedó relegada a un segundo plano durante el reinado, sino que verdaderamente co-gobernó.

¹⁵ No obstante, Tuszyńska (comunicación personal 2020) especifica que, aunque a veces encontramos denominaciones de deidades y ancestros vinculados a los nombres personales de los reyes y reinas, esto no significa que la referencia que se presenta en la Estela 23 de la Señora de Tikal la vincule directamente con la “Primera Madre”, como afirmó Martin (1999), sino que más bien pudo tratarse de una forma de relacionarla con algún ancestro o una diosa local. Y cita el ejemplo de la Estela 8 de Tikal en el que esta misma señora incluye en su frase nominal el nombre del fundador de la dinastía.

¹⁶ Aparentemente, fue hermana de Wak Chan K'awiil, también hijo de Chak Tok Ich'aak II, que, años después, reclamó su derecho al trono de la ciudad y ejerció como 21º gobernante (Martin y Grube 2002: 39; Puga 2009: 107). No está muy claro quién fue el 20º mandatario en la línea de sucesión, pero se apuesta por un hombre conocido como Garra de Pájaro (Martin y Grube 2002: 39).

¹⁷ Para más información sobre este ritual véase su análisis en Tuszyńska 2016: 191-197.

Mientras ella se encargaba de las celebraciones vinculadas al calendario, Kalomte' Bahlam inauguraba los monumentos (Martin 1999: 4-5, 2003:19-20; Tuszyńska 2016: 201-202). Estos hechos sustentan las hipótesis acerca de que los mayas creyesen realmente en un gobierno en el que la complementariedad entre los géneros era necesaria para llevar las riendas de una ciudad maya.

Asimismo, parece que la fama de esta señora trascendió las fronteras de su ciudad pues, como gobernante de la gran urbe de Tikal, su nombre como *ix ajaw*, “mujer noble”, fue recogido también en la Estela 1 de Tres Cabezas en el 514, año en el que se celebraba el final del 4º *k'atun* (Tuszyńska 2016: 70), la ceremonia de final de período que mencionábamos anteriormente.

En resumen, a pesar de que inicialmente su mandato estuvo determinado por la acción masculina debido a su corta edad, ella parece haber participado igualmente en la vida política y religiosa de la ciudad. De hecho, fue la primera señora registrada en los monumentos mayas con el prestigioso título militar de *Ix K'loomte'* (Tuszyńska 2016: 87).¹⁸ En palabras de Martin (1999: 4-5), K'loomte Bahlam “parece haber sido una prominente figura militar [pero] cuyo derecho al trono era menos fuerte que el de la reina”. De esto se deduce que el rango de sangre primó sobre el sexo, al menos en este caso.

La última referencia a la Señora Yok'in se halló en la Estela 8, que ya pertenecía a una generación posterior de gobernantes (Martin 1999: 4-5; Beliaev *et. al.* 2013: 64) y, tras su fallecimiento, fue sepultada en el Entierro 162 de Tikal (Harrison 1999: 95, 98; Beliaev *et. al.* 2013: 23).

REPRESENTACIONES

Ahora bien, como hemos visto, su posición le valió numerosas menciones en varias estelas del sitio, pero solo en unas pocas ha sido reconocido su retrato.

Hasta tres representaciones han sido asociadas en la historiografía con la Señora Yok'in. Todas ellas conservadas parcialmente, pero, aun así, sumamente significativas. Están labradas en tres de sus lados y ella ocupa siempre la cara frontal. Nos referimos a las representaciones talladas en las Estelas 6, 23 y 25 de Tikal.

¹⁸ Este título se encontró labrado en la Estela 12 (Martin 2003: 19).

No obstante, es la Estela 23 la única en la que, con seguridad, fue tallada su efigie. Por ello la analizamos de manera independiente, si bien también tendremos en consideración los otros dos monumentos, los cuales estudiaremos más adelante.

La Estela 23 se encontró muy dañada y alejada de la Gran Plaza (Fig. 4.33.). De entrada, lo más llamativo es que el rostro de la reina se ha perdido completamente. Y, la mitad inferior del monumento tampoco se ha conservado, por lo que únicamente podemos analizar la parte correspondiente al busto de la reina.

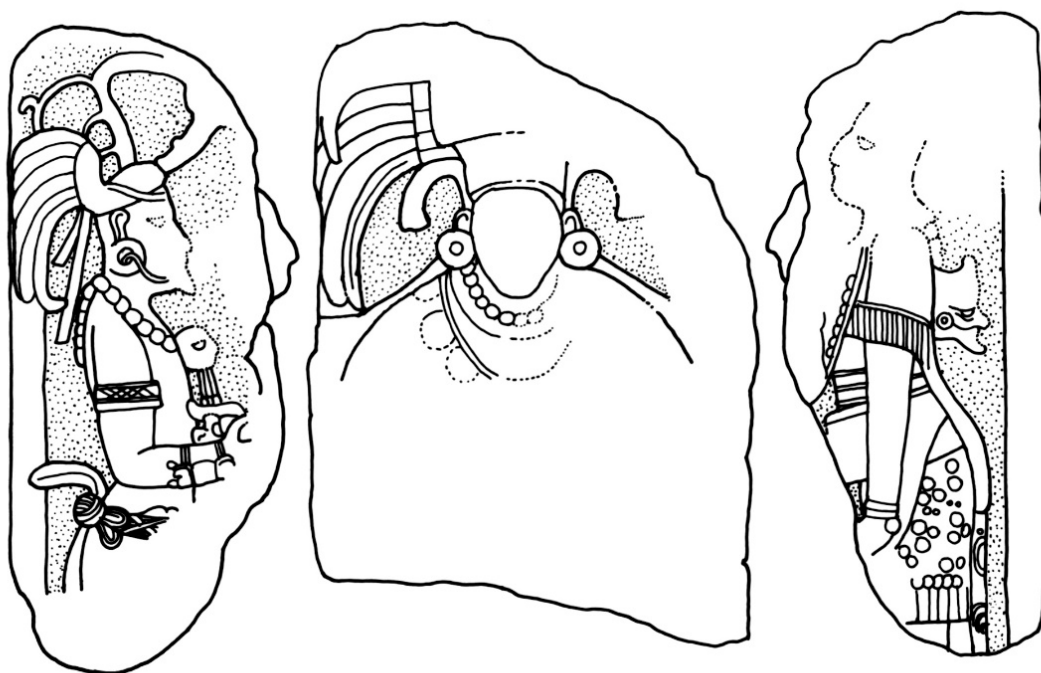


Fig. 4.33. Estela 23 de Tikal. Dibujo de L. Schele. Frente y laterales.

En la superficie de piedra caliza de la cara delantera de este monumento, la señora fue retratada de frente, con el rostro también de frente. Esto fue poco frecuente en los retratos mayas y, en el caso de las mujeres, solo lo vemos en la imagen de la señora grabada en la Estela 21 de Naachtun (Fig. 4.19.) y repetido posteriormente por Ix Winakhaab' en las Estelas 1 y 3 de Piedras Negras (Figs. 4.91.; 4.4.92.). En esta imagen, la dama de Tikal estaba flanqueada por dos figuras talladas en los laterales de la piedra, sus padres. Al parecer, esta disposición del gobernante en la cara principal, flanqueado por sus antecesores, fue bastante común en el reino de Tikal, sobre todo, como hemos visto, en el Clásico Temprano.

En cuanto a su ornamentación, destaca el par de orejeras en forma de disco a ambos lados de su cara. Sin embargo, es complejo discernir si lleva dos collares: uno de perlas y, otro de grandes cuentas ovaladas. O si, más bien, este segundo corresponde a los motivos que adornan el cuello de su traje.

Sobre su vestido lo único que podemos apuntar es que la prenda cubre sus hombros y seguramente caería hasta sus tobillos conformando un huipil, pues se trata de la ropa propia de las reinas retratadas en este tipo de monumentos. No obstante, es imposible saberlo con seguridad.

Desafortunadamente, el deterioro de la Estela 23 tampoco nos permite analizar en profundidad su tocado. A grandes rasgos, se percibe un tocado complejo, sujeto a su cabeza mediante una estructura cilíndrica, y adornado con dos elementos, quizás dos bandas de tela o elementos vegetales, que sobresalen a ambos lados. Por encima observamos la silueta de otro ornamento que no podemos reconocer pero que nos recuerda, una vez más, al de los citados retratos de la reina Ix Winakhaab' de Piedras Negras, del cual emerge un conjunto de plumas largas. Otra opción es que sea un turbante similar al que vemos sobre la cabeza del gobernante retratado en la Estela 7 del sitio, que también está conformado por una pieza estrecha, a la que le sucede una más ancha (véase la figura 11 en Jones y Satherhwaite 1982). Tampoco podemos saber si sostenía algún objeto en particular.

Finalmente, cabe destacar que su rostro, como decíamos al inicio, está totalmente desfigurado. Puga (2009: 105) propone que se tratase de una acción intencionada de dañar la imagen de la reina, de borrarla de la historia del sitio. No es descabellado pensarlo puesto que existen otros ejemplos similares en el período Clásico. No obstante, en este caso, no nos parece verosímil que se eliminase su rostro en una sola estela, mientras su nombre permanece grabado en otros tantos monumentos.

Así bien, como reina heredera e Ix Kaloomte', la Señora de Tikal pasó a la posteridad en una estela que fue especialmente dedicada a ella como líder, una de las pocas que existen, especialmente en el Clásico Temprano, expresamente levantada en honor de una mujer (Harrison 1999: 95).

Nos centramos ahora en los otros dos monumentos que han sido tentativamente vinculados con esta dama.

La Estela 6 fue descubierta por Maler en 1904, pero fue Morley quien reunió sus fragmentos y halló la base de la misma, diecisiete años después. Esto permitió conocer su localización original en la Terraza Norte de Tikal, frente a la Estructura 5D-32-1 (Jones y Satterthwaite 1982: 18). Con el tiempo se hallaron algunas más de sus partes labradas, y pudo reconstruirse parcialmente el retrato de la figura que protagonizaba su cara frontal, así como fragmentos del texto que ocupaba sus costados (Fig. 4.34.). Hoy en día sus vestigios se conservan en el Museo de Lítica del sitio, salvo cuatro fragmentos que permanecen en

la Bodega de Pennsylvania (Beliaev *et. al.* 2013: 57). Su dedicación tuvo lugar en el año 514 d. C. (Martin 2003: 18).

En el único glifo que se conserva junto a la figura, normalmente en la zona donde se suele ubicar el cartucho glífico que identifica a los retratados, puede distinguirse el prefijo *ix-*, marcador del género femenino (Martin 1999). Para la fecha en la que fue datada esta estela, la principal dama de la corte era precisamente *Ix Yok'in*, por lo que es perfectamente plausible que se tratase de un retrato de la señora (Tuszyńska, comunicación personal 2020). De hecho, en esta fecha, de acuerdo con su biografía, *Ix Yok'in* celebraba un final de período. Estamos de acuerdo en que, a pesar de que las pruebas no son concluyentes, no podemos descartar que se tratase de ella, por lo que creemos oportuno admitir su análisis en este trabajo. Además, en la ficha técnica realizada por el Proyecto Atlas Epigráfico de Petén sobre esta estela, también consta que esta dama está retratada en su cara frontal (Beliaev *et. al.* 2013: 469). Y, en las partes del texto que han podido leerse se ha identificado su nombre "... así dice, ...señora *Ix Yok'in*, la dueña de lago del Dios del Sol..." (Beliaev *et. al.* 2013: 58).

A pesar de los intentos de reconstrucción, la pieza está muy dañada, lo que dificulta enormemente el estudio del resto de los elementos que componen la imagen. Para su análisis, nos basamos principalmente en el dibujo realizado por William R. Coe (Fig. 4. 34.).

Su figura ocupa la totalidad de la escena. Se muestra totalmente de perfil y con los pies juntos, uno ligeramente más avanzado que el otro. Calza sandalias. Es posible que su brazo izquierdo estuviese colgando hacia abajo, mientras estira el derecho hacia el frente y empuña entre sus dedos un largo bastón que llega desde su nariz hasta el suelo.

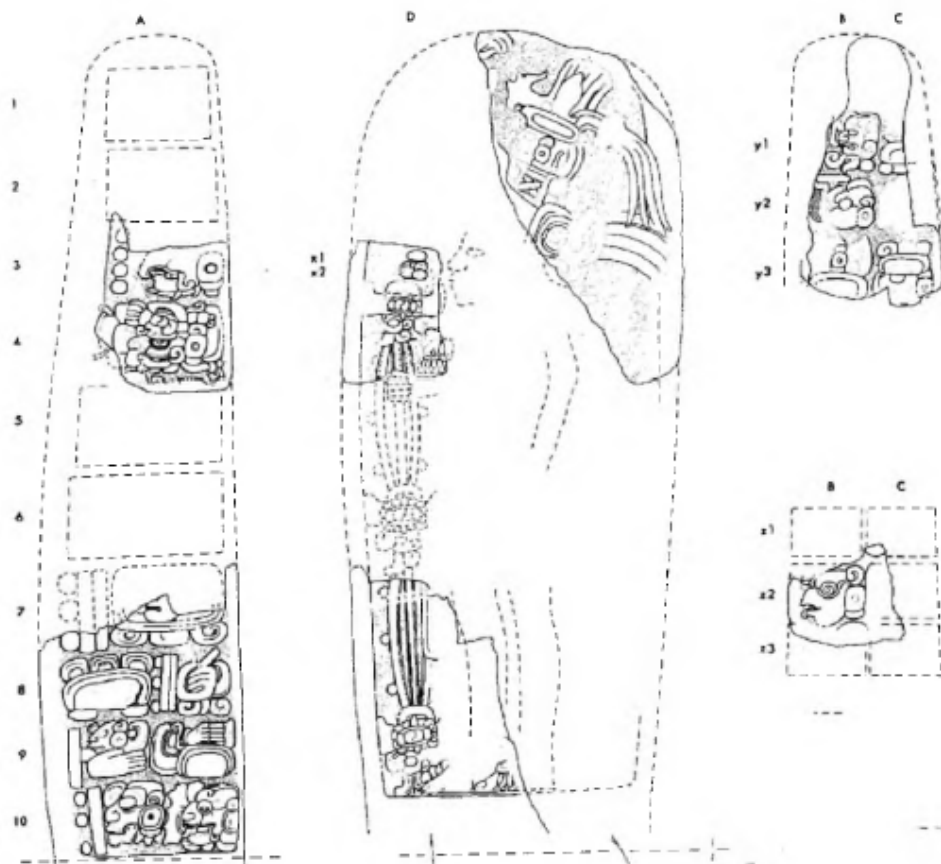


Fig. 4.34. Estela 6 de Tikal. Dibujo de William R. Coe. Frente y laterales.

Su vestido y sus joyas no son visibles en los fragmentos que se han conservado. En cambio, se puede estudiar una buena parte de su tocado.

El símbolo celeste y la vasija con la espina y la concha que conforman la insignia cuatrimpartita desvelan que se trata del tocado del dios G1 (Tuszyńska, comunicación personal 2020), el que nosotras denominamos tocado del monstruo cuatrimpartito. Tal y como hemos estudiado, este es un adorno sumamente característico que se repite en numerosos retratos femeninos a lo largo de toda el área maya y en diferentes periodos históricos. Si revisamos el resto de “estelas de bastón” del sitio, aparentemente ninguno de los demás personajes porta un tocado como este, salvo, quizás, el de la Estela 27. En este sentido los atributos iconográficos respaldan la teoría de que realmente estemos ante otro retrato de la prestigiosa reina.

Para completar su representación, sujeta en la mano derecha el citado bastón de tres secciones. Este objeto es el que determina que la señora se encontraba realizando un ritual de personificación (Beliaev *et. al.* 2013: 64).

Si bien es cierto que es la única representación de una mujer en una “estela de bastón”, en los monumentos del sitio son muy numerosos los gobernantes representados de este modo (Estelas 3, 7, 8, 9, 13, 15 o 27). Varias de estas estelas (la 15 y la 27) fueron asociadas precisamente con su padre, Chak Tok Ich' aak II. De acuerdo con ello, Ix Yok'in, que ya demuestra en los textos y en su retrato en la Estela 23, que fue consagrada como cualquier otro gobernante del sitio, podría haberse sumado perfectamente a esta tradición y haberse hecho representar con los atributos que caracterizaron muchos de los retratos de los gobernantes de Tikal.

Finalmente, la Estela 25 fue erigida después de la 6 y la 23. Al representar en los lados a los padres de la Señora de Tikal, igual que ocurre en la Estela 23, durante un tiempo se ha dudado si era ella la persona retratada en la cara frontal. Sin embargo, el hecho de que la Estela 14 haya sido considerada parte del fragmento inferior de la Estela 25 (Harrison 1999: 98), aumenta la posibilidad de que el protagonista de la escena sea Kaloomte' Bahlam, en lugar de la señora, puesto que la inscripción parece referirse a él (Beliaev *et. al.* 2013: 81). Además, los vestigios iconográficos muestran a un personaje con una mochila de plumas que sobresalen en su espalda, un elemento detectado en los retratos de ascensión masculinos (muy popular en las escenas de danza de Yaxchilán, véanse: Figs. 4.130.; 4.144.), pero del que no encontramos referente en las representaciones de mujeres hasta la fecha. Por estos motivos hemos decidido omitir su análisis en este trabajo.

4.3.4. | **Ix Lajunchan Uneh Mo'**

Señora 12 Colas de Guacamaya | (¿-703 d.C.)

B I O G R A F Í A

En la Gran Plaza de Tikal se encuentran los Templos I y II, uno frente a otro. El primero de ellos fue dedicado al gobernante Jasaw Chan K'awiil I, pero el segundo honra la memoria de una mujer, Ix Lajunchan Uneh Mo', una de las damas más destacadas de la corte de Tikal de finales del s. VII y principios del s. VIII (Martin y Grube 2002: 46; Tuszyńska 2017: 55).¹⁹

Pese a formar parte de la realeza de Tikal, la Señora Lajunchan Uneh Mo' no era una mujer local, sino que provenía de una familia noble de otra ciudad de la región conocida como Yokman, posiblemente una de las ciudades satélites de Calakmul. Por ello en las inscripciones glíficas de la Estela 5, el Dintel 3 y el Panel V de Tikal, aparece presentada como *Ix Yokman Ajaw*, “mujer noble de Yokman” (Tuszyńska 2016: 70).

Aunque no conocemos muchos de sus detalles biográficos, existen hipótesis en torno a su matrimonio con Jasaw Chan K'awiil I. Se cree que pudo efectuarse tras la guerra de Calakmul contra Tikal en el 695 d. C., momento en el que Tikal se impone a su gran enemiga. En este sentido, el ganador pudo haber tomado como esposa a una de las nobles originaria de una de las ciudades que hasta entonces habían formado parte del dominio de la dinastía Kanu'l (Tuszyńska 2017: 55; 2016: 141; 2019).²⁰ O, incluso pudo ser una estrategia de la propia casa real de la ciudad de Yokman para re-establecer un vínculo con la potencia que había salido victoriosa.

Junto al citado gobernante de Tikal tuvo un hijo que heredaría el trono más tarde, Yik'in Chan K'awiil (Martin y Grube 2002: 44). Las referencias de parentesco fueron halladas en el Dintel 3 del Templo IV y en el Panel V del Templo VI del sitio, mediante el uso de la expresión *ujuntahn* o *ubaah ujuntahn* “su más querido”. Asimismo, en la Estela 5 se utilizó

¹⁹ Harrison (1999: 147, 161), sostiene la idea “romántica” de que la consagración de este templo es una muestra del amor que el gobernante le profesaba a Ix Lajunchan Uneh Mo' pero, por tentadora que sea la propuesta, es difícil saber con seguridad si las motivaciones que condujeron a levantar estas enormes construcciones fueron de carácter político, religioso o personal. Además, este argumento minimiza el papel de la reina en la corte y el reconocimiento que pudo merecer, al presumir que el monumento es fruto del deseo de un hombre hacia ella y no de sus propios méritos como reina de Tikal.

²⁰ Tuszyńska (2009) advierte que en los registros de la Estela 5 hay una expresión, *umam*, generalmente utilizada para ensalzar los lazos entre el comitente y su abuelo materno. Esto ha llevado a pensar que el linaje de esta reina hubiera tenido una gran consideración en el momento, lo que explicaría los intereses matrimoniales del aspirante al trono, Jasaw Chan K'awiil I.

también la expresión *yal* “hijo de madre”, para vincular a Yik’in Chan K’awiil y a la Señora Lajunchan Unen Mo’ (Tuszyńska 2016: 40, 45).

Su rol de consorte real le valió el título de *k’uhul ajaw*, registrado en la Estela 5. Un sobrenombre reservado solamente a una decena de mujeres excepcionales en la historia (Tuszyńska 2016: 75, 80; 2017: 76). Aunque seguramente le fue asignado después de su fallecimiento como una forma de reconocer a la mujer que había formado parte de la esfera de poder durante dos períodos de gobierno tan fructíferos para la ciudad, tanto el de su marido como el de su hijo (Tuszyńska 2017: 55). También en el Panel V del Templo VI de Tikal, se registra a una noble de Yokman, seguramente ella, como *k’uhul ixik*, “mujer divina” (Tuszyńska 2016: 64; 2017: 76).

Se cree que murió en la primavera del año 703 d. C. (Harrison 1999: 146). Desafortunadamente, los arqueólogos han tratado de encontrar, sin éxito, su tumba en el Templo II. Pues esperaban hallarlo del mismo modo que el Enterramiento 116 de su esposo, bajo el Templo I (Harrison 1999: 142; Martin y Grube 2002: 46-47).

En resumen, aunque la escasez de datos nos impida aproximarnos más a la vida de esta dama, lo que sí está claro es que, tanto los registros epigráficos, como los retratos que veremos a continuación, y el hecho de que una de las pirámides más grandes de Tikal fuese dedicada en su honor, nos aportan pistas sobre la trascendencia que llegó a tener como figura regia de la ciudad (Tuszyńska 2019).

REPRESENTACIONES

En primer lugar, es significativo señalar que los retratos de Ix Lajunchan Uneh Mo' gozan de la exclusividad de ser prácticamente los únicos retratos femeninos que se conocen de Tikal en esta época (Tuszyńska 2016: 78; 2017: 55).

Hasta ahora se han documentado dos imágenes de ella. La más completa y conocida es el Dintel 2 del Templo II de Tikal (Fig. 4.35.), labrado en madera. Después, se menciona una estela ubicada originalmente en lo alto de dicho templo protagonizada también por esta dama, pero hoy en día fragmentada (Martin y Grube 2002: 46).

El dintel se ha conservado parcialmente. En origen se encontraba, como decíamos, en uno de los accesos al Templo II, la imponente estructura que se alza en la Gran Plaza de la Acrópolis norte de Tikal, frente al Templo I. Hoy en día, se conserva en el Museo de Historia Natural de Nueva York (Harrison 1999: 142).

A pesar de no haberse conservado la mitad derecha del cuerpo de la figura representada, podemos observar a Ix Lajunchan Uneh Mo' de pie, con el torso y las piernas de frente, totalmente cubiertos por su elaborada vestimenta. Esto impide que podamos distinguir sus pies, sus hombros o incluso su brazo izquierdo. Las manos se perdieron al formar parte del espacio dañado del dintel.

Su cabeza, en cambio, está orientada hacia la derecha, permitiéndonos observar su perfil recortado contra el fondo de la imagen.

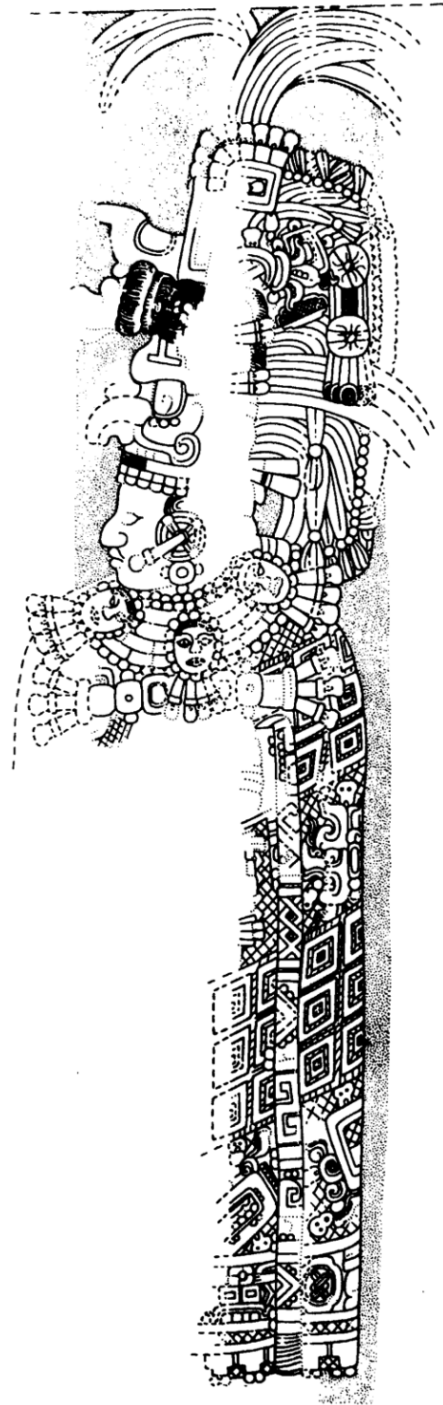


Fig. 4.35. Dintel 2 del Templo II de Tikal. Dibujo en Jones y Satterthwaite, 1982: fig. 71.

Desde su vestido hasta su tocado, pasando por sus joyas, esta mujer porta algunos de los ornamentos más ricos observados en las imágenes femeninas del período Clásico Tardío.

Su orejera de grandes dimensiones representa un disco con lo que podría ser la representación esquemática de una flor de cuatro pétalos, atravesada por una cuenta tubular, para asegurar su sujeción, y un contrapeso T, también ricamente elaborado. Probablemente se trataba de piezas de jade. Del mismo modo, luce el clásico modelo de pectoral formado por varias bandas de teselas rectangulares combinadas con otras circulares y con mascaritas adheridas. Máscaras pequeñas rodeadas de cuentas, a modo de pétalos, y de las que cuelgan también adornos.

Por debajo, observamos otro pectoral, la barra ceremonial presentada como una joya en este caso, igual que en el retrato del gobernante en la Estela 16 de Tikal²¹ con el símbolo de la flor de tres estambres en sendos extremos.

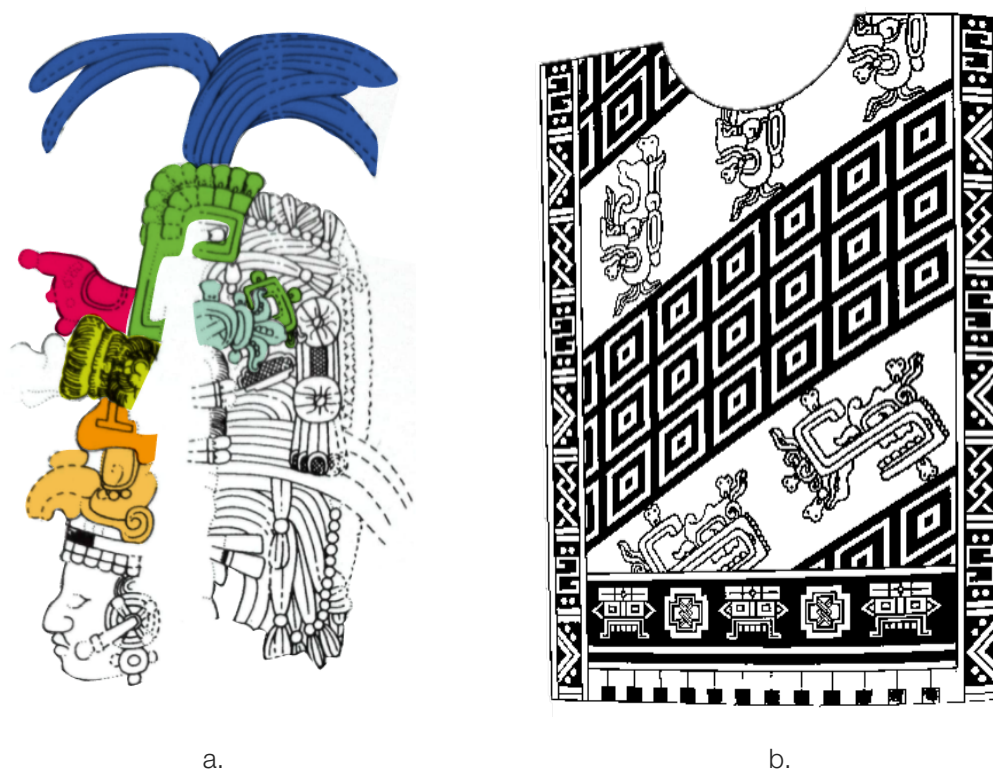


Fig. 4.36. Detalles de la indumentaria de Ix Lajunchan Uneh Mo' en su representación en el Dintel 2 del Templo II de Tikal: a. Tocado: Criatura de hocico largo (en amarillo); bol (en naranja); diadema de flores (en verde claro); concha (en magenta); serpientes de hocico cuadrado (en verde); cartucho celeste (en azul claro); plumero (en azul oscuro). Dibujo modificado por la autora. b. Reconstrucción del huipil. Dibujo de T. Tolles.

²¹ Véase en Jones y Satterthwaite 1982: Figura 22.

Asimismo, esta señora luce un huipil elaborado con una tela profusamente decorada con símbolos sumamente significativos (Fig. 4.36.b.).

En primer lugar, señalamos que el borde de la prenda está recorrido por la banda celestial, como sabemos, uno de los símbolos más característicos del vestido de las reinas, muy frecuente en los retratos femeninos de Yaxchilán. El resto del textil alterna bandas diagonales formadas por cenefas que combinan diferentes diseños. En la parte de sus hombros vemos los atributos de diamante formados por cuadros concéntricos. Seguidamente, una banda en la que destacan una sucesión de imágenes del dios bufón.

Seguidamente, se repite de nuevo la banda de tres filas de diamantes. Y, a continuación, una franja similar a la del dios bufón, pero que presenta imágenes de la serpiente de hocico cuadrado con numerosas flores adheridas. A la altura de sus tobillos, la siguiente banda, horizontal en este caso, presenta una combinación de representaciones del dios Tláloc y del símbolo cuatrefoliado con el símbolo de la estera infijo. Por último, la orilla inferior del traje está recorrida por la banda con el símbolo **IK'** (Looper 2000: 23 y 74). El significado de estos símbolos fue estudiado con más detalle en el capítulo anterior (véase p. 209-224), y en su mayoría, refieren a la superficie terrestre y, por consiguiente, a la fertilidad, y a los autosacrificios de sangre y las insignias regias, lo que tiende a enfatizar el prestigio social y el carácter divino de la gobernante.

Es muy probable que, en este caso, el diseño de Tláloc en su huipil forme parte de la renovación simbólica que se le atribuye a su marido, Jasaw Chan K'awiil, quien trajo de vuelta los signos teotihuacanos a sus programas iconográficos, creando así una equivalencia entre su reinado y el momento de auge que vivió Tikal en la época del contacto con México central (Martin y Grube 2002: 45; Martin 2003: 30).

En segundo lugar, analizamos el tercio superior de la escena, que está ocupado en su totalidad por el espectacular tocado de Ix Lajunchan Uneh Mo' (Fig. 4.36.a.). Se ajusta a su frente mediante una diadema anudada en la parte trasera de su cráneo. Sobre esta, se apoya la gran máscara de un ave, probablemente una guacamaya, en referencia al nombre de su portadora (Puga 2009: 110). Constituye así otro ejemplo en el que el tocado aporta información sobre quien lo lleva, algo parecido a lo que ocurre en Palenque con Ix Sak K'uk, que porta un quetzal en su tocado (Fig. 4.72.). De la parte trasera de esta efigie sobresale un abanico de plumas largas decoradas con perlas. A continuación, fue añadida una diadema de flores con un ave, cuyo diseño no se ha conservado, y, sobre esta, la insignia cuatripartita con la serpiente de hocico cuadrado en el centro. En la parte superior se multiplican la cantidad de elementos decorativos, en su mayoría vegetales, donde se

aprecian discos de flores y otra serpiente. Todo ello, rematado siempre por haces de largas plumas. En conjunto, parece una versión compuesta entre el tocado del monstruo cuatripartito y otros tocados complejos conformados por grandes máscaras de aves.

De no ser por el deterioro de la pieza, habríamos podido observar si portaba algún objeto en sus manos. De ser así, su parecido con las representaciones de Yaxchilán hacia el s. VIII, nos hacen pensar en un plato o un bulto, aunque no es lo que vemos en otras representaciones femeninas de Tikal. En este sentido sería más probable encontrarla con un cetro, un glifo o una barra ceremonial.

En conjunto, Harrison (1999: 141) se refiere a la indumentaria que porta Ix Lajunchan Uneh Mo' en esta escena como su ropa ceremonial. Y es que, teniendo en cuenta también el contexto del templo en el que se encuentra, lo más probable es que esta imagen tuviera un significado relacionado con alguna actuación ritual.

Por otro lado, hay menos de cincuenta casos documentados de mujeres protagonizando por sí solas la imagen de un monumento (Tuszyńska 2016: 235-239). Y en su mayoría pertenecen a mujeres ejemplares, que de un modo u otro marcaron el curso de la historia de sus ciudades. Lo que nos lleva a pensar que debió ser igual en el caso de Ix Lajunchan Uneh Mo'.

Por ello, a pesar de la falta de texto en la imagen que nos pudiera proporcionar más información, los detalles iconográficos y la ubicación del dintel en el Templo, nos aportan las pistas necesarias para hacernos una idea de la relevancia que tuvo esta reina.

B I O G R A F Í A

Los vestigios iconográficos que muestran la imagen de esta dama nos dan a entender, como veremos en el análisis posterior, que se trató de un personaje relevante en la corte de Tikal, en la segunda mitad del s. VIII.

No obstante, es muy poca la información que tenemos sobre ella. De hecho, ni si quiera conocemos su nombre.

El único dato que nos permite situarla en su contexto histórico es que estuvo casada con el 29º gobernante de la ciudad de Tikal, Yax Nuun Ahiin II. Este momento de reinado no es muy conocido, puesto que no nos han llegado suficientes referencias del mismo, lo que dificulta todavía más la reconstrucción de la historia de esta dama (Martin y Grube 2002: 51; Zender 2004: 339). Aunque nos preguntamos si puede tratarse de la persona sepultada en el entierro PNT-009 del Templo 5C-49 de Mundo Perdido, Tikal, en el que fueron hallados los restos de un individuo de sexo femenino y, entre su rico ajuar, la vasija de cerámica policromada en la que se encuentra su retrato (Laporte y Fialko 1995: 82).

De un modo u otro, como decíamos, su representación es sumamente elocuente y nos permite hacernos una idea aproximada del rol que desempeñó esta reina, que se presenta equiparada a su marido en el arte.

R E P R E S E N T A C I O N E S

De entre todos los vasos cerámicos conservados, pocos tienen una trascendencia como este, documentado en la base de datos de Justin Kerr como K2695, y conocido popularmente como el Vaso Salomé (Fig. 4.37.). La pieza policromada fue hallada en una tumba (enterramiento PNT-009), excavada en la estructura 5C-49, en Mundo Perdido, Tikal (Laporte y Fialko 1995: 82-83), bajo la dirección de Juan Pedro Laporte. Actualmente se exhibe al público en el Museo Nacional de Guatemala.

En la escena fueron representadas cuatro figuras, una mujer y un hombre dispuestos de perfil, flanqueando la escena a izquierda y a derecha, y, en el centro, otra pareja con el

cuerpo dispuesto de frente, pero el rostro de perfil, mirándose entre sí. La mujer que nos ocupa es esta dama representada en la parte central.

Si nos detenemos en su retrato, observamos una figura femenina con la piel rojiza, que sobresale por su indumentaria y ornamentos, y que destaca sobre el fondo oscuro de la escena. A la vista queda su perfil alargado debido a una deformación craneal intencionada,²² en este caso, acentuado por el vistoso tocado. Este se ajusta a su cráneo y se compone de dos piezas principales: una gran flor sujeta en la parte trasera, en la cúspide de la cabeza, que tiene forma de plato decorado con tiras que cuelgan, a modo de estambres, y, otra que se eleva sobre la dama. Se trata de una especie de cesta o tambor trapezoidal, embellecido con la representación de un ave en la parte delantera y largas plumas en la parte de atrás, las cuales penden sobre la primera pieza descrita.



Fig. 4.37. Rollout de la vasija K2695.

El privilegio de conservar su retrato sobre un soporte cerámico nos permite distinguir también la pintura facial blanca y roja en su rostro. Porta orejeras en forma de cáliz y luce un elegante pectoral. Es uno de los escasos ejemplos femeninos que, en la pintura cerámica, porta una joya de estas características, pues, generalmente, las mujeres lucen collares de cuentas en estos soportes plásticos. “Si bien, en este caso el pectoral parece colgar de una gargantilla

²² De acuerdo con Laporte y Fialko (1995: 85n60), se trata de una deformación craneal de tipo tabular oblicuo.

integrada por cuentas rectangulares, dispuestas de manera que le otorgan a la pieza una apariencia rígida” (Vidal y Parpal, 2016: 235). Es muy similar al que luce su marido, situado en frente de ella, pero muy diferentes a los que vemos en otras representaciones mayas de esta época.

Los brazaletes de sus muñecas cubren solo su parte delantera mientras que se anudan por la parte de detrás. Un detalle sumamente curioso pues, hasta ahora, en los monumentos pétreos no habíamos podido observar con tanta facilidad el sistema de sujeción de esta joya. Esta capacidad de mostrar tantos detalles viene determinada por las particularidades de la pintura frente a la escultura y, al carácter más intimista que tienen estas cerámicas policromadas por los contextos en los que se ubican, en comparación con el arte monumental sobre piedra.

Las sandalias, que a duras penas se distinguen por debajo del vestido, son sencillas y blancas, sujetas mediante nudos.

Finalmente, en lo que respecta a su indumentaria, viste con una única prenda clara que cuelga desde sus hombros hasta llegar a los tobillos, de cuello cerrado y mangas que llegan a hasta la altura de sus codos. Toda la tela está finamente decorada con diseños geométricos en negro y rematada en el borde inferior por una cenefa doble con elementos también negros. Asimismo, es llamativo que en cada mano porta un objeto, en la mano izquierda una máscara y en la derecha un abanico de plumas.

Al contemplar la escena en su totalidad vemos que la postura de su cuerpo y la dirección de su vista se dirigen hacia la altiva figura que se yergue a su izquierda. La proximidad entre ambos personajes, los brazos extendidos con los objetos y el cruce de miradas, indican una actitud de cercanía propia de los cónyuges. Ella le está ofreciendo los objetos que porta.

En conjunto, en la escena completa observamos cuatro personajes, aunque los protagonistas son ella y su esposo. Este porta un tocado todavía más impresionante y decorado con plumas más largas y algunas incluso en tonos azules, del cual sobresale una efigie zoomorfa. Ambos personajes están flanqueados, como apuntamos al inicio, por otra mujer y otro hombre. A espaldas de ella, la dama viste una prenda lisa que le cubre todo el cuerpo hasta los tobillos y un sofisticado tocado similar al de nuestra protagonista, en sus manos sostiene un escudo y otro abanico. Su posición completamente de perfil nos permite apreciar el contrapeso de su colgante. Desconocemos la identidad de esta segunda señora. Toda la escena queda enmarcada por una hilera horizontal de jeroglíficos

en la parte superior y una columna con glifos en vertical. Asimismo, fueron dibujados cartuchos glíficos al lado de cada personaje.

Centrándonos de nuevo en la figura femenina principal, vemos que individualmente cada elemento de su atuendo muestra una riqueza elevada: dada su complejidad, el tocado se apoyaba sobre una base de madera, para poder mantener el resto del decorado, recubierta de materiales preciosos entre los cuales destacan las largas plumas que no podían ser de otra ave salvo de quetzal, en vista de su tamaño. Por otra parte, el pectoral que destaca sobre su pecho es un símbolo de poder regio, así como las muñequeras que parecen estar ajustadas mediante cintas de tela, que soportan el peso de los materiales que la componen, probablemente jade y nácar. A este conjunto de joyas hemos de sumar su vestido, pues la prenda que viste es un huipil, característico de las mujeres de élite que, además, está profusamente decorado mediante símbolos. El que aparece repetido por toda la tela del vestido es el símbolo **NIK** (Fig. 3. 86.b.), un glifo conceptual que representa una flor (Stone y Zender 2011: 223), mientras que la cenefa en forma de T en el borde inferior alude al símbolo **IK'**, que, tal y como hemos estudiado, se refiere al viento y al aliento vital. Y, completando el simbolismo de la figura, se distingue el símbolo **IL** en su pintura facial, una marca asociada con la belleza, que a veces se pueden encontrar en divinidades masculinas como el dios del maíz y los dioses del viento (Stone y Zender 2011: 35), (véase el apartado sobre pintura corporal en p. 194).

En resumen, los atributos aluden claramente a una figura regia. Son las lujosas insignias propias de una mujer de su rango. La indumentaria y los adornos corporales con los que se muestra a Yax Nuun Ahiin II son de carácter militar, por lo que, en conjunto, asistimos a una escena de vestido, al tiempo que el trono que se encuentra a sus espaldas desvela que dicha acción se desarrolla en el interior de un palacio (Vidal Lorenzo 2005: 179). En el texto, la expresión *tz'ihb naah* (casa de la pintura/escritura) indica que la escena se ubica en un espacio donde se conservaban los objetos sagrados empleados en los rituales (Houston 2006: 147; Tuszyńska 2017: 65).

Los dos personajes que quedan por identificar son dos ayudantes de cámara, la mujer sujeta el escudo de guerra con la representación del dios Tláloc, mientras que el hombre le ofrece un espejo de obsidiana al gobernante. Para finalizar, la fecha que aparece inscrita es el 794 d. C., lo cual nos da a entender que el mandatario, Yax Nuun Ahiin II, continuaba gobernando la ciudad en ese momento (Martin y Grube 2002: 51; Zender 2004: 339). Y, tal y como podemos deducir de esta imagen, dicho gobierno estuvo respaldado también por el apoyo y participación de la reina.

Si aunamos todo el significado que encarna su figura nos encontramos con que el **NIK** es uno de los símbolos más ricos, puesto que además de referirse a la belleza y la fragancia de la reina, también sirve como metáfora de la fuerza vital, del viento y el aliento de vida, con lo cual, se entiende su aparición junto al **IK'**. Es llamativo encontrar un simbolismo tan fuerte en una figura femenina que, además de mostrarse joven y bella (así lo indica la presencia de la flor en la forma de su orejera y en su vestimenta, y el símbolo **IL** en su rostro), se muestra poderosa a nivel social, pues no le falta ninguno de los atributos exclusivos que indican que es una reina (el pectoral, las muñequeras y especialmente el tocado). Y, poderosa también a un nivel más trascendental, el político, pues participa en la preparación de su marido para un acto que todavía no se ha podido determinar con seguridad.

Si tenemos en cuenta que esta vasija policromada se encontró formando parte de un ajuar funerario, presumiblemente en un entierro femenino, deducimos que narra una de las funciones que desempeñaban las mujeres de la realeza en vida, complementándose con sus maridos para mantener el orden en el mundo terrenal, garantizando así la armonía entre este nivel y los demás, el celestial y el inframundo. Esto nos lleva a pensar que el propio ritual en sí mismo, pudo ser de carácter funerario, que Yax Nuun Ahiin II no se preparaba para una guerra en el mundo terrenal, sino que ya hubiera fallecido y se tratase de una preparación para el más allá. Esto se plantea en base a que, otra vasija muy similar, la K0764, fue interpretada por Kerr justamente como la preparación del rey para su entierro.²³ No obstante, en ese caso la máscara que le ofrecen es una máscara muerta, que tiene las facciones más marcadas, como consumida, la boca abierta y la lengua fuera. No es este el caso de la que porta la Señora en esta pintura, por lo que la escena de vestido no tenía por qué estar necesariamente situada en un palacio sobrenatural. De hecho, otros especialistas apuntan a que se trata de la preparación para un acto de personificación por parte del gobernante, del mismo modo que se observa en otras vasijas como la K1454, y que tiene lugar en un espacio identificado, “La casa de la escritura” que comentamos anteriormente. Desde este punto de vista, el gobernante se dispone a realizar un ritual de danza como los que estudiamos en Yaxchilán, para el cual sujeta un sonajero (Houston 2006: 147). En este sentido se descarta la posibilidad de que se trate de una escena desarrollada en el plano sobrenatural, lo cual estaría más en sintonía con el hecho de que represente a personajes históricos de la realeza de Tikal.

²³ Véase: http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=764.

De un modo u otro, esto puede ser indicativo de que ella ejercía un rol complementario al del varón en este acto. Además, se muestra ante él como un igual, cercana, centrada en la composición, mirándole directamente e igualmente engalanada. Asimismo, tal y como destacó Joyce (2000a: 71), ambos se muestran de frente en la escena, un recurso iconográfico que indica que ellos, no él, sino ambos, eran los actores principales de la narración.

4.3.6. | **Ix Mutul Ajaw**

Señora de la Estela de San Francisco | (¿-?)

B I O G R A F Í A

La dama que nos ocupa vivió en la primera mitad del s. VIII,²⁴ y aunque se desconoce con certeza su procedencia, es posible que fuese originaria de Tikal o de alguno de los reinos que estuvieron bajo su influencia.²⁵ Asimismo, se ha considerado su pertenencia al linaje de Dos Pilas (Pillsbury 2018).

El retrato que nos ha permitido conocerla, la Estela de San Francisco, deja constancia de su participación en la vida ritual de palacio. Una mujer noble que se encarga llevar a cabo un ritual de final de período, es una mujer con una alta consideración social. Esto significa que, muy probablemente, esta dama fue una reina o una mujer perteneciente a la parte de la élite más cercana al gobernante del sitio, ya que se precisó de su participación en un evento de estas características, estrechamente vinculado con las funciones de los altos mandatarios.

No obstante, el hallazgo de su monumento fuera de contexto y la falta de información en estas u otras inscripciones, impiden una aproximación mayor a la vida de esta noble dama.

²⁴ De acuerdo con la datación de la Estela de San Francisco en el año 761 d. C. (Reese-Taylor *et. al.* 2009: 64).

²⁵ Para realizar esta afirmación nos basamos en la inscripción de la Estela de San Francisco, donde es conocida como Ix Mutul Ajaw “Señora noble de Tikal” (Reese-Taylor, *et. al.* 2003: 64; Tuszyńska 2016: 71). En La Corona, en Arroyo de Piedra, en Naranjo (Ix Wak Chan Ajaw), en Dos Pilas, en Topoxté, en Tres Cabezas y por supuesto, en la propia ciudad de Tikal (Ix Unen Bahlam o la Señora de Tikal) se han hallado referencias a señoras con este mismo título, Ix Mutul Ajaw (Tuszyńska 2016).

REPRESENTACIONES

El retrato de esta señora fue plasmado en la cara frontal de la estela maya conservada en De Young Museum (San Francisco, CA., EE.UU.), conocida popularmente como la Estela de San Francisco (Fig. 4.38.) A día de hoy, todavía no se ha podido determinar su lugar de procedencia, pero se cree que pertenece al área del río Usumacinta (Pillsbury, Potts y Richter 2017: 219).

La fecha de este monumento lo sitúa en el año 761 d. C. (Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 64).



Fig. 4.38. Estela de San Francisco. Fotografía De Young Museum y dibujo de E. Puga Salazar.

Esta noble señora fue retratada de pie, ocupando por completo la cara frontal del monumento pétreo. Estilísticamente mantiene el canon propio de los retratos de élite, tan repetido en el área maya desde el período Clásico Temprano. Así, observamos el cuerpo de la señora de frente, su cabeza girada hacia su derecha e inclinada hacia abajo y, sus piernas, ligeramente separadas con los pies orientados cada uno en una dirección.

Tiene los brazos recogidos sobre su pecho, porque con sus manos sujeta una barra ceremonial.

El tercio superior del monumento lo ocupa su elaborado tocado. Y, a ambos lados de la señora, cubre todo el espacio el cuerpo sinuoso de una gran serpiente que, aparentemente, atraviesa la barra que ella sostiene. De este modo, la mitad inferior del cuerpo del animal ondea por detrás de la cintura de la señora, permitiéndonos vislumbrar su cola. Y, de la misma forma, asciende haciendo eses por detrás de su cabeza hasta que vemos asomar las fauces del ofidio, extremadamente abiertas, justo por delante del tocado de la dama. De su interior sobresale una pequeña deidad, concretamente el dios K'awil. La cabeza del animal se muestra completa.

El artista tampoco escatimó en detalles a la hora de representar sus joyas. La flor en forma de cáliz destaca en su oreja. Y, su cuello está rodeado por un amplio pectoral clásico formado por cinco filas de pequeñas cuentas, con una última fila de abalorios más anchos. Se aprecia parcialmente, puesto que la parte frontal está cubierta por el instrumento que porta la señora, situado en un nivel delantero. Por último, sus muñecas estaban cubiertas por una sucesión de teselas verticales, algunas decoradas con cuentas más pequeñas al final. Es decir, que lucía el modelo de muñequeras más común en el período Clásico (Fig. 3.63.c.).

Mención aparte merece su vestido. Su cuerpo está completamente cubierto por un traje de red que llega hasta sus tobillos. Así, observamos uno de los ejemplos más tardíos de este tipo de túnica, que hacía una década que ya no se veía en Calakmul, reino desde el que más profusión se le dio a este traje (véase García y Vázquez 2013: 20).

Sobre sus caderas luce un ostentoso cinturón. Este está formado, por un lado, por una banda de tela que parece conformar una gran lazada, tal vez un cinturón de nudo (Fig. 3.91.c.). Y, por otro lado, lleva el tipo de cinturón asociado al traje de red, compuesto por una serie de teselas verticales y, en el centro, un medallón pequeño con una X infija, es decir, un símbolo celestial en la frente de la máscara del tiburón *xook*, y la concha en la boca de este. Tanto en el frente como en los dos laterales, penden del cinturón tres cuerdas que recuerdan a la forma de la estera (*pohp*), a la que se le han adherido cuentas circulares

rematadas por varias cuentas rígidas que conforman una flor. En el ornamento que cuelga en la parte frontal vemos una pieza más, una especie de gancho.

Sus pies tampoco estaban desnudos. Calzaba unas sandalias complejas anudadas en la parte delantera, con los talones decorados por un diseño floral.

Si nos fijamos en la parte superior de la estela, observamos el corte escalonado de sus cabellos que, además, caen por su espalda recogidos con un coletero. Por delante de su oreja vemos algunos mechones sueltos. Este tipo de corte nos recuerda a muchos de los peinados vistos en las mujeres de Palenque (véase, por ejemplo, Fig. 4.77.).

Ahora bien, la pieza estrella de su indumentaria es su rico tocado. Este se asienta sobre su frente mediante la clásica diadema de teselas de jade que, en este caso, cuenta con una flor en forma de cáliz en la parte frontal. Sobre esta joya descansa una máscara zoomorfa y, en la frente de esta efigie, un medallón rodeado de pequeñas plumas semejante a una gran flor, tal vez un lirio acuático como los que se observan en algunos tipos de diademas (Fig. 3.106). De la cúspide del ornamento sobresale una serpiente de hocico cuadrado. Y, por último, destaca el penacho de plumas, cuatro más largas se yerguen en la parte superior y, en la parte trasera de la pieza, un gran cepillo compuesto por otras tantas, algo más cortas. En conjunto, parece reunir varios de los rasgos que caracterizan el tocado del monstruo cuatripartito, generalmente asociado a las representaciones de las reinas con el traje de red.

En lo que respecta a la barra ceremonial, está decorada en su superficie con el símbolo *pohp*. La forma de esta barra es muy particular, pues se asemeja a un fémur, es decir, a un gran hueso (Miller y Martin 2004: 9). Hasta ahora no hemos encontrado otro ejemplo semejante en nuestra base de datos. Así, este tipo especial de barra, unido al movimiento zigzagueante del animal que emerge de su interior, acentúan el carácter sobrenatural de la composición.

Bajo sus pies, el suelo está grabado con una hilera de signos jeroglíficos. A ambos lados de la señora y, en la parte superior, encontramos también algunos cartuchos con glifos.

En conjunto, se despliega ante nosotros una escena con un fuerte significado, una escena de conjuro de la serpiente de la visión.

El motivo de este ritual aparece en la inscripción, donde se señala que la señora estaba llevando a cabo uno de los tres rituales más importantes que marcan un final de período en

el calendario, concretamente el ritual *tz'ap tuun*.²⁶ Es decir, que estaba conmemorando una fecha concreta y significativa de la historia dinástica del sitio al que perteneció esta estela.

En definitiva, no faltan atributos en esta escena que desvelen el poder de esta reina. En primer lugar, es la única persona representada y ocupa por completo la cara frontal del monumento, algo que ya enaltece por sí solo, su protagonismo. Su indumentaria, tal y como hemos estudiado, desvela que podría estar personificando a la diosa lunar, de modo que tendríamos a una reina encarnando a una diosa.

Y, para concluir, la barra ceremonial es una de las insignias regias por excelencia y, especialmente, cuando se muestra así en mitad de un acto ritual (véase p. 111).

Por lo tanto, a pesar de no conocer la mayor parte de la información biográfica respecto a esta dama, lo que sí es seguro es que ostentó un gran poder, al menos en el ámbito religioso. Se trata de un ritual que hemos visto repetido en numerosas ocasiones, llevado a cabo por mujeres que también utilizan la barra ceremonial como canal de comunicación. Contamos con otros ejemplos significativos, por ejemplo, en los dinteles 38 y 40 de Yaxchilán (véase Figs. 4.152.; 4.141.).

Finalmente, insistimos en que este retrato deja constancia de la participación de Ix Mutul Ajaw en la vida religiosa de palacio y de las mujeres, en general, en este tipo de celebraciones sacras en las que los gobernantes tenían la importante misión de entrar en contacto con el mundo sobrenatural, con las divinidades y los ancestros fundadores de las dinastías, como una forma de asegurar el beneplácito de los dioses y, de este modo, asegurar el éxito de los acontecimientos que se desarrollan en el mundo terrenal, así como la supervivencia de su pueblo.

²⁶ Para más información sobre estos rituales y sobre la inscripción al respecto en la Estela de San Francisco, véase Tuszyńska 2016: 191-195.

4. 4. | **NARANJO** **REPRESENTACIONES FEMENINAS**

El sitio de Naranjo se ubica geográficamente en el noreste de la selva del Petén guatemalteco, cerca de la frontera con Belice y de otros sitios arqueológicos conocidos como Yaxhá, Nakum o, uno de los más relevantes de la zona, Tikal. Concretamente, a 45 km este-sudeste desde esta gran urbe (Closs 1985: 65). Otros reinos poderosos de ese entorno fueron Caracol y Calakmul. Los conflictos entre estas tres imponentes ciudades (Tikal, Caracol y Calakmul), marcaron el destino de Naranjo, debido a la posición estratégica que ocupaba entre ellos, hasta el punto de que su linaje fue completamente aniquilado y necesariamente refundado unos años después (Martin y Grube 2002: 69). A pesar de ello, la ciudad llegó a ser una gran potencia entre los siglos VI y VIII d. C. (Schuster 2012: 9).

Su arquitectura fue erigida sobre una llanura de unos 90 km², rodeada en su mayor parte por zonas montañosas. A pesar de asentarse sobre un terreno mayoritariamente plano, los antiguos pobladores aprovecharon algunos desniveles del terreno para emplazar sus templos, las lomas sirvieron como base de algunos de ellos (Graham y Von Euw 1975: 5; Schuster 2012: 7).

Saal, como se llamaba esta ciudad en el pasado, destaca en el ámbito artístico, por una parte, gracias a sus ricas estelas labradas y, por otra, debido a su refinada producción cerámica (Martin y Grube 2002: 69).

A principios del s. XIX, Teoberto Maler encabezó la primera incursión europea en el sitio, durante una campaña de exploración que duró tres meses y que concluyó con las primeras descripciones de los monumentos artísticos hallados en el lugar (Martin y Grube 2002: 69; Schuster 2012: 7).

Entre el gran *corpus* de inscripciones talladas en sus monumentos, se han encontrado abundantes referencias sobre mujeres de la realeza, que evidencian la presencia y el prestigio del que gozaron muchas de estas aristócratas. Si bien no es la ciudad más prolífica en cuanto a imágenes femeninas, cuenta con algunos de los ejemplos más significativos de la historia, dado que en la línea dinástica destaca una importante gobernante. Una de las pocas mujeres que ostentaron el poder por sí mismas y que, como tal, fue retratada siguiendo los cánones estéticos del momento, aquellos reservados para la persona de mayor rango de la ciudad.

B I O G R A F Í A

En este tiempo de destinos cambiantes, una joven reina estuvo en el centro del mundo maya (Schele y Freidel 1990: 225).

Discussions of Classic Maya elite gender and power relations inevitably lead to one of the most influential and important women of the Late Classic Period (AD 600-900), Lady Six Sky of Naranjo (Doyle 2005: 1).¹

Ix Wak Chan, la reina guerrera, la señora de Dos Pilas, más conocida por la traducción de su nombre como la Señora Seis Cielo, de Naranjo-Saal, es una de las mujeres más destacadas de la historia de la cultura maya.

Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, pero sabemos que tuvo lugar en la segunda mitad del s. VII, en la ciudad de Dos Pilas,² situada en la selva del Petén, en Guatemala. Se entiende que perteneció a la nobleza de este sitio al ser hija de la Señora Bulu', K'loomte' de Dos Pilas, y el Señor Bajlaj Chan K'awiil, referido también como gobernante del sitio (Martin y Grube 2002: 74; Helmke 2017: 97).³ En este sentido, estuvo emparentada con Itzamnaaj K'awiil e Itzamnaaj B'alam de Dos Pilas, hijos del mismo padre y, ambos, gobernantes de dicha ciudad durante un período de tiempo. Asimismo, estuvo relacionada con una mujer que pudo haber sido también su hermana o su tía (hermana de su padre) que, como ella, partió de su ciudad natal, para formar parte, en este caso, de la dinastía real de Arroyo de Piedra (Martin y Grube 2002: 57). Aunque desconocemos su nombre. Finalmente, por concluir con la descripción de algunos de sus vínculos familiares, cabe señalar que también fue la abuela de K'ak Ukalaw Chan Chaak, gobernante de Naranjo. Este siguió los pasos de su antecesora, Ix Wak Chan, y de otros mandatarios de Naranjo y Calakmul, al representarse pisoteando a sus enemigos cautivos y destacando en los escritos epigráficos sus victorias bélicas (Martin y Grube 2002: 80).

El primer acontecimiento registrado en relación a esta dama fue su llegada a la ciudad de Naranjo a finales de agosto del año 682 d. C., después de un largo viaje desde su antiguo

¹ Hoy en día todavía existe un debate abierto sobre la lectura de su nombre, pues contiene logogramas que todavía no han sido descifrados (Helmke 2017: 94). Para más información sobre su nombre, véase: Vega Villalobos 2018: 108.

² Cabe señalar que en la bibliografía más antigua Ix Wak Chan está identificada como originaria de Tikal, pues al principio hubo cierta confusión sobre el origen de su linaje (Rodríguez-Shadow 2016: 55).

³ Su genealogía fue documentada en la Estela 18 de Naranjo (Tuszyńska 2016: 58).

hogar (Martin y Grube 2002: 74; Helmke 2017: 96).⁴ El relato de su partida desde su tierra natal hacia la gran urbe con la intención de forjar alianzas políticas entre ambas ciudades, se constituye como paradigma de los intercambios matrimoniales mayas que tienen como protagonistas a personajes femeninos. Dada la importancia que llegó a ostentar Ix Wak Chan, su historia es citada en numerosas ocasiones.⁵ Y, en su época, fue mencionada hasta doce veces en las inscripciones jeroglíficas labradas en las Estelas 3, 18, 24, 29 y 31 de la ciudad que gobernó, Naranjo (Closs 1985: 66). Y, en algunas de estas, como veremos, también fue retratada.

Algunos investigadores se han preguntado por qué fue ella la elegida para encabezar esta eminente misión, cuando este tipo de hazañas solían estar tradicionalmente en manos del segundo hijo varón de la familia real. Ardren (2002: 2) denuncia que esta incógnita es fruto de haber abordado continuamente desde una perspectiva errónea el estudio de la vida de esta noble dama. De este modo, nos invita a analizar la historia de Ix Wak Chan, así como la de las demás mujeres de la historia maya, bajo un punto de vista menos limitante, que no asuma de entrada ciertos patrones de género, avalados por nuestra cultura occidental, que no tienen por qué ajustarse a los comportamientos de los antiguos mayas que, como vemos, presentan importantes variaciones o, al menos, excepciones.

Otra hipótesis que planteamos aquí, es que, a la hora de fundar una nueva dinastía, pudo ser más valorada la fertilidad exclusiva de las mujeres como legitimadoras del poder regio, lo que le daba prioridad al permitirle gobernar Naranjo sin perder el vínculo de sangre con Dos Pilas.

Apenas tres días después de ser recibida en Naranjo, tuvo que llevar a cabo un ritual que diera cuenta de ello:

En lo alto de su pirámide, derramó su sangre en éxtasis, invocando a los antepasados para atestiguar y confirmar el nuevo destino que ella llevó a este lugar (...) (Schele y Freidel 1990: 225).

Y es que la relevancia de su presencia en la ciudad se debe a que con ella se inauguraba un nuevo linaje real, es decir se refundaba la dinastía de Naranjo devastada tras las guerras contra Caracol (Schele y Freidel 1990: 224-225; Martin y Grube 2002: 74). De hecho, se

⁴ La relevancia que tuvo este acontecimiento para el desarrollo de la historia de Naranjo se manifiesta claramente en el hecho de que esa llegada sea mencionada hasta cuatro veces en las inscripciones del sitio (Doyle 2005: 9). También en la Estela 1 del sitio de Cobá (Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 54).

⁵ Véase, Schele y Freidel 1990; Martin y Grube 2002; Ardren 2002; Miller y Martin 2004; Grube 2004; Fialko 2007; 2008; Tokovinine y Fialko 2007a; Reese-Taylor *et. al.* 2009a; Schuster 2012; Tuszyńska 2016, Helmke 2017, entre muchos otros.

considera que pudo ser la poderosa dinastía Kanu' l quien promovió esta alianza matrimonial, como intermediaria entre sus aliados y otros reinos, en aras de expandir su dominio (Vázquez López 2015: 192). No obstante, aunque entre los investigadores es generalmente aceptada esta teoría, la falta de datos impide probar que se tratase explícitamente de una vinculación mediante el matrimonio, por lo que hay autores que no descartan que se produjese directamente una usurpación del trono por parte de la nueva reina, que contaba con el apoyo de la nobleza de su ciudad y de la élite de Calakmul (Doyle 2005: 2).

Llama la atención que, durante toda su vida, mantuvo el glifo emblema de Dos Pilas, lo que ha llevado a los investigadores a pensar que no llegó a ser considerada nunca como gobernante oficial de Naranja (López Oliva 2018: 102; Vega Villalobos 2018: 110). Sin embargo, el hecho de no ostentar el glifo emblema de la ciudad no le impidió ponerse al mando del sitio durante los años que siguieron, lo cual quedó sobradamente reflejado en los monumentos pétreos levantados durante su reinado (Martin y Grube 2002: 74; Vázquez López 2015: 192).

Cinco años después de su llegada se quedó embarazada y el 4 de enero del 688 d. C. alumbró a su hijo K'ahk' Tiliw Chan Chahk, que se convertiría en el siguiente gobernante de la ciudad (Helmke 2017: 96).⁶ Para él, el linaje de su madre fue determinante, hasta el punto de obviar las menciones a su padre a lo largo de su reinado. Este hecho ha propiciado que se tome todavía más en consideración el linaje materno, es decir, el linaje de Ix Wak Chan (Closs 1985: 76; Hewitt 1999: 256; Martin y Grube 2002: 75).

Llegados a este punto, es interesante notar las intrigas que despierta entre los investigadores la ausencia de una figura masculina co-gobernando junto a esta dama y ejerciendo como padre de K'ahk' Tiliw Chan Chahk. Generalmente, se ha asumido que este personaje debía pertenecer a un rango menor y que su nombre junto al de Ix Wak Chan o K'ahk' Tiliw Chan Chahk, podía empañar el mandato de una y el ascenso al trono del otro (Helmke 2017: 99). No obstante, recientemente fue hallada una nueva estela en el sitio de Naranja, la Estela 46, en la que sí quedó registro sobre el padre de K'ahk' Tiliw Chan Chack, como una persona de alto rango en la dinastía de la ciudad, aunque sigue

⁶ Su relación de parentesco se ha apuntado generalmente por la contemporaneidad de los monumentos de ambos y las características iconográficas de los mismos, pues apenas hay vestigios epigráficos al respecto. Proskouriakoff (1960: 465-466) fue la primera en darse cuenta de que la mujer retratada pertenecía a una generación anterior que la figura masculina, por lo que existía la posibilidad de que se tratara de su madre. Closs (1985: 74-76), secundó esta teoría. Más tarde, a principios de los años noventa,Looper (1992b) afirmó que en la Estela 5 sí se puede leer la expresión *ya'* "hijo de madre", seguida del nombre real de una mujer de Dos Pilas, lo que apuntaba hacia la veracidad de estas teorías. Y, finalmente, el descubrimiento de la Estela 46 confirmó definitivamente este parentesco, al incluir el nombre de la señora como madre de K'ahk' Tiliw (Martin *et. al.* 2017: 673).

sin resolverse la pregunta de por qué esta información fue omitida en el resto de monumentos del sitio (Martin *et. al.* 2017).

Más tarde, en mayo del año 693 d. C., nuestra protagonista asistió al ascenso al trono de su hijo, cuyo reino, siendo todavía un niño, se sostuvo gracias a la intervención de ella como regente (Closs 1985: 73-74; Schele y Freidel 1990: 226). Así, de manera extraordinaria, la Señora Wak Chan logró ascender al puesto más alto de la jerarquía política de esta gran ciudad, del mismo modo que Ix Yohl Ik'nal e Ix Sak'uk en Palenque (Hewitt 1999: 256; Inomata 2008: 49). Su continuidad en la vida política y religiosa de la ciudad es patente a través de los registros epigráficos y artísticos que evidencian que dos años después de este ascenso, el primero de marzo del año 695 d. C., por ejemplo, ella oficiaba una ceremonia de fin de período o, el 17 de abril del 699 d. C., protagonizaba un ritual de personificación (Helmke 2017: 96).

Desde su notable posición, Ix Wak Chan llevó a cabo numerosas intervenciones políticas y bélicas en los sitios circundantes, que le han valido el título de reina guerrera. Aunque no existe un acuerdo generalizado acerca del tiempo que reinó, es posible que fueran más de 20 años. Así, se le adjudica la victoria contra el Señor de K'inichil Kab', tras arrasar las ciudades de Tubal y B'ital, en el año 693 d. C. Dos años más tarde, se cree que aportó algunos de sus guerreros a la causa de Calakmul contra Tikal, dado que se identificaron algunos cautivos de guerra originarios de Naranjo. Y, finalmente, en los tres años que siguieron, han sido documentadas hasta cuatro batallas más, entre las que destaca la derrota de Ucanal (Schele y Freidel 1990: 227 – 237; Martin y Grube 2002: 75-76). De este modo, la reina trataba de recuperar los territorios que algún día habían formado parte del dominio de Naranjo, para restaurar el esplendor de la ciudad y el de su linaje en nombre de su hijo. Lo que ha llevado a pensar que la misión principal de ella, secundada por la dinastía Kanu'l, estaba orientada a asegurar que el trono recaería en su hijo, un gobernante fiel a Calakmul, como paso previo antes de iniciar cualquier otra campaña de expansión a lo largo y ancho de la región (Doyle 2005: 4-5). No obstante, en los últimos años se ha apuntado también que tal vez ella trató de imponerse como regente, y mantuvo una relación compleja y tensa con su hijo, en sus aspiraciones de detentar todo el poder (Helmke 2017). Lo que la llevó a comisionar imágenes que la equiparaban con el gobernante, para elevar su propio rango.

Por otro lado, sus acciones no solamente fueron políticas o bélicas, también tomó partido en las construcciones arquitectónicas de la ciudad. Por ejemplo, se le adjudica a ella la ampliación del tercer nivel del Palacio que se llevó a cabo a finales del s. VII (Schuster 2012: 26-27).

E, indudablemente, con el paso de los años ella también siguió destacando en el ámbito religioso de la ciudad. A mediados de noviembre del año 714 d. C., se documenta otra ceremonia de final de período auspiciada por Ix Wak Chan y, unos años más tarde, se registran hasta dos ceremonias más de este tipo, oficiadas de manera conjunta por ella y su hijo, en los años 721 d. C. y 726 d. C. (Helmke 2017: 96).

De acuerdo con su historia, no es de extrañar que fuese condecorada con títulos de tanto prestigio como es el de *K'uhul Ajaw*, “gobernante divina” (Tuszyńska 2017: 52). Título que, como es sabido, distinguía a los gobernantes de mayor rango y su función de intermediar entre los diferentes niveles del cosmos mediante actos rituales (Houston y Stuart 2001: 59). O el de *ochk'in k'loomte'*, otro de los sobrenombres, en este caso vinculado al punto cardinal del oeste, que vincula a quien lo porta con las esferas más altas del poder y los cargos militares (Tuszyńska 2016: 85; 2017: 56, 77). Otra de las menciones que recibió en los escritos fue la de *bacab*, “portadora del cielo”, otro importante título entre la nobleza (Closs 1985: 74; Hewitt 1999: 255). En las escrituras, estos apelativos no siempre iban acompañados del característico prefijo femenino, algo que a Hewitt (1999: 255) le pareció sumamente significativo. Aunque Tuszyńska (2016: 73-74) lo relativizó al aclarar que se trataba de títulos neutrales que no necesitaban precisión de género en su escritura. Esta respuesta refuta las hipótesis de Hewitt (1999) y Stone (1991: 202) de que, dado el excepcional poder que alcanzaron mujeres como la que nos ocupa, o como las mencionadas reinas de Palenque, estas tuvieron que ser tratadas en el arte y en la epigrafía del mismo modo que los varones, es decir, que se masculinizó su imagen para poder estar acorde con su rango de poder, lo que implicaría una fuerte polarización por género en la cultura maya.⁷ En este debate, estamos de acuerdo con autoras como Hardman (2006) o la ya citada Tuszyńska (2016). Desde nuestro punto de vista, probablemente el proceso se dio a la inversa de lo que plantearon Hewitt (1999) o Stone (1991), es decir, que ellas fueron capaces de desenvolverse en el contexto político igual que otros mandatarios y, por ello, accedieron a una forma de representación destinada a los gobernantes que, en esta cultura, fueron generalmente varones. Lo que, como veremos en los análisis de imágenes, no implicó la desaparición de los atributos femeninos en estos retratos, aspecto que ya habían notado anteriormente las mencionadas autoras (sobre esta polémica véase también p. 456).

Es más, en los últimos años se ha propuesto incluso que la teoría generalmente aceptada de que ella llegase a Naranjo para refundar su dinastía no sea del todo cierta pues,

⁷ Cabe señalar que ambas autoras tienen en cuenta y mencionan que los hombres también suplantaron el rol femenino en otros contextos.

atendiendo al carácter bélico que caracteriza las menciones y las representaciones de esta dama, se pone en duda que su llegada al poder hubiera sido fruto de un acuerdo diplomático entre aliados con el objetivo de recuperar el esplendor de la ciudad, y se plantea que hubiese sido un mandato impuesto a la fuerza (Vega Villalobos 2018: 116).

En definitiva, Ix Wak Chan, al igual que la Señora Yohl Ik'nal de Palenque, ostentó uno de los puestos preponderantes en la historia. Sus nombres engrosan las listas de gobernantes que se suceden unos a otros en los diferentes sitios, conformando las líneas dinásticas reales de las ciudades de la antigüedad maya.⁸ Como afirma Inomata (2008: 49), los roles que desempeñaron fueron comparables a los de cualquier otro gobernante.

La última mención a la señora en Naranja fue en el 726 d. C., año en el que se le dedicó la Estela 18. En este monumento se registró también la primera referencia a Yax Mayuy Chan Chaak, el siguiente gobernante en la línea de sucesión, quien tal vez pudo ser otro hijo menor o nieto de Ix Wak Chan (Grube 2004: 203). No obstante, se sospecha que no pudo acceder al trono hasta la muerte de ella (Martin y Grube 2002: 78). Algo que nos recuerda al episodio que vivió Yaxuun B'ahlam IV, quien parece que también tuvo que resignarse a esperar su ascenso hasta después del fallecimiento de Ix K'abal Xook (p. 557). Tuszyńska (2016: 191-197), por su parte, identifica en la citada estela la realización de un ritual *k'altuun*, una de las ceremonias vinculadas a la celebración de fin de periodo.

La teoría es que, al morir su hijo, ella fue investida como gobernante de Naranja. Y, que la Estela 31 muestra precisamente este ascenso a sus 52 años de edad (Closs 1985: 71-73, 76). En el posterior apartado de análisis profundizaremos con más detalle en este tema.

Gracias a una mención epigráfica de la señora en Dos Pilas, su ciudad natal, se ha sabido que Ix Wak Chan murió en el año 741 d. C. (Villega 1991). Martin y Grube (2002: 74) apuntan que debió fallecer el 10 o el 11 de febrero de ese año. Así, moría el personaje, pero no su historia, que, como vemos, continúa protagonizando muchos de los estudios sobre la historia de la civilización maya que se vienen realizando hasta nuestros días. Y es que Ix Wak Chan es uno de los escasos ejemplos que, en esta milenaria cultura, muestran a una mujer convertida en una poderosa líder sin estar a la sombra de ningún varón, pues ni su padre, ni su hermano, ni su marido, ni si quiera su hijo, parecen haber intervenido de manera determinante en su reinado, sino al contrario.

⁸ En el caso de Ix Wak Chan, no obstante, habría que matizar que, al no haber llegado a portar nunca el título propio de los gobernantes de Naranja, realmente a efectos oficiales, es su hijo el que figura como trigésimo octavo gobernante en la línea de sucesión (Vega Villalobos 2018: 110).

A una edad muy avanzada, en la tranquilidad de su hermoso palacio de tres pisos, luego de vivir una vida llena de aventuras, falleció la célebre reina Seis Cielo. (...) Una vez más, los pobladores de Naranjo-Saal se congregaron en las grandes plazas y calzadas, para festejar la partida de su reina, de una manera muy parecida a cómo antes lo hicieron cuando ella arribó siendo una jovencita. Esta vez, el largo peregrinaje tuvo como objeto reunirse en el Paraíso Florido con su querido hijo, el rey Ardilla Humeante⁹ (Fialko, 2007: 12).

REPRESENTACIONES

En primer lugar, antes de proceder al análisis de las representaciones artísticas de esta reina, es importante incidir en el hecho de que, al contrario de lo que ocurre con la mayoría de los retratos femeninos estudiados, realizados años después del fallecimiento de las protagonistas, las imágenes de Ix Wak Chan fueron labradas mientras ella vivía. Esto significa que pudieron haber sido comisionadas y supervisadas por ella misma, con el grado de influencia que eso implica (Closs 1985: 71; Hardman 2006: 21-22). Esto no debería sorprendernos pues, como cualquier otro gobernante, debió estar detrás de cualquier obra arquitectónica o escultórica que fuese erigida en la ciudad bajo su mandato y, especialmente, aquellas que concernieran a su propia persona y a su historia.

Esto también podría explicar por qué, como veremos, los cuatro célebres retratos de esta dama mantienen una estética muy similar en todos los casos. Concretamente nos referimos a sus imágenes labradas en la cara frontal de las Estelas 3, 24, 29 y 31, halladas en Naranjo por el insigne explorador decimonónico Teoberto Maler (Graham y Von Euw 1975: 17, 63; I. Graham 1978: 77, 83). Aunque no se descarta que haya sido retratada en más monumentos en los que hasta la fecha no ha podido ser identificada.

Fue Marcus (1976:165) una de las primeras en darse cuenta de que en estas cuatro estelas había sido retratada la misma mujer.

De entrada, el hecho de que ella protagonice en solitario los relieves escultóricos que ocupan la cara frontal de varias estelas del sitio, indica que fue un personaje destacado, cuya

⁹ Esta es la traducción del nombre de K'ahk' Tiliw Chan Chahk, con el que es conocido generalmente su hijo en la literatura.

participación en las dinámicas políticas del reino mereció la misma consideración que la de otros gobernantes. Y, por ello, fue registrada así en los monumentos pétreos de Naranjo.

En el lado Norte de la Estructura C-7 fue hallada, hecha pedazos, la famosa Estela 24 de Naranjo (Fig. 4.39.), reconstruida en los años sesenta del siglo XX en el Museo de Miami, donde fue expuesta durante un tiempo. Hoy en día se exhibe en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Su relieve sobresale 4 cm. del fondo (Graham y Von Euw 1975: 63). Por lo que es de gran profundidad para tratarse de una obra maya y, como ocurre generalmente, está combinada con detalles en bajo relieve. Fue dedicada en el año 702 d. C. y estaba pareada con la Estela 22, que mostraba la ceremonia de ascenso de su hijo, K'ahk' Tiliw Chan Chahk (Looper 2002: 195; Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 54).

La Estela 3 (Fig. 4.40.) fue erigida al frente de la Estructura A-15 de Naranjo (Graham y Von Euw 1975: 17). A pesar de la erosión, se puede distinguir la figura de la reina tallada en un medio relieve, que se combina con diseños en bajo relieve con los que se elaboraron los detalles de su indumentaria. Esta estela fue pareada con otra masculina, la Estela 2 (Proskouriakoff 1960: 465). Ambas fueron levantadas en el año 713 d. C. para conmemorar el primer *k'atun* de gobierno de K'ahk' Tiliw Chan Chahk (Doyle 2005: 5).

Desafortunadamente, el relieve labrado en la Estela 29 (Fig. 4.41.) se ha conservado en peores condiciones, por lo que es más difícil visualizar algunas de las partes más afectadas por la erosión, por ejemplo, la zona del pecho, el rostro y el tocado de Ix Wak Chan. Esta imagen fue hallada a los pies de otro edificio, concretamente, en la terraza que se abre en el lateral oeste de la Estructura C-9 (I. Graham 1978: 77, 83). Fue datada en el año 714 d. C. y, en este caso, está pareada con la Estela 30, que retrataba nuevamente a su hijo, quien también se yergue sobre un cautivo y viste la ropa del dios jaguar. Mientras la cara frontal presenta la imagen de la señora, la cara trasera la ocupa en su totalidad un texto jeroglífico, del mismo modo que en la Estela 31 (Fig. 4.42.) (véase I. Graham 1978: 77-78, 83-84). Esta última es la más tardía, y fue descubierta también en la terraza de la Estructura C-9. Data del año 721 d. C. y fue emparejada con la Estela 40, en la que también fue representado su hijo (Helmke 2017: 102). La imagen, que destaca 2,6 cm. sobre la superficie de la piedra, se conservó mejor que el texto (I. Graham 1978: 83).

Estas tres últimas están en el entorno del complejo triádico formado por los Edificios C-6, C-7 y C-9. De acuerdo con Looper (2002: 195-197), este conjunto arquitectónico emplea las estelas como marcadores de género de cada una de las pirámides, asociadas así a

gobernantes masculinos o femeninos.¹⁰ Y, la tercera estructura, la que actúa como eje, entendida como una combinación de ambos, relacionada también con los ancestros, donde puede entrecruzarse la presencia del tercer género.¹¹

Como vemos, la organización del espacio forma parte del conjunto de elementos simbólicos que componen el mensaje transmitido a través del arte maya. Y, en este sentido, lo percibimos a través del emparejamiento que comentábamos de estelas femeninas y masculinas. Así, la Estela 31 de Ix Wak Chan encontraba su pareja en la Estela 40, labrada con una imagen masculina. Y, lo mismo ocurría con los otros tres monumentos enunciados anteriormente, que estaban pareados con las Estelas 22, 30 y 2.¹² De acuerdo con Doyle (2005: 7), la Estela 29, no solo estaba pareada con la Estela 30, sino que formaba un conjunto triádico entre esta y la Estela 28, en el que Ix Wak Chan ocupaba el lugar central, flanqueada a ambos lados por sendos retratos de su hijo. Mientras, la Estela 31, emplazada detrás de la 30, construía una alternancia entre los retratos de ella y de su hijo frente a los monumentos de Aj Wosal, uno de los primeros gobernantes del sitio con el que madre e hijo aspiraban a crear vínculos.¹³

Nos ocupamos ahora de la posición de la figura en la composición. En estos cuatro retratos, Ix Wak Chan fue representada siguiendo el modelo arquetípico del gobernante (Figs. 4.39; 4.40.;4.41.; 4.42.). Se encuentra de pie y ocupa toda la superficie de piedra caliza en el lado frontal del monumento. Sus piernas, se muestran ligeramente separadas y las puntas de los pies apuntan hacia fuera de la imagen. El torso, en cambio, se presenta de frente, así como sus brazos. En todos estos ejemplos porta algún objeto que sostiene contra el pecho. Por último, mira hacia su derecha, permitiéndonos apreciar el esplendor de su tocado y su rostro de perfil. Asimismo, en las cuatro representaciones su figura viene acompañada de cartuchos jeroglíficos.

¹⁰ En total, se refiere a las Estelas 22 y 24, 21 y 23, 29 y 30, y 25 (Looper 2002: 196-197).

¹¹ A partir de la observación de los espacios y de las representaciones de los reyes y las reinas en el arte monumental maya, Looper (2002) propuso la existencia de un género fluido o tercer género en la cosmovisión de esta civilización, que explicaría la dualidad de género que se pone de manifiesto en los atributos iconográficos que portan en los retratos, así como en la fuerte presencia del número tres en su pensamiento, reflejada en la distribución de los espacios, así como en la agrupación de los edificios y los monumentos.

¹² Para visualizar cada una de estas imágenes al lado de la estela pareada correspondiente, véase Helmke 2017: Figura 8.

¹³ En este monumento la relación no se trataba de establecer solamente mediante la ubicación de las estelas en el espacio, sino también mediante la inscripción en la que se intentaba equiparar el acto celebrado por ella, con el que había realizado el anterior gobernante, hacía más de un siglo (Doyle 2005: 7).



Fig. 4.39. Estela 24 de Naranjo. Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Fotografía de E. Parpal Cabanes y dibujo de L. Schele.



Fig. 4.40. Estela 3 de Naranjo. Fotografía reproducida a partir de un negativo original de T. Maler de 1905 y dibujo de L. Schele.



Fig. 4.41. Estela 29 de Naranjo. Fotografía reproducida a partir de un negativo original de T. Maler de 1905 y dibujo de N. Grube.

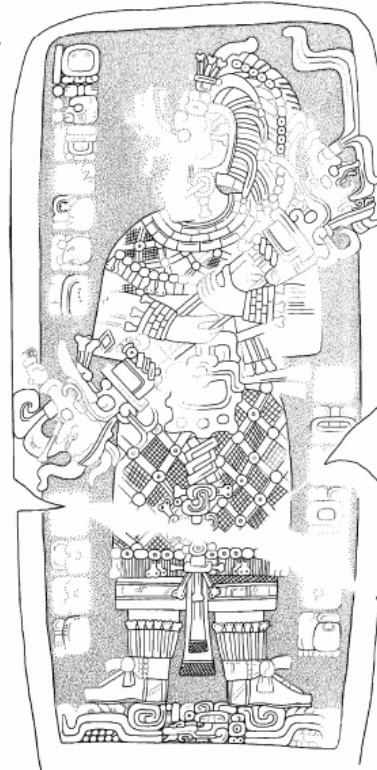


Fig. 4.42. Estela 31 de Naranjo. Fotografía reproducida a partir de un negativo original de T. Maler de 1905 y dibujo de I. Graham.

Otro aspecto que tienen en común las representaciones de nuestra protagonista es su vestimenta. Independientemente de las variaciones y las diferencias en su ornamentación, en todos los ejemplos viste el conocido traje de red. Al menos, la falda de este traje, pues solo en la Estela 31 luce también la capa superior de red cubriendo sus hombros. Concretamente, el modelo de traje que porta en la Estela 24 sigue la moda de los del Clásico Temprano, del mismo modo que el tocado, por lo que García y Vázquez (2013: 15-16) afirman que trataba de recuperar las tendencias estilísticas más antiguas. Una vez más, se percibe ese afán de equipararse con los gobernantes del pasado de Naranjo.

En los cuatro casos la falda está sujeta mediante un cinturón de teselas verticales con pequeños adornos colgantes y, en el centro, una pieza de mayor tamaño. En el caso de la Estela 24, la Estela 31 y, aparentemente, la Estela 29, se trata de la efigie del tiburón con la concha *Spondylus*, de la que pende el símbolo *po'hp*, y de este, una diminuta efigie del dios de nariz larga, que culmina con la flor de tres estambres marcada con el símbolo que indica que la superficie estaba brillante o húmeda. Es decir, los elementos propios del cinturón *xook*. El único modelo que presenta una mayor variante es el de la Estela 3. Se trata de una banda de tela ancha y corta, con decoración de rayas, sujeta mediante una pieza geométrica que recuerda a una gran hebilla cuadrangular. Es similar al que lleva su hijo en la Estela 30.

Tanto en la Estela 3 como en las Estelas 24 y 31, la falda de red está adornada con flecos en la parte inferior, y en el caso de los dos primeros ejemplos, está adornada también con pequeños ornamentos colgantes, equidistantes, en forma de hueso.

La parte superior del torso parece estar descubierta en el retrato de Ix Wak Chan en la Estela 24 y, a pesar de la erosión, semeja que ocurre lo mismo en la Estela 29. En las otras dos, en cambio, cubre sus hombros con una capa que le llega hasta la cintura. En ambos ejemplos es lisa.

Según Looper (1992a: 2), su indumentaria en la Estela 24 responde a la representación de la "Primera Madre" en ese intento premeditado de aproximarse a los gobernantes del pasado.

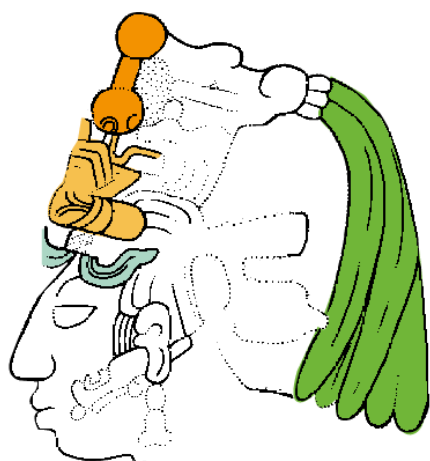
La joyería maya también era una constante en los retratos de la corte, así, en las escenas en las que se aprecian los brazos de esta dama, podemos distinguir sus anchas muñequeras de jade. Y, lo mismo ocurre con los adornos que atraviesan los lóbulos de sus orejas. En las imágenes que nos ocupan también se pueden distinguir adornos en torno a su cuello, aunque en la Estela 29 apenas es visible debido a los daños. Por el contrario, tanto en la Estela 3 como en la Estela 31, observamos una pieza de tres filas de teselas rectangulares que conforman un pectoral.

El caso de la Estela 24 es algo diferente, la señora porta el collar de nudo propio de las élites y, posiblemente relacionado con el sacrificio y el renacimiento de la gobernante (Fig. 3.47.), así como unas orejeras alargadas, que podrían estar representado o bien la versión esquemática de una serpiente de hocico cuadrado, o la forma de una mandíbula descarnada (Fig. 3.36.).

En última instancia, cabe apuntar que, tanto en la Estela 29 como en la Estela 31, se engalana también con unas ricas tobilleras, que siguen el mismo patrón que el cinturón de teselas verticales y cubren una buena parte de sus piernas (véase Fig. 3.71.).

En unos retratos de estas características, como era de esperar, la señora también cubre su cabeza con sofisticados tocados. Los más ostentosos parecen ser los que porta en las Estelas 31 y 3, totalmente recargados de plumas. Aunque solo se han conservado algunos elementos, son suficientes para permitirnos deducir que seguramente portaba el tocado del monstruo cuatripartito propio de las reinas (véase Fig. 3.108).

Desafortunadamente, debido a la erosión sufrida por la piedra, del tocado de la Estela 29 solamente podemos observar el haz de plumas en la parte trasera. Aunque, su altura y disposición nos llevan a deducir que se trataba de un tocado complejo, probablemente similar a los dos anteriores.



Por último, en la Estela 24 Ix Wak Chan embellece su indumentaria con un tocado de gran complejidad (Fig. 4.43.). Del mismo modo que ocurría con las joyas, su tocado es diferente en esta obra, respecto al resto de retratos, aunque una buena parte se ha perdido.

Fig. 4.43. Detalle de la Fig. 4.39.: penacho de plumas (en verde); bolas de piel (en naranja); signo del año mexicano (en amarillo); hojas de nenúfar (en azul). Dibujo modificado por la autora.

En este ejemplo no abundan tanto las plumas como en los anteriores, aunque porta un penacho en la parte superior. Su cabello parece estar recogido en el interior de la estructura del ornamento. Y, entre los elementos decorativos se han reconocido dos bolas unidas mediante una pequeña pieza, seguramente de madera. Según Schele y Miller (1992: 213), se trata de dos bolas de piel atravesadas. Hemos observado que este elemento también lo porta el Gobernante 3 de Dos Pilas en su complejo tocado en la Estela 16 de ese mismo

sitio. Así, es interesante observar que el rey de Dos Pilas mantuvo en su indumentaria un detalle que ya había sido utilizado antes por su compatriota, cuando reinó en Naranjo (véase Schele y Miller 1992: figura V.4, pp. 213). En este sentido, es posible que estuviera ligado a la moda del momento o a los atributos propios de la dinastía de Dos Pilas. El citado gobernante también estaba sobre un cautivo en esta escena y en su tocado mostraba el signo del año mexicano, que también vemos en el tocado de ella. Asimismo, se presenta en los tocados de Ix Uh Chan e Ix Mut Bahlam en la Estela 35 y el Dintel 17, respectivamente (Figs. 4.124.; 4.143.). Este es uno de los paralelismos que encontramos entre los retratos de Ix Wak Chan y la estética de las señoras de Yaxchilán.

Asimismo, en la zona de la frente, algunos investigadores han apuntado la presencia de las hojas de un nenúfar (Vega Villalobos 2018: 11-112), algo que estaría en sintonía con el resto de la indumentaria que porta, propia de la divinidad lunar y del dios del maíz.

Sobre el personaje desnudo en el suelo, es reseñable que el tipo iconográfico del gobernante sobre el cautivo fue más repetido en los retratos masculinos mayas. Y, las que se conocen representadas así, son únicamente las mujeres de Calakmul o vinculadas de algún modo con la dinastía de esta ciudad (Martin y Grube 2002: 74; Doyle 2005: 3), como es el caso de Ix Wak Chan o el de la Señora retratada en la Estela 18 de Naachtún (Fig. 4.27.). En el momento en el que el poder pasó a manos de K'ahk' Tiliw Chan Chahk, se hizo retratar en la Estela 21 y en la Estela 23 siguiendo los cánones estilísticos que ya habíamos visto en su madre y que, como decimos, caracterizaron las representaciones de los gobernantes de Naranjo y de Calakmul, el rey alzado sobre un cautivo (Doyle 2005: 5).

Por otro lado, la posición de sus brazos en todos los retratos es muy similar, porque en todos ellos está sujetando diferentes objetos. Si comenzamos por la Estela 3, a pesar de la erosión podemos ver las plumas que sobresalen del objeto que sostiene en sus manos, así como la pequeña efigie de una divinidad, que podría tratarse del dios perforador que conforma el mango de los sangradores (Fig. 4.44.b.), como el que vemos decorando el tocado de Ix Winakhaab Ajaw en la Estela 3 de Piedras Negras (Fig. 3.109.) o los que vemos en las manos de los protagonistas en las Estelas 13 y 14 de Yaxchilán (Fig. 3.12.). Así bien, es factible que Ix Wak Chan sostenga este tipo de elemento de autosacrificio en la Estela 3 ya que, ella misma carga entre sus brazos un plato con los elementos propios del citado ritual en la Estela 24 (Fig. 4.44.a.). En este plato se pueden identificar espinas de mantarraya y algunos glifos que conforman la frase *b'olon miin [...] ?och ch'e'n* "la entrada a la cueva nueve *miin [...]*", una expresión que todavía no está clara, pero que podría estar aludiendo a la captura del cautivo (Tokovinine y Fialko 2007a: 7-8). Es posible que en la

Estela 29 sujetase objetos parecidos a los citados anteriormente, debido a la similitud entre estas imágenes. Y, también en esta línea, en la Estela 31 se la representa sujetando una gran barra ceremonial con una serpiente bicéfala cuyas cabezas emergen de los extremos (Fig. 4.44.c.). De sus bocas, extremadamente abiertas, asoman dos figuras del dios K'awiil, reconocible por el hacha humeante en su frente. Esta barra estaba decorada en sus extremos con el símbolo *pohp*. Sabemos que esta serpiente está relacionada con otra fase del ritual de autosacrificio y que, tanto el acto de sujetar la barra como el hecho de realizar estos rituales, son acciones que vinculan a Ix Wak Chan con el gobierno de la ciudad.

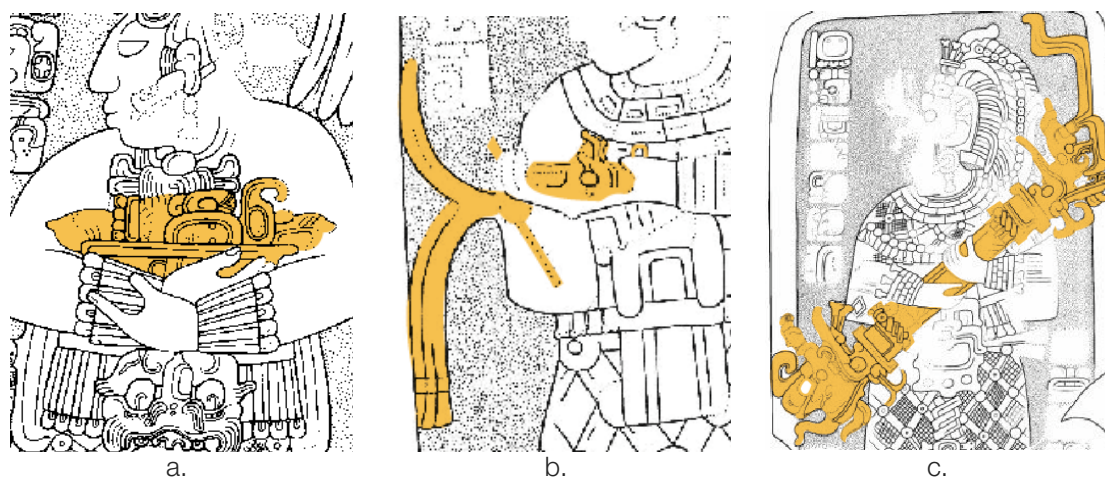


Fig. 4.44. Detalles de las representaciones de Ix Wak Chan. a. Fig. 4.39., b. Fig.4.40., c. Fig.4.42. Dibujos modificados por la autora.

Si continuamos con el análisis de la parte inferior de las imágenes, observamos que calza sandalias en todas las estelas. Todas cubren por completo sus talones y se anudan en la parte delantera, aunque las de la Estela 24 sobresalen respecto al resto, por una mayor riqueza decorativa. Podemos ver reproducido el símbolo cuatrefoliado con el símbolo *pohp* infijo (Fig. 3. 93.c.). Este último, repetido justo en la parte del talón. Se trata de un símbolo muy similar al que lucen algunas señoras en los huipiles, como es el caso de la Estela 8 o el Dintel 25 de Yaxchilán, la Estela 2 de Bonampak, la Estela 3 de Piedras Negras o la Estela 9 de La Florida. Ahora bien, lo que realmente ha caracterizado estas imágenes y, ha determinado su lectura, ha sido la mencionada representación del cautivo a los pies de la señora en las Estelas 24 y 29. El hecho de que la reina se alce por encima de un hombre postrado en el suelo es una de las pruebas fehacientes de su exitosa intervención en los conflictos bélicos de Naranja.

En la Estela 24 se observa al cautivo que cayó preso tras una de las batallas que condujo esta reina,¹⁴ y está identificado mediante una marca jeroglífica que indica que era procedente de K'inchil Kab.¹⁵

De acuerdo con Hendon (1999: 269), este tipo de retratos en los que los gobernantes se presentan a sí mismos como guerreros, desvelan la ambición o capacidad de estos de asumir las identidades más prestigiosas de la sociedad a conveniencia. Y, cuando se trataba de contar hazañas de guerra, ellos mismos encarnaban la identidad del propio guerrero, independientemente de si la persona gobernante era hombre o mujer. Esto nos aporta pistas sobre la consideración del género entre los antiguos mayas, al menos en el ámbito de la élite, donde no parece que la dualidad masculino-femenino haya sido tan relevante, pues muchos de los atributos de poder mejor considerados han sido empleados en determinados casos por hombres y mujeres indistintamente (Joyce 1996b; 2000a).

En las otras dos imágenes, la base sobre la que descansa la reina también es relevante, pues se trata, en ambos casos, de un mascarón sobrenatural. En la Estela 3, se alza sobre la cabeza de un ser antropomorfo de nariz alargada (Kubler 1969: 14) que, según algunos autores, representa un glifo toponímico (Beliaev y De León 2013: 383). Asimismo, se puede leer a la izquierda el número cuatro que precede a la cabeza de dicho monstruo, que Doyle (2005: 10) denomina *tzuk*, un ser relacionado con el sol y que sitúa a la gobernante como centro del cosmos. Y, en la Estela 31, se alza sobre un mascarón witz “cerro” (Beliaev y De León 2013: 397). En Naranja hay al menos dos estelas más (Estelas 1 y 2), en las que vemos a gobernantes masculinos alzándose sobre mascarones del mismo modo que ella.

Llegados a este punto, podemos deducir que la función general que cumplen estas imágenes consiste en presentar a Ix Wak Chan como co-gobernante por derecho propio, vinculada a las actividades religiosas y políticas acordes con su cargo, como son la guerra o las ceremonias rituales.

A través de imágenes que ponían énfasis en la realización de este tipo de ceremonias, se ha creído que Ix Wak Chan y su hijo trataban de ponerse a la altura de Aj Wosal y de la madre de este, el primer gobernante de Naranja que se doblegó al dominio de Calakmul

¹⁴ Véase: Schele y Freidel 1990: 230-231; Loope 1992a: 1; Martin y Grube 2002: 76; Reilly 2002: 326.

¹⁵ Al contrario de lo que se ha pensado normalmente, los glifos sobre el cuerpo de este cautivo no indican su nombre, sino que hacen referencia al lugar del que proviene, K'inchil Kab (Tuszyńska, comunicación personal 2020). Esto es algo confuso en el trabajo de Martin y Grube (2002: 76), pues, aunque citan K'inichil Kab como uno de los lugares conquistados por Naranja, en su discurso dicen “al tiempo que el señor K'inichil Kab' fue derrocado”. De este modo, muchos autores posteriormente han entendido ese topónimo como un nombre personal, el del cautivo a los pies de la reina Wak Chan. En el trabajo de Reese-Taylor *et. al.* (2009a: 55), por ejemplo, se refieren a él como Señor Kinichil Kab de Ucanal.

(Martin y Grube 2002: 75). Especialmente en la Estela 3, donde se hace una referencia directa al gobernante del pasado, en un intento de echar raíces en el lugar, como si siempre hubiera pertenecido al mismo (Doyle 2005: 6). De manera que, se reafirma así la alianza entre esta enviada de Dos Pilas y la imponente dinastía Kanu'ul. Asimismo, García y Vázquez (2013: 15-16) también encuentran paralelismos con la estética de las mujeres de Calakmul en su forma de representarse.

A nivel más específico, en la Estela 24 se conmemoraba una serie de eventos rituales, más concretamente, se estaba celebrando una ceremonia de fin de período, el final de medio *k'atun* (Hewitt 1999: 255; Josserand 2002: 129; Doyle 2005: 3). Y, de acuerdo con Doyle (2005: 2), se aprovechaba esta fecha significativa para rememorar acontecimientos reseñables como fueron su llegada a Naranja o el nacimiento de su hijo, entre otros.¹⁶ El hecho de que fuese ella quien se encargaba de celebrar estos rituales calendáricos evidencia el protagonismo que llegó a tener. También en la Estela 29 se estaba celebrando un final de período (Looper 1992a: 2; Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 55).

Además, del mismo modo que en otras estelas estudiadas, el texto registra que la Señora Wak Chan Ajaw estaba realizando una personificación. Concretamente, la reina personificaba a la luna, como una manifestación de la diosa “vasija invertida” (López Oliva 2017: 109), lo que está también en sintonía con su indumentaria.

En la Estela 31 la señora encabeza la celebración del medio *k'atun* en calidad de gobernante, lo que pudo ser una estrategia para atestiguar su paso por el trono de Naranja (Hardman 2006: 15). Iconográficamente, esto viene determinado por el uso de los elementos propios de las ceremonias de ascenso, como son la barra ceremonial o el tocado basado en la cabeza de una deidad de nariz larga sin mandíbula inferior (Hardman 2006: 15). Es por ello que Closs (1985: 71) dedujo que esta estela representaba justamente el ascenso de la señora, del mismo modo que su hijo en la Estela 22. Según Hewitt (1999: 255), accedió al poder en calidad de gobernante, con las mismas obligaciones y privilegios que cualquier otro. Doyle (2005: 7) también secunda esta teoría por el hecho de que la señora aparezca sujetando la tradicional insignia de toma de poder, la barra ceremonial.

La cuestión es que, de acuerdo con Closs (1985: 71-73), no se trata de una referencia simbólica a su gobierno años atrás, sino que pone de manifiesto una toma de poder oficial tras quedar el trono vacío a la muerte de su hijo. Es más, de acuerdo con las fechas, se estaría

¹⁶ Esta Estela 24, comisionada por Ix Wak Chan, parece haber estado fuertemente interconectada con la Estela 45, descubierta recientemente en el sitio, que hace referencia al mismo rito o ritos (Tokovinine y Fialko 2007b: 1157).

llevando a cabo la celebración de su medio *k'atun* en el poder, equiparando su reinado con el de Aj Wosal, que años atrás festejaba de igual modo este aniversario. En ese caso, sería una imagen sin precedentes en el arte maya, la del ascenso al trono oficial de una mujer.

Looper (1992a: 2-3) va más allá al afirmar que, en las Estelas pareadas 22 y 24, y 29 y 30, lo que pretendían madre e hijo era equipararse con los dioses creadores y, de este modo, justificar un gobierno en Naranjo que por vínculos de sangre no les correspondía. En esta misma línea, lo que podemos extraer de las reflexiones que hace Doyle (2005) en su trabajo, es que la reina y su hijo supieron aprovechar su presencia paralela en la corte, para potenciar un reinado que contaba con la complementariedad de género, como ocurría en los tiempos de la creación del cosmos. Lo cual ensalzaba enormemente el poder de ambos y le confería un aspecto sacro. Y, para enfatizar su propia feminidad y su carácter divino, personificando a la diosa lunar.

En definitiva, para que nadie contradijera su mandato, madre e hijo trataron de legitimarlo, no solo haciendo referencias a los primeros gobernantes del sitio, sino elevándose a sí mismos como los elegidos de manera sobrenatural. Esto demuestra que la Señora Wak Chan se empeñó en cumplir con creces su misión y elaboró las estrategias necesarias para lograrla. Estrategias que van desde la creación de programas iconográficos que le permitieran asentar a su hijo en el trono, hasta la ejecución de brillantes campañas militares para recuperar el antiguo esplendor de Naranjo, y afianzar su poder frente al resto de territorios de la región y, por ende, el poder de la dinastía Kanu'l. Esta complementariedad de roles nos recuerda a la que se había dado entre la Señora de Tikal y su esposo, dos siglos atrás (p. 337).

No obstante, como comentamos en el apartado anterior, recientemente Helmke (2017) profundizó en el estudio de la regencia de Ix Wak Chan, a través del análisis iconográfico y de los textos plasmados en las estelas comisionadas por ella y su hijo, y llegó a una conclusión completamente diferente. Desde su punto de vista, la dinámica que siguieron ella y K'ahk' Tiliw Chan Chahk para erigir estos monumentos a lo largo de esos años, demuestra una tensión entre ellos, que nada tiene que ver con la idea de un gobierno complementario y de mutuo beneficio, como normalmente se ha planteado. Argumenta que Ix Wak Chan ejerció un papel de regente dominante, y que la relación entre ambos pudo haber sido especialmente compleja, marcada por una pugna continua por el poder (Helmke 2017: 100-102).

Por último, antes de finalizar el análisis de las representaciones de esta reina, cabe señalar que hace unos años, se propuso la teoría de que el personaje retratado en la Estela 37 de Naranjo, también podía ser identificado como una representación de la Señora Wak Chan (Beliaev y De León 2003: 401; Doyle 2005: 7).

Cuando se encontró, este monumento estaba totalmente fragmentado, y solo se han salvado seis trozos de piedra, bastante erosionados. Aunque en 1972, las piezas que componían esta Estela 37 fueron trasladadas a Flores,¹⁷ originalmente se situaba en el borde de la plaza formada por las Estructuras A-19, A-15 y el Acrópolis Oeste (I. Graham 1978: 95). En este sentido, se hallaba aislada con respecto a otros conjuntos escultóricos.

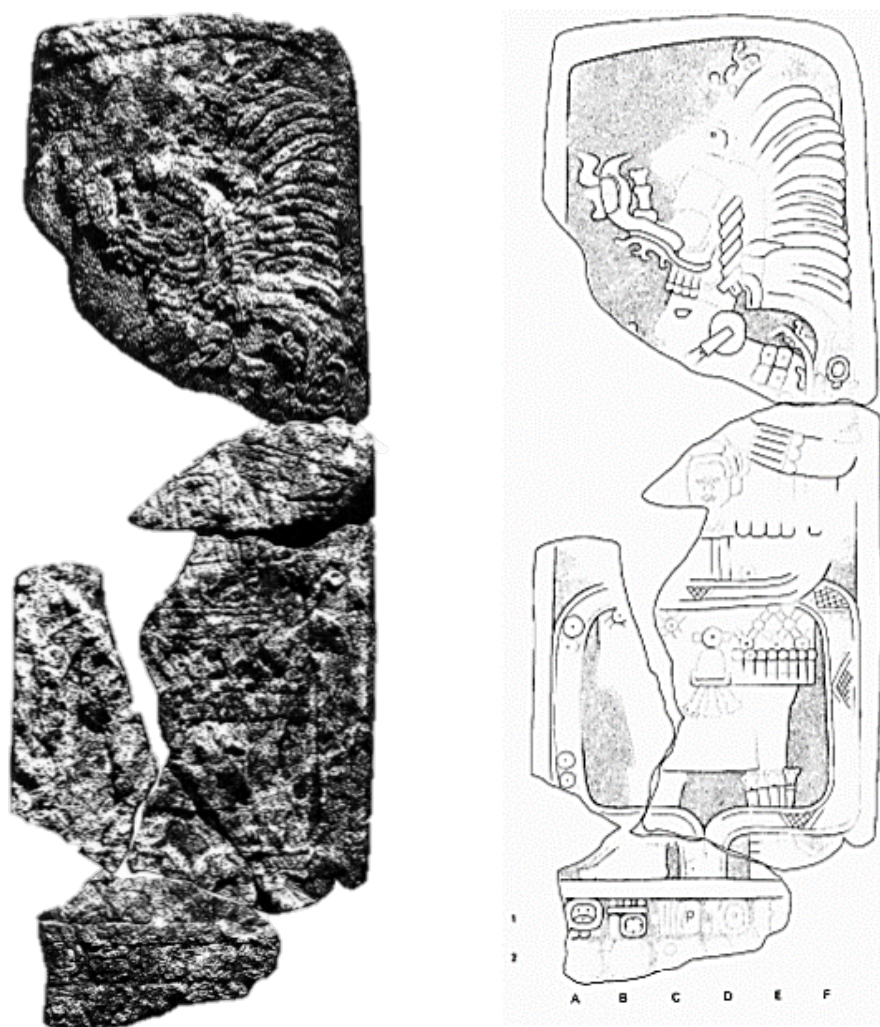


Fig. 4.45. Estela 37 de Naranjo. Fotografía y dibujo de I. Graham.

¹⁷ Hoy en día, dos de los fragmentos de esta Estela 37 de Naranjo se preservan en la Bodega de Lítica en el Parque Nacional de Tikal (Beliaev y De León 2013: 401).

Gracias a la fotografía y el dibujo de Graham (Fig. 4.45.), podemos aproximarnos a los detalles iconográficos tallados en la estela, que sí se conservaron. Así, observamos el tradicional retrato de una figura en pie, sobre una banca de glifos, con las piernas ligeramente separadas y los pies descalzos apuntando hacia el exterior, que ocupa toda la cara frontal del monumento.

El personaje está engalanado con una orejera en forma de disco, atravesada por la característica cuenta tubular, y anchas muñequeras y tobilleras clásicas. Observamos, a su vez, indicios de la presencia de un pectoral de teselas cuadradas adornado con una máscara en la parte frontal.

No obstante, lo más llamativo de su indumentaria es su falda de red, que llega hasta la altura de sus rodillas y, por delante de esta, cuelga un taparrabos, donde observamos la flor de tres estambres. Probablemente, es la muestra de una parte del cinturón *xook*.

Luce un ostentoso tocado adornado con un cepillo de plumas largas en la parte trasera y, en la parte frontal, una máscara de la bestia de hocico largo. Se distingue también el símbolo *pohp* como parte de la decoración de la pieza. El tocado se ajustaba a su cráneo mediante una diadema de teselas verticales que observamos en su frente. El resto de los detalles son difíciles de distinguir por la erosión.

Alrededor de sus piernas y su torso se aprecia el recorrido sinuoso que realiza lo que podría ser el cuerpo de una gran serpiente. O tal vez dos, pues el cuerpo emerge desde el suelo y se bifurca y, también los patrones de su piel son diferentes, diamantes en un caso y dos círculos en otro. Este último detalle desvela que podría tratarse de la representación de un o una gobernante que se encuentra en mitad de la invocación de una serpiente de la visión. En este sentido, la estela nos recuerda considerablemente a la mujer retratada en la Estela del Museo De Young, en San Francisco (Fig. 4.38.), pues esta figura porta un tocado parecido y también lleva sus manos hacia el pecho, como si sujetase una barra ceremonial. Doyle (2005: 7) defiende que la señora sostiene la cabeza de la serpiente cuyo labio sobresale por el hombro izquierdo de esta.

Lo cierto es que es atrevido reconocer esta estela como femenina, puesto que no hay datos determinantes que lo prueben y, de hecho, la longitud de la falda, a la altura de sus rodillas, nos genera ciertas dudas, puesto que es más propio de esta indumentaria cuando la lleva un varón. De lo contrario, como afirma Doyle (2005: 8), sería el ejemplo más corto de este tipo de falda visto nunca en el área Maya.

El autor justifica su postura mediante los paralelismos que existen entre la indumentaria que porta el personaje en este retrato y la que viste la reina en otras imágenes como la Estela 31 (Fig. 4.42.), así como a las continuas referencias a la divinidad lunar en los atributos iconográficos de Ix Wak Chan, que continuarían aquí con la presencia de la serpiente alrededor de su cuerpo.¹⁸ De este modo, podría tratarse de otra de las representaciones de la reina durante su paso por el trono tras la muerte de su hijo.

Si bien es cierto que, haciendo un repaso por las estelas del sitio de Naranjo, Ix Wak Chan parece ser la única gobernante retratada con el icónico traje de red, lo que podría apoyar las teorías de Doyle de que se trate de otro de los retratos de la reina, quedamos a la espera de futuros estudios que ayuden a despejar con más claridad esta incógnita.

Finalmente, se sospecha que la Estela 18, cuya decoración escultórica se perdió por completo, también pudo albergar en su día un retrato de esta dama. Pues contiene muchas menciones sobre ella y está emparejada con la Estela 46, conmemorando ambas un final de período en el año 726 d. C. (Helmke 2017: 105).

Concluimos así, con un resumen de la contribución de esta mujer a la historia de la cultura maya en palabras de Doyle:

(...) Lady Six Sky of Naranjo resurrected a damaged Naranjo and established the ruling line that would take Naranjo into the ninth century (Doyle 2005: 11).¹⁹

¹⁸ Para comprender mejor esta relación que realiza el autor entre la serpiente y la diosa véase la imagen de la Columna de la diosa luna de Chichén Itzá, en Schele y Mathews 1998: 216.

¹⁹ "(...) la Señora Seis Cielo de Naranjo resucitó un Naranjo dañado y estableció la línea de gobierno que llevaría a Naranjo hasta el s. IX." Traducción de la autora.

B I O G R A F Í A

A finales del s. VII, Ix Unen Bahlam nació en el seno de la nobleza de una ciudad conocida como Tubal, en los alrededores del lago Petén Itzá, en el centro de la selva del Petén, en Guatemala. No se conoce con seguridad la ubicación exacta del sitio, pero se baraja que pudo estar situada varios kilómetros hacia el oeste de Naranjo, entre esta ciudad y Tikal, en la mencionada zona del lago.²⁰

El 11 de septiembre del año 693 d. C. tuvo lugar una batalla que marcó el curso de su vida. Es la fecha en la que su ciudad natal, Tubal, perdió la guerra contra Naranjo. A raíz de este acontecimiento se casó con el hijo de Ix Wak Chan, el 38º gobernante de Naranjo, todavía niño, y pasó a formar parte de la corte real de este sitio.²¹ Así, se crearon lazos políticos entre las ciudades de ambos esposos que permitían a Naranjo afianzar su dominio e influencia en el nuevo territorio conquistado (Martin y Grube 2002: 74-77; Dacus 2005: 48).

Un tiempo después, dio a luz a un niño llamado K'ahk' Ukalaw Chan Chahk, que en el año 755 d. C. se convirtió en el soberano de Naranjo, tras el segundo hiato sufrido por la ciudad (Martin y Grube 2002: 78-80). Conocemos esta relación de parentesco materno-filial gracias a las inscripciones en las Estelas 12 y 13, y en la vasija K7750, conocida como "Vaso de los Once Dioses". En el caso de la Estela 13, K'ahk' Ukalaw Chan Chahk utiliza la mención *ujuntahn* o *ubaah ujuntahn*, "su más querido", para recordar a su madre; en la vasija lo hace mediante el uso de la expresión *yal* "hijo de madre" y, por último, en la Estela 12 emplea la frase "ella es madre" (Dacus 2005: 49; Tuszyńska 2016: 39, 42, 44, 55).

No obstante, esta mujer no ha sido reconocida en el arte monumental maya solamente por ser la madre y la esposa de dos importantes gobernantes, sino que también ha optado a algunas de las menciones propias de una persona implicada en la vida política y religiosa de la ciudad. Por ejemplo, como es frecuente en las mujeres de alto rango, su nombre está acompañado en la Estela 13 por el título de la "vasija invertida" (Tuszyńska 2016: 64; 2017: 80) y, por supuesto, el de *Ix Ajaw* "mujer noble" de Tubal, en este mismo monumento, así

²⁰ Véase: Beliaev 2000: 65; Martin y Grube 2002: 76; Dacus 2005: 48; Tuszyńska 2019.

²¹ De hecho, no podemos descartar la posibilidad de que fuese la misma Ix Wak Chan quien organizó el matrimonio entre su hijo y la princesa de Tubal, Ix Unen Bahlam, cuya edad en aquel momento desconocemos (Tuszyńska 2016: 149).

como en la Estela 19 y en la vasija K7750 (Tuszyńska 2016: 69). Finalmente, es de reseñar que también ostentó uno de los títulos de mayor relevancia, el de *K'uhul ixik*, “mujer divina” (Tuszyńska 2016: 63; 2017: 52, 75).

A su vez, fue nombrada con el complejo título *Ochk'in huk tzuk* en la citada vasija, y en las Estelas 13 y 19 (Tuszyńska 2016: 101). Esta mención ha sido interpretada como un posible topónimo para referirse a las regiones (Beliaev 2000: 68).²²

Debido a la falta de datos, es complicado reconstruir más aspectos vitales de la historia de la Señora Unen Bahlam de Tubal. Sin embargo, son suficientes para manifestar la relevancia de la reina extranjera en la corte de Naranjo. Ejerció como consorte durante el reinado de K'ahk' Tiliw Chan Chahk, y legitimó el ascenso al trono de su hijo K'ahk' Ukalaw Chan Chahk. Conforme a ello, y basándonos en los datos al respecto que se tienen sobre otras reinas de su mismo rango, podemos deducir que debió estar implicada en la mayor parte de los eventos socio-políticos y religiosos que tuvieron lugar durante ese período, de acuerdo con su posición en palacio. Esto lo sabemos, no solo porque nos basamos en sus menciones epigráficas y en los estudios de otras mujeres, sino porque el único retrato que nos ha llegado de ella, como veremos a continuación, evidencia su participación activa en uno de los rituales sagrados asociados con las personas que se hallaban en la cumbre de la jerarquía de las ciudades mayas.

²² En relación a sus inscripciones, también cabe destacar que, dado que existió otra importante reina en Tikal con el mismo nombre, la identificación del glifo del cachorro de jaguar acostado en las menciones de nuestra protagonista ayudó a descifrar el nombre de la otra señora (Dacus 2005: 49).

REPRESENTACIONES

Entre los vestigios arqueológicos de la antigua ciudad maya de Naranjo, concretamente en el lado Norte de la Estructura B-21, se halló el único retrato que se conoce hasta ahora de la Señora Unen Bahlam. Dicho retrato ocupa la parte trasera de un monumento de piedra caliza conocido como Estela 19 (Fig. 4.46.). Desafortunadamente, ocupa la cara que ha sido más afectada por la erosión, de modo que es complicado leer el texto y discernir algunos aspectos de su imagen (Graham y Von Euw 1975: 49).

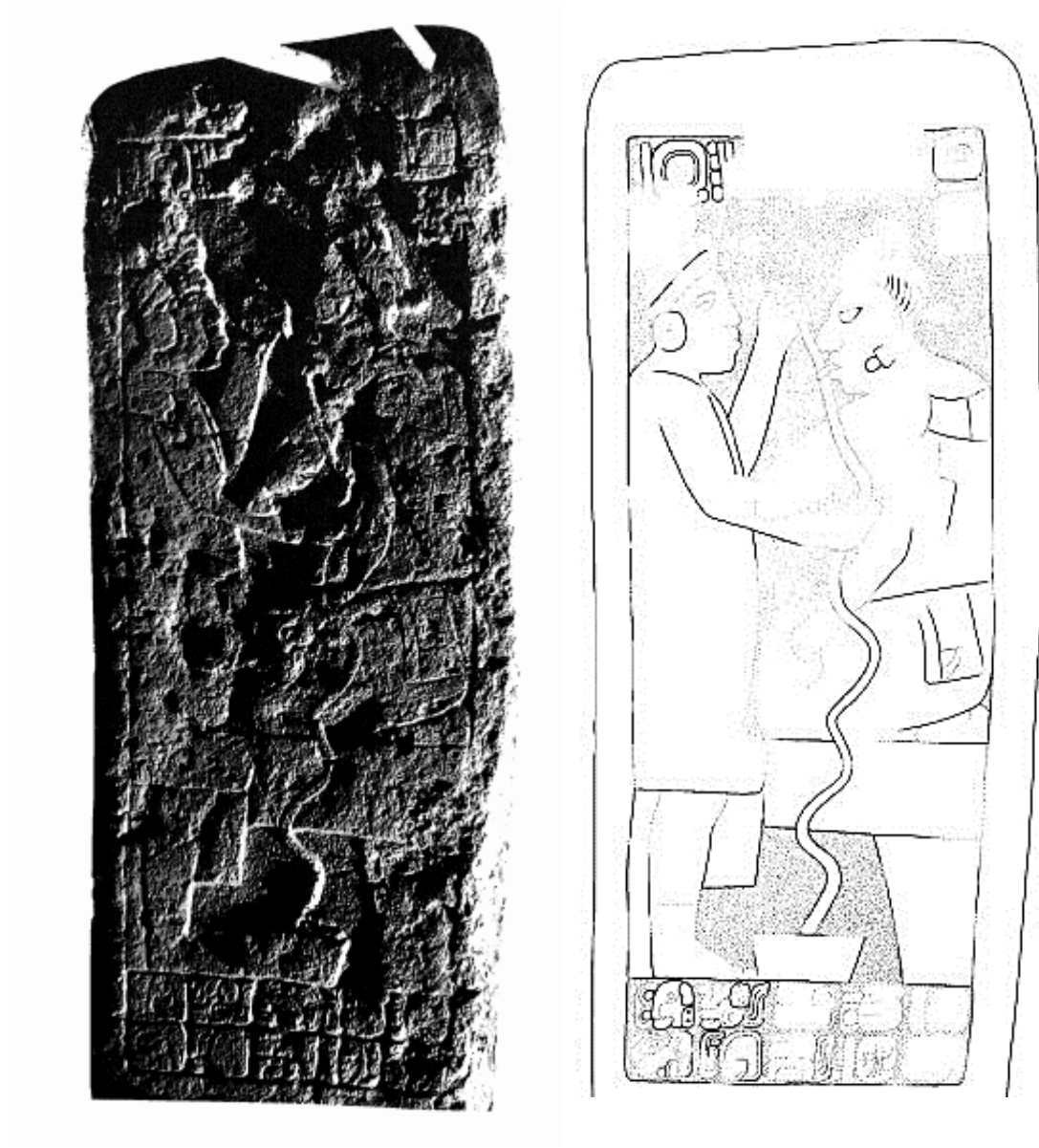


Fig. 4.46. Estela 19 de Naranjo. Fotografía de I. Graham y dibujo de E. Von Euw.

Los detalles labrados que se han conservado han sido suficientes para distinguir la acción que se está llevando a cabo, un autosacrificio de sangre. En esta escena vemos como la lengua de la señora está siendo atravesada por una cuerda y, sobre el suelo, distinguimos el cuenco donde irá a parar su sangre. Un tipo de ritual que nos es especialmente familiar, pues también fue practicado por las mujeres (y plasmado en el arte), en sitios como Bonampak (Fig. 4.180.) o Yaxchilán (Figs. 4.108.; 4.117.; 4.139.).

La Señora Unen Bahlam se encuentra arrodillada sobre un trono a la derecha de la imagen desde el punto de vista del espectador, y es asistida por otro personaje representado de pie a la izquierda de la escena, situado delante del trono. Aunque no podemos saberlo con seguridad, tal vez su acompañante es su hijo, K'ahk' Ukalaw Chan Chahk, pues es él quien fue retratado en la parte delantera de la estela (Dacus 2005: 49). Al contrario de lo que ocurre en los conocidos dinteles de Yaxchilán, en los que las reinas sujetan con sus propias manos la cuerda que atraviesa su lengua, en este caso, parece que ella está siendo asistida por un acompañante que ejecuta, o al menos ayuda, a ejecutar la acción. Eso es lo que parece si atendemos a la posición de los brazos de él, que, de no ser así, su postura no se entendería. No obstante, la erosión de la obra dificulta la comprensión del movimiento que se está llevando a cabo. De hecho, Kubler (1969: 14) lo describe solamente como un observador, es decir, que es ella quien realiza el acto, como estamos acostumbrados a ver. Aunque debemos tener en cuenta que, en su descripción, Kubler yerra al afirmar que ambas figuras se encuentran de pie, por lo que probablemente no tuvo acceso a la imagen o a una reproducción de calidad de la misma.

Tampoco podemos conocer con seguridad el tipo de indumentaria que llevaba, pues solamente se aprecian algunas partes. Aun así, podemos deducir que lucía un huipil, pues es la prenda por excelencia de las mujeres representadas en este tipo de soportes plásticos. Únicamente acertamos a distinguir parte de su hombro, que parece estar semi-descubierto, y una tela que cubre su muslo. Sin embargo, no podemos saber si se trataba de un paño auxiliar en el sacrificio, parte de su cinturón, o incluso parte de la propia túnica que viste.

Del mismo modo, no podemos asegurar si iba calzada o no, aunque, generalmente, los personajes que se asientan sobre un trono no suelen llevar sandalias (Figs. 4.79.; 4.81.).

Lo que sí se visualiza es su orejera, el clásico modelo en forma de flor vista de perfil, una joya acorde con su nivel social. Y, aunque con dificultad, también se distingue parte de su tocado. Los trazos que se han conservado recuerdan al tipo de turbantes que llevan las señoras de Yaxchilán o Bonampak (Fig. 4.174.) y que ahalizamos en el Capítulo 3 (p. 236).

No obstante, sí se han conservado varios elementos que le dan sentido a la representación. Nos referimos a la larga cuerda que llega hasta el profundo plato situado en el suelo, a los pies del trono, donde seguramente se encontrarían los trapos para empapar la sangre derramada de la reina.

Si el trono llevaba alguna decoración grabada tampoco es posible distinguirlo. En conjunto, la composición de la escena recuerda a la del Dintel 57 de Yaxchilán (Fig. 4.132.), aunque la forma de interactuar de los personajes es sustancialmente diferente.

Toda esta imagen queda enmarcada arriba y abajo por sendos bloques de jeroglíficos, notablemente afectados por la erosión.

Así, aunque profundamente dañada por el paso del tiempo, esta obra de arte es suficiente para probar que la Señora Unen Bahlam estuvo implicada de manera activa en los quehaceres de la corte. Y, se suma a la lista de reinas estudiadas que demuestran que no solo los hombres, en calidad de gobernantes, intercedían entre los dioses y el pueblo. Pues ellas protagonizaron numerosos rituales de este tipo que, además, fueron registrados en el arte monumental.

B I O G R A F Í A

Aunque nació en Yaxhá (Petén, Guatemala), la vida de Ix “Concha” Ek se desarrolló en la vecina ciudad de Naranjo, en la segunda mitad del s. VIII (Closs 1989: 247; Martin y Grube 2002: 81).

De acuerdo con las dinámicas propias de la corte en la antigüedad maya, esta señora se desplazó para casarse con el gobernante local del sitio de Naranjo, K’ak Ukalaw Chan Chaak, después de que los ejércitos de este conquistaran su ciudad natal. Así, el gobernante de Naranjo perpetuaba su dominio sobre el sitio (Martin y Grube 2002: 81). La vinculación entre ambos fue registrada en varios monumentos, concretamente en la Estela 8 de Naranjo y en la Estela del Museo del Radio en Petén (Tuszyńska 2016: 140).

A lo largo de su vida se quedó embarazada al menos en dos ocasiones, y dio a luz a Itzamnaaj K’awiil, que gobernó Naranjo después de su padre, a la edad de 13 años, y a Aj Maxam, reconocido artista de la corte (Martin y Grube 2002: 81-82) y autor de algunas de las vasijas cerámicas más célebres del arte maya. El primero de ellos declaró su parentesco en la parte trasera de la citada Estela 8 y, también en la Estela 35 del sitio. Para ello utilizó la expresión *uhuntahn* o *ubaah ujuntahn* “su más querido” (Dacus 2005: 49; Tuszyńska 2016: 44). El segundo, Aj Maxam, hizo saber, en una de sus delicadas vasijas negro sobre crema (K0635), que era hijo de los gobernantes de Naranjo. Y, utiliza la expresión *yal* “hijo de madre”, para referirse a una mujer proveniente de Yaxhá (Stuart 1998: 158-159; Dacus 2005: 49; Tuszyńska 2016: 39). Por ello se ha asociado con Ix “Concha” Ek. Reents-Budet (1994: 65) fue una de las primeras investigadoras en darse cuenta de la presencia del nombre femenino en esta pieza.

A principios del año 799 a. C., su hijo Itzamnaaj K’awiil, ya en el trono de la ciudad, atacó el lugar del que provenía su madre, Yaxhá. No sabemos con seguridad si Ix “Concha” Ek todavía vivía entonces, pero si en algún momento llegó a existir una tregua entre ambas ciudades gracias al matrimonio de esta reina, se rompió poco después de la muerte de su marido, K’ak Ukalaw Chan Chaak (Martin y Grube 2002: 82).

²³ De acuerdo con Closs 1989: 247 y Tuszyńska 2016.

²⁴ Conocida también en la bibliografía como Señora Escudo Estrella (véase Martin y Grube 2002: 81).

Ahora bien, aunque poseemos poca información sobre esta reina, los títulos asociados a su nombre en las inscripciones nos permiten deducir que, sin lugar a dudas, fue una dama relevante en la corte. En la Estela 8, erigida por su hijo Itzamnaaj K'awiil, es mencionada como *Ix Ajaw* “mujer noble”, y también en la Estela 14 y en la Estela del Radio (Closs 1989: 247; Dacus 2005: 50-51; Tuszyńska 2016: 69). No obstante, las referencias más relevantes son las de *K'uhul ixik* “mujer divina” y, el título de “vasija invertida”, ambos asociados siempre a las mujeres de mayor rango (Tuszyńska 2016: 64, 106).

Finalmente, cabe señalar que en la ciudad de Naranjo se encontró una tumba femenina destacada por la riqueza del ajuar funerario que la acompañaba. Y, en especial, sobresale un grupo de agujas de tejer, fabricadas con huesos, que dejan constancia del alto valor que se le dio en la cultura maya a esta actividad. La identidad de la propietaria de estas herramientas y, por tanto, la ocupante del entierro, todavía está por determinar. En este sentido, es interesante mencionar que *Ix “Concha” Ek* figura entre las mujeres a las que podría haber pertenecido esta tumba y su correspondiente ajuar (Reents-Budet 1994: 65; Dacus 2005: 49-50).²⁵ De ser así, podríamos reafirmar que esta mujer gozó de una alta consideración en vida, la suficiente como para merecer uno de los enterramientos más lujosos del sitio tras su muerte.

REPRESENTACIONES

Al oeste del edificio conocido como Estructura B-20 de Naranjo, se encontró un conjunto de tres estelas, en el que la Estela 34 ocupaba el centro (I. Graham 1978: 89). En la superficie de su cara frontal fue labrada una figura antropomorfa, aunque, desafortunadamente, la acusada erosión nos impide distinguirla con claridad (Fig. 4.47.).

A pesar de ello, el texto y la figura de la mitad inferior de la estela se han conservado parcialmente. Así, es posible visualizar a un individuo de pie, cuya indumentaria cae hasta sus tobillos. Esta falda o túnica (pues no podemos afirmarlo con seguridad debido a los faltantes), está decorada con motivos verticales, que recuerdan a las plumas que cubren los trajes de los protagonistas de las Estelas 21 y 11 del mismo sitio. Aparentemente calza sandalias, aunque es difícil afirmarlo con seguridad a partir de la fotografía.

²⁵ Para una información más detallada sobre esta discusión, véase Dacus 2005: 43-57. Para conocer los títulos nobiliarios que vienen asociados a la dama identificada en los huesos mediante el pseudónimo *Ix (Y)ohl Ch'een*, véase Tuszyńska 2016.



Fig. 4.47. Estela 34 de Naranjo.
Fotografía de S. G. Morley.

A sus pies se talló un texto jeroglífico compuesto de tres filas de tres glifos cada una.

De acuerdo con Proskouriakoff (1960: 465), en esta estela fue retratada una figura femenina y estaba pareada con la Estela 33, que muestra a un individuo varón, también de pie sobre un cartucho jeroglífico. La vestimenta en este caso es muy diferente a la que porta él. Justamente, el gobernante representado en dicha estela era K'ahk' Ukalaw Chan Chahk (Martin y Grube 2002: 80). Podemos suponer entonces que, en caso de tratarse de una mujer, esta podría ser Ix Unen Bahlam, su madre, o Ix "Concha" Ek, su esposa.

Según esta misma autora, su datación es, probablemente, de finales del s. VIII (Proskouriakoff 1960: 465). En este caso sería más plausible pensar que se trata de la esposa de K'hak' Ukalaw Chan Chahk, Ix "Concha" Ek. Por ello la hemos incluido tentativamente en este análisis. No obstante, estamos frente a un caso complejo de identificación.

4.4.4. | ¿Ix? | ¿Señora? de la Estela 11 | (¿-?)

Por último, cabe mencionar la Estela 11 de Naranjo, porque algunos autores identificaron la figura retratada en este monumento como una mujer (Proskouriakoff 1960: 465; Kubler 1969: 14). No obstante, se trata de referencias bastante antiguas.

Basándonos en nuestro análisis sobre los atributos iconográficos de las representaciones femeninas mayas del Clásico (véase Capítulo 3), comprobamos que en esta figura no se reconocen casi ninguno de los elementos estudiados (Fig. 4.48.).

De hecho, la indumentaria parece la misma que luce K'ahk' Tiliw Chan Chahk, el hijo de la Señora Wak Chan, en la Estela 21 de Naranjo. Se trata de un traje asociado al gobernante conquistador (Kubler 1969: 14). Y, el característico elemento que aparece rodeando su ojo en la imagen, fue identificado por Tokovinine y Fialko” (2007b: 1147) como las ‘gafas’ del dios jaguar del Inframundo y está presente solo en otros retratos masculinos del sitio, de acuerdo con las imágenes que hemos contemplado hasta ahora (Véase, Estelas 4,8, 21 y 30).

Así pues, concluimos que no hay evidencias suficientes para probar que se trate del retrato de una dama, por lo que finalmente excluimos su análisis iconográfico de este estudio.



Fig. 4.48. Estela 11 de Naranjo. Fotografía de I. Graham.

4.5. | LA CORONA REPRESENTACIONES FEMENINAS

Durante muchos años, los investigadores de la cultura maya habían tratado de identificar sin éxito la ubicación del Sitio Q, un lugar mencionado en numerosos monumentos artísticos mayas cuya procedencia era desconocida, que circulaban por el mercado del arte, y que fueron adquiridos poco a poco por museos y coleccionistas privados.¹

Esta búsqueda culminó en el año 2005, cuando el equipo de investigación dirigido por David Freidel y Héctor Escobedo, halló en una de sus expediciones a La Corona, en Guatemala, que por entonces era una antigua ciudad maya poco conocida, un Panel *in situ*, en el que había sido plasmado un largo texto jeroglífico que coincidía en temática, fechas y estilo, con los estudiados sobre el Sitio Q.² Esta fue la pieza clave para resolver un rompecabezas que los investigadores mayistas había pasado décadas tratando de descifrar, pues es la obra que permitió asociar el Sitio Q con la antigua ciudad maya de La Corona. Y, por lo tanto, fue a partir de aquí cuando se pudo empezar a reconstruir la historia de este reino, combinando los resultados de las investigaciones previas sobre el Sitio Q, y las informaciones obtenidas por el Proyecto Arqueológico La Corona.³

La ciudad se encuentra en una zona estratégica, en el límite noroccidental del Petén, y con el tiempo se convirtió en uno de los centros más importantes de la región (Canuto y Barrientos 2011: 13). Su presencia en la espesura de la selva maya fue detectada a principio de los años noventa del siglo pasado, gracias al uso de sensores remotos por parte de científicos de la NASA, lo que dio lugar a que en el año 1997, investigadores del Museo Peabody de la Universidad de Harvard, visitaran por primera vez el sitio, generando los primeros mapeos y estudios, sobre la arquitectura y los monumentos artísticos del lugar.⁴

A partir de los informes generados por el equipo del Proyecto Regional Arqueológico La Corona sabemos que, en la historia de las dinastías mayas, esta ciudad jugó un papel muy relevante como centro secundario vinculado a Calakmul, durante la expansión de esta como gran potencia. Aunque su tamaño es modesto comparado con el de otras grandes

¹ El trabajo de reconocimiento y agrupación de estos monumentos artísticos, repartidos entre diferentes colecciones, en un solo catálogo, fue realizado por Peter Mathews (1979) a partir de las coincidencias entre sus inscripciones, sus atributos iconográficos y su estilo.

² Para consultar la noticia de este descubrimiento véase:

www.sciencedaily.com/releases/2005/09/050928082021.htm Consultado el 18 de marzo de 2020

³ Para consultar el informe completo de este descubrimiento véase: Canuto *et. al.* 2005.

⁴ Para consultar información más detallada al respecto, véase: Barrientos y Canuto 2009: 13.

urbes del Clásico, cuenta con cuatro conjuntos monumentales en su centro, conformados por varios templos y palacios, entre los que destaca la Estructura 13Q-4, que funcionó como residencia para la familia real del sitio (Canuto y Barrientos 2011: 13, 31).

La dinastía de La Corona vivió su momento de mayor esplendor entre los años 600 y 700 d. C., espacio de tiempo conocido como Fase Yuknoom. Este nombre se debe a las relaciones ventajosas que mantuvo el sitio durante este período con la corte de Calakmul, gobernada por Yuknoom Ch'een y Yuknoom Yich'ak K'ahk, cuyo dominio se extendía entonces por todas las Tierras Bajas mayas. Esto permitió a los gobernantes de La Corona consolidar su propio poder y comisionar ambiciosos monumentos. No obstante, tras la caída de Calakmul (véase p. 263-264), la ocupación y el desarrollo de La Corona continuaron hasta el s. IX d. C. Y, aunque su poder ya había comenzado a debilitarse y descentralizarse desde el s. VIII, logró establecerse como una importante potencia independiente al menos durante cien años más (Canuto y Barrientos 2011: 37-38).

En medio de esta coyuntura política y geográfica, la historia desvela que las mujeres de Calakmul y La Corona desempeñaron un papel fundamental, tal y como veremos a continuación. De hecho, aunque el desarrollo local de La Corona se remonta a tiempos antiguos (s. IV), fue la llegada de una mujer en el s. VI, procedente de Dzibanché, capital del reino Kanu'l por aquel entonces, lo que impulsó los primeros cambios en el sitio, y lo que encaminó su progreso posterior (Barrientos, Canuto y Bustamante 2016: 341).

Así, de acuerdo con la prominencia de algunas de estas señoras de la élite, sus retratos debieron ser plasmados en numerosos monumentos, algunos de los cuales nos han llegado afortunadamente bien conservados.

B I O G R A F Í A

Ix Naah Ek' fue una noble dama procedente de Dzibanché que vivió a principios del s. VI. Por lo que se trata de una de las reinas de época más temprana de las que se tiene conocimiento.

Su madre fue una señora llamada Ix Baah Kab y a su padre se le conoce como K'altuun Hix (Martin 2008: 7; Stuart *et. al.* 2014: 437; Tuszyńska 2017: 58). Probablemente, se trataba de la pareja reinante en la mencionada ciudad de Dzibanché, capital de la dinastía Kanu'l por aquel entonces (Barrientos, Canuto y Bustamante 2016: 340). De hecho, se considera que su padre fue un gobernante de bastante relevancia, ya que fue nombrado también en otros sitios como Naranjo y Yaxchilán (Stuart *et. al.* 2014: 437). Lo que significa que ella fue una Ix Kaan Ajaw, una mujer noble perteneciente al citado linaje (Stuart *et. al.* 2014: 436-437; Tuszyńska 2017: 68; Vázquez y Kupprat 2018: 81).

En la historia de las dinastías mayas es muy conocida la llegada de las señoras del Reino de la Serpiente a la ciudad de La Corona. Fueron varias las señoras de esta poderosa familia las que arribaron a esta ciudad a lo largo de su historia. Ix Naah Ek' fue la primera de ellas. Y, probablemente, fue quien inauguró, no solo el traslado de estas mujeres a La Corona, sino también los viajes de las demás damas de Kanu'l hacia la zona centro del Petén (Martin 2008: 7-8). Eso le valió la mención de “primera reina serpiente” o “primera mujer noble de *Kaana'l*”, es decir, primera mujer de la dinastía Kanu'l en el sitio (Freidel y Guenter 2003; Stuart *et. al.* 2014: 437). Su llegada constituye un hito en la historia de esta ciudad, pues evidencia el inicio del contacto entre la que se convertiría en la familia más poderosa de las Tierras Bajas del Clásico y la élite local de La Corona (Canuto, Barrientos y Acuña 2012: 431; Barrientos, Canuto y Bustamante 2016: 341). Antes de este registro solo se conoce la llegada del fundador dos siglos antes, desde un lugar desconocido.⁸

⁵ Se trata de una lectura parcial, pues solo se conservó un fragmento de su nombre glífico en el Panel 6 de La Corona: NAAH-EK' (Stuart *et. al.* 2014: 436).

⁶ Según Freidel y Guenter 2003.

⁷ Según Martin 2008: 2.

⁸ La fecha de esta llegada al sitio de la Corona en el 314 d. C., que no se sabe si es real o mitológica, fue grabada en el Panel 1 (Stuart *et. al.* 2014: 436). El período de más de 200 años que va desde entonces hasta la llegada de Ix Kaan Ek' es conocido históricamente como fase “pre-dinástica”. A partir de ahí se iniciará otra

En el año 520 d. C. Ix Naah Ek' hacía su entrada en la ciudad sobre un imponente trono portátil. En ese momento era una princesa extranjera venida del norte, desde el actual estado mexicano de Quintana Roo, donde se ubica Dzibanché (Freidel y Guenter 2003; Martin 2008: 7). Y, allí desposó a Kooj?, más conocido como Buitre Winik, el célebre gobernante del sitio,⁹ convirtiéndose en la reina (Canuto, Barrientos y Acuña 2012: 419).¹⁰ Ella pertenecía a un rango social más alto, por lo que su llegada engrandecía la corte de La Corona elevando su prestigio, al incrementar el del gobernante recién casado. A cambio, la ciudad le debía lealtad a aquella de la que provenía su reina. Así, a través de ella, la dinastía Kanu'l extendía su dominio hasta La Corona. Ix Naah Ek' era quien velaba porque los intereses de su pueblo estuviesen cubiertos con respecto a la nueva ciudad aliada. Esto es a lo que se refiere Tuszyńska (2019: 2-3) cuando menciona a estas mujeres como agentes políticos, al comparar estos matrimonios interdinásticos mayas con los de los aztecas. Asimismo, como fruto de este tipo de matrimonios hipogámicos, normalmente se erigían nuevas construcciones y se potenciaba la calidad y la cantidad de las obras artísticas, gracias a los escribas y artistas, que generalmente traía entre su séquito la aspirante a reina (Barrientos, Canuto y Bustamante 2016: 343).

Otro de los títulos de prestigio que acompaña sus menciones es el de “vasija invertida” (Tuszyńska 2017: 80).

Se cree que falleció hacia mediados del s. VI y que el Enterramiento 18 del sitio puede ser el lugar en el que descansan sus restos. Esta afirmación se basa en que allí fue sepultada una mujer de la élite y, entre su ajuar, fue hallado un plato idéntico a otro excavado en El Perú, datado para la primera mitad del s. VI. Lo que significa que este entierro data también de esa época, que coincide con el momento histórico en el que esta señora ejerció como reina consorte en La Corona (Barrientos y Canuto 2015: 473).

fase, entre el 520 d. C. y el 625 d. C., conocida por el propio nombre de nuestra protagonista, Fase Naah Ek'. (Canuto, Barrientos y Acuña 2012: 417-418).

⁹ Célebre, porque fue el único mandatario de La Corona que ostentó el título de *K'uhul Ajaw* “Sagrado/ Divino gobernante” (Canuto, Barrientos y Acuña 2012: 419).

¹⁰ En las inscripciones del Panel 6 de La Corona esta señora es mencionada concretamente como *yatan* “su mujer (de él)” (Martin 2008: 3; Tuszyńska 2019: 10).

REPRESENTACIONES

El único retrato asociado a esta reina es el Panel 6 de la Corona, conocido anteriormente como Altar 1 del Sitio Q o, más comúnmente, como Altar de Dallas, ya que se conserva en el Museo de Arte de dicha ciudad, en Texas. Su descubrimiento arqueológico se produjo en 1997.¹¹ Antes de que los investigadores asociasen el Sitio Q con La Corona, su procedencia era desconocida. Hoy en día, sabemos que en algún momento estuvo colocado sobre el primer escalón de la Escalinata Jeroglífica 2,¹² situada en la fachada principal de la Estructura 13R-10. Ya que en ese lugar se encontró la otra mitad del monumento que seguramente había sido cortado con una motosierra para rebajar su grosor a la mitad y reducir su peso durante el saqueo. Sin embargo, su ubicación anterior no se conoce (Ponce 2013: 165-166, 181).

En los escritos de este panel se registraron las fechas en las que tuvieron lugar las llegadas de tres influyentes señoras de la dinastía Kanu'l, Ix Naah Ek' (520 d. C.) e Ix Ti' (721 d. C.), las dos retratadas, y una más, Ix ? Ajaw (679 d. C.), al sitio de La Corona (Martin 2008: 2). Lo que desvela que la relación entre la realeza de Calakmul y la de La Corona se prolongó durante al menos dos siglos (Canuto *et. al.* 2009: 31).

Precisamente, este monumento se dedicó durante el período de gobierno de Yajawte' K'inich (700-745 d. C.), el marido de Ix Ti', la tercera princesa en llegar desde Calakmul (Ponce 2013: 165). Y, nos legó una de las obras más importantes del arte maya, tanto por su calidad artística como por su valor histórico, al tratarse de una importante fuente de información relacionada con los matrimonios interdinásticos que se celebraban en aquella época.

Además, este panel nos interesa especialmente puesto que alberga el retrato de dos mujeres (Fig. 4.49.). Concretamente, están dispuestas una frente a otra y cada una de ellas se encuentra de pie sobre un palanquín, similares a los que pueden verse en los grafitos y dinteles de Tikal (véase, Vidal y Muñoz 2020: 90-92). El espacio en la composición está repartido equitativamente entre el retrato de ambas. A la izquierda, sobre un palanquín que reproduce la arquitectura del "templo de agua" se alza Ix Ti', a la que estudiaremos más adelante. La Señora Naah Ek', que ahora nos ocupa, está situada a la derecha de la escena (desde el punto de vista del espectador). Los retratos de ambas damas, aunque realizados

¹¹ Para ver la ficha técnica de la obra en la página web del Museo de Arte de Dallas véase: <https://collections.dma.org/artwork/4282880>.

¹² La Escalinata Jeroglífica 2 estaba construida a partir de material reutilizado procedente de otros monumentos del sitio. (Stuart, Canuto y Barrientos 2015: 35-36).

con gran preciosismo, resultan pequeños en el conjunto de la escena, ya que se optó por representar las estructuras completas de sendos palanquines, profusamente decorados, sobre los que se alzan las dos mujeres labradas de cuerpo completo. Asimismo, una buena parte de la escena está cubierta por los textos jeroglíficos. Hay cartuchos de glifos detrás de cada uno de los tronos, es decir, en los extremos, izquierdo y derecho de la composición y, en la parte superior, entre las dos complejas estructuras. La tarima sobre la que se sitúan los dos palanquines también está recorrida por un texto jeroglífico, así como los escalones inferiores que dan acceso a estas plataformas. En estos peldaños, el texto está flanqueado por símbolos (diferentes en cada palanquín) que se repiten y cubren por completo el peldaño siguiente, sobre el que se ubican las mujeres. La Señora Naah Ek', concretamente, se alza sobre un escalón en el que se talló una cenefa formada por la sucesión del símbolo **K'AN** "amarillo", que, como decía, se repite también en los extremos del escalón inferior, enmarcando el texto.

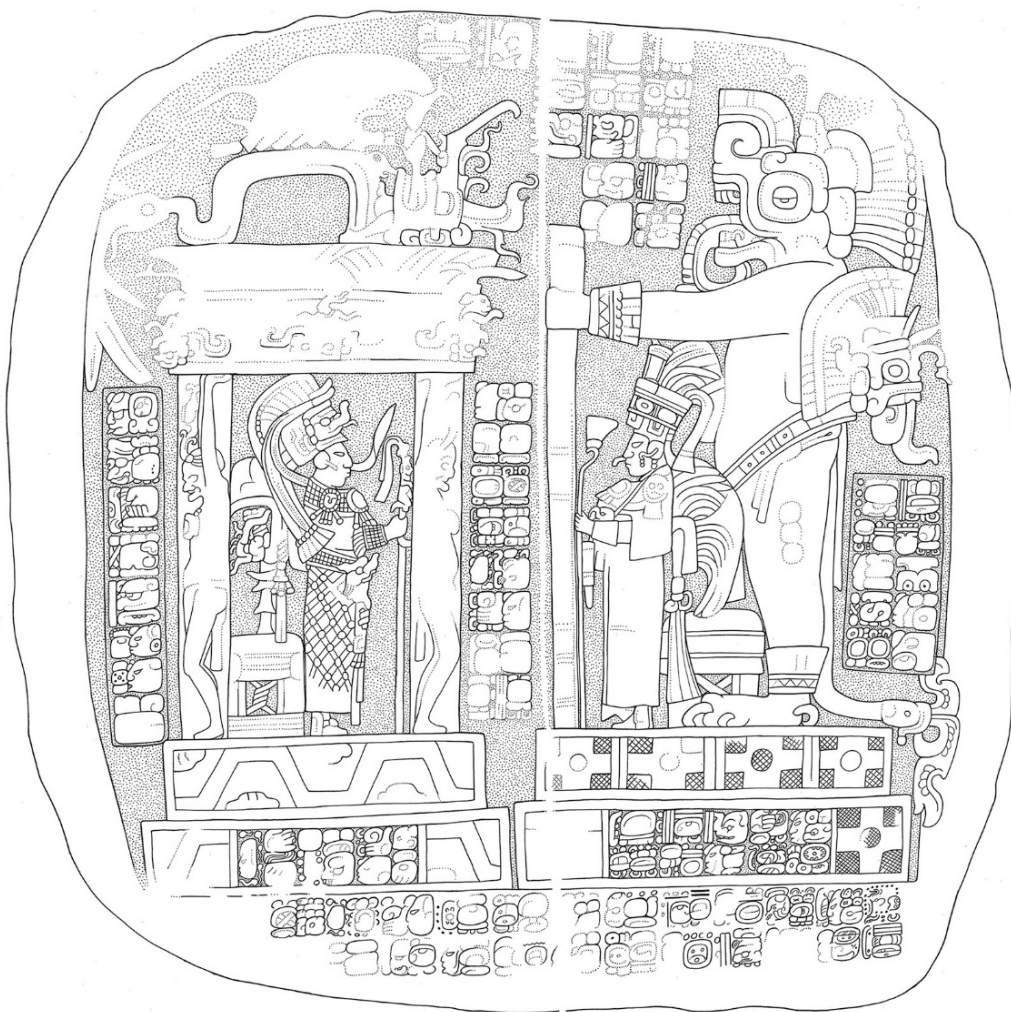


Fig. 4.49. Panel 6 de La Corona. Dibujo de D. Stuart.

El palanquín que ocupa Ix Naah Ek' se caracteriza por la enorme efigie zoomorfa que se eleva a sus espaldas. Ella, al igual que Ix Ti', se muestra de pie y completamente de perfil. Dado que está ubicada en el costado derecho de la escena, su cuerpo y su mirada se dirigen hacia la izquierda, hacia el lugar en el que se encuentra la otra dama.

Su esbelta figura se yergue justo por delante de la banqueta acolchada que queda entre esta y la gran figura de rasgos felinos. Su postura corporal es bastante hierática. Los pies debían de estar juntos, pues solo podemos ver el izquierdo, y apunta en la misma dirección que el resto de su cuerpo. No podemos ver tampoco su brazo derecho, pero el izquierdo lo levanta y lo lleva hacia delante, a la altura de su pecho. Con su mano izquierda aferra un bastón, casi de su misma altura. Su semblante serio se recorta contra el fondo de la piedra, mostrando cómo la diagonal de su nariz se prolonga hasta su cráneo, seguramente, debido a una deformación craneal intencionada, como era propio de la cultura maya. Sus labios permanecen cerrados.

Algunos de los detalles de sus atributos iconográficos se han difuminado debido a la erosión. No obstante, se ha conservado suficientemente bien como para poder observar su orejera izquierda en forma de disco, una nariguera en la punta con forma de gancho y una muñequera ancha y lisa. De acuerdo con su forma, la joya de su muñeca seguramente respondía al tipo clásico, pero con el tiempo se han perdido los trazos que la definían. Además de estas mencionadas joyas, la más ostentosa rodea su cuello. Se trata de un pectoral ancho formado por varias bandas con máscaras adheridas, muy similar al que porta la señora en frente de ella. Por delante de este pectoral se superpone un collar, atado con una cinta larga que cae justo por delante de su pecho rematado por un colgante con la máscara de un ave.

A parte de estos adornos, luce varias prendas de ropa que le cubren el cuerpo prácticamente por completo. Debido a su estado de conservación, es difícil adivinar si lo que luce es un huipil de mangas anchas y largas o un conjunto formado por una capa que cae sobre sus hombros y cubre todo su torso y, de cintura para abajo, una falda o sarong.

Otro aspecto interesante de su indumentaria es el armazón de plumas que sobresale por su espalda, un elemento que vemos con más frecuencia en retratos masculinos y que denota poderío, un ejemplo muy fastuoso puede verse en el Dintel 33 de Yaxchilán. En el retrato de Ix Naah Ek', además del grupo mayoritario de plumas que componen el plumero, hay dos bandas de tela que caen hacia abajo, interrumpidas por un elemento que recuerda a una flor (¿tal vez es un nudo para atarlo?) y que se esparce al final en un conjunto de varias telas. Esta decoración se alza hasta altura de su nuca (las plumas) y cae hasta sus pantorrillas (las telas). También parece que porta alguna especie de taparrabos o prenda

interior, pues hay un trozo de tela que sobresale más que el resto de la ropa, por delante de sus pies. Estos estaban cubiertos por unas sandalias sencillas.

Nos ocupamos ahora del elemento más vistoso de su atuendo, su tocado. Se trata de un modelo con la base en forma de tambor, caracterizado por la decoración de estilo teotihuacano en la que podemos apreciar el signo del año mexicano o las anteojeras del dios Tláloc que indican que el tocado estaba decorado con una máscara del mencionado dios de la lluvia teotihuacano. En la parte más alta de la pieza sobresalen varias plumas y algunos trozos de tela. Se ajusta a su cráneo como si se tratase de un casco y parte de su decoración se extiende por detrás de la cabeza hasta su nuca. Se trata de un ejemplo de tocado especial, proveniente de las Tierras Altas de México en el s. IV y que está en sintonía con el resto de la parafernalia bélica que conforma su palanquín, puesto que la criatura jaguar representada en la gran estatua a sus espaldas, se convirtió en una deidad de la guerra también entre los pueblos mayas clásicos (Freidel y Guenter 2003).

Como anunciábamos anteriormente, en su mano izquierda empuña un bastón de mando completamente liso y fino, que se apoya en el suelo y asciende hasta la altura de su cara. El extremo superior es curvo y está decorado por una pieza en forma de trapecio invertido (¿un plumero?). Y, aunque la mano derecha no se ve, es posible que la utilizase para sujetar otro objeto que vemos colgar justo por delante de su vientre, entre el bastón y su cuerpo. Es posible que se trate de una cesta o bolsa para portar incienso como las que llevan los gobernantes masculinos en la Estela 40 de Piedras Negras o en la Estela 2 de Bonampak.

Por último, el elemento que más destaca es el citado palanquín, por el protagonismo que tiene en la temática representada. La base de la estructura está formada por los dos amplios escalones, sobre los que se emplaza Ix Naah Ek'. Ella se encuentra sobre el escalón superior y está cobijada en el interior de su palanquín. A sus espaldas se alza el cuerpo gigantesco de un gran jaguar-serpiente humanizado situado de pie y con el brazo izquierdo extendido hacia delante. Su extremidad actúa como techo que cubre la cabeza de la dama. Con su garra, la criatura aferra un bastón ancho y liso (su decoración se debió perder con el tiempo) que conforma un pilar, creando un espacio cerrado en cuyo interior se sitúa Ix Naah Ek'. Tal y como han apuntado algunos investigadores, esta figura presenta varios elementos de estilo teotihuacano (Stuart *et. al.* 2014: 436; Vázquez López 2015: 186.187). La cabeza pertenece a la serpiente de guerra teotihuacana, y la máscara en la espalda del ser también representa un elemento teotihuacano, se trata del dios de la tormenta. En resumen, la mujer se alza sobre un palanquín de batalla y la gran escultura

tras ella representa al dios sol jaguar de la guerra,¹³ (Freidel y Guenter 2003; Reese-Taylor *et. al.* 2009a: 39-40). Asimismo, tras ella vemos la banqueta, acomodada con cojines, sobre la que seguramente iba sentada durante sus desplazamientos, pues debemos tener en cuenta que estas piezas se utilizaban para trasladar a hombros a las personas de la realeza. En el Dintel 3 del Templo I de Tikal, el gobernante se sentaba en un palanquín muy similar a finales del s. VII, con la efigie del gran jaguar a sus espaldas, y conmemoraba que había vencido al gobernante de Calakmul, usurpando su puesto en dicho trono (Harrison 1999: 131-133; Vidal y Muñoz 2020: 91-93).

Así bien, tanto los aspectos epigráficos como iconográficos de esta obra se aúnan para mostrarnos la forma en la que las mujeres pertenecientes a las familias más importantes del reino se trasladaban de un rincón a otro del mundo maya para establecer alianzas políticas entre los diferentes sitios. Por ello, esta obra es fundamental para conocer cómo eran las llegadas de las mujeres nobles a las cortes extranjeras, tan celebradas por los antiguos mayas, tal como lo indican las fuentes epigráficas en distintas ciudades.

La parafernalia que acompaña a estas señoras evidencia la trascendencia de estos viajes, cómo se llevaban a cabo y el papel que jugaban las mujeres en ello. Asimismo, los elementos iconográficos arcaizantes de estilo teotihuacano que forman parte de la parafernalia que acompaña a esta señora, podrían estar comparando y equiparando su llegada con un evento de fundación (Canuto y Barrientos 2012: 419). De manera que los rasgos teotihuacanos podrían interpretarse como un recurso visual para puntualizar que se estaba retratando un acontecimiento del pasado, por lo que se puede interpretar que los artistas entendieron los rasgos teotihuacanos como rasgos arcaizantes desde el punto de vista de los mayas de principios del s. VIII, que es cuando se encargó esta imagen (Stuart *et. al.* 2014: 436; Vázquez López 2015: 189). Lo cual es sumamente significativo si tenemos en cuenta que ella fue la primera princesa de Kanu'ł registrada en La Corona y pudo haber sido considerada la fundadora de la rama familiar de su linaje en la nueva ciudad.

Cabe señalar que la obra es muy posterior al momento en el que vivió Ix Naah Ek', no obstante, es conmemorada en esta obra junto a Ix Ti'. De ello podemos deducir que su fama trascendió, por ser la primera mujer de la dinastía Kanu'ł presente en las tierras de La Corona. La llegada de las que vinieron después así como su función, fueron elevadas y equiparadas a las de la princesa Ix Naah Ek' de Dzibanché. En este sentido, nos sumamos a la hipótesis

¹³ De acuerdo con Mumary (2019: 282), esta criatura podría ser un híbrido entre el jaguar y la serpiente de la guerra teotihuacana, que, además, lleva en la espalda un adorno con la máscara del dios Tláloc.

de Vázquez López (2015: 189) de que esta imagen esté representando una transferencia de poder entre dos mujeres, como si una tomase el relevo de aquella que llegó en primer lugar.

No podemos olvidar que en este monumento había una tercera mujer mencionada, que también pertenecía a la nobleza de Kanu'l. Es la princesa que llegó en segundo lugar, en el año 679 d. C., y posiblemente, se trataba de una hija de Yuknoom Ch'een II (Martin 2008: 7). En este caso no le hemos dedicado un apartado específico al carecer de representación. Sin embargo, consideramos oportuno mencionarla para destacar que en este monumento se estaba dedicando un largo texto, así como una detallada representación, exclusivamente a las mujeres de esta dinastía extranjera. Un indicativo de la fuerza con la que el linaje de la Serpiente irrumpió en la Corona, para quedarse durante más de doscientos años (Tuszyńska 2016: 313).

Para concluir, y volviendo a la imagen, la forma en la que destacan en esta escena los palanquines, cuando generalmente el contexto y cualquier tipo de *atrezzo* suele quedar en un segundo plano frente a los retratos, en el arte monumental, indica que estaban siendo utilizados conscientemente para enfatizar el tema conmemorado en esta obra: las llegadas. Y, qué mejor forma de evocar estos eventos que los palanquines, que simbolizan lo vistoso que debieron resultar los desplazamientos de estas damas.

B I O G R A F Í A

Otro de los nombres femeninos que destacan en la historia dinástica de La Corona es el de Ix Chak Tok Chaahk. Fue una de las reinas del sitio en el s. VII d. C.

A diferencia de otras mujeres mencionadas en La Corona, ella no luce el título de la dinastía Kanu'l en su nombre, por lo que pudo tratarse de una noble de la dinastía local, o de otro lugar cuyo registro se ha perdido (Stuart *et. al.* 2014: 439). Se casó con el gobernante Chak Naahb' Chaan y el 18 de febrero del año 645 dio a luz a su hijo y heredero al trono, K'inich ? Yook (Canuto *et. al.* 2009: 24). Cuando el niño alcanzó la edad adulta, ella y su marido continuaron gobernando el reino de La Corona, por lo que este fue enviado durante un período a Calakmul, para familiarizarse con la corte de la dinastía Kanu'l (Stuart *et. al.* 2014: 439). Aparentemente, este no fue su único descendiente. En el Panel 4 se menciona a Chak Ak' Paat Kuy, que también acabó siendo gobernante, como *yal* "hijo de madre" de la Señora Chak Tok Chaahk, en el año 660 d. C. (Tuszyńska 2016: 39, 50). Este mismo gobernante, también la recordaba en la Estela 1 y en el Bloque V de la Escalera Jeroglífica 2, en este último, usando la expresión *ujuntahn* o *ubah ujuntahn* "su más querido, amado" (Tuszyńska 2016: 43, 49).

Su papel en la vida de la corte también ha quedado registrado en esos mismos monumentos, en los que se ha documentado su participación, junto a su marido, en ceremonias tales como la conmemoración de un final de período en agosto del año 662 d. C., por ejemplo, por medio de un ritual de esparcimiento (Canuto *et. al.* 2009: 43; Stuart *et. al.* 2014: 439). Así, al igual que otras de las mujeres que pasaron por el poder en La Corona, Ix Chak Tok Chaahk debió desarrollar su labor como reina, de manera paralela a su esposo, y fue reconocida por ello en el arte del sitio.

Cinco años después de esta celebración, fallecía la señora, el 28 de enero del año 667 d. C. Un poco antes que su marido, que pereció apenas unos meses después (Canuto *et. al.* 2009: 25; Stuart *et. al.* 2014: 439). Sus cuerpos descasan juntos en la misma tumba y, en el Elemento 56 del sitio, se conmemoró un ritual de culto a la pareja (Tuszyńska 2016: 294, 296-297). Este aspecto es significativo, puesto que evidencia cómo fue considerada en la corte de La Corona.

¹⁴ Aparentemente, la primera parte de su nombre debió leerse como Señora Seis Cielo, es decir, que su nombre completo debía de ser Sra. "Seis Cielo" Chak Tok Chaahk según Canuto *et. al.* 2009: 24.

Además, su muerte fue suficientemente importante como para que fuera documentada en algunos de los monumentos pétreos del sitio (Panel 2, Panel 4) (Canuto *et. al.* 2009: 25).

Otro dato reseñable es que, tras su fallecimiento, en el año 672 d. C. fue tallada una inscripción en la Escalera Jeroglífica 3 que parece conmemorar un evento de danza ceremonial en el que participaron ella y su marido. La incógnita es si ella actuó en esta ocasión como una mera observadora, al igual que vemos a otras mujeres en Yaxchilán o Palenque, que asisten a sus maridos e hijos en el baile, o si se está dando a entender que ella participó de igual modo, como ocurre en el ritual de esparcimiento que se registró en el Elemento 19 (Tuszyńska 2016: 191, 198).

En vida ostentó el título de “vasija invertida” característico de muchas mujeres de la nobleza, y también el importante sobrenombre de *k'uhul ixik* “mujer divina”, (véase Tuszyńska 2016: 63, 105; 2017: 75, 80), que demuestran, una vez más, que el prestigio de esta y de otras mujeres como ella, era reconocido en el arte oficial, donde fueron condecoradas con títulos de relevancia, al igual que los hombres.

REPRESENTACIONES

El único retrato que se ha conservado de esta señora estaba ubicado en el bloque de una escalinata del sitio de La Corona, por lo que se trata de un panel de pequeño tamaño (Stuart *et. al.* 2014: 439). Al inicio, su origen era desconocido y en el catálogo de monumentos del Sitio Q había sido clasificado como Panel 3, pero, posteriormente, pasó a llamarse Monumento Misceláneo 2 de La Corona y, actualmente, se conoce como Elemento 19 (Canuto *et. al.* 2009: 25; Stuart; Vázquez López 2017: 465).

En este monumento la señora comparte protagonismo con otra figura, su marido Chak Naahb' Chaan (Fig. 4.50.).

Cada uno de ellos está situado a un lado de la imagen y, a sus espaldas y entre ellos observamos varios cartuchos jeroglíficos. Ella ocupa el lado derecho, desde el punto de vista del observador. Está retratada de acuerdo con los cánones del arte monumental, con el cuerpo de frente y las piernas abiertas, con los pies también apuntando hacia el exterior y, por último, su rostro de perfil. En este caso, la dama mira hacia su derecha. La posición corporal se repite, pero a la inversa, en el caso de él, por lo que se sitúan uno al lado del otro, mirándose entre sí.

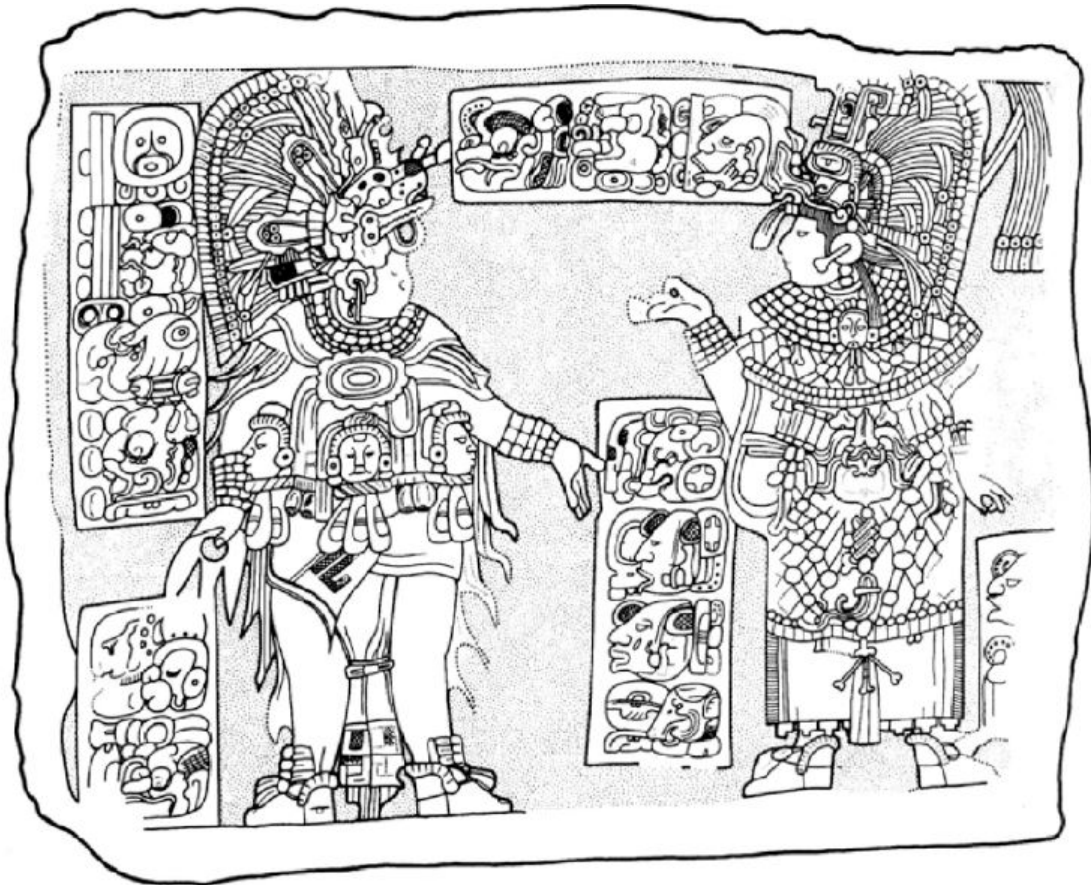


Fig. 4.50. Elemento 19 de La Corona. Dibujo de N. Grube.

En lo que respecta al atavío y la ornamentación, Ix Chak Tok Chaahk luce una orejera de disco atravesada por una cuenta larga, muñequeras clásicas y un pectoral, también clásico, compuesto por varias hileras de cuentas ovaladas, y combinado con un collar superpuesto, también de cuentas, rematado con un colgante de máscara en el centro.

Estas joyas son el detalle final para enriquecer una indumentaria, ya rica de por sí, pues la señora viste el traje de red formado por una capilla que cubre sus hombros y su pecho y, en la parte inferior, una falda. Ambas prendas decoradas con el característico patrón de red. Además, la parte inferior de este traje de red parece estar remangada y anudada a la altura de su cintura, ya que se eleva más de lo normal, por encima de sus rodillas. Esto nos permite apreciar el corte o sarong que llevaba debajo, decorado en el extremo con un festoneado que sigue la forma del símbolo **IK'**.

Por consiguiente, en torno a su cintura se encuentra el cinturón *xook*, formado por la máscara del animal con la concha en la boca, y, descendiendo en vertical, un taparrabos de tela decorado con el símbolo *pohp*, una borla y la flor de tres estambres.

Calza unas sandalias complejas. Y, para rematar su atuendo ceremonial, porta un tocado complejo y de largas plumas, formado por la máscara de lo que parece ser una variante del monstruo cuatripartito. Se trata de la cabeza de una criatura de nariz larga con el símbolo **IK'** en la frente y, de cuya cabeza emergen varios elementos difíciles de discernir, entre los que destaca la serpiente de hocico cuadrado.

En conjunto, se trata de la indumentaria propia de las divinidades del maíz y de la luna.

Asimismo, sobre su efigie llama la atención que, aparentemente, no porta ningún elemento en las manos, sino que las utiliza para gesticular. Flexiona el codo y sube la mano derecha hasta la altura de su cara, extendiendo los dedos en la dirección en la que se encuentra el mandatario, dejando la palma orientada hacia arriba y uniendo la punta del índice con el pulgar, creando un espacio circular. Mientras tanto, el brazo izquierdo está extendido hacia abajo, pegado a su cuerpo. Eleva ligeramente la mano izquierda, flexionando la muñeca, repitiendo un gesto parecido al anterior, pero con los dedos apuntando en diagonal hacia el suelo, y uniendo las puntas del pulgar y, el índice o el anular.

Este gesto pudo formar parte del ritual de esparcimiento o *chok*, que estaba realizando junto a su marido. Pues sabemos que el conjunto de la escena alude a una ceremonia de fin de período que, como anunciábamos en el apartado anterior, tuvo lugar en agosto del año 662 d. C., según las inscripciones del propio panel (Canuto *et. al.* 2009: 43; Stuart *et. al.* 2014: 439).

Esto explica también la particularidad de su indumentaria puesto que, aunque no porta el característico delantal, sí viste el traje de red de una manera diferente a la que estamos acostumbrados, pues se presenta arremangado y atado en su cintura.

El panel fue comisionado por el hijo de ambos, probablemente a su regreso de Calakmul (García y Vázquez 2013: 14).

Lo cierto es que, aunque los dos gobernantes aparezcan juntos en la escena, su disposición recuerda a la de las estelas pareadas, en las que cada miembro de la pareja real se dispone en la cara frontal de una estela, o en cada una de las caras, trasera y delantera, de un mismo monumento (Vázquez López 2017: 13).

Es interesante notar que, el hecho de que ella sea quien figura mirando hacia la derecha en esta pareja, ha sido interpretado como un indicador de que entre ambos se había establecido una alianza o matrimonio hipogámico, en la que ella pertenecía a una familia de mayor rango (Vázquez López 2017: 17). Esto implica que Ix Chak Tok Chaahk,

independientemente de su procedencia, se casó con el gobernante para conseguir algún beneficio político, bélico o económico para su casa, a cambio de elevar el rango del hombre y, por consiguiente, el del grupo nobiliario con el que se emparentaba, mediante ese enlace.

Como pasa con la mayoría de las representaciones estudiadas que muestran a la pareja real, ella y él, aunque con atributos diferenciados, transmiten una imagen de complementariedad e igualdad de rango. Los dos son de la misma altura, van engalanados con los ropajes ceremoniales propios y cumple un cometido específico en la acción. Por lo que su hijo, al comisionar este panel, no parece haberle dado preferencia a ninguno de sus progenitores sobre el otro, independientemente de su género.

4 . 5 . 3 . | **Ix Ti' Kaan Ajaw** | La tercera dama de la Serpiente¹⁵ | (¿-?)

B I O G R A F Í A

En el s. VIII, una tercera princesa de la dinastía Kanu'l llegaba hasta el sitio de La Corona para convertirse en la nueva reina. Este acontecimiento debió ser uno de los más relevantes en la vida de Ix Ti' y, también de la historia del sitio. Por ello fue labrado sobre la piedra caliza que hoy conocemos como el Panel 6 de La Corona, estudiado anteriormente, y que se ha convertido en una obra de la escultura maya muy relevante, debido a su riqueza iconográfica y epigráfica (Fig. 4.49.).

Ix Ti' nació en el seno de la familia regia de Calakmul, pues era hija de Yuknoom Took K'awiil¹⁶ y de la Señora de las Estelas 23 y 54 de dicho sitio (p. 287). En el año 721 d. C. emprendió el viaje que la llevó hasta el que sería su nuevo hogar, La Corona, donde llegó a finales de abril (Martin 2008: 7; Stuart *et. al.* 2014: 441). Allí se casó con el gobernante Yajawte' K'inich.¹⁷ Su matrimonio es la prueba de que los reyes y las reinas de Calakmul trataban de mantener sus dominios a pesar de las derrotas frente a su permanente rival, Tikal, quien les había arrebatado la victoria 36 años atrás (Martin 2008: 7; Barrientos, Canuto y

¹⁵ Según el texto del Panel 6 de La Corona (Martin 2008: 7).

¹⁶ En un primer momento, Guenter y Freidel (2003) relacionaron erróneamente a Ix Ti' Kaan Ajaw y Yuknoom Took K'awiil como esposos.

¹⁷ En el Panel 6 de La Corona aparece asociada al sobrenombre *yatan* "su mujer (de él)" (Martin 2008: 3; Tuszyńska 2019: 10).

Bustamante 2016: 343).¹⁸ No obstante, se trata de un período en el que el poder de Calakmul empezaba su decadencia (Barrientos y Canuto 2013: 19).

Igual que en el caso de Ix Naah Ek', entre Ix Ti' Kaan Ajaw y Yajawte' K'inich se dio una relación de hipogamia, es decir, que ellas ostentaban el poder por encima del de sus maridos, y contribuían a elevar el estatus de este y, por ende, el de la ciudad, mediante la nueva alianza matrimonial. Además, su establecimiento en La Corona, al igual que el de las anteriores damas de Calakmul, pudo implicar la necesidad de mejoras en las infraestructuras, que contribuyó a enriquecer los espacios arquitectónicos del sitio, tal y como evidencian los estudios arquitectónicos y arqueológicos (Canuto y Barrientos 2012: 433-435).

Gracias al mencionado Panel 6, sabemos que fue partícipe, junto con su esposo, de la celebración de un final de período el 20 de agosto de 731 d. C.¹⁹ (Canuto *et. al.* 2009: 27), lo que indica que su participación en la vida religiosa de la ciudad, como reina consorte, fue activa y reconocida, pues de hecho, en esta misma obra su nombre está acompañado del sobrenombre *Ho' hu'un k'uhul ixik*, que significa que esta dama estaba personificando a alguna deidad (Tuszyńska, comunicación personal 2020). Así, las reinas podían presentarse como personificaciones de dioses, al igual que lo hicieron los reyes. Además, su relevancia viene ligada también al título de *Ix kaloomte'* que acompaña su mención (Tuszyńska 2017: 77). Como sabemos, uno de los distintivos más elevados a los que podía aspirar una noble mujer maya (Martin 2008: 2; Tuszyńska 2016: 85; 2017: 56, 77; Mumary 2019: 106).

Por último, es significativo que en el texto que registra su llegada a La Corona esté presente el verbo *huli* (Tuszyńska 2016: 159), un verbo generalmente asociado a los eventos fundacionales, que ha acompañado las entradas de grandes reyes como Sihyaj K'ahk' o K'inich Yax K'uk Mo, ambos iniciadores de nuevas líneas dinásticas tanto en Tikal como en Copán, respectivamente (Canuto, Barrientos y Acuña 2012: 433). Así, podemos deducir que la presencia tanto de Ix Ti' como del resto de Ix Kaan Ajaw en el reino de La Corona pudo tener un efecto similar al de estos reyes.

Y, en el caso de ella, el contexto era sumamente significativo, ya que La Corona era uno de los últimos reinos aliados de Calakmul que no había caído frente a sus enemigos,

¹⁸ Después de la derrota frente a Tikal en el 695 d. C., Dos Pilas, aliado de Calakmul, venció a la superpotencia en el 679 d. C., lo que seguramente favoreció que la dinastía Kanu'l retomara sus influencias en el Petén. De hecho, justo ese año, Ix ʼ Ajaw, hija de Yuknoom Ch'een II, desposaba al gobernante K'ini ʼ Yook de La Corona, aunque en este panel solo fue mencionada, no retratada (Tuszyńska 2019).

¹⁹ Esta fecha parece haber sido especialmente relevante durante este periodo de gobierno, pues se labraron muchos monumentos conmemorativos para ese año (Mumary 2019: 281).

durante el tiempo en el que ella habitó y seguramente co-gobernó en el sitio junto a su marido (Barrientos y Canuto 2013: 19).

No conocemos la fecha de su muerte, pero sí sabemos que en el 746 hubo señales de su presencia en La Cariba , uno de los sitios secundarios dependientes de La Corona, donde celebró el final del período 9.15.15.0.0., junto a Yajawte' K'inich (Barrientos y Canuto 2013: 19). Por lo que Ix Ti' Kaan Ajaw permaneció en el poder durante más de 20 años.

R E P R E S E N T A C I O N E S

En la actualidad, se ha asociado principalmente un retrato a la Señora Ti' Kaan Ajaw, el que fue labrado en el Panel 6 de La Corona.²⁰ Puesto que el monumento ha sido analizado anteriormente (Fig. 4.49.), nos centramos ahora únicamente en la parte de la representación que ocupa la efigie de esta reina (Fig. 4.51.).

En esta obra la princesa ha sido identificada como la mujer de la izquierda (Stuart 2013), fue representada de pie y completamente de perfil, con los pies juntos, orientada hacia su izquierda, mirando hacia el lugar en el que se encuentra la otra señora, Ix Naah Ek'. Al igual que la otra dama, su posición es bastante rígida, su brazo derecho es llevado hacia el frente y con su mano empuña un bastón largo que llega hasta el suelo y le sirve de soporte. La mueca dibujada en su rostro parece indicar que tenía los labios apretados.

Las incisiones que dibujan sus ornamentos se han conservado bastante bien, por lo que podemos apreciar su orejera en forma de disco con cuenta larga, su pectoral clásico constituido por varias bandas de teselas rectangulares y máscaras antropomorfas adheridas, así como sus grandes muñequeras de teselas cuadradas con flecos. Por otra parte, destaca en su nariz un elemento especial que ha sido clasificado como un tipo de nariguera (Fig. 3.42.h.), pero que podría tener una connotación simbólica, en lugar de tratarse de un elemento físico real. Nos preguntamos si estuvo relacionado con la vírgula de la palabra o con el aliento.

En definitiva, se trata del conjunto de joyas más rico, característico de una reina que luce la indumentaria del dios del maíz y la diosa lunar.

²⁰ No obstante, en los últimos años se ha puesto en duda la asociación entre esta señora y el retrato del Panel 6, véase: Vázquez López 2015: 188-189. Asimismo, Barrientos y Canuto (2013: 19) señalan que podría haber sido retratada también en un altar de La Cariba.



Fig. 4.51. Detalle de la Fig. 4.49.

En este sentido, observamos que viste un huipil largo, hasta los tobillos, que sigue el patrón de diseño de red, ceñido mediante el cinturón del tiburón *xook*, del que cuelga el característico taparrabos con la concha, el símbolo *pohp* y la flor de tres estambres.

En sus pies porta unas sandalias anudadas en la parte delantera, cuya decoración, si es que la hubo, se ha perdido.

Y, para rematar el conjunto, luce el tocado del monstruo cuatripartito, que siempre suele acompañar a este traje. Y, un armazón de plumas en su espalda que, como ya hemos apuntado antes, era poco frecuente en las representaciones femeninas, y que, en este caso, además de estar decorado mediante las características plumas, también porta una máscara de serpiente de hocico largo y algunos elementos como los que vemos en el taparrabos (símbolo *pohp* y flor de tres estambres).

En su mano derecha, como apuntábamos previamente, sujeta un bastón de mando con la efigie del dios K'awiil, que podría considerarse una variante del cetro maniquí (Fig. 3.2.b.), y que forma parte de las insignias propias de la realeza. La mano y el brazo izquierdos no son visibles.

Su efigie queda enmarcada en el interior del palanquín, que además cuenta con la comodidad de una pequeña banqueta acolchada con un cojín y decorada con el símbolo *pohp*, ubicada justo detrás de ella. Este trono portátil en el que se encuentra tiene la forma de un templete, formado por dos columnas con las efigies de dos personajes ancianos que simulan sujetar el peso del techo, como una posible alusión a los *baahkabs* o dioses portadores del cielo. Y, sobre este, figura la imagen de un ser sobrenatural, concretamente la serpiente de agua (Mumary 2019: 281), caracterizada por la presencia del lirio siendo mordisqueado por el colibrí. Además, la parte superior de esta estructura está recorrida por un friso, decorado con tres cabezas de seres sobrenaturales, entre las que se encuentra un conejo en la parte frontal. Un animal conocido en la cultura maya por su asociación a la diosa

luna en los retratos. Así, todo el conjunto de la indumentaria y del palanquín, parecen estar aludiendo a la entidad sagrada de la serpiente de agua, y a la propia diosa lunar.

En concreto, el texto describe que una mujer personificando a la diosa Ho[?] Ch[?] en realizó un ritual de esparcimiento. Esta divinidad estaba asociada a las cuevas y, por lo tanto, a la serpiente de agua y al Inframundo, lo que explicaría toda esta relación de elementos en torno a su figura (López Oliva 2018: 223-224). Incluso, los propios escalones que ascienden al palanquín, están decorados con bandas de agua.

De acuerdo con los atributos iconográficos que se muestran en la escena, algunos autores han propuesto que la imagen esté representando los conceptos de la Creación y de la Muerte, enfrentados, mediante el uso de los símbolos relacionados con la serpiente de agua en la parte izquierda y, los atributos relacionados con la guerra en la parte derecha (Freidel y Guenter 2003). Por lo que se podría entender como una imagen en la que la dualidad, la complementariedad de los opuestos, está siendo protagonizada por dos mujeres y no por una pareja de hombre y mujer.

Además, el simbolismo de esta imagen se torna todavía más evidente, si aceptamos que la llegada de esta señora a La Corona constituye la reanudación de las relaciones entre este sitio y Calakmul, tras más de veinte años de ruptura (Freidel y Guenter 2003). Simbólicamente, como comentábamos antes, se está produciendo una transmisión de poder, el poder de refundar una dinastía, de retomar unos importantes lazos interdinásticos que, años atrás habían sido emprendidos gracias a la llegada de Ix Naah Ek', y que pasaban ahora a manos de Ix Ti' Kaan Ajaw, es decir, de una reina a otra.

4.6. | EL PERÚ REPRESENTACIONES FEMENINAS

El Perú, es mencionada también en la literatura de los últimos años como El Perú-Waka' o simplemente Waka', puesto que este era el nombre antiguo de la ciudad, y significa "Lugar de los ciempiés" (Guenter 2005: 364; Navarro-Farr et. al. 2020: 15, n2).

Su historia estuvo marcada por su situación estratégica, a camino entre dos grandes potencias del Petén, como fueron Tikal y Uaxactún, y las grandes ciudades del Usumacinta, como Piedras Negras y Yaxchilán (Pérez et. al. 2015: 7). No obstante, la urbe que guardó más relación con El Perú fue Calakmul, de la que se consideró aliada. Además de Tikal, con la que forjó fuertes lazos a principios del s. IV, previamente a someterse a la influencia de Calakmul (Guenter 2005: 381). Por todo ello, no es de extrañar que la propia ciudad se convirtiera también en un importante centro político durante el período Clásico, en el que encontramos grandes conjuntos arquitectónicos erigidos a lo largo de un vasto territorio, conectado con rutas de navegación a través del río San Pedro Mártir, ubicado a unos 6 km. del sitio. Además, el lugar escogido para edificar la ciudad de El Perú permitía obtener una amplia visión de los terrenos y caminos circundantes, es decir, una buena situación defensiva, al estar situado en una elevación escarpada. Así, hemos de imaginar el imponente paisaje que debieron conformar las pirámides del Grupo Mirador, situadas en lo más alto del desnivel o la sombra que proyectaban las estructuras, construidas en el centro occidental de la ciudad, en torno a sus cuatro grandes plazas (Pérez et. al. 2015: 8).

Siglos después, una ciudad de estas magnitudes no pudo escapar al saqueo que destruyó y extravió numerosos de sus monumentos. Esto fue lo que evidenció Ian Graham cuando llegó al sitio en los años setenta del siglo pasado. Desde 2003, el Proyecto Arqueológico el Perú-Waka', hoy en día conocido como Proyecto Arqueológico Waka' (PAW), se encarga del estudio y conservación del lugar.¹ De este modo, se han podido encontrar y conocer más de 40 esculturas de piedra que relatan la entronización de más de una veintena de reinas y reyes mayas (Guenter 2005: 359, 365).

Además, el equipo de investigación que trabaja en el sitio ha encontrado vestigios cerámicos que indican que la historia de la ciudad abarca más de cuatro siglos, y que comienza entre el 100 y el 250 d. C., es decir, en el período Preclásico Tardío (Pérez et. al.

¹ Para consultar los informes de las diferentes temporadas de campo del proyecto arqueológico, véase: <https://www.mesoweb.com/informes/informes.html> Consultado el 27 de octubre de 2020.

2015: 9). Así, a finales de este período se fundó la dinastía de El Perú, aunque los primeros datos que se conocen sobre las reinas y los reyes de esta ciudad están fechados en el s. IV y su época de mayor gloria parece situarse en el período Clásico Tardío, entre la segunda mitad del s. VII y las primeras décadas del s. VIII. En el año 695 d. C., sufrió un declive, pero volvió a vivir un período de auge en torno al 730 d. C.²

En lo relativo a los personajes femeninos, El Perú siempre ha sido conocido por la presencia de una destacada reina, Ix K'abel, a la que estudiaremos más tarde, que constituye uno de esos excepcionales casos de señoras que parecen haber detentado un poder extraordinario, que las situó en lo más alto de la esfera política de sus ciudades. Sin embargo, cuando nos aproximamos al estudio de El Perú, comprobamos que hubo otros nombres y monumentos de mujeres que, aunque no se conozcan igual porque no se han conservado tan bien, demuestran el importante peso de las figuras femeninas en la historia de esta ciudad. El caso más claro es el de la Señora Ikoom (excluida de este análisis al no haberse conservado ninguna imagen de ella). El nombre de esta señora fue registrado en las Estelas 43 y 44 de El Perú, así como su origen como parte de la dinastía Kanu'l y, por lo tanto, como predecesora de la mencionada reina K'abel. De los textos también se deduce su destacada participación en los eventos más importantes del reino. Por ejemplo, se narra su presencia en el ascenso al trono del rey Wa'oom Uch'ab Tz'ikin de El Perú y su vinculación con la celebración de un final de período en el año 573 d. C. (Pérez Robles y Navarro-Farr 2013: 12-13). Asimismo, se le identifica su estatus de *Ix Sak Wayis*, "Señora Espíritu Blanco" y *K'uhul Chatan winik* "persona divina de Chatan", títulos que la vinculan estrechamente con la realeza. En definitiva, se sospecha que fue la reina que co-gobernó durante el reinado de Chak Tok Ich'aak, y que el gobernante entronizado, Wa'oom Uch'ab Tz'ikin, fue su hijo (Pérez Robles y Navarro-Farr 2013: 12-13; Castañeda 2013: 202). También se ha propuesto que posea lazos familiares con Ix Naah Ek' de La Corona (p. 3.95.), (Pérez Robles y Navarro-Farr 2013: 14).

Lo que indica que, aunque hoy en día no conozcamos retratos de ella, en su día debieron existir, casi con total seguridad, para honrarla de la misma manera que se honró a las señoras de las generaciones venideras.

Así pues, los hallazgos arqueológicos y la lectura de los textos esculpidos en los monumentos de la ciudad, indican que la presencia femenina en los programas iconográficos de El Perú pudo llegar a ser copiosa y muy relevante. Y, en este sentido, no podemos dejar de mencionar la cantidad de enterramientos de mujeres nobles que fueron hallados en el sitio,

² Para conocer de manera más detallada la historia de El Perú-Waka' de la que extraemos este resumen, véase: Guenter 2005; Pérez *et. al.* 2015; Navarro-Farr *et. al.* 2020.

cuyos análisis han demostrado que la corte de El Perú Waka' es un ejemplo de cómo el estatus prevalece sobre las diferencias de género.³ De hecho, la década dorada de El Perú parece haber estado más ligada a éxitos en las alianzas políticas entre los sitios por medio de matrimonios, que por medio de victorias bélicas (Guenter 2014: 159). Por lo que las mujeres jugaron un papel preponderante en el auge de esta ciudad.

4 . 6 . 1 . | **Ix K'abel**⁴ | Señora "Voluta Mano"⁵ | (635 d. C.-702/711 d. C.)

B I O G R A F Í A ⁶

Lady K'abel became one of the most powerful Waka' rulers; her visionary, collaborative rulership helped secure *kaan's* control of the regional economy (Navarro-Farr *et.al.* 2020: 3).

Nacida en el seno de la célebre dinastía Kanu'l, Ix K'abel acabó gobernando la ciudad de El Perú, convirtiéndose en una de las reinas más destacadas del Clásico Tardío. El transcurso de su vida se desarrolló en el s. VII, pues se cree que nació en torno al año 635 d. C.

A pesar de ser originaria de Calakmul, donde creció y fue educada, esta princesa hija de Ixahk? [...] Tok? [...] Naahil? Ixbaahkab (p. 269), y el conocido gobernante Yuknoom el Grande (Vázquez López 2015: 156), se desplazó desde su ciudad natal hasta otro de los reinos de la región para instaurar allí su liderazgo y, en consecuencia, el de su poderosa familia, del mismo modo que hicieron tantas otras damas de su mismo linaje (Pallán 2009: 91; Martin y Grube 2008: 109).⁷ De hecho, en la misma ciudad de El Perú se ha detectado presencia de mujeres de esta misma dinastía Kanu'l con anterioridad. Además, de acuerdo

³ Para consultar el estudio detallado de los enterramientos de las mujeres nobles en El Perú, así como las conclusiones sobre los análisis osteológicos realizados, véase: Piehl, Lee y Rich 2014: 184- 202.

⁴ Este es el apelativo por el que se conoce comúnmente a esta dama, pero no se trata de una lectura real de su nombre, sino la forma de leer la combinación de signos que lo conforman: la mano con el nenúfar leída como **K'AB** y el complemento fonético **le**. No obstante, este signo no ha podido ser descifrado todavía (Navarro-Farr *et. al.* 2020: 15, n1).

⁵ Traducción de su nombre tomada de Guenter 2005: 384.

⁶ Para la reconstrucción de la biografía de Ix K'abel nos basamos fundamentalmente en la información proporcionada por Pérez, *et. al.* 2015, y por Navarro-Farr, *et al.*, 2020, puesto que consideramos que la imagen de la reina es tratada acertadamente en estos trabajos, desde una perspectiva de género.

⁷ Cabe señalar que estas relaciones familiares no han sido completamente probadas. Su ascendencia ha sido reconstruida a partir de hipótesis en torno a los fragmentos de textos que se han conservado en la Estela 34, a sus atributos iconográficos y al contexto histórico en el que vivió, pues no ha quedado constancia en los jeroglíficos conservados de una referencia de parentesco determinante (Vázquez y Kupprat 2018: 82-84). Por ello, también se plantea que pueda ser nieta, y no hija, del conocido mandatario Yuknoom Ch'een II (Guenter 2014: 156).

con los textos del sitio, fue su propio padre, Yuknoom Ch'een II, quien presidió el funeral del anterior mandatario de El Perú, nombró al hijo de este como sucesor y dispuso su matrimonio con el nuevo mandatario. Numerosas evidencias de que se forjó un vínculo entre ambas potencias.

Se calcula que llegó a El Perú a mediados del s. VII. Allí, se casó, como decimos, con K'inich B'ahlam II, gobernante de la localidad, como parte de la estrategia política de su familia para extender su hegemonía hacia todas las áreas del Petén.⁸ De este modo, el peso político de su ascendencia selló su destino como encargada de establecer y perpetuar el poder de la dinastía Kanu'l en una nueva ciudad. De hecho, se ha observado que el prestigio de la ciudad ascendía y descendía de la misma forma que lo hacía el poder de Calakmul (Guenter 2005: 372).

Así, Ix K'abel y K'inich Bahlam II gobernaron la ciudad de El Perú durante la época dorada del sitio. Y, sus nombres fueron grabados en muchos de los monumentos levantados en la ciudad.⁹

Sin embargo, los vestigios artísticos y escriturarios apuntan a que la influencia de ella prevaleció por encima de la de su marido, destacando entre ambos, al frente del gobierno de la ciudad.

K'abel gobernó como una de las más grandes reinas mayas del período Clásico. Ella fue una gran guerrera de *Waka'* durante las guerras del siglo VII, protegiendo la parte noroeste de Petén y, aunque otras reinas ostentaban también el título de Guerreras Supremas (*K'alomtee*), ella jugó un rol vital en la historia de la civilización del Clásico Maya de la región también como sacerdotisa y escriba (...) siendo capaz de leer las palabras de sus antepasados y de escribir sus predicciones, aspecto que reforzaba aún más su rol de profetisa (Pérez *et. al.* 2015: 23).

⁸ Ambos fueron mencionados como rey y reina del sitio en la Escalera Glífica 1 de El Perú (Tuszyńska 2016: 68, n82).

⁹ Las Estelas 33 y 34 son las más conocidas, pero fueron mencionados también en la Estela 1 del Grupo Mirador, las Estelas 11 y 12 ubicadas en la Plaza 2 y la Estela 18 en la Plaza 1, el mismo lugar en el que se erigieron las primeras estelas citadas (Guenter 2005: 384). Asimismo, los gobernantes son mencionados en los bajorrelieves que decoran la escalera jeroglífica del palacio de El Perú, en los cuales se rinde pleitesía a la familia de Calakmul, como parte de la estrategia de la reina y el rey para hacer patentes sus alianzas políticas (Freidel y Escobedo 2006: 6).

En torno al año 692 d. C. se dedicó la Estela 34, la piedra angular de su reinado, puesto que ha permitido que el mundo conozca su historia y el rol que jugó en el devenir de El Perú. Los textos labrados en la superficie de este monumento certifican que ella misma participó en la erección de la estela, protagonizando un acto de personificación de la Serpiente Acuática (Vázquez y Kupprat 2018: 91), como veremos más adelante.

Asimismo, entre las actividades en las que participó durante su reinado, y que han podido probarse gracias a los hallazgos arqueológicos, se cuenta su asistencia, así como su posible intervención, en el funeral de la persona cuya tumba se conoce hoy en día como Enterramiento 39. Puesto que entre el ajuar funerario se encontró una figurilla que los investigadores consideran que la representa, como se expondrá también en el siguiente apartado.

En los textos del sitio, ella es referida como *Ix Kaloonte'*, lo que determina que fue considerada una líder en todos los aspectos y por encima de todos los demás miembros de la corte, incluido su marido (Reese Taylor *et. al.* 2009a: 41; Vázquez y Kupprat 2018: 97). Además, no podemos obviar el prestigio que la acompañó de por vida gracias al título *Ix Kaan Ajaw* que le pertenece por nacimiento y que conlleva de manera implícita un alto estatus, debido al poder y a la fama que se granjeó la dinastía Kanu'l en la región. De hecho, es la única que porta el glifo emblema de la dinastía en su propio nombre (Vázquez y Kupprat 2018: 81).

Por otro lado, existe un debate abierto sobre la participación directa o indirecta de las mujeres en los asuntos bélicos (Reese-Taylor *et. al.* 2009a; Rivera Acosta 2018: 123-132). En este sentido, Navarro-Farr y otras autoras, analizan en qué medida *Ix K'abel* pudo haber estado relacionada con las campañas militares de El Perú durante su mandato. En primer lugar, apuntan que el estudio de su osamenta determina que tuvo una elevada actividad física en vida, pero independientemente de si la participación femenina, concretamente la de la propia reina, se dio o no, en el mismo campo de batalla, no podemos obviar tantas otras actividades indirectas vinculadas con la guerra, como son la planificación de la estrategia o los rituales de adivinación, en las que su implicación sí se manifiesta de manera más evidente en los vestigios materiales de su reinado, especialmente en aquellos vinculados con los atributos de la diosa lunar. Y no solo eso, su pertenencia a la dinastía más poderosa del momento en el área maya ha sido entendido también como una garantía de su posible familiaridad, incluso formación, en las artes de la guerra (Navarro-Farr *et. al.* 2020: 49-50).

En este sentido, otro aspecto que cabe destacar sobre su educación es que se ha barajado la posibilidad de que también hubiera sido instruida en la escritura, pues en su enterramiento también se han encontrado los instrumentos propios para desempeñar este oficio (Pérez y Navarro-Farr 2013: 22; Tuszyńska 2017: 66).

En general, su paso por el gobierno estuvo marcado por los continuos enfrentamientos entre su ciudad y Tikal, debido a la vinculación que tenían con el reino de Calakmul.

Cuando murió, entre el año 702 d. C. y 711 d. C., fue enterrada con la opulencia acorde con su rango en el Enterramiento 61, en el santuario de Fuego de Waka' (Pérez *et. al.* 2015: 24). Concretamente, la tumba se encuentra en la plataforma que hay frente a la Estructura M13-1 de El Perú, una de las construcciones más emblemáticas de la ciudad (Urquizú 2018: 350-351). La asociación de la reina con este enterramiento se debe al descubrimiento, entre su ajuar funerario, de un frasco pequeño con tapadera, tallado con la forma de un caracol, del que emerge una anciana, en el que estaba escrito que la Señora del Lirio Acuático Mano era su propietaria (Pérez y Freidel 2013: 244). Su blanca alma encerrada en el mencionado frasco fue liberada al destruir el recipiente, simbolizando así su paso al otro mundo. En su tumba se hallaron también otros vasos cerámicos fabricados en estuco y policromados con tonos azules, y una máscara de jadeíta, todos ellos, elementos propios de las ofrendas funerarias de Calakmul. Además, se hallaron placas de concha perforadas, que seguramente adornarían su traje de red, y la característica concha sobre la pelvis, propia del cinturón *xook*. Y, por último, elementos como un espejo de piritita, figurillas de barro con efigies de dioses, espinas de raya o recipientes para almacenar sustancias psicotrópicas, probablemente empleados durante sus ceremonias de adivinación.¹⁰ Asimismo, la situación de esta tumba en uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad, también evidencia su intención de pasar a la posteridad como uno de las gobernantes más relevantes de la historia. Y lo consiguió, puesto que se han encontrado indicios de que esta tumba continuó siendo venerada durante las siguientes generaciones (Navarro-Farr *et. al.* 2020: 52).

Es importante mencionar que, de acuerdo con el examen osteológico del esqueleto hallado en su entierro, Ix K'abel fue una dama de complejión fuerte (Pérez Calderón 2013: 200). Por lo que su retrato en la Estela 34, que analizaremos a continuación, debió guardar bastante parecido con la imagen real de esta reina, curtida en el liderazgo de una gran potencia a nivel económico, político y militar.

Algunas de las autoras en las que nos basamos para este análisis alegan que su imagen en vida fue tan icónica, o tal vez, tan verídica en el arte que, por eso, al estudiar su tumba, encontramos que fue sepultada con los mismos atributos con los que fue retratada y que

¹⁰ Para una descripción más detallada sobre los elementos que atesoraba el ajuar funerario de Ix K'abel, véase: (Navarro-Farr *et. al.* 2020: 47-49).

estos transmitían las cualidades y el poderío que brillaron durante su gobierno (Navarro-Farr *et. al.* 2020: 47-48, 50).

REPRESENTACIONES

De acuerdo con el importante papel que desarrolló Ix K'abel al frente del gobierno de El Perú, las imágenes que tenemos de ella son sumamente interesantes.

La Estela 34 es una de las representaciones más elocuentes y significativas del período maya Clásico. Especialmente, en lo que a retratos femeninos se refiere. Se caracteriza por un derroche de minuciosidad y por un cuidado trabajo en el que no ha faltado detalle, que la convierten en una obra repleta de elementos simbólicos. El primer análisis que se hizo de este monumento data de los años setenta y fue desarrollado por Jeffrey Miller (1974).

Asimismo, se ha asociado su imagen con la de una figurilla de barro, un hecho significativo puesto que no acostumbramos a reconocer reinas en este tipo de soportes. Lo que nos permite, además, hacer una interesante comparativa entre ambas imágenes.

Por último, aunque son menos conocidos, ha quedado constancia de su representación, también en las Estelas 6, 11 y 18 del sitio, todas ellas estelas pareadas, situadas a la derecha de los retratos de su marido, lo que se ha interpretado como un marcador de rango que la situaría por encima de él en la escala social de El Perú (Tuszyńska 2016: 229). Por ello incluimos su análisis también al final de este apartado.

La figurilla forma parte de un conjunto mayor de efigies de barro, hallado en el Entierro 39 de El Perú, descubierto en el año 2006 (Pérez Robles 2011: 5) (Fig. 4.52.). Esta tumba se encontraba concretamente en el Grupo Mirador, al sureste del centro del sitio (Piehl 2008: 195). Al excavarla, se hallaron 23 figurillas dispuestas de manera que conformaban una escena, a los pies del difunto mandatario. Se considera que el conjunto simboliza la resurrección del rey, lo que convierte la figura de Ix K'abel en una de las principales piezas del conjunto (Navarro-Farr *et. al.* 2020: 42). Lo más interesante de estudiar esta figurilla en comparación con la Estela 34, reside precisamente en los paralelismos establecidos entre los atributos iconográficos de uno y otro retrato, que han permitido asociar la figura cerámica con la imagen de la reina. Asimismo, el hallazgo de su tumba en la que se presenta la misma parafernalia real, ha contribuido significativamente a facilitar su identificación.



Fig. 4.52. Reconstrucción de la escena de las figurillas del Entierro 39 de El Perú. Fotografía de R. López Bruni. Figurilla de Ix K'abel señalada por la autora en la imagen.

Por otro lado, la magnífica imagen de la reina tallada sobre la superficie de la Estela 34 no salió a la luz hasta 1967, cuando la obra de arte fue adquirida por el Museo de Arte de Cleveland. Más tarde, Jeffrey Miller (1974) dedujo que esta estela formaba parte de un par, junto con la estela masculina expuesta en el Museo Kimbell (anteriormente en el Museo de Arte de Fort Worth, Texas), hoy conocida como Estela 33. Ian Graham fue quien encontró los faltantes de estas estelas en El Perú en 1983 y, a partir de entonces pudo reconocerse su lugar de origen (Wanyerka 1996: 74).¹¹ Ambas estuvieron situadas una al lado de la otra y representan a la pareja real de Ix K'abel y K'inich B'ahlam (Fig. 4.53.). En este punto, es

¹¹ Antes de este hallazgo se había considerado la hipótesis de que perteneciera a la ciudad de Calakmul, debido a la presencia del glifo emblema (Wanyerka 1996: 72).

interesante notar que, a nivel formal, ya se aprecia una diferencia entre ambas, pues la Estela 34 de la reina es de mayor calidad, tanto en el material, como en la técnica (Navarro-Farr *et. al.* 2020: 42, 44).¹² Las dos fueron dedicadas en el año 692 d. C. (Wanyerka 1996: 86; Guenter 2005: 372).



Fig. 4.53. Estelas pareadas de K'inich Bahlam II e Ix K'abel. Estela 33 del Perú (izquierda). Fotografía del Kimbell Art Museum. Estela 34 de El Perú (derecha). Fotografía del Cleveland Museum.

En 1996 esta Estela 34 fue sometida a un riguroso estudio en el que se analizó iconográfica y epigráficamente, dándose a conocer la mayoría de los datos con los que los investigadores trabajamos actualmente (véase Wanyerka 1996).

Asimismo, respecto a este último monumento, es oportuno señalar el hecho significativo de que se hayan encontrado las firmas de los ocho artistas que participaron en la creación de la obra.¹³ Artistas cuyos nombres fueron grabados en pequeña escala, como textos secundarios, e integrados en la composición de la escena, tanto en el fondo como sobre

¹² Posiblemente la Estela 35, gravemente erosionada, presentaba la imagen de una figura masculina y formaba parte de este mismo conjunto. Entre esta y la Estela 33, flanqueaban el retrato de Ix K'abel ubicado en el centro (Wanyerka 1996: 81).

¹³ Para un análisis exhaustivo de estas firmas véase el mencionado artículo de Wanyerka (1996: 89-93).

los objetos y los trajes de la reina Lo que indica que fue labrada por artistas que gozaron de un buen estatus social, el suficiente como para salir del anonimato y dar a conocer su nombre en la historia sobre piedra de esta ciudad maya. Un acontecimiento restringido solo a unas pocas ciudades y a unos años durante el período Clásico Tardío.

A continuación, analizamos estos dos principales retratos de Ix K'abel, de manera paralela.

En los dos casos la señora está de pie y ataviada con la rica parafernalia ceremonial vinculada con la guerra.

En la Estela 34 su efigie ocupa un amplio espacio en el centro de la representación, como protagonista indudable de la escena (Fig. 4.54.). De acuerdo con la estética maya propia de la realeza, tiene los pies separados, con las puntas orientadas hacia los lados, el cuerpo expuesto de frente y el rostro de perfil mirando por encima de su hombro derecho. En esa misma dirección se encuentra el complejo instrumento que empuña en su mano derecha, que extiende hacia delante, elevando ligeramente el objeto hasta la altura de su cabeza. El brazo contrario está extendido hacia abajo, separado un poco de su cuerpo y mostrando el antebrazo, así como los dedos de su mano agarrando un escudo circular, del que observamos la parte trasera. Justo al contrario que en la figurilla, donde recoge sus brazos contra su pecho, concretamente se lleva la mano derecha al corazón, y muestra la parte frontal de su escudo circular atado en su antebrazo izquierdo (Fig. 4.55.). Con esta misma mano empuña un objeto que no se ha conservado. También tiene los pies separados, en un ángulo un poco más cerrado, debido a las posibilidades que ofrece el arte en bulto redondo, y mira de frente.

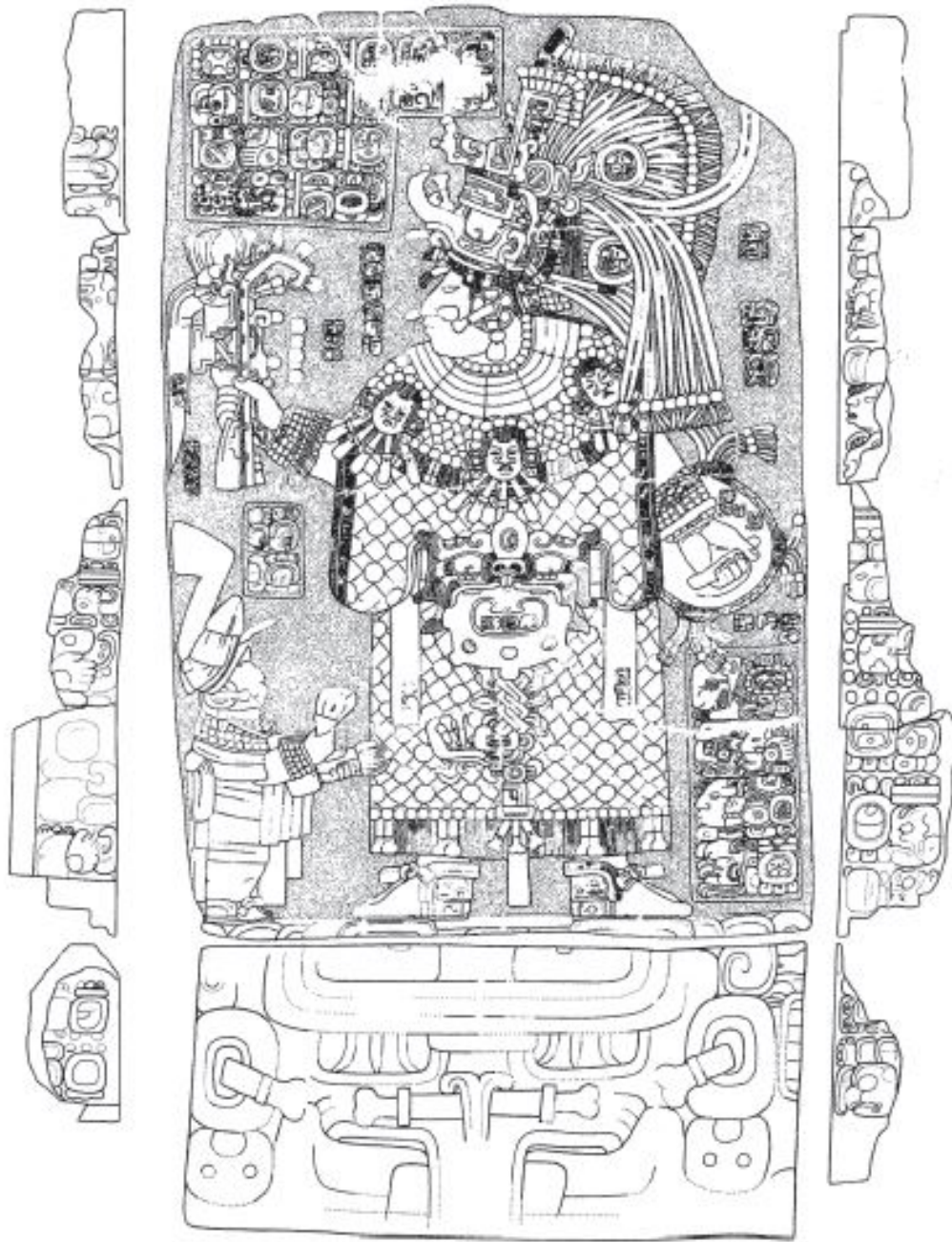


Fig. 4.54. Estela 34 de El Perú. Dibujo central de J. Montgomery y dibujos laterales de F. Kupprat

Otros aspectos interesantes en su representación en la Estela 34, son, por un lado, la cuantiosa información textual, tanto de gran formato en las esquinas superior izquierda e inferior derecha de la imagen, como de un tamaño menor en los espacios que quedan libres de figuras en la representación y, de un tamaño todavía más pequeño sobre la ropa y los objetos que carga la señora. Además, cabe apuntar que no está sola, pues a sus pies, ocupando la esquina inferior izquierda de la imagen, se distingue la figura de un enano, dispuesto de perfil, ricamente ataviado, que levanta la cabeza para mirarla y parece agitar unas maracas en las manos. Su nombre es Pat Tuun Ahk y, puesto que es el único enano conocido en El Perú, se presupone que vino formando parte del séquito de Ix K'abel desde Calakmul (Guenther 2014: 156). La presencia de este peculiar acompañante no hace más que ensalzar la imagen de poder de esta reina, debido a la especial percepción que tenían los mayas sobre estos personajes. Por un lado, en la mitología fueron considerados como uno de los primeros grupos humanos encargados de promover la civilización. Por otro lado, se les asocian atributos propios del dios K'awiil como son los rayos. Asimismo, se les relaciona con los *baahkabs*, encargados de sostener la bóveda celeste. Y, por último, se les considera ambiguos a nivel sexual, pues su identidad de género no parece estar representada, lo que los acerca todavía más a la esfera de los dioses, caracterizados precisamente por esa dualidad (Balutet 2009). Por lo tanto, se considera que su presencia fue muy importante en la corte y que reforzaban el prestigio de las personas que aparecían junto a ellos.¹⁴ Además, esto es todavía más significativo cuando comprobamos que, en la escultura sobre piedra, este es el primer ejemplo en el que acompaña a una mujer (Vázquez López 2015: 190).¹⁵

En lo que respecta a la figurilla es reseñable que, gracias a los restos de color que se han conservado sobre la superficie, podemos observar que llevaba pintura en su rostro, siguiendo un patrón de diamante, que combina pintura roja y amarilla. Y que se ha clasificado como parte de las decoraciones de pintura facial cubriente que lucen las mujeres y que se caracteriza por la bicromía (Fig. 3.72.a.). Aunque, también se han hallado rastros de pigmento azul y negro (Pérez Robles 2011: 27).¹⁶

¹⁴ Para consultar más información sobre las representaciones de los enanos en el arte maya del período Clásico, véase: Miller 1983a; Houston 1992; Prager 2001; Bacon 2007 o el mencionado Balutet 2009.

¹⁵ Además, dado que la reina viste el traje de la divinidad del maíz, Wanyerka (1996: 76) propone que el enano esté representando simbólicamente a esa segunda mazorca de menor tamaño que generalmente produce la planta del maíz. En este sentido, cabría apuntar que el enano no porta el característico traje de red y que, como hemos visto, podría estar presente en la imagen por las mismas razones que aparece en otros monumentos y que hemos descrito.

¹⁶ Para consultar más información sobre el estado de conservación, así como la restauración de esta pieza, véase: Pérez Robles 2011.

Por otro lado, destaca la riqueza y complejidad de las joyas que porta, en la Estela 34, especialmente, despuntan algunos de los ejemplos más elaborados de los estudiados en el todo el *corpus* de imágenes femenino. En ambos casos se adorna con orejeras, pero mientras en la figurilla son unas sencillas orejeras de disco, en la Estela 34 la joya está formada por un disco decorado con la forma de una flor de seis pétalos, además de una cuenta larga y un contrapeso compuesto. Asimismo, en la estela luce muñequeras clásicas de cuentas circulares y decoración de flecos, mientras que en la figurilla parece que porta solo una pulsera o muñequera.



Fig. 4.55. Figurilla de Ix K'abel en el Entierro 39 de El Perú. Fotografía de J. López.

No obstante, el mayor despliegue de riqueza, en cuanto a joyas se refiere, se produce en su pecho y en torno a su cuello, en el que destaca, en la Estela 34, un gran pectoral compuesto, el único ejemplo hallado de este tipo en nuestro *corpus* (Fig. 3.52).

En el caso de la figurilla, es significativo que se haya conservado el color azul-verdoso de su pectoral clásico, que nos indica que se trataba de una pieza fabricada con ricas cuentas ovaladas, seguramente de jade.

Y, por último, para completar su ornamentación, en la Estela 34 atraviesa su nariz mediante una nariguera pareada.

Nos ocupamos ahora de su vestuario. En su imagen sobre piedra destaca una de las muestras mejor conservada de una túnica de red, una variante de este traje introducida a partir del s. VII, que permitió aunar la estética entre las señoras que portaban el traje de red y las que portaban el huipil, en el arte pétreo (véase p. 201-202). Además, es significativo que este ejemplo porta también en las mangas la banda celestial que incluye algunos diseños más significativos, como son la greca escalonada, el patrón de piel de serpiente o la rana, y otros menos usuales, como un mono araña (Fig. 4.56). Como es propio de este vestuario, en torno a su cintura también observamos una magnífica muestra del cinturón *xook*. En el centro, y de gran tamaño, destaca la cabeza del tiburón con un rizo nasal y aletas que se despliegan hacia arriba y hacia afuera de la nariz y, en sus fauces, una gran

concha con signos jeroglíficos infijos. Asimismo, como ser divino, porta un espejo oval en su frente (Wanyerka 1996: 78). De la concha cuelga el símbolo *pohp*, en el que destacan pequeños elementos vegetales a ambos lados, dispuestos de forma tripartita (Fig. 4.57.). Seguramente se trata de una reiteración de las referencias al maíz. En el tocado se observan las mismas hojas junto al cartucho de las bandas cruzadas. El resto del taparrabos está compuesto por la característica efigie de la criatura de hocico largo y la flor de tres estambres. A ambos lados de la cabeza del tiburón y, colgando desde la prenda de tela que conforma el cinturón, caen otras dos tiras más de material textil con pequeños signos jeroglíficos infijos. El borde inferior de la túnica también se caracteriza por presentar una banda de flecos y pares de cuentas tubulares rematadas por cuentas en forma de hueso, repartidas de forma equidistante a lo largo de la tela.

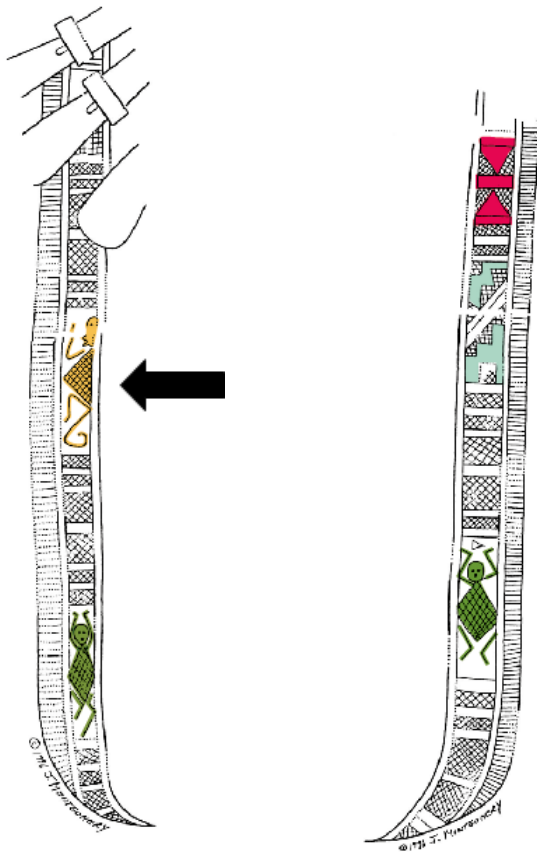


Fig. 4.56. Detalle de las bandas celestiales en el huipil de Ix K'abel en la Estela 34: el mono araña (en amarillo y señalado), las ranas (en verde), la greca escalonada (en azul) y la piel de serpiente (en magenta). Dibujo de J. Montgomery, modificado por la autora.



Fig. 4.57. Detalle del cinturón *xook* que porta Ix K'abel en la Estela 34: el símbolo *pohp* con elementos vegetales (dibujado). Fotografía del Cleveland Museum, modificada por la autora.

En comparación, su imagen de barro es mucho más austera. Porta un huipil corto hasta la altura de sus caderas, con las mangas también cortas y, debajo de este, un enredo que cae hasta sus pantorrillas. Por debajo de su huipil también asoma una tira de tela, probablemente señalando que portaba un cinturón debajo. Pareciera un tipo de banda de tela similar a las que observamos en su cinturón en la imagen de la estela. En este caso, las prendas conservan una policromía rojiza, pero no podemos saber si originalmente portaba más detalles pintados que ya no se conservan. En este sentido, la única decoración de su traje es una banda lisa, azul, que cruza en horizontal por la parte baja de su falda y, el borde inferior de la prenda, tallado siguiendo la forma de pequeñas T, con puntos infijos, de la misma manera que observamos en algunas imágenes sobre arte monumental. Véase por ejemplo el Dintel 43 de Yaxchilán (Fig. 4.140.).

En sintonía con la riqueza de sus joyas y sus vestidos, en ambas imágenes su tocado está también muy elaborado y decorado con numerosos elementos, muy significativos. En la figurilla, en la que el nivel de detalles es menor, observamos que porta una diadema sencilla con decoración en la parte frontal, sobre la que descansa el resto de la estructura del tocado (véase Fig. 3.95.a.). Dicha estructura la compone, principalmente, otra diadema, posiblemente una imitación del modelo de diadema de flores, en una de las cuales hay una máscara infija. Seguramente inspirada en el mismo tipo de elemento que observamos en el arte monumental (Fig. 3.106.b.). Y, sobre esta, hay un conjunto de cuentas tubulares a modo de cresta. Por la parte trasera del tocado, y también por la parte lateral, sobresalen dos piezas lisas que parecen estar representando, la primera, el abanico de plumas característico de los tocados complejos y, la otra, el plumero que sobresalen por el lateral que también observamos en muchas otras obras (Fig. 4.58.). Esto se entiende mejor si se compara con su tocado en la estela, que luce las plumas exactamente en esta misma disposición. En este segundo caso, el de la Estela 34, el artista o artistas desplegaron sus habilidades para crear hasta el más mínimo detalle del tocado del monstruo cuatripartito (Fig. 4.59.). Aunque la marca en su frente varía, y no porta el símbolo **K'IN**, sí distinguimos, la concha, el símbolo celestial de las bandas cruzadas y, la serpiente de hocico cuadrado en el centro. Además, el monstruo tiene los trazos del bol ritual incrustados en su frente.¹⁷ No podemos obviar tampoco la cabeza de otra serpiente sobrenatural, que fue grabada en la orejera del

¹⁷ El hecho de que no todas las características respondan exactamente a la definición del “monstruo cuatripartito”, llevan a autoras como López Oliva (2015: 157), a proponer que se trate de una entidad sobrenatural diferente. No obstante, desde nuestro punto de vista, puede tratarse sencillamente de una variante de este tipo, pues tanto la indumentaria de la señora como las características del tocado responden, a grandes rasgos, al modelo que repiten la mayoría de las mujeres cuando lucen esta indumentaria ceremonial, siempre con las diferencias propias del retrato personal de cada dama.

monstruo. Un símbolo relacionado con la simbología del dios del maíz, presente en esta imagen a través del traje y otros elementos como el ahora mencionado, también entendido como un ser de paso entre ambos mundos y, por tanto, un símbolo más de renacimiento (Wanyerka 1996: 77). En un extremo, también observamos el característico plumero que forma parte de muchos de los tocados de este tipo.

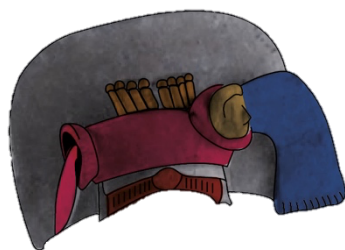


Fig. 4.58. Detalle de la Fig. 4.55.: Diadema de cuentas con decoración frontal (en rojo); diadema superior (en magenta); máscara infija en la diadema de flores (en amarillo); cuentas a modo de cresta (en naranja); penacho de plumas lateral (en azul oscuro). Dibujo modificado por la autora.

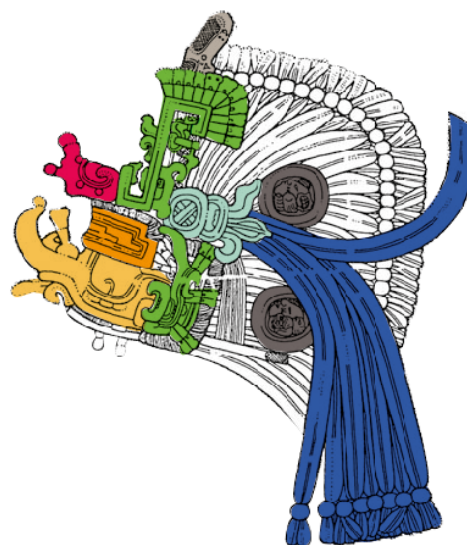


Fig. 4.59. Detalle de la Fig. 4.54.: Insignia cuatripartita: la concha (en magenta), la serpiente de hocico cuadrado (en verde), cartucho de las bandas cruzadas (en azul celeste); penacho de plumas lateral (en azul oscuro); criatura de hocico largo o monstruo (en amarillo); cabeza de serpiente como orejera (en verde); bol ritual incrustado (en naranja); Cola de jaguar o pluma (en gris claro); cartuchos jeroglíficos (en gris oscuro). Dibujo modificado por la autora.

Asimismo, en la parte superior observamos una cola de jaguar con lo que podría ser una mancha de sangre o, la marca de un espejo, según Wanyerka (1996: 76), que lo interpreta como un símbolo con connotaciones sobrenaturales vinculadas con el fuego y el rayo. O, según López Oliva (2018: 157), puede tratarse de una pluma asociada al pájaro 'O'.¹⁸ Y, por último, en toda la parte trasera del tocado, un amplio cepillo de plumas con adornos de cuentas esféricas en las puntas y dos cartuchos con signos jeroglíficos. Así pues, forma parte del grupo de mujeres con tocados personalizados hasta tal punto, que su nombre se encuentra inscrito en ellos (Wanyerka 1996: 78; Mejía y García 2004: 816).

Por otra parte, su corte de pelo escalonado es característico del estilo de esa época (García y Vázquez 2013: 17).

¹⁸ Para más información al respecto, véase: García Barrios 2009.

Es extraordinario observar también su calzado en tres dimensiones en la figurilla, lo que nos permite entender mejor cómo eran sus sandalias en la Estela 34. La diferencia fundamental aquí parece ser el nivel mayor de complejidad que se advierte en el monumento de piedra, en el que parece que, en su día, la tela del talón estaba decorada.

Sobre su representación en la Estela 34, cabe añadir que sus pies se asientan sobre una base conformada por un gran mascarón, del mismo modo que observamos en las imágenes de otras gobernantes (véase, por ejemplo, a la Señora Ch'ahb Ajaw en el Dintel 51 de Yaxchilán (Fig. 4.154.)). Se trata de una representación del **WITZ** o monstruo de la montaña, que sirve de base para las dos figuras representadas en la escena. Se ha sugerido que este monstruo pudiera ser una alegoría de la Estructura M12-35, es decir, que representaría a la reina en pie sobre este edificio (Acuña 2014: 51).

Finalmente, analizamos los objetos que porta en sus manos. En ambos casos carga el escudo circular en el brazo izquierdo (Fig. 3.21.). En la figurilla está adornado con una cuenta tubular larga que atraviesa el radio de la circunferencia y, en la Estela 34, observamos el reverso del escudo, lo que nos permite conocer cómo era el agarre. Además, en torno al círculo que conforma el escudo, que parece estar hecho de mosaico de pirita o, incluso, con el caparazón de una tortuga, sobresalen hasta tres manojos de plumas rematadas por cuentas que se agitan, indicando que la reina estaba realizando algún movimiento, tal vez una danza ritual (Wanyerka 1996: 80-81). Este es, por tanto, uno de los elementos más determinantes de su indumentaria bélica.

Por otro lado, se ha asociado, curiosamente, el escudo que porta en la figurilla, con el comal, uno de los recipientes empleados por las mujeres en sus labores culinarias (p. 130). Esta idea surge a raíz del hallazgo de una bandeja ubicada en la posición del escudo en su ajuar funerario (Navarro-Farr *et. al.* 2020: 48). De poder comprobarse estas hipótesis, estaríamos ante un elemento que, al mismo tiempo que sirve para completar la indumentaria bélica de la reina, mantiene presente su relación con una actividad, la de preparación de alimentos, relacionada con las mujeres, al diferenciarla mediante este elemento de la indumentaria del guerrero varón. No obstante, al margen de esta teoría, lo que resulta evidente es que, en este caso, este instrumento está siendo empleado como un escudo, especialmente si se pone en relación con el resto de su atavío y con su forma de sujeción.

Otro elemento digno de mención es la compleja hacha que Ix K'abel empuña en su mano derecha en la Estela 34. Se conoce como hacha K'awiil y, al igual que otros instrumentos como el cetro-maniquí o la barra ceremonial, está ligado con el cargo de gobernante (p. 119). Es la misma que lleva su esposo en la Estela 33 y, aparentemente, solo se ha

encontrado fuera de este sitio, en Calakmul, en la Estela 9, lo que indica que podría ser una insignia de la realeza Kanu'I, el testigo del mando que ella toma (Vázquez López 2015: 190). Este tipo de arma reforzaba su posición en el poder, puesto que le otorgaba de manera simbólica la capacidad para hacer prosperar a su pueblo, así como de perpetuar su linaje, en tanto que los poderes de la divinidad eran transmitidos metafóricamente a la persona que empuñaba el hacha. No obstante, también se ha considerado un estandarte, en lugar de un hacha y, se han identificado en su composición elementos sumamente significativos como una máscara de reptil, bandas cruzadas y los símbolos **IK'**.¹⁹

Otro elemento sagrado presente en la Escena 34, y que podría estar ligado al ritual que ella lleva a cabo, es el espejo que cuelga del cuello del enano que la acompaña (Wanyerka 1996: 81).

Por último, se ha considerado que la empuñadura que permanece intacta en la mano izquierda de la señora en su retrato en la figura cerámica, podía pertenecer a un arma como un cuchillo o aguja (Fig. 3.20.), (Rivera Acosta 2018: 193). No obstante, al haberse perdido por completo el resto del instrumento, no se puede probar con seguridad.

De acuerdo con las lecturas de los glifos de la Estela 34, llevadas a cabo por Wanyerka (1996), estos indican que la protagonista estaba personificando a la Serpiente de Agua [...] Yax Chiit Jun Witz' Nah Kan, en esta imagen, entendida esta criatura como la representación del monstruo con el que debe batirse el dios del maíz para poder renacer.²⁰ De un modo u otro, estas dos entidades están sobradamente interconectadas en el imaginario maya, desde el momento en que la serpiente encarna el agua que fertiliza la tierra de la que brota el maíz. En este sentido, las referencias en el arte son cuantiosas (López Oliva 2018: 159-160).

Este acto se llevó a cabo para celebrar el cumplimiento de un final de período, concretamente el final de un *k'atun* que tuvo lugar en el año 692 d. C., y ligarlo con la conmemoración del ascenso del gobernante de Calakmul que se había producido seis años atrás. Asimismo, en sus textos quedó registrado el acto de celebración del momento en el que se erigió la propia estela.

Y, de acuerdo con el análisis realizado por López Oliva (2018: 165-166) este ritual de personificación pudo haberse llevado a cabo en un contexto ritual, pero vinculado con el derramamiento de sangre y la agricultura, es decir, orientado a garantizar la fertilidad de la tierra.

¹⁹ Para un análisis más detallado de este objeto y los elementos que lo componen, véase: 119.

²⁰ Para más información sobre la personificación de la Serpiente de Agua en la Estela 34, véase: López Oliva 2018: 156.

De ahí la presencia de elementos vinculados con el maíz, el agua y el viento. Es decir que, según esta autora, la necesidad de que la reina encarnara a la Serpiente de Agua y no a otra entidad sobrenatural, se debe a que la finalidad del rito era la germinación de las cosechas.

Asimismo, gracias al texto tallado en los laterales del citado monumento, se supo que Ix K'abel era una de las descendientes de la dinastía Kanu'l. Puesto que tanto el nombre de su padre como el de su hermano, así como el glifo emblema de Calakmul, estaban grabados en los lados de esta estela (Escobedo y Freidel 2005: 417).

Estos textos, así como todas las características iconográficas descritas acerca de la Estela 34, son las que llevan a Wanyerka (1996: 76) a afirmar que esta imagen es mucho más que un retrato de dos individuos:

Thus, the image on this relief is much more than a portrait of two individuals; its many symbols convey cosmic themes of renewal and creation that help interpret the function of this stela.²¹

Ahora bien, tal y como apuntamos en el primer epígrafe de este análisis, la Estela 34 y la figurilla cerámica no son las únicas imágenes que se han conservado de la reina Ix K'abel. Durante el momento histórico que coincide con el reinado de ella y de su marido, fueron labradas al menos tres estelas más con representaciones femeninas, las cuales se han asociado con Ix K'abel (Guenter 2005: 372; 2014).

La Estela 6 de El Perú fue excavada por el equipo del Proyecto Arqueológico El Perú-Waka' en el año 2004 (Navarro 2005: 16). En base a los informes publicados por este equipo, a partir de sus investigaciones, sabemos que en esta estela fue retratada Ix K'abel y emparejada con la Estela 8, la cual representaba a su esposo. Incluso, se pensó que estas podían constituir una triada de estelas junto a la Estela 7, del mismo modo que vemos en el caso de las Estelas 33, 34 y 35 (Guenter 2014: 158-159). Sin embargo, este tercer monumento, la citada Estela 8, está demasiado deteriorado. Aun así, se cree que estas tres estelas pudieron formar un conjunto frente a la escalera principal del Edificio M13-1, una de las estructuras más emblemáticas de la ciudad (Tuszyńska 2016: 227, n249). Data del período Clásico Tardío, en torno al s. VII (Guenter 2014: 148).

²¹ "Por lo tanto, la imagen en este relieve es mucho más que un retrato de dos individuos; sus muchos símbolos transmiten temas cósmicos de renovación y creación que ayudan a interpretar la función de esta estela". Traducido por la autora.

Desafortunadamente, el retrato femenino que ocupaba la cara frontal del monumento se encontró fuertemente erosionado (Navarro 2005: 25; Guenter 2014: 158), por lo que solo hemos podido estudiarla a partir de la información proporcionada por otros autores.

Asimismo, en la Estela 11, la cual se halló fragmentada en cinco pedazos, también se vislumbra el relieve de una noble dama que se ha considerado también como un retrato de Ix K'abel (Escobedo y Acuña 2004: 47). En concreto, se conserva la parte superior de la estela en la que puede distinguirse su tocado, su rostro y parte de su torso. En los laterales del monumento se han conservado también textos, en los que se ha leído la fecha 9.12.0.0.0, que equivale al año 672 d. C. (Guenter 2014: 148). Es probable que este monumento estuviera emparejado con la Estela 12, donde fue representado su marido, conformando así otro conjunto de estelas pareadas. Ambas estelas estaban orientadas hacia la Plaza 2 de El Perú (Escobedo y Acuña 2004: 44).

Por último, en la Estela 18 se ha leído el título Señora Naah Chan, y se cree que puede ser otra referencia del nombre de Ix K'abel, pues el retrato, además, guarda muchos parecidos con el de la señora en la Estela 34 (Guenter 2014: 159). Esta Estela fue datada para el 682 d. C., una década antes que la conocida Estela 34, y pudo estar emparejada con la Estela 20, ambas situadas en la Plaza 1 (Guenter 2014: 148; Vázquez López 2017: 14). También se conserva fragmentada, por lo que solo ha podido estudiarse la mitad inferior.

Sobre la Estela 11, aunque se ha perdido buena parte de la imagen, los fragmentos restantes nos permiten deducir cómo fue el retrato (Fig. 4.60.).

En primer lugar, observamos que ella ocupa por completo la cara de la Estela 11, de una manera similar a su retrato en la Estela 34. Además observamos que su cuerpo fue representado de frente, a excepción de su cara dispuesta de perfil, mirando por encima de su hombro derecho. En la Estela 18 su disposición pudo ser parecida, pues también protagoniza el retrato, representada de pie, con el cuerpo de frente y las piernas ligeramente separadas (Fig 4.61.).

Respecto a sus brazos en la Estela 11, donde son visibles, estaban recogidos sobre el pecho, sujetando una gran barra ceremonial en horizontal. Esta imagen nos hace pensar en otros retratos femeninos, que sí se han conservado en su totalidad, como puede ser la Estela 31 de Naranjo (Fig. 4.42.) o la Estela de San Francisco (Fig. 4.38.). Y, casi parece completarse con la mitad inferior conservada de la Estela 18, cuya parte de arriba seguro fue muy parecida a la descrita.

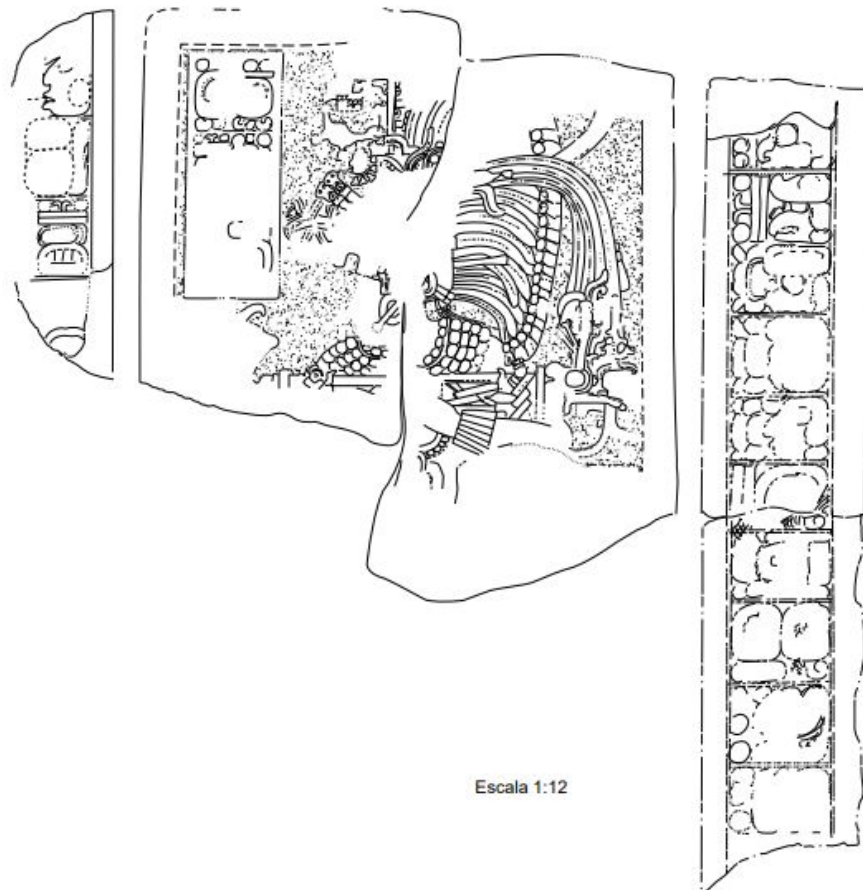


Fig. 4.60. Estela 11 de El Perú. Dibujo de I. Graham, versión digital de E. Reese Baloutine.

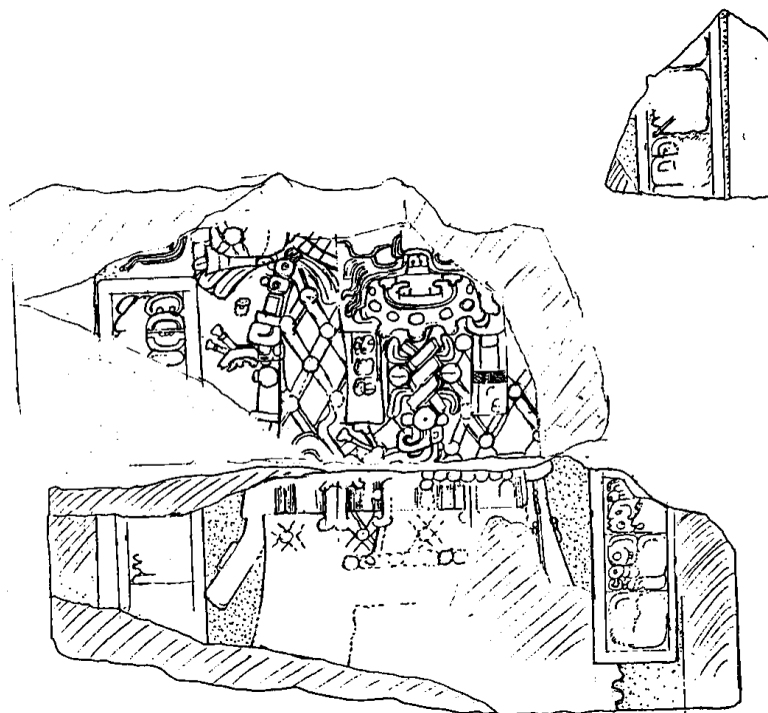


Fig. 4.61. Estela 18 de El Perú. Dibujo de I. Graham.

Por otro lado, aunque no podamos observar su indumentaria completa en ninguno de los dos casos, sí observamos que, en la Estela 11, está ricamente engalanada con unas muñequeras clásicas de cuenta alargadas, una orejera de disco con cuenta larga y un pectoral clásico de cuenta ovaladas, combinado con un pequeño collar de cuentas. Además, algunos indicios en la imagen apuntan que tal vez este collar clásico estaba adornado con otros elementos colgantes (véase fragmento con cuentas dibujado debajo de su mano izquierda).

Sus brazos desnudos indican que tal vez vestía un sencillo enredo o corte, seguramente como la Señora Wak Chan de Naranjo (Fig. 4.39.) o la Señora Tz'akbu Ajaw de Palenque (Fig. 4.76.). Aunque, si realmente su retrato se parecía al de la Estela de San Francisco (Fig. 4.38.), es posible que el torso estuviera cubierto también por un traje de red, pero sin mangas. Este traje, además, es el que lleva en otras representaciones.

Precisamente, en la Estela 18 observamos perfectamente la mitad inferior de una túnica o falda de red, adornada con las características cuentas entrecruzadas, que cae por debajo de sus rodillas. Está se ciñe a su cuerpo mediante un elaborado cinturón *xook*, del que cuelgan tiras de tela con inscripciones jeroglíficas, de la misma manera que estudiábamos en la Estela 34 y, en el centro, cuelga el característico taparrabos con la máscara del tiburón, la concha, el símbolo *pohp*, y la pequeña máscara de la criatura de hocico largo. Esta misma máscara cuelga también en el lateral del cinturón, seguida de una pieza que seguramente sería la flor de tres estambres y una banda de tela. En conjunto, la pieza es extremadamente parecida a la que luce la señora en la Estela 34, lo que respalda todavía más la teoría de que efectivamente, se trate de un retrato de Ix K'abel. A ambos lados del símbolo *pohp* pueden observarse también las tres ramificaciones u hojas de la planta de maíz, como señalábamos en el detalle de la Estela 34 (véase Fig. 4.57. más arriba).

Sobre su tocado, visible en la Estela 11, cabe señalar que se ha perdido una buena parte. No obstante, los trazos conservados son suficientes para reconocer el clásico tocado del monstruo cuatripartito (Fig. 3.108.). En primer lugar, destaca la riqueza del cepillo de plumas en la parte trasera del tocado, rematadas con cuentas esféricas en las puntas. También se observan las cuentas tubulares con remates en forma de hueso, que normalmente emergen del hocico del monstruo y, parte de la insignia cuatripartita en su tocado, vemos la concha, la serpiente de hocico cuadrado, las tres hojas adheridas al cartucho de las bandas cruzadas, así como el haz de plumas largas que cae hacia un lado (Fig. 4.62.). Incluso parece apreciarse una máscara infija en una flor, de la misma manera que observamos en el tocado que porta la reina en la figurilla, y que podría estar integrada en una diadema. De hecho, no sería la

primera vez que observamos este tipo de adorno formando parte de algunas variantes del tocado del monstruo cuatripartito. Otro ejemplo puede encontrarse en la mencionada Estela de San Francisco (Fig. 4. 38.), con la que ya hemos detectado varios paralelismos, y en otras como la Estela 9 de La Florida o el Dintel 1 de Yaxchilán (Fig. 4.130.).

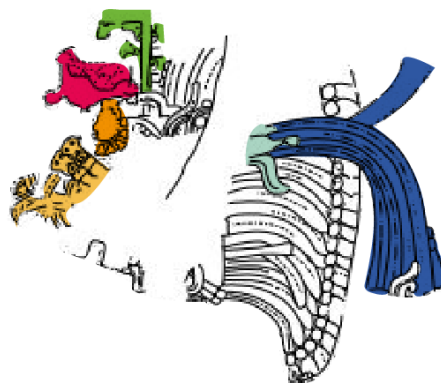


Fig. 4. 62. Detalle de la Fig. 4.60.: Insignia cuatripartita: la concha (en magenta), la serpiente de hocico cuadrado (en verde), las hojas del cartucho de las bandas cruzadas (en azul celeste); penacho de plumas lateral (en azul oscuro); criatura de hocico largo o monstruo (en amarillo; posible decoración de una diadema (en naranja). Dibujo modificado por la autora.

Entre sus brazos, en la misma estela, sujeta una barra ceremonial, ya citada anteriormente, de cuyos extremos emergen las cabezas de la serpiente bicéfala y, de entre sus mandíbulas abiertas, pequeñas efigies de K'awiil. Esto es visible en la parte derecha de la barra, pues la parte izquierda a penas se ha conservado. Asimismo, el cuerpo de la barra está decorado con el clásico símbolo de las bandas cruzadas y, en los extremos, el símbolo *pohp* decorado con elementos vegetales como hojas o pétalos. El mismo diseño de tres hojas que observamos en los cinturones (Fig. 4.57.), y que decora normalmente el cartucho de la insignia cuatripartita donde aparecen las bandas cruzadas, y del que emerge el largo plumero lateral (Figs. 4.59.; Fig. 4.62.).

De modo que, en la Estela 11 estamos ante otra imagen de la reina luciendo los atributos propios de las personas gobernantes, que caracterizaron los retratos de los personajes más poderosos del período Clásico.

En el cartucho jeroglífico situado junto a su cabeza, en la esquina superior izquierda de la imagen, se ha dilucidado la presencia de un número de distancia, imposible de leer debido a la erosión, y parte de una inscripción más larga, también ilegible.

En cambio, en los laterales del monumento, también recorridos por columnas de textos jeroglíficos, se ha conservado algo más de información. Así, además de la fecha, también se encontró el marcador femenino *-ix*, que ayudó a identificar a la protagonista, de cuyo nombre se conservó también una parte (Escobedo y Acuña 2004: 48).

En la Estela 18, por el parecido con otras imágenes y por la ausencia de su brazo derecho extendido en la parte conservada de la imagen, deducimos que también tenía las manos recogidas contra su pecho sujetando algún objeto. De hecho, en la parte superior izquierda del fragmento parece apreciarse su codo flexionado.

Posiblemente, la finalidad de esta estela fue la de conmemorar un final de ciclo calendárico (Tuszyńska 2016: 261).

Así, tanto la Estela 11 como la Estela 18, aunque se han conservado fragmentadas, comparten elementos iconográficos con la Estela 34, que respaldan la teoría de que se trata de representaciones de la misma dama, de Ix K'abel Ajaw. Y, de acuerdo con las descripciones, la Estela 6 seguía también un estilo muy parecido al de la Estela 11 y, en general, propio del Clásico Tardío (Navarro 2005: 25). Por lo que, originalmente, los cuatro retratos pudieron guardar un enorme parecido entre sí, proyectando una imagen arquetípica e idealizada de la poderosa reina.

Por último, se considera que su retrato fue incluido también en una joya tallada que lucía sobre su pecho cuando fue enterrada. Se denomina joya principal, porque destaca entre las ricas piezas que conforman su ajuar y se encontró en el centro de su pecho. Representa la cabeza de una mujer joven, que se ha considerado que es ella, con una diadema decorando su frente, aludiendo a la divinidad del maíz. Esta pequeña cabeza de jade está unida a una cuenta tubular, también tallada en jade, conformando una representación del dios C, relacionado con el árbol de la vida. Esto ha sido interpretado como una referencia a la reina como la raíz que sustenta el reino de *Waka'*, representado como un árbol y, al mismo tiempo su renacer vinculado a la divinidad del maíz. Se especula que esta pieza podría haberla acompañado durante toda su vida, y que podría haber servido para sus rituales de adivinación (Fig. 4.63.).²²

²² Estas referencias a la joya principal han sido extraídas de Pérez *et. al.* 2015: 20.



Fig. 4.63. Pieza principal del Enterramiento 64 de El Perú. Fotografía de J. C. Menéndez.

En resumen, este conjunto de imágenes, así como los hechos históricos narrados en los textos y vinculados con su persona, prueban que Ix K'abel Ajaw desempeñó el rol de gobernante como cualquier otro mandatario de su época. Y, constituye uno de los ejemplos más significativos de mujeres, cuyo género, aunque quedó patente en el arte a través de sus atributos, no le impidió ostentar el poder del mismo modo que a los varones de su tiempo, es decir, que no predominó sobre su estatus social y sus capacidades en una posición de liderazgo.

B I O G R A F Í A

Durante los años 30 y 40 del s. VIII, la historia de El Perú se presenta algo difuminada, puesto que apenas se tiene información sobre este momento de reinado. En consecuencia, tampoco podemos conocer mucho sobre la vida de la señora que ejerció como reina durante ese período, ni si quiera su nombre (Guenter 2005: 372).

No obstante, se sospecha que estuvo relacionada, seguramente por matrimonio, con el gobernante B'ahlam Tz'am, retratado junto a ella (Tuszyńska 2016: 194). Y que, durante el período de gobierno de esta pareja, concretamente en el año 743 d. C., El Perú sufrió una dura derrota bélica frente al gobernante de Tikal, Yik'in Chan K'awiil (Guenter 2005: 384). Un acontecimiento que debió afectar notablemente la vida de esta dama.

Asimismo, en las inscripciones ha quedado plasmada su participación en la vida religiosa de la ciudad, protagonizando importantes ceremonias calendáricas. Para ser más exactos, en la Estela 31 se señala la participación de esta mujer en un ritual *tz'a [h] paj ulakamtuunil* que significaba, literalmente, “poner una piedra grande”, es decir, erigir una estela (Tuszyńska 2016: 193-194). Tal y como nota esta autora, parafraseando a David Stuart, no es solamente el evento que se conmemora en la estela el que tiene relevancia, sino también el acto mismo de levantar el monumento, por lo que es sumamente significativo y revelador sobre el prestigio de esta señora, y el estatus de las mujeres de la realeza en general, que ellas también pudieran intervenir en esta actividad, igual que los varones.

Antes de la erección de esta estela, la ciudad de El Perú había sufrido un hiato de 47 años (Martin y Grube 2008: 50; Guenter 2014: 160).

R E P R E S E N T A C I O N E S

A pesar de la poca información biográfica que tenemos sobre esta dama, sí se ha conservado un retrato de ella que nos permite acercarnos, si no a su historia, al menos a su imagen. Nos referimos a la Estela 31 de El Perú.

Este monumento está fechado en el año 736 d. C. y, debido a su calidad artística, se ha llegado a comparar con la célebre Estela 34 d. C. de El Perú (Guenter 2005: 372, 383). Sin

embargo, la fragmentación y la erosión, así como la pérdida de algunas de sus partes, dificultan la apreciación global de este monumento.

Inicialmente, Ian Graham la denominó Estela 29 y su emplazamiento original estaba en la Plaza 1 del sitio (Guenter 2014: 160; Kelley y Paredes 2019: 342).



Fig. 4.64. Estela 31 de El Perú. Dibujo de I. Graham.

A partir de las partes conservadas de la imagen, podemos emprender el análisis de una escena en la que aparece representada la pareja real en la misma cara de la estela (Fig. 4.64.). Ella a la izquierda y él a la derecha. Ambos miran hacia el centro de la composición, es decir, que se miran entre sí, pero solamente giran sus rostros. El resto de sus cuerpos está dispuesto de frente. Como sabemos, esto pudo considerarse un indicador de estatus y, en este caso, ambos se presentan de frente por igual. Aunque no observamos las manos de la señora, sí vemos cómo lleva sus brazos hacia su pecho, como si estuviera sujetando

alguna insignia regia u objeto ceremonial, como podría ser una barra o un bulto. No obstante, retomaremos esta cuestión más adelante.

La erosión en la parte de su cara, sus manos y sus piernas, impide que estudiemos el tipo de joyas que llevaba, aunque sí apreciamos parte de su muñequera, y de su ancho pectoral decorado. Así pues, sus joyas no debían distar mucho de las que observamos engalanando los cuerpos de otras tantas mujeres del Clásico.

Ahora bien, lo llamativo de su indumentaria es su traje, una significativa túnica de red, inconfundible a pesar de la erosión y los faltantes. Se trata del modelo completo, ajustado a la cintura mediante el uso del cinturón *xook*, del que apreciamos parte de la cabeza del tiburón, la concha, y una sucesión de telas anchas, y decoradas con un diseño de rectángulos. En este sentido varía con respecto a otros modelos de este tipo de cinturón. Aunque es cierto que, al no conservarse en su totalidad, no podemos ver si continuaba mostrando el resto de elementos que lo caracterizan, como la pequeña efigie de la criatura de nariz larga, el símbolo *pohp* o la flor de tres estambres.

En su cabeza tampoco podemos distinguir el tocado en su totalidad, pero es suficiente para deducir que debió ser similar al que lleva Ix K'abel en la Estela 34 y al que debió llevar Ix Pakal en la Estela 32, también erosionado. Aunque el hocico alargado de la criatura nos recuerda más a un pico. En este sentido, podría ser similar al que observamos en el Dintel de Los Ángeles County Museum (Fig. 4.65.), y podría tratarse de la máscara de un ave.

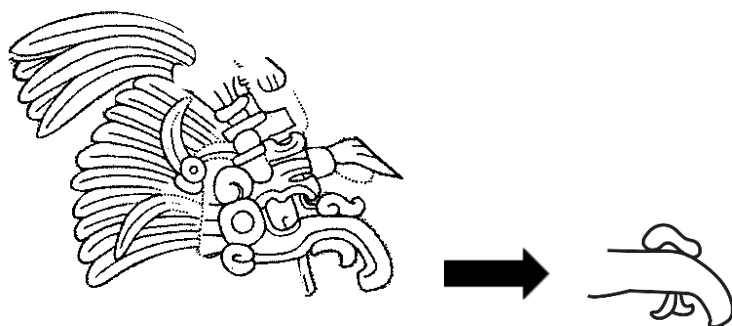


Fig. 4.65. Detalle del Dintel del área de Yaxchilán en los Ángeles County Museum. Dibujo de J. Montgomery. Y detalle conservado del tocado de la señora en la Estela 31, señalado con una flecha. Dibujo de la autora.

Desafortunadamente, no podemos saber si sus pies estaban calzados o si se apoyaba sobre una base especial, como el mascarón que vemos en las otras dos estelas estudiadas en esta ciudad. Aunque podemos imaginar que así sería, y que seguramente llevaba sandalias.

Retomando el tema del posible instrumento u objeto que carga, es difícil saber. Ahora bien, en su brazo izquierdo se distingue la forma de un escudo circular decorado con flecos en el borde y unas tiras de tela que cuelgan desde el centro de la pieza. Esto nos lleva a pensar en la figurilla de barro que representa a Ix K'abel y que tenía los brazos y el escudo, dispuestos de manera semejante. Así pues, ¿es posible que estuvieran llevando su mano derecha al corazón, tal y como le observamos hacer a Ix K'abel en el mencionado retrato? O, por el contrario, ¿porta una barra ceremonial? Este objeto no es desconocido en la zona, pues la misma Señora K'abel lo sostiene de esa forma en la Estela 11 de El Perú. Aunque, de ser así, seguramente la observaríamos parcialmente en la parte izquierda de la escena, que sí se ha conservado. Por lo tanto, si cargaba algún objeto o no y, cuál era, además del escudo, continúa siendo una incógnita.

Tal y como anunciábamos anteriormente, esta estela está vinculada con un ritual calendárico de fin de período (Tuszyńska 2016: 261). Era la primera que se erigía, al menos que se tenga constancia, tras el mandato de Ix K'abel y K'inich Bahlam II (Guenter 2005: 384).

Retratos como el de esta señora, nos muestran que, en El Perú, tras el paso de Ix K'abel por el mandato, hubo otras mujeres relevantes que prueban que las damas poderosas en esta ciudad no fueron una excepción, sino que las reinas ejercieron su mandato, codo con codo con los reyes.

4 . 6 . 3 . | **Ix Pakal** | **Señora Pakal** | (¿-?)

B I O G R A F Í A

En torno al año 771 d. C. una mujer extranjera de alta cuna conocida como Ix Pakal, era recibida en la ciudad de El Perú. Su procedencia del Reino del “Murciélago” llevó a pensar que se trataba de otra de las mujeres originarias de Calakmul, aunque, debido a los descubrimientos posteriores, se propuso que también podía tratarse de una señora de Naachtún (Guenter 2005: 375).

Una vez en el El Perú, donde se calcula que llegó con unos 18 años de edad, se casó con 3 “K’atun” Ajaw y ascendió al trono como reina del sitio (Keith 2006: 378; Tuszyńska 2016: 139). Así pues, la ciudad estuvo gobernada por esta pareja real a finales del s. VIII. Después de su mandato, la suerte de los soberanos de esta ciudad cambió. El comienzo del siguiente siglo estuvo marcado por una decadencia en la escritura jeroglífica que evidenciaba el deterioro de la dinastía regia en favor de una posible clase noble ascendente (Keith 2006: 205).

Uno de los acontecimientos destacados de su vida fue el nacimiento de su hijo, a sus 36 años, lo que la convierte en una de las excepcionales mujeres, aunque no la única, que dio a luz a una edad ya muy avanzada para la época. Él fue quien heredó el testigo del poder en el año 801 d. C.²³

Algunos autores apuntan que, posiblemente, el programa iconográfico desarrollado por ella y su esposo durante su tiempo en el gobierno, estuvo diseñado para asociar deliberadamente su mandato, con aquel que ejercieron Ix K’abel y su esposo en la época dorada de la ciudad (Guenter 2005: 375-376). A continuación, estudiamos con más detalle el retrato de ella que se ha conservado.

R E P R E S E N T A C I O N E S

Desafortunadamente, el único retrato que se ha conservado de esta señora, la Estela 32 de El Perú, está tan fragmentado y deteriorado que nos impide conocer su rostro y muchos de los detalles de su indumentaria (Fig. 4.66.).

Este monumento, de más de 3 m. de altura, fue erigido en el centro de la Plaza 1 de la ciudad (Pérez y Perez 2019: 365), aunque, generalmente, los monumentos de época tardía, a excepción de este, fueron levantados en la Plaza 4 (Guenter 2005: 374), y data de la última década del s. VIII, concretamente del año 790 d. C. (Guenter 2014: 161; Tuszyńska 2016: 198). Posiblemente fue dedicada por su hijo, quien dejó constancia en ella, de su parentesco con Ix Pakal (Tuszyńska 2016: 43).

²³ Esta información parte de la hipótesis de que su hijo fuera Aj Yax Chow documentado como el siguiente gobernante en la línea de sucesión. Sobre esta cuestión, véase: Guenter 2006: 378.

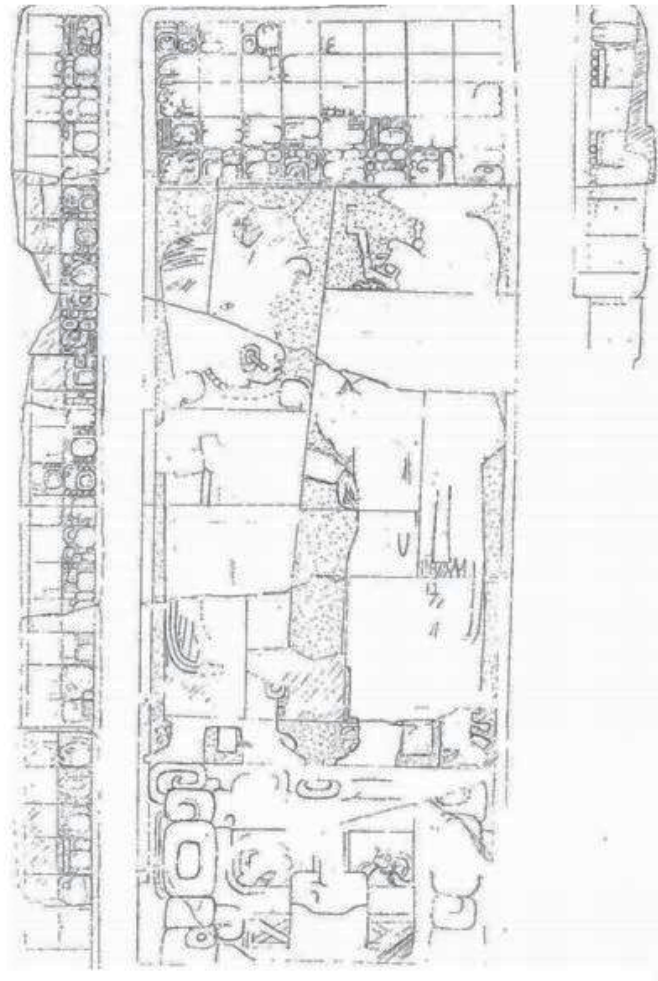


Fig. 4.66. Estela 32 de El Perú. Dibujo de I. Graham.

En la Estela 32 observamos a la pareja real, Ix Pakal y 3 “K’atun” Ajaw, de pie, uno junto al otro. Ella está situada a la izquierda, desde el punto de vista del observador, y él, a la derecha. Ambos se miran entre sí. Están retratados con el cuerpo de frente, los pies separados y abiertos en un ángulo de 180°, pero sus cabezas están giradas, orientadas hacia el centro de la composición. Así, ella mira hacia su izquierda, donde se encuentra su marido.

Se ha apuntado que ella tiene una posición menos relevante en esta representación, puesto que ocupa el lugar izquierdo de la escena (Tuszyńska 2016: 229). No obstante, el hecho de que ambos sean retratados de frente, ricamente ataviados y ocupando prácticamente el mismo espacio en la composición, nos parece que revela una cierta igualdad de estatus. No obstante, la erosión no nos permite observar los detalles de su indumentaria, los cuales podría arrojar más luz sobre este tema.

Sobre sus cabezas se despliega un extenso bloque jeroglífico, en pésimas condiciones, en el que solo se ha podido leer la referencia a una decapitación, aunque no se conocen sus razones ni sus protagonistas (Guenter 2005: 376). Y, al mirar hacia abajo, comprobamos que se encuentran sobre un mascarón con grandes orejeras y símbolos celestes, de manera similar a Ix K'abel en la Estela 34. Se trata de una representación del monstruo de la tierra, en cuyos ojos hay cartuchos glíficos que contienen las siluetas de pequeñas divinidades (Guenter 2005: Figura 10b).

Pese al enorme deterioro, podemos advertir el gesto de su brazo izquierdo, extendido hacia delante, con la palma abierta y los dedos apuntando hacia el suelo.

Es reseñable que esta escena fue esculpida en la cara frontal del monumento, pero también estuvo labrada en sus dos lados, repletos de signos jeroglíficos que apenas se han conservado.

Asimismo, es posible discernir un collar de cuentas ovaladas en torno a su garganta, una orejera en forma de disco con cuenta larga y, aunque no se observa con claridad, parece portar también una muñequera clásica. Las líneas circulares sobre sus hombros apuntan a que lucía un ancho pectoral con adornos de medallones o máscaras equidistantes. Todos estos trazos conservados, aunque escasos, aportan importantes pistas para reconstruir su imagen, puesto que revelan que era portadora de algunas de las joyas tradicionales de las mujeres de alto rango.

Sobre su traje, cabe señalar que se distingue la silueta de un huipil que cae hasta sus tobillos, aunque no observamos su corte, ni su decoración. Además, a la altura de sus rodillas se aprecia lo que podría ser la esquina de un delantal. Una prenda de ropa que parece que pudo estar asociada a la indumentaria propia de las ceremonias de esparcimiento (véase Fig. 3.78.c.). Algunos ejemplos notorios se pueden observar en las Estelas 9 y 16 de La Florida.

Por otro lado, las dimensiones de su tocado indican que se trataba de un modelo complejo que contaba con una gran cascada de plumas. En la parte frontal parece distinguirse el final del hocico de la bestia, por lo que podría tratarse del clásico tocado del monstruo cuatripartito. Aunque esto no es seguro, pues la forma coincide con la del pico de la máscara de un ave, muy similar al que describíamos en la Estela 31 de El Perú (Fig. 4. 65.). Otro elemento que sobresale en la parte superior nos lleva a pensar en la silueta de una diadema de flores con colibrí, pero es difícil adivinarlo a partir de los escasos trazos conservados.

Aunque sus pies parecen descalzos, algunas líneas revelan la forma de las lazadas propias de las sandalias, por lo que seguramente portaba unas, al igual que su esposo.

Aunque no se aprecia, la disposición de su mano parece indicar que estaba esparciendo semillas y, tal vez, en la otra mano sujetaba la bolsa donde estas se almacenaban (Fig. 3.17.). O, al igual que las mencionadas señoras retratadas en La Florida, tenía el brazo extendido hacia abajo y, la mano y los dedos dispuestos en una posición bastante forzada.

Es significativo que, a pesar de la crudeza con la que el tiempo ha marcado este monumento, es posible conocer la temática representada. Nos referimos al ritual de la siembra, de asperjado o de esparcimiento, conocido como ritual *chok* (Tuszyńska 2016: 198).

El acontecimiento de la llegada al Perú de esta señora fue registrado precisamente en este monumento, así como el glifo emblema que delató que no se trataba de una mujer local. Estos pasajes fueron traducidos por Keith (2006: 375-376), quien apunta que, en el texto de esta Estela 32 también se conmemora un final de período de 15 tunes, en el año 785 d. C. Quizás, este evento, es el que motiva la ceremonia de esparcimiento que vemos representada en la imagen. De acuerdo con lo escrito, fue un acontecimiento muy festejado, algo poco común para un fin de período de este tipo, por lo que se ha sugerido que, probablemente, coincida con la celebración del resurgir de la ciudad tras sufrir el yugo del gobierno de Tikal desde el año 743 d. C. (Guenter 2014: 161).

Seguramente los textos labrados en los laterales de la estela podrían aportar valiosa información pues se distinguen fechas y eventos, pero están demasiado erosionados como para poder ser leídos. Entre los acontecimientos históricos que pudieron ser registrados en esta estela, se ha propuesto que tal vez, describía las razones y eventos que habían conducido al traslado de la Señora Pakal a El Perú.

Por otro lado, su ubicación al norte de las Estelas 33 y 34, así como una breve mención a un longevo gobernante de un reinado anterior, es lo que ha llevado a pensar que se estaba plasmando una referencia a K'inich Bahlam II, esposo de Ix K'abel y que, en este sentido, Ix Pakal y su marido estaban tratando de crear unos paralelismos entre ellos y los célebres gobernantes del pasado para ensalzar su propio paso por el gobierno (Guenter 2005: 375-376; 2014: 162), tal y como exponíamos al inicio de este epígrafe.

4.6.4. | **Otras señoras nobles de El Perú** Señoras de las Estelas 37 y 39 | (¿-?)

R E P R E S E N T A C I O N E S

Para finalizar, cabe señalar que, en El Perú, fueron retratadas al menos dos mujeres más. Cada una de ellas protagonizaba la cara de una estela diferente, las Estelas 37 y 39. Se trataba de estelas pareadas que representaban a la pareja real, al rey en una cara y a la reina en otra (Guenter 2006: 285; Tuszyńska 2016: 229). Es por eso que se ha deducido su presencia en estas obras.

La Estela 39 data de la segunda mitad del s. VIII y estaba ubicada en la Plaza 4 del sitio (Guenter 2005: 373). No obstante, la presencia de una mujer solo se ha podido deducir a partir de la representación del gobernante masculino, Aj Yax Chow Pat, en la cara conservada, puesto que la acción de los saqueadores que rebajaban las estelas para poder trasladarlas, ha provocado la pérdida de la imagen que algún día estuvo tallada en la cara opuesta de estos monumentos, impidiéndonos conocer bien la imagen de esta señora (Guenter 2005: 376). Aun así, se considera que podría tratarse de la reina consorte durante el período de gobierno del citado mandatario.

Por otra parte, la Estela 37 es uno de los últimos monumentos labrados en el sitio. Fue colocado también en la Plaza 4 y asociado a un gigantesco altar. Aunque solo se ha conservado la mitad inferior de la obra, esto fue suficiente para comprender que representa a una pareja real, cada uno en una cara, siguiendo los cánones estilísticos del período Clásico Tardío (Guenter 2005: 379; 2006: 285; 2014: 163). Si los estudios son ciertos y la estela data de principios del s. IX, se puede considerar la última representación femenina conocida de una mujer en El Perú (Guenter 2014: 163; Tuszyńska 2016: 229).

4. 7. | CHILONCHÉ REPRESENTACIONES FEMENINAS

El sitio arqueológico de Chilonché se localiza en el área sureste del Departamento de Petén, en Guatemala. Forma parte de los asentamientos mayas establecidos en la cuenca del río Mopán y destaca por su elevada Acrópolis, desde la que se podían controlar visualmente los movimientos que se producían en el vasto territorio que rodea el sitio (Muñoz, Vidal y Merlo 2014: 99).

Las investigaciones llevadas a cabo por el equipo del Proyecto Arqueológico La Blanca, Petén, Guatemala, dirigido por Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme, y en el que participan de manera multidisciplinar especialistas de la Universidad de Valencia, la Universidad Politécnica de Valencia y la Universidad San Carlos de Guatemala, se remontan al año 2009, si bien en años anteriores se habían realizado exploraciones de reconocimiento en este importante asentamiento urbano, durante las cuales se documentaron numerosas trincheras de saqueo que dejaban entrever la existencia de una arquitectura de gran calidad, así como vestigios pictóricos (Vidal y Muñoz 2015).

Hasta entonces, las únicas referencias a Chilonché se habían producido de manera espaciada y puntual en otros trabajos como el realizado por el Proyecto Atlas Arqueológico de Guatemala (Quezada, Chocón y Mejía 1996; 1997; Chocón, Quezada y Mejía 1999) o, anteriormente, a través del informe del director del Departamento de Monumentos Prehispánicos de 1989 (Muñoz, Vidal y Merlo 2014: 100).

Sin embargo, en los últimos años, gracias a las intervenciones del equipo de Vidal y Muñoz, se han realizado notorios descubrimientos en el sitio,¹ y se ha contribuido a la puesta en valor de su patrimonio cultural.²

Los diferentes vestigios materiales prueban la existencia de arquitectura monumental desde el período Preclásico Tardío hasta el Clásico Terminal, si bien en el Postclásico Temprano también se han documentado actividades llevadas a cabo en sus edificios relacionadas con el culto a la lluvia (Vidal, Muñoz y Horcajada 2020). En este sentido, su monumental Acrópolis manifiesta el poder y la importancia que debió jugar este sitio en la historia del pasado maya de la región (Vidal y Muñoz 2015: 208).

¹ Véase: Vidal y Muñoz 2015; 2016 o Muñoz *et. al.* 2014.

² Véase: Vidal 2015

La presencia de las mujeres en el arte de la ciudad se puso de manifiesto cuando se hallaron las pinturas murales en el Edificio 3E1 del sitio, las cuales se encontraron en un estado de conservación relativamente bueno, teniendo en cuenta los escasos vestigios de pintura mural maya que han llegado hasta nuestros días, debido a las difíciles condiciones de conservación en un medio tropical húmedo.³ No obstante, más adelante hablaremos de ellas con más detalle. Ahora lo que nos interesa destacar es que, entre las numerosas figuras coloreadas en los muros, sobresalen una noble y una anciana, cuyos retratos se han convertido en testigos de cómo se produjo la construcción de la imagen de las mujeres de la élite en el área del Petén, en un soporte diferente a la escultura, el barro o la pintura cerámica. Esto, como ya vemos en otras ocasiones a lo largo de este trabajo (véase el epígrafe dedicado a Bonampak, p. 635-670), enriquece en gran medida el estudio de los retratos de las mujeres de la élite, al ofrecer material de comparación entre la pintura mural y otros medios plásticos.

4 . 7 . 1 . | **Ix K'anpat Ajaw** | Señora de K'anpat | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Tal y como su título indica, la mujer que nos ocupa fue una mujer noble, procedente de una ciudad conocida en la antigüedad como K'anpat, que bien podría ser la misma ciudad de Chilonché, donde encontramos su retrato, o bien un enclave de los alrededores.

Su nombre fue descifrado por Alfonso Lacadena, y, a partir de su lectura se ha identificado como una persona perteneciente a la nobleza de la región durante el período Clásico Tardío (Muñoz y Vidal 2018: 60; 2019: 92). De acuerdo con la fecha grabada en la cenefa jeroglífica que acompaña las pinturas en las que fue retratada, el 770 d. C. (Muñoz y Vidal 2018: 60), se considera que la señora pudo haber vivido durante esos años del siglo VIII d.C.

Como veremos a continuación, el estudio de su imagen revela que fue partícipe de algunos de los acontecimientos más importantes de la historia local y que tal vez estuvo implicada en algún conflicto entre su ciudad y alguna otra urbe aledaña. Asimismo, según la información que nos proporcionan estas pinturas, estuvo relacionada con otra mujer

³ Una "crónica" de cómo se produjo este descubrimiento, puede verse en Muñoz, Vidal y Merlo 2014.

documentada como Ix Sutz, Señora Murciélago (Muñoz y Vidal 2019: 92). Además, la ubicación de su retrato en uno de los principales edificios de la Acrópolis de la ciudad, así como la riqueza de su indumentaria, su posición en la escena y el contexto en el que es representada, confirman que, a pesar de la ausencia de mayor información, estamos ante la representación de una figura fundamental y poderosa, que necesariamente debió jugar un papel relevante en el devenir del sitio.

R E P R E S E N T A C I O N E S

El único retrato que conocemos hoy en día sobre Ix K'anpat Ajaw y, al mismo tiempo, el que nos ha permitido conocer su existencia, fue encontrado en una de las escenas pintadas en el Cuarto 6 del Edificio 3E1 de la Acrópolis de Chilonché (Muñoz y Vidal 2019: 92).

Los vestigios pictóricos en la pared sur de dicho mural nos permiten distinguir parte del rostro de perfil, los codos, fragmentos de sus antebrazos, incluso parte de su mano izquierda y el cuerpo prácticamente completo de la dama, a excepción del pecho y de algunas pequeñas partes a la altura de las rodillas que se encuentran agrietadas (Fig. 4.67.). De esta forma, contemplamos su prenda de vestir casi en su totalidad, cuyo análisis y estudio ha sido objeto de una reciente publicación (Parpal 2021). Un huipil que vemos como cae desde la zona donde estarían ubicados los hombros hasta los tobillos, dejando los brazos y los pies descalzos al descubierto. La pieza está adornada por una forma geométrica donde se distinguen los colores rojo, ocre e incluso levemente el azul, que cubre prácticamente toda la tela recortándose sobre un fondo de tonos grisáceos. Además, el borde inferior de la vestimenta presenta una suerte de flecos lisos y negros que cuelgan a modo de decoración. Desconocemos si nuestra protagonista portaba joyas en la muñeca derecha, en las manos, en la cabeza o en el cuello, o si el huipil contemplaba algún otro tipo de ornamentación en la parte superior. Asimismo, parece que iba descalza.

En cuanto a la postura, se muestra erguida y altiva. Su cuerpo y sus pies ligeramente de perfil orientados hacia el flanco derecho de la escena, realzan sus curvas. La posición de los codos y la ligera apreciación de su mano izquierda nos indican que tenía los brazos levantados con las palmas orientada arriba. La cabeza vira hacia la izquierda, contraria al cuerpo, y parece ligeramente levantada con el cuello estirado. A su costado y rozando con su frente el brazo izquierdo de la dama, encontramos la figura de una anciana encorvada que mira hacia el suelo y sujeta con el puño de su mano derecha un elemento difícil de determinar. Dicho objeto, aparentemente ligero y alargado, conformado por una serie de pequeñas esferas en hilera, recuerda a primera vista a un bastón de apoyo con una curiosa forma.



Fig. 4.67. Detalle de las pinturas de la pared sur, del Cuarto 6, del Edificio 3E1 de Chilonché. Dibujo de M. A. Núñez / © PROYECTO LA BLANCA 2014

El hecho de que Ix K'anpat Ajaw aparezca representada de esta forma tan solemne en la escena junto a una figura que parece inclinarse ante ella, y luciendo un hermoso huipil decorado, es indicador de que el artista representaba a una mujer de la nobleza. En este sentido, lo más llamativo es el motivo iconográfico coloreado en su vestido.

Las líneas coloreadas del huipil describen un recorrido serpentino que hemos denominado "grecas en espiral" y que, tal y como comentamos en el Capítulo 3 (Fig. 3.80.), todos los indicios apuntan a que puede ser un símbolo relacionado con la fertilidad.

Así, su pertenencia al linaje regio se ve reforzada por el uso de una exquisita prenda de ropa, decorada con un símbolo que, hasta día de hoy, no se ha reconocido plasmado de este modo en ninguna otra prenda textil.

La noble señora parece estar sobresaltada ante el enfrentamiento que se está librando entre los individuos de la pared oeste, algunos de los cuales están identificados también con el glifo de la misma ciudad (Muñoz y Vidal 2019: 92-93). Aunque un gesto tan naturalista por su parte sería poco frecuente en las representaciones mayas, el carácter dinámico que ofrecen las pinturas podría servir para explicar este curioso movimiento que parece hacer con sus brazos.

La anciana junto a ella es la mujer identificada como Ix Sutz o Señora Murciélagu. Una dama encorvada y calva (o tal vez con trenza), de pronunciado mentón, vestida únicamente con una falda blanca y apoyada sobre un bastón de gránulos, que responde por completo al perfil iconográfico de una persona de edad muy avanzada (García Valgañón 2016). No obstante, no hay nada en su retrato que apunte a lo que podríamos considerar rasgos femeninos. Por ejemplo, exhibe el pecho descubierto, pero no se aprecian las curvas de los senos. Por lo que, la información para conocer su sexo nos la otorga la epigrafía. En el glifo que fue pintado sobre su cabeza, Lacadena identificó el prefijo *ix-* (Muñoz y Vidal 2019: 92). García Valgañón (2016: 511-512) defiende que ella también era una mujer histórica, representada en un rol poco habitual, tal vez ligado a una pérdida de prestigio. Desde nuestro punto de vista, su acompañamiento y reverencia a Ix K'anpat Ajaw no tiene por qué asociarse con una muestra de humillación, pues esta señora bien podría haber ostentado un importante puesto al lado de la noble dama. No obstante, la austeridad de sus ropajes y su débil apariencia junto a la soberbia señora del huipil, parecen indicar que pudo tener un papel de carácter más bien servicial.

En las conocidas pinturas de la ciudad de Bonampak, concretamente en el Cuarto 2 (Fig. 4.160.), se encuentra también el retrato de dos nobles mujeres presenciando una escena vinculada con el enfrentamiento entre individuos. Sin embargo, en este caso su postura es algo más hierática, mientras que uno de los aspectos más llamativos del retrato de Ix K'anpat Ajaw es el movimiento que traza con su cuerpo.

De este modo, el significado de las grecas en espiral que decoran el huipil, unido a la posición corporal de la señora, que revela las marcadas curvas de su cuerpo femenino, son interpretados como atributos que destacan su condición de mujer fértil, y que equiparan la figura de Ix K'anpat con la de la diosa de la luna, patrona de la fertilidad. Una cualidad que, como es sabido, y como se demuestra a lo largo de este trabajo, fue sumamente valorada por la civilización maya, y situaba a las mujeres como las encargadas de continuar con la línea de sangre y de legitimar el poder de los gobernantes que ascendían al trono (Parpal 2021).

4.8. | PALENQUE REPRESENTACIONES FEMENINAS

Palenque se encuentra entre las ciudades más importantes de la historia de la cultura maya de la antigüedad. El asentamiento está ubicado cerca de la frontera norte del actual estado mexicano de Chiapas. Destaca por su arquitectura y los relieves escultóricos adscritos a esta, de gran riqueza iconográfica y epigráfica. Dicho desarrollo monumental coincide temporalmente con el período de auge político de la ciudad, que tuvo lugar a lo largo de los siglos VII y VIII (Greene 2000: 197; Martin y Grube 2002: 155; Stuart y Stuart 2008: 17).

Las principales edificaciones del sitio se erigieron aprovechando la distribución en terrazas del terreno de la sierra de Don Juan en la que se encontraba, también conocida como sierra de Palenque, ubicada en las montañas del norte, concretamente, en las Sierras Bajas (González Cruz 2011: 27).

El florecimiento de esta ciudad, que pasó de ser una pequeña población agrícola para convertirse en una notoria potencia en las Tierras Bajas, sin duda debió verse favorecido por su posición geográfica, cerca de recursos de agua, tierras fértiles y un entorno vegetal muy rico. De hecho, durante el período Clásico se convirtió en la capital regional, extendiendo su dominio por el área, tanto en el ámbito político, como económico y religioso.

Los datos de la fundación de la dinastía de Palenque ubican cronológicamente al primer gobernante reconocido en el 431 d. C. y, al último en el año 799 d. C. (González Cruz 2011: 55). En este periodo de más de tres siglos, el paso por el poder de cada soberano y soberana quedó patente a través de numerosas e importantes construcciones, como templos y palacios, así como la realización de monumentos artísticos de gran calidad, especialmente los trabajos en estuco.

Por ello, esta ciudad ha despertado, y todavía despierta, el interés de numerosos investigadores. Las primeras expediciones en el sitio tuvieron lugar a finales del s. XVIII y, los hallazgos en el sitio llegaron a llamar la atención del rey de España Carlos III, quien favoreció la continuación de las investigaciones en el lugar (Vidal 2015: 589-590). Durante el s. XIX, el interés por las ruinas de Palenque no solo continuó, sino que se intensificó con los viajes de los exploradores decimonónicos movidos por el romántico espíritu aventurero de la época (véase Del Río y Cabrera 1822), aunque esto también atrajo a numerosos saqueadores que contribuyeron a la destrucción y pérdida de parte del patrimonio histórico del sitio. No obstante, el verdadero estudio científico de la ciudad de Palenque fue

inaugurado por los trabajos de Alfred Maudslay (1974), y continuado por otros reseñables investigadores como Frans Blom (1923; 1982), Miguel Ángel Fernández (1940; 1985), Heinrich Berlin (1942, 1963; 1965; 1985) y, más adelante, el equipo de Alberto Ruz Lhuillier (1952; 1954; 1962) y el de Jorge Acosta (1968; 1976), entre otros. Finalmente, desde el año 1989 el estudio de la ciudad lo lleva a cabo el Proyecto Arqueológico Palenque (PAP), bajo la dirección del arqueólogo Arnoldo González Cruz (1991; 2004; 2015).

Fruto de todos estos trabajos, desde 1987 Palenque cuenta con el título de Sitio Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO.¹

En esta ciudad se dan cita algunas de las mujeres más célebres de la historia de los reinos mayas. Los vestigios que llegan hasta nuestros días evidencian la presencia de hasta dos reinas que gobernaron por derecho propio. Algo poco frecuente en este contexto social. Además, entre los mayores hallazgos que se produjeron durante las excavaciones en el sitio se encuentra una tumba femenina, la de la Reina Roja, que fue enterrada con un lujoso atuendo y joyería.

Sin duda, algunos de estos hechos que anticipamos evidencian que las mujeres de la dinastía palencana dejaron una importante huella en la historia de su ciudad, puesto que, como veremos en el análisis iconográfico que se presenta a continuación, desde su indumentaria, los objetos que portan, los títulos que acompañan sus nombres, hasta los contextos en los que fueron retratadas, prueban el elevando rango que llegaron a ostentar. Y es que la historia de Palenque no se puede concebir sin las reinas que generación tras generación, legitimaron, entre otras cosas, la posición de los gobernantes en el trono, aportando así estabilidad al reino.

¹ Véase: <https://whc.unesco.org/es/list/411#top>

B I O G R A F Í A

La señora Yohl Ik'nal vivió en la segunda mitad del s. VI y los primeros años del s. VII.

Su vida estuvo marcada por el hecho de que Kan B'alam I, quien regia la ciudad de Palenque por aquel entonces, murió sin ningún descendiente varón que pudiera sucederle. Por lo que el poder recayó en su familiar más cercana, Ix Yohl Ik'nal. Su relación de parentesco no está clara, se debate si ella era su hija o su hermana, pero la cuestión es que, por sangre, ella era la heredera legítima al trono de Palenque (Schele y Mathews 1998: 120; Greene 2000: 197; Martin y Grube 2002: 159; Stuart y Stuart 2008: 139).

De acuerdo con el texto labrado en el Panel occidental o Panel 1 del Templo de las Inscripciones, el 21 de diciembre del año 583 d. C. se produjo la toma de poder de esta señora, que gobernó durante, al menos, veinte años³ (Hewitt 1999: 253; Greene 2000: 197; Martin y Grube 2002: 159). Un período de gobierno longevo y completo que, al igual que el de sus predecesores, no estuvo exento de polémica. En su vigésimo sexto año de reinado, las tropas de la ciudad de Lakanhá, probablemente enviados por los mandatarios de la gran urbe de Calakmul, atacaron y saquearon Palenque infligiendo una mancha en el historial de la reina mediante esta derrota. Este episodio quedó registrado en uno de los textos grabados en la Escalera Jeroglífica de Palenque y fechado en abril del año 599 d.C. (Martin y Grube 2002: 159-160; Stuart y Stuart 2008: 140).⁴

Sin embargo, también cosechó grandes éxitos. Una muestra de ello es el legado arquitectónico que dejó en la capital. En este sentido destaca el levantamiento de un edificio monumental conocido como Casa E, en el complejo del Palacio de Palenque. Además, no solo sobresalieron sus construcciones, sino también su forma de decorarlas, en comparación con las de sus predecesores. Es lo que Greene (2000: 197-198) identificó como el símbolo personal de la Señora. Su innovación consistió en incluir la forma T del

² Conocida también como Señora Kan Ik', Señora K'an'al Ik'nal (Martin y Grube 2002: 161), Señora Kan-Ik, Señora Ol Nal o Señora Kanal-Ikal (Hardman 2006: 13).

³ Este dato se conoce porque en uno de los tableros del Templo de las Inscripciones también está registrada la finalización de su primer *k'atun*, por lo que es seguro que gobernó al menos veinte años y es posible que todavía estuviese en el poder unos años más hasta su muerte (Puga 2009: 133).

⁴ De acuerdo con Vega Villalobos (2018: 97), esta inscripción revela la perspectiva negativa que compartía K'inich Janahb Pakal sobre el reinado de Yohl Ik'nal, tachándola, en retrospectiva, como una época desafortunada para la ciudad y la dinastía.

símbolo **IK'**⁵ tanto en sus joyas como en la arquitectura, al darle esa forma a las aberturas de la Casa E del Palacio, lo cual se repetiría posteriormente en los muros de otras construcciones del sitio.

Tal y como anunciábamos en los epígrafes anteriores, los vestigios epigráficos que se conservan son los que han permitido probar su condición de gobernante, al mencionarla como *K'uhul Ixik Ajaw de B'aakel*, es decir, “gobernante divino de Palenque”. Honor que solo unas pocas mujeres conocidas hasta ahora, han logrado (Puga 2009: 132-134; Tuszyńska 2016: 72, 75, 2017: 52, 76, 80). Se ganó así un lugar en la lista dinástica que mandó labrar K'inich Janahb Pakal en el Tablero Este del Templo de las Inscripciones, donde estaban enumerados todos los gobernantes que habían pasado por el trono de Palenque. Las otras dos referencias que se conocen sobre ella son las que se grabaron junto a su retrato en los laterales este y oeste del sarcófago del citado gobernante. En estas, los especialistas detectaron los prefijos del grupo de agua y el superfijo *ajaw*, característicos de las denominaciones de los gobernantes (Hewitt 1999: 254; Hardman 2006: 14).

En este sentido, estamos de acuerdo con Tuszyńska (2016) y Hardman (2006) en que, la adquisición de estos títulos, así como la omisión del prefijo femenino en el glifo emblema, no es una mera prueba de los intentos de “masculinizar” a la reina para equipararla al resto de gobernantes, como han apuntado algunas autoras (Stone 1988; 1990; Hewitt 1999: 254, 256), sino que era el título que le correspondía de acuerdo con su función, independientemente de su género. De hecho, sus rasgos femeninos tampoco fueron anulados por completo (Hardman 2006: 20-22; Tuszyńska 2016-73-74). Como gobernante, Ix Yohl Ik'nal se encargaba de mediar entre los dioses y los hombres y, por ello, fue digna de estas menciones.

Al mismo tiempo, fue merecedora de dos retratos en los laterales del sagrado sarcófago de K'inich Janahb Pakal de los que hablaremos más adelante.

Respecto a su vida personal, se ha especulado que tuvo un hijo llamado Aj ne' Ohl Mat, pues fue quien la sucedió en el trono tras su muerte. Cabe señalar la excepcionalidad de este caso, pues la transferencia de poder de madre a hijo rompió la línea patrilineal que se seguía de manera tradicional y entró en juego otro linaje. En este sentido, a sus

⁵ El símbolo **IK'**, conocido por su forma de T, significa “Viento, aire, aliento” (véase en Kettunen y Helmke 2011: 83/162) y se utilizó, precisamente, para referirse al aliento de los dioses y los ancestros. Por ello, se extendió entre los mayas la costumbre de limarse los dientes delanteros siguiendo el patrón **IK'**, es decir, con la forma de T. Un atributo que, además, estaba vinculado con el dios Solar K'inich Ajaw o Gill y que formó parte de las modificaciones llevadas a cabo por las élites para ensalzar su poder y rendir culto a su dinastía (Tiesler 2011: 200).

predecesores les correspondió la tarea de reivindicar que el proceso de transmisión, aunque fuese matrilineal, no les impedía continuar con la línea dinástica anterior. Que el hecho de que en esta sucesión, el poder pasara por manos de una mujer y no de un hombre, no les eximía de portar la sangre del fundador.⁶

Por otro lado, a lo largo del reinado de Aj ne' Ohl Mat, hubo un personaje que, a pesar de no haber sido coronado, jugó un papel importante en el gobierno, se llamaba Janaab' Pakal y se cree que pudo haber sido su hermano o su padre (Martin y Grube 2002: 160-161; Stuart y Stuart 2008: 139). Esto determinaría que tal vez la señora estuvo casada con él o simplemente que este hombre fue el padre de su hijo (Schele y Freidel 1990: 276; Stuart y Stuart 2008: 248). Otra hipótesis es que tal vez tuvo dos hijos y este era el segundo (Schele y Mathews 1998: 119; Stuart y Stuart 2008: 248).⁷ Incluso se ha llegado a pensar que fuera madre también del enigmático personaje referido como Muwaan Mat en las inscripciones, cuya intervención en la historia de Palenque veremos más adelante (Stuart y Stuart 2008: 248).

Según el texto hallado en el sarcófago, Ix Yohl Ik'nal falleció en noviembre del año 604 d. C., con 55 años edad.⁸ Esta noble dama dejó una importante huella en la historia maya al haber sido una de las escasas mujeres que detentó el poder por derecho propio, la primera de la que se tiene constancia y la única, que se haya podido probar hasta ahora, que pudo ejercerlo por sí sola (Schele y Freidel 1990: 276-277; Martin y Grube 2002: 161; Inomata 2008: 49; Stuart y Stuart 2008: 142). Las inscripciones y sus retratos son el legado que refleja el poder que llegó a ostentar.

⁶ Sobre esta cuestión véase: Schele y Freidel 1990: 277-279; Schele y Mathews 1998: 120; Hewitt 1999: 256; Martin y Grube 2002: 161.

⁷ De ser Janaab' Pakal I su esposo o su hijo, se establecería una conexión de parentesco entre esta señora e Ix Sak K'uk, de quien hablaremos más adelante. Pudo ser su abuela o su madre (Schele y Freidel 1990: 276, 279; Tuszyńska 2016: 116).

⁸ Durante un tiempo se pensó que su cámara funeraria se encontraba en el Templo XX (Stuart y Stuart 2008: 142), pero en 2012 fue excavada y se halló que los huesos que en algún momento descansaron ahí, habían sido trasladados, pues no quedaban restos humanos, solo materiales (Tuszyńska 2016: 116).

REPRESENTACIONES

Tal y como anunciábamos en el apartado anterior, hoy en día existen dos retratos reconocidos de esta dama y ambos se encuentran tallados en los costados laterales del sarcófago del K'inich Janahb Pakal.

El sarcófago de piedra caliza blanca grabada con una ingente cantidad de elementos simbólicos, fue hallado por Alberto Ruz Lhullier debajo del Templo de las Inscripciones de Palenque (Schele y Miller 1992: 282). El gobernante diseñó un rico programa iconográfico para su monumento fúnebre, en el que se representa a sí mismo como *axis mundi*, en el momento en el que muere y deja el reino terrenal para caer en las fauces descarnadas que flanquean la entrada al Inframundo (Schele y Miller 1992: 268). Esta célebre escena está situada en la tapa del sarcófago, mientras que el resto de figuras fueron ubicadas en los laterales de la pieza.⁹ Y es que el gobernante acompañó su descenso con los retratos de los ancestros que le precedieron en su función y a los que se unía a partir de ese momento.¹⁰ Entre este grupo de diez retratos se encuentran los dos de nuestra protagonista. Ella ocupa el lugar central en el lateral oeste, y uno de los extremos (el noreste) en el lateral este (Schele y Mathews 1998: 121, Hewitt 1999: 254).

Ambas representaciones son muy similares, dado que pertenecen al mismo conjunto (Fig.4.68.). Al igual que el resto de ancestros, el torso, los brazos y la cabeza de Ix Yohl Ik'nal emergen desde una grieta en la superficie terrestre, acompañados de varias ramificaciones. Los motivos vegetales determinan que estos ancestros emergen en forma de árboles frutales, renacen de la tierra fértil creando un cierto paralelismo con el dios del maíz. En su caso en concreto, como aguacate (lado este) y como zapote (lado oeste) (Schele y Mathews 1998: 120, 122). Así se construyó una “metáfora de la resurrección y de la vida después de la muerte” (Martin y Grube 2002: 161). Por ello, algunos autores argumentan que este conjunto de imágenes y glifos transmiten, en el fondo, las concepciones que tenían los mayas sobre la vida y la muerte, cuestiones que afligen e intrigan a todo ser humano y para las que todas las culturas han buscado siempre respuesta (Schele y Mathews 1998: 119; Stuart y Stuart 2008: 179).

⁹ Para consultar la distribución de personajes en los laterales del sarcófago, así como sus gestos, la orientación de sus rostros, entre otros detalles de sus rasgos iconográficos, véase: Schele y Mathews 1998: 124.

¹⁰ Fue Heinrich Berlin quien, en 1958, supo identificar a los personajes de este sarcófago. Demostró que los glifos que les acompañaban eran sus nombres y que se trataba de personajes históricos de la ciudad. Es la primera vez en la historia de los estudios mayas que se demostraba que los protagonistas del arte monumental eran o habían sido, en la mayoría de los casos, personas reales (en Schele y Miller 1992: 323).

Justo en el lado opuesto del retrato de esta señora como árbol de zapote, se encontraba su antecesor, Kan B'alam I (Generación 3) y en el lugar contrario a su imagen como árbol de aguacate, Janahb Pakal I (Generación 5), quien, como decíamos, pudo haber sido el padre de la siguiente gobernante, Ix Sak K'uk. El hecho de que haya sido representado en el sarcófago Janahb Pakal I en lugar del Aj ne' Ohl Mat, quien realmente gobernó, podría deberse a que el esquema que se sigue es el de la línea de descendencia, que no siempre tiene porqué coincidir con la de sucesión, como ocurre en este caso (Schele y Mathews 1992: 120). De este modo, iban sobreviniendo los retratos de cada uno de los miembros de las diferentes generaciones, hasta culminar con los padres de K'inich Janahb Pakal, la sexta generación, en los lados cortos, y su figura en el centro de toda la distribución.



Fig.4.68. Detalle de los relieves del sarcófago de K'inich Janahb Pakal de Palenque. Lateral este (izquierda) y lateral oeste (derecha). Dibujo en Schele y Mathews 1998: 121.

Tanto en una imagen como en la otra, los ornamentos que acertamos a ver son prácticamente los mismos. La señora Yohl Ik Nal porta las clásicas muñequeras anchas de cuentas cuadrangulares y pendientes más ligeros (Fig. 3.35.). Además, sus hombros y su pecho están cubiertos por un ancho pectoral de teselas rectangulares con una X infija en un caso (lado este) y un punto en el otro (lado oeste). Y, en medio, un medallón circular decorado con cuentas, con el símbolo **IK'** (T invertida) en el centro (Fig. 3.55.). Este pectoral o capa, solamente está presente en los retratos femeninos del grupo, seguramente como medida para ocultar el pecho (Schele y Mathews 1998: 123; Hardman 2006: 16).

Si luce algo más de ropa debajo, es difícil de saber, pues lo único que se distingue con claridad es un ancho cinturón. Este, rodea la parte alta de su cintura y está fabricado con

teselas rectangulares dispuestas en vertical y rematadas con pequeñas cuentas ovaladas en un extremo. Se trata del cinturón que caracteriza a todos los personajes que rodean el sarcófago. Y parece tratarse de un adorno especialmente extendido en la moda de Palenque y, más concretamente, en la indumentaria de los ancestros (Fig. 3.91.a.).

A su vez, en sendos retratos lleva parte del cabello suelto que cae sobre su hombro y un flequillo que queda ligeramente levantado, probablemente debido a que lo lleva recogido como una coleta (muy frecuente en los peinados femeninos). Una pequeña franja horizontal le atraviesa la mejilla desde la comisura del labio. A pesar de no conocerse con seguridad el significado, Hardman (2006: 16) notó que se trata también de una marca que solo portan las mujeres representadas en el sarcófago, por lo que lo interpretó como otra forma más de distinguirlas. Desde nuestro punto de vista, esto tiene sentido si recordamos que el autosacrificio de sangre que realizaban las mujeres para entrar en contacto con el más allá se realizaba atravesando su lengua con un elemento punzante, lo que las distingue de los varones que efectuaban el sacrificio perforando sus genitales. En las representaciones explícitas e implícitas de este autosacrificio en Yaxchilán, concretamente en las de Ix K'abal Xook (véase Figs. 4.108. 4.110.), la sangre de la herida queda plasmada en los retratos recorriendo sus mejillas. Por ello se puede entender que, quizás, la escarificación que portan en el rostro Ix Yohl Ik Nal e Ix Sak K'uk en estos retratos, hace referencia a ello.

En cambio, los gestos, los frutos y las piezas que componen su tocado, distan entre una representación y otra. En su retrato como árbol del aguacate, mira y orienta su gesto hacia su lado izquierdo. Flexiona su brazo, también izquierdo, y eleva la palma de su mano abierta hacia arriba. La posición del brazo derecho es similar, pero cierra ligeramente su puño. En esto, su disposición difiere del retrato como árbol de zapote, ya que, en esta otra representación, mira hacia su derecha (así en ambos retratos coincide en mirar al norte) y orienta sus brazos, flexionados por los codos, también hacia esta dirección. Respecto a sus manos, junta la yema de los dedos con la punta hacia arriba.

Acerca de sus tocados, cabe decir que sendas piezas tienen como base la cabeza de un pájaro, tal vez un quetzal, muy similar al que porta la Señora Sak K'uk (Fig. 4.71.). Y, como era común en este tipo de ornamentos, tanto en la parte trasera, como en la parte superior se desplegaban varios grupos de plumas largas y flexibles, probablemente también de quetzal. Según Mathews y Schele (1998: 120), en maya la palabra para referirse al quetzal, *K'uk*, puede significar también brotes o nuevo crecimiento, por lo que, descendiente, también está incluido en este significado. Por ello, tiene bastante sentido que, en los

tocados de los ancestros representados, incluidos los de ella, aparezca esta ave pues, todos, como gobernantes, eran descendientes del fundador.

El siguiente elemento varía. Por encima del ave que corona su cabeza en el retrato del lateral este, se yerguen una cola de jaguar y un pequeño elemento que Hardman (2006: 16) identifica como **le**, “hoja”, que concuerda con el mismo símbolo que porta Pakal en su tocado en la Placa Oval, y que se considera un símbolo que identifica al linaje. Por otra parte, en la imagen de Ix Yohl Ik’nal al oeste del sarcófago, la pieza que corona el tocado es el giflo **AJAW**. Por encima de este, nuevamente se representan dos símbolos **le**. Este símbolo es otra de las constantes en todas las figuras de los ancestros, además de otros elementos, frecuentes en general en los retratos mayas (Schele y Mathews 1998: 124).

En conjunto, la indumentaria de la Señora Yohl Ik’nal en los retratos es realmente elocuente y encaja con los datos que se tienen sobre ella y sobre la función que desempeñó en vida. Por un lado, dejan constancia de su riqueza como personaje de la nobleza, reflejada en el lujo de las joyas y las plumas. Por otro, queda patente su ubicación en el plano sobrenatural, mediante su emplazamiento en la escena, su forma de emerger de la tierra y las ramas. Y, finalmente, se hace saber su condición de gobernante, no solo por su presencia como representante del poder de la cuarta generación en la distribución de los retratos (Schele y Mathews 1998: 121), sino más detalladamente por el uso del símbolo **AJAW** o la cola de jaguar en su tocado. Sus marcas más personales en este caso serían la T en su colgante, así como el pectoral y la escarificación como marcadores de género.

La cuestión es que, tal y como apuntan varios investigadores, no debemos olvidar que la función de estas escenas es muy diferente a las de las estelas o los dinteles estudiados generalmente, que en muchos casos estaban expuestos al público, aunque este fuera reducido y de élite. Es decir, que no eran retratos previstos para ser mostrados a las miradas de la gente del mundo terrenal sino que formaban parte de la carta de presentación de Pakal en su entrada al más allá (Schele y Mathews 1998: 125; Stuart y Stuart 2008: 177). Seguramente por este motivo nos encontramos frente a un retrato más sistematizado y diseñado con la más compleja carga simbólica, puesto que el conjunto de elementos que la definen están pensados para encajar con el mensaje global que comunica el conjunto del sarcófago, cuyo protagonista es K’inich Janahb Pakal y cuyos destinatarios eran los dioses.

B I O G R A F Í A

Ix Sak K'uk' es probablemente uno de los nombres de personaje femenino más conocido de la historia de los reinos mayas, debido al importante papel que desempeñó como legitimadora del poder real, así como regente de una de las ciudades más importantes del período Clásico, Palenque.

Vivió en la primera mitad del s. VII y uno de los pocos datos que se conocen sobre su origen es que Janahb' Pakal I, mencionado y retratado en el sarcófago de K'inich Janahb Pakal y hermano de Aj ne' Ohl Mat, anterior gobernante de Palenque, pudo haber sido su padre (Greene 2000: 198; Martin y Grube 2002: 161; Stuart y Stuart 2008: 254). Lo que indica que, desde su nacimiento, Ix Sak K'uk perteneció a la élite de la gran urbe.

De hecho, K'an Mo' Hix el hombre extranjero con el que se le ha relacionado, no la superaba en rango (Bernal y Venegas 2005: 13).

En el año 602 d. C. se quedó embarazada y, el 23 de marzo del año siguiente dio a luz a su hijo K'inich Janahb Pakal, quien se convertiría en uno de los gobernantes más prominentes de Palenque y de la historia de las dinastías mayas. Así lo recoge la inscripción en la tapa de su sarcófago (Josserand 1997: 119).

Respecto a la función que desempeñó en la historia política de la ciudad siempre ha existido cierta confusión. Esto se debe a que algunos investigadores interpretaron que fue ella quien gobernó durante el periodo de tres años anterior a la subida al trono de K'inich Janahb Pakal, pero bajo un pseudónimo divino. Es decir, que las inscripciones previas al reinado de su hijo que se refieren a Muwaan Mat como gobernante, no identificarían a un mandatario real, sino que aludirían a ella. El nombre proviene de la divinidad progenitora de los tres ancestros fundadores de Palenque y se creyó que había sido empleado por la reina en un periodo en el que, dada la coyuntura política, el poder fue heredado nuevamente por una mujer (Schele y Freidel 1990: 276-277, 284; Martin y Grube 2002: 16; 281; Greene 2000: 198).¹¹ Incluso se ha barajado la hipótesis de que voluntariamente, para evitar la

¹¹ Más concretamente, se cree que, al morir Aj ne' Ohl Mat sin descendencia, pudo ser su sobrina, la Señora Sak K'uk', hija de su hermano Janahb' Pakal I, la única candidata al trono, de sangre real (Puga 2009: 135).

polémica que habían despertado sus antecesores al heredar el gobierno por vía materna a través de la que fue su abuela, la Señora Yohl Ik'nal, Ix Sak K'uk' optó por renunciar a su derecho al poder, entronizando rápidamente a su hijo (Greene 2000: 198). No obstante, se trata de un periodo político difuso que siguió al segundo fracaso frente a la imponente ciudad de Calakmul, por lo que la escasa y mal conservada información no permite probar esta hipótesis. De hecho, otro estudio reciente argumenta la existencia de este rey, Muwaan Mat, a quien se llega a considerar hijo de la reina Ix Yohl Ik'nal, lo que anularía la teoría de que fuera ella quien gobernó bajo este pseudónimo (Stuart y Stuart 2008: 145).

De un modo u otro, cuando se produce el ascenso al poder de su hijo en el año 615 d. C., este apenas cuenta con la edad de 12 años, por lo que, lo que sí concluyen la mayoría de los investigadores (Schele y Freidel 1990: 281; Greene 2000: 198; Martin y Grube 2002: 161; Stuart y Stuart 2008: 149-150), es que ella debió ejercer una enorme influencia, incluso pudo llegar a gobernar en calidad de regente durante estos primeros periodos, ya que vivió al menos 25 años más. En este sentido, aunque probablemente K'an Mo' Hix también participó en este reinado, la figura paterna ha quedado más difuminada en la historia debido, como veremos, a la forma que tuvo K'inich Janahb Pakal de hacerla sobresalir a ella.¹² Seguramente esto fue parte de su estrategia política de legitimación: su madre era hija de un rey, y por lo tanto, constituyó la pieza clave para reafirmar su reinado. Reinado que, a la vez, ella misma amenazaba, por tratarse de una herencia matrilineal, poco común entre los mayas, o, según otros autores, un cambio en la línea patrilineal (Schele y Freidel 1990: 277-278, 280; Stuart y Stuart 2008: 150).

Kanal-Ikal y Zac-Kuk fueron gobernantes legítimas porque eran hijas de reyes, y por lo tanto miembros del linaje real presente. Sin embargo, sus hijos pertenecían al linaje de los padres. Cuando cada mujer heredó la realeza y la transfirió a su hijo, el trono descendió automáticamente por otra patrilinea. Esta clase de salto rompió el vínculo entre el linaje y la dinastía en la sucesión. (Schele y Freidel 1990: 278).

Recientes investigaciones proponen incluso, que ella hubiera sido realmente la gobernante legítima de Palenque, después de Muwaan Mat, puesto que en la tapa del célebre Sarcófago de K'inich Janahb Pakal, se ha hallado una inscripción en la que se anuncia que

¹² Cabe destacar que, generalmente, los hijos ascendían al poder una vez habían fallecido sus antecesores, por lo que el caso de K'inich Janahb Pakal fue extraordinario también en este sentido (Schele y Miller 1992: 149).

ella llevó a cabo una ceremonia de asiento de piedra, en el año 633 d. C., un ritual que solo podría haber llevado a cabo siendo gobernante, compartiendo de alguna manera su poder con su hijo hasta su muerte (Vega Villalobos 2018: 102).

Además, en las inscripciones, Ix Sak K'uk' ostenta uno de los títulos de mayor estatus político, el de *k'uhul ajaw*, propio de los gobernantes (Vega Villalobos 2018: 100). Esta denominación, con la que ella es referida dos veces en las paredes del sarcófago del Templo de las Inscripciones, posicionaba a los soberanos como intermediarios entre los dioses y los hombres, encargados de mantener el equilibrio y la comunicación entre el reino terrenal y el reino sobrenatural. Fue otorgado solo a unas pocas mujeres que ostentaron un poder inusual en el pasado. De acuerdo con los estudios de Tuszyńska (2016; 2017) acerca de los títulos femeninos y, en lo que respecta a esta señora en particular, otro importante título que le fue concedido fue el del dios GI, epíteto que la sitúa entre las personas de mayor rango, como descendiente del ancestro fundador de las dinastías reales, lo que la convertiría a ella en continuadora de estas dinastías y, por tanto, legitimadora del poder real. Los investigadores han determinado que las mujeres portadoras de ese título tienen en común haber vivido momentos históricos confusos en los que la herencia de poder por vía patrilineal no siempre era posible. Ella fue la última mujer documentada con este nombre. Sin dejar de mencionar que se trata de una de las mujeres que también porta el enigmático título de la diosa "vasija invertida". Estos dos últimos títulos divinos (dios GI y "vasija invertida") se han documentado en la Placa Oval de Palenque, de la que hablaremos a continuación. Además, al igual que ocurre con Ix Yohl Ik'nal, también se ha discutido si su imagen había sido masculinizada para justificar y legitimar el traspaso de poder a su hijo, puesto que, en su indumentaria, como en la de muchos otros gobernantes, combina elementos masculinos con los femeninos, y en sus menciones a veces está ausente el prefijo femenino (Hewitt 1999: 255; Hardman 2006: 20-21).

No obstante, no debemos olvidar que estos honores le fueron concedidos *postmortem*, durante los reinados de su hijo, K'inich Janahb Pakal, y de su nieto, K'inich Kan Bahlam II (Vega Villalobos 2018: 100). Esto encaja dentro de la tradición de las familias reales mayas, donde era muy frecuente que los mandatarios justificasen mediante el arte monumental su posición en el gobierno, plasmando sus éxitos en las batallas, pero también, su naturaleza poderosa y divina. Con este fin, recurrían a inscripciones y representaciones de sus madres, padres, abuelas, abuelos y demás ancestros fundadores de las dinastías a las que pertenecían, ensalzándolos y engrosando su prestigio, mediante títulos, atributos y acciones. Lo extraordinario del caso que nos ocupa es que fue la figura materna la que se

destacó especialmente, probablemente por la necesidad de justificar una herencia de poder en circunstancias poco comunes.

Falleció en el año 640 d. C. (Schele y Freidel 1990: 281), aunque fue después de su muerte cuando su fama se disparó, como hemos visto, gracias a su presencia constante en el arte monumental respaldando el reinado de su hijo. Se cree que pudo ser enterrada junto a su marido en el Templo Olvidado, edificado por su hijo (Stuart y Stuart 2008: 152).

REPRESENTACIONES

Zac-Kuk era una mujer muy inteligente. (...) por su influencia y determinación, Palenque tuvo acceso a los artistas y escultores más distinguidos de la región, a quienes puso a trabajar con una idea en mente: demostrar que el linaje de Pacal era el único con el derecho divino para gobernar. Fue entonces cuando el arte de Palenque se convirtió en arte político. (Greene 2000: 198)

En lo que respecta a las imágenes, a la señora Sak K'uk la encontramos retratada hasta en tres ocasiones.

Una de sus representaciones más célebres se halla en la Placa Oval que adornaba uno de los muros de la Casa E, datada en el año 654 d. C (Stuart y Stuart 2008: 157).¹³ Para entonces Ix Sak K'uk llevaba fallecida 14 años, por lo que se trata de una imagen idealizada que no debe tomarse como un evento históricamente documentado (Stuart y Stuart 2008: 157).

Las otras dos imágenes están ubicadas junto a un grupo de retratos mayor que cubre los laterales del sarcófago de su hijo, Jinich Janahb Pakal, fechado, quizás, en torno al año 684 d. C. (también posterior a la muerte de Ix Sak K'uk), en el Templo de las Inscripciones (Schele y Miller 1992: 268, 282).

Al contrario de lo que ocurre respecto a la representación iconográfica de otras mujeres, como por ejemplo en Yaxchilán, donde la estética se mantenía en la misma línea en los diferentes retratos de una mujer, el retrato de Ix Sak K'uk de la Placa Oval varía notablemente con respecto a las dos representaciones que flanquean el sarcófago. Esto se debe, probablemente, a que los contextos y la función de estas imágenes fueron muy distintos.

¹³ Realmente el tablero no contiene fechas, por lo que esta hipótesis del año está basada en la datación de la cerámica hallada en unas galerías subterráneas contemporáneas a la edificación del edificio (Schele 1979: 10) y, por lo tanto, no constituye una prueba definitiva para conocer la datación exacta de la obra.

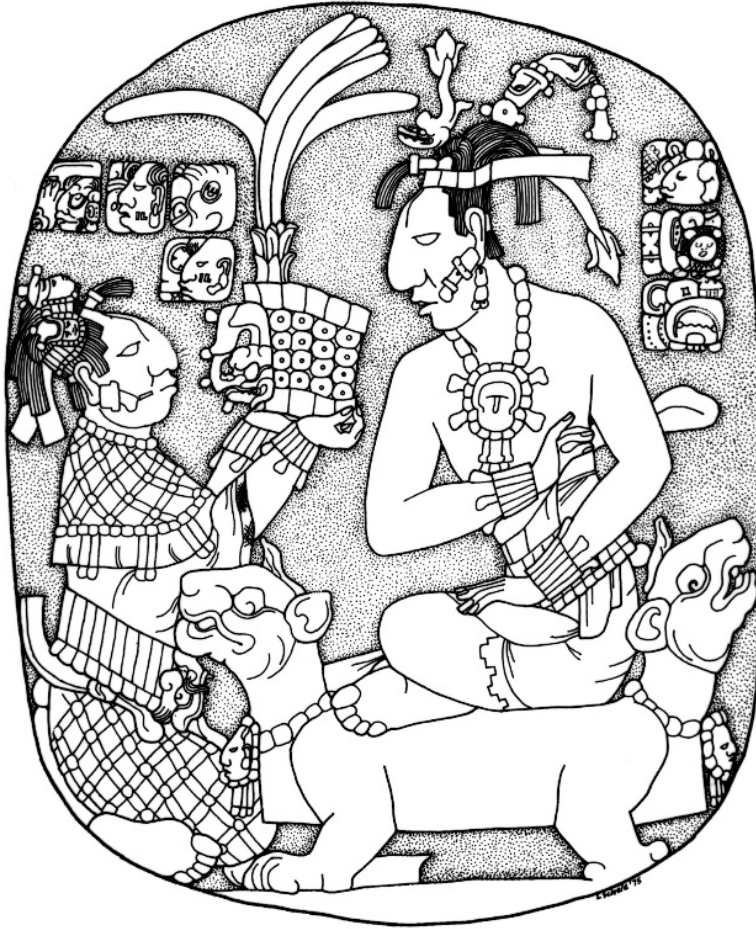


Fig. 4.69. Placa Oval, Casa E de Palenque. Dibujo de L. Schele.

En la Placa Oval, Ix Sak K'uk está haciendo entrega a su hijo, K'inich Janahb Pakal, que descansa sentado sobre un trono de jaguar bicéfalo, de un tocado de tambor mayor, “corona de tambor principal” (Martin y Grube 2002: 161), o *ko'haw* (Tuszyńska 2016: 215), insignia propia de la realeza que determina su ascenso al trono. Es decir, que en esta escena se está conmemorando su entronización.¹⁴ Este hecho es muy significativo puesto que, tal y como apuntó Schele (1979: 12, 1994: 2 nota 1), es la única mujer que, en las representaciones de Palenque, sujeta este objeto. Se ha considerado que este tocado era un símbolo de guerra, que aludía a la dominación que Palenque ejerció sobre otras ciudades y a la forma de gobierno de Pakal, que, cuando se labró esta pieza, contaba ya con 49 años y varios triunfos militares a sus espaldas (Stuart y Stuart 2008: 157).

¹⁴ La representación de la acción de otorgar los atributos propios de la realeza al futuro gobernante por parte de sus antecesores se convirtió en la forma estandarizada de representar el ascenso al trono de los gobernantes de Palenque. La Placa Oval es el primer ejemplo conocido de este tipo. Posteriormente, el nieto de Ix Sak K'uk, K'inich Kan Bahlam II, hizo lo propio en sus tableros labrados en los templos del Grupo de la Cruz (Schele 1979: 1; Schele y Miller 1992: 111-112; Stuart y Stuart 2008: 157).

Esta acción de otorgar el tocado, unida a la indumentaria que porta, deja entrever el poder inusual que ostentó esta dama.

Lógicamente, en la escena la figura destacada es la de su hijo pues, aunque ambos ocupan casi el mismo espacio en la composición, él se encuentra en primer plano y tallado con el torso de frente. Ix Sak K'uk está arrodillada en el suelo, a la derecha de él (Fig. 4.70.).

Su cuerpo y su rostro están de perfil y se dirigen hacia K'inich Janahb Pakal. Levanta sus brazos hasta la altura de su rostro y en sus manos sujeta el tocado que le ofrece al futuro gobernante. Va descalza, igual que él, y viste un traje de red de dos piezas, compuesto por una capa corta que cubre sus hombros y su pecho y, debajo una falda larga atada a su cintura mediante un cinturón ornamentado con la cabeza de un tiburón (*xook*) y una concha *Spondylus*. En la imagen llega a apreciarse incluso la lazada que sujeta su vestido a la altura de su cintura. Ambas prendas están decoradas por el patrón de red a base de cuentas tubulares cruzadas. Por debajo, la pieza que cubre su cuerpo es una túnica lisa o huipil, con una banda decorada recorriendo su borde, que bien podría tratarse de una banda celestial, aunque solo se distingue parcialmente debido a que está cubierta por el resto de prendas descritas anteriormente. Además, de manera excepcional, parece portar también un taparrabos del que se aprecian partes de la tela en la zona delantera y trasera, ropa generalmente asociada con los varones, pero que podía estar asociada a su cinturón.

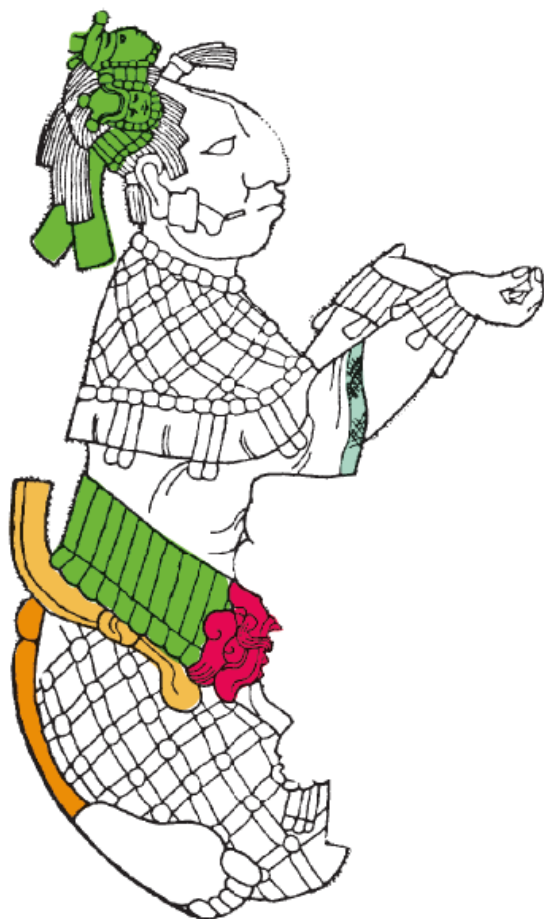


Fig. 4.70. Ix Sak K'uk en la Placa Oval de Palenque: diadema con máscaras del dios bufón (en verde); posible banda celestial (en azul) cinturón de teselas verticales (en verde); cabeza del tiburón (en magenta), lazada de la falda (en amarillo); posible taparrabos (en naranja). Dibujo en Schele 1979: 5, modificado por la autora.

Este no sería el único elemento masculino en su representación, puesto que se considera que el corte escalonado de su peinado suele verse más en hombres que en mujeres (Schele 1979: 12). Así bien, su indumentaria encaja dentro de la estética femenina del sitio, pero le fueron añadidos algunos elementos excepcionales como los que ahora comentamos.

Además, como miembro de la nobleza, está engalanada con las más ricas joyas como las orejeras con la forma del cáliz de la flor y las muñequeras clásicas de teselas verticales decoradas con cuentas.

Otro elemento importante en su indumentaria lo luce en la cabeza. En esta ocasión no nos encontramos con un fastuoso tocado, sin embargo, la banda que porta es igualmente significativa. Lleva el cabello recogido mediante una diadema de cuentas cilíndricas decorada con máscaras del dios bufón, de la cual cuelgan dos tiras de tela detrás, probablemente parte del lazo que la sujeta a su cráneo (3.98.c.). A la altura de su frente distinguimos un mechón de pelo atado o atravesado por un tubo, muy frecuente en las representaciones femeninas y en los peinados mayas en general. Esta forma de representar al dios bufón en su versión antropomorfa era más propia del período Clásico Temprano, de acuerdo con el estudio de su evolución realizado por Fields (1991: 167), mientras que K'inich Janahb Pakal porta una versión zoomorfa del dios, mucho más típica del Clásico Tardío. Esta banda era un distintivo propio de la realeza (Schele y Miller 1992: 114), por lo que algunos lo han interpretado como un indicador de su paso por el trono (Schele 1979: 12).

En conjunto, su indumentaria la convierte en una imagen personificada de la diosa de la luna (Looper 2002: 182-183) y, podríamos apuntar también, de la divinidad del maíz.

Las efigies del dios bufón, se complementan con la máscara de mayor tamaño, también de esta divinidad, que adorna el tocado que ella sujeta para K'inich Janahb Pakal. Este objeto, de gran valor, está formado por un tambor decorado por motivos de círculos concéntricos unos al lado de otros, seguramente cuentas, enmarcados arriba y abajo por sendas bandas de teselas cuadradas. Finalmente, la parte superior está coronada por un racimo de plumas que ascienden y se esparcen, probablemente de quetzal (Fig. 3.5.).

Este acto público de entrega colmado de elementos simbólicos plasma, como anunciábamos en epígrafes anteriores, la transmisión de poder que se produce en el año 615 a. C., cuando K'inich Janahb Pakal asciende al trono. De este modo, el retrato de Ix Sak K'uk la presenta como la poseedora del poder regio y, por tanto, la encargada de transmitirlo a su descendiente y legitimar así su posición en el trono. La forma escogida para representar este tema fue, por tanto, la entrega de las insignias que le corresponden como rey. Tanto si ella llegó a gobernar antes que él como si no, lo que es cierto es que fue su línea de sangre la que prosperó, en vez de la de su marido. Y, también, que fue ella quien tuvo la potestad para entronizar al siguiente gobernante de Palenque. Tal y como apuntó Joyce (2000: 83), ante la ausencia de otros textos o imágenes, ella ha sido registrada en el arte monumental

como la única encargada de asegurar su legitimidad. Probablemente, este hecho alimentó las hipótesis de que ella era su predecesora en el trono.¹⁵

Además, esta escena hay que entenderla integrada en el contexto espacial en el que se ubica, la Casa E, que, de acuerdo con recientes investigaciones, representa la montaña florida y, por tanto, salir de su interior significa cruzar el umbral hacia lo celestial (Kupprat 2019: 230). Es decir, que el edificio expande el mensaje que ya se advierte en la imagen, de la representación del gobernante que asciende al trono, equiparado al dios del maíz que renace. Y, en tanto que el hijo reencarna al padre en el mandato (Kupprat 2019: 232), la figura de la madre haciendo posible este traspaso de poder, se torna imprescindible.

En lo que respecta al texto que acompaña a la representación, observamos dos grupos de glifos, cuatro sobre la cabeza de la señora y tres al costado izquierdo del gobernante. El cartucho glífico que la acompaña a ella indica, en primer lugar, la acción, una ascensión, y seguidamente su nombre y sus títulos. Esto ha permitido relacionarla con la mujer retratada en los lados norte y sur del sarcófago del Templo de las Inscripciones. Mientras que el otro bloque de texto es el que registra el nombre de K'inich Janahb Pakal, como hijo de ella, y el glifo emblema de Palenque (Schele 1979: 10-11, 1994: 1). La ordenación del texto se suma al conjunto de características que hacen de esta obra una pieza excepcional, en tanto que es ella el sujeto principal de la acción, aunque el protagonista del evento sea él. Esto es así porque, desde nuestro punto de vista, el que ella aparezca como legitimadora del trono no la convierte en un personaje secundario, sino en una pieza clave del acontecimiento. De hecho, Looper (2002: 182) defiende que el hecho de representar a la reina con elementos masculinos es un intento de mostrar una imagen andrógina de la misma que, combinando la esencia de los dos espíritus, se presenta como un ancestro empoderado traspasándole el poder a su hijo. Desde esta perspectiva, la reina regente ya no es vista como una reina masculinizada para justificar su enorme poder, sino como una reina tan poderosa que detenta las capacidades de ambos géneros. Y, además, en su nombre, en esta escena, se ha identificado un teónimo, que indica que ella personifica un aspecto del dios GI (Kupprat 2019: 231-323).

Como vemos, la presencia de esta mujer en el reinado del gran K'inich Janahb Pakal fue fundamental. De hecho, autoras como Joyce (2000a: 83) han alegado que una buena parte

¹⁵ Aunque esta es la hipótesis más aceptada, recientemente, la investigadora Vega Villalobos (2018: 102) ha propuesto que la Placa Oval no esté representando el traspaso de poder de la madre a su hijo, lo que implica que ella misma se despoja de este título para concedérselo a él, sino que simplemente se trataba de una manifestación pública de la ascendencia, de la pertenencia al linaje del gobernante.

del programa iconográfico de Pakal estuvo diseñado para conmemorarla a ella y, por consiguiente, afianzar así su reinado. Por ello fue indispensable que la señora figurase también entre los retratos de los ancestros labrados en los laterales de su sarcófago. Ix Sak K'uk es retratada, en este caso, junto a K'an Mo' Hix, en los dos lados cortos (norte y sur) de la pieza. En total son diez los retratos ubicados en los cuatro costados del sarcófago y representan a siete de sus ancestros siguiendo la línea generacional de sur a norte y de este a oeste (Schele y Freidel 1990: 283).¹⁶ Su madre, como decíamos, su padre y su abuela, aparecen dos veces cada uno (Schele y Miller 1992: 268; Stuart y Stuart 2008: 177).¹⁷



Fig.4.71. Detalle de los relieves del sarcófago de K'inich Janahb Pakal de Palenque. Lateral norte (izquierda) y lateral sur (derecha). Dibujo en Schele y Mathews 1998: 121.

Las figuras no se representan de cuerpo completo, sino que emergen de la tierra de cintura para arriba (Fig. 4.71.). En los dos retratos de la señora Sak K'uk, observamos cómo surge su torso de frente, y su rostro de perfil. Se trata de imágenes sobrenaturales, pues además de las joyas y el tocado propios de la nobleza, estos retratos muestran ramificaciones surgiendo de la cabeza y los hombros de cada uno de los personajes representados, es decir, que como comentamos en el análisis anterior, se muestran como árboles frutales que emergen desde la tierra fértil. Así, Ix Sak K'uk renace en esta imagen, convertida en planta de cacao (Schele y Mathews 1998: 122). De acuerdo con los investigadores, estas representaciones guardan paralelismos con el mito de la resurrección del dios del maíz, en

¹⁶ "Chaacal I inicia la progresión del linaje a través del tiempo, que culmina con la madre y el padre de Pacal, quienes emergen en los extremos norte y sur del sarcófago" (Schele y Freidel 1990: 277)

¹⁷ Para más información sobre las representaciones de los ancestros en el sarcófago véase apartado anterior relativo a Ix Yohl Ik'nal de Palenque.

este caso, son los ancestros quienes surgen de la tierra que Pakal nutre con su cuerpo tras su enterramiento. En conjunto se trata de un mensaje de renacimiento, camino en el que se inicia el gobernante en el momento en el que fallece y se une a sus antepasados. En resumen, tal y como hemos apuntado también en el epígrafe anterior, el programa iconográfico que envuelve al sarcófago representaría una de las ideas más importantes de la cosmovisión maya, la creencia en la regeneración de una nueva vida, de manera cíclica, tras la pérdida de la anterior.

Ambas imágenes son muy similares, un amplio pectoral cubre su pecho y sus hombros en ambos casos, formado por piezas rectangulares con una X en el centro. Por debajo de su pecho, apenas se distingue algo más de su indumentaria, tal vez un cinturón. También en sendos retratos cuelga de su cuello un colgante de cuentas del que pende un medallón decorado con cuentas más pequeñas. En el lado norte, dicho medallón lleva infijo el símbolo **IK'**, del mismo modo que Ix Yohl Ik'nal (Fig. 4.68.). En cambio, en el retrato del lado sur, si portaba algún símbolo infijo, no lo podemos apreciar dada la posición de su mano.

De hecho, otra de las diferencias que destaca en estas representaciones es la posición de sus manos. En este sentido, cabe mencionar la apreciación que hicieron Schele y Miller (1992: 66) sobre la posibilidad de que la reina hubiera padecido algún tipo de enfermedad como la acromegalia,¹⁸ que, de acuerdo con estas autoras, explicaría la forma hinchada de sus dedos en estas representaciones, en comparación con las de otros ancestros. No obstante, desde nuestro punto de vista, este no es el caso en todos los retratos de la reina y, en las imágenes del Sarcófago, esta supuesta anomalía en sus extremidades y su rostro no nos parece tan evidente como para justificar una enfermedad.

En el análisis de estas escenas observamos también la línea que se dibuja por su mejilla desde el contorno de su boca. Quizás se trataba de la huella de la sangre propia del autosacrificio mediante perforación de la lengua o de una escarificación.

¹⁸ "Enfermedad crónica debida a un exceso de secreción de hormona del crecimiento por la hipótesis, y que se caracteriza principalmente por un desarrollo extraordinario de las extremidades y de la mandíbula inferior" (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Sf.).

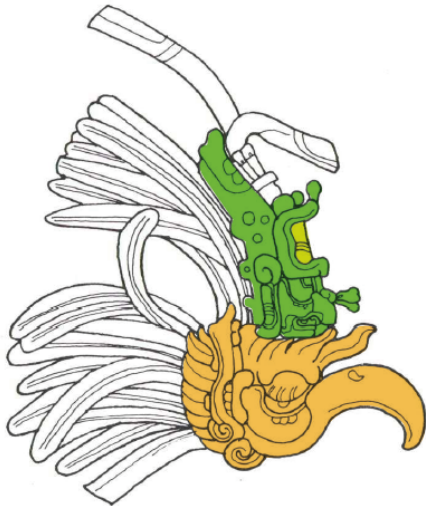


Fig. 4.72. Detalle del tocado de Ix Sak K'uk en el lateral nortel del sarcófago de K'inich Janahb Pakal de Palenque: máscara de ave (en amarillo); máscara del dios bufón (en verde); marca del espejo (en verde claro). Dibujo en Schele y Miller 1992: 68, modificado por la autora.

Por último, cabe prestar atención a sus tocados formados por una máscara zoomorfa en forma de ave, sobre la que descansa la máscara de una divinidad que porta también su propio tocado con el símbolo de espejo brillante, (Fig. 4.72.), (Schele y Miller 1992: 43). Por sus características nos parece que corresponde a una representación del dios bufón. De la parte trasera de cada una de estas máscaras emergen dos grupos de plumas largas, representadas con gran dinamismo. Además, el ave cuenta solamente con la parte superior del pico, por lo que la cabeza de la señora parece surgir de su boca (Schele y Miller 1992: 68).

En general, los tocados de los ancestros retratados en el sarcófago representan sus nombres o aspectos de su historia, de ahí que Ix Sak K'uk porte el quetzal (Stuart 2012: 133). Aunque, como indicamos en el apartado anterior, también podría tratarse de una forma de referirse a los brotes o al nuevo crecimiento.

Dada la complejidad de este conjunto iconográfico, la epigrafía ha jugado un papel fundamental para reconocer a los personajes retratados e interpretar las imágenes. Ix Sak K'uk es nombrada aquí como madre (Schele 1979: 11).

Tanto si gobernó de manera más o menos directa, como si no, lo que sí es seguro es que nos encontramos con uno de los ejemplos más significativos de mujer poderosa del período Clásico de la cultura maya y una importante evidencia de transmisión del poder por vía materna que demuestra cómo, en algunos casos específicos, la tradición patrilineal pudo verse quebrada y la herencia del poder pasó de mano en mano también por medio de mujeres.

4.8.3. | **Ix Tz'akbu Ajaw** | La Reina Roja¹⁹ | (614 d. C.²⁰-672 d. C.)

B I O G R A F Í A

La historia de esta mujer la sitúa en Palenque a principios del s. VII. No obstante, su procedencia era extranjera, pues llegó a la ciudad desde un lugar situado hacia el oeste, llamado Uxte'k'uh (Bernal 2005: 77-78, 84; Tuszyńska 2016: 77, 95; 2017: 58).²¹

Probablemente, pertenecía a la casa real de este sitio secundario pues se cree que pudo ser hija del gobernante Yax Itzam Aat (Bernal 2005: 77; González Cruz 2011: 249). Y, solo una posición social de relevancia explicaría que, una vez en la capital, se casara con el gobernante K'inich Janahb Pakal (Stuart y Stuart 2008: 162).²² Martin y Grube (2002: 162) fechan este enlace alrededor del año 626 d. C. Esta fecha es la primera que deja constancia de su presencia en Palenque, pero el texto no ha sido descifrado, por lo que no se puede probar que el evento registrado sea el de su matrimonio (Bernal 2005: 78; Tuszyńska 2016: 132). Por ello, Stuart y Stuart (2008: 162) simplemente apuntan que tuvo lugar antes del 635 d. C., de acuerdo con la fecha de nacimiento de su primer hijo. Al tratarse de una mujer extranjera, es probable que su matrimonio fuera un acuerdo de conveniencia para afianzar las relaciones políticas entre los dos sitios y, en última instancia, expandir y asentar el dominio de Palenque en toda la región.²³ De hecho, a pesar de no contar con una inscripción concreta que lo pruebe, existe una expresión en la inscripción del Templo del Sol, en Palenque, que señala la ascendencia por la parte femenina y que aparece generalmente vinculada a los episodios de alianza política, con lo cual, podría servir para justificar los motivos de esta unión (Bernal 2005: 77-78; Tuszyńska 2017: 55).

Once años más tarde, en el 635 d. C. nació su primer hijo, K'inich Kaan Bahlam II, y en el año 644 d. C. el segundo, K'inich K'an Joy Chitam II (Martin y Grube 2002: 162; Escobar 2003: 750). Aunque hay quien considera que Tiwol Chan Mat, nacido apenas cuatro años

¹⁹ También conocida como Señora Sucesión, véase: González Cruz 2011: 245.

²⁰ La fecha tentativa de su nacimiento se ha calculado en base a la edad en la que se estima que murió, en el año 672 d. C. (González Cruz 2011: 245).

²¹ Para más información sobre la posible ubicación del sitio, véase: Bernal 2005: 84-85 o González Cruz 2011: 245. El lugar también es denominado Ox Te K'uh por Bernal (2005: 77) y Uxte'k'uh por González Cruz (2011: 245) y, Martin y Grube (2002: 162). Estos últimos, al contrario que los demás, afirman que estaba vinculada con esta ciudad pero que realmente provenía de otro lugar conocido como Toktan.

²² Para consultar un estudio más detallado de la relación entre Ix Tz'akbu Ajaw y K'inich Janahb Pakal, véase: González Cruz 2011: 243-252.

²³ Para más información sobre la importancia que pudo tener para Palenque la incorporación del sitio de Uxte'k'uh entre sus aliados, véase: Bernal 2005: 86.

después, en el año 648 d. C., también fue hijo suyo, lo que significaría que dio a luz a tres niños. Los dos primeros llegaron a gobernar el sitio, pero el tercero, probablemente murió antes de poder ostentar este puesto (Stuart y Stuart 2008: 162, 248). A pesar de ello, el hecho de que dos hijos de una mujer de Uxte'k'uh llegaran a ostentar el poder en Palenque, debió servir para consolidar todavía más la relación entre ambos sitios, y revela la importancia estratégica que debió tener esta ciudad periférica para la capital.

Por otro lado, se cree que también pudo estar emparentada con la Señora Kinuuw Mat, que estudiaremos a continuación. Esto se debe a que esta segunda dama era originaria del mismo sitio y, probablemente, para refugiarla de los ataques de Tortuguero a Uxte'k'uh, Ix Tz'akbu Ajaw le concertó un matrimonio en Palenque (Bernal 2005: 80; González Cruz 2011: 249).

Dado que formó parte de la corte de uno de los gobernantes mejor documentado y más célebre de Palenque, y que dos de sus hijos accedieron al trono posteriormente, son diversos los vestigios que nos han llegado sobre ella, y que nos permiten analizar su imagen y reconstruir brevemente su historia.

A continuación, en base a los estudios realizados por Tuszyńska (2016; 2017), incluimos una recopilación de los títulos nobiliarios asociados a esta dama. Entre sus menciones cuenta con el prestigioso nombre de *K'uhul Baake'l Ajaw*, es decir, que, junto a su nombre, figura la expresión “gobernante divino de Palenque”. Al tratarse de un título registrado bastante tiempo después de su muerte, en el año 692 d. C., se ha interpretado como una forma de reconocer a la mujer que estuvo al lado de dos de los reyes más importantes de la historia de la ciudad, su marido K'inich Janahb Pakal y su primogénito K'inich Kaan Bahlam II. No obstante, esta inscripción es excepcional en sus registros, pues solo aparece grabada en el tablero principal del Templo del Sol, y es sumamente significativa ya que, a pesar de ser forastera, cuenta con el glifo emblema de la ciudad capital. Por otra parte, el título *k'uhul ixik* “mujer divina”, sí fue utilizado para referirse a ella tanto en el Panel del Palacio, como en los Templos de la Cruz y de la Cruz Foliada, determinando su alto estatus social. El título de *Ix Ajaw* “mujer noble”, llegó a acompañarla hasta en siete ocasiones en las inscripciones de Palenque. Y es una de las mujeres portadoras de los títulos de la “vasija invertida” y *ch'ok*, cuyos significados específicos todavía suponen una incógnita para los especialistas. Por último, es significativo que en el Panel del Palacio ostente un título más, el de “serpiente acuática”.

El mayor número de menciones se las debe a su hijo Kaan Bahlam, que hace referencia a su madre en numerosas ocasiones, aunque también fue mencionada por K'an Joy Chitam (Puga 2009: 138). Esto hace que sea una de las mujeres que más aparece en los textos

grabados de una ciudad, pues lo común es que estas damas fueran documentadas como madres solamente en una ocasión (Tuszyńska 2016: 65).

En resumen, el nombre de la Señora Tz'akbu Ajaw fue documentado en los monumentos de hasta cinco de los edificios más relevantes de la ciudad de Palenque, en el Templo de las Inscripciones, en los templos del Grupo de la Cruz y en otros paneles en los que también aparece retratada, el Panel del Templo XIX, el Panel del Palacio y el Panel de Dumbarton Oaks.

Finalmente, Ix Tz'akbu Ajaw murió el 13 de noviembre del año 672 d. C. (Stuart y Stuart 2008: 169). Y se calcula que contaba con unos 58 años de edad (González Cruz 2011: 245). El acontecimiento de su muerte quedó registrado dos veces en el Panel 3 del Templo de las Inscripciones y en un incensario (Tuszyńska 2016: 275). Existen hipótesis que apuntan a que ella pudo ser la mujer enterrada en el Templo XIII-sub, es decir, que pudo ser la gran reina roja, lo que implicaría que cuenta con uno de los ajuares funerarios más ricos y venerados del sitio, y que su tumba destaca frente a cualquier otra tumba femenina (Bernal 2005: 80-81; Stuart y Stuart 2008:183-184).²⁴

De ser así, obtuvo un gran reconocimiento por parte de los suyos. Su tumba dejó constancia tras su muerte, de la importancia que tuvo en vida.

²⁴ Para más información sobre los últimos estudios de la tumba de la reina roja véase: Tiesler, Cucina y Romero 2004; Malvido 2006; González Cruz 2011, 2015 o Pillsbury 2018.

REPRESENTACIONES

En lo que respecta a las imágenes, contamos con varios retratos de esta dama, muy ricos y diferentes entre sí.²⁵

El Templo XIV fue dedicado por K'inich K'an Joy Chitam el 25 de mayo del año 709 d. C., momento en el que ascendió al poder, con la intención de honrar a su predecesor en el trono, K'inich Kaan Bahlam II (Schele y Miller 1992: 274; Bernal 2005: 81-82). Y, para el interior de este santuario, mandó labrar un tablero en el que encontramos uno de los retratos más célebres de esta dama, madre de ambos reyes.

Del mismo modo, este gobernante encomendó a los artistas de su ciudad otro tablero, exclusivamente para el Palacio, en el que se incluye una extensa mención a esta mujer, así como otro de sus retratos (Escobar 2003: 750; Bernal 2005: 82). De hecho, el texto ocupa la mayor parte del tablero, solo una pequeña porción está dedicada a la imagen.²⁶ Este monumento fue dedicado alrededor del año 720 d. C. y fue hallado por el equipo de excavación de Alberto Ruz Lhuillier en 1949 (Schele 1979: 13; Schele y Miller 1992: 114).

Existe un tablero más en el que vemos grabada su imagen, el Panel Número 2 o de Dumbarton Oaks (Escobar 2003: 750; Bernal 2005: 82), fechado hacia el año 722 d. C. (Schele y Miller 1992: 275). Se desconoce su ubicación original exacta, pero al tratarse de un tablero tallado en el estilo propio de la región del Usumacinta y que contiene el nombre de ella y de otros personajes de la dinastía de Palenque, se asume que perteneció a esta ciudad y que debió de estar inserto en los muros interiores de algún templo o palacio, como ocurre con los otros ejemplos conocidos (Fuente 2004: 244).

Por último, en los pilares de la fachada principal del Templo de las Inscripciones, labrados sobre estucos policromados, fueron hallados cuatro retratos (en los cuatro pilares internos), de figuras de pie sosteniendo en sus brazos a un bebé deificado. Tres de las representaciones muestran a personajes masculinos y, solamente una muestra a una mujer. Sobre su identificación se ha barajado que pudiera tratarse de Ix Sak K'uk, como madre de K'inich Janahb Pakal o, más probablemente, su esposa y madre del pequeño heredero, la Señora Tz'akbu Ajaw (Schele y Mathews 1990: 99; Stuart y Stuart 2008: 169-170). Es por ello que la incluimos en este análisis.

²⁵ En el volumen *La Reina Roja* de González Cruz (2011: 191-212), puede consultarse una comparativa entre los vestigios materiales hallados en la tumba asociada a Ix Tz'akbu Ajaw, y los ornamentos que vemos en sus representaciones.

²⁶ Para consultar un análisis exhaustivo del texto de este monumento, véase: Stuart 2012.

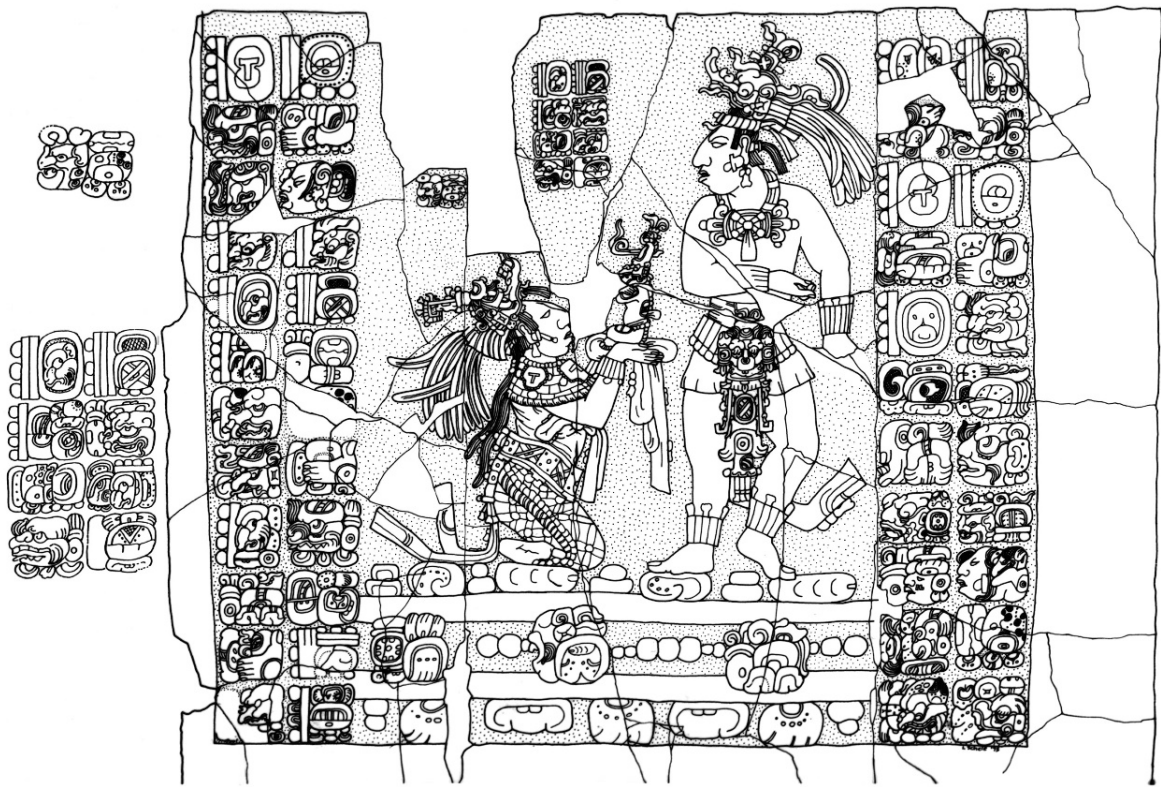


Fig. 4.73. Panel del Templo XIV de Palenque. Dibujo de L. Schele.

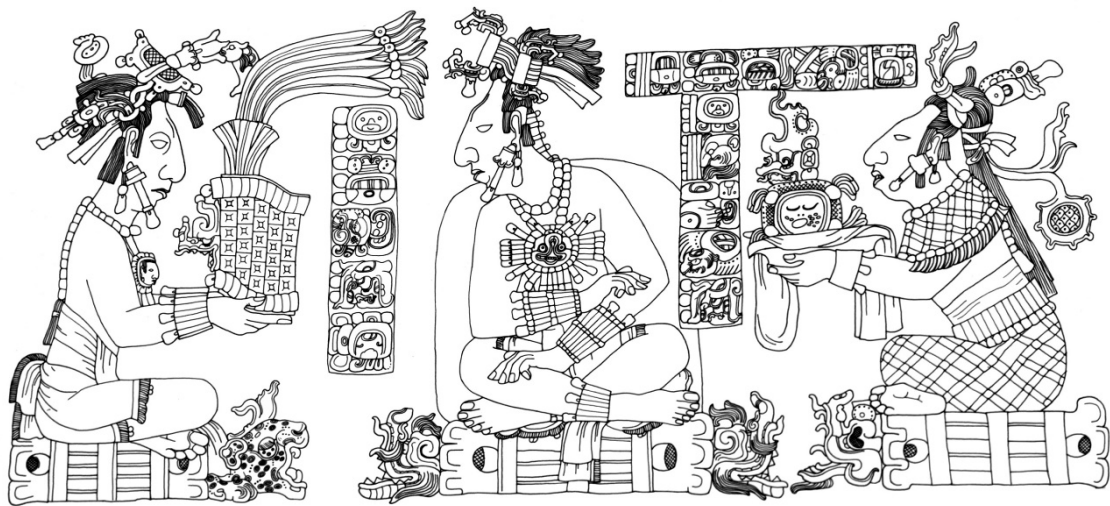


Fig. 4.74. Panel del Palacio de Palenque. Dibujo de L. Schele.



Fig. 4.75. Relieve del Panel Número 2 o de Dumbarton Oaks de Palenque. Dibujo de J. Montgomery.



Fig. 4.76. Pilar C, Templo de las Inscripciones de Palenque. Dibujo de L. Schele.

La representación del Panel del Palacio es considerablemente similar a la del Tablero de los Esclavos (Fig. 4.80.). Ella y su marido, K'inich Janahb Pakal, se encuentran sentados en los extremos de la escena, con las piernas cruzadas sobre un trono (Fig. 4.74.). Están de perfil y se inclinan hacia el centro, donde se encuentra el hijo de ambos, K'inich K'an Joy Chitam, sentado de frente. Extienden sus brazos hacia él y le ofrecen las insignias propias de la realeza. Este esquema compositivo se inició en el sitio con la representación de Ix Sak K'uk, en la Placa Oval, ofreciéndole el tocado de tambor a su hijo (Fig. 4.69.). Desde entonces, la representación de uno o dos de los predecesores del gobernante en mitad de esta acción se convirtió en la forma tradicional de representar o conmemorar los eventos de ascenso al trono (Schele 1979: 1). Ix Tz'akbu Ajaw fue representada en este contexto en dos ocasiones: en el Panel del Palacio, a la izquierda del gobernante, y en el relieve del Panel del Templo XIV, a la derecha. En este segundo ejemplo es ella sola quien, arrodillada a los pies de su hijo K'inich Kaan Bahlam II, le hace entrega de la efigie de una deidad (Fig. 4.73.). La composición en este monumento recuerda todavía más a la de la

Placa Oval, por el hecho de que esté presente únicamente la madre en la escena. Se trata de escenas en las que los progenitores llevaban años fallecidos cuando se tallaron los relieves, por lo que se consideran representaciones de ancestros (Schele y Miller 1992: 115).

En este sentido, Schele y Miller (1992: 275) destacan que, generalmente, el padre ocupa el lugar a la derecha de su hijo cuando se trata de justificar su posición política. En cambio, en este tipo de escenas sacras o de divinización, la mujer ocupa el puesto dominante, tanto si está sola como si la acompaña el varón. Por lo que se puede deducir que en este contexto se le dio más valor a la función femenina.

Bastante similar es también la posición de la señora Tz'akbu Ajaw en el Panel de Dumbarton Oaks (Fig. 4.75.). En este caso, la señora también se encuentra en el flanco derecho del gobernante, dispuesto de pie, con el pie izquierdo de puntillas, como en el Tablero del Templo XIV. Nuevamente se sienta arrodillada sobre sus piernas, pero en lugar de ofrecer el objeto que porta, lo sujeta en su regazo. Su mirada no está orientada hacia su hijo, como ocurre en las imágenes descritas anteriormente, ni su cuerpo se inclina hacia delante, sino que cruza su mirada con la de su esposo, en el extremo opuesto y se mantiene erguida en su posición. Esta forma diferente de interactuar que tienen las figuras, en comparación con otras escenas de composición similar como el Tablero de los Esclavos o el Panel del Palacio, respaldan la idea de que, a pesar de las similitudes, el Panel de Dumbarton Oaks no plasma, como los anteriores, una entronización (Schele 1979: 10). Más adelante retomaremos la cuestión de la temática representada.

Asimismo, de la Fuente (2004: 244, 246) explica estas diferencias, a causa de una transformación paulatina del arte de Palenque hacia un nuevo estilo y forma de comunicar. Por razones estilísticas y temáticas, este panel fue incluido también en el grupo de obras de estilo naturalista-dinámico temprano que, según esta misma autora, se sitúan cronológicamente entre el 721 y el 751 d. C. Por lo que, sus rasgos formales están en sintonía con la fecha propuesta para este monumento. No obstante, también apunta que su estilo es más estático que otras obras del momento, tal vez derivado de una acuciante necesidad de finalizar los trabajos antes de tiempo, por lo que no tiene el mismo acabado que el resto o, como decimos, debido a las nuevas tendencias artísticas. Por lo que, en el ámbito del lenguaje visual, esta obra podría considerarse un ejemplo de la transición entre dos estilos artísticos y comunicativos en Palenque.

En el Pilar del Templo de las Inscripciones se muestra de pie, con los pies apuntando hacia afuera y las piernas ligeramente separadas (Fig. 4.76.). En su brazo derecho acuna a K'inich Kaan Bahlam II bebé, y el izquierdo lo extiende hacia su izquierda, para sujetar la cola

serpenteante en la que se convierte la pierna de su hijo. Todo el cuerpo se muestra de frente, y parece que orientaba su rostro hacia la izquierda, siguiendo posiblemente el curso del ofidio, como en el Dintel 38 de Yaxchilán (Fig 4.152.).

Como joyas básicas en su indumentaria, vemos que en todos los casos porta muñequeras anchas de teselas decoradas con cuentas colgantes. En el Palacio y en el Templo XIV la señora repite el collar de cuentas esféricas con un contrapeso en la espalda, y las orejeras de flor, también con contrapeso. En el Tablero de la Dumbarton Oaks, en cambio, no se distingue ningún collar, y las orejeras son similares, pero en forma de disco. Desafortunadamente, no podemos distinguir este detalle en el Pilar.

Otra constante sería el uso de la falda de red tanto en el relieve del Templo XIV, el del Palacio y el del Pilar del Templo de las Inscripciones. Este vestido estaría en sintonía con la temática global de las escenas, ya que se considera una prenda propia de las madres, cuando son representadas legitimando el poder de sus hijos (Rivera 2018: 131). Además, esto es todavía más evidente si observamos que, aunque se trata de un tipo de traje portado también por hombres en el área maya, en estas escenas es ella siempre el único personaje que lo luce, en contraste con las figuras masculinas. Asimismo, tanto en el Panel de Dumbarton Oaks como en el Panel del Palacio, se aprecia una prenda interior de tela alrededor de la altura de la cintura, quizás una faja, mientras que en el Panel del Templo XIV se cubre con un enredo anudado en la parte delantera y, sobre este, se coloca el resto de la indumentaria. El cuerpo del niño y la erosión, no nos permiten apreciar cómo iba vestida de cintura para arriba en el Templo de las Inscripciones.

En el Panel del Palacio completa la indumentaria del traje de red con la pequeña capa que cubre sus hombros, terminada en un bordado de flecos. En el Tablero del Templo XIV esta prenda ya no parece seguir el motivo de red y sobre su fondo destacan grandes motivos decorativos con el símbolo en forma de T o **IK'** "viento" (Fig. 4.77.). Símbolo propio, como hemos visto, de la Señora Yohl Ik Nal.

La vestimenta de Ix Tz'akbu Ajaw en el panel de Dumbarton Oaks es similar en cuanto a la forma, pues cuenta con una pieza de tela interior que asciende por encima de su ombligo (igual que la de su marido), una falda larga y una pequeña capa o pectoral. Sin embargo, el diseño varía. En este caso la falda es lisa, salvo por una franja decorada en el borde, recorrida por símbolos florales y el patrón en forma de T, o medios cuatripartitos (Fig. 4. 78).



Fig. 4.77. Detalle de la Fig. 4.73: Insignia cuatripartita: serpiente de hocico cuadrado (en verde), concha (en magenta), cartucho con las bandas cruzadas (en azul celeste); criatura de hocico largo (en amarillo; símbolo **IK'** (en verde claro); cinturón (en naranja). Dibujo modificado por la autora.

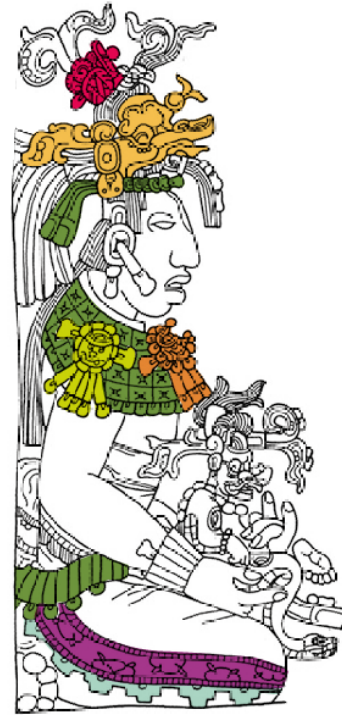


Fig. 4.78. Detalle de la Fig. 4.75: signos jeroglíficos (en magenta); criatura de hocico largo (en amarillo); medallón divinidad (en verde claro); medallón dios Bufón (en naranja); banda floral (en lila); banda del signo **IK'** (en azul celeste); pectoral y cinturón de teselas verticales (en verde). Dibujo modificado por la autora.

En este caso parece que porta un pectoral fabricado con cuentas cuadrangulares sobre el que se adhieren sendas máscaras de divinidades decoradas con cuentas. La que se encuentra al frente representa al dios bufón.

Para completar su indumentaria, sujeta la falda por medio de un cinturón. Emplea el clásico diseño de jade de cuentas rectangulares dispuestas en vertical, que vemos que está presente tanto en este retrato de Dumbarton Oaks como en el Panel del Palacio, y que también lo portan otros personajes masculinos en las representaciones palencanas (Fig. 3.91.a.). Algo más elaborado es el cinturón que porta en las otras dos escenas. En el Tablero del Templo XIV combina bandas cruzadas con un símbolo en el que están marcados los cuatro puntos cardinales y, en el centro, el quincunce. Y, recorriendo el borde inferior, observamos el mismo motivo en forma de T que veíamos en la franja decorada de su falda, en el Tablero de Dumarton Oaks. Este cinturón cuelga por la parte trasera, con el motivo floral propio de la decoración de las vestimentas masculinas, y arrastra por el suelo dos tiras de tela larga, muy similares a las del taparrabos que porta su hijo, frente a ella y a la pieza que vemos sobre el tocado de los ancestros en el Sarcófago de K'inich Janahb

Pakal (véase Fig. 4.72.). En la imagen del Pilar del Templo se distingue también un cinturón complejo decorado con símbolos de bandas cruzadas y compuesto por elementos que caracterizan otros cinturones como la máscara con el símbolo *pohp* y las hachas colgando, o la flor de tres estambres (3.91.f.). Sigue el estilo de los taparrabos masculinos.

Cabe apuntar que en los cuatro monumentos está representada descalza.

Y, aunque el tocado es diferente en cada imagen, en el Palacio y en el Templo XIV el peinado se distingue por su larga cabellera, anudada en la nuca, que cae por toda su espalda. Este es un aspecto que se repite también en el Panel de Dumbarton Oaks, pero desconocemos estos aspectos en el pilar del Templo de las Inscripciones.

Tanto en el Panel de Dumbarton Oaks como en el Panel del Templo XIV, la base del tocado la conforma una criatura sin identificar, que solamente cuenta con la mandíbula inferior, emulando así el surgimiento de la cabeza de la dama entre sus fauces. En el Templo XIV, además, este tocado está coronado por los elementos que componen la insignia cuatripartita (concha, serpiente de hocico cuadrado y cartucho de bandas cruzadas), (Fig. 4.77.). Por ello, Schele y Miller (1992: 272) defienden que se trata del monstruo cuatripartito que en lugar de espina de mantarraya tiene una serpiente de nariz cuadrada. De acuerdo con nuestro estudio, parece acertado afirmar que se trata de este tipo de tocado, que además es característico de las mujeres durante el período Clásico y está asociado al traje de red. En cambio, el signo en la parte superior del tocado de la reina en el Panel Número 2, incorpora una inscripción que Bernal (2005: 82) ha interpretado como 6-TO(K?), *wak-tok?*, “6-Nube (¿)”, y Schele (1979: 31) como el número 6 y el glifo del mes *ceh*, también indicador del cuarto de *k’atun*. Se trata de la parte final de la frase que describe su nombre y sus títulos, situada en el texto justo encima de su cabeza que, de este modo, culmina formando parte del decorado de su tocado (Fig. 4.78.). Este elemento se entremezcla con el diseño del peinado, pues se aprecian unos mechones de pelo atados también en la parte superior, cuya forma apunta hacia el texto indicando el inicio de la frase (Wald 1997: 10). Ambos tocados cuentan con el correspondiente abanico de plumas largas que caen por la parte trasera.

Por último, el peinado que porta en el Panel del Palacio es más acorde con la estética de otros monumentos de la ciudad de Palenque. No se trata de una pieza voluminosa, repleta de elementos simbólicos, sino que consiste en una cinta cruzada que recoge su cabello en una coleta. Y, a este peinado se le insertan elementos vegetales, identificados como lirios acuáticos, que señala que ambos progenitores habían fallecido para entonces (Schele 1979: 14, 22; Schele y Miller 1992: 114; Bernal 2005: 79). Además, en la parte alta del cráneo lleva adherido al tocado un glifo que se lee: *Nahb’ Loot (Chiht? K’uh*, el mismo que

precede a su nombre en el texto del mismo tablero (Schele 1979: 15; Bernal 2005: 79, 82). Encontramos así otro ejemplo en el que el tocado sirve como ornamento y, a su vez, como elemento de identificación (Fig. 4.79.).

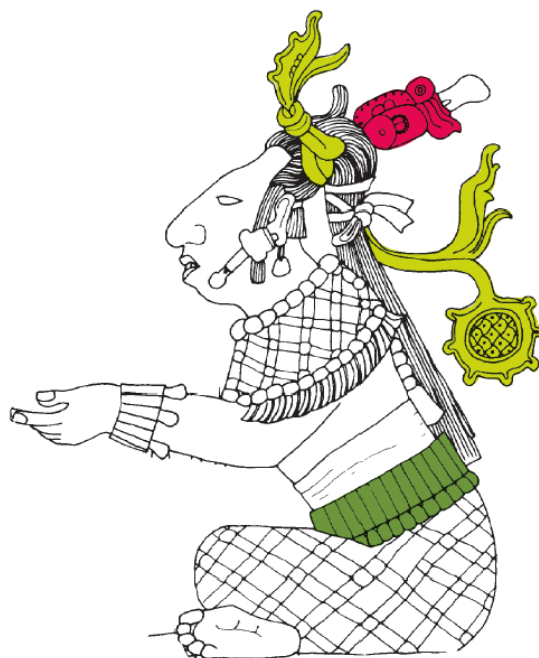


Fig. 4.79. Ix Tz'akbu Ajaw en el Panel del Palacio de Palenque: lirios acuáticos (en verde claro); glifo (en magenta); cinturón de teselas verticales (en verde oscuro). Dibujo en Schele 1979: 5, modificado por la autora.

En todas las escenas, Ix Tz'akbu porta algún elemento en sus manos. Este atributo tiene una enorme importancia. En el relieve del Palacio, al igual que veremos posteriormente en el Tablero de los Esclavos de Palenque, la señora carga un objeto identificado como “escudo de pedernal” formado por un escudo²⁷ y, sobre este, un excéntrico de obsidiana con la forma del rostro de un dios, en cuya frente se distingue el símbolo **KAB** “tierra” (Fig. 3.18.), (Schele 1979: 8, 14). El objeto es ofrecido en un plato del que cuelgan unas tiras de tela.²⁸ Esto lleva a pensar que debía estar envuelto previamente, quizás conformando uno de esos bultos que acostumbramos a ver en las representaciones de Yaxchilán. Este objeto se muestra en las escenas de ascenso, junto al tocado de tambor mayor. Este último lo porta su marido, complementando la ofrenda de ella, y conformando el conjunto de elementos que necesita su hijo para adquirir el rango de gobernante (Schele y Miller 1992: 69, 112, 114-115).

Por otro lado, tanto en el Templo XIV, como en el Panel Número 2, Ix Tz'akbu Ajaw sostiene la pequeña efigie de un dios. En la primera escena vemos la misma tela de la que hablábamos antes, que probablemente envolvía la figurilla (Fig. 3.4.). En cambio, en la

²⁷ Según Schele y Miller (1992: 114), este escudo estaba formado por una cabeza humana desollada.

²⁸ Este plato es reconocible por la forma de sus bordes, por lo que probablemente pertenecería a la forma temprana del grupo cerámico Otolum (Puga 2009: 138-139).

segunda, descansa sobre sus piernas. Las volutas de humo en el hacha clavada en su frente, en ambos casos, indican que se trata de efigies del dios K'awiil.²⁹ De hecho, en el texto que acompaña la escena situada en el Templo XIV, se describe que “por primera vez fue tomado el dios K'awiil porque así lo mandó la “Señora de la Luna” (Bernal 2005: 82), lo que, por otro lado, ha llevado a pensar que ella estuviera encarnando a la propia diosa en esta escena y él, al dios K'awiil, reproduciendo así un hecho mitológico del origen de los tiempos (Schele y Miller 1992: 272, 274).

Además, en el Panel Número 2 o de Dumbarton Oaks vemos también su pierna serpentina. Cabe apuntar que en la representación se muestra la planta del diminuto pie de la divinidad. Este no sería un hecho trascendental si no fuera porque los retratos de K'inich Kaan Bahlam II, que como sabemos fue representado en ocasiones como el dios K'awiil, se caracterizan por contar con seis dedos en alguna de sus extremidades. Los especialistas argumentan que fue una herramienta más para enfatizar e individualizar su divinidad, y que no se confundiera con una imagen más del dios (Schele y Freidel 1990: 294). Esta escena en la que K'inich Joy Chitam se mostró divinizado, acompañado de sus ancestros familiares, como testigos y cómplices de su triunfo, podría haber dado lugar a confusión, llevando a pensar que la pequeña efigie representaba a su hermano, quien le pasó el testigo del poder. Quizás, para evitar esa errónea deducción, se muestra así la planta del pie destacando que se trata del cetro del dios K'awiil y no de una personificación.

Esto enlazaría con la última escena, en el Pilar, en la que la señora Tz'akbu Ajaw acuna un bebé con una pierna también serpentina, que desembocaba en las fauces abiertas de una serpiente. En este caso sí se trata de un retrato de su hijo como dios. Esta forma de sujetar al animal en sus manos recuerda ligeramente a la composición de los dinteles 38 y 40 de Yaxchilán (véase Figs. 4.152. y 4.141.).

Otro aspecto interesante a destacar en las representaciones de la señora Tz'akbu Ajaw son las bases sobre las que descansa su figura. A excepción del Panel de Dumbarton Oaks, en el que ella y K'inich Janahb Pakal se arrodillan directamente sobre el suelo, en el resto de representaciones esta parte de la imagen también es significativa. En el Panel del Palacio está sentada sobre un trono decorado con la cabeza monstruosa de una serpiente con barba, cuyas fauces están abiertas, y, justo en frente, el trono casi simétrico que ocupa su marido, presenta la cabeza de un jaguar. De acuerdo con Schele (1979: 16), tanto uno como otro animal se consideran asociados a las familias de alto rango. Finalmente, el trono del hijo,

²⁹ En cambio, K'inich Janahb Pakal sujeta una efigie del dios Bufón en el Tablero de Dumbarton Oaks. Para más información al respecto, véase: de la Fuente 2004: 244; Stuart 2012: 136.

en el centro, presenta a ambos lados cabezas del tiburón *xook*. Asimismo, la forma de estos tronos indica que podían estar formados o, al menos, imitando una pila de esteras, puesto que se asemejan en forma, a los fardos de telas dobladas y apiladas que observamos en las escenas de ofrenda de tributo (véase, por ejemplo, las vasijas K1222 y K1248). Estos tronos pudieron estar decorados como una muestra del alto estatus de los tres. Equipara a ambos padres con el futuro gobernante y, de hecho, la serpiente del trono de la señora recuerda a la serpiente bicéfala de la barra ceremonial, atributo propio de reyes. Es más, los extremos del asiento, al igual que los otros dos que aparecen en escena, culminan con un motivo trilobulado que nos lleva a pensar en el motivo de la barra ceremonial. De hecho, estos tronos son iguales a los tronos en miniatura sobre los que se sientan las efigies de las divinidades cuando están siendo ofrecidas en escenas como el Panel del Templo del Sol de Palenque o el Panel de Xupá (véase Fig.4.87.). Asimismo, se ha interpretado también cada trono como una referencia a los tres tronos de la creación (Looper 2002: 189), y se ha hallado una correspondencia con los respectivos dioses de la triada de Palenque, el de la señora sería el trono del dios GII, o que hagan referencia a las tres piedras que establecen la creación del mundo (Schele 1979: 32). Looper (2002: 192-193) apunta que en la distribución de los tronos se pueden apreciar diferenciaciones de género, puesto que ella, la madre, no está asociada a la serpiente por azar, sino por su relación como mujer, con los rituales de derramamiento de sangre y comunicación con los ancestros, mientras que él, asociado al jaguar, es vinculado con el poder militar.

En el Pilar del Templo de las Inscripciones se mantiene de pie sobre un mascarón *Witz*, similar al que observamos en las representaciones de otras poderosas mujeres como Ix K'abel, en la Estela 34 de El Perú (Fig. 4.54.).

Sin embargo, el soporte más complejo es una especie de escalinata compuesta por bandas acuáticas sobre la que se arrodilla la señora en el Tablero del Templo XIV (Schele y Miller 1992: 115). Realmente, los dos personajes representados se apoyan en una banda acuática, un grupo de conchas y rectángulos apilados que representan la superficie del agua. La siguiente banda contiene tres glifos relacionados con aspectos acuáticos. Y, por último, una banda de signos silábicos que en conjunto podrían estar refiriendo a las aguas del Inframundo (Schele y Miller 1992: 272; Bernal 2005: 81).

Tanto en el Tablero del Templo XIV como en el Panel del Palacio, la temática y la función de la señora en la escena son similares, respaldar la ascensión al trono de su hijo.

En el primer monumento citado, el personaje principal, K'inich Kaan Bahlam II, aparece sumido en una danza ritual, mientras es acompañado por su antecesora, la señora Tz'Akbu

Ajaw, quien le otorga, como hemos visto, una efigie divina, símbolo del poder que pasa de una generación a otra, de padres a hijos. Se trata de un retrato *postmortem* de esta dama (Miller 1986: 140; Bernal 2005: 81). Este es uno de los tipos iconográficos más comunes, empleados para representar una ascensión. Yaxchilán es uno de los sitios donde más danzas de este tipo han sido reconocidas y en varias de ellas (Dinteles 1, 7 y 32), la dama acompaña al gobernante que sube al poder y carga consigo un bulto. Este envoltorio de tela podría ser equivalente al que vemos retirado y colgando sobre las manos de Ix Tz'akbu Ajaw, que deja al descubierto la imagen de un dios.³⁰ La diferencia es que en los ejemplos de Yaxchilán, generalmente son las esposas quienes acompañan al gobernante y el bulto está cerrado, mientras que en este caso es su propia madre.³¹

No obstante, no debemos olvidar que también el gobernante había muerto para cuando se labró este retrato, por lo que Schele y Miller (1992: 272, 274) se refieren a esta escena como una representación del paso del rey al más allá, cuando emerge triunfante tras vencer a los Señores del Xibalbá y por fin puede reunirse con su difunta madre y sumarse a la extensa línea de venerados ancestros reales. Es posible que se trate de una mezcla de ambos conceptos, que se haya empleado el esquema propio para la conmemoración de las escenas de ascenso al poder para honrar, por un lado, su paso por el trono de Palenque y, por otro, ensalzar y justificar su nueva posición, la que le corresponde en el reino sobrenatural como ancestro. Rango al cual ya pertenecía Ix Tz'akbu Ajaw por entonces.

También en el segundo, el Panel del Palacio, se presenta una entronización, la del segundo hijo de nuestra protagonista, K'an Joy Chitam (Schele y Miller 1992: 112; Wald 1997: 9; Bernal 2005: 82). E, imitando el esquema que siguió K'inich Janahb Pakal en su propio monumento, la Placa Oval, es secundado por sus predecesores, en este caso los dos (Schele y Miller 1990: 114; Stuart 2012: 122). A pesar de que su madre y su padre habían fallecido para entonces, de acuerdo con las tradiciones artísticas de la ciudad y, con ánimo de reforzar su derecho al trono, son representados en esta imagen, situados a ambos lados del futuro rey y haciendo entrega de las insignias regias. Del mismo modo que en la Placa Oval, el Templo XIV o el Tablero de los Esclavos. De hecho, Schele y Miller (1992: 112) insisten en que la transferencia de la autoridad real era concebida por los mayas precisamente, como un acto divino. Por lo que los antepasados que hacen entrega de los

³⁰ Para más información sobre los argumentos que respaldan esta teoría véase, Schele 1979: 14.

³¹ Para más información sobre los bultos y las efigies de divinidades cargadas por mujeres, véase: p. 121 y p. 116, respectivamente.

objetos, que simbólicamente representan el cambio de gobernante, siempre se encuentran en el plano sobrenatural, es decir, que han fallecido y se han convertido en ancestros.

En el denominado Panel de Dumarton Oaks o Número 2, la composición es muy similar a la del Panel del Palacio y la acción es una danza, así como vemos en el Tablero del Templo XIV. En este caso, K'inich Joy Chitam baila personificando al dios Chaahk o GI que emerge triunfante del Xibalbá, tras su muerte (Schele 1979: 30-31; Schele y Miller 1992: 275-276; Martin y Grube 2002: 17). Y ella le acompaña, al igual que su marido. Por lo tanto, en este panel no se conmemora una entronización sino el aniversario de otro tipo de acontecimientos en la historia dinástica, así como el fallecimiento del protagonista (Schele 1979: 10, 30-32). Lo que explica las diferencias que observamos entre este y los demás paneles.

Y, finalmente, la cuarta representación que se conoce en el Pilar C del Templo de las Inscripciones muestra a K'inich Kaan Bahlam II, presentado como heredero del reino, en brazos de su madre y personificando al dios K'awiil o dios Gill (de acuerdo con la triada de dioses palencana), para enfatizar su condición divina y su derecho al trono (Velásquez 2005: 38). Todas las figuras están enmarcadas por la banda celestial que acentúa el carácter sacro de la escena que, en el caso de la imagen que nos ocupa, surge desde los laterales del mascarón que sirve de apoyo a la reina. Así bien, estos detalles indican que estas escenas se desarrollaban en el ámbito sobrenatural. En los demás pilares de la fachada se repite la escena, pero en brazos de otros de sus predecesores. De este modo, el conjunto, presentado públicamente en el frente de un templo, expuesto frente a la plaza principal del sitio, predicaba a voces su derecho legítimo al cargo. Según los registros, el ritual de presentación empezó el 17 de junio del año 641 d. C. y se extendió durante los cuatro días siguientes (Schele y Freidel 1990: 99-100, 292, 294-295).

En conjunto, los retratos de Ix Tz'akbu Ajaw dejan constancia de lo importante que fue su presencia, incluso retroactiva, en el reinado de su hijo. Es la señora que encarna el prototipo de mujer ancestro o mujer testigo en Palenque y, en todas sus imágenes encontramos elementos como el traje de red, que aluden directamente a su fertilidad y, por tanto, a su condición de reina madre.

B I O G R A F Í A

La Señora Kinuuw Mat fue otra de las nobles mujeres que destacaron en Palenque a finales del s. VII, incluso principios del s. VIII. Según las inscripciones del Tablero de los Esclavos, ella era extranjera, pertenecía originalmente a la casa real de Uxte'k'uh, la citada localidad secundaria al oeste de Palenque de la que también provenía Ix Tz'akbu Ajaw. Y, en el año 722 d. C., del mismo modo que su predecesora unos años antes, arribó a Palenque y se cree que protagonizó una alianza matrimonial al desposar a un hombre de la élite local llamado Tiwol Chan Mat (Bernal 2005: 77-78; Tuszyńska 2019). Así, se ha considerado que probablemente su llegada al sitio fue fruto de una estrategia política y tuvo como objetivo establecer vínculos entre ambas ciudades, una dinámica observada en la biografía de muchas de estas damas. O, tal vez, su traslado a la gran ciudad no es más que una evidencia de la vinculación que existía previamente entre las dos urbes y la hegemonía que ejercía Palenque en la región, pues, como sabemos, no fue la única mujer llegada de Uxte'k'uh.³² De hecho, quizás ambas estuvieron emparentadas y la primera, Ix Tz'akbu Ajaw, motivó e incluso, organizó, el traslado de nuestra protagonista, para huir de los continuos ataques de Tortuguero, a su ciudad natal (Bernal 2005: 77, 80; González Cruz 2011: 249).

A su llegada, Ix Kinuuw Mat quedó en cinta y dio a luz a su hijo y heredero, K'inich Ahkul Mo' Nahb III en el año 678 d. C. (Martin y Grube 2002: 172). Y, más adelante, aunque no se sabe con certeza, pudo quedar embarazada de otro varón, un segundo hijo,³³ llamado Upakal K'inich Janab Pakal.

No obstante, independientemente de su vinculación de parentesco, ambos ejercieron como gobernantes de Palenque, ensalzando enormemente el prestigio de Uxte'k'uh. En sus nombres infantiles, los dos incluyeron el título *Okib'*, que designaba a la familia gobernante de la citada ciudad (Bernal 2005: 81, 86-87; Stuart y Stuart 2008: 248; Tuszyńska 2016: 95).

Afortunadamente, nos ha llegado al menos un retrato de ella (aunque se sospecha de alguno más), en el conocido Tablero de los Esclavos de Palenque, y varias menciones epigráficas

³² El investigador Bernal (2005: 85) se refiere a los duros ataques que Uxte'k'uh recibió por parte del reino de Tortuguero, como prueba de su fuerte vinculación con Palenque. Es decir, que interpretó estos enfrentamientos como un indicador de que Uxte'k'uh jugaba un importante papel en el dominio político que Palenque ejercía sobre toda el área. Seguramente, esta ciudad proporcionaba a la capital importantes recursos militares, y también económicos.

³³ Considerado por otros autores como su nieto (véase Martin y Grube 2002: 174).

tanto en esta obra como en el Tablero del trono del Templo XXI. Ella, al igual que su predecesora, Ix Tz'akbu, fue registrada en el tablero del citado Templo XXI como "Ix Yax...?...yi, Nahb'Loot (*¿Chiht?*) K'uh", traducido como "Señora Verde o Primer ...?... Dios de Lagos Mellizos", según la lectura de Bernal (2005: 82-83, 85). De acuerdo con la autora, el texto documenta su nombre completo, su origen extranjero y su condición de madre. Además de relacionarla con una casa o línea dinástica vinculada con el culto a una divinidad acuática (dos lagos). Tuszyńska (2016: 44, 113; 2017: 58, 82), por su parte, ha interpretado esta inscripción como *Chiit Nahb K'uh*, el prestigioso título de la Serpiente Acuática, y también ha reconocido las expresiones *ujuntahn* o *ubaah ujuntahn*, que refieren a K'inich Ahkul Mo' Nahb III como su amado hijo. Finalmente, cabe añadir un espacio más en el que es mencionada, el texto grabado en estuco en el Templo XVIII, donde nuevamente aparecen las expresiones para madre, a las que se les añade el título de *Baah Kab* (Tuszyńska 2016: 44, 89).

Otra interesante referencia a esta dama la hallamos en la jamba sur del Templo XVIII, donde su hijo documentó la ascensión de Muwaan Mat, la divinidad progenitora de los tres dioses patronos de Palenque, acompañada de un personaje que se ha interpretado como una posible versión idealizada de Ix Kinuww Mat, con la intención de honrarla (Wald 1997: 13; Bernal 2005: 82).

Aunque se desconoce la fecha concreta de su fallecimiento, sabemos que al acabar sus días, fue enterrada junto a la tumba de Tiwol Chan Mat en el Templo XVIII, donde se les rindió culto a ambos por igual (Stuart y Stuart 2008: 221-222; González Cruz 2011: 90).³⁴

³⁴La asociación de ella y su marido con sus enterramientos se produce gracias al hallazgo, entre su rico y copioso ajuar funerario, de una concha marina labrada con una inscripción glífica asociada a estos personajes (González Cruz 2011: 90).

REPRESENTACIONES

En base a estos precedentes, no es de extrañar que esta dama fuese también retratada en el arte monumental. Como anunciábamos en epígrafes anteriores, solo conocemos con seguridad un retrato de ella. Este está labrado sobre un monumento de piedra caliza que fue hallado en 1950, entre las ruinas del Edificio A, conocido también como Edificio 1 del Grupo IV (Bernal y Venegas 2005: 12 o Stuart y Stuart 2008: 93).³⁵ Un conjunto alejado del núcleo principal, al oeste de la Plaza Central de la ciudad, seguramente de carácter privado (Schele 1979: 25). La obra se conoce actualmente como Tablero de los Esclavos de Palenque.³⁶

No obstante, el hallazgo de un grupo de fragmentos en la Corte Noroeste del Palacio, en los que se puede apreciar la figura de una mujer, con rasgos similares a los que presenta Ix Kinuww Mat en el Tablero, han llevado a pensar que pudiera tratarse de otro retrato de ella (Schele y Mathews 1979: Bod. No. 186). Por eso lo incluimos también en este análisis.

En primera instancia, nos ocupamos de analizar su retrato en el Tablero de los Esclavos (Fig. 4.80.). La escena se rige por una composición triádica o *tri-figure composition*, como la denomina Schele (1979: 1), muy similar a la del Panel del Palacio (Fig. 4.74.). Las tres figuras van descalzas y se sientan con las piernas cruzadas sobre unos peculiares tronos. El espacio central lo ocupa K'inich Ahku Mo' Nahb III, quien protagoniza la escena y por ello, también está representado de frente. A ambos lados se sientan sus padres, Tiwol Chan Mat a su derecha, y la señora Kinuww Mat a su izquierda. Ambos están situados de perfil, y con sus manos sujetan sendos objetos, que ofrecen a su hijo. El de él es un tocado de tambor o *ko'haw*, perfectamente reconocible dado su parecido con el que Ix Sak K'uk le ofrece a K'inich Janahb Pakal en la Placa Oval.

³⁵ Para conocer los detalles de su descubrimiento, véase: Ruz 1952.

³⁶ Las dos figuras agachadas que cargan a sus espaldas a la figura central, a modo de trono, motivaron el nombre de este monumento (Schele 1979: 27; Wald 1997: 9).



Fig. 4.80. Tablero de los Esclavos, Palenque. Dibujo de L. Schele.

No obstante, vamos a enfocarnos en analizar la imagen específica de ella (Fig. 4.81.). Viste un sarong que carece de decoración, salvo por una banda de rayas verticales que recorre todo su borde. Esto contrasta con la indumentaria que hemos visto en las mujeres de Palenque analizadas previamente, algo que ya notó Schele (1979: 27) en sus estudios al respecto. El conjunto de joyas tampoco es excesivamente ostentoso, aunque no faltan las anchas muñequeras ni las orejeras en forma de flor (tal y como se ha podido apreciar observando las fotografías de la pieza), cuyo peso a duras penas sostiene el contrapeso que vemos en el dibujo de Schele. Su collar y su peinado son los elementos más sencillos, si se compara con otras representaciones femeninas de la época. El collar está formado solamente por una sucesión de cuentas esféricas, sin colgante. Y, en lo que respecta a su peinado, está en sintonía con el de los demás personajes representados en la escena y el de otras figuras retratadas en fechas cercanas, también en Palenque. Lejos de los aparatosos tocados que abundan en ciudades como Yaxchilán, los detalles que decoran la cabeza de los nobles palencanos son más austeros, pero no por ello menos significativos.



Fig. 4.81. Ix Kinuuw Mat en el Tablero de los Esclavos de Palenque: lirio acuático (en verde claro); dragón con alas de concha (en magenta); joyas (en verde oscuro). Dibujo en Schele 1979: 5, modificado por la autora.

Retomando el caso que nos ocupa, Ix Kinuuw Mat lleva el cabello suelto, que cae sobre sus hombros y su espalda, y mediante una cinta atada alrededor de su cabeza con varias lazadas, sujeta dos elementos: una flor, más específicamente, un lirio acuático, a la altura de su frente y un pequeño dragón sobre su cabeza. Este ser, fue descrito por Schele (1979: 21-23, 27) como un dragón con alas de concha, pues lo asocia con el que aparece en otras representaciones en Machaquilá o Dos Pilas. Es idéntico al que porta Tiwol Chan Mat, situado justo en frente en la escena y, en general, se cree que alude a la naturaleza divina de ambos progenitores que ya habían fallecido para cuando se labró el monumento (Schele 1979: 23, 27). Es muy probable que se trate del mismo animal que aparece succionando el néctar del lirio acuático en el tocado de la señora retratada en la Estela 54 de Calakmul (Fig 4.10.).

Mención aparte requiere el objeto que sujeta entre sus manos, conformado por un glifo y, sobre este, la máscara de una divinidad. Se trata del estudiado difrasismo *to'k' pakal* “escudo de pedernal” o “cuchillo escudo”, uno de los atributos frecuentes en las escenas de toma de poder de la ciudad (Fig. 3.18.), y que ya hemos descrito al estudiar a Ix Tz'akbu Ajaw. Por lo que podemos concluir que Ix Kinuuw Mat ofrece al futuro gobernante parafernalia bélica, mientras que su padre le entrega el tocado como atributo de la realeza (Bernal 2005: 82). Y, más concretamente, al portarlo justamente las dos mujeres pertenecientes a la ciudad de Uxte'k'uh, nos preguntamos si no podría estar relacionado con la nobleza o el poder militar de este sitio secundario, puesto que, además, los conflictos bélicos de Palenque durante este período, predominan en la temática del texto en el que se insertó esta imagen.³⁷

³⁷ Otro hecho que podría servir para probar esta teoría es que el único personaje masculino que hemos observado portando una variante de este elemento, es precisamente K'inich Kan Bahlam, el hijo de Ix Tz'akbu Ajaw, que en el Tablero del Templo del Sol de Palenque sujeta un trono con la pequeña efigie de una divinidad

Finalmente, es preciso señalar que descansa sobre el cuerpo de un venado que actúa como trono. De acuerdo con Schele (1979: 27), se trata de una referencia al sol, puesto que en los números de distancia aparece como el símbolo **K'IN**, “día” y “sol”.

Asimismo, Schele (1979: 10) hace un apunte sobre los gestos de los protagonistas, que considera predeterminados de acuerdo con el contexto, para establecer una relación entre ellos. Las figuras laterales siempre son más hieráticas, mientras que el personaje central inclina su cuerpo, posa una mano sobre su regazo y sostiene la otra en el aire, a la altura de su pecho. En todas las escenas de este tipo se reproduce igual, los progenitores elevan sus manos con el objeto hacia la figura central y este, siempre mira hacia su derecha, de manera que, en este ejemplo, mira a su padre para recibir el tocado de tambor mayor.

La función de este tablero fue conmemorar el ascenso al trono del gobernante K'inich Ahku Mo' Nahb III (Schele 1979: 25; Stuart 2012: 121). Para ello se utilizó el esquema compositivo que caracterizó a la ciudad de Palenque en ese período, según el cual el gobernante está flanqueado por uno o ambos progenitores, los dos en este caso, quienes le ofrecen las insignias del poder. Además, en esta obra, entre otras cosas, fueron registradas muchas de las batallas que tuvieron lugar en una época especialmente conflictiva en la historia de Palenque, y se ensalzó el nombre de uno de los guerreros más importantes a las órdenes de K'inich Ahkul Mo' Nahb III, el *sajal* Chak Sutz' (Wald 1997: 6; Bernal y Venegas 2005: 12; Stuart y Stuart 2008: 222-224).³⁸ En general, el texto recoge las fechas de ascensión de los predecesores en el trono, el nacimiento del gobernante que lo protagoniza, vinculado mediante un número de distancia con la fecha de ascenso del anterior mandatario, nombres y títulos de los representados y, como decíamos, registra también el éxito del mandatario en varios conflictos bélicos (Schele 1979: 25).

Tras analizar el retrato de la Señora Kinuw Mat en esta escena, es más fácil imaginar por qué Schele y Mathews (1979) asociaron la imagen fragmentada, catalogada como No 186 en el *corpus* de imágenes de la Bodega de Palenque, como un posible retrato de esta dama.

sentada, que a su vez, sujeta un escudo, y que ha sido interpretado como el dios escudo/piedra (Schele 1979: 25; Stuart y Stuart 2008: 2019), es decir, como *to'k' pakal* (véase Fig. 4.87.c.).

³⁸ Su protagonismo en este texto es tal, que dificultó la identificación de la figura central de la imagen inferior. De hecho, algunos autores lo consideraron el protagonista de la escena. Véase, Schele 1979: 29. Para una exposición más detallada de esta discusión y la lectura del texto, véase Wald 1997.

Se trata de un conjunto de siete fragmentos que originalmente debieron formar parte de un tablero figurado mayor, datado hacia el año 721 d. C. (Tuszyńska 2016: 220). Dichos fragmentos conforman la imagen de una dama de perfil, aparentemente arrodillada, con los brazos extendidos hacia delante y hacia arriba, en actitud oferente, sujetando un objeto. Su rostro también está de perfil y ligeramente inclinado hacia abajo. Es decir, que reproduce la posición propia de las mujeres de Palenque, cuando se presentan como madres-testigos. Hemos analizado retratos femeninos en esta misma posición en la Placa Oval, el Panel del Templo XIV, el Panel del Palacio y, el propio Tablero de los Esclavos, por lo que podemos suponer que originalmente esta figura debía estar integrada en una escena de características similares. Además, la pieza ha conservado su intensa policromía rojiza (Fig. 4.82).

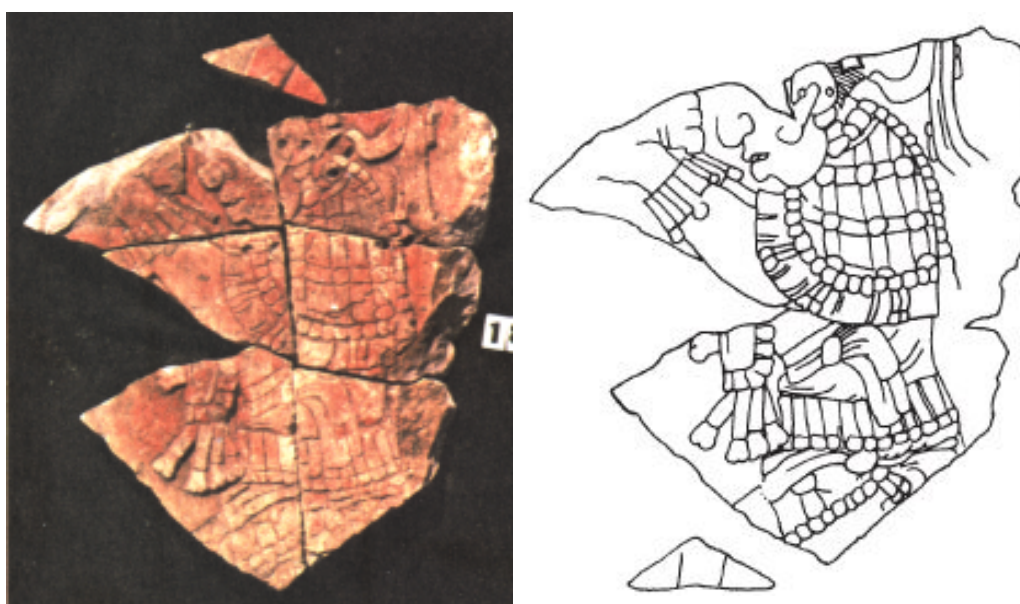


Fig. 4.82. Fragmentos de un tablero figurado, Catálogo No 82, Bodega No 186. Fotografía en Schele y Mathews 1979 y dibujo en Schele 1979: 21.

Así, gracias a la supervivencia de estos fragmentos, podemos estudiar también los detalles de su indumentaria. Por ejemplo, son visibles algunas de sus joyas: la orejera en forma de disco con dos perforaciones³⁹ y atravesada por una cuenta tubular larga, las muñequeras clásicas de teselas verticales y cuentas en los extremos, o el collar de cuentas ovaladas que rodea su cuello y cae por su espalda, el cual presenta adorno en la parte delantera. Un colgante formado por un medallón, tal vez una máscara, rodeado de cuentas y adornados colgantes.

Además, se distingue perfectamente que su traje de red está compuesto de dos piezas, capilla y falda, dispuestas, a su vez, sobre otra prenda de ropa interior, anudada a la altura

³⁹ Estas perforaciones podrían haber sido efectuadas para incrustar otros materiales preciosos (Schele y Mathews 1979: Cat. 82, Bod No 186).

de su vientre. En torno a la cintura porta el clásico cinturón de teselas verticales, similar a las muñequeras y muy repetido en el arte de Palenque.

El tocado no es visible, y tampoco sus pies, pero sí se observan algunas plumas largas cayendo por detrás de su nuca, que, sin duda, debieron formar parte del adorno que llevaba en la cabeza.

Por otro lado, aunque el objeto que descansa sobre las palmas de sus manos apenas es visible, el fragmento conservado es suficiente para desvelar que se trata de un pequeño trono con la forma de una barra ceremonial. Dicho trono podría haber presentado la pequeña efigie de una divinidad encima, como vemos en el Tablero del Templo del Sol de Palenque, o haber estado vacío, como vemos en el Panel de Xupá, de influencia palencana (Fig. 4.84.). Aunque Schele (1979: 25) sostiene que debía tratarse de otra representación del *to'k' pakal*, ya que este es el objeto que llevan las señoras cuando aparecen a la derecha de la imagen, en una escena de ascenso de tres figuras. En este sentido, podría haberse tratado de la misma variante de este elemento que observamos en el citado Tablero del Templo del Sol, en el que la pequeña divinidad sobre el trono ha sido identificada como un dios de pedernal, con un escudo en la mano (Stuart y Stuart 2008: 209).

Las características faciales de la señora, con el mentón ancho y los labios gruesos, así como su posición en una escena que debía representar, como decimos, un ascenso al trono protagonizado por tres figuras, la persona gobernante y los dos progenitores, llevó a Schele y Mathews (1979) a sugerir que se trata de una representación de esta señora. Aunque debemos reconocer que sus características iconográficas, así como la datación del monumento, también coinciden con las representaciones de Ix Tz'akbu Ajaw.

De un modo u otro, la presencia de esta poderosa señora de Uxte'k'uh en Palenque quedó labrada para siempre en la historia contada a través de la piedra, evidenciando su importancia en la corte de la capital.

B I O G R A F Í A

En última instancia, se ha documentado la imagen de una dama, posiblemente vinculada a K'inich Janahb Pakal. Por lo que el retrato que ahora analizamos podría pertenecer a Ix Sak K'uk o a Ix Tz'akbu Ajaw (Reilly 2002: 324).

Asimismo, como veremos a continuación, a nivel iconográfico existen numerosos paralelismos con las representaciones de las soberanas de Palenque. Estos indicios apuntan a que, posiblemente, se trata de otro retrato de una de las dama estudiadas, aunque no podemos saber con seguridad cuál de ellas, y por ello decidimos incluirlo en este trabajo, pero en un epígrafe parte.

R E P R E S E N T A C I O N E S

Se trata de una imagen labrada en la Jamba D de la Casa D de Palenque.

En ella se puede observar a dos individuos sobre una plataforma elevada, sujetando a una serpiente, que queda en el centro de la composición. La escena está enmarcada por una banda con símbolos de agua que determina el contexto de la acción (Fig. 4.83).

Mientras que la figura masculina está representada a la izquierda del observador, con el cuerpo de frente y el torso descubierto, en una posición corporal característica de las danzas (véase Figs. 4.73. y 4.75.), el personaje femenino aparece a la derecha y completamente de perfil. Con las piernas juntas y los brazos levantados hasta la altura de su ombligo y extendidos ligeramente hacia adelante, y las manos cerradas en torno al cuerpo serpentino del animal. La composición de la imagen recuerda a las escenas de danzas estudiadas en Yaxchilán (véase Dintelas 1, 53 y 54), en las que las mujeres actúan como asistentes en el ritual.

La mujer está engalanada con muñequeras clásicas de teselas verticales y un collar de cuentas con un colgante de máscara al frente. Ni en sus pies ni en sus orejeras se distingue algún tipo de ornamentación, pero esto puede deberse también al desgaste de la superficie de la piedra.

Viste el traje de red de dos piezas, idéntico al que portan otras señoras de Palenque como Ix Sak K'uk en la Placa Oval, Ix Tz'akbu Ajaw en el Panel del Palacio, o Ix Kinuuw Mat en el fragmento hallado en la bodega de Palenque. Aunque en este caso la falda es considerablemente corta, en comparación con la de otras damas. Este conjunto se complementa con el uso del cinturón *xook*, plasmado de perfil en esta escena, de manera similar a cómo se observa en el Panel 6 de La Corona.



Fig. 4.83. Jamba D de la Casa D de Palenque. Dibujo de M. Greene Robertson.

Parece que va descalza, aunque esta parte está bastante erosionada, del mismo modo que la parte superior donde fue labrado su tocado. Aun así, puede apreciarse su pronunciada deformación craneana y el conjunto de plumas largas que sobresalen por la parte trasera de su tocado. Asimismo, en la cúspide de su cabeza, se distingue perfectamente la figura de una serpiente de hocico cuadrado que se yergue en lo alto del tocado. De una forma muy similar a como vemos en los tocados del monstruo cuatripartito en los que, en lugar de la espina, se dispone una serpiente de este tipo.

No obstante, además de estos elementos iconográficos sobradamente conocidos, observamos en su espalda otro conjunto de elementos sumamente significativos. Según Baudez (2000: 140-141), se trata de una composición formada por la concha, la espina y el signo *cimi*, el signo de la muerte, que conforman un cosmograma. Es decir, que se trata de una variante de la insignia cuatripartita en la que, en lugar de encontrar el símbolo celeste de las bandas cruzadas, encontramos un símbolo de muerte. Así, este autor interpreta el conjunto como una imagen de la tierra, pero unida a la máscara del dios sol de la muerte, de la que actualmente solo se han conservado los símbolos descritos.

Además, esta escena forma parte de un conjunto mayor, y se cree que conforma una secuencia con respecto al Pilar C del mismo edificio (Baudez 2000: 141).

El tema representado es una danza, que tiene como protagonistas a esta señora y a K'inich Janahb Pakal en el contexto acuático del Inframundo, y forma parte del complejo programa iconográfico ideado durante el gobierno de este rey, para ensalzarlo y legitimar su derecho al trono (Greene 2000: 207). Además, se trata de un tipo muy concreto de danza, "Danza de Serpiente" (Reilly 2002: 324). Se cree que este tipo de danza, caracterizada porque quienes la protagonizan sujetan en sus manos una serpiente, pudo estar ligada a la fertilidad, en tanto que este animal está asociado con la humedad y con la tierra, así como el traje de red, y siempre es llevada a cabo por un hombre y una mujer, o en su defecto, un hombre vestido de mujer (Le Fort 2002). Por eso tampoco podemos descartar que en lugar de una mujer, estemos ante la representación de un travesti que, tal y como sostienen algunos autores, entre los mayas estuvieron considerados como los mejores representantes de la dualidad de género propia de dioses.

En el contexto de la cultura maya, los travestis aparecerían no solo como los que mejor representan la ambigüedad de género de los dioses y la perfección resultante, sino también, en la perspectiva de un retorno a los primeros tiempos de la cosmogonía, simbolizan la síntesis reconciliadora de todas las oposiciones opuestas, el "opositorum coincidente" que resuelve y anula todas las tensiones nacidas de la división y la existencia correlativa de las parejas opuestas (Balutet 2011: 147).

De hecho, se conoce un dintel de los alrededores de Yaxchilán, Dintel del Sitio R, en el que aparecen dos individuos, en este caso ambos masculinos, realizando esta misma danza, aunque no portan el traje de red (véase en Le Fort 2002).

Esta imagen representa a la perfección la complementariedad masculino-femenina, en tanto que la representación del rey como cosmos, mediante su indumentaria, es compartida con un personaje femenino, en cuya indumentaria se enfatiza su relación con la tierra y así, en conjunto, se plasma la unión de ambos mediante un ritual de fertilidad (Baudez 2000: 143). Así, el rey y la reina (o personaje femenino) se muestran como *axis mundi*, aunando en su persona, mediante sus atributos iconográficos, el Cielo, la Tierra y el Inframundo, cuyo descenso se produce por el taparrabos de la dama. Y juntos, simbolizan la unión necesaria para que se produzca el ciclo de renacimiento de una nueva vida.

De este modo, en caso de tratarse realmente de una de las mujeres históricas estudiadas anteriormente, quizás tiene más sentido pensar que ella sea Ix Tz'akbu Ajaw, como reina consorte durante el mandato de este gobernante, puesto que no se trata tanto de un acto de transmisión de poder, sino de un ritual de fertilidad realizado entre la pareja real.

4.1. | XUPÁ

REPRESENTACIONES FEMENINAS

El explorador alemán Teoberto Maler (1901: 19) narra cómo el 8 de febrero de 1898, partía junto a su equipo de expedición desde el rancho en el que se hospedaban, cómo dejaban atrás las cabañas y atravesaban las estribaciones de las montañas caminando durante dos leguas y media por los senderos hasta llegar las ruinas de Xupá, una ciudad maya situada en el actual estado de Chiapas, en México. Al sur de la célebre ciudad de Palenque. De hecho, históricamente fue una de las ciudades secundarias, ligadas a la esfera de influencia de la citada capital regional igual que otras como Tortuguero o Miraflores (Schele 1991: 87).

Concretamente, está situada en el Valle Chankalá, tras la primera línea de colinas de la Sierra de Chiapas. De los cientos de sitios hallados en esa área, Xupá se encuentra entre las ciudades con mayor concentración de arquitectura del área, pese a tratarse, como decíamos, de una ciudad secundaria sometida al dominio de Palenque. Su fecha de ocupación es tardía, entre el 600 y el 750 d. C. (Liendo 2007: 97-98, 100).

Aunque siempre se ha considerado a Teoberto Maler como su descubridor, lo cierto es que la existencia de estas ruinas ya se había revelado en un periódico mexicano que difundió la noticia el 30 de enero de 1889, es decir, nueve años antes de la llegada del explorador alemán, que narrábamos al inicio de este epígrafe. Frans Biom, continuó con la exploración del sitio unos años después y publicó su informe en 1923, y Heinrich Berlin visitó y estudió el sitio mejorando los planos de Biom en 1941. Después de estos se sucedieron otros importantes investigadores que mencionaron el lugar en sus trabajos, como Sylvanus Morley, Robert L. Rands o Ian Graham (Mayer 1981: 8-10).

De acuerdo con las descripciones de Maler (1901: 20), los muros del Palacio Principal del sitio estuvieron cubiertos por paneles que incluían retratos tanto de personajes masculinos como femeninos. Por lo que podemos imaginar que la ciudad contó con una pequeña élite de *sajales*, entre los que debieron destacar varias mujeres. Desafortunadamente, los saqueos en el sitio provocaron la destrucción de la mayor parte de estos monumentos, por lo que solo ha llegado hasta nosotros el retrato de una dama. Una única representación que, no obstante, aporta interesante información sobre las corrientes estéticas compartidas entre esta ciudad y su vecina Palenque. Es por eso que optamos por incluirla en este estudio.

B I O G R A F Í A

A pesar de los brutales saqueos a los que fue sometido el sitio secundario de Xupá, hubo un retrato que sobrevivió. Eso nos ha permitido conocer la imagen de una dama que debió pertenecer o bien a la nobleza local, o bien a la clase alta de la capital, Palenque.

Probablemente vivió en torno al s. VII, ya que se ha relacionado su representación con el período de gobierno de K'inich Janahb Pakal.⁴⁰ Por lo que se ha planteado que esta dama sea la mismísima Ix Sak K'uk' o la reina consorte Ix Tz'akbu Ajaw, las dos de Palenque (Miller y Martin 2004: 105). Ambas, mujeres influyentes durante el período de reinado de dicho mandatario. No obstante, la falta de evidencias nos lleva a plantear el análisis de su representación de manera independiente al de las citadas mujeres de Palenque.

De un modo u otro, lo que sí es cierto es que de su retrato se deduce su poderosa posición en la corte, ya que viste la ropa característica de las reinas de esa región. Y, entre sus atributos porta, como veremos, algunas de las más célebres insignias del poder real.

R E P R E S E N T A C I O N E S

En el Young Museum o Fine Arts Museum de San Francisco, se conserva una obra de arte maya conocida como "Panel de una mujer con traje de jade".⁴¹ Este panel de piedra caliza es justamente, el que Maler describió cuando visitó las saqueadas ruinas de la ciudad de Xupá en 1898 (Maler 1901: 21).

Se trata de un monumento del período Clásico Tardío, aunque se desconoce su datación exacta. Formaba parte de un conjunto de mayor formato en el que fueron representadas varias figuras masculinas y femenina (Maler 1901: 20-21), del que solo se conservó esta losa que ahora mide algo más de 1 m. de altura por 40,6 cm. de ancho y 4,4 cm. de espesor. La parte inferior está partida, por lo que se ha perdido parte del cuerpo del personaje. Aparentemente, en el momento de su descubrimiento todavía se conservaban partes de un texto grabado a

⁴⁰ Se halló un fragmento de texto que se ha relacionado con este panel, el cual muestra la fecha de nacimiento del célebre gobernante de Palenque, K'inich Janahb Pakal (Miller y Martin 2004: 105).

⁴¹ Véase la ficha técnica de la obra en la página web del Fine Arts Museums of San Francisco: <https://art.famsf.org/panel-woman-jade-costume-1998142>.

espaldas de la retratada. Se trataba de una fecha calendárica fragmentada, que con el tiempo se supo que estaba relacionada con el rey K'inich Janahb Pakal de Palenque (Schele 1991: 82). Esta parte de la obra tampoco ha sobrevivido, pero se conoce gracias a un dibujo realizado por Maler (Fig. 4.84.). El boceto fue encontrado en su finca mientras se estaba llevando a cabo una labor de inventariado y archivo por parte del Instituto Iberoamericano de Berlín en 1979 (Mayer 1981: 1-2, 11). En total, las paredes del templo pudieron llegar a acoger hasta cuatro paneles así, con figuras humanas incisas (Mayer 1981: 12).

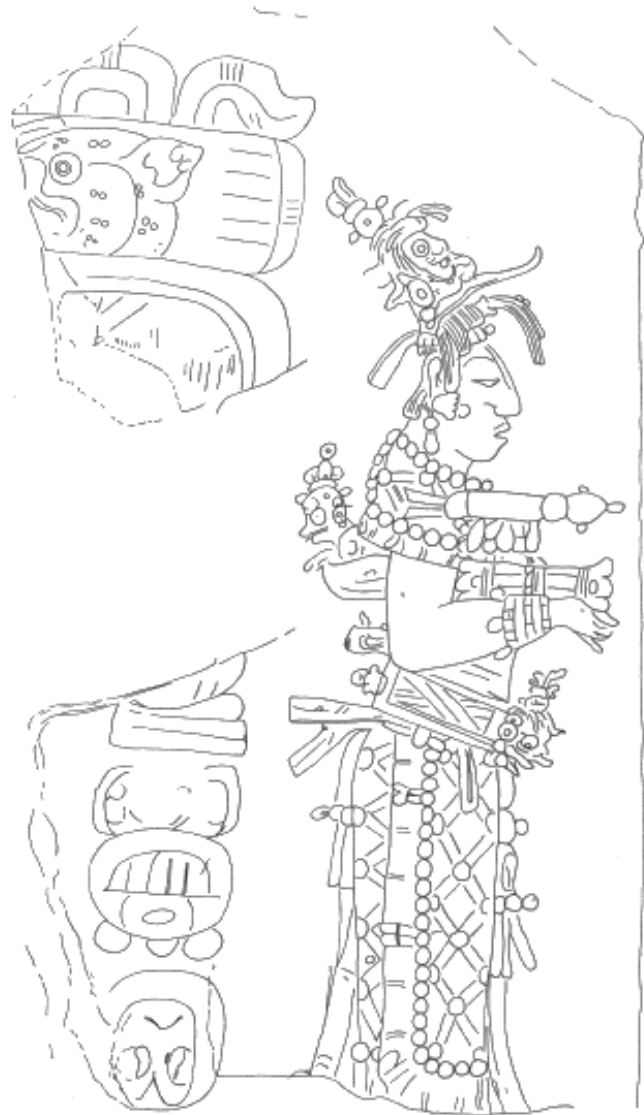


Fig. 4.84. Fragmento del Panel de Xupá. Dibujo de T. Maler, 1898, copiado por K. Herbert Mayer.

Tras su descubrimiento, este monumento pasó a formar parte de la colección personal de Maler, hasta que fue comprado en 1962 por John Stokes. Entre los años 1970 y 1998 formó parte de la colección Dr. Clarence Zimmerman, en Boston, hasta que finalmente fue adquirido por el Museo de San Francisco donde todavía, como decíamos, permanece hoy en día.

Al contrario que otros paneles labrados en las paredes de los templos mayas en los que la piedra fue tallada creando un bajo o medio relieve, en este ejemplo nos encontramos ante un dibujo que no está esculpido profundamente sobre la piedra, sino ligeramente cincelado (Fig 4.85.). Es decir, que el dibujo fue trazado mediante incisiones poco profundas sobre la superficie lisa del panel. Por ello se ha considerado de menor calidad, si se compara con las grandes obras creadas en Palenque (Miller y Martin 2004: 105). Sin embargo, no se trata más que del uso de una técnica diferente para trabajar, eso sí, más sencilla que la escultura, pero que da buen resultado y que, de no ser por el asalto al edificio, se conserva en una condición bastante buena.

Conocemos su ubicación original y el desafortunado destino de los demás dibujos que decoraban las paredes del Templo Principal de Xupá, gracias a la detallada descripción proporcionada por Maler en el momento de su descubrimiento. Así, originalmente el retrato de esta señora se encontraba flanqueando la puerta de entrada al edificio (Miller y Martin 2004: 105). Aunque, a finales del s. XIX, Maler lo encontró al fondo del santuario, destruido intencionadamente, según consta en una anotación del propio autor en la esquina inferior derecha de su dibujo (Mayer 1981: 2).

De este modo, fue Maler (1901) quien hizo la primera descripción de este retrato *in situ* y relató con detalle la historia del hallazgo y el estado en el que se encontraba el sitio en su informe de 1901, haciendo especial hincapié en el brutal saqueo del que fue objeto este templo. La figura se presenta de pie y completamente de perfil, aunque la parte inferior de la pieza se ha perdido y no podemos ver sus pies. Se dirige hacia su izquierda y tiene la boca bastante abierta, un gesto que varía con respecto a otras representaciones femeninas, generalmente con los labios sellados o ligeramente entreabiertos. Debido a su posición, solamente es visible su brazo derecho, el cual levanta hasta la altura de su pecho, con la mano extendida hacia delante, puesto que sujeta en su palma y su antebrazo un objeto alargado. Una perspectiva algo forzada, que indica que tal vez el objeto fue dibujado de frente y no de perfil, como sería más lógico de acuerdo con la posición de la retratada, para que podamos apreciarlo en su totalidad y reconocerlo. Y lo mismo ocurre con el colgante de su pectoral.

Esta joya cuelga justo por debajo de su cuello, pero parece quedar suspendida en el aire en una disposición forzada destinada a ser vista de frente. Se trata de un colgante de barra ceremonial, en este caso con un particular diseño (quizás debido a las dotes artísticas de quien lo grabó), en el que vemos una barra alargada, con sendos óvalos en los extremos. Del costado izquierdo sobresalen unas tiras rectas y cortas de tela o papel; del costado derecho, una pieza de forma apuntada, decorada con tres cuentas dispuestas alrededor de la misma, y por debajo de la barra cuelgan varias cuentas con forma de gotas (Fig. 3.48.a.). Así, el diseño dista ligeramente de la clásica barra estudiada. Esta pieza está sujeta mediante un collar de cuentas esféricas que rodea el cuello de nuestra protagonista y cae por su espalda para compensar el peso del ostentoso colgante descrito. Lo llamativo es que estas perlas que rodean su garganta y caen por su espalda, parecen formar parte de la prenda que cubre sus hombros, puesto que continúan por el borde inferior de la capa. Es posible entonces, que este pectoral estuviera engarzado en la prenda.



Fig. 4.85. Fragmento del Panel de Xupá. Fine Arts Museums of San Francisco.

La dama también luce unas orejeras con la forma del cáliz de una flor con contrapeso, así como unas clásicas muñequeras de teselas de jade con perlas.

Viste el característico traje de red de dos piezas, como el que hemos visto en varias de las imágenes de Palenque (Placa Oval, Panel del Palacio, Fragmento No 186 o Jamba D). Gracias a la buena conservación y a la delicadeza de las incisiones de esta obra, se observan con claridad los detalles decorados de su vestimenta. El uso de la capa se

complementa con una falda o sarong que envuelve sus piernas y sobrepasa la altura de sus rodillas. Seguramente llegaba hasta sus tobillos, pero el faltante nos impide verlo. Esta mantiene el mismo diseño de cuentas entrecruzadas de la capa, y, una vez más, con el borde recorrido por una banda de perlas dispuestas en hilera y, seguidamente, una banda lisa. Unas líneas a la altura del vientre de la señora indican que el resto de su torso también estaba cubierto con telas. Seguramente un tipo de faja similar a la que apreciamos en las representaciones de Ix Tz'akbu en Palenque.

Este sarong enrollado en torno a su cuerpo queda sujeto a su cintura por medio de unas bandas de tela atadas que cuelgan a modo de taparrabos en la parte delantera y en la parte trasera. En ambos casos la tela culmina con la forma de la flor de tres estambres. Y, por encima de estas, un elaborado cinturón. Su disposición de perfil nos permite apreciar el cáliz de una flor en la parte trasera y, en la parte delantera, en lugar de la característica máscara del tiburón *xook* y la concha, observamos una máscara de lo que parece ser un venado. Además de estos elementos añadidos, la tela del propio cinturón estaba decorada con el símbolo celeste de las bandas cruzadas, por lo que encaja con las descripciones de los cinturones de tipo barra ceremonial (Fig. 3.91.b.) o complejos (Fig. 3.91.f.).

Como decíamos, en conjunto, luce un atuendo prácticamente idéntico al de muchas mujeres de Palenque, véase por ejemplo el retrato de Ix Sak K'uk en la Placa Oval (Fig. 4.70.) o el de Ix Tz'akbu Ajaw en el Panel del Palacio (Fig. 4.79.). Es un ejemplo de cómo el traje de red, característico de la dinastía Kanu'l, fue adoptado por la nobleza palencana, extendiéndose por diferentes sitios de las Tierras Bajas Mayas occidentales, entre los que se encuentra Xupá (Vázquez López 2017: 26). Todo ello explica por qué se ha querido ver en esta representación el retrato de alguna de estas dos damas, una hipótesis verosímil, pero difícil de probar.

Otro aspecto significativo que vincula su retrato directamente con el de las mujeres de Palenque es su tocado. Es característico de los retratos regios de Palenque, que los reyes y reinas carezcan de los fastuosos tocados de plumas largas a los que estamos acostumbrados en el arte monumental, sino que el cabello quede bastante a la vista y, en sus recogidos, engarzan diferentes elementos simbólicos. Este es el caso también del ejemplo que ahora estudiamos (Fig. 4.86.). La señora luce una diadema de teselas de jade pegada a su frente, con una perla decorando la parte delantera, parcialmente cubierta por su pelo. Su flequillo está recogido y sobresale como un pequeño mechón por delante de su cara, como si emergiera de una flor. Por detrás, la longitud de sus cabellos solo llega hasta su nuca. Es posible que estuviera recogido. Por la parte trasera de su cráneo

sobresalen dos bandas de tela, que crean una simetría en su perfil, al combinarse con la coleta en su flequillo. Probablemente se trata del nudo que sostiene su tocado.

Y, por encima de este peinado, destaca una máscara antropomorfa de un ser sobrenatural cuyo labio superior sobresale excesivamente, y que porta, a su vez, su propio tocado, con el flequillo sobresaliendo en la parte delantera y, en la parte alta de la cabeza, una especie de gran cuenta circular con pequeñas volutas en la parte superior y cuentas pequeñas en los laterales. Un tipo de tocado en miniatura, muy similar a los que lucen el resto de seres sobrenaturales de la escena (la efigie en su cinturón y el ser que carga en su espalda).

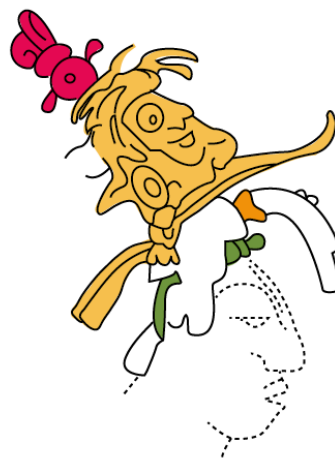


Fig. 4.86. Detalle del Panel de Xupá: Diadema de cuentas (en verde); flor (en naranja); máscara de divinidad (en amarillo); tocado de la divinidad (en magenta). Dibujo de la autora.

Tal y como anunciábamos previamente, en su mano porta un objeto sagrado. Una barra decorada por un patrón de líneas verticales y horizontales y, en los extremos, sendas formas trilobuladas. Se trata de un trono con la forma de una barra ceremonial. De hecho, la forma es idéntica al trono sobre el que se sienta la señora Ix Tz' Akbu Ajaw en el Panel del Palacio (Fig. 4.87.b), así como su marido y su hijo. Y, también es muy similar al pequeño trono que porta en sus manos el joven K'inich Kan Bahlam en el Tablero del Templo del Sol de Palenque, sobre el que descansa sentada la efigie de una pequeña deidad (Fig. 4.87.c.). Esto llevó a autores como Miller y Martin (2004: 105) a considerarlo precisamente como una pequeña plataforma o trono para presentar objetos sagrados como máscaras o efigies de deidades de pequeño tamaño en las ceremonias. Taylor (1941: 49-50, 62), en cambio, incluye el trono en su clasificación de tipos de barras ceremoniales, junto a su pectoral. Y es que, de los tronos representados en el Panel del Palacio de Palenque, emergen cabezas monstruosas del mismo modo que de las barras ceremoniales, por lo que estas banquetas especiales han sido relacionadas precisamente con este objeto sagrado. En el pequeño fragmento grabado, asociado a Palenque, el Fragmento nº 186, se puede observar también la forma de un instrumento similar en las manos de la señora (Fig. 4.82.).

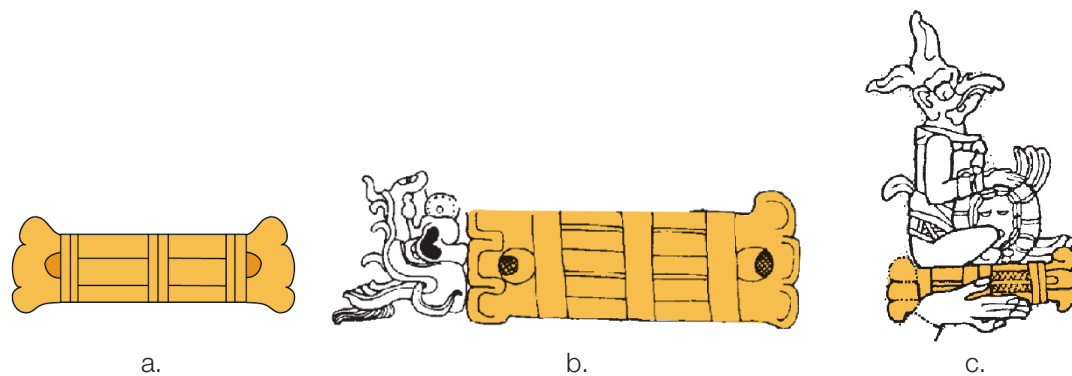


Fig.4.87. Tronos estilo barra ceremonial. a. Detalle del Panel de Xupá. Dibujo de la autora. b. Detalle del Panel del Templo XIV de Palenque. Dibujo en Schele 1979: 19, modificado por la autora; c. Detalle del Panel del Templo del Sol de Palenque. Dibujo en Schele 1979: 9, modificado por la autora.

Por último, es interesante notar que, en la espalda, la señora carga una pequeña criatura, del mismo modo en el que las mujeres indígenas solían cargar a sus bebés, y todavía lo hacen en la actualidad, con una tela enrollada en torno a su cuerpo (rebozo) que crea una bolsa en su espalda. Aunque inicialmente, Maler (1901: 21) lo describió erróneamente como un animal que llevaba bajo su brazo, tal vez un pájaro para sacrificar, hoy en día sabemos que la forma de sus orejas, su boca y su pata indican que se trata de un cervato o tal vez, del dios zoomorfo K'awiil. Por lo que es posible que se trate de la efigie de la divinidad que se dispone posteriormente sobre el trono en miniatura que sostiene en sus manos.

En resumen, se nos presenta el retrato de una dama que forma parte del que debió ser uno de los programas iconográficos más significativos del sitio, al estar situado en el Palacio Principal de Xupá, lo que ya nos indica su pertenencia a la élite del sitio. Asimismo, las similitudes de sus atributos con el de las grandes señoras de Palenque apuntan a que, si no se trata de una de ellas, se trata al menos de una mujer de igual categoría, de lo contrario no habría podido presentarse con una indumentaria propia de los miembros de la realeza. Además, el conjunto de elementos en este fragmento conservado de la escena, revelan que se encontraba realizando una importante ceremonia, tal vez vinculada con un traspaso de poder, pues parece responder al mismo tipo iconográfico que observamos en el mencionado Templo del Sol de Palenque o en las escenas de entronización en el Panel del Palacio y en el Panel del Templo XIV.

Finalmente, cabe destacar que la importancia de esta obra también reside en el hecho de que, gracias a las similitudes iconográficas y epigráficas que evidencia la influencia artística de la ciudad de Palenque, se refuerza la idea de la existencia de vínculos políticos entre ambas ciudades durante el período Clásico Tardío (Mayer 1981: 12).

4.10. | PIEDRAS NEGRAS REPRESENTACIONES FEMENINAS

Piedras Negras fue la ciudad más grande erigida a orillas del caudaloso río Usumacinta. Conocida por los antiguos mayas como *Yokib'* (Entrada), se trata de una de las urbes más prominentes situadas en el oeste del Departamento del Petén, en Guatemala, muy próxima a la actual frontera de México.

El inicio de las investigaciones en el sitio estuvo marcado por las primeras incursiones de Teoberto Maler a finales del s. XIX, en el marco de colaboración con el Peabody Museum de la Universidad de Harvard (Maler 1901). Gracias al material documental que proporcionó mediante su trabajo, en 1931 el Museo de la Universidad de Pensilvania dio comienzo a las excavaciones arqueológicas en el asentamiento. No obstante, las actividades de investigación cesaron en 1939 y no fueron retomadas hasta 1997, cuando el Proyecto Arqueológico de Piedras Negras (Petén, Guatemala), reinició las excavaciones bajo la dirección Stephen D. Houston y Héctor Escobedo (Escobedo y Houston 2004).

Históricamente, la ciudad vivió su máximo desarrollo entre los siglos VI y IX d. C., por lo que cuenta con una larga y compleja tradición dinástica y una enorme riqueza material, tanto a nivel arquitectónico, como escultórico (Martin y Grube 2002: 139; O'Neil 2012: 3). Piedras Negras llegó a florecer y constituir un notable centro regional en el área maya durante el Clásico Tardío, viviendo su propia época dorada, especialmente durante los mandatos de los Gobernantes 3 y 7 (Escobedo y Houston 2002: 141-144). Aunque la corte de esta ciudad nunca llegó a ostentar tanto poder ni a ejercer tanta influencia como las de otras conocidas potencias de este mismo período, tales como Tikal o Calakmul.¹

Como sabemos, el análisis e interpretación de los monumentos pétreos de este sitio por parte de la epigrafista Tatiana Proskouriakoff supuso un antes y un después en los estudios de género en el área maya (p. 64), de ahí que sea uno de los lugares más interesantes para estudiar la imagen de la mujer. Esta investigadora formaba parte del equipo del Museo de la Universidad de Pensilvania, que, como decíamos, llevó a cabo los primeros trabajos en el sitio.

Por ello, el interés del estudio de las mujeres en Piedras Negras, no se debe solamente a la cantidad y calidad de los retratos femeninos que se han conservado, sino a que dichos estudios arqueológicos, epigráficos e iconográficos llevados a cabo previamente en el sitio dan cuenta del importante rol que tuvieron las mujeres de esta área. De acuerdo con

¹ Para consultar una síntesis detallada de la historia dinástica de Piedras Negras, véase: Escobedo y Houston 2002.

Escobar (2003: 749): “Las mujeres reales de Piedras Negras fueron un medio de equilibrio político y social, el cual estaba arraigado al rango de su linaje”. En otras palabras, que las mujeres de la élite, de acuerdo con su rango, tuvieron una participación activa en el devenir religioso, gubernamental y cultural de esta ciudad. No obstante, según algunas autoras como Clancy (2009) o Joyce (1996a, 2000a), esta participación fue más allá, es decir, que su importancia no vino dada únicamente por su capacidad para crear vínculos a través del matrimonio o el alumbramiento de nuevos gobernantes, sino que, como mujeres, jugaron un papel complementario al de los varones de su tiempo.

Por otro lado, como veremos en los análisis iconográficos posteriores, los retratos de las mujeres de Piedras Negras destacan en la historia del arte de la cultura maya. Clancy (2009: 173-174) augura que esto se debe precisamente a que este es uno de los pocos sitios en los que vemos escenas de carácter familiar, casi íntimo, en soportes monumentales, cuando normalmente este tipo de imágenes son relegadas a representaciones de carácter privado como la pintura cerámica o mural, lo que favorece que la feminidad tenga más peso en estas obras. En este sentido, en esta ciudad se hace especialmente tangible, como anunciábamos en el epígrafe anterior, la concepción de complementariedad de género y dualismo, extendida en el pensamiento maya.

4 . 1 0 . 1 . | **Ix ¿? Ajaw** | **Señora Tocado de Ave** | (¿-?)

B I O G R A F Í A

La vida de esta dama se desarrolló entre finales del s. V y la primera mitad del s. VI.

Su nombre es conocido porque formó parte de la corte real de la ciudad de Piedras Negras, aunque no se sabe con seguridad cuál era su origen. Es posible que procediera de la élite de algún sitio secundario de la región, tal vez Hix Witz (Teufel 2004: 109). Por ello, en las menciones epigráficas aparece ostentando el título de *Ix Ajaw* “mujer noble” (Tuszyńska 2016: 69).

Los estudios apuntan a que fue la compañera del Gobernante 1 en la línea de sucesión de la ciudad, K'inich Yo'nal Ahk I. Con él tuvo un hijo que se convertiría en heredero al trono y que es conocido en la historiografía como Gobernante 2 o Itzam K'an Ahk I (Sharer y Traxler 2006: 422; O'Neil 2012: 71). Fue en la Estela 34 del sitio donde quedó registrado su nombre junto a la expresión *yal*, que ha permitido a los epigrafistas reconocerla como la madre del citado mandatario (Tuszyńska 2016: 40).

Al igual que ocurre en la historia de otros sitios como Yaxchilán o Palenque, ella fue la encargada de legitimar el ascenso al trono de su hijo, al que seguramente apoyó durante los primeros años de reinado, puesto que entonces él apenas contaba con 12 años² de edad (Proskouriakoff 1960: 460; Pitts 2013: 52). Por ello, se cree que ella es la mujer mencionada y retratada como acompañante del gobernante, el 3 de diciembre del año 642 d. C.³, en el monumento que conmemora su toma de poder, la Estela 33 (Proskouriakoff 1960: 461; O'Neil 2012: 71, 120).

Desafortunadamente, no contamos con más datos que nos permitan reconstruir con más detalle su historia y conocer la fecha de su fallecimiento.

R E P R E S E N T A C I O N E S

A continuación, nos ocupamos del estudio de las imágenes en las que fue retratada esta dama.

En la cara frontal de la Estela 33 de Piedras Negras (Fig.4.88.) se puede observar la representación de una dama de pie y de perfil, junto a un personaje de frente, sentado a la manera oriental sobre un elevado trono. El cruce de sus miradas revela una interacción entre ambos en la escena. Aspecto que, de acuerdo con Clancy y con O'Neil, le aporta un carácter narrativo y más humano a la acción plasmada al romper con el efectismo de representar al gobernante de frente, propio de otros monumentos de esta ciudad (Clancy 2009: 50; O'Neil 2012: 71, 120). En este sentido, la obra se ha comparado desde el punto de vista compositivo con la Placa Oval de Palenque (Fig. 4.69.) (Clancy 2009: 51-52).

Esta estela estaba ubicada en un lugar visible en el Grupo Sur de la Corte de Piedras Negras, en la base de la estructura R-5 (Proskouriakoff 1960: 458; Martin y Grube 2000: 143; Clancy 2009: 53). Hoy en día se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Ciudad de Guatemala.

² La edad varía según la fuente. De acuerdo con Teufel (2004: 110) el gobernante contaba ya con la edad de 14 años, y Tuszyńska (2016: 223 n236) afirma que eran 13.

³ En el año 639 d. C. según Tuszyńska (2016: 223 n236).



Como es de esperar en una mujer de su rango, viste la ropa más elegante y significativa, y luce las joyas más ostentosas. No faltan las orejeras y las muñequeras (aunque solo apreciamos una, debido a su posición de perfil), así como el collar de cuentas esféricas que cae por la espalda a modo de contrapeso. En la parte delantera, el collar culmina en un colgante con la forma de una máscara.

Su cabello está completamente envuelto por una prenda de tela a modo de turbante, decorada con cuentas y un par de plumas en la parte trasera. En la parte superior frontal de este ornamento se distingue una gran flor que está siendo mordisqueada por un pez, es decir, que se trata de una de las variantes de la diadema de flores con colibríes (Fig. 3.106.c.).

Fig. 4. 88. Estela 33, Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery.

Sin embargo, lo más llamativo de su indumentaria es el huipil que cubre su cuerpo por completo desde los hombros hasta el suelo y arrastra ligeramente. También están cubiertas las mangas. Esta pieza textil está ricamente decorada con un patrón de bandas dispuestas en diagonal, que alternan distintos tipos de cenefas geométricas. Principalmente, vemos una banda formada por pequeños rectángulos que encajan entre sí a lo largo de la tela. Esta se combina con otra franja formada por una sucesión de triángulos y líneas paralelas, que siguen el curso del resto de diseños de la tela. Dichas cenefas se suceden desde los hombros hasta la parte inferior del huipil. Aunque se distinguen con menor claridad en la zona alta, debido a la erosión de la labra. Una banda más fina y lisa recorre todo el borde del vestido, dispuesta en vertical. Estamos de acuerdo con Loooper (2000:51), en que posiblemente se trata de patrones de piel de serpiente (Fig. 3.79.).

Por debajo de su vestimenta asoma uno de sus pies, calzado con una sandalia anudada en la parte delantera.

En sus manos sujeta un instrumento alargado, formado por una base de teselas cuadradas, de la que emergen plumas largas de quetzal, un grupo de al menos cuatro plumas. Se trata del plumero o sangrador, característico de Piedras Negras, posiblemente, considerado una insignia regia propia de la dinastía de esta ciudad, y que se le otorga al gobernante en un acto de legitimación de su poder (véase Fig. 3.13.).

Así, de acuerdo con la teoría de Joyce (2000a: 74), la disposición de él sobre el palanquín no ha de asociarse necesariamente con una superioridad de rango sino como una forma de representar de manera simbólica su función en el mundo, ejercer de *axis mundi*. Mientras que ella, como madre y dadora de vida, representa la fértil superficie terrestre. Simbología enfatizada por el patrón de serpiente de su vestido y el pez succionando el néctar de la flor en su tocado.⁴

Las investigaciones epigráficas han reconocido que se trata de una representación del Gobernante 2 que conmemora su ascenso al poder y posiblemente su primer *hotun* de reinado. Y el análisis iconográfico de la escena revela que se trata de una entronización, pues sigue el mismo esquema compositivo empleado por su padre en la Estela 25 (Clancy 2009: 48; O'Neil 2012: 71, 119-120).

Al no haberse podido descifrar el nombre de esta mujer, no sabemos con seguridad si el retrato muestra a la Señora Tocado Ave o, a una mujer más joven, la Señora Sak "Ave" (Puga 2009: 143; Pitts 2013: 52-53). No obstante, el hecho de que ella esté acompañando el ascenso al poder del gobernante ha sido interpretado por algunos autores como una prueba de que podía tratarse de su madre que, de la misma manera que vemos en los monumentos de Palenque o en la Estela 14 de este mismo sitio, Piedras Negras, es testigo de la entronización de su hijo (Proskouriakoff 1960: 461; O,Neil 2012: 71; Tuszyńska 2016: 223 n236).

(...) Stela 33 represents the feminine, familial aspects of rulership, the preaccession quest, and the revealed accession itself in one eloquent picture (Clancy 2009: 53).⁵

En resumen, la Estela 33 muestra a una señora de gran consideración en la corte de la ciudad, porque no solo es testigo del ascenso del gobernante, sino que participa activamente en esta acción, interactuando directamente con él y complementando la

⁴ En caso de que se tratase de la representación de la esposa del gobernante, en lugar de la de su madre, este argumento sería igualmente válido, puesto que, como mujer en edad fértil, cumple con la misma característica.

⁵ "(...) [La] Estela 33 representa los aspectos femeninos y familiares del gobierno, la búsqueda de preacceso, y la propia ascensión revelada, en un cuadro elocuente." Traducido por la autora.

acción que se está llevando a cabo. El honor de ser representada de tal manera implica que nos hallamos frente a una dama que, por su posición nobiliaria y, seguramente, también por su condición de mujer fértil, es decir, su sexo, se convirtió en una figura imprescindible en el devenir político de la ciudad de Piedras Negras entre los siglos VI y VII d. C, sustentando la autoridad legítima del gobernante. Así, concluimos el análisis de esta estela citando nuevamente a Clancy (2009: 53):

This declaration of cosmic order is further supported and enhanced, I argue, because the idea of rulership is balanced by an acknowledged female role.⁶

Esto la eleva a una posición similar a la del propio gobernante, que sin una mujer que actúe como testigo y legitime su poder, no podría encontrarse en semejante posición, independientemente de su rango.

Por otra parte, en el lateral derecho de la análoga Estela 32 de Piedras Negras, también se distingue el perfil tallado de una mujer (Fig. 4.89.). Esta estela fue datada el 7 de noviembre del año 647 d. C. y erigida en la Estructura R-5 (O'Neil 2012: 91, 103). Hoy en día, su paradero es desconocido (Clancy 2009: 54). Debido a las similitudes que guarda con la anterior, algunos autores también asumen que se trata de un retrato de la Señora Tocado Ave, que asiste a su hijo en la ceremonia de ascenso (O'Neil 2012: 71). Este recurso de representar a las figuras que acompañan al protagonista como testigos, en los laterales de la estela, es muy frecuente en Piedras Negras. Véase, por ejemplo, la Estela 2, la Estela 6 o la Estela 11 de este sitio.⁷ Y, pudo haber derivado en la forma de representación que vemos en la Estela 33, de la dama en la imagen junto al gobernante.

A pesar de la erosión, es posible discernir sus pies calzados con sandalias anudadas en la parte delantera y el borde inferior de sus vestiduras. Seguramente llevaba un huipil con una falda o *sarong*, que sobresale por debajo. Este es el principal indicador iconográfico de que nos encontramos ante un retrato femenino. La posición de su cuerpo responde al canon clásico de pies de perfil apuntando hacia fuera, el cuerpo de frente y el rostro de perfil, orientado hacia la cara frontal de la estela, donde se halla el retrato del gobernante.

⁶: “Esta declaración de orden cósmico es apoyada y reforzada todavía más, sostengo, debido a la idea de un gobierno equilibrado gracias al papel reconocido de una mujer.” Traducido por la autora.

⁷ Para un análisis más desarrollado sobre las figuras que se muestran como testigos en los eventos representados en el arte monumental, véase: O'Neil 2012: 71-81

Asimismo, es posible distinguir parte de sus joyas, como el amplio pectoral formado por varias filas de teselas cuadradas, con una efigie engarzada en la parte frontal y un collar de cuentas esféricas. El dibujo la presenta también con una nariguera. Y, por último, se distingue parte de su complejo tocado de largas plumas, que repite un patrón muy similar al tipo de tocado que porta Ix Winakhaab' en las Estelas 1 y 3 de Piedras Negras y que, según Clancy (2009: 57), es un ejemplo raro que aparece por primera vez en esta ciudad y solo es visto alguna vez más en Tikal y Dos Pilas, y está relacionado con los rituales de invocación de los ancestros.

En el dibujo realizado por la propia Clancy (2009: 55) también se distingue en la mano un objeto del que cuelga el símbolo *pohp* (Fig 4. 90.) ¿Es posible que se trate de un objeto relacionado con el ritual de invocación?, ¿tal vez una bolsa en la que guardar los gránulos para el ritual de esparcimiento?

Fig. 4.89. Estela 32, Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery. Lateral derecho.



No obstante, nuevamente estamos ante un ejemplo en el que es complicado probar con certeza la identidad de la retratada. Aunque no por ello deja de ser un importantísimo vestigio que deja constancia, una vez más, de la necesidad de la participación femenina en algunas de las ceremonias más importantes de la ciudad, de acuerdo con la cosmovisión maya.

Fig. 4.90. Detalle de la mano de Ix ? Ajaw, en la Estela 32 de Piedras Negras: posible bolsita (en verde) símbolo *pohp* (en amarillo). Dibujo de F. S. Clancy, modificado por la autora.



B I O G R A F Í A

Ix Sak “Ave” fue una de las mujeres destacadas de la corte de Piedras Negras de mediados del s. VI. Posiblemente, fue la abuela de la conocida princesa Ix Juntahn Ahk.

Contamos con escasa información sobre esta dama, más allá de su genealogía. No obstante, es suficiente para dejar constancia del relevante papel que jugó en la sociedad de su tiempo. Principalmente, por el hecho de haber sido mencionada hasta siete veces en los monumentos pétreos de la ciudad: en las Estelas 33, 31, 16, 8 y 3, así como en el Panel 15.

En la mayoría de los monumentos artísticos conservados es mencionada por su vinculación con el gobernante K'inich Yo'nal Ahk II, su hijo. Por lo que pudo ser la esposa del Gobernante 2, además de la madre del heredero al trono. Para K'inich Yo'nal, su ascendencia materna debió ser fundamental, por ello la nombró utilizando la expresión *ya/* “hijo de madre”, o el título “ella es madre” en varias de las estelas y en el mencionado Panel 15 de Piedras Negras (Tuszyńska 2016: 40, 54).

No obstante, esta no es la única referencia que se tiene de ella, puesto que en la Estela 1 su nombre está situado junto al título de *Ajk'uhuun*, que la vincula directamente con los oficios en torno a los rituales religiosos, ya estén relacionados con la preparación de ofrendas y ceremonias, la conmemoración y honra de antepasados o el cuidado de objetos e imágenes sagradas, entre otros. (Tuszyńska 2016: 118; 2017: 65) Esto significa que, como reina, ejerció un papel relevante en la vida religiosa de palacio.

En las Estelas 6 y 8 también encontramos en su registro el conocido título femenino de “vasija invertida” (Tuszyńska 2016: 107). Y, lo que es especialmente llamativo, en la Estela 6, ostenta el célebre título de *K'uhul ixik*, “mujer divina”, reservado solo a unas pocas, pero destacadas mujeres, en la historia de las dinastías mayas, relacionadas con el ámbito sobrenatural. Probablemente porque era la encargada de rituales de comunicación con ancestros y conjuración de la serpiente de la visión (Tuszyńska 2016: 64; 2017: 52).

Finalmente, la cuestión de la Estela 33 es algo compleja, pues en los jeroglíficos labrados en este monumento aparece mencionada una mujer asociada con un glifo emblema

⁸ Desde 2014 existe una nueva propuesta para la lectura del nombre de esta dama como Ix Chuwaj? Sak (Jørgensen y Krempel 2014: 101 en Tuszyńska 2016: 40 n16).

extranjero, que implicaría que una mujer procedente de otro sitio acudió a Piedras Negras y se unió en matrimonio con el gobernante. No obstante, no está claro su nombre, por lo que podría hacer referencia tanto a la historia de Ix Sak “Ave” como a la Señora Tocado de Ave, estudiada anteriormente (Puga 2009: 143; Pitts 2013: 52-53). Específicamente, su nombre es antecedido por la expresión *u-baah*, que hace referencia a que ella es la retratada, seguidamente iría su nombre, desafortunadamente erosionado y, a continuación, un glifo que indica su rango regio como *Ix Ajaw* (Clancy 2009: 50).

No obstante, tanto si la estela se refiere a ella, como si no, lo cierto es que su matrimonio con el Gobernante 2 le proporcionó a su hijo los lazos de sangre necesarios para ascender al trono, probablemente por ello es tan destacada en los monumentos que este mandó erigir en años posteriores, con la intención de legitimar su poder. Por ello, sería plausible pensar que, al igual que ocurre con muchas otras damas de la corte, el origen de esta mujer era extranjero y que, sus nupcias, propiciaron alguna vinculación política de relevancia para el gobierno de Piedras Negras o, al menos, que perteneció a una de las familias más influyentes de la ciudad.

REPRESENTACIONES

En caso de que la mujer mencionada en la Estela 33 fuese Ix Sak “Ave” (véase Fig. 4.88.), podríamos entender que fuese su retrato, el que aparece junto al Gobernante 2 en dicho monumento y no el de Señora Tocado Ave.

Generalmente, se ha aceptado que fue la madre del mandatario quien fue tallada en esta estela (O’Neil 2012: 71). Especialmente porque la acción desempeñada, la de acompañar al gobernante durante su ascenso, es protagonizada por las madres de estos en otros monumentos de Piedras Negras como la Estela 14, con una composición casi idéntica a la que nos ocupa.

No obstante, existen teorías que argumentan que la mujer representada no era su madre, sino que, a esa edad, perfectamente podría ser su esposa quien le acompañase. Uno de los aspectos que nos podría hacer pensar en Ix Sak “Ave” como la mujer retratada en la Estela 33 es que la disposición del texto, de acuerdo con la lectura de Clancy (2009: 50), da a entender que los poderes reales eran compartidos entre los dos personajes representados. Que el Gobernante 2 compartiera poderes con su madre tendría sentido si él hubiera

ascendido al trono a una edad muy temprana y ella hubiera tenido que ejercer como regente, pero en la cultura maya a los 14 años podría haber sido considerado ya un rey adulto. Esta misma autora dice estar de acuerdo con Teufel (2004: 110) que, al contrario de lo que han defendido muchos autores hasta ahora, también identifica a la mujer en la Estela 33 como su esposa (Clancy 2009: 53). Lo cierto es que existen varios casos conocidos en los que el gobierno es compartido entre el hombre y la mujer, y esto es reconocido en el arte, como es el caso de la propia Ix Winaakhaab' en la misma ciudad de Piedras Negras.⁹

Del mismo modo, en el lateral derecho de la Estela 32 del sitio (Fig. 4.89.), la imagen femenina generalmente asociada con la Señora Tocado Ave, ha sido considerada en alguna ocasión como un retrato de Ix Sak "Ave", pues, según argumenta Proskouriakoff (1960: 461), a sus 21 años (edad que tenía cuando fue retratado en este monumento), era más probable que el Gobernante 2 estuviese acompañado en un acto político por su joven esposa que por su madre.¹⁰

De un modo u otro, las evidencias epigráficas apuntan a que, tanto la Señora Tocado Ave, como Ix Sak "Ave", fueron parte de la realeza del sitio a lo largo del s. VI, y como tal, aunque no se hayan conservado más representaciones, podemos asumir que sus retratos debieron estar presentes, en más de una ocasión, en el programa iconográfico de la ciudad. Y que sus características iconográficas, si tenemos en cuenta el estudio global de las representaciones de personajes femeninos en Piedras Negras, no debieron distar mucho, entre los de una reina y otra.

⁹ Para ver el análisis completo de la Estela 33 véase: p. 511-514.

¹⁰ Para ver el análisis completo de la Estela 32 véase: p. 514 – 515.

B I O G R A F Í A

En julio del año 674 d. C.¹¹ nació una mujer llamada Ix Winakhaab' (O'Neil 2012: 13; Pitts 2013: 77). Esta mujer hizo historia después de dos décadas al frente del gobierno de la ciudad de Piedras Negras, junto a su esposo K'inich Yo'nal Ahk II.

Originaria de la ciudad de Namaan (La Florida¹²), a la edad de 12 años viajó a Piedras Negras donde se casó con el hijo del gobernante del sitio y futuro heredero al trono, nueve años mayor que ella (Proskouriakoff 1960: 462; O'Neil 2012: 66). De hecho, el Gobernante 2, padre de K'inich Yo'nal Ahk II, auspició los preparativos del evento el 13 de noviembre del año 686 d. C. Exactamente dos días después del rito prenupcial está documentado el fallecimiento del anciano gobernante. Esto ha llevado a pensar a los investigadores que el Gobernante 2 estuvo de cuerpo presente en las nupcias que tuvieron lugar el 18 de noviembre, cuando este todavía no había sido enterrado (Martin y Grube 2002: 145; Sharer y Traxler 2006: 422).¹³

Con el tiempo, Ix Winakhaab' sobresalió como una de las mujeres más poderosas de la historia de las dinastías mayas. Esto se debe a que, al contraer matrimonio con K'inich Yo'nal Ahk II, no pasó a convertirse simplemente en la reina consorte y madre de sus descendientes, sino que se convirtió en una verdadera gobernante que, de acuerdo con los vestigios arqueológicos, debió participar activamente en la vida política y religiosa de la ciudad (Schele y Miller 1992: 143; Martin y Grube 2002: 145). De hecho, en la Estela 3, hay un texto que especifica que el 28 de agosto del año 711 d. C., en el decimoquinto

¹¹ Es difícil conocer con seguridad el día exacto de su nacimiento. De acuerdo con O'Neil (2012: 13) y Pitts (2013: 77), esta señora nació concretamente el 4 de julio. Posteriormente, analizando el texto de la Estela 3, este último autor lee la fecha de su nacimiento como el 2 de julio del año 674 d. C. (Pitts 2013: 86). Y, según la lectura de Bojkowska, Savchenko y Tuszyńska (comunicación personal, 2019), nació unos días después, el 7 de julio.

¹² Al principio, los datos que se tenían sobre la ciudad de Namaan eran escasos, hasta que se resolvió que este nombre hacía referencia a un lugar situado cerca del río San Pedro Mártir, conocido como La Florida (O'Neil 2012: 70).

¹³ Los registros epigráficos que dan cuenta de estos eventos fueron grabados en la Estela 1. En este texto se especifica que ella fue “envuelta” el 13 de noviembre del año 686 d. C. y “adornada” cinco días más tarde. Expresiones que hacen referencia a los preparativos de la boda, en primer lugar, y a las propias nupcias, en segundo término (Pitts 2013: 77-78). También en el texto tallado en la Estela 8 se celebran los eventos relacionados con el casamiento de la señora y el fallecimiento del Gobernante 2 (Pitts 2013: 106). Y, nuevamente son mencionados su nacimiento y su matrimonio en los fragmentos de concha hallados en el Entierro 5 de Piedras Negras. (Pitts 2013: 113).

aniversario del gobierno de Yo'nal Ahk, la Señora K'atun Ajaw recibió el trono (Bojkowska, Savchenko y Tuszyńska, comunicación personal 2019).

Entre los eventos significativos en los que consta su participación, se encuentran los rituales de sangrado e invocación relacionados con la conmemoración del fallecimiento del Gobernante 2, así como la muerte de otra mujer *Ix ¿? Suutz'* o Dama Matawil Sutz (Murciélagos). El vínculo entre ella y esta última mujer es desconocido, pero se intuye que debía unirlos algún tipo de lazo familiar (Puga 2009: 148). Aunque esto varía según diferentes lecturas. Pitts (2013: 113-115), por ejemplo, no interpreta la conmemoración de la muerte de esta desconocida dama, sino su casamiento, alegando que tal vez, *Ix Winakhaab'* tuvo que aceptar el matrimonio de su esposo con otra mujer que le pudiera proporcionar un hijo varón. O que esta mujer mencionada no era otra que su hija, más conocida como *Ix Juntahn Akh*, a la que estudiamos a continuación, cuyo matrimonio fue registrado en un fragmento de concha del Enterramiento 5.

Sin embargo, no solamente los acontecimientos que protagonizó dejan constancia de su relevancia en la corte de la ciudad, sino también los títulos que fueron asociados a su nombre. En el citado lote de conchas del Entierro 5 de Piedras Negras, del que hablaremos más adelante, el texto se refiere a ella como *Ix Ajaw*, es decir, mujer noble. Del mismo modo que en las Estelas 1, 3, 7 y 8, aunque solo se muestre su retrato en las dos primeras (Tuszyńska 2016: 69).

Ahora bien, a pesar de su prestigio, no se conocen los datos relativos al final de su vida.

REPRESENTACIONES

En las escrituras de los antiguos mayas, es raro que una mujer reciba tanta atención como recibió la Dama K'atun, Señora de Piedras Negras (Pitts 2013: 75).

El principal indicio que ha llevado a los historiadores a situar a *Ix Winakhaab'* entre las mujeres más prominentes de la nobleza maya del período Clásico han sido las extraordinarias representaciones artísticas donde fue labrado su retrato, así como los textos que enmarcan estas imágenes y nos narran algunos de los eventos más celebrados a lo largo de la vida de esta dama.

De hecho, la Señora Winakhaab' se encuentra entre el exclusivo grupo de mujeres que fueron retratadas en solitario, ocupando por completo la cara de un monumento pétreo. Protagoniza tres imágenes de este tipo.

En la terraza que precede, a los pies de la escalera principal de la Estructura J-4 de Piedras Negras y, fechada el 27 de diciembre del año 706 d. C., se encontraba la Estela 1 de Piedras Negras (Stuart y Graham 2003: 15; O'Neil 2012: 67; Vázquez López 2015: 180¹⁴; García Juárez 2021: 16, 28). En la cara frontal de esta estela fue representada Ix Winakhaab' de pie, ricamente ataviada, siguiendo los mismos patrones por los que se rigen los retratos de los gobernantes masculinos (Fig. 4.91.).¹⁵ También en el lateral izquierdo de la Estela 2, con fecha de 17 de febrero del 697 d. C., fue tallada la figura de la dama ocupando la totalidad de la superficie (Fig. 4.94.), (Clancy 2009: 86; O'Neil 2012: 72; García Juárez 2021: 17). Este monumento estaba alineado con el anterior y con la Estela 3 (Stuart y Graham 2003: 21). Aunque en este caso, a pesar de que la mayoría de los investigadores apuntan que pudo tratarse de Ix Winakhaab', la erosión y la mala conservación no permiten afirmar con rotundidad que se trate del retrato de este personaje.¹⁶ Finalmente, en la Estela 3, situada en la citada hilera de estelas, en una terraza frente a la Estructura J-4 (Stuart y Graham 2003: 24) y cuya datación corresponde al 1 de diciembre del año 711 d. C., fue retratada también la señora con 37 años, sentada a la manera oriental, sobre un trono, acompañada por su hija pequeña (Fig. 4.92.), (Proskouriakoff 1960: 462; Clancy 2009: 86; O'Neil 2012: 63; Vázquez López 2015: 180; García Juárez 2021: 28). Este último detalle, el retrato de la princesa niña, ha inspirado diversas hipótesis, entre las que figura un posible amago de matriarcado debido a la fuerte influencia de nuestra protagonista, que abogaba por situar a su descendiente femenina en el trono, al mando de la gran ciudad (Martin y Grube 2002: 146-147).

Independientemente de la veracidad, o no, de estas teorías, lo que sí es seguro es que las célebres imágenes de la Señora Winakhaab' en las Estelas 1 y 3 respondían a estrategias de poder vinculadas con la coyuntura política del momento. Si su matrimonio fue tan ensalzado, de acuerdo con las inscripciones de la Estela 1, es que este evento debió tener un importante impacto en el tablero de intercambios del poder del período entre el sitio de Namaan y el de Piedras Negras. Los expertos intuyen, por la posición próxima a redes de intercambio fluviales de Namaan, que el control de ciertas rutas comerciales importantes podría haber

¹⁴ De acuerdo con esta autora se trata de la Estructura J-1.

¹⁵ Véase, por ejemplo, el retrato de su esposo K'inich Yo'nal Ahk II en la Estela 4 del mismo sitio.

¹⁶ Para más información sobre los procesos que perjudicaron la conservación de la Estela 2, véase: O'Neil 2012: 210.

sido uno de los principales intereses de los gobernantes de Piedras Negras para iniciar relaciones con la mencionada ciudad y afianzar su dominio en la región (O'Neil 2012: 70).

Además, el texto labrado en la Estela 3 nos ha permitido conocer otros detalles relativos a la vida de esta dama como las fechas de su nacimiento y el de su hija, así como la datación que marca el final del decimocuarto *k'atun* del gobierno de la ciudad el 5 de diciembre del año 711 d. C. Y, la fecha del vigésimo quinto aniversario de reinado de los gobernantes, el 28 de agosto del mismo año (Bojkowska, Savchenko y Tuszyńska, comunicación personal 2019). Eventos que, tanto ella como su marido, conmemoran mediante actos rituales, según esta estela.

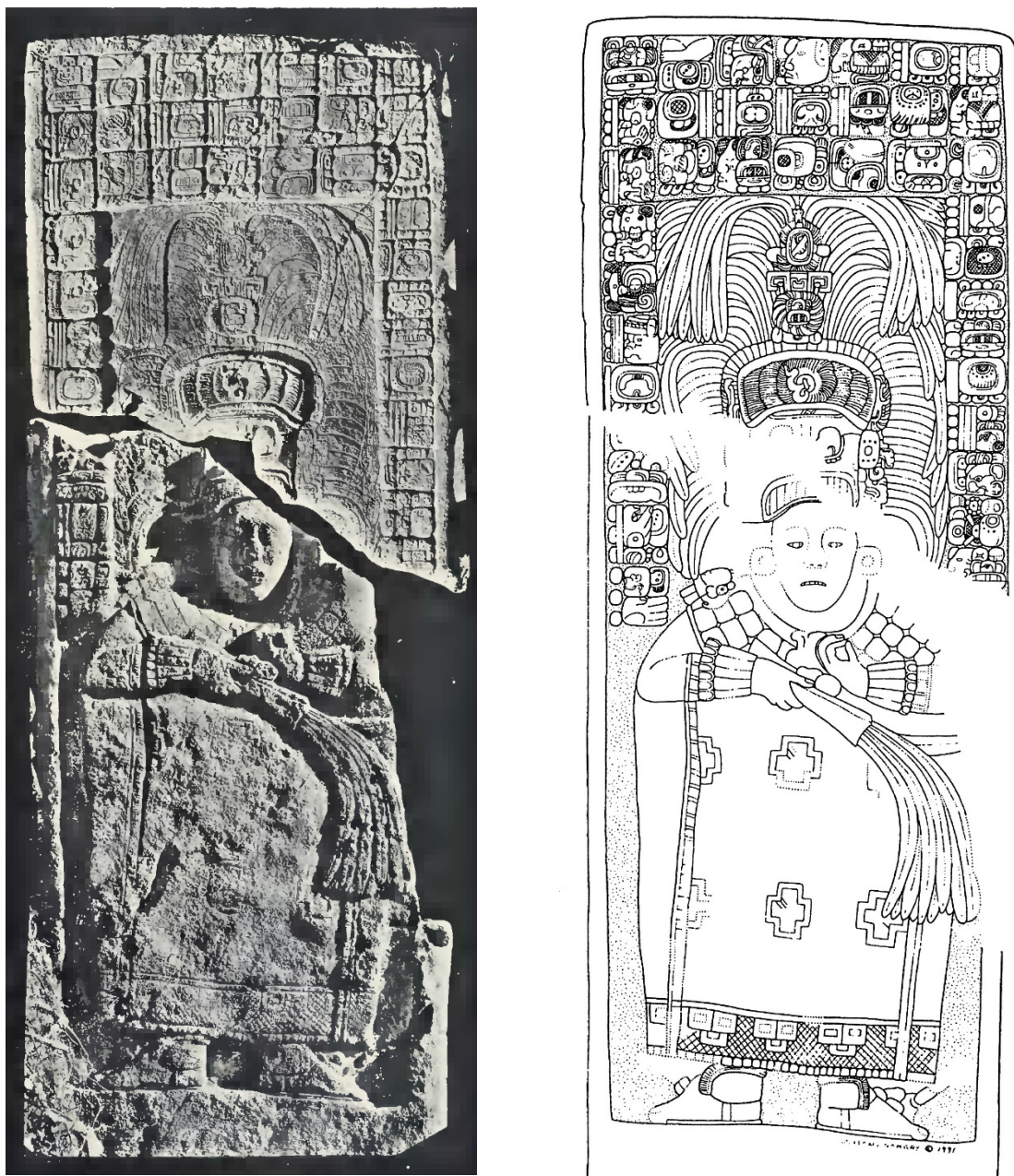


Fig. 4.91. Estela 1 de Piedras Negras. Fotografía de T. Maler y dibujo de J. Montgomery.

Uno de los aspectos más destacados en la representación de esta reina es que en estas mismas estelas, la 1 y la 3, aparece mirando hacia delante. Generalmente, en el arte maya el gobernante es esculpido con el cuerpo de frente y el rostro de perfil, por lo que los retratos de Ix Winakhaab' denotan una singularidad especial. Así, la Estela 1, en la que afortunadamente la erosión en la zona de su cara es menor, podemos apreciar los rasgos que caracterizaron su ovalado rostro, con ciertos toques de realismo, tal y como muestra su característico mentón (Clancy 2009: 80). Este aspecto ha llevado a autoras a pensar que tal vez fue ella misma quien comisionó el monumento, haciéndose representar de esta manera (Miller 1999: 122-23 en O'Neil 2012: 67).

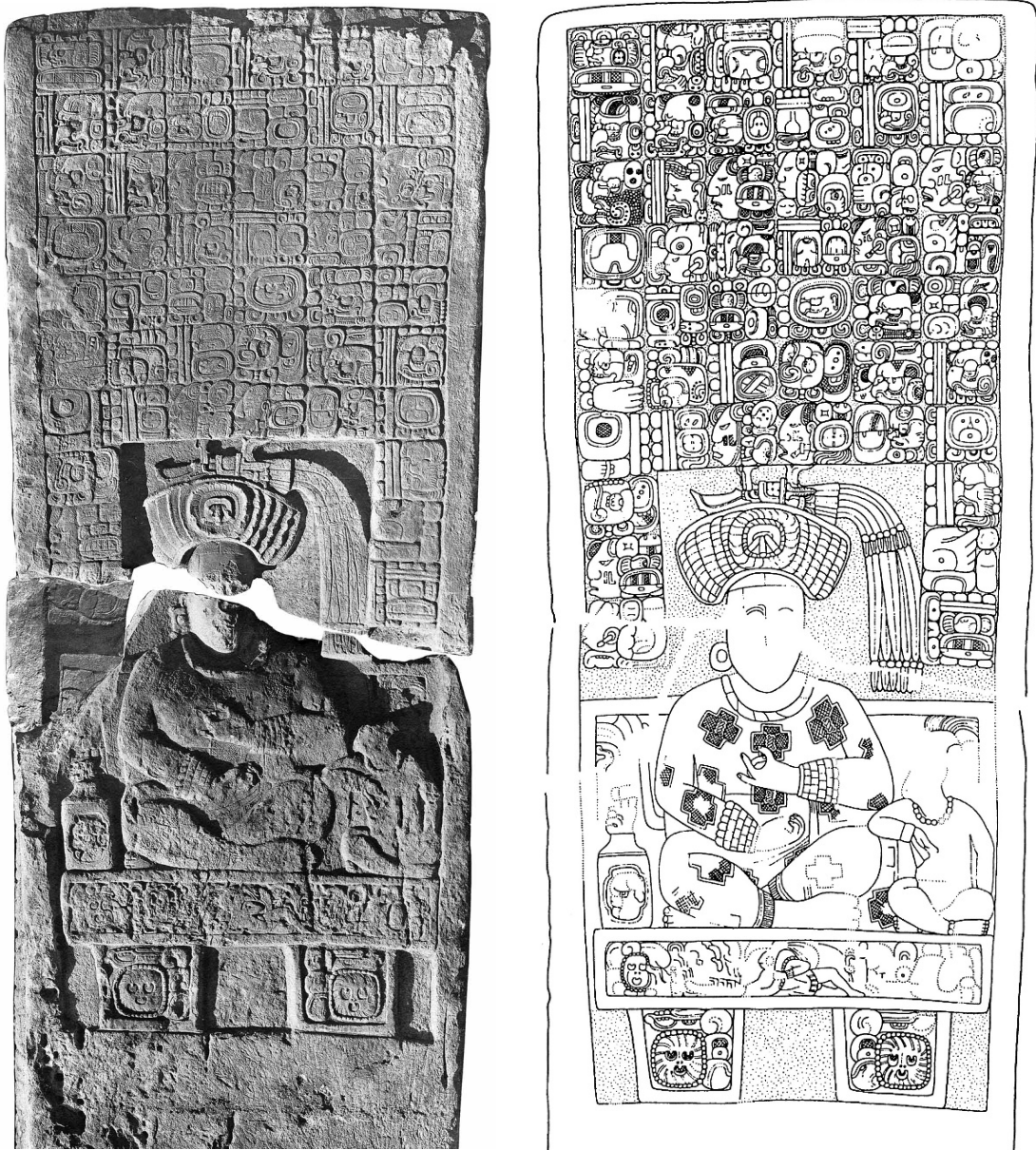


Fig. 4.92. Estela 3, Piedras Negras. Fotografía de © President and Fellows of Harvard College y dibujo de J. Montgomery.

La imagen en el lateral izquierdo de la Estela 2 no ha corrido la misma suerte en cuanto a conservación. Además, dista bastante del tipo de retrato femenino de las otras estelas mencionadas, puesto que la señora no tiene una posición tan relevante en el monumento. El protagonista es K'inich Yo'nal Ahk II, que se muestra realizando un ritual en la cara frontal (O'Neil 2012: 17), mientras que ella se ubica en el lateral, seguramente con el cuerpo de frente, pero el rostro de perfil (Clancy 2009: 86).

En las tres imágenes viste un huipil, pero en el costado izquierdo de la Estela 2 únicamente podemos reconocer su caída. En los otros dos ejemplos, en cambio, podemos apreciar perfectamente el diseño de cruces cuadradas que se repiten a lo largo del tejido, conocidas como flores de cuatro pétalos (Fig. 3.86.c.).

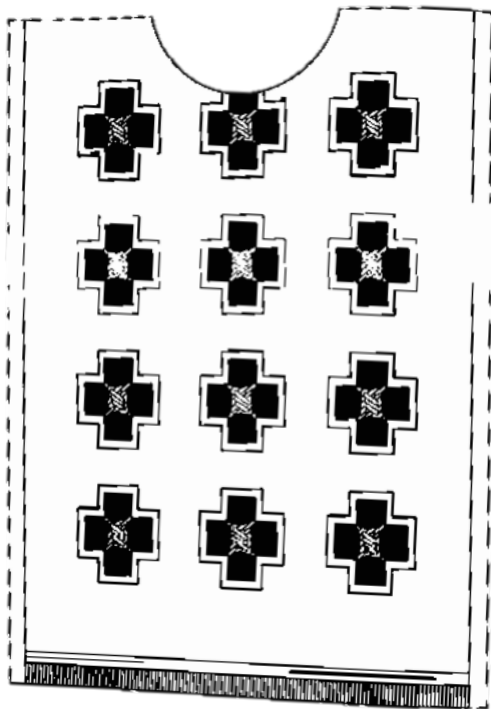


Fig. 4.93. Reconstrucción del huipil que porta lx Winakhaab' en su representación en la Estela 3 de Piedras Negras. Dibujo de T. Tolles.

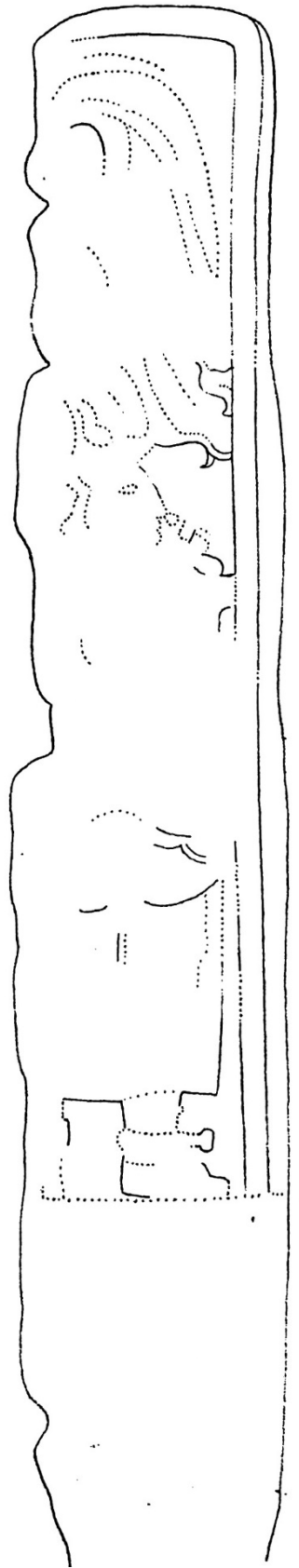


Fig. 4.94. Estela 2, Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery. Lateral izquierdo.

En el retrato de la Estela 3 se pueden apreciar con claridad incluso los motivos infijos, en este caso un símbolo *pohp*, que se extiende también por el tejido que le cubre los brazos a la dama (Fig. 4.93.). Probablemente los símbolos del huipil en la Estela 1 debieron tener una apariencia similar (Looper 2000: 55-56). De hecho, se considera una de las primeras muestras de este símbolo floral que crearía tendencia, no solo en la ciudad de Piedras Negras, sino en otras urbes vecinas como Yaxchilán, donde se pueden hallar ejemplos, unos años más tarde (Looper 2000: 18). Por otro lado, como fue propio de este tipo de diseños, el traje que porta en este último monumento está decorado también con una franja inferior y horizontal, que rompe con el patrón repetido en el resto de la tela. En este caso observamos una banda con el símbolo de agua compuesto por tres rectángulos apilados, que forman una pirámide invertida (Fig. 3.88.a.). Por último, el borde vertical de la tela está recorrido por una banda más fina y rayada. Por su parte, en la Estela 3 acertamos a distinguir únicamente una banda de flecos ornamentando el borde inferior de la pieza, como forma de complementar la decoración a base de símbolos cuatripartitos que recorre el resto de la prenda.

En cuanto al resto de la vestimenta, en las dos estelas en las que se muestra de pie calza unas sandalias, mientras que en la escena en la que descansa sobre el trono podemos ver sus pies descalzos. A pesar de la erosión, se puede intuir que en todos sus retratos lucía delicadas piezas de joyería prehispánica, como, por ejemplo, las pesadas orejeras. Aunque hoy en día solo es perceptible una de estas joyas en su oreja derecha, en la Estela 3. Por otro lado, sus anchas muñequeras son fáciles de distinguir en las Estelas 1 y 3. Además, en la primera de ellas porta un rico pectoral de teselas cuadradas con pequeñas efigies adheridas en el pecho y, probablemente, en los dos hombros (a pesar de que solo podemos visualizar la del hombro derecho). Por el contrario, en la cara posterior de la Estela 3 es complicado distinguir si el adorno en torno a su cuello fue un collar o formaba parte del remate de su huipil, dispuesto así para adornar el escote de la prenda. Clancy (2009: 89) defiende que se trata de un collar de cuerda, como el que portan las mujeres que aparecen representadas en Bonampak realizando un autosacrificio de sangre. Aspecto que le sirve para reafirmar su teoría de que en esta imagen hay numerosas referencias a la participación de Ix Winakhaab' en rituales de derramamiento de sangre (como veremos, otras referencias serían: el sangrador en su tocado, la presencia de la niña¹⁷ o la imagen de conjuro de la serpiente de la visión labrada en el frontal del trono).

¹⁷ Véase epígrafe dedicado a Ix Juntahn Ahk en las p. 532-536.

En este sentido, aunque a duras penas es posible distinguir la silueta de la señora en la Estela 2 y, por lo tanto, mucho menos su indumentaria y sus joyas, los dibujos realizados por los expertos dan cuenta de la presencia de una nariguera adornando su rostro.

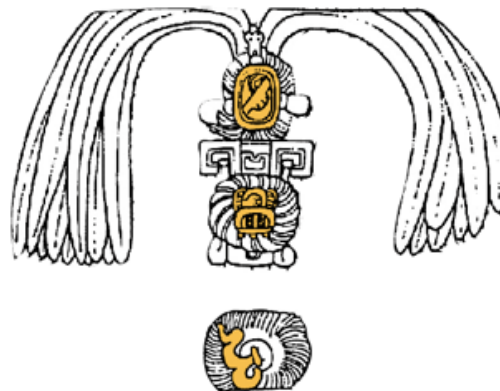
Sin embargo, el ornamento que, como común denominador, destaca en las tres representaciones es su tocado complejo y de plumas largas. Incluso en la dañada representación de la Estela 2 llega a advertirse el rico plumaje que se extiende coronando su efigie.

En la Estela 3, porta un tocado de base blanda que se ajusta a la cabeza de la dama y se caracteriza porque parece estar tejido como una cesta, tal vez manufacturado a base de fibras vegetales trenzadas o por medio de bandas de tela entrecruzadas (Fig. 3.101.e.). En el centro, adorna una flor en forma de disco con tres pistilos, posiblemente fabricados con cuentas tubulares. Sobre esta base descansa una pieza dispuesta en horizontal que recuerda a un sangrador. La parte derecha está afilada y en medio, decora una máscara del dios de nariz larga tocado con un símbolo **K'AN** que culmina con el clásico manojito de plumas adornadas con cuentas, que caen por el costado izquierdo de su rostro. En este aspecto, estamos de acuerdo con Clancy (2009: 89) en que este objeto dispuesto sobre su tocado hace referencia a la participación de esta dama en los rituales de autosacrificio y comunicación con los ancestros (Fig. 3. 109.). Además, es sobradamente conocido que, en muchas ocasiones, los tocados albergan numerosos detalles sobre la persona que los porta, relacionados con sus títulos, su posición social o su oficio, lo cual le da más sentido a esta teoría.

No obstante, el más elaborado de los tres tocados se despliega en la Estela 1. Las plumas caen en cascada desde arriba y por ambos lados de la elaborada estructura de la pieza. Esta está compuesta, en primer lugar, por una máscara de un personaje sobrenatural (Fig. 3.110.d.). Por encima, se observa una base de aspecto flexible, similar a la del tocado anteriormente descrito, formada aparentemente por elementos vegetales o textiles entrecruzados y decorada con flores.

En este caso, el pistilo de la flor que decora la parte delantera de la pieza es el símbolo **K'AK'** "fuego", el mismo que porta el dios K'awiil en su frente. Por último, el tocado culmina con un ornamento dispuesto en vertical, desde el que emergen las plumas superiores y que está formado por glifos infijos en flores y adornados también con volutas que aluden a su olor (Fig. 4.95.). El glifo inferior hace referencia a su cláusula nominal, *winakhaab* o *k'atun*, mientras que el de la parte superior simboliza el cielo, *chan* (Savchenko, comunicación personal 2019).

Fig. 4.95. Detalle de la Fig. 4.91. Decoración que porta Ix Winakhaab' en el tocado en su representación en la Estela 1 de Piedras Negras. Signos jeroglíficos coloreados en amarillo. Dibujo modificado por la autora.



Este tipo de tocado complejo con franjas que portan tanto hombres como mujeres en las representaciones de diferentes sitios como Tikal o Dos Pilas, es entendido por Clancy (2009: 81) como un tipo de tocado que evoca los aspectos femeninos del gobierno, concretamente su capacidad para invocar a los ancestros.

En dicho monumento, tampoco podemos obviar el objeto que la señora sujeta en su mano derecha y deja caer hacia abajo, una especie de abanico o plumero. Una pieza que hemos vemos repetida en varias ocasiones en manos de las damas retratadas en la ciudad de Piedras Negras (Véase Figs. 4.88; 4.100). Los investigadores no han llegado todavía a un consenso sobre su verdadera función. Puga, por ejemplo, propone que se trata de “un punzador o un cetro de largas plumas” (2009: 145). En este sentido, Clancy (2009: 80) propone que se trate de un sangrador envainado, que explica que no se observe su punta. Además, en este mismo trabajo, Clancy cita a Benson (1982: 46), quien sugiere que se trata de un objeto simbólico que se transmitía de generación en generación, pero en este caso, es su esposa y no su antecesora quien lo acompaña portando este objeto, así que Clancy (2009: 82) sugiere que podría ser una forma de equiparar a la célebre Señora Winakhaab' con el ancestro materno. Desde nuestro punto de vista, es plausible considerar el objeto como un sangrador envuelto, pues el parecido es muy significativo con el que porta, desenfundado, en la parte alta de su tocado en la Estela 3, o los que sostienen los personajes que protagonizan las Estelas 13 y 14 de Yaxchilán. Además, no se trataría de un elemento aislado en relación con el autosacrificio de sangre de la señora, puesto que la referencia al fuego de K'awiil en su tocado, podría entenderse también en este sentido.¹⁸

Asimismo, es imprescindible hacer hincapié en los gestos que Ix Winakhaab' traza con sus manos. En la Estela 1, a la altura del corazón, une la punta de su dedo índice, así como los demás dedos, con su pulgar, formando un símbolo similar al *ohm*. Y lo mismo ocurre en la Estela 3, dónde toca su dedo pulgar con el dedo corazón y extiende hacia arriba los dedos

¹⁸ Para más información sobre este objeto, véase p. 123 en este volumen.

meñique e índice. En este segundo ejemplo, su mano derecha está ubicada por debajo de la anterior, a la altura de su vientre, y también recoge sus dedos formando una figura, imposible de distinguir con claridad debido a la erosión. Recuerda a la forma en la que cerraba la mano en la Estela 1 para agarrar el objeto, pero en esta no parece sostener ningún instrumento. Para la posición de las manos en la Estela 1 se ha barajado que pudiera significar “entrar” o “llegar” (Montgomery 2002: 175 y Coe y Van Stone 2001: 165 en Clancy 2009: 80). Aunque otros autores opinan que es un indicador de alegría o satisfacción por el tributo ofrecido, “corazón contento”.¹⁹ De un modo u otro, Scherer (2015: 79-80) defiende que este tipo de gestos con las manos servían para enfatizar las emociones que esconden sus inexpresivos rostros, es decir, que en este tipo de obras los gestos suplían la función de las expresiones faciales.

Se considera que la Estela 1 podría haber estado pareada con la Estela 2, cuya cara frontal muestra a su esposo K'inich Yo'nal Ahk II, realizando el ritual de esparcimiento (Clancy 2009: 85; Vázquez López 2015: 180). Es decir, que ambos gobernantes son mostrados con atributos rituales relativos a sus funciones como intermediadores entre los dioses y la tierra.

A grandes rasgos, se considera que mediante estos retratos, la Estela 3 y su análoga, la Estela 1, se ensalzaban los actos de la reina, quien llevó a cabo el sangrado ritual para conmemorar el fallecimiento del Gobernante 2 y el posterior ascenso al trono del siguiente, su esposo, K'inich Yo'nal Ahk II. En la Estela 3, O'Neil (2012: 67) apunta otros símbolos que parecen referir al acto de autosacrificio de sangre, también en esta imagen, como la presencia del citado sangrador en su tocado, con la insignia cuatripartita, o la presencia de la imagen del dios K'awil surgiendo de las fauces de la serpiente bicéfala que sujeta una figura, en el relieve que decora el trono (Fig. 4.96.). Una escena de conjuro muy similar a las que se aprecian en los Dinteles 38 y 40 de Yaxchilán (véase Figs. 4.152. y 4.141.) y que se cree que podría representar a K'inich Yo'nal Ahk II (García Juárez 2021: 16).²⁰ Y, por último, el hecho de que se encuentre

¹⁹ En el texto se ha encontrado una posible alusión a este gesto, *mi-'o-'OHL*, que podría significar “corazón calmado o satisfecho”. Para más información al respecto, véase: Worm y Helmke 2014. En cambio, no todos los autores están de acuerdo con esta interpretación, pues también se ha planteado la lectura *'o-mi'-tzi*, cuyo significado es desconocido, pero que podría estar refiriéndose al objeto con plumas que porta en su mano (Vepretskii y Savchenko, comunicación personal, 2020). En definitiva, su lectura continúa siendo objeto de debate entre los epigrafistas, por lo que futuras investigaciones al respecto quizás puedan aproximarnos mejor a su significado.

²⁰ Además de la imagen de la figura sujetando en sus brazos a la serpiente bicéfala de la que emerge la divinidad, en ambos extremos de la imagen aparecen dos serpientes más. En cada uno de los cuerpos de dichos ofidios, así como en las patas del trono, hallamos una expresión glífica: *ihk'kabsuuyinal*, “Tierra Negra, el Lugar del Remolino”, según la traducción de García Juárez (2021: 16). En cambio, según Clancy (2009: 89), la expresión realmente significa “Flor del lugar de la Tierra Negra”. Algo parecido leen Looper (2003: 72) y Pitts (2013: 87): “Lugar de la Flor de Tierra Negra”. El primero, concluye que podría estar aludiendo a un lugar de nacimiento y comunicación con los ancestros (Looper 2003: 71).

sobre un trono, en el interior del palacio y acompañada por la niña, el mismo contexto que presenciarnos en la escena de autosacrificio de sangre femenino en las pinturas murales de Bonampak. La Estela 1 es análoga a la anterior (O'Neil 2012: 67). De hecho, para la Estela 1 ya hemos señalado algunos detalles iconográficos relacionados con este rito.

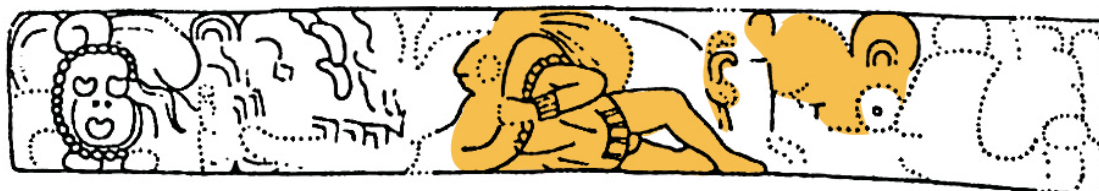


Fig. 4.96. Detalle de la Fig. 4.92. Escena de conjuración de la serpiente de la visión con aparición del dios K'awiil coloreada en amarillo, en el frontal del trono de Ix Winakhaab' en la Estela 3 de Piedras Negras. Dibujo modificado por la autora.

Sin embargo, aunque la realización de este ritual no es tan palpable en las imágenes estudiadas, en el Enterramiento 5 del sitio fue descubierto un lote completo de placas de concha, mencionado al inicio de este apartado, probablemente procedentes de la decoración cosida de un vestido, con glifos tallados que describen más específicamente los sucesos (Puga 2009: 148; Pitts 2013: 110).²¹

Por otro lado, en la Estela 2 está documentado que, tanto ella como su esposo, celebraban el final del decimocuarto *k'atun* y el noveno *bak'tun* de su reinado.

Otro aspecto interesante en el que vale la pena detenerse, es en cómo los artistas enfatizaban el mensaje mediante la ubicación de las figuras en unos espacios u otros.

En la Estela 3, la disposición de la dama en la cara trasera, junto a su hija, contrapuesta a la figura de su marido en la cara frontal, no puede pasar desapercibida. Tal y como apunta O'Neil (2012: 66-67, 88, 91), es posible que, mediante los recursos de presentar a unas figuras delante y a otras detrás, y tallar un texto jeroglífico cuya lectura nos obliga a rodear el monumento en el sentido contrario a las agujas del reloj, se esté consiguiendo crear un espacio común, el trono, y una ilusión de tridimensionalidad. Así, plantea que esta hubiera sido la posición real que ocupaban ambas mujeres en el trono, junto al gobernante, durante las audiencias de la corte. No obstante, la arqueología no da cuenta de ello, puesto que los tronos hallados en Piedras Negras suelen estar adheridos al muro, por lo que no habría espacio para sentarse detrás.

²¹ Para consultar una lectura completa e interpretación de los textos tallados en estas piezas de concha véase: Pitts 2013: 110-115.

Por lo tanto, el hecho de que, así en la Estela 1 como en la Estela 3, la imagen femenina esté orientada hacia la parte interior y menos visible del monumento se ha entendido, más bien, como una forma de delimitar simbólicamente el espacio femenino en la sociedad. Incluso la propia imagen está enmarcada por el texto, de tal manera que parece formar el arco de una puerta (Clancy 2009: 80). En este sentido, la misma O'Neil (2012: 66-67, 70-71) entiende que podría tratarse de una forma de señalar, mediante la ubicación del objeto en el espacio, que a ellas les correspondía la estancia interior, lo privado, el palacio (por ello están ocultas de la vista del espectador o solo accesibles para miembros de las más altas esferas), mientras él se desenvolvía en la vida pública. Siendo ambos roles complementarios. Algo que está más en sintonía con la información que aportan los vestigios arqueológicos, en contraste con la premisa anterior sobre una representación real del espacio.

También en las imágenes labradas en la Estela 2, el retrato femenino está ubicado en el costado que no es visible desde la plaza (Clancy 2009: 86).

No obstante, la función de la imagen de la mujer en la Estela 2 es diferente, es la de acompañar y dar testimonio del acto llevado a cabo por el gobernante, en este caso, su marido K'inich Yo'nal Ahk II. Además, las proporciones reales de la talla hacían partícipe al espectador que, también como testigo, era integrado en la acción que observaba, convirtiendo la visualización de la obra en una experiencia sensorial. Es decir, que se hacía partícipe a la persona, de la misma manera que a la señora, como acompañantes del gobernante (O'Neil 2012: 72).

El verbo asociado al gobernante en esta última estela mencionada es *ma-ka*, que significa cubrir o bloquear y que, según Clancy (2009: 86), estaba relacionado con la figura femenina presente en esta obra cuya acción se desarrolla en un espacio cerrado, aislada.

En última instancia, la conclusión general a la que llega Clancy (2009: 90) sobre el análisis de la Estela 3,²² es que el telón de fondo que engloba los eventos específicos nombrados, así como a los personajes y su representación iconográfica es el de los eventos de creación, es decir, que el mensaje que subyace en el relieve de este monumento pétreo sitúa a ambos gobernantes como partícipes de este contexto de origen del mundo. Algo que, seguramente, debía estar presente también en la cara frontal del monumento.

²² Para más información sobre la documentación, el traslado de la Estela 3 al Museo de Brooklyn, la fragmentación de la misma y la batalla legal por la repatriación de las piezas, véase: O'Neil 2012: 199-200, 204-206, 210, 220-221n18-23.

Finalmente, cabe apuntar un último retrato, que posiblemente esté mostrando una vez más a la Señora Winakhaab'. Nos referimos a la Estela 4 de Piedras Negras, emplazada entre las Estelas 3 y 5, en la terraza cercana a la Estructura J-4 (Stuart y Graham 2003: 29). La cara frontal del monumento la ocupa una figura de grandes dimensiones y ricamente ataviada que ha sido identificada como el Gobernante 2, a sus pies, dos figuras de menor tamaño y de perfil, dirigen sus miradas hacia él y, sobre sus cabezas, se extienden las manos de este que porta unas cintas de tela decoradas, posiblemente envolturas de elementos sagrados (Fig. 4.97.). Clancy (2009: 90, 93) especula que se trata de una representación del rito *na-wa*, una de las fases previas al matrimonio que protagonizaron ella y su esposo, auspiciados por el padre de él, el Gobernante 2, justo antes de su muerte. Por lo que la figura arrodillada a la derecha del mandatario que cubre su pecho con el brazo podría ser, nuevamente, la Señora Winakhaab'.

Sobre su representación en este monumento no podemos hacer muchos apuntes, puesto que ocupa un espacio muy pequeño en la imagen que, además, ha quedado dañado por la erosión. No obstante, nos permite apreciar como dispone la mano en su pecho, así como el recogido de su cabello en una coleta y un brazalete que adorna su brazo derecho o, tal vez, las mangas de un huipil con los hombros al descubierto. Siendo más probable la primera hipótesis, dado que podemos apreciar la misma joya en el brazo de él, situado justo en el extremo opuesto de la imagen, quien también lleva su mano al pecho.

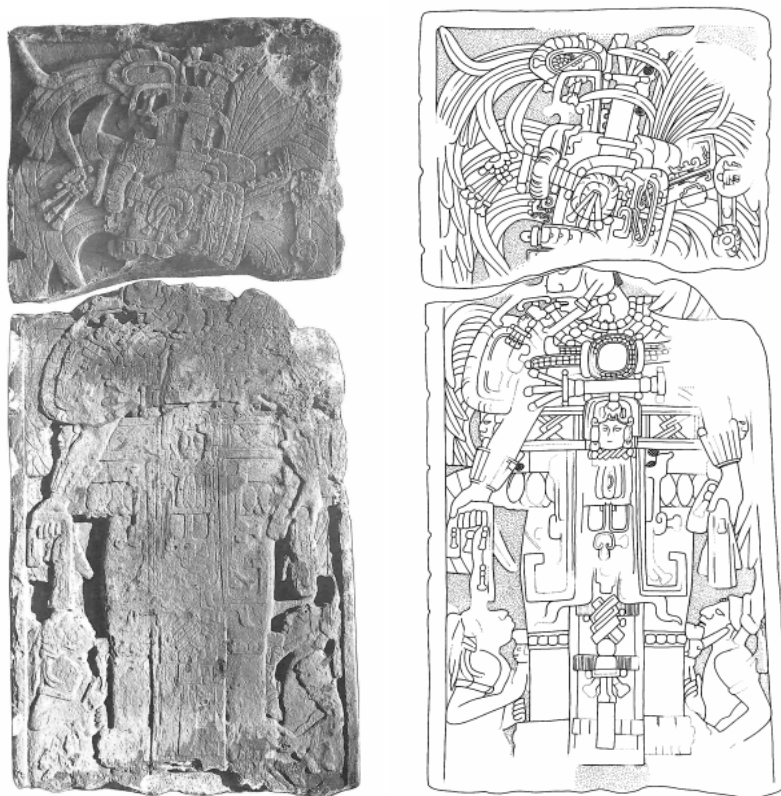


Fig. 4.97. Estela 4, Piedras Negras. Fotografía de T. Maler y dibujo de D. Stuart.

Su posición en esta imagen es equivalente a la de su futuro marido. Ninguno de los dos parece ostentar un rango mayor que el otro en la escena, lo cual da cuenta, a nivel iconográfico, de un aspecto mencionado al principio de este análisis. Y es que, Ix Winakhaab' pudo haber gobernado la ciudad de Piedras Negras, codo con codo junto a K'inich Yo'nal Ahk II.

Concluimos así el análisis sobre Ix Winakhaab' con unas palabras que le dedican Martin y Grube (2002: 145), en las que condensan la relevancia de esta dama:

Podemos suponer que tenía una fuerte personalidad por derecho propio y que su prominencia, como la de su contemporánea Señora Seis Cielo de Naranjo, refleja un poder político tangible.

4.10.4. | **Ix Juntahn Ahk** | **Señora Tortuga Amada** | (708 d. C.-?)

B I O G R A F Í A

Ix Juntahn Ahk ha pasado a la historia de la civilización maya como la única mujer, documentada hasta ahora, retratada en una estela de piedra a la edad de 3 años (Proskouriakoff 1960: 462; Escobar 2003: 747; Pitts 2013: 86).

Hija de Ix Winakhaab Ajaw, estudiada en el epígrafe anterior, y K'inich Yo'nal Ahk II, gobernantes de Piedras Negras, vivió durante la primera mitad del s. VIII. Concretamente, nació el 21²³ de marzo del año 708 d. C. (Bojkowska, Savchenko y Tuszyńska, comunicación personal 2019). Durante un tiempo pudo haber aspirado a heredar el trono de la ciudad, ya que a K'inich Yo'nal Ahk no se le conoce otro heredero. No obstante, quien accedió al poder fue el Gobernante 4, una figura cuya ascendencia se presenta algo confusa. De manera que, si en algún momento existió realmente una intención de situarla a ella en el trono, este intento debió verse frustrado, pues no nos han llegado pruebas de su ascenso o mandato (Martin y Grube 2002: 146-147).

En lo que respecta a las referencias epigráficas, esta joven poseyó uno de los nombres más conmovedores conocidos en el área maya, el de “apreciada/amada (de la) Tortuga”,

²³ El 15 de marzo según Pitts (2013: 86).

que se ha interpretado generalmente como una muestra de la predilección y el cariño que le profesaban sus padres (Puga 2009: 146). Por otro lado, cabe apuntar que conocemos su fecha de nacimiento y su genealogía gracias a los artistas que, bajo el mandato de sus padres, tallaron la Estela 3 donde fueron registrados algunos de los eventos más importantes de la vida de su madre y, entre ellos, su alumbramiento (Clancy 2009: 86-90; O'Neil 2012: 66; Tuszyńska 2016: 59).

Finalmente, ha habido hipótesis sobre su posible mención en el texto de la Estela 14, pero es un aspecto que no se ha podido confirmar (Tuszyńska 2016: 223 n237). De ser así, esto implicaría que tanto nuestra protagonista como la mujer identificada como K'uhul Ix son, realmente, la misma persona, lo que solventaría la extraña ausencia de esta importante princesa en monumentos posteriores. No obstante, no hay suficientes pruebas para afirmarlo.

R E P R E S E N T A C I O N E S

Tal y como apuntamos en el apartado dedicado a Ix Winakhaab', la singularidad del monumento conocido como Estela 3 de Piedras Negras reside especialmente en el hecho de que su hija, que contaba por aquel entonces con la edad de tres años, fuera representada también en ella, convirtiendo así este monumento en un retrato de la familia real (Fig. 4.92.).

A pesar de las dificultades de conservación a las que se enfrentan estas obras de arte expuestas a la intemperie, la imagen de las dos mujeres ocupaba la parte trasera de la Estela 3, lo que hizo que sus retratos fueran menos dañados y que, por tanto, presentasen un grado de erosión más bajo que la imagen del gobernante en la parte delantera. Así, la comunidad científica ha tenido acceso a una imagen fraternal e íntima, poco común en la tradición escultórica maya (O'Neil 2012: 63, 66).

No obstante, no nos detendremos nuevamente en apuntar los detalles sobre la ubicación de la estela, sus elementos iconográficos o los eventos conmemorados en su texto, salvo en lo que respecta a la pequeña Ix Juntahn Ahk.

En la Estela 3 la encontramos sentada en el lateral izquierdo del trono, ocupando el espacio que deja su madre, situada en el centro (Fig. 4.98.). Cruzada de piernas, apoya su codo derecho recostándose sobre la rodilla de esta, mientras extiende el otro brazo para apoyarse en el banco. Sin embargo, el punto de vista hace que su mano izquierda quede

por detrás de su rodilla y no podamos distinguirla. Su figura se encuadra perfectamente en el espacio que ocupa el respaldo del asiento regio.

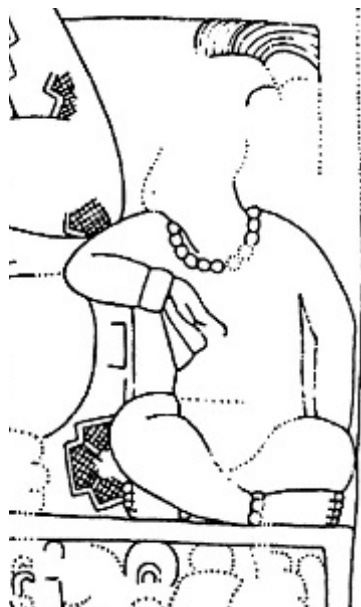


Fig. 4.98. Detalle de la Estela 3, Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery.

Esta posición corporal transgrede los rígidos cánones utilizados generalmente por los mayas, especialmente en este tipo de representaciones solemnes sobre piedra donde las imágenes están sumamente codificadas. Así, autores como Martin y Grube (2002: 146) sugieren que este amago de naturalismo pudo deberse a la influencia que ejercía su madre Ix Winakhaab' durante aquellos años y que pudo haber condicionado la talla de esta imagen. Aunque, como apunta Clancy (2009: 88), no deja de ser una actitud materno-filial común entre los seres humanos.

La erosión no nos permite distinguir con claridad sus ropajes o adivinar cómo era su perfil. Aunque la posición corporal nos indica que miraba hacia su derecha, donde se encontraba su madre y seguramente, inclinaba la cabeza hacia arriba para mirarla. Asimismo, de acuerdo con su rango, podemos distinguir algunos ornamentos. Nos referimos concretamente al brazalete en su muñeca, al collar de cuentas esféricas y a la pulsera, también de cuentas, que luce en su tobillo derecho. Por encima de su cabeza se ha conservado parte de la representación de lo que podría haber sido su tocado, pues distinguimos el manojito de plumas que se alzaba desde la zona que habría ocupado la parte alta de su cabeza y que caracteriza este célebre ornamento de la élite maya.

El hecho de que Ix Juntahn Ahk niña fuese representada de esta forma sobre una estela monumental ha suscitado muchas hipótesis. Martin y Grube (2008: 147) argumentan que, en un momento en el que la princesa se encontraba en una posición que la convertía en una posible candidata al trono, este pudo haber sido un intento estratégico de sus progenitores por ensalzar la figura de su hija y tal vez, afianzar su posición como aspirante para asumir el gobierno de Piedras Negras. Sin embargo, de acuerdo con el texto y las representaciones iconográficas, queda patente que ella no es la protagonista de la escena, aunque en la literatura se la haya ensalzado por el hecho de ser la única niña representada y mencionada en este tipo de soporte. En este sentido, nos resulta verosímil entender este

retrato infantil, de la misma manera en que lo entendió Clancy (2009: 89-90), como un recurso iconográfico empleado por el artista para reforzar el mensaje en torno a la figura de Ix Winakhaab'. Un discurso vinculado con el autosacrificio como forma de legitimar el ascenso de los gobernantes y la perpetuación de los linajes, de la que se encargaban generalmente las madres. Para ello, la autora compara este retrato con el de las mujeres realizando rituales de autosacrificio de sangre documentadas en las pinturas murales de Bonampak, en el cual también hay presencia infantil. Es decir, que la presencia de niños podría servir, únicamente, para enfatizar el rol femenino en este acto.

De acuerdo con esto, tampoco podemos obviar el hecho de que su retrato infantil, así como el de su madre, no habrían sido visibles para el gran público, sino que estaban dispuestos para ser vistos únicamente por un reducido número de personas de la élite que tuvieran acceso al edificio. Algo que ya apuntamos en el análisis anterior sobre la figura de Ix Winakhaab'. O'Neil (2012: 70) interpreta esto como una muestra de que la localización de las piezas en el contexto físico se hacía también por una razón simbólica, y por tanto, dotaba a los espacios de carga social. Es decir, que el significado no se concentraba solo en el contenido iconográfico de la pieza, sino que se construía mediante una serie recursos que incluían también la posición de esta en un contexto determinado. Este significado, como ya apuntábamos anteriormente, pudo ser el de diferenciar los espacios en los que se desarrollaban las actividades de cada género, las masculinas en el espacio público y las femeninas, en el privado, augurando también así, el futuro de la niña. No obstante, esto contrastaría con la teoría de Martin y Grube (2008: 147) de que la joven estaba siendo ensalzada como futura gobernante, puesto que, en ese caso, seguramente la forma de mostrar su imagen habría sido muy diferente, mucho más conceptual, colmada de atributos de poder y en un contexto más visible. Así, permanece la incógnita acerca de la motivación que hubo detrás del retrato de esta princesa niña. Desde nuestro punto de vista, es posible que una nueva coyuntura política hubiera hecho necesaria una nueva estrategia comunicativa y, aunque no estamos acostumbrados, quizás en el contexto específico de este reinado, y tal vez debido a la influencia de su poderosa madre, la presencia de Ix Juntahn Ahk en la corte, y, más concretamente, sobre el trono, se manifestó de una forma diferente, mucho más sutil y naturalista, de lo que es habitual en el arte maya. Pues, no podemos dejar de reconocer que en el arte maya no hay cabida para el azar y que esta niña no es anónima, ya que es mencionada por su nombre y fecha de nacimiento. Por lo tanto, tampoco podemos descartar la idea de que, detrás de su joven retrato se escondiera la intención velada de unos padres que daban a conocer a su hija

entre las clases altas de la sociedad del momento, anticipando la posibilidad de que acabara convirtiéndose en la dirigente, independientemente de su género.

En conclusión, del retrato de Ix Juntahn Ahk podemos extraer que, por un lado, se trató de una figura de suma importancia dentro de la corte pues, como hija de los gobernantes tuvo el derecho de ser representada en el arte monumental recibiendo incluso un título exclusivo para ella. Y, por otro lado, que, independientemente de si estaba previsto que gobernase o no, fue incluida en el mismo discurso que su madre. Ambas, como mujeres y miembros de la élite, desarrollaban o desarrollarían en el futuro un importante papel para la sociedad, que tenía lugar generalmente en los espacios privados y que las vinculaba con la fertilidad y la continuación de los linajes regios proveyendo a la corona de nuevos herederos legítimos, y realizando los rituales necesarios para garantizar el buen funcionamiento del estado.

4. 10. 5. | **IX ¿?** | Señora de la Estela 40 | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Esta señora vivió a finales del s. VII d. C. y la primera mitad del s. VIII d. C.

El 16 de noviembre del año 701 dio a luz a un niño que se convertiría posteriormente en el Gobernante 4 de Piedras Negras, según apunta la inscripción jeroglífica del Altar 2 (Martin y Grube 2002: 147; O'Neil 2012: 111; Pitts 2013: 124).

Aunque desconocemos el nombre de esta mujer, sabemos que perteneció a la élite maya y que sus raíces fueron lo suficientemente importantes como para justificar el gobierno de su hijo sobre la ciudad. Dado que se sospecha que el anterior gobernante, Yo'nal Ahk II, murió sin descendencia masculina, es posible que el ascenso al trono de Itzam K'an Ahk II, más conocido como Gobernante 4, tuviese que legitimarse por la línea materna. Lo que nos permite deducir la preponderancia de esta dama (Martin y Grube 2002: 147-148; Tuszyńska 2016: 297). Esto también ha llevado a pensar que esta mujer fuese Ix Juntahn Ahk, estudiada anteriormente, representada cuando era una niña en la Estela 3 (Clancy 2009: 115; Tuszyńska 2016: 297).

Gracias al texto que acompaña su imagen en la Estela 40 sabemos que ostentó títulos propios de la nobleza femenina como el de “vasija invertida” (Pitts 2013: 119; Tuszyńska 2016: 107, 275; 2017: 80).

Finalmente, sabemos que su muerte fue registrada en el texto de la misma estela (Tuszyńska 2016: 107, 275; 2017: 80).

REPRESENTACIONES

Así pues, fue el retrato femenino en la Estela 40 de Piedras Negras el que dio a conocer la imagen de esta dama, considerada en el pasado como un personaje masculino (Fig. 4.99.).²⁴

Se cree que la estela fue emplazada sobre una plataforma, frente a la Estructura J-3 del sitio en el año 746 d. C, pues fue hallada en la terraza que hay frente a esta edificación (Proskouriakoff 1960: 459; O'Neil 2012: 111; Houston 2014). Fue descubierta en 1921 y hoy en día se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala.

La mayoría de los investigadores coinciden en interpretar esta imagen como un rito de esparcimiento en el que el gobernante Itzam K'an Ahk II honra a su antepasada, en este caso su madre, derramando granos de incienso de copal (*pom*), sangre o maíz (dependiendo de las versiones) a través de un "psicoducto" que conduce hacia su tumba.²⁵ La celebración de esta ceremonia está registrada el 20 de diciembre del año 745 d. C.²⁶ (Tuszyńska 2016: 275, 297).

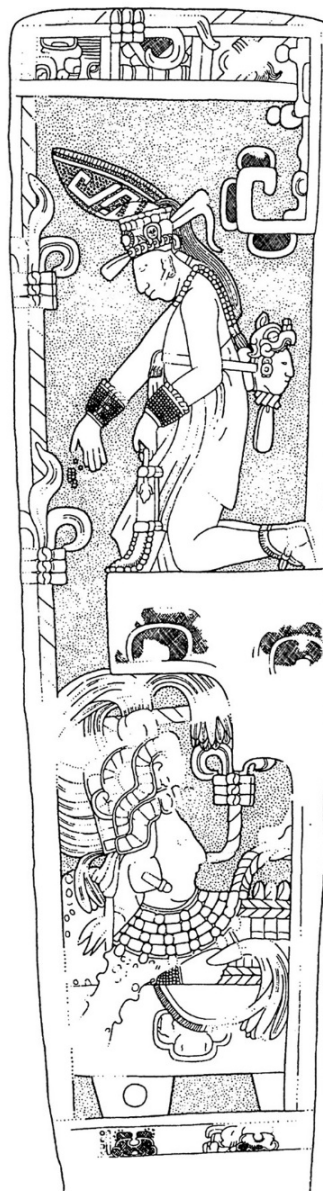


Fig. 4. 99. Estela 40, Piedras Negras. Dibujo de J. Motgomery.

²⁴ Véase: Hammond 1981.

²⁵ Véase: Proskouriakoff 1960: 463; Hammond 1981: 78; Stone 1989: 168; Martin y Grube 2002: 148; Houston e Inomata 2009: 213; O'Neil 2012: 111; Pitts 2013: 117, 119.

²⁶ 13 de diciembre del año 745 d. C., según Pitts 2013: 119.

Ella ocupa el registro inferior del monumento labrado, puesto que es presentada como un ancestro, emergiendo desde un portal o trono marcado con el símbolo de la flor de cuatro pétalos y cubierta por un baldaquino que delimita el espacio en el que se encuentra, también con la forma de los pétalos, tal vez indicando que se trataba, como decíamos, de su enterramiento. Por eso repite la forma de la flor, como símbolo de entrada al Más Allá (Tuszynska 2016: 297).²⁷ Sobre la estructura se arrodilla el otro protagonista de la escena, su hijo, el Gobernante 4 de Piedras Negras. Así, el artista o artistas hallaron con esta solución la manera de plasmar el contexto terrenal y la apertura del sobrenatural, en una misma escena bien diferenciada.

Al igual que los ancestros que emergen de la superficie terrestre en el sarcófago que alberga el Templo de las Inscripciones en Palenque o aquellos que se asoman entre las fauces de la gran serpiente de la visión en los monumentos pétreos de Yaxchilán, la señora representada en la Estela 40 solamente muestra su busto. Su tamaño es desproporcionado en comparación con el de la figura en el nivel superior, otro recurso empleado para ensalzar su estatus.

Ella se yergue desde el trono del féretro funerario, sobre la que debía descansar su cuerpo amortajado y envuelto, lo que explica la presencia del trozo de tela semicircular visible justo debajo de su brazo, interpretado como el bulto ritual que contenía el cuerpo exánime de la dama (Headrick 2007: 51; Scherer 2015: 81-82).

De este modo, podemos distinguir algunas de sus joyas, el objeto que porta en su mano derecha y, especialmente, su elaborado tocado.

Los ornamentos siguen el mismo patrón tradicional maya, orejeras en forma de disco con un tubo atravesado y decorado con una cuenta, y un ancho pectoral formado por cuentas alargadas y esféricas combinadas en cuatro hileras sucesivas. Asimismo, alcanzamos a distinguir una ancha muñequera de teselas cuadradas en su muñeca derecha. El resto de su vestimenta apenas es visible.

En cambio, el tocado sí se distingue con claridad. Su base está decorada con teselas cuadrangulares que conforman un mosaico zoomorfo, la máscara de un monstruo (Hammond 1981: 79). Está coronado con plumas en la parte superior, así como otras tantas en la parte trasera. El conjunto de elementos es de estilo teotihuacano, como forma de

²⁷ De hecho, en Teotihuacan se ha encontrado una cámara subterránea justo debajo de una de las pirámides, a la que se le dio la forma de una flor de cuatro pétalos, apuntando a las cuatro direcciones del universo, y sobre la que se construyó un santuario (Heyden 1998).

buscar distinción social (Martin y Grube 2002: 148). Se trata concretamente del tocado de la serpiente de guerra de Teotihuacan (Fig. 3.111.b.). De acuerdo con la tradición de algunos gobernantes mayas de Piedras Negras de lucir elementos bélicos teotihuacanos en su indumentaria, el hecho de que ella, como ancestro, lo porte en esta imagen, puede entenderse, según O'Neil (2012: 218)., no tanto como una referencia directa a Teotihuacan, sino como una referencia a estos antepasados.

El objeto que porta en su mano derecha podría ser un cetro emplumado o un sangrador, idéntico al que vemos en las manos de las señoras retratadas en las Estelas 14, 33 y 1 de esta misma ciudad. Aunque las primeras teorías apuntaban a que pudiera tratarse de un abanico (Hammond 1981: 79), (véase p. 123).

La cuerda que recorre el borde izquierdo de la escena, interrumpida por varios nudos, y cuyo extremo parece surgir de la nariz de ella, representa, según Martin y Grube (2002: 148), el “aliento que desciende y penetra en la nariz del muerto, cuya cripta tiene forma de una cueva de cuatro pétalos”. En este punto estamos de acuerdo con Tuszyńska (2016: 297) en que pueda tratarse de una referencia a la cuerda empleada en el autosacrificio de sangre, utilizada en los rituales para conjurar a los ancestros, empleada aquí como metáfora de la unión entre ambos mundos y el aliento exhalado por la persona fallecida. También Houston e Inomata (2009: 213) se refieren a este elemento como una forma de representar el aliento de la difunta señora, al surgir la cuerda de sus fosas nasales.

Este tipo de rito está registrado en otros textos de Piedra Negras, denotando la importancia que estos eventos tuvieron para la nobleza de la ciudad (O'Neil 2012: 111).

En resumen, estamos ante un retrato femenino excepcional en el que se aprecia el momento clave en el que la figura de la señora está siendo divinizada o ensalzada como ancestro familiar. Sin embargo, no solo la acción que se muestra da cuenta de esta adoración, pues el artista emplea también otros recursos, como el hecho de engrandecer su figura o vestirla con las insignias extranjeras que la vinculan con otros importantes mandatarios de la historia de la ciudad. Asimismo, la presencia de elementos sagrados como los granos (seguramente de copal), la cuerda o el cetro propio de la realeza de Piedras Negras (sangrador o plumero) que ella porta en la mano, son indicadores de los importantes ritos que han sido necesarios para invocarla como antepasada, a la vez que sacralizan todavía más su imagen.

B I O G R A F Í A

La señora que ahora estudiamos es conocida gracias a su representación y a sus menciones en la Estela 14 de Piedras Negras.

Desafortunadamente, solo sabemos que su vida se desarrolló a mediados del s. VIII y que al menos tuvo un hijo llamado Yo'nal Ahk III, que se convirtió en el Gobernante 5 de la ciudad en el año 758 d. C. (Looper 2000: 67; O'Neil 2012: 76; Rodríguez-Shadow 2016: 52; Tuszyńska 2016: 40, 64; 2017: 76). Nuestra protagonista posiblemente tuvo alguna relación en vida con el anterior gobernante Itzam K'an Ahk II, puesto que su hijo se refiere continuamente a este como su predecesor (mediante la toma de su nombre, la emulación de su estela inaugural o la ubicación de obras de arte en el monumento funerario de este) (O'Neil 2012: 141).

A pesar de todo, su preeminencia en vida quedó grabada de manera permanente al ser tratada como *k'uhul ixik*, es decir, “mujer divina”, en la inscripción de la Estela 14, la misma en la que es mencionada por su hijo con la expresión *yal*, “hijo de madre” (Clancy 2009: 136; Pitts 2013: 151-152; Tuszyńska 2016: 40, 64; 2017: 76).

Otro aspecto que se ha discutido sobre su biografía es la posibilidad de que ella sea Ix Juntahn Ahk, la mujer que fue retratada, siendo tan solo una niña, en la Estela 3 de la ciudad (véase Fig. 4.98.), (Josserand 2002: 144). Esta hipótesis fue rebatida más tarde por Clancy (2009: 139) en base al hallazgo de un fragmento en el área de Piedras Negras, en el que se aprecia el retrato de una señora, muy similar al que vemos en la Estela 14, lo que ha llevado a pensar que se trate de la misma dama. En esta segunda representación la señora sujeta unos glifos que, según ella, hacen referencia al sitio de La Mar. Por lo tanto, la citada autora concluye que esto podría ser un indicador de que ella era una mujer extranjera que se desplazó para desposarse con el Gobernante 4. Esta hipótesis se complementa, además, con el hecho de que en la Estela 16, erigida por Yo'nal Ahk posteriormente, el *sajal* de La Mar fuera singularmente honrado. Así, es posible que estas imágenes dejen constancia de un vínculo político existente entre la ciudad de La Mar y la ciudad de Piedras Negras, en el que la reina pudo haber jugado un papel clave. No obstante, la identificación de los glifos no está clara, por lo que no podemos dar por supuesta esta teoría. En el análisis iconográfico que presentamos a continuación, se aportan más detalles al respecto.

REPRESENTACIONES

La estela que nos ocupa se cree que fue erigida en la terraza basal de la Estructura O-13,²⁸ de la ciudad de Piedras Negras y dedicada posiblemente el 13 de marzo del año 761 d. C.²⁹ (Fig. 4.100.). Fue tallada en piedra caliza y alcanza casi los tres metros de altura (2,95 m.) Hoy en día se encuentra en el Museo de la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia (Proskouriakoff 1960: 459;Looper 2000: 23; Clancy 2009: 138; O'Neil 2012: 76, 141; Penn Museum 2019). En principio, la pieza rota fue trasladada hasta el museo para su reparación en los años treinta y debía permanecer allí solo diez años, al igual que los Paneles 3 y 12, la Estela 12 y el Trono 1, pero esta pieza en concreto nunca llegó a ser devuelta (O'Neil 2012: 190, 201).

Nos encontramos con un ejemplo de estela-nicho,³⁰ que sigue la tradición iconográfica iniciada previamente por el gobernante K'inich Yo'nal Ahk I.³¹ Así, Yo'nal Ahk III aparece sentado en su trono en el registro superior, con las piernas cruzadas y enmarcado por elementos sobrenaturales que Clancy (2009: 138) ha identificado como dos grandes cabezas solares en los laterales, y el ave celestial en la parte superior (O'Neil 2012: 15).

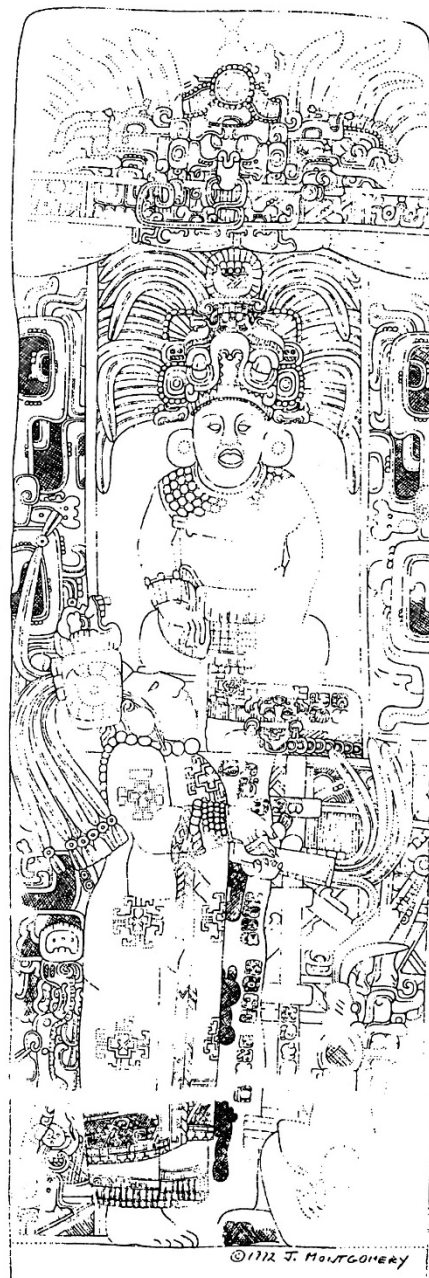


Fig. 4.100. Estela 14, Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomer.

²⁸ Pirámide 27 según la ficha de esta estela en la página web del Museo de la Universidad de Pennsylvania.

²⁹ 11 de marzo del 761 según Clancy (2009: 136).

³⁰ La forma de este tipo de "estelas nicho" favorece la protección de los pigmentos con que ha sido coloreado el fondo, lo que posibilita una mejor conservación del color y nos permite apreciar, siglos después, atisbos de su policromía (O'Neil 2012: 19).

³¹ De hecho, tal y como apunta O'Neil (2012: 149), la importancia de emular a sus predecesores se hace palpable por el factor de que esta escultura esté orientada hacia las del Grupos Sur, Estelas 25 y 33, donde fueron representados sus ancestros.

A la estructura se accede por una escalera móvil que vemos apoyada en el frente y, por delante de ella, cae una tira de tela marcada con glifos y huellas de pies ascendentes. Aunque apenas se ve por la erosión, a los pies del andamio podría haber un hombre sacrificado, similar al de la Estela 11 del mismo sitio, con un puñal clavado en el pecho, decorado con plumas que sobresalen, de una manera similar al que lleva la señora en la mano (véase Fig. 3. 14.).

Se trata del tipo iconográfico empleado en Piedras Negras para mostrar un ascenso al trono, concretamente el de Yo'nal Ahk III el 10 de marzo del año 758 d. C.,³² acompañado por su progenitora, K'uhul Ix (Proskouriakoff 1960: 459; Clancy 2009: 136-138; O'Neil 2012: 76; Pitts 2013: 151). En este sentido es muy similar, iconográficamente, a la Estela 33 levantada por el gobernante Itzam K'an Ahk I (Fig. 4.88.). Y, para erigir una estela que honrara su ascenso, eligió la fecha de celebración del final de su primer *hotun* o periodo de 5 años de mandato (O'Neil 2012: 141).

La diferencia con otras escenas de este tipo levantadas por su predecesores³³ es que, en este caso, el gobernante no aparece solo, pues de pie, situada en un plano superpuesto al trono y ocupando la mitad inferior de la estela, se encuentra K'uhul Ix.

Está descalza y entre sus manos sujeta un objeto emplumado representado frecuentemente en los retratos femeninos de Piedras Negras, e interpretado como un abanico, un cetro o un sangrador (Clancy 2009: 137; O'Neil 2012: 76).

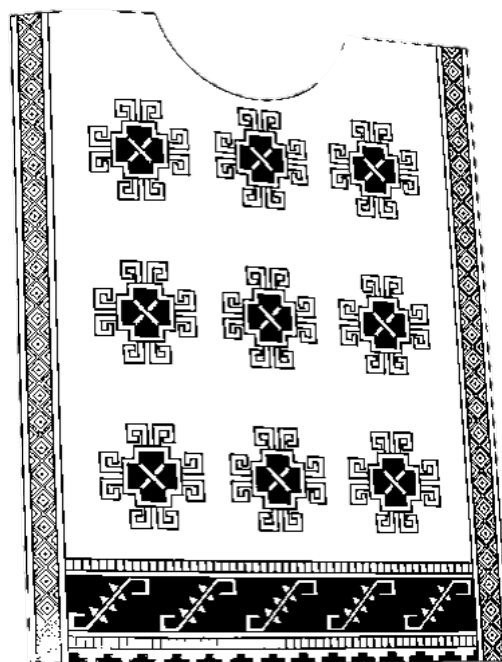


Fig. 4.101. Reconstrucción del huipil que porta K'uhul Ix en su representación en la Estela 14 de Piedras Negras. Dibujo de T. Tolles.

Su rica indumentaria la componen joyas como la muñequera, el collar de cuentas esféricas que cae por su espalda y una orejera en forma de disco. Por otro lado, viste un huipil bordado, principalmente con flores de cuatro pétalos con las bandas cruzadas infijas, y decoración de volutas en cada uno de los cuatro extremos, aludiendo a su aroma (Fig. 4.101.). El borde inferior presenta una ancha banda de tela más oscura, enmarcada por

³² 8 de marzo del 758, según Clancy (2009: 136).

³³ A grandes rasgos, comparte muchas características con las estelas 25, 6 y 11 de la misma ciudad (O'Neil 2012: 141).

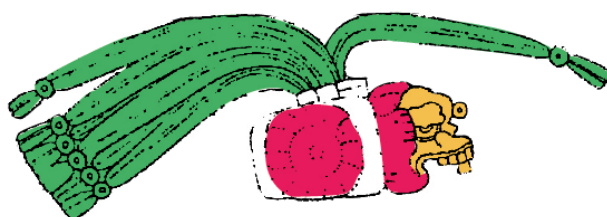
dos bandas más finas, sobre la que se destacan nuevamente diseños serpentinos combinados con pequeños triángulos, que Looper (2000: 67) denomina “dobles volutas con dientes” y nosotras identificamos como banda de serpientes bicéfalas (véase Fig. 3.88.f.). Y, por último, una franja inferior con el patrón **IK'** (Fig. 3.88.a.). El resto de los bordes de la tela están recorridos por un diseño de diamantes concéntricos (Fig. 3.89.c.), (Looper 2000: 67).

Por debajo del huipil asoma la tela de otra prenda, seguramente una falda también decorada en el borde inferior por una banda recorrida por una cenefa serpenteante y flecos.

Otro aspecto que destaca Clancy (2009: 138) sobre el retrato de esta dama es su doble papada, un rasgo naturalista poco común, que no sabemos si podía estar relacionado con el estilo propio del sitio.

Por último, cabe destacar el tocado que porta (Fig. 4.102.). Todo el cabello parece estar recogido en su interior. Está conformado por una base cuadrangular a la que se adhieren flores conformando una diadema. Una de ellas se advierte de perfil en la parte frontal, mientras que la otra, la del lateral, queda a la vista del espectador, mostrando su forma de disco. Asimismo, en el frente, también se añadió un cráneo, tal vez de simio como en otros casos. Finalmente, como es tradicional, la parte superior del tocado está coronada por un conjunto de plumas largas con cuentas engarzadas en las puntas. Se trata de un tipo de tocado similar al porta la Señora Winakhaab' (véase Fig. 4.92.), pero en este caso, contando con el añadido divino de la calavera, interpretado como una señal de que ella había fallecido para entonces (Clancy 2009: 138-139). En conjunto se trata de un tipo de tocado bastante peculiar, en comparación con los demás modelos estudiados.

Fig. 4.102. Detalle de la Fig. 4.100.: Flores (en magenta); cráneo (en amarillo); plumero (en verde). Dibujo modificado por la autora.



De acuerdo con O'Neil (2012: 185), esta obra formaba parte del circuito procesional construido en torno a la Estructura O-13. La disposición de ella la sitúa en el camino que atraviesa la procesión hacia la Plaza del Grupo Oeste. Así, los mayas diseñaban el paisaje urbano de la ciudad poniendo en relación unas esculturas con otras (antiguas y nuevas), y, a su vez, con los edificios y con los caminos, de manera que la gente no solo ocupaba el espacio, sino que lo experimentaba, y los retratos de los y las gobernantes formaban parte de ese discurso visual.

En lo que respecta a la composición, él ocupa la mitad superior de la estela, mientras ella ocupa la mitad inferior y eleva su mirada hacia él. El hecho de que la mirada de ella, ubicada en un plano más cercano al espectador, esté dirigiéndose hacia él ha sido interpretado como un recurso del artista para obligar a quien mira a prestar atención al mandatario (Clancy 2009: 138; O'Neil 2012: 78). Por otro lado, mientras que él está ubicado de frente, ella fue retratada de perfil. Esto lleva a pensar que se estaba marcando una diferencia de estatus entre ambos. Sin embargo, Joyce contradice esta idea argumentando que la distinción es una forma de destacar la división de roles, es decir, que mientras él ejerce el cargo de *axis mundi*, como gobernante del sitio, ella encarna la fertilidad de la superficie terrestre, como madre del mismo (Joyce 2000: 74-75). Un aspecto que podría apoyar este argumento es el hecho de que, a pesar de encontrarse en el nivel inferior, K'uhul Ix ocupa el primer plano de la representación. Aunque este hecho también ha sido visto como parte de la estrategia de intermediar entre su hijo Yo'nal Ahk III y el espectador, mostrándose más cerca de quien observa, para incitarle también a mirar al gobernante. Y es que, la acción de reconocimiento fue un aspecto muy valorado en la vida social maya (Clancy 2009: 138; O'Neil 2012: 78).

No obstante, generalmente se ha interpretado la presencia de la madre como un medio de ensalzar al gobernante. En esta línea, la lectura no debería derivar en una consideración de la figura masculina como superior a la femenina, ya que es de ella de quien depende la alta posición de él y el hecho de que la presencia de ella refuerce este mensaje no hace sino desvelar la preponderancia de K'uhul Ix. Tal y como dice O'Neil (2012: 76), ella es, a la vez, participante y testigo en la ceremonia de fin de período de su hijo.

Finalmente, dado el parecido entre la dama representada en la Estela 14 y la que se muestra parcialmente en el fragmento hallado en la zona de Piedras Negras (Pitts 2012: 162), incluimos también en este apartado el análisis de la citada pieza (Fig 4.103.).

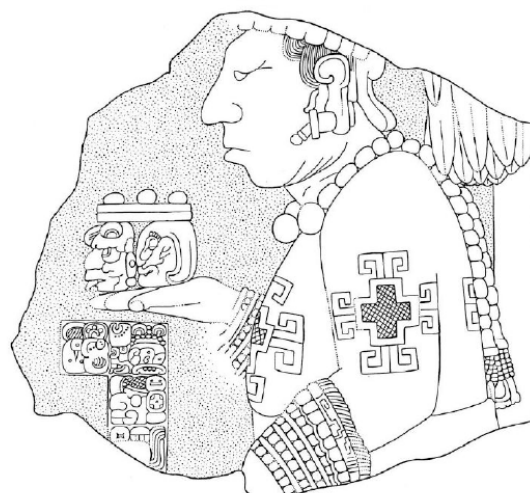


Fig. 4.103. Fragmento de la zona de Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery.

Si bien es cierto que tanto el collar como el brazalete y la orejera son muy parecidos en ambos retratos, el hecho de que sean las joyas más recurrentes observadas en representaciones femeninas mayas hace que este parecido carezca de la fuerza suficiente como para relacionarlas. Y lo mismo ocurre con su perfil, caracterizado por su papada, que tampoco dista tanto de otros rostros femeninos como, por ejemplo, el de la señora en la Estela 33 (Fig. 4.88.). En este sentido, los detalles que podrían aportarnos las pistas necesarias serían los símbolos bordados en su huipil, las flores cuatripartitas con las volutas del aroma, que solo están presentes en Piedras Negras en estos dos retratos (Fig. 3.86.c). Y fuera del sitio, solo han sido hallados en las representaciones de dos mujeres de El Cayo. Por lo tanto, dada la proximidad entre los sitios de La Mar y El Cayo con Piedras Negras, no es descabellado pensar que la mujer retratada tenga relación con alguno de los dos lugares. La posible vinculación de la señora con la ciudad de La Mar la extraíamos de las conclusiones de Clancy (2009: 139), citadas anteriormente. No obstante, si atendemos al estudio del topónimo de La Mar por parte de Zender (2002) no observamos coincidencias con el cartucho glifo que aquí se presenta. Así, Savchenko (comunicación personal, 2020), desmiente que se trate de un número de distancia o el topónimo de algún sitio de la región de Piedras Negras, puesto que también se pueden encontrar ejemplos, tanto iconográficos como epigráficos, de este ser sobrenatural combinado con la cabeza de un ciervo, con huella en el ojo, en Copán o Palenque. Por ello, este autor propone que se trate de la referencia a un objeto en la que el número 13 alude metafóricamente a una cantidad (ya que no está presente en todos los ejemplos de esta combinación de glifos), del mismo modo que vemos en otras escenas como en la Estela 24 de Naranjo en la que se utiliza el número 9 para hacer referencia a “mucho” o “bastante” de algo. No obstante, su lectura todavía permanece confusa.

Desafortunadamente, al haberse perdido el resto de la pieza, no tenemos la forma de saber con más seguridad si realmente estamos ante otro de los retratos de K'uhul Ix.

4.11. | **YAXCHILÁN** **REPRESENTACIONES FEMENINAS**

La antigua ciudad maya de Yaxchilán, la “ciudad blanca y resplandeciente” de la que hablan Schele y Freidel (1990: 349), está situada en la selva lacandona, sobre una elevación en la orilla sur del río Usumacinta, en el actual estado mexicano de Chiapas. El cauce que siguen las caudalosas aguas de este río origina pronunciados meandros y esta ciudad se edificó concretamente en la punta de uno de esos meandros que describe una forma de herradura, sobre un complejo de terrazas, una ubicación privilegiada e, indudablemente, estratégica del territorio perteneciente al área maya (Martin y Grube 2002: 117). Originalmente, era conocida como Pa’ Chan (Martin 2004: 6).

La calidad de sus vestigios culturales, que han perdurado hasta nuestros días, ha despertado el interés de numerosos y conocidos investigadores como Désiré Charnay (1885), Teoberto Maler (1901), Gerónimo López de Llergo (1925) o Sylvanus G. Morley (1931), entre otros, desde que fuese redescubierta a principios de los años ochenta del s. XIX por el célebre arqueólogo inglés Alfred Maudslay (1889-1902), quien se refirió a la ciudad por el nombre de Usumacinta y, más tarde, como Menché. La primera referencia al sitio se encuentra en un informe que llevó a cabo Juan Galindo sobre la región del Usumacinta, en 1833 (García Moll 2003: 23).

Las investigaciones en el asentamiento han permitido situar su origen en el s. IV d.C. y su época de mayor esplendor político y constructivo en el s. VIII d.C., aunque su historia se extendió algunos años más, y los vestigios que evidencian la ocupación del sitio llegan hasta el Postclásico Temprano (Martin y Grube 2002: 117,153). A lo largo de unos cuatrocientos años, esta ciudad se consolidó como potencia comercial, militar y política en la región, favorecida por los abundantes recursos que le proporciona su excelente situación geográfica, en un área propicia para la agricultura, al estar bañada por los afluentes del río (García Moll 2003: 31-33). La separan 25 km. en dirección sureste de la ciudad de Bonampak (p. 635) y 43 km. hacia el noreste de la ciudad de Piedras Negras (p. 509), los otros dos centros sobresalientes en la ribera del Usumacinta (Peiró 2015: 283).

Se encuentra entre las ciudades más importantes del período Clásico maya, y cuenta con la particularidad de ser uno de los lugares con mayor presencia de representaciones y menciones de personajes femeninos. De hecho, la documentación escrita del s. VI, especialmente hacia el 514 d. C., prueba que en Yaxchilán fue tan importante mencionar la ascendencia materna como la paterna (Proskouriakoff 1964: 197; Tate 1987: 822; 1992: 3). Además, esta ciudad destaca por haber dado protagonismo no solo a las mujeres que

fueron madres de reyes, sino también a aquellas que tuvieron una importante participación en la vida religiosa de la ciudad.

4 . 1 1 . 1 . | **Ix Pakal** | Señora Pakal | (¿-705 d. C.)

B I O G R A F Í A

La historia de las mujeres de Yaxchilán, cuyas imágenes se han conservado, comienza por esta noble dama, Ix Pakal, que vivió en la segunda mitad del s. VII.

Probablemente, era descendiente de una familia de Yaxchilán vinculada a la realeza. Ejerció como reina consorte durante el gobierno de Yaxuun Bahlam III y, a una edad avanzada, en torno al año 647 d. C., dio a luz al que se convertiría en uno de los gobernantes más célebres de Yaxchilán, Itzamnaaj Bahlam III¹ (Schele y Freidel 1990: 352). Este fue quien registró su presencia en la corte, mencionándola hasta cinco veces en los textos del sitio (Tuszyńska 2016: 50).

Se ha propuesto que el segundo glifo emblema con el que se representaron los gobernantes de esta gran ciudad fuese introducido por esta dama, tras su alianza matrimonial con el citado mandatario, lo que constituiría una importante evidencia de un ejemplo de transmisión por línea materna (Vázquez y Kupprat 2018: 93-94).

Su muerte se ha fechado en el año 705 d. C. Para entonces, Ix Pakal contaba con más de noventa años, por lo que la anciana reina pudo presenciar en vida el ascenso al trono de su hijo en el año 681 d. C. y el cumplimiento de los seis *k'atunes* de su esposo (Martin y Grube 2002: 122-123).

Su larga carrera política en palacio le valió los títulos de *Ix Ajaw*, de *Ix Kabomte'*, de “vasija invertida” y de *Ix Baah Kab*, registrados generalmente en los monumentos comisionados por su hijo, en los que dejó patentes sus lazos de parentesco. Concretamente, se han encontrado menciones referidas a ella en la Escalinata Jeroglífica 3, en los Dinteles 23 y 27 de Yaxchilán, en un altar de esta misma área e, incluso, fuera de la ciudad, en la Estela 1 de Dos Caobas (Cougnaud, *et. al.* 2003: 3; Guerrero 2011: 222; Tuszyńska 2016; 2017).

¹ Este gobernante era referido en trabajos anteriores como Itzamnaaj Bahlam II, pero la identificación de otro gobernante con este nombre, que vivió en torno al 599 d. C., provocó el cambio en la numeración. Esto afecta también al nombre de su nieto, conocido comúnmente como Itzamnaaj Bahlam III, ahora “Itzamnaaj” Bahlam IV (Martin y Grube 2008: 121).

REPRESENTACIONES

A pesar de sus prolíficas menciones, solo conservamos una imagen asociada con seguridad a esta reina, un pequeño retrato situado en el Escalón II de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. El resto de imágenes, presuntamente atribuidas a Ix Pakal, son mencionadas también al final de este análisis, aunque su identificación es menos fiable.

La Escalera Jeroglífica 2 sirve de acceso a la Estructura 33. En esta monumental escalinata se documentaron al menos trece escalones labrados, diez de los cuales representan a personajes históricos de la realeza de Yaxchilán ataviados como jugadores de pelota, y otros tres que representan a mujeres, también vinculadas con la monarquía del sitio (Graham 1982: 156). Una de ellas es nuestra protagonista, retratada en el Escalón II (Fig. 4.104).

La composición de la escena es muy similar a la que se observa en el resto de escalones labrados. La señora está situada en el centro de la imagen y a ambos lados de su cabeza fueron representados algunos cartuchos glíficos. Está sentada con las piernas cruzadas, por lo que su cuerpo se muestra de frente, mientras que su cabeza está girada hacia su izquierda, dejando a la vista su perfil. Toda su figura se inclina hacia esta misma dirección, hacia donde se dirigen también sus brazos y sus manos, con las que sujeta el sinuoso cuerpo de una gran serpiente. El animal se extiende en horizontal a lo largo del escalón, trazando eses con su cuerpo. A la izquierda de Ix Pakal se encuentra la enorme cabeza de la criatura, con las fauces exageradamente abiertas, de las que emerge un personaje con pico y elementos vegetales. En la parte de su cola, también observamos representado el rostro de un ser sobrenatural de hocico pronunciado. Además, en el extremo izquierdo de la composición, fue representada la cabeza de otra gran serpiente con las fauces abiertas.

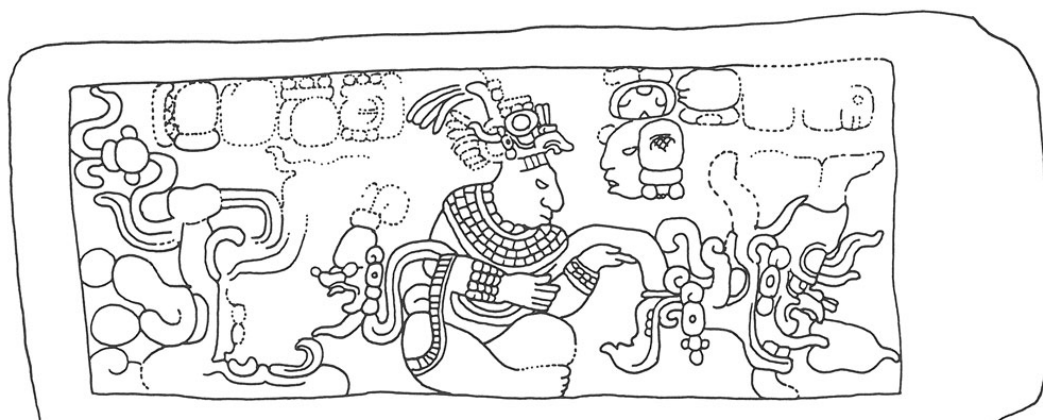


Fig. 4.104. Escalón II, de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele.

La señora está ataviada como cualquier otra dama de la nobleza representada en el arte sobre piedra. Su orejera no se distingue, pero sí observamos un pectoral clásico de teselas cuadrangulares combinado con un collar simple de cuentas ovaladas y unas muñequeras clásicas de teselas cuadrangulares en cada brazo.

Aparentemente viste un huipil, también de corte clásico, con el borde decorado por una banda de flecos. Aunque hoy en día parece austero en su decoración, pudo lucir detalles incisos que se han perdido con el tiempo.

Por otro lado, las escasas trazas que se han conservado de su tocado parecen indicar que porta el tradicional modelo del monstruo cuatripartito, característico de las reinas del Clásico Tardío (Fig. 3.108.), puesto que se aprecia parte de la cascada de plumas y la efigie de este ser sobrenatural de hocico largo, con elementos en su frente y sobre su cabeza.

De acuerdo con la imagen de la que disponemos, esta señora realizaba el ritual descalza.

Valencia y García (2010: 248) han sugerido que el personaje con elementos vegetales que emerge de las fauces de la serpiente que sujeta, porta elementos que recuerdan al árbol *Pax* y que indican que podría tratarse de una divinidad relacionada con el dios K'awiil. Y, del mismo modo, nos parece que la entidad sobrenatural situada en la cola, también presenta algunos rasgos propios de esta divinidad, como el rostro zoomorfo de hocico pronunciado, el tipo de orejera compuesta y las volutas sobre su cabeza.

En conjunto, la Estructura 33 se erigió como un homenaje al ascenso al trono de Yaxuun Bahlam IV (Tate 1992: 224). Por lo tanto, esta señora, como uno de los personajes históricos destacados de la corte de Yaxchilán y, posiblemente, abuela del gobernante, fue retratada en la escalera de acceso como una de las personas que respaldan este reinado mediante la conjuración de la serpiente de la visión. Esta mujer, en forma de ancestro, contribuía a bendecir o santificar el evento (Freidel, Schele y Parker 1993: 357).

La composición de esta escena es muy similar a la que observamos en los Dinteles 38, 39 y 40 de este mismo sitio, que, como estudiaremos más adelante, están relacionados con este ritual de invocación a través del derramamiento de sangre. Por lo que podríamos asumir que se está representado a Ix Pakal como una de las personas que, en vida, pudo tener el deber, y el honor, de participar en este tipo de ceremonias religiosas de autosacrificio.

Finalmente, proponemos relacionar también el retrato de la mujer de la Estela 3 con la Señora Pakal.² Esto se debe a que el personaje principal representado en esta estela es su esposo, Yaxuun Bahlam III. O al menos, eso es lo que se deduce de las inscripciones que se han conservado. Y, si tenemos en cuenta que la dama que nos ocupa es la única mujer vinculada generalmente con este mandatario, podríamos imaginar que es ella quien le acompaña y presencia el autosacrificio magistralmente tallado en este relieve. Por ello, hemos decidido incluir su análisis en este apartado.

La Estela 3 está asociada con el Edificio 20 de Yaxchilán. En concreto, esta estela estaba ubicada en una plataforma al sudeste de la Gran Plaza y se encontró fragmentada en varios pedazos. No obstante, se ha conservado parcialmente la representación femenina esculpida en su superficie.

Cabe señalar que, en este mismo lugar, fue hallada la Estela 33, que no es más que el fragmento superior de una estela mayor. Este monumento, tallado por las dos partes, igual que la Estela 3, se ha considerado como el faltante superior de dicha estela, es decir, la parte que la completa.

La fecha registrada en la Estela 3 sitúa el evento conmemorado en el año 649 d. C. Esta datación se ha deducido a partir del evento que conmemora, el primer *k'atun* del reinado de Yaxuun Bahlam III, que ascendió al trono en el 629 d. C. No obstante, se sospecha que el monumento en sí fue tallado más de un siglo después, cuando gobernaba Yaxuun Bahlam IV.

Esta no es la única representación asociada a ella durante el reinado de su nieto. Ya sabemos que él la incluyó en su programa iconográfico gracias al estudio del Escalón II, por lo que nos parece plausible aceptar que también sea ella la mujer retratada en esta Estela 3.

La parte que se conserva nos permite vislumbrar la figura de una mujer situada en la parte izquierda de la escena, desde el punto de vista del espectador, dispuesta completamente de perfil (Fig. 4.105.). No se conserva la parte de su cabeza, pero sí el resto de su cuerpo. Su lugar en la composición de la escena es muy similar al que ocupa Ix Chak Joloom en la Estela 4 (Fig. 4.133.).

² La información que ofrecemos a continuación, relativa a la localización de la Estela 3, la traducción de los textos, la lectura de las fechas y su posible relación con la Estela 33 de Yaxchilán, ha sido extraída fundamentalmente de los estudios de Tate (1992: 190-191) y de Mathews (1997: 124-125, 127-128).

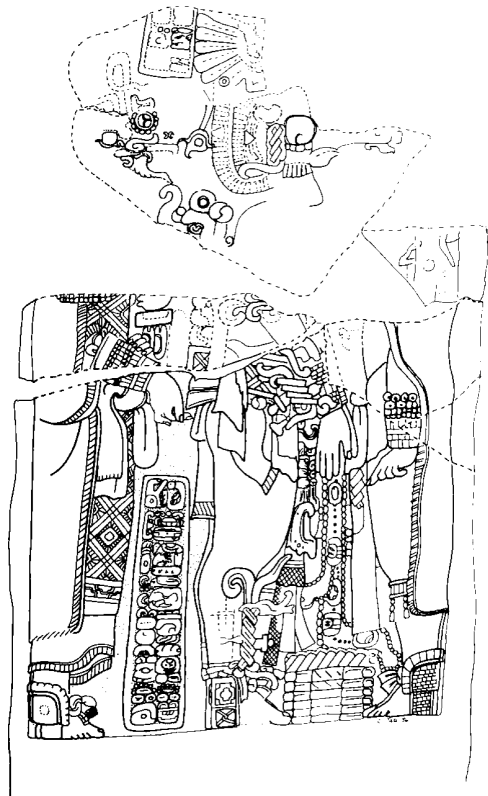


Fig. 4.105. Estela 3 de Yaxchilán. Dibujo de C. E. Tate

Llama la atención el gesto de sus brazos. Adelanta la mano derecha hacia delante, expone su antebrazo hacia arriba y, sobre este, apoya su mano izquierda, de la que solo vemos sus dedos. Esta posición se encuentra entre los gestos conocidos de sumisión (Miller 1983b: 18). Sin embargo, en casos como el que nos ocupa, en el que la indumentaria revela que se trata claramente de un personaje de la élite, nos preguntamos si no podría tratarse de una forma de halagar o hacer una reverencia al gobernante, valorando el doloroso ritual de autosacrificio que está llevando a cabo, en lugar de un gesto de sometimiento. En este caso, de acuerdo con el estudio de Miller (1983b:30), se podría considerar también como el gesto propio de una figura que actúa como asistente.

En su pecho se aprecian las formas de unas cuentas, que tal vez formaban parte de su pectoral. No obstante, debido a la fragmentación de la imagen, la única joya que se distingue con claridad es su ancha muñequera compuesta, de las que se han documentado pocos ejemplos (Fig. 3.69.c.).

Otro aspecto llamativo de su indumentaria es su huipil, el cual ha conservado la decoración formada por un campo de diamantes concéntricos y, en el borde inferior, una banda con el símbolo **IK'** o medio cuatripartito. Un estilo de vestuario muy extendido en la ciudad en los tiempos de Yaxuun Bahlam IV, pues, como veremos a continuación, se han documentado otros retratos de esta época en los que las señoras lucen trajes muy parecidos.

Asimismo, destaca su cinturón de nudo, un modelo asociado, precisamente, con las ceremonias de derramamiento de sangre (véase Fig. 3.91.c.).

Es difícil analizar el tipo de tocado que portaba, aunque los vestigios apuntan a que podía tratarse del complejo del monstruo cuatripartito, pues se observa parcialmente el hocico alargado de la criatura, con trazos muy similares a los que observamos en el otro retrato de la señora (Fig. 4.104.).

Por último, para completar su indumentaria, calza unas sandalias complejas y decoradas siguiendo un estilo floral.

La Estela 3 representa en una cara un acto de autosacrificio y, en la otra, aunque erosionada, la imagen de un guerrero victorioso.³ Dos temáticas reiteradas en las Estelas 27 y 2 del sitio. De acuerdo con Tate (1992: 143), estos temas y la forma de representarlos, pasan a formar parte de la tradición estética local para representar el poder, y se crean tipos iconográficos que son utilizados de manera sistemática por la realeza de Yaxchilán, independientemente del evento histórico específico que se esté conmemorando.

En este caso, el acontecimiento concreto que requiere el derramamiento de sangre es la celebración del cumplimiento del primer *k'atun* del esposo de Ix Pakal (Mathews 1997: 128). En este caso, en la Estela 3 la señora no participa activamente en la flebotomía o, al menos, no al mismo tiempo que el gobernante, como vemos en otros casos como el Dintel 17 (Fig. 4.139).

No obstante, ella porta el traje y los atributos ceremoniales propios de los rituales vinculados con el autosacrificio. Así, el artista dejó patente mediante estos atributos que Ix Pakal, además de actuar como testigo, posiblemente iba a realizar o también había realizado ya el ritual. El hecho de que ella esté retratada, pese a haber dos personajes masculinos desarrollando la acción, indica que su presencia era requerida y valorada durante este acto.

Por último, también es posible que el retrato que se conserva parcialmente en el fragmento de la Estela 8 del sitio pertenezca a ella, ya que se cree que fue su esposo Yaxuun Bahlam III, o su hijo, Itzamnaaj Bahlam III, quien comisionó este monumento (Fig. 4.106.). La parte visible del vestuario indica, claramente, que se trata del busto de una figura femenina.

Se cree que la Estela 8 estaba asociada a la Estructura 18. Entre los escasos glifos que se han conservado en esta porción del monumento no figura ninguna fecha, pero sí se lee: “gobernante de 4 *katunes*”. El marido de Ix Pakal es el único gobernante conocido por haber vivido ese tiempo, por lo que se cree que pudo haber sido representado en esta estela como ancestro y, por tanto, se deduce que ella era quien ocupaba el lugar junto a él, en este cartucho⁴ que se ha conservado parcialmente. Y, que esta estela debió ser comisionada por su hijo o por él mismo, tiempo después (Mathews 1997: 131).

³ No obstante, el personaje retratado en la cara dañada luce un atuendo bastante largo, por lo que Tuszyńska (comunicación personal 2020) propone que se trate de otro retrato de Ix Pakal.

⁴ Al marco que encierra la figura de los ancestros en este tipo de representaciones se le llama comúnmente cartucho, puesto que reproduce la misma forma que estos determinativos semánticos que enmarcan los “signos de días” en la escritura (véase Kettunen y Helmke 2011: 21/162).

El pequeño fragmento, aunque está muy erosionado, es suficiente para hacernos una idea del tipo de imagen que albergaba, especialmente si la comparamos con otras escenas de esta ciudad. Se aprecia la esquina de un cartucho glífico que encierra una figura en su interior, por lo que podemos deducir que se trata de un tipo de representación similar a la que vemos en la parte superior de otras estelas del sitio, como la Estela 4 o la Estela 10 (Figs. 4.120. y 4.121.). De la figura humana solo se ha conservado el brazo izquierdo.

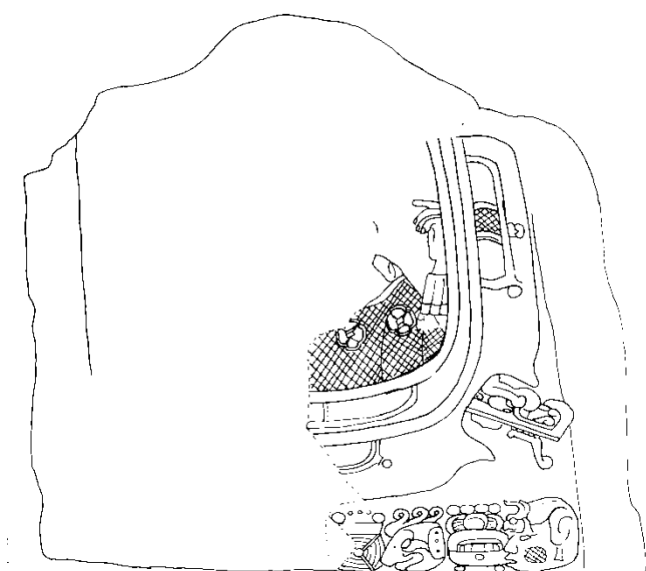


Fig. 4.106. Fragmento superior de la Estela 8 de Yaxchilán. Dibujo de C. E. Tate.

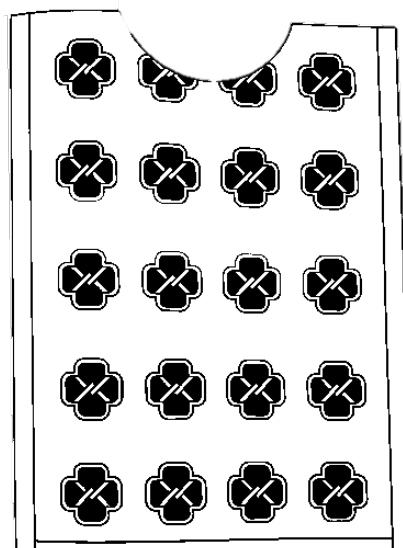


Fig. 4.107. Reconstrucción del huipil que porta la figura en la Estela 8 de Yaxchilán. Dibujo de T. Tolles.

También se ha conservado parte de su atuendo, un huipil que cubre su hombro, su torso y su brazo, decorado con un patrón de flores cuatripartitas equidistantes, con el símbolo *pohp* infijo (Fig. 4.107.). Es el mismo diseño que observamos más tarde en el Dintel 25 de Yaxchilán, o en otras ciudades como Piedras Negras y La Florida, en la Estela 3 y en la Estela 9 respectivamente. También luce una muñequera clásica de teselas rectangulares en el brazo que se ha conservado.

Asimismo, es reseñable que de la esquina inferior derecha del cartucho emerge una serpiente de hocico cuadrado y, por debajo, se ha conservado parte del texto.

Este tipo de retratos situados en la parte superior de las estelas fueron creados para representar a los ancestros encargados de supervisar y legitimar la acción que se estaría representando en la parte central de la superficie de la estela.

Así, por su similitud con otras obras del sitio, Tate (1992: 99, 181) la ubica entre el grupo de estelas cosmológicas y de fin de período, por lo que tal vez incluía una escena de derramamiento de sangre en la cara principal.

Por lo tanto, concluimos el análisis de esta señora con una imagen que seguramente situaba a la señora como ancestro y parte de la pareja regia predecesora en el sitio y, en este sentido, a la misma altura que su marido, desempeñado la misma función en la imagen y demostrando la misma importancia que él.⁵

4 . 1 1 . 2 . | **Ix K'abal Xook** | Señora Puño-Pez | (¿? - 749 d. C.)

B I O G R A F Í A

Ix K'abal Xook, una prominente reina de Yaxchilán (...) ella es “el corazón y el alma” o “el pilar” del lugar (Martin 2004: 3n5).

De entre todas las mujeres conocidas de la historia de la cultura maya, la Señora K'abal Xook es, sin duda, una de las más destacadas. El excepcional trato que recibió en vida, así como la calidad y el perfecto estado de conservación en el que han llegado sus retratos hasta nuestros días, han contribuido a labrar su reputación.

La cita con la que abrimos este apartado relativo a su biografía hace referencia a una mención que se grabó entre el nombre de esta señora y el nombre de Yaxchilán en el Dintel 25.

La literatura tradicional se refiere a ella como la reina principal del gobierno de Itzamnaaj Bahlam III, gobernante de Yaxchilán entre los años 681 y 742 d. C. (Schele y Freidel 1990: 373; Martin y Grube 2008: 122, 123).

Originaria de la ciudad de Yaxchilán, vivió allí en la primera mitad del s. VIII. Fue hija de la Señora Xibalbá y del Señor Aj K'an Xook (Josserand 2007: 306). Y, se cree que tuvo al menos una hermana, que asistió a la dedicación del Dintel 23 en el año 724 d. C., el cual, como veremos más adelante, registra parte de la historia de su familia (Miller y Martin 2004: 100-101). Su pertenencia a la dinastía Xook, reconocida entre la nobleza local de la ciudad, le proporcionó el puesto al lado del gobernante y, por lo tanto, un alto rango en la jerarquía social del sitio (Martin y Grube 2002: 126). Este lazo con el gobernante pudo haber sido matrimonial, de manera que el poderoso linaje que la precedía hubiera favorecido estratégicamente el reinado de su marido. Muchas aristócratas de la antigüedad maya son conocidas por protagonizar

⁵ En la parte posterior de la Estela 18 de Yaxchilán fueron esculpidos unos cartuchos de características similares, representando a dos ancestros, por lo que es posible que en uno de ellos se represente también a Ix Pakal (Tuszyńska, comunicación personal 2020). No obstante, al tratarse de una imagen muy erosionada, no se ha incluido en el presente análisis.

esponsales de este tipo, para forjar alianzas políticas entre diferentes reinos. No obstante, pocas contaron con los privilegios de los que se benefició la Señora Xook, aunque, en su caso, estas prerrogativas estuvieron más vinculadas con la esfera religiosa que con la política, pues nunca llegó a gobernar por derecho propio (Schele y Freidel 1990: 352-353).

Su paso por la historia de Yaxchilán quedó registrado en los dinteles del Templo 23. Uno de los imponentes edificios que se alzan sobre la Gran Plaza, ubicado en una plataforma frente al río Usumacinta (García Moll 2003: 177). Según las inscripciones, pudo tratarse del *yotoot* (casa) de esta dama, dedicado en el año 726 d. C. (Martin y Grube 2002: 125-126; Josserand 2007: 297, 300) La distribución interna de la estructura cuenta con espacios totalmente aislados que hubieran otorgado intimidad a quien la habitara,⁶ así como zonas semiprivadas que podrían haber funcionado como lugar de recibimiento y reunión con otras personas de la élite (García y Fierro 2016: 92). Las hipótesis coinciden en que pudo ser un espacio específicamente femenino, quizás para las mujeres del entorno de la Señora K'abal Xook en la corte (McAnnany y Plank 2001: 115).

Uno de los aspectos de la vida de nuestra protagonista que ha sido objeto de debate, es su posible maternidad. Según Martin y Grube (2002: 127), Ix K'abal Xook debió tener, al menos, un hijo varón, pues, desde su punto de vista, esto justificaría su alta posición durante el reinado de Itzamnaaj Bahlam III. No obstante, todavía no se conoce ninguna inscripción que haga referencia a su posible descendencia, por lo que otros autores concluyen que no llegó a concebir hijos (Marcus 1992: 237). Por su parte, Tate (1987: 812) explica que la ausencia de inscripciones al respecto se debe a que ningún hijo suyo, si acaso tuvo, accedió al poder. Hace unos años, Josserand (2007: 305-308) se sumó a este debate mediante un artículo en el que reivindica que sí existe una referencia sobre Ix K'abal Xook como madre, en el texto grabado en el borde del Dintel 23. Se trata de la relectura de unos glifos que habían sido considerados parte de su nombre, pero que realmente se refieren, según la autora, a otra persona llamada Aj Tzik. Esta sería la referencia, hasta ahora desaparecida, al hijo de la Señora Xook con Itzamnaaj Bahlam III. Un heredero legítimo al trono cuya desaparición pudo haber provocado el conflicto de sucesión durante el interregno.⁷ No obstante, sigue sin existir un acuerdo unánime al respecto o una prueba definitiva de que esta interpretación alternativa sea la correcta (Regueiro 2017: 66). Otra teoría, también sin consensuar, es que Ix K'abal

⁶ Inomata (2008: 70) advierte que, a pesar de contar con esta disposición de salas de carácter más íntimo, incluso doméstico, no se puede probar con seguridad que estas edificaciones fueran las residencias donde dormían y comían, es decir, donde realizaban sus tareas cotidianas algunos miembros de la élite maya de Yaxchilán.

⁷ Josserand (2007: 307-308) propone que el cautivo de Yaxchilán registrado en los monumentos del gobernante de Dos Pilas, fuese realmente el hijo de Ix K'abal Xook y heredero al trono de la ciudad, que cayó preso en alguna de sus campañas militares en el exterior. Así, ella explica el período de confusión que se desató entonces para la toma de poder.

Xook hubiera sido madre de una niña, la conocida como Señora Sak Biyaan. Para esta mujer también fue levantada una casa en la Gran Plaza, justo en frente del Templo 23. Por lo que, de acuerdo con esta hipótesis, puede que en algún momento, ella, con el apoyo de su madre, hubiera pugnado por convertirse en heredera del trono de Yaxchilán (McAnnany y Plank 2001: 114; Tuszyńska 2009: 5-7).

Y es que, el panorama político que legó Itzamnaaj Bahlam III al morir tras un longevo reinado, tuvo como consecuencia un largo período de confusión histórica. Esto ha alimentado todavía más las hipótesis sobre algún posible candidato a heredar el trono por parte de la Señora K'abal Xook, todavía en vida, y entonces “matriarca de la rama familiar más importante de Yaxchilán” (Mathews 1997: 191). La cuestión es que esta mujer no era la única en el entorno de Itzamnaaj B'ahlam III. Esto significa que el gobernante pudo haber concebido una amplia prole con mujeres de diferentes linajes, cuyos hijos hubieran aspirado a sucederle en su cargo. Como veremos en su análisis, la Señora Uh Chan Lem, fue quien dio a luz a Yaxuun Bahlam IV, quien finalmente le relevó como soberano de Yaxchilán. Sin embargo, este no tomó el mando hasta diez años después del fallecimiento de su padre, a pesar de contar con la madurez suficiente para ello. Esto ha llevado a pensar que fueron muchos los que se disputaron la corona y, durante una larga década, el joven tuvo que lidiar con varios rivales hasta conseguir el poder. Un poder que, además, no dejó de reivindicar insistentemente durante todo su reinado. Ante esta situación, se considera que Ix K'abal Xook jugó un papel determinante, pues su relevancia en la corte, por encima de la de Ix Uh Chan, pudo haber favorecido a los suyos como herederos o, en caso de que no los tuviera, al menos su presencia como regente pudo constituir un impedimento para el ascenso de un nuevo gobernante. De hecho, una de las hipótesis más aceptadas es que Yaxuun Bahlam IV solo pudo lograr su ascenso tras fallecer ella (véase Proskouriakoff 1964: 178; Schele y Freidel 1990: 359; Mathews 1997: 190-191).

Ahora bien, la muerte de Ix K'abal Xook no fue el único acontecimiento significativo que tuvo lugar justo antes del nombramiento del nuevo gobernante. Ix Uh Chan Lem? también falleció por aquel entonces, Yaxuun Bahlam IV se casó, documentó triunfos bélicos y nació su heredero, de modo que estos hechos también pudieron haber interferido en la toma de poder (Tate 1987: 813, 818; 1992: 124). Esta variedad de posibilidades nos impide confirmar la teoría sobre la influencia de la Señora K'abal Xook.

Esto nos lleva a otro punto polémico de la biografía de esta dama, que gira en torno al poder que realmente poseyó. Algunos investigadores apuntan a que su gloria no es más que el fruto de una estrategia política de Itzamnaaj Bahlam III, que manipuló y ensalzó su

imagen, con el fin último de legitimar y afianzar su propio reinado (Schele y Freidel 1990: 352-353). En este sentido, ella no habría sido más que un peón en su juego, de manera que los actos que la encumbraron le son negados como mérito propio. En cambio, otros investigadores se resisten a esta idea. Tate (1986: 19; 1987: 812, 822), por ejemplo, argumenta que, en base a las acciones que le han sido reconocidas en el arte, y que analizaremos a continuación, esta mujer pudo haber ejercido un importante papel en la vida religiosa de la ciudad, como sacerdotisa, formada en la observación de los fenómenos astronómicos y en el entendimiento del calendario maya, puesto que todos los eventos en los que participa están relacionados con estos aspectos. Ella pudo tener acceso a este tipo de educación gracias a la poderosa línea dinástica de la que descendía. De este modo, su preponderancia no estaría vinculada a su puesto como reina consorte o madre del heredero al trono, sino a su labor sacra. En esta línea se sitúa también Escobar (2003: 747) al afirmar que “la Señora Xoc, (...) a pesar de no tener hijos logró llegar a tener gran poder sobrepasando su función principal como proveedora de descendencia real”, convirtiéndose así en la primera de muchas mujeres que se desempeñaron en la vida ritual de Yaxchilán. De este modo, probablemente ella fue partícipe de su propio ascenso a uno de los escalafones más altos del reino, en lugar de ser un instrumento en el entramado político de Itzamnaaj Bahlam III. Esto también explicaría su influyente participación en los conflictos políticos durante el interregno.

De hecho, los títulos asociados a su nombre la sitúan entre las personas más importantes de la sociedad de su tiempo. De acuerdo con las lecturas de Guerrero (2011: 222) y de Tuszyńska (2016; 2017), en el Dintel 23 fue citada como *Ix Ahau*, *Ix B'ah Kab* e *Ix K'aloomte'*, y también en los Dinteles 24 y 25 recibió este último título. Por otro lado, también fue registrada con el sobrenombre de “vasija invertida” en los Dinteles 23, 25, 26 y 59.

Además, los textos del Edificio 23 no fueron los únicos en los que se registraron menciones epigráficas sobre *Ix K'abal Xook*. En el Dintel 28, por ejemplo, también fue grabada la fecha de su muerte con fines conmemorativos, pues fue tallada seis años y medio después del suceso (Tate 1987: 812; Mathews 1997: 161, 200-202).

Así pues, *Yaxhuun Bahlam IV* la honró en varios monumentos *postmortem*. Tanto en los citados Dinteles 28 y 59, como en el 27, todos ellos ubicados en la Estructura 24, se hace referencia a la memoria de esta dama, con alusiones a la fecha de su muerte, junto a la de otros importantes personajes de la realeza de Yaxchilán (Tuszyńska 2016: 294).

Tal y como exponíamos anteriormente, el monumento que contiene más información epigráfica sobre la Señora *K'abal Xook* es el Dintel 23. Este monumento fue cubierto por

completo de glifos en su cara inferior y en su borde frontal. La interpretación del texto ha llevado a los investigadores a desentrañar parte de la genealogía de la señora, que se grabó en este dintel como prueba de su pertenencia a una de las casas más nobles de la ciudad. El monumento registra también la fecha del aniversario del ascenso de Itzamnaaj Bahlam III al poder, así como la referencia a Ix K'abal Xook como propietaria de la estructura. Sin embargo, aunque en líneas generales todos los epigrafistas han llegado a las mismas conclusiones, existen pequeños detalles en las lecturas que hacen que varíe considerablemente el significado entre unas interpretaciones y otras, especialmente en lo relativo al pasaje frontal donde se tallaron los lazos familiares de esta dama.⁸

La señora Ix K'abal Xook falleció en la primavera del año 749 d. C. cuando, probablemente, contaba con más de 70 años de edad.⁹

Los arqueólogos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México que intervinieron en el sitio alrededor del 1979, con García Moll a la cabeza, hallaron tumbas debajo de la Estructura 23. Una de ellas fue asociada con nuestra protagonista. En su interior fue encontrado el cuerpo de una mujer de avanzada edad junto a un ajuar funerario repleto de ricos instrumentos de cerámica, obsidiana y hueso, entre los cuales se encontraron varios sangradores, seis de ellos con su nombre grabado y la indicación de su pertenencia. Por lo que las hipótesis coincidieron en que se había hallado la tumba de Ix K'abal Xook, a los pies de su templo (Martin y Grube 2002: 126; Hernández y Márquez 2006: 135-136). Es probable que, tanto ella como su esposo hayan sido enterrados en este edificio (Miller y Martin 2004: 101). Y, como auguró Mathews (1997: 276), quizás fue con alguno de esos objetos punzantes con los que atravesó su lengua a principios del s. VIII, acto que quedó registrado para siempre en el Dintel 24.

⁸ Para consultar las lecturas y las conclusiones a las que han llegado los diferentes autores véase: Mathews 1997: 159; Tate 1986: 13; 1992: 276; Schele y Freidel 1990: 356; Josserand 2007: 303-306.

⁹ Esta edad se ha establecido en base a los vestigios epigráficos (Tate 1987: 822; Schele y Freidel 1990: 373), pero existe un estudio osteológico del que se cree que podría ser el esqueleto de esta dama, publicado por Hernández y Márquez (2006: 137), que afirma que solo pueden estar seguros de que tenía más de 50 años. En este sentido, el tiempo exacto que vivió esta mujer no se puede determinar con seguridad, pero lo que sí es cierto, es que fue una de las reinas más longevas de la historia de Yaxchilán.

REPRESENTACIONES

Además de las significativas y reiteradas menciones sobre Ix K'abal Xook en los textos jeroglíficos, se han conservado tres de sus retratos en los Dinteles 24, 25 y 26 de Yaxchilán, que se encuentran entre las obras maestras del período Clásico y de la historia de la cultura maya en general.¹⁰

Los tres célebres dinteles estuvieron ubicados en cada una de las entradas principales de la Estructura 23. Se trata de tres monolitos de piedra caliza de forma rectangular que fueron labrados tanto en su cara inferior como en su borde frontal (Graham y Von Euw 1977: 54, 56).

En conjunto, estos dinteles forman parte de un mismo programa iconográfico que, junto al Dintel 23, ensalza la figura de Ix K'abal Xook. Estas escenas estaban ubicadas en la parte inferior, por lo que solo podían visualizarse si la persona accedía al templo y se colocaba justo debajo, mientras que, en el borde frontal, estuvieron ubicados los textos, a la vista de todo aquel que pasara por la Gran Plaza (Schele y Freidel 1990: 352).

En primer lugar, observamos su posición y su expresión corporal. En los Dinteles 24 y 25, la señora fue retratada con el cuerpo de frente y postrada en el suelo (Figs. 4.108 y 4.109.). La acción que lleva a cabo justifica su posición agachada, mientras que su torso de frente indica que ella es la protagonista en ambos casos. De este modo, la actitud de sumisión que requiere el ritual, no le resta importancia a ella.

En el Dintel 26 su postura es distinta, se encuentra de pie, y su cuerpo y su rostro están tallados de perfil (Fig. 4.110.). En este monumento, el que está retratado de frente es su acompañante, Itzamnaaj B'ahlam III. Esto revela que, en este último dintel, la función de ella ya no es la misma.

¹⁰ Para consultar un análisis acerca de la estética estos dinteles, en el que se expone porqué han llegado a obtener esta alta consideración tanto en el panorama cultural maya como en las sociedades occidentales, véase: Tate 1992: 42-44.

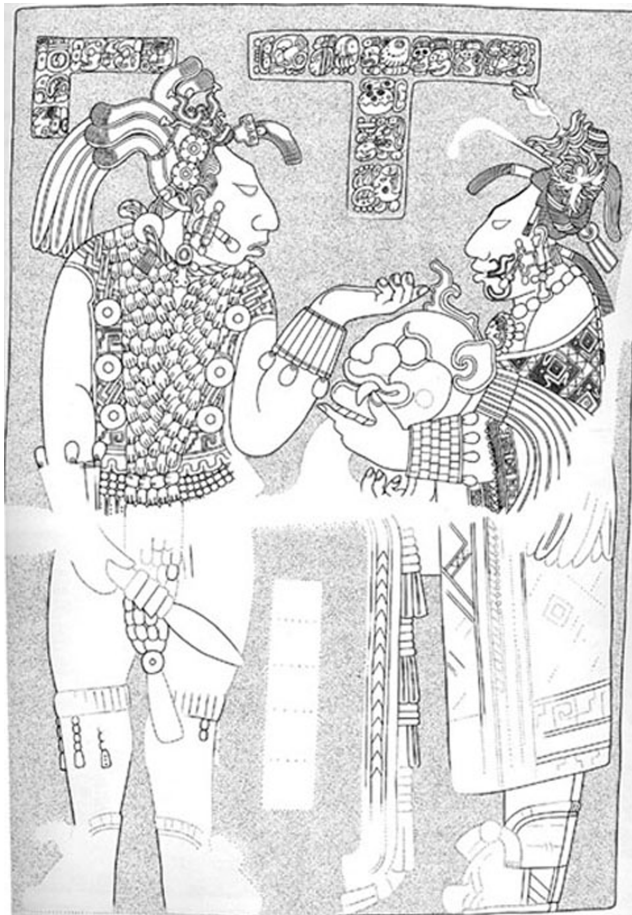
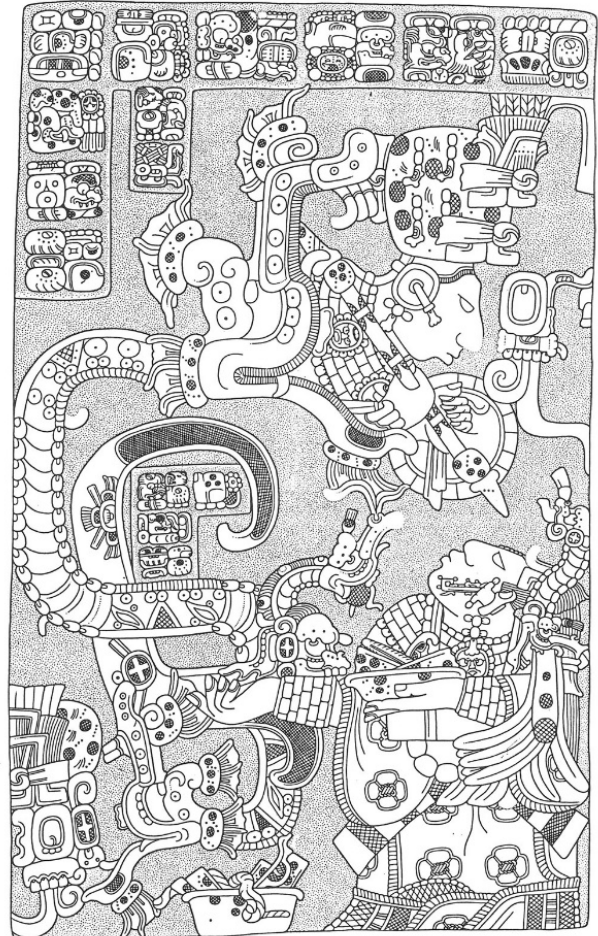


Fig. 4.108. Dintel 24 de Yaxchilán (arriba izquierda). Dibujo de J. Montgomery.

Fig. 4.109. Dintel 25 de Yaxchilán (arriba derecha). Dibujo de L. Schele.

Fig. 4.110. Dintel 26 de Yaxchilán (abajo izquierda). Dibujo de I. Graham.

En todas las imágenes su cuerpo fue engalanado con las joyas más lujosas, desde las anchas muñequeras clásicas de teselas cuadradas, hasta las orejeras con la forma del cáliz de una flor, sujetas mediante contrapesos. En el retrato del Dintel 24, el relieve es tan minucioso que se aprecia también una pequeña máscara tallada al final de la cuenta tubular que atraviesa la oreja de Ix K'abal Xook (Fig. 4.112.). Además, en los Dinteles 24 y 25 emerge una serpiente de hocico cuadrado desde la orejera, como parte del adorno (Fig. 3.34.d.). Los collares y pectorales también varían entre unas imágenes y otras. En los dos primeros dinteles luce un amplio pectoral clásico de teselas rectangulares en cuyo centro se adhiere una máscara de la divinidad solar (Fig. 3.57.c.). Además, en el Dintel 25, este pectoral se combina con un colgante de barra ceremonial. En cambio, en el Dintel 26 la señora luce un sencillo collar de cuentas ovaladas decorado con una máscara antropomorfa en la parte delantera y un contrapeso que cae por su espalda.

A continuación, nos detenemos en la prenda de ropa que viste esta mujer en cada uno de sus retratos, el huipil. Utiliza el mismo traje, pero con diferentes diseños en cada representación. Tanto en el Dintel 24 como en el Dintel 25, el corte de la tela es clásico, cae desde sus hombros y le cubre el cuerpo por completo. El mismo patrón se repite por todo el tejido y una hilera de pequeños flecos recorre el borde. No obstante, existen algunas diferencias significativas. El diseño que decora el huipil en el Dintel 24 es el campo de diamantes con bordes escalonados y con cruces infijas, una variante de la representación del quincunce que alude a la visión cuatripartita del cosmos que tenían los mayas. De acuerdo con Tate (1992: 120), se trata de un patrón de estrellas, lo cual encaja con el hecho de que la creación de este dintel esté relacionada con un evento astronómico en particular. Además, la banda celestial también forma parte del diseño del textil, extendiéndose por los bordes verticales de la tela (Fig. 4.111.a.).

En cambio, el símbolo bordado en el Dintel 25 es la flor de cuatro pétalos con el símbolo *pohp* en el centro (Fig. 4.111.b.). Según Looper (2000: 8, 18), este patrón espaciado contrastaba con los pesados y recargados ornamentos, descongestionando así el retrato. Además, se cree que pudo ser tomado de Piedras Negras, donde este mismo símbolo había aparecido previamente en el huipil de Ix Winakhaab' (Fig. 4.93.). En este caso, la prenda se ajusta a su cintura mediante el uso del cinturón de nudo, característico de la indumentaria propia del autosacrificio y fabricado con una tela rayada, similar al que luce Yaxuun Bahlam IV en el Dintel 17 (Fig. 4.139.).

Finalmente, el diseño del huipil en el Dintel 26 también se compone de multitud símbolos geométricos y de la banda celestial dispuesta en el borde vertical de la prenda (Fig. 4.111.c.). El patrón que se repite en este vestido es el del campo de diamantes con sapos infijos, animales relacionados con el agua y la tierra (Fig.3.81.b.). En las bandas que decoran el borde inferior de la tela también se suceden elementos iconográficos relacionados con el agua, las grecas escalonadas, y con el viento, el símbolo IK'. Además, el huipil también varía respecto a los anteriores a nivel formal, pues su corte deja sus hombros al descubierto, así como sus tobillos.

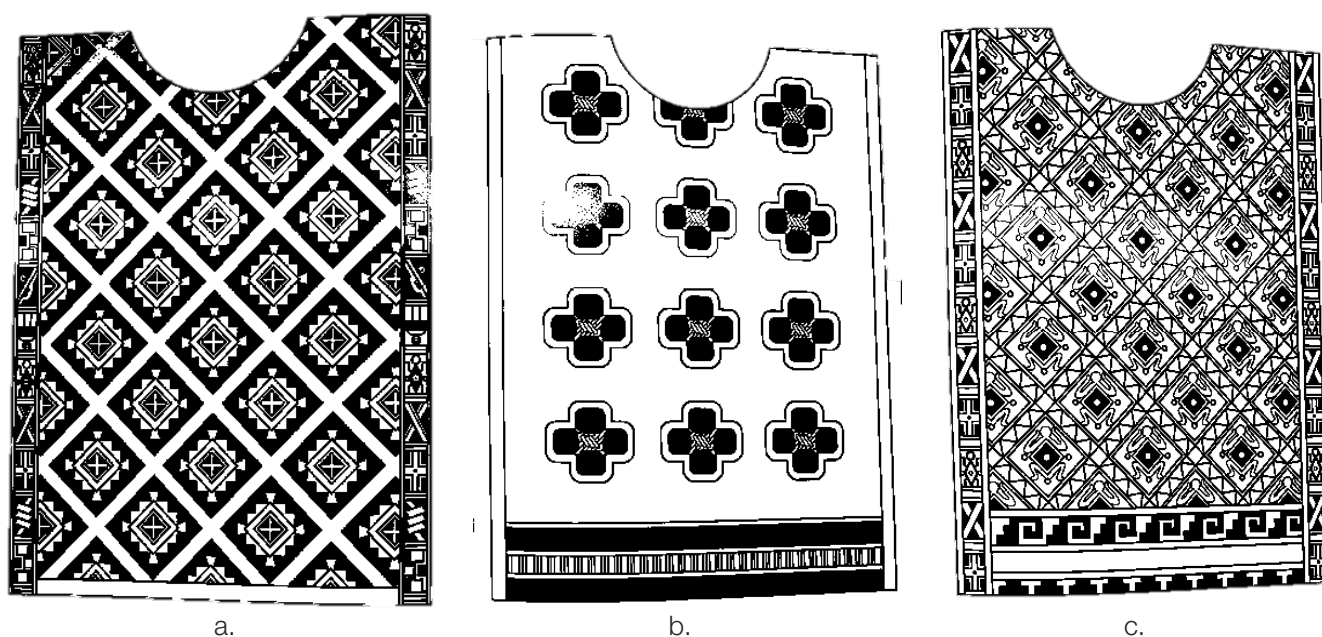


Fig. 4.111. Reconstrucción de los huipiles de Ix K'abal Xook: a. Dintel 24, b. Dintel 25, c. Dintel 26. Dibujos de T. Tolles.

Mención aparte requieren sus tocados. En este caso, es la parte de su indumentaria que más varía entre unos dinteles y otros.

El tocado del Dintel 24 es el más ostentoso o al menos, el que se compone del mayor número de atributos (Fig. 4.113.). Su base la conforma una pieza rectangular decorada con flores cuadradas de cuatro pétalos, atravesadas por mechones de su propio cabello, que caen a modo de estambres. Dos pequeñas piezas en forma de L sobresalen por debajo y, en conjunto, la estructura se apoya sobre un turbante de tela. Encima de esta base descansa una máscara de mosaico del dios teotihuacano Tláloc, reconocible por sus anteojeras redondas. Al lado de este elemento se distinguen el trapecio y el rayo que conforman el signo del año mexicano. Finalmente, tanto la parte superior del tocado, como la parte trasera, culminan en sendos racimos de plumas largas, que caen a un lado y otro

de su cabeza. Tal es la profusión de elementos, que apenas observamos parte de su melena, recogida en una fina coleta que cae por su cuello y su hombro izquierdo. Schele (1984: 30) describió este tocado como un turbante con borlas, con una hilera de plumas cortas, el signo del año mexicano y un motivo de Tláloc.

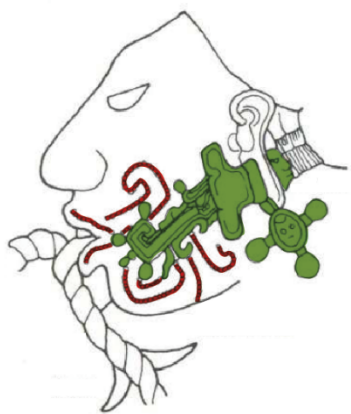


Fig. 4.112. Detalle del rostro en el Dintel 24: Orejera de flor con serpiente de hocico cuadrado, contrapeso T y rostro tallado (en verde); marcas de sangre (en rojo). Dibujo modificado por la autora.

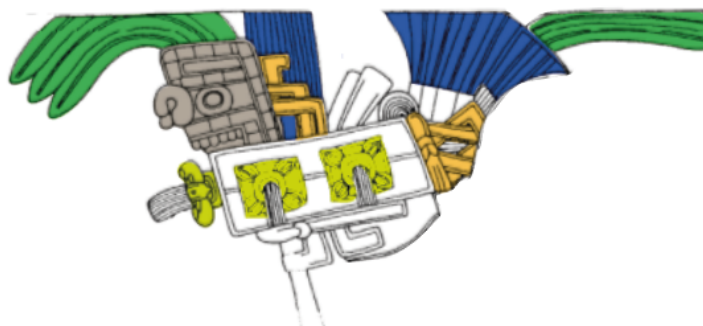


Fig. 4.113. Detalle del tocado en el Dintel 24: Flores de cuatro pétalos (en verde claro); máscara de Tláloc (en gris); signo del año mexicano (en amarillo); plumas largas (en verde); plumas cortas (en azul). Dibujo modificado por la autora.

En el Dintel 25 su cabello liso está anudado y cae a lo largo de su espalda al inclinar su rostro hacia arriba. La pieza principal que compone su tocado es la misma que sujeta en su mano, una diadema compuesta por un cráneo, tal vez de simio, que porta una orejera con el símbolo **K'AN** y una serpiente a modo de tocado (Figs. 3.107. y 4.114). En general, las calaveras son atributos de muerte, así como las serpientes mitad esqueléticas mitad carnosas. Todos estos elementos pueden ser considerados alegorías de esta supuesta “muerte” o paso por el Inframundo de Itzamnaaj Bahlam III, antes de renacer como gobernante (Tate 1992: 91; Bardsley 2004: 5). Aunque un estudio más reciente propone que esta fuera la cabeza de la Señora O'hl “Witenaah” Ch' aho' m, un ancestro que Ix K'abal Xook está personificando en esta escena, marcado por el uso de la diadema (López Oliva 2015: 318). Además, de este modelo de tocado sobresale un conjunto de plumas largas, entre las que destaca una pluma con marcas de sangre asociada al pájaro 'O' (véase p. 428). En esta ocasión, el tocado no cuenta con los signos mexicanos anteriormente descritos, pero estos están presentes en la indumentaria de los personajes divinos que emergen entre las mandíbulas de la gran serpiente bicéfala ante la que se prostra la señora (Fig. 4.115).¹¹ De la cabeza inferior asoma

¹¹ De acuerdo con un estudio de Valencia y García (2010: 258), la presencia del dios Tláloc se debe a su vinculación con el dios K'awil, tal vez considerados como equivalentes en algunos contextos, ya que, como sabemos, este último aparece frecuentemente relacionado con las escenas relativas a la ascensión.

el dios Tláloc con volutas de sangre cayendo desde su boca, y el singo del año mexicano en el tocado, mientras que, en la cabeza superior, el guerrero que emerge también porta el signo del año mexicano en su tocado y, delante de él, se reprodujo una versión similar de la efigie de Tláloc con las volutas de sangre (Schele y Miller 1992: 187-188; Velásquez 2007: 20). En este sentido, de acuerdo con Tate (1992: 120), la efigie de Tláloc sería una nueva referencia implícita del paso de Itzamnaaj Bahlam III por el Inframundo y su posterior resurrección en forma de sol, de gobernante. Además, esta serpiente bicéfala puede relacionarse con la sujetan numerosos gobernantes a modo de barra ceremonial.

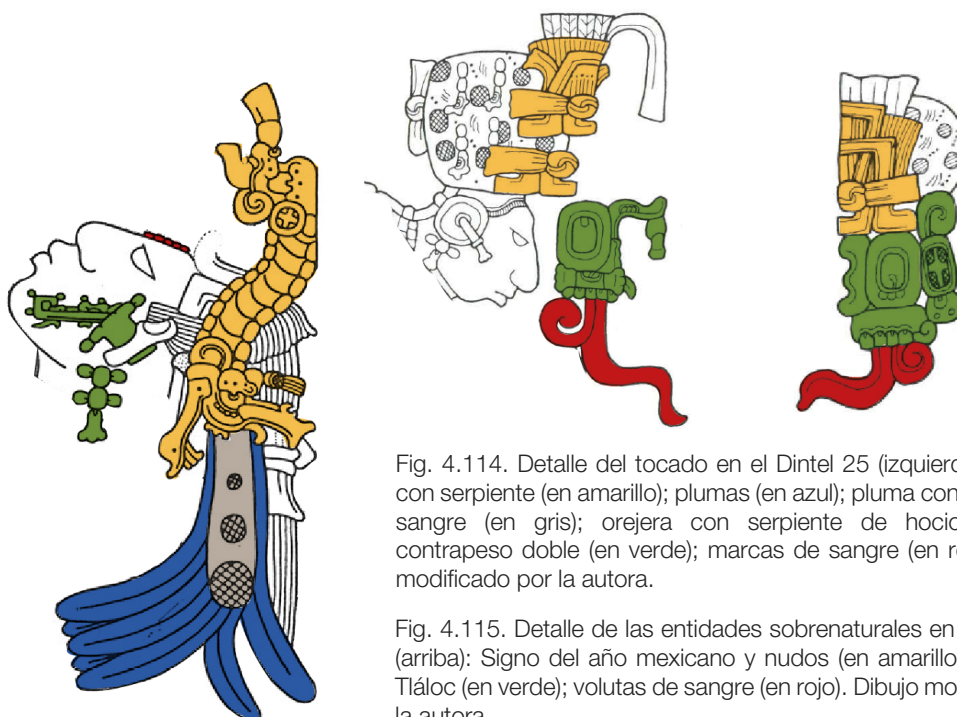


Fig. 4.114. Detalle del tocado en el Dintel 25 (izquierda): Cráneo con serpiente (en amarillo); plumas (en azul); pluma con marcas de sangre (en gris); orejera con serpiente de hocico largo y contrapeso doble (en verde); marcas de sangre (en rojo). Dibujo modificado por la autora.

Fig. 4.115. Detalle de las entidades sobrenaturales en el Dintel 25 (arriba): Signo del año mexicano y nudos (en amarillo); efigies de Tláloc (en verde); volutas de sangre (en rojo). Dibujo modificado por la autora.

Asimismo, observamos la representación de una hilera de perlas recorriendo su frente que nos recuerda a las narigueras dorsales que portan las señoras de Pomoná (Fig. 3.42.e.), y que podrían tratarse de escarificaciones practicadas en la piel aludiendo a las gotas de sangre.

En último lugar, describimos el tocado del Dintel 26. En esta imagen, Ix K'abal Xook lleva el cabello recogido mediante cintas anudadas en la parte trasera de la cabeza, lo que contribuye a alargar su pronunciada deformación craneana (Fig. 4.116). Dicho recogido está adornado con una diadema de flores con colibríes que introducen en ellas sus largos picos. Asimismo, en la línea de las convenciones estéticas propias del momento, varios mechones de su cabello sobresalen de este recogido formando pequeñas coletas. Para concluir, otro mechón de pelo atraviesa una caña que lo mantiene erguido y se alza en la parte superior de la frente, dando lugar a la forma de una flor o de un pincel.

Así bien, los atributos en los tocados de los Dinteles 24 y 25 los dotan de un fuerte carácter religioso y sobrenatural, que contrasta con la exaltación de la fertilidad y la sensualidad femenina, que acarrean los símbolos que luce en el peinado del Dintel 26.



Fig. 4.116. Detalle del tocado en el Dintel 26: Diadema de flores con cintas (en magenta); coletas (en verde claro); orejera de flor con serpiente de hocico cuadrado y contrapeso T (en verde oscuro); marcas de sangre (en rojo). Dibujo modificado por la autora.

Otro aspecto a destacar de su indumentaria son sus sandalias, solamente visibles en este último dintel. Se trata de un modelo complejo, aunque no acertamos a distinguir su decoración debido a la pérdida de detalle que ha sufrido la escultura en esta zona.

En los tres casos, en sus manos se concentra la mayor parte de la información sobre la acción que desarrolla, pues en ellas porta los instrumentos necesarios para cumplir con sus diferentes cometidos.

En el Dintel 24, con ambas manos sujeta la cuerda de espinas con la que está atravesando su lengua para derramar la sangre sobre los papeles que descansan en el interior del bol ritual (Fig. 3.10.b.). Cabe destacar que se trata de la primera representación que muestra el desarrollo de este ritual de manera tan explícita (Tate 1992: 88, 121). El fluido que emana de su herida puede verse recorriendo sus mejillas en forma de pequeñas gotas alineadas, formando espirales, y conformando las manchas en el papel (Fig. 4.112). La cuerda se desliza desde su boca hasta el bol, cuya base está decorada con símbolos de grecas escalonadas y pequeñas circunferencias agrupadas de tres en tres. De acuerdo con nuestro estudio (p. 220), todos estos elementos están relacionados con el agua y, por lo tanto, encajan con el simbolismo del objeto, ya que se espera que desde el interior del bol emerja la serpiente de la visión y, además, según las creencias mayas el camino al mundo sobrenatural se encontraba en espacios acuáticos. Finalmente, es oportuno señalar que este acto tiene lugar a la luz de la antorcha que sujeta su marido, por lo que se ha entendido que fue llevado a cabo en un espacio íntimo.

En el Dintel 25, la Señora K'abal Xook sostiene un elemento en cada mano. En la palma de la mano izquierda mantiene un plato manchado de sangre que contiene el arsenal propio del autosacrificio (Fig. 3.8.). Observamos los paños o papeles, también manchados, y la punta del afilado sangrador. Y, con la mano derecha sostiene un cráneo de simio que porta una orejera con el símbolo **K'AN** y un tocado de serpiente a cuya piel se adhieren ojos muertos, es decir, el mismo elemento que observamos en su tocado, y que podría estar equiparando la propia ascensión del gobernante con la salida del sol desde el Inframundo o, la emanación de la entidad anímica de un ancestro (Fig. 3.6.).

El bol, en este caso, es un elemento reiterado en la escena, pues también lo vemos sobre el suelo, repleto de tiras de papel manchadas y una cuerda, justo debajo de la enorme criatura. Quizás los artistas vieron necesaria esta repetición para indicar, por un lado, que este objeto actuaba como puerta para facilitar la aparición de la serpiente y, por otro lado, que ella era quien había llevado a cabo la conjuración que hacía posible la manifestación de este ser en el mundo terrenal.

En el Dintel 26, sostiene un casco con la forma de la cabeza de un jaguar del que cuelga un conjunto de largas plumas (Fig. 3.19.),¹² y también sujeta varias tiras largas de tela o cuerda con decoración de nudos, que caen hasta sus pies, y que Schele y Freidel (1999: 355) interpretaron como un “escudo flexible”. Estos utensilios se han interpretado como parte de la indumentaria bélica de los gobernantes, lo cual completaría el atuendo que luce su marido en la escena, mientras sujeta una lanza o cuchillo. En este retrato, a pesar de no aparecer la parafernalia propia del autosacrificio, la huella de las marcas de sangre que recorrían su cara en el Dintel 24 vuelven a repetirse en su mejilla (Fig. 4.116.). A través de este detalle, tal vez se recordaba que ella había llevado a cabo este acto y, por lo tanto, que era la persona adecuada para acompañar al gobernante en este evento e, implícitamente, en su reinado. De este modo, el papel secundario que desempeña en la escena se compensa mediante otra serie de recursos iconográficos que remiten a su preponderancia, devolviéndole parte del protagonismo. De hecho, Miller y Martin (2004: 100) argumentan que tanto él como ella presentan rostros idealizados que emulan la perfección de la divinidad del maíz y que, exceptuando la altura y la posición corporal, en el resto de los aspectos de la representación se muestran como iguales.

¹²Josserand (2007: 303) apunta, acertadamente, que este casco de jaguar es el mismo que porta el gobernante en la representación del Dintel 4 de Yaxchilán.

Tal y como hemos ido avanzando hasta ahora, de acuerdo con las convenciones artísticas de la sociedad maya, en el Dintel 24 el tema representado es un autosacrificio de sangre. En el Dintel 25 se muestra un episodio de visión de la serpiente¹³ y se ha interpretado el Dintel 26 como una escena de vestido o asistencia, previa a la guerra. Tanto en el Dintel 24 como en el Dintel 26 está acompañada por su marido, Itzamnaaj Bahlam III, mientras que en el Dintel 25, fue representada ella sola, frente a una inmensa criatura sobrenatural, de cuyas fauces emerge un personaje, cuya identificación ha sido objeto de debate.¹⁴

Además, cabe señalar que en esta imagen, la protagonista está personificando a un ser sobrenatural femenino, la Señora *ʔOʔhl “Witeʔnaah” Ch’ ahoʔm*, todavía poco conocido (López Oliva 2018: 301).

Otro de los aspectos que más se ha discutido sobre este conjunto de dinteles es si formaban parte de una misma narración, es decir, si fueron concebidos como una serie en la que cada uno muestra un momento diferente del mismo episodio. Así fue como lo interpretaron autores como Mathews (1997: 154, 159), Furst (en Tate 1992: 90) o Miller y Martin (2004: 99-100), entendiendo que el sangrado aconteció en primer lugar y tuvo como consecuencia la invocación de la serpiente que culminó con la escena de preparación para la batalla, como fin último para el que se estaba llevando a cabo este ritual. Y que, en conjunto, son una evidencia de cómo se debieron llevar a cabo este tipo de ceremonias en la antigüedad. Por su parte, Schele y Freidel (1999: 352-353, 355) parece que también tuvieron claro que se trataba de un proyecto secuencial que describía los diferentes pasos que se siguen en el ritual de sangrado, pero quizás de una forma más conceptual, pues en su discurso alegan que las diferencias en la datación y en la ropa de los protagonistas, determinan que este ritual se llevó a cabo hasta tres veces diferentes. Una teoría muy similar a la que defendió años

¹³ En este caso, mitad serpiente mitad ciempiés de estilo mexicano (Miller y Martin 2004: 100).

¹⁴ En un principio, Proskouriakoff (1964: 156) propuso que se tratase del espíritu de un guerrero con atributos teotihuacanos, fallecido tiempo atrás, dejando en duda su identidad. Schele, Miller y Freidel, lo asociaron con Yat-Balam, el ancestro fundador de la ciudad de Yaxchilán, cuya presencia habría sido crucial para legitimar la toma de poder del gobernante o, incluso, interpretaron que el guerrero era la manifestación de uno de los roles que desempeñaría el gobernante (Schele y Miller 1992: 177; Schele y Freidel 1990: 352-355). En esta línea, Martin y Grube (2002: 125), y Velásquez (2007: 20), afirman que, aunque en el texto se hace referencia al fundador, es más plausible que se trate de una alegoría del propio Itzamnaaj B’ahlam III, que se aparece como guerrero, en calidad de defensor del pueblo. Esta es la misma teoría que defendió Tate (1986: 18; 1992: 89, 120), quien interpretó que el dios K’awil, como fundador de la dinastía de Yaxchilán, normalmente estaba presente en las escenas de ascensión y en esta escena estaba siendo personificado por Itzamnaaj B’ahlam III. De este modo, su ascensión se mostraba de manera sobrenatural, puesto que la figura regia era considerada más cercana a los dioses. Por su parte, Mathews (1997: 155) también respalda la teoría de que la persona que emerge sea el propio gobernante y la escena simbolice su ascensión. En cambio, años más tarde, Josserand (2007: 303) retoma la hipótesis de que se tratase de un antepasado de la casa real. Asimismo, cabe mencionar la temprana propuesta de Graham y Von Euw (1977b), quienes alegaron que, de acuerdo con la inscripción, podría ser incluso una representación de la propia Ix K’abal Xook transformada en diosa teotihuacana.

antes esta misma autora, Schele, junto a Miller (1992: 38; 177), sosteniendo que se trataba de la representación de cada una de las tres fases de un programa único, aunque las inscripciones se refieran a tres momentos diferentes. Asimismo, Martin y Grube (2008: 125) también se refirieron a los dinteles como una narración, pero, según su estudio, los acontecimientos comenzaban en el Dintel 25 y seguían en el Dintel 24, para finalizar en el Dintel 26, de acuerdo con su datación. Por el contrario, Tate (1986: 7, 19) alegó que ni las fechas ni la iconografía permitían hacer una interpretación de las imágenes como parte de un mismo discurso narrativo y que, de hecho, la intención de quienes comisionaron la obra era puntualizar que se había celebrado más de un ritual de estas características. Más recientemente, Josserand (2007: 303), en línea con los estudios precedentes, concluyó que, si bien las fechas indicadas en las obras se refieren a momentos históricos muy separados en el tiempo, la iconografía muestra claramente una secuencia narrativa de izquierda a derecha, tal y como la había definido Mathews (1997) diez años atrás.

Si aceptamos que el conjunto se ha representado como un relato único, pero mediante la plasmación de tres celebraciones específicas de la historia de Yaxchilán, hemos de detenernos, aunque sea de manera somera, en el contexto de cada acto. Para ello nos basamos en los trabajos de Tate (1986; 1992), de Schele y Freidel (1999), y de Martin y Grube (2008).

La escena esculpida en la puerta izquierda (Dintel 24), está fechada en un momento en el que, a nivel astronómico, se producía un alineamiento extraordinario entre Júpiter y Saturno. Los investigadores han entendido esta acción de sincronizar movimientos planetarios y acontecimientos regios, como una forma de consagrar y enfatizar todavía más la importancia de la acción desarrollada y, en consecuencia, el hecho que la motiva, siendo en este caso el nacimiento próximo del heredero al trono. Por otro lado, la escena central (Dintel 25) es la que está dedicada a conmemorar el ascenso al trono de Itzamnaaj B'ahlam III en el año 681 d.C., secundado por Ix K'abal Xook. De este modo, se ha interpretado que el resto de fechas grabadas en este edificio, además de la del ascenso, podrían estar haciendo referencia a los rituales de paso del joven Yaxuun Bahlam IV. Finalmente, en el vano de la derecha (Dintel 26), los estudios precedentes apuntan a que la señora acababa de realizar un autosacrificio de sangre para garantizar el triunfo de su marido en la guerra, para la que se está preparando en esta escena.

Llegados a este punto, cabe mencionar que el texto del Dintel 25 cuenta con la particularidad de haber sido grabado a la inversa, es decir, como si se tratara del reflejo de un espejo, por lo que se lee al revés (Graham y Von Euw 1977: 54). Esta característica ha sido interpretada como una alusión más al dios K'awiil, mencionado en el texto, teniendo

en cuenta que los espejos forman parte de los atributos de esta divinidad (Tate 1986: 18). En cambio, otras hipótesis apuntan que era una forma de señalar hacia el interior del edificio, siguiendo la dirección de la lectura, indicando que ese era el lugar en el que se llevó a cabo el rito (Schele y Freidel 1992: 187).

A raíz de estos retratos la imagen de Ix K'abal Xook tuvo eco en las creaciones artísticas posteriores. Durante el reinado de Yaxuun Bahlam IV, como estudiaremos en las próximas páginas, fueron comisionados numerosos monumentos que imitaban deliberadamente el programa iconográfico que los artistas de su padre habían creado para ella o, registraban fechas relacionadas con aniversarios de eventos clave en la vida de esta mujer. De esta forma, Ix K'abal Xook se convirtió en el paradigma que la siguiente generación quiso imitar para ensalzar a las grandes mujeres de la corte y las funciones que estas desempeñaron (Tate 1986: 19; 1992: 129, 132; Valencia y García 2010: 242-243). Respecto a esto último, es oportuno mencionar las reflexiones que hacen Miller y Martin (2004: 101), sobre el hecho de que el edificio completo, la Estructura 23, fuera propiedad de una dama. Se preguntan si ella intervino en los detalles de su ejecución, si influyó en la forma de crear sus retratos y, si, en definitiva, se puede considerar un edificio femenino o de mujeres, por haber pertenecido a Ix K'abal Xook. Asimismo, López Oliva (2018: 302) sugiere que el propio edificio hubiese sido interpretado como una entidad animada, y que esta personificación que hace la señora, sea la de la propia Estructura 23, el corazón de la ciudad.

Otra idea que se desprende de estas representaciones, así como de las que les seguirán durante el reinado del siguiente mandatario, es la importancia que en este momento de la historia de la civilización maya tenía la nobleza en las cuestiones de palacio. El gobernante por sí solo no detentó el poder absoluto, sino que se vio en la obligación de compartir sus privilegios y sus deberes con el resto de los miembros de la élite, ya fueran sus consortes, los cargos militares o los *sajales* de sitios secundarios, para ganarse su favor y su apoyo durante su reinado, y así lo vemos reflejado en el arte (García y Fierro 2016: 94).

B I O G R A F Í A

La dama Uh Chan Lem? vivió en la primera mitad del s. VIII a. C. Fue una noble mujer de la prestigiosa dinastía Kanu'l de la ciudad de Calakmul. Era hija de Ix yax Chit Juun Witz' Kan [...] K'uh Ixik Ho' Hu'n (p. 279) y de Yuknoom Yihch'aak K'ahk', por lo que pudo ser una nieta de Yuknoom el Grande (Vázquez López 2015: 156) No obstante, aunque se sabe que perteneció a esta familia, la propuesta sobre la identidad exacta de sus padres todavía es una hipótesis (Vázquez y Kupprat 2018: 81-82).

Debido a su alto abolengo, siempre se ha creído que se casó con otro poderoso personaje de la realeza, Itzamnaaj B'alam III, gobernante de Yaxchilán por aquel entonces. De este modo, pasó a formar parte de la corte de esta rica ciudad. No obstante, apenas tenemos noticias de ella en vida, pues no fue mencionada en los monumentos esculpidos durante el reinado de este mandatario. Por lo que siempre se ha considerado que, en la ciudad, vivió a la sombra del prestigio de otra mujer de la élite local, la Señora K'abal Xook. Aunque era común que las mujeres no fuesen nombradas por sus esposos, puesto que las conocemos normalmente a través de las menciones de sus hijos, por lo que, lo realmente inusual fue la forma de honrar a Ix K'abal Xook (Tate 1992: 124).

Tras alcanzar la madurez, dio a luz al que sería el futuro dirigente de Yaxchilán, Yaxuun Bahlam IV, quien gobernaría la ciudad durante 16 prolíficos años (Tate 1987: 813).¹⁶ No obstante, el período de confusión y vacío de poder que precede al gobierno de su hijo lleva a los investigadores a preguntarse si él fue el verdadero o único heredero al trono.

Las representaciones que nos han llegado de ella son posteriores a su muerte, ya que fue durante el reinado de su hijo cuando su imagen cobró fuerza. Ella se había convertido entonces en la predecesora del heredero al trono y, por tanto, la encargada de legitimar su posición en el poder. Por eso su hijo comisionó la mayor parte de sus retratos.

Ahora bien, existen diferentes versiones sobre cómo se desarrolló su vida.

¹⁵ Conocida en la literatura anterior como Señora Estrella Vespertina (Schele y Freidel 1990) o Señora Ik Cráneo (Tate 1987; Mathews 1997; Martin y Grube 2002).

¹⁶ Según la información más reciente apuntada por Guenter (2005: 378, nota 9) Ix Uh Chan Lem? tenía entre 38 y 58 años de edad cuando alumbró al heredero, pero anteriormente se había ofrecido otro rango que situaba su embarazo mucho antes, entre los 15 y los 36 años (Mathews 1997: 174; Escobar 2003: 746).

Es complejo reconstruir la historia de esta dama, ya que su participación en los grandes eventos políticos y religiosos de la ciudad, junto al gobernante Itzamnaaj Bahlam III, pudo ser ficticia, es decir, que la información pudo ser manipulada como parte de la estrategia política de su descendiente. Sin embargo, es sospechoso que una mujer como Ix Uh Chan, que pertenecía a una de las casas más nobles de Petén y que, por tanto, constituía una poderosa alianza política para Yaxchilán, permaneciera ausente en la historia local de la ciudad. Schele y Freidel (1990: 358) argumentan que esto pudo deberse a la necesidad de Itzamnaaj Bahlam III de contentar también a las familias nobles locales, por lo que se vio obligado a restar importancia a esta mujer extranjera y a lo que su presencia en la corte representaba, ensalzando la imagen de otra mujer local, Ix K'abal Xook, originaria de Yaxchilán. En este sentido, las verdaderas funciones que desempeñó Ix Uh Chan Lem? en palacio pudieron verse ensombrecidas. De manera que, probablemente, al ensalzarla, Yaxuun Bahlam IV le hizo justicia al verdadero rol que su madre desarrolló en vida.

Por otro lado, en general existe un patrón repetitivo en las vidas de las mujeres pertenecientes a la dinastía Kanu'l, pues en su mayoría desarrollaron sus funciones alejadas de su lugar de nacimiento. Al pertenecer a la élite de una de las ciudades más poderosas de la región, fueron las encargadas de llevar el nombre de su familia hasta otras grandes ciudades, extendiendo así el dominio político de su reino. En los diferentes destinos, se asentaron entre la élite local y desempeñaron importantes funciones políticas y religiosas y, en algunos casos, como el que nos ocupa, impusieron su linaje alumbrando al siguiente gobernante. Otros ejemplos lo constituyen las mujeres de la nobleza de Naranja, de La Corona, de Edzná y de El Perú. En muchos de estos casos se considera que la alianza fue fruto de un matrimonio, pero otras versiones señalan que tal vez ella nunca se casó con el gobernante y que, de hecho, por eso nunca aparece reflejada en la historia dinástica y política de esta ciudad durante su reinado. En este sentido, ella podría haber sido una aristócrata que, como tal, frecuentó la poderosa corte de Itzamnaaj Bahlam III y acabó por concebir con él un hijo ilegítimo que tuvo que justificar su poder *a posteriori*, enalteciendo el célebre linaje al que pertenecía su madre para poder ganarse el derecho al trono. A pesar de que la urbe de Calakmul ya no vivía tiempos tan gloriosos, la reputación de este reino parece que jugó un papel decisivo en la coronación de Yaxuun Bahlam IV en Yaxchilán, pero no prueba que ella fuese esposa oficial del citado gobernante (Tuszyńska 2009: 8).

Falleció a principios de marzo del año 751 d. C. (Schele y Freidel 1990: 373). Su hijo no pudo acceder al trono antes, aunque ya contaba con la edad suficiente, lo que ha llevado a pensar que, no solo fue determinante la muerte del progenitor masculino para que el heredero ascendiera al poder, sino que debió esperar a que su madre falleciera también (Tate 1987: 818, 822; 1992: 123). En este caso, ella pudo haber ejercido como gobernante de la ciudad tras la muerte de su marido. No obstante, tal y como hemos desarrollado en el epígrafe dedicado a Ix K'abal Xook, otros estudios apuntan en una dirección opuesta, según la cual, el problema residió precisamente en que ella, como mujer extranjera, no fue bien vista como candidata a procurar la descendencia dinástica, sino que su hijo debió disputársela con la Señora K'abal Xook y su progenie local, y solo tuvo derecho al trono tras la muerte de esta y el nacimiento de su descendiente (Proskouriakoff 1964: 178; Mathews 1997: 190-191).

En definitiva, aunque quizás en vida no fue reconocida como le correspondía, tras su muerte ostentó algunos de los títulos más prestigiosos a los que aspiraron las antiguas mujeres mayas de la élite. Su nombre y su retrato en las obras comisionadas por Yaxuun Bahlam IV fueron determinantes para afianzar el discurso político y la posición en el poder del mandatario. Ix Uh Chan Lem? recibió los exclusivos sobrenombres de *Ix Kaan Ajaw*, y de *Ix Kaloomte*,¹⁷ expresiones del máximo rango religioso y político entre la nobleza. Así como los honorables títulos de *Ix Ajaw*, de *Ix Baah Kab*, de *Ajk' uhun*, de la serpiente acuática y de la “vasija invertida” (Tuszyńska 2016; 2017; Vázquez y Kupprat 2018: 86).

Se cree que esta señora pudo llegar a cumplir los 90 años (Tate 1987: 822).¹⁸ Así pues, si bien en su tiempo no se le concedió la posición más preponderante entre la élite de Yaxchilán, el hecho de que durante milenios se conservase un gran número de imágenes de ella, los retratos que mandó realizar su hijo *postmortem*, han provocado que pase a la posteridad como una de las damas más representadas y conocidas de la antigüedad maya.

¹⁷ Sobre la especificidad de este título en el caso de la Señora Uh Chan, véase: Vázquez y Kupprat 2018: 86.

¹⁸ En cambio, según Mathews (1997: 175), la muerte le llegó varios años antes, cuando tenía entre 56 y 75 años.

REPRESENTACIONES

En total se han registrado seis representaciones de ella, entre las que destacan los relieves en la cara frontal y trasera de la Estela 35. Asimismo, se ha documentado su retrato en los Dinteles 32 y 53, y en los compartimientos superiores de las Estelas 4, 10 y 11. Por último, incluimos también el análisis de la Estela 1 de Yaxchilán, en la que se plasmaron dos representaciones femeninas que también han sido tentativamente relacionadas con esta dama, especialmente la del cartucho superior.

El primero de los monumentos señalados, la Estela 35, fue hallado en la cámara central del Templo 21 de Yaxchilán, y fue fechado para el año 741 d. C. (García Moll 2003: 58-59). No obstante, los especialistas sospechan que fue tallada más tarde, tratando de emular un evento con carácter retrospectivo. En este sentido, se ha propuesto que la datación correcta sea posterior al año 749 d. C., debido a otra frase nominal grabada en el templo, de la que hablaremos más adelante (Schele y Freidel 1990: 363; Tate 1992: 125, 198-199).

El Dintel 32 estaba ubicado originalmente en el vano de la puerta central de la Estructura 13 (Graham 1979: 73). De acuerdo con el registro epigráfico interpretado por varios especialistas, la fecha que figura en el dintel lo sitúa en el año 709 d. C. (Tuszyńska 2016; 2017). No obstante, los investigadores también han apuntado que se trata de un dintel conmemorativo y que, por lo tanto, su fecha de creación original también debió ser posterior, seguramente de mediados de siglo, momento en el que reinó Yaxuun Bahlam IV en Yaxchilán (752-768 d. C.) (Mathews 1997: 184; Martin y Grube 2002: 128). Asimismo, cabe mencionar que esta no ha sido la única propuesta de fecha derivada de la lectura del monumento. Helmke (2010: 4), por ejemplo, data el dintel el 28 de octubre del año 697. Y, en los estudios más antiguos también se barajaron otras posibilidades (véase Bowditch 1903; Morley 1937-1938, vol. 2; Proskouriakoff 1963).

El siguiente retrato que nos ocupa fue labrado en el Dintel 53, situado originalmente en uno de los accesos a la Estructura 55 (Graham 1979: 115). En el monumento está grabada la fecha que equivale al año 709 d. C. Sin embargo, parece que no se trata de su fecha de dedicación, sino de la datación de un evento, el mismo que se conmemora en el Dintel 32 (Proskouriakoff 1963: 164; Tate 1992: 262). Y, como veremos, la composición de la escena es muy similar.

Por último, nos referimos a las Estelas 4, 10 y 11. De acuerdo con la información proporcionada por Tate (1992), la primera de ellas fue descubierta a los pies de la Estructura 20 y está datada para el año 775 d. C. La Estela 10 fue hallada sobre una plataforma de piedra en frente de la Estructura 39. Y, se cree que procede de los primeros años de reinado de Yaxuun Bahlam IV, debido a los vestigios escriturarios que se han conservado y al estilo que presentan las vestimentas de los personajes retratados. Y, por último, la Estela 11 forma parte de los monumentos relacionados con la Estructura 40. En este monumento, entre otras fechas, se registra el solsticio de verano del año 741 d. C., y seguramente, fue uno de los primeros en erigirse tras el ascenso al trono de Yaxuun Bahlam IV, pues también está registrada la fecha de este día de principios de mayo del año 752 d. C.

En conjunto, las representaciones de la Señora Uh Chan varían desde los retratos en pequeño formato en la parte superior de las Estelas 4,10 y 11, a las imágenes en las que comparte la escena junto con otro personaje, los Dinteles 32 y 53. Y, por último, un monumento dedicado por completo a su imagen, la Estela 35, en la que fue retratada en solitario, tanto en la cara frontal como en la cara posterior. En esta estela, su posición corporal es muy similar en ambos casos (Fig. 4.117.). La señora se muestra de pie, con el cuerpo de frente, el rostro de perfil, y los pies ligeramente separados y dispuestos en un ángulo de 180°. En la cara delantera de la estela sujeta un bol con la mano izquierda y otro complejo elemento con su mano derecha, el cual eleva hasta situarlo a la altura de su rostro. De la misma manera, en la cara posterior del monumento sujeta un bol con su brazo derecho y, con la mano izquierda agarra la cuerda que está atravesando por su lengua. En ambos lados el cuerpo vira levemente en la misma dirección que su rostro, y su espalda y su hombro sobresalen del plano de la escena, quedando ligeramente cortados.

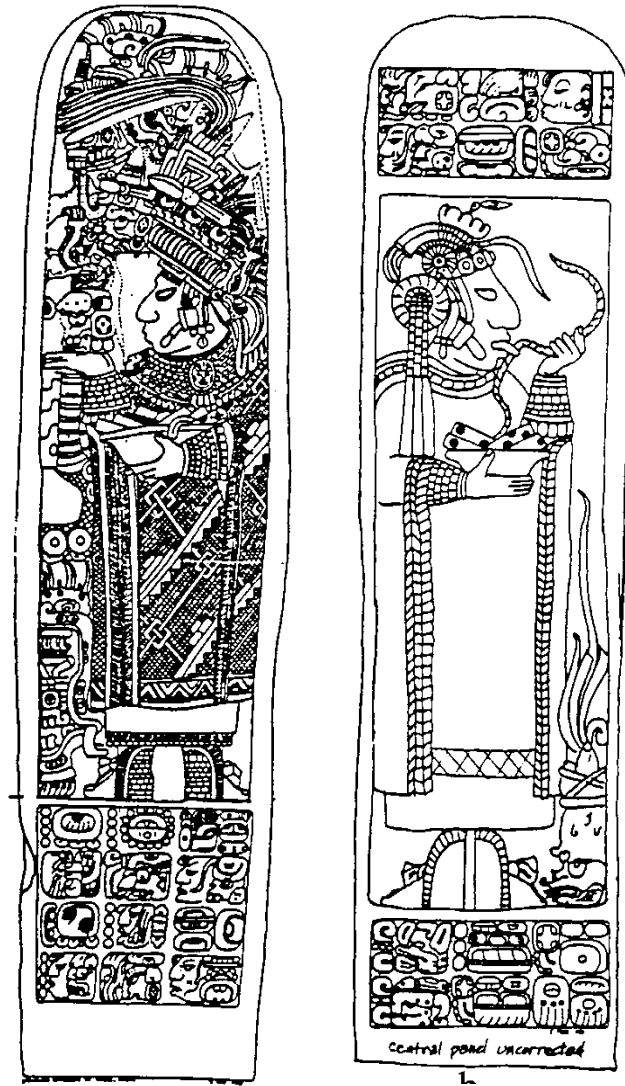


Fig. 4.117. Estela 35 de Yaxchilán. Cara frontal (izquierda) y cara posterior (derecha). Dibujos de P. Mathews.

En lo que respecta a los otros monumentos, en el Dintel 32 fue retratada con el cuerpo de frente, los pies separados conformando el característico ángulo de 180° y la cabeza de perfil, igual que el gobernante junto a ella (Fig. 4.118.). Ambos están orientados hacia el centro de la composición, donde se encuentran sus miradas. En este punto, a la altura de sus cabezas, se encuentra el cetro maniquí del dios K'awiil que sostiene el gobernante. Ella abraza contra su torso un gran fardo de telas atado. En el Dintel 53 ocurre lo mismo, salvo que ella está dispuesta completamente de perfil, mirando hacia su izquierda, mientras que él, igual que en el Dintel 32, se muestra con el cuerpo de frente y mirando hacia ella, colocando el cetro maniquí también a la altura de sus rostros, justo en medio de ambos (Fig. 4.119.). En este caso ella sostiene con el brazo derecho la base del bulto de tela y coloca la mano izquierda por encima. En el primer caso la figura de ella parece ligeramente más pequeña que la de él, mientras que, en el segundo, ambos fueron retratados prácticamente de la misma altura.

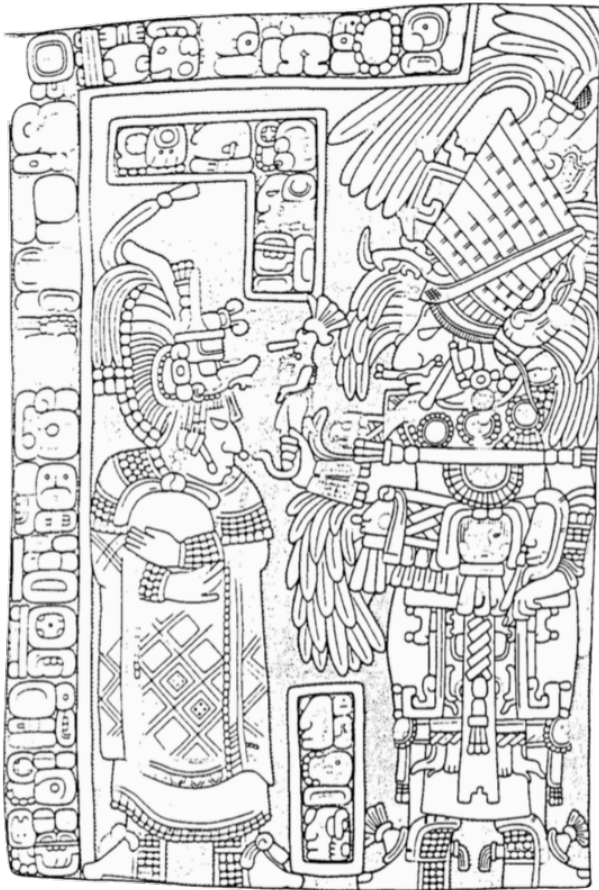


Fig. 4.118. Dintel 32 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.



Fig. 4.119. Dintel 53 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele.

Por último, definimos su postura y ubicación en la composición de las estelas restantes, las Estelas 4, 10 y 11. En los tres casos su retrato en miniatura, junto con el de su marido, ocupa el fragmento superior de la estela, mientras que la acción principal de la representación se desarrolla abajo, en el centro del monumento, con figuras de mayor formato. En los tres ejemplos está sentada con las piernas cruzadas, el cuerpo de frente, ligeramente inclinado, y el rostro de perfil.

En la Estela 4 la señora se sienta en una media luna, en lugar del característico cartucho cerrado, y su efigie ocupa la esquina superior derecha de la estela, de espaldas al varón. Con los brazos recogidos contra el pecho sujeta una gran barra ceremonial (Fig. 4.120). En la Estela 10 se ubica en el lado derecho, desde el punto de vista del espectador, y también está inserta en un marco que recuerda al cartucho que rodea los glifos de día, sujetando también una barra ceremonial en diagonal (Fig. 4.121). En este caso, el personaje masculino está enfrente y se miran entre sí. Finalmente, en la Estela 11 la pareja real se sienta, uno junto a otro, compartiendo el espacio (Fig. 4.122). Ella está a la izquierda y ambos se inclinan hacia el centro aproximando sus rostros, el uno al otro.

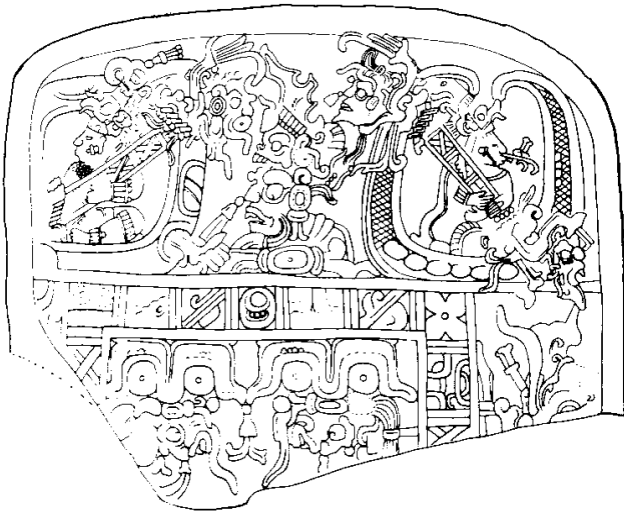


Fig. 4.120. Fragmento superior de la Estela 4 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.

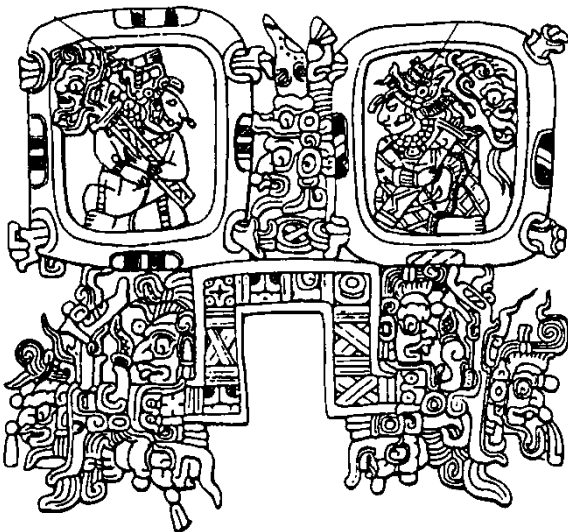


Fig. 4.121. Fragmento superior de la Estela 10 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele.

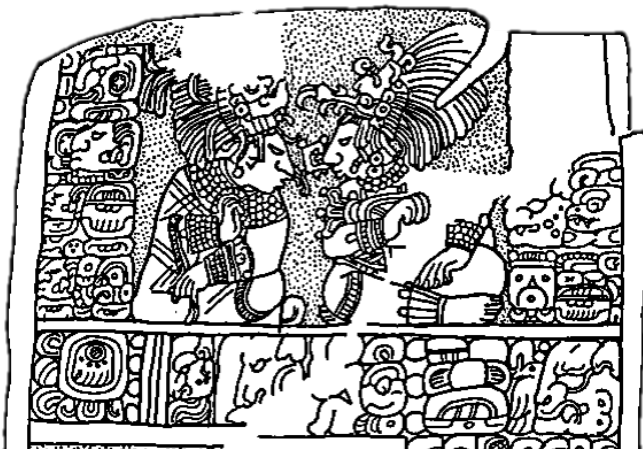


Fig. 4.122. Fragmento superior de la Estela 11 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele.

En todas estas representaciones tanto la postura corporal, como el atuendo y, el tamaño del hombre y de la mujer, son muy similares.

Respecto a la ornamentación de la reina en los retratos, observamos que en todos los casos porta orejeras de perfil, adornadas con diferentes tipos de cuentas y contrapesos, y muñequeras clásicas. Asimismo, es una de las damas que se representa con narigueras. Luce una con un diseño sobrenatural esquemático, probablemente una serpiente, en las Estelas 4 y 11 (Fig. 3.42.f.), y una de punta en el Dintel 32 (Fig. 3.42.b.). Todo este conjunto de joyas lo completan los collares y pectorales que engalanan su cuello. Estos varían, entre el collar de cuentas simple (Estela 35, cara posterior) o doble (Estela 10), el pectoral clásico simple (Dintel 32; Estela 11) y el pectoral con decoración de máscaras equidistantes (Estela 35, cara frontal; Dintel 53). La Estela 4 es la única en la que no se distingue esta joya.

En lo que respecta a su vestido, como es tradición en Yaxchilán, en todos los casos su atuendo consiste en un huipil decorado, en ocasiones con una falda o corte debajo. En primer lugar, llamamos la atención sobre el contraste que se produce entre la sencillez de sus prendas en la cara posterior de la Estela 35, en contraposición con la complejidad del diseño en la cara delantera. En la parte trasera el huipil es liso, salvo por una banda rayada en la parte inferior y el borde vertical de flecos. En cambio, en la cara frontal presenta un diseño especial, que combina elementos vinculados principalmente con el agua (Fig. 3.87.a.).

En el Dintel 32, el cuerpo del huipil está decorado con un diseño de diamantes concéntricos con cuatro puntos infijos en las esquinas, que tal vez simbolizan los puntos cardinales, un diseño similar al que portan otras damas de Yaxchilán, como Ix Wak Jalam Chan en el Dintel 41 (Fig. 4.148.). El borde inferior del vestido está decorado con la típica banda en la que se sucede el símbolo **IK'**. Además, lleva algunas prendas complementarias, una capa pequeña que cubre su pecho y sus hombros, decorada con borlas, y un corte debajo del huipil.

En el Dintel 53, el cuerpo del huipil es liso, salvo en la parte inferior, donde se aprecia una banda de líneas entrecruzadas parecida a la que observábamos en la cara posterior de la Estela 35 y, en el borde, la cenefa con el símbolo **IK'**. Asimismo, luce un diseño vertical en el textil, el de la banda celestial. También lleva un corte debajo.

Finalmente, aunque no se aprecian con tanta claridad como los anteriores, en las Estelas 10 y 11 los huipiles están decorados por un campo de diamantes en el cuerpo y flecos en los bordes. Y, en la Estela 4 el huipil es liso y luce un corte bastante amplio en el escote.

En casi todas las imágenes porta un elaborado tocado y, exceptuando el de la Estela 35, el resto son variantes del tocado complejo del monstruo cuatripartito (Fig. 3.101.a.). Además, en el ejemplo del Dintel 53 lleva adherido un atributo del dios del maíz (Fig. 4.123.), del mismo modo que en el Dintel 1 de esta misma ciudad (Fig. 4.130.)

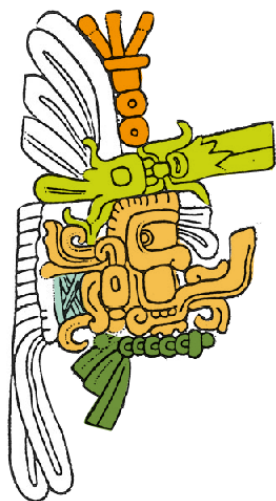


Fig. 4.123. Detalle del tocado en el Dintel 53.: Diadema de cuentas (en verde oscuro); monstruo de hocico largo (en amarillo); cartucho de bandas cruzadas (en azul); atributo del dios del maíz (en verde claro); flor tres estambres (en naranja). Dibujo modificado por la autora.



Fig. 4.124. Detalle del tocado en la cara frontal de la Estela 35: Cráneo con serpiente (en verde); signo del año mexicano (en amarillo); plumero (en azul). Dibujo modificado por la autora.

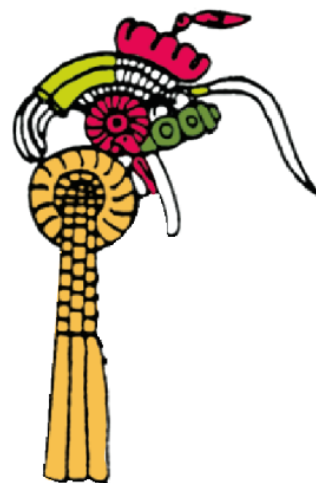


Fig. 4.125. Detalle del tocado en la cara posterior de la Estela 35: Diadema de cuentas (en verde oscuro); flor de disco (en amarillo); coletas (en verde claro); flores con colibríes (en magenta). Dibujo modificado por la autora.

En cambio, en la Estela 35, engalana su cabeza con dos modelos diferentes de tocados, que varían entre una cara y otra. En el retrato de la parte delantera luce uno de los elementos más significativos visto solo en Yaxchilán, el mismo cráneo con la serpiente que luce Ix K'abal Xook en el Dintel 25 (Fig. 4.114.). Este tocado lleva adherido el signo del año mexicano y varios penachos de plumas en la parte superior y en la parte trasera (Fig. 4.124.). Por otro lado, en el retrato que ocupa la cara posterior del monumento, el adorno de su cabeza es mucho más sencillo. Consiste en una gran flor en forma de disco de la que penden varias cuerdas largas con borlas, a modo de pistilos, una diadema de jade en su frente, otra diadema de flores con colibríes y, por último, varios tubos, tal vez cañas vegetales, por los que atraviesan mechones de su cabello conformando pequeñas coletas (Fig. 4.125.).

En los retratos en los que se muestra como ancestro en la parte superior, las Estelas 4, 10 y 11, seguramente iba descalza. En la Estela 10 esto es visible, mientras que en las Estelas 4 y 11 debemos imaginar que sus pies estarían desnudos igual que en la anterior, e igual que su compañero. En el resto de imágenes, en cambio, calza sandalias complejas que cubren por completo sus talones y sus tobillos, y, en algunos casos, como la cara frontal de la Estela 35, estaban decoradas con teselas formando un mosaico.

Ahora bien, además del contenido simbólico de los elementos que conforman su atavío, sostiene elementos en las manos que son sumamente significativos, puesto que se trata de insignias regias y objetos rituales.

En la Estela 35 carga platos con los instrumentos propios del autosacrificio de sangre en ambos lados (Fig. 3.8.). Además, en el retrato de la parte posterior de la estela, sujeta con la otra mano una cuerda, porque se encuentra en mitad de la realización del sacrificio ritual. Y, en la cara delantera, sostiene el cráneo de simio con tocado de serpiente (Fig. 3.6.). En el estrecho espacio que queda junto a ella se distingue el cuerpo de una serpiente bicéfala. En esta imagen, se trata de una serpiente mitad carnosa mitad esqueleto. De las fauces inferiores del animal emerge la efigie del dios Tláloc con el signo del año mexicano en el tocado, es decir, un elemento casi idéntico al que estudiamos en el análisis del Dintel 25 (Fig. 4.115.). De este modo, en ambos retratos se reproducen las mismas acciones que llevaba a cabo Ix K'abal Xook en los Dinteles 24 y 25 y, estudiados anteriormente y, por ello, encontramos numerosos paralelismos entre los atributos iconográficos que conforman los retratos de estas dos damas.

Por otro lado, tanto en el Dintel 32, como en el Dintel 53 sujeta el bulto ritual cerrado, que pudo albergar insignias regias o los instrumentos necesarios para el autosacrificio (Fig. 3.9.). Se trata del elemento femenino propio de las escenas de danza ritual en las que el gobernante porta el cetro maniquí, como es el caso.

En la Estela 11 no lleva ningún objeto. Sin embargo, en las Estelas 4 y 10, tal y como describíamos anteriormente, sostiene unas grandes barras ceremoniales en diagonal. La primera está decorada con los símbolos propios de la banda celestial y, la segunda, con una banda en zigzag. En los dos casos emergen serpientes del interior del tubo y, de las fauces de estas, pequeñas efigies de divinidades (Fig.3.1.b.). Es el mismo tipo de barra que observamos en las escenas de ascenso, como la que porta la Señora Wak Chan en la Estela 31 de Naranjo (Fig. 4.42.).

Ahora bien, la indumentaria y los objetos que componen los retratos de esta reina están determinados por la temática representada y por el contexto cultural de creación de las obras. Por ello, en las siguientes páginas nos centramos en estudiar estos aspectos.

En 1990, Schele y Freidel describieron así, el evento que aparece registrado en el monumento más importante dedicado a la señora, la Estela 35, refiriéndose a Ix Uh Chan Lem? como Estrella Vespertina:

La señora Estrella Vespertina permanecía junto al borde de la plataforma para que todos los presentes pudieran verla tirar de la cuerda a través de su lengua. Su sangre empapó el papel del plato que sostenía contra el pecho y formó un hilillo rojo que le corrió por el mentón, y que contrastaba por su brillo con el jade verde oscuro (...) la señora terminó de pasarse la cuerda por la lengua, la dejó caer en el plato y permaneció tambaleándose a medida que el estado de trance se apoderaba de su conciencia (...) dentro de ella empezaba a abrirse el gran camino de serpiente al otro mundo (Schele y Freidel 1990: 367).

Los dos textos labrados en este monumento describen la acción que se está llevando a cabo, y especifican la fecha y la identidad de la protagonista. En el que fue tallado delante se hace referencia a la sangre que ella derrama, como la sangre de un linaje importante, y se menciona su invocación al dios K'awiil como ancestro. Mientras que en el texto de la cara posterior se vuelve a describir la acción y se menciona su relación de parentesco con Yaxuun Bahlam IV (Tate 1987: 813; 1992: 280; Schele y Freidel 1990: 364).

Otro aspecto significativo en relación con estos retratos, es que la señora estaba realizando una personificación dual, es decir, que estaba personificando al mismo tiempo al dios relacionado con el Jaguar del Inframundo o sol nocturno, y al dios relacionado con el sol diurno. Además, el texto indica que era un todo indivisible junto a esta entidad. De este

modo, se convierte en una de las pocas mujeres encargadas de personificar el sol en toda su plenitud, cuando normalmente, este tipo de personificaciones estaban relacionadas con los hombres (López Oliva 2018: 314, 859).

Así, la narración de esta estela dejaba claro que la línea dinástica de la que descendía la señora era de alto rango, al punto de que su sangre fue requerida para invocar a los dioses, y, por consiguiente, que esta misma sangre corría por las venas del nuevo gobernante, su hijo. De este modo, Yaxuun Bahlam IV elevó la percepción social que se tenía de su madre, con el fin último de afianzar su posición en el poder ante las dudas que pudiera generar la imponente presencia de la Señora K'abal Xook. Lo que explica la utilización consciente de los mismos atributos iconográficos con los que la retrataron a ella.

Asimismo, cabe apuntar que en este monumento se conmemoraba el mismo evento que en el Dintel 14 y en el Dintel 39, ambos de Yaxchilán: una ceremonia de invocación de la serpiente de la visión, celebrada en 4 Imix 4 Mol y, llevada a cabo por Yaxuun Bahlam IV, la Señora Uh Chan Lem? y la Señora Ix Chak Joloom (Mathews 1997: 181). Este tipo de ritual casi siempre está motivado por nacimientos, rituales de final de período o ascensos. Este último parece el más plausible en este contexto, por lo que las tres escenas deben entenderse en el marco del programa iconográfico del gobernante, con la finalidad de fijar las bases de su propio reinado.

Tampoco debemos olvidar la posición que ocupa la Estela 35 en el Templo 21. Un edificio, ubicado estratégicamente para contrarrestar la fuerza simbólica que se desprendía de los dinteles labrados en el Templo 23, dedicado a la Señora K'abal Xook (Tate 1992: 130).

Por otro lado, los Dinteles 32 y 53 evocaban un evento celebrado por Ix Uh Chan Lem? e Itzamnaaj Bahlam III, tras el nacimiento de Yaxuun Bahlam IV. El primero fue comisionado por su propio hijo, quien los retrató con la estética propia de su tiempo y no con la que les pertenecía realmente. El siguiente, el Dintel 53, fue comisionado por su nieto, quien quiso honrar a sus antecesores repitiendo el homenaje que había realizado su padre en el Dintel 32. Ambos monumentos aluden a ceremonias de derramamiento de sangre mediante la representación de los bultos, que preceden o anuncian el reinado de un nuevo heredero (Tate 1987: 813; 1992: 93-94). Por eso, las fechas registradas tampoco corresponden con el momento real de su creación. Estos dos dinteles guardan muchos paralelismos con los Dinteles 1 y 7, lo que se ha interpretado como un intento de Yaxuun Bahlam IV de integrar a sus dos progenitores en su propio programa iconográfico, retratándolos realizando el mismo tipo de ceremonias rituales que protagoniza él en sus propias representaciones, y unificando así la temática de los Edificios 1, 42 y 33 de Yaxchilán (Looper 2009: 37).

Por último, nos ocupamos de las imágenes de la señora en las Estelas 4, 10 y 11. En las Estela 4 y 10, la escena principal está enmarcada por arriba con el cuerpo del monstruo celestial y, encima de este, hay dos cartuchos glíficos que encierran las imágenes de la señora y su esposo. Entre ellos está el busto de una de las divinidades de la Tríada de Palenque, el dios GI o GIII (Tate 1992: 100). Mediante esta representación en la parte superior del monumento, Yaxuun Bahlam IV aludía al rol cósmico de sus predecesores, una vez fallecidos, como personificaciones del sol y de la luna (Joyce 2000a: 75; Guerrero 2011: 221). Este hecho situaría a Ix Uh Chan Lem? en el mismo nivel de importancia que Itzamnaaj Bahlam III, puesto que ambos están representados de manera muy similar, con idénticos atributos y ocupando el mismo espacio en la imagen. Esta composición indica que se trataba de una representación de ambos padres ya fallecidos que, en calidad de ancestros, se presentan en la imagen como testigos que legitiman y divinizan el ritual de derramamiento de sangre que se está llevando a cabo en el cuerpo principal de cada monumento (Proskouriakoff 1961: 88-89; Tate 1987: 807-808).

La función de sus retratos en la Estela 11 debió ser muy similar. En este caso, ambos progenitores personifican divinidades. Ella es la personificación de la diosa “vasija invertida”. Un título que, como hemos visto, está fuertemente vinculado a las mujeres de la nobleza maya de esta área y que todavía no se ha podido descifrar (López Oliva 2017: 326-327; 2018: 855; Tuszyńska 2017: 61-63). Así, tanto ella como Itzamnaaj Bahlam III actúan también como ancestros testigos de las ceremonias celebradas por su hijo, lo que revela lo significativa que fue para su reinado tanto la ascendencia paterna como la materna.

Por consiguiente, a este grupo de escenas habría que sumar los retratos plasmados en la Estela 1 de Yaxchilán (Fig. 4.126). Comisionada por Yaxuun Bahlam IV para enfatizar sus vínculos familiares (Tate 1992: 100).

Se trata del mismo tipo de estela cosmológica y de final de período que la Estela 10 y que la Estela 11.

Para ser más exactos, fue erigida como parte de los monumentos escultóricos que acompañan la célebre Estructura 33 (Tate 1992: 223). En sus escritos hay registrada una fecha de final de período en el año 761 d. C. (Mathews 1997: 221; Tuszyńska 2016: 221).

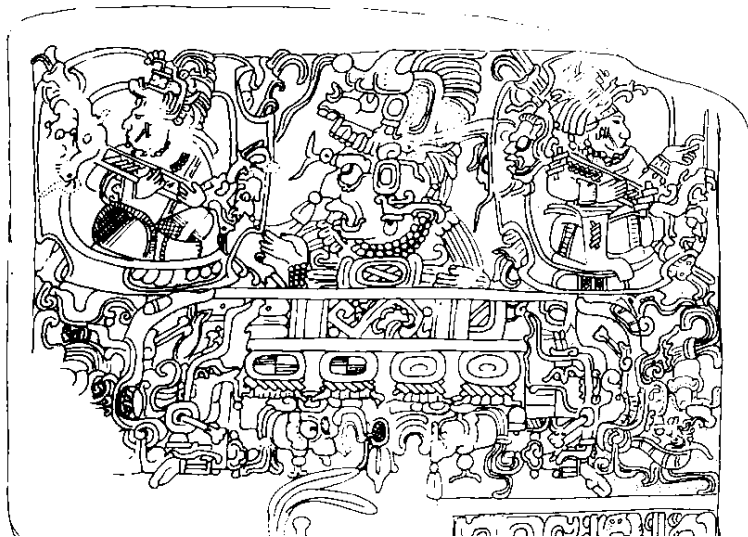


Fig. 4.126. Fragmento superior de la Estela 1 de Yaxchilán. Dibujo de C. A. Tate

La obra reproduce la misma composición vista en otros monumentos como las citadas Estelas 4, 10 y 11. Observamos el fragmento superior el nivel correspondiente a los cartuchos glíficos del sol y de la luna, en los que están sentados un hombre y una mujer. La datación y las características del retrato revelan que se trata de Ix Uh Chan Lem? y su esposo, representados como los padres de Yaxuun Bahlam IV, ya fallecidos, que se manifiestan como ancestros y testigos del ritual en el que perfora sus genitales. Ella, situada a la izquierda, luce ricas joyas como muñequeras clásicas, orejeras de perfil con cuenta larga y una tobillera de perlas, además de un pectoral clásico de cuentas esféricas, y viste un huipil cuya decoración no es visible. En su cabeza se observan algunos de los elementos que componen el tocado complejo del monstruo cuatripartito: el hocico alargado de la criatura, el bol con el símbolo **K'IN**, la serpiente de hocico cuadrado y el cartucho de las bandas cruzadas del que emerge un plumero lateral. Y, del mismo modo que en el fragmento superior de la Estela 4, la pareja mira cada uno en una dirección.

Entre sus brazos, ambos sujetan barras ceremoniales grandes, con una cabeza de serpiente en cada extremo y la correspondiente divinidad emergiendo entre sus fauces. El cuerpo del objeto está decorado con el símbolo *po hp*. Por lo que portan la insignia regia que caracteriza todos los retratos de este tipo. En medio de ambos destaca el retrato de uno de los dioses de la denominada Tríada de Palenque.

Tal y como exponemos al inicio de este análisis, esta no es la única representación femenina plasmada en la Estela 1, pues a ambos lados del monumento se talló también un retrato masculino y otro femenino dispuestos de perfil, y orientados hacia el lugar en el que fue erigida la Estructura 33.

Estas figuras también fueron asociadas inicialmente con los padres del gobernante, es decir, con Ix Un Chan Lem? e Itzamnaaj Bahlam III (Tate 1992: 100), lo que nos recuerda, necesariamente, a las representaciones de los padres actuando como testigos a ambos lados de las estelas, propias de sitios como Tikal (Fig. 4.30.). En este caso, la figura femenina se encuentra en la cara noroeste del monumento, de pie y de perfil, con el brazo izquierdo extendido ligeramente hacia delante. No podemos distinguir si sujetaba algún objeto o hacía algún gesto. De hecho, es poco lo que se ha conservado de esta parte del monumento. Sin embargo, sí se han conservado las trazas de las joyas propias de una reina, como el pectoral de cuentas esféricas, la orejera de perfil y la muñequera compuesta. Asimismo, es visible una parte de su tocado, concretamente, la diadema de la base y la parte de la máscara de un ser, el cual es imposible de identificar con los restos que han quedado. Aunque, basándonos en otros retratos de la ciudad, lo más probable es que se tratase de la criatura de hocico largo. Por lo demás, viste una túnica que cae hasta las rodillas, posiblemente un huipil, y por debajo de este, un corte. Tampoco podemos comprobar si calzaba sandalias.

No obstante, a pesar de la erosión, la figura denota que se trataba de una señora vestida con la ropa ceremonial propia de un evento de la corte.

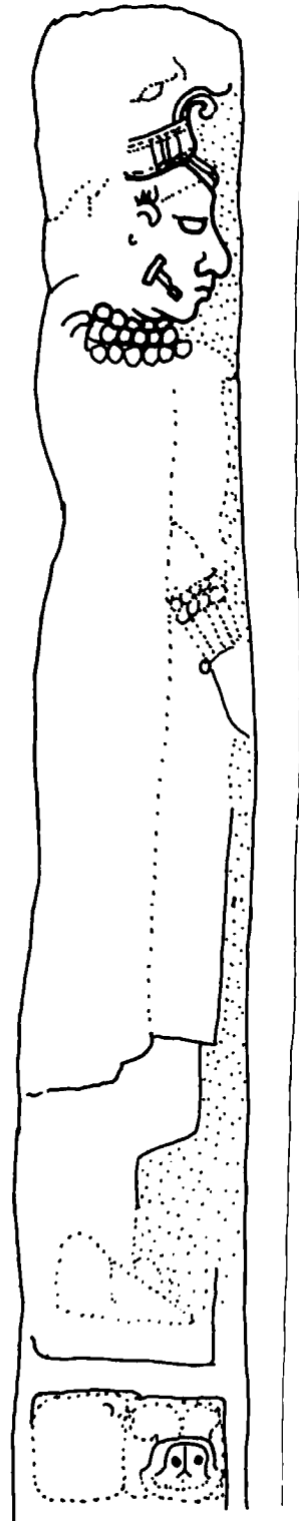


Fig. 4.127. Lateral noroeste de la Estela 1 de Yaxchilán. Dibujo de C. A. Tate

La interpretación que hizo Tate (1992: 134) de estos retratos, es que tanto ella como su marido fueron inmortalizados como asistentes perpetuos a los grandes acontecimientos y ceremonias que se celebraban en las grandes escalinatas de la Estructura 33. De esta forma se dejaba constancia del acto de sangrado representado en la cara principal de la estela (supervisado también desde los cartuchos superiores), al tiempo que sus efigies permanecerían por siempre talladas en la piedra, mirando hacia el lugar donde se llevarían a cabo otros muchos rituales.

No obstante, cabe señalar que esta atribución del retrato femenino esculpido en el costado de la Estela 1 se ha puesto en duda posteriormente, pues no se considera probable que la misma señora apareciera dos veces en la misma estela. Otra posibilidad es que se tratase de un retrato de Ix Chak Joloom, la esposa del gobernante, y no su madre (Tuszyńska 2016: 232). Por ello, retomaremos el comentario sobre esta estela en el siguiente apartado.

En resumen, estamos ante una de las reinas que cuenta con mayor número de representaciones en el arte maya, pero, al mismo tiempo, todas proyectan la imagen que su hijo quiso mostrar de ella, lo que ha podido distorsionar la realidad de su paso por la corte de Yaxchilán. Aun así, estos retratos nos permiten aproximarnos igualmente a la construcción de una imagen no solo de género, sino también de poder, puesto que se trata de uno de las mejores demostraciones de la fuerza que llegó a tener para los gobernantes y para la población maya en general: la imagen de la madre.

4.11.4. | **Ix Chak Joloom** | Señora Gran Cráneo | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Ix Chak Joloom fue una noble dama originaria de Yaxchilán, que vivió a mediados del s. VIII. Los vestigios artísticos y epigráficos dejan constancia de su alta consideración en la corte de la ciudad, puesto que fue representada y nombrada hasta siete veces en los monumentos del sitio, siempre involucrada en actividades de suma importancia religiosa y política. Sin embargo, no descendía de una dinastía real, sino que perteneció a una familia de *sajales* local, es decir, a una casa gobernante de algún centro secundario, y ascendió en la jerarquía política al desposarse con Yaxuun Bahlam IV, gobernante de Yaxchilán en aquel momento (Vega Villalobos 2008: 30; Tuszyńska 2019: 9). Se cree que esta casta secundaria de la que provenía la señora era la dinastía Cráneo (Tate 1987: 818).

A pesar de que hubo otras mujeres relacionadas con este gobernante, el linaje de Ix Chak Joloom se impuso, pues fue su hijo, Chel Te' Chan K'inich, quien heredó el trono y pasó a conocerse como el gobernante "Itzamnaaj"¹⁹ Bahlam IV de Yaxchilán (Martin y Grube, 2008: 134-135). Ella quedó embarazada el año previo a que Yaxuun Bahlam IV accediera al poder en el 751 d. C., y dio a luz tan solo unos meses antes de que se perpetuara el evento (Tate 1987: 818).

Chel Te' Chan K'inich no fue su único hijo. Se sospecha que al menos tuvo una hija más. Una niña que se convirtió en una de las mujeres más importantes de la corte de la vecina ciudad de Bonampak, Ix Unen Bahlam (p. 650). Esta asociación se debe a que ambas mujeres portan el título *Eznab*, por lo que se cree que Ix Unen Bahlam lo heredó de su madre, quien fue registrada con este sobrenombre en la Estela 7 de Yaxchilán (Miller 1986: 36). Además, como veremos posteriormente, también comparten algunos atributos iconográficos en sus representaciones.

Por otro lado, generalmente se ha considerado que Yaxuun Bahlam IV tuvo varias esposas y que Ix Chak Joloom solo fue una más (véase Schele y Freidel 1990; Martin y Grube 2002; Vega Villalobos 2008). Sin embargo, Tuszyńska (2009: 9-10) defiende que verdaderamente ella pudo ser la única mujer vinculada mediante matrimonio con el gobernante, ya que provenía de una de las dinastías locales más relevantes de la ciudad. Por lo que su acuerdo matrimonial conllevaba una alianza entre las dos familias más importantes de Yaxchilán, los Joloom y los Bahlam, que perduró en los años siguientes, tal y como fue registrado en los vestigios artísticos de la ciudad. El resto de mujeres consideradas normalmente esposas del mandatario, solo están representadas junto a él en las imágenes, lo que esta autora no considera como una prueba suficiente para justificar una relación marital, sino, más bien, una evidencia de que se trata de mujeres de la nobleza que participaron en la vida política del reino, igual que otros muchos varones de la corte, que aparecen junto a Yaxuun Bahlam IV en el resto de sus retratos.

En el año 768 d. C. falleció su esposo cuando su primogénito, "Itzamnaaj" Bahlam IV, todavía era demasiado joven para gobernar. Y, aunque a efectos oficiales fue el hermano de la señora, el Señor Chak Joloom, quien se encargó de la labor de regencia durante esos años (Martin y Grube 2002: 132), las imágenes evidencian que la participación de ella en los asuntos políticos de la corte no cesó (véase el análisis del Dintel 14).

¹⁹ En los últimos años se ha dudado de esta lectura considerando que, en lugar de "Itzamnaaj", tal vez debería leerse "Kokaj", por eso ponemos su nombre entre comillas (Tuszyńska, comunicación personal 2020).

La mayor parte de las menciones y representaciones que se han conservado y que nos permiten reconstruir parcialmente la historia de Ix Chak Joloom se las debemos a su hijo (Tuszyńska 2016: 56). De esta manera, "Itzamnaaj" Bahlam IV le otorgó en la historia de Yaxchilán el prestigio del que no gozó por nacimiento. Algo similar a lo que ocurría en el caso estudiado anteriormente, el de la Señora Uh Chan Lem?.

REPRESENTACIONES

Tal y como anunciábamos previamente, Ix Chak Joloom es otra de las reinas con más presencia en las representaciones artísticas de Yaxchilán. Así lo demuestran los numerosos retratos que analizamos de ella, tallados en los Dinteles 1, 13, 14, 54 y 57, en la Estela 4 y posiblemente también en el Escalón III de la Escalinata Jeroglífica 2 de esta ciudad. Asimismo, es una de las mujeres asociada tentativamente con el retrato del lateral noroeste de la Estela 1.

El Dintel 13 pertenecía al Edificio 20 (Graham y Von Euw 1977: 35). El monumento data del s. VIII d. C., concretamente del año 752 d. C. (Mathews 1997: 30).

Sustentando el muro superior del Edificio 20, edificado sobre una de las terrazas en el lateral sur de la Gran Plaza de Yaxchilán, también se encuentra el Dintel 14 (Graham y Von Euw 1977: 37). Y, de acuerdo con los datos obtenidos por los epigrafistas, esta obra fue fechada en el año 741 d. C., diez años antes que los Dinteles 1 y 13 (Tate 1992: 194; Mathews 1997: 30). No obstante, su talla es probablemente posterior. Sus paralelismos con el Dintel 13, con el que comparte ubicación, indican que su creación fue efectivamente más tardía, entre el 769 y el 800 d.C., por lo que la fecha registrada es retrospectiva (Martin y Grube 2008: 134).

De hecho, si nos fijamos en los diseños de la indumentaria de los personajes retratados, es posible que ambos dinteles fuesen esculpidos a partir del 771 d. C., pues los bordes dentados no aparecieron hasta después de esa fecha (Tate 1992: 195).

En lo que respecta al Dintel 1, estaba ubicado originalmente en uno de los vanos de acceso a la Estructura 33 y también fue hallado *in situ*, en la puerta sudeste del edificio (Graham y Von Euw 1977: 13), y fue dedicado en abril del año 752 d. C. (Proskouriakoff 1964: 198, Tate 1992: 102).

El siguiente dintel en el que aparece representada, por orden cronológico, es el Dintel 54. Datado en el año 756 d. C. (Tuszyńska 2016: 92). Originalmente, este dintel perteneció a la puerta de entrada central del Edificio 54 de Yaxchilán (Graham 1979: 117).

Por último, nos referimos al Dintel 57, que también formó parte del conjunto de dinteles labrados del Edificio 54 de Yaxchilán, junto con el Dintel 54 y el 58. Descansaba sobre las

jambas de la puerta este de la citada estructura (Graham 1979: 123). No se ha podido encontrar una fecha exacta para datar este dintel, por ello los expertos aceptan la que corresponde al año de creación del Dintel 54, situado en ese mismo edificio, es decir, en el año 756 d.C. (Tuszyńska 2016: 224).

Ahora bien, tal y como apuntábamos al inicio, esta señora no fue retratada solamente en los dinteles, sino que también contamos con una representación de ella sobre una estela y, posiblemente, en la superficie de uno de los escalones de la Escalinata Jeroglífica 2.

La estela a la que nos referimos es la Estela 4 del sitio, cuyo fragmento superior hemos analizado en el apartado anterior, donde exponemos que fue hallada en la Estructura 20 y datada en torno al año 775 d. C.

Finalmente, nos ocupamos del posible retrato de esta señora ubicado en el Escalón III de la Escalera Jeroglífica 2, la cual servía para ascender a la Estructura 33, a la que también nos hemos referido previamente.

Desconocemos la fecha exacta en la que fue tallado este peldaño, pero debe proceder de los años previos al 756 d. C., fecha de dedicación del edificio. Y, no es la única señora representada en estos escalones, el Escalón I y el Escalón II también fueron labrados con efigies femeninas (Figs. 4.156. y 4.104.).

De entre todos estos retratos, hay varios que guardan similitudes entre sí.

Los Dinteles 13 y 14, por ejemplo, son extremadamente parecidos, y lo mismo ocurre con los Dinteles 1 y 54. En los dos primeros retratos Ix Chak Joom comparte la imagen con una figura masculina y ocupa el lateral izquierdo de la composición (Figs. 4.128. y 4.129.). Ambos personajes se sitúan en los extremos y dirigen sus miradas hacia el centro de la escena, donde fue retratado un tercer personaje. Esta figura central es un ancestro que emerge de la boca abierta de una gran serpiente y se sitúa frente a la señora. El cuerpo del reptil ondula por detrás de la espalda de nuestra protagonista, su cola llega hasta la esquina inferior izquierda del dintel y culmina con la efigie invertida del dios K'awiil.²⁰ Este esquema se reproduce por igual en ambas imágenes.

En cuanto a la posición de las manos de Ix Chak Joom, en las dos escenas tiene el brazo derecho extendido hacia abajo, empuñando un objeto, y el otro estirado hacia delante, mostrando los instrumentos que contiene el bol que sujeta.

²⁰ En la frente del dios K'awiil se reconoce otra pequeña efigie que representa al dios C, divinidad asociada con las escenas de autosacrificio (Tate 1992: 56).

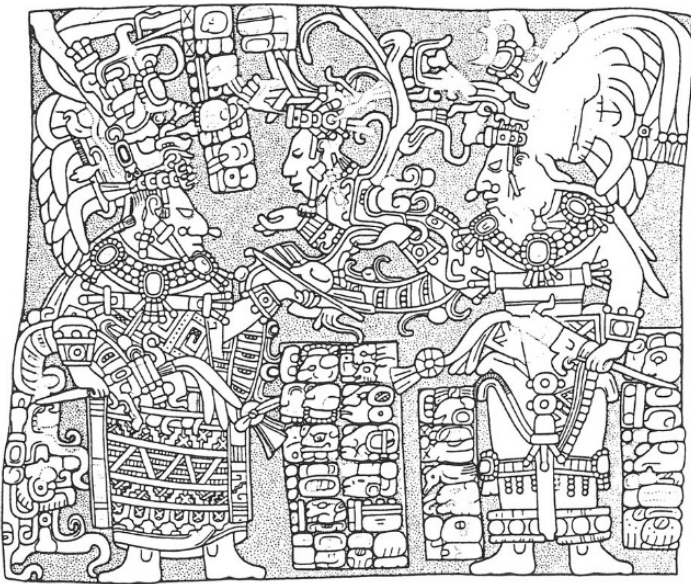


Fig. 4.128. Dintel 13 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele.

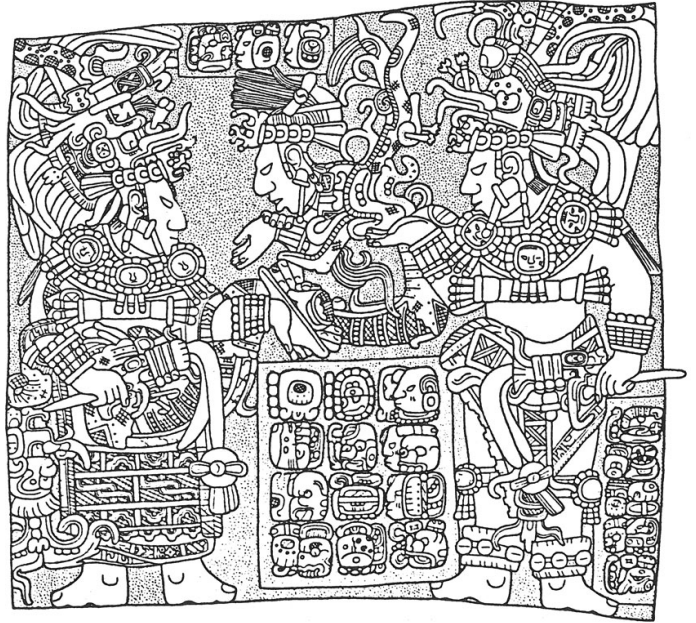


Fig. 4.129. Dintel 14 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele.

En el caso de los Dinteles 1 y 54 la composición también es muy similar, aunque está invertida, y en las dos imágenes se representa a la señora junto al gobernante masculino (Figs. 4.130 y 4.131.). Aunque, el primero destaca por la cantidad de escritura jeroglífica que enmarca la representación de ambos personajes, en contraste con el Dintel 54.

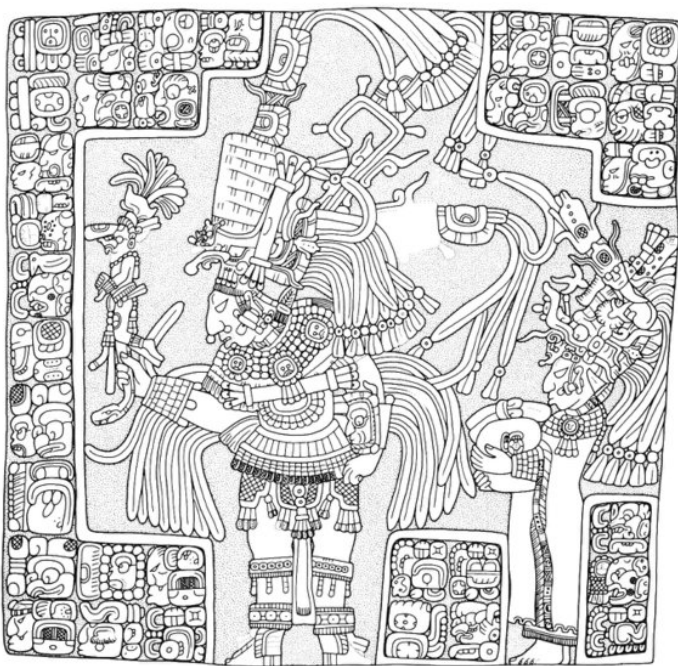


Fig. 4.130. Dintel 1 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.

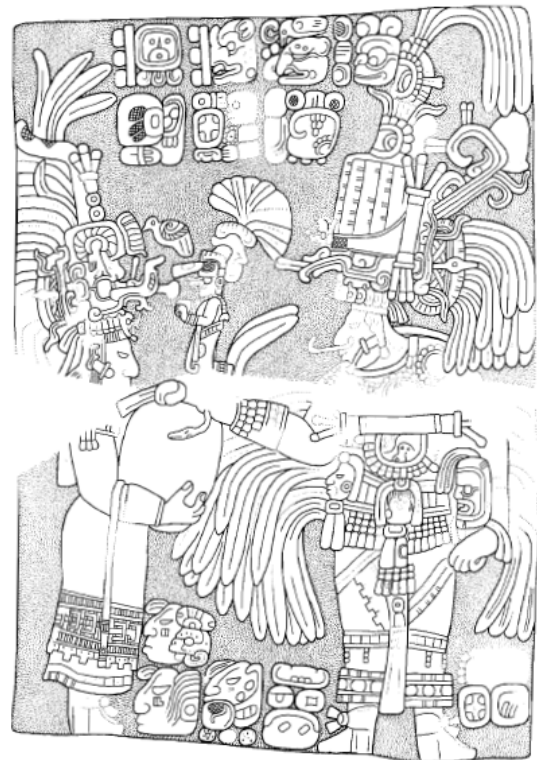


Fig. 4.131. Dintel 54 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.

En estos dinteles Ix Chak Joloom fue retratada completamente de perfil, con los pies juntos y cargando entre sus brazos un prominente bulto ceremonial cerrado. En el Dintel 1 ocupa el lateral derecho de la escena y mira hacia su acompañante, que, a su vez, mira hacia su derecha. Mientras que en el Dintel 54 ocupa el lateral izquierdo, de manera que la dirección de su mirada se encuentra con la del otro personaje

El Dintel 57 es el que más varía respecto al resto, pues, en este caso, la señora se encuentra sobre un trono situado a la derecha de la imagen, y está acompañada por otro personaje retratado de pie y de perfil, frente a ella (Fig. 4.132.). Ix Chak Joloom está sentada a la manera oriental, con las piernas cruzadas y el torso de frente. Su rostro de perfil se dirige hacia el otro personaje. Su cuerpo y sus brazos, levantados a la altura de su pecho, se inclinan también en esa dirección. La mano izquierda está representada con el puño cerrado mientras que la derecha, con la palma hacia arriba y el dedo índice estirado, parece señalar al otro personaje.

Sobre su retrato en otro tipo de soportes, observamos que en la Estela 4 la señora se sitúa a la derecha de la imagen, representada de pie y de perfil, detrás del personaje que realiza la acción principal, acompañado por una tercera figura arrodillada sobre el suelo (Fig. 4.133). El rol de Ix Chak Joloom en esta escena nos recuerda al que desempeña Ix Pakal en la Estela 3, como testigos que acompañan al mandatario en su ritual de derramamiento de sangre (Fig. 4.105.). Esto se debe a que ambas forman parte del programa iconográfico del mismo edificio.

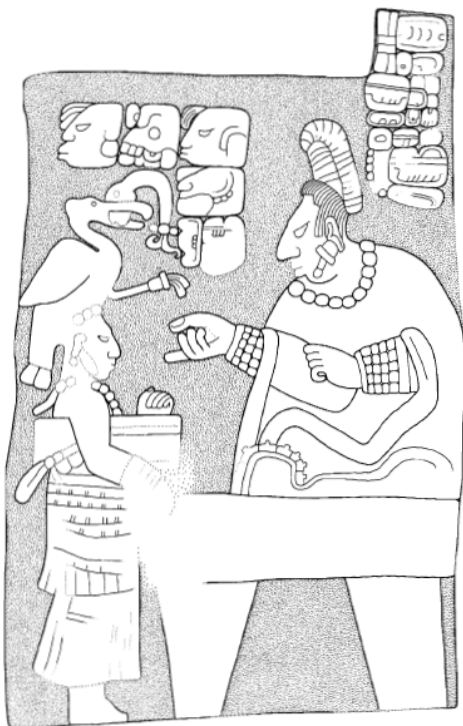


Fig. 4.132. Dintel 57 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.

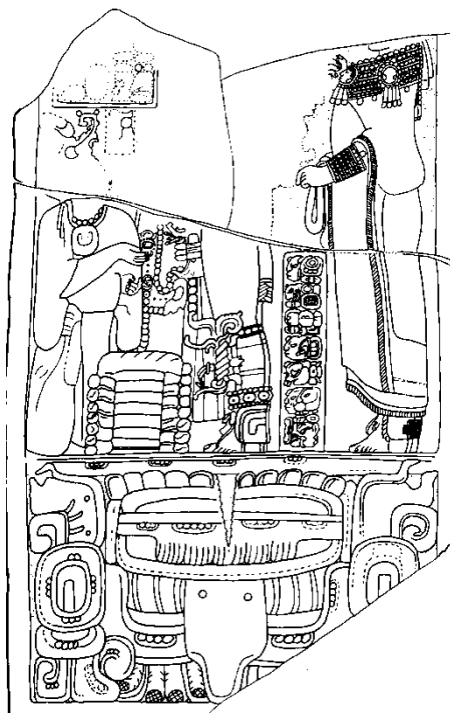


Fig. 4.133. Fragmentos inferiores de la Estela 4 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.

Desafortunadamente, en la Estela 4 se ha perdido la parte que corresponde a su rostro. Su brazo izquierdo está ligeramente avanzado hacia delante, con el puño cerrado, y la otra mano la lleva hasta la altura de su pecho, cerrando también el puño.

Por último, en el breve espacio de representación que ocupa en el peldaño de la Escalera 2, se encuentra sentada de frente con las piernas cruzadas (Fig. 4.134.). De acuerdo con los trazos de su perfil, podemos deducir que su cabeza estaba girada mirando concretamente hacia su derecha. Y que, en esta dirección extienden también sus dos brazos, con los que sujeta el sinuoso cuerpo de una enorme serpiente.

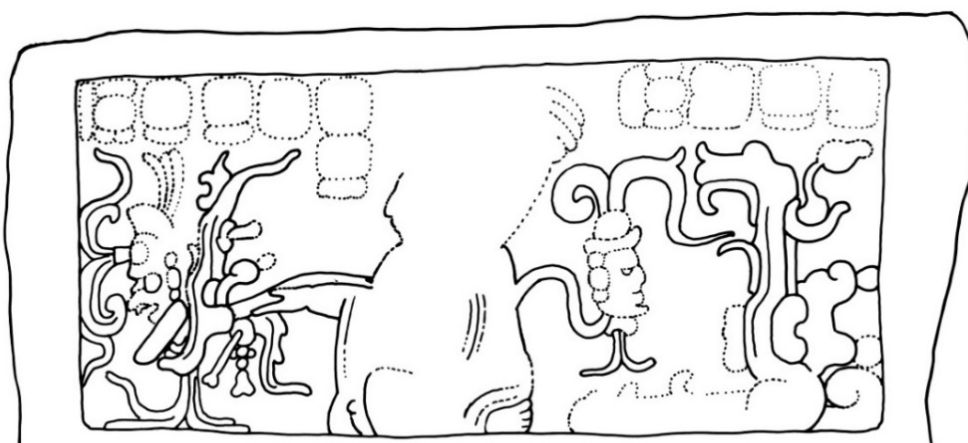


Fig. 4. 134. Escalón III de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele.

A pesar de las diferencias, en todas estas escenas aparece ataviada con un huipil, engalanada con joyas y luciendo un ostentoso tocado.

Siempre fue retratada con orejeras de perfil, con diferentes tipos de cuentas y contrapesos (Fig. 3.34. b. y c.), y con muñequeras clásicas de cuentas cuadrangulares u ovaladas, excepto en los Dinteles 13 y 14, en los que luce muñequeras compuestas (Fig. 3.69. b. y d.). Además, en el primero de ellos porta una nariguera pareada. Sus representaciones también destacan por el uso de los pectorales más elaborados, que incluyen modelos clásicos con adornos de máscaras y barra ceremonial (Fig. 3.50.d.), (Dintel 13; Dintel 14); solamente con máscaras (Fig. 3.50. b. y c.), (Dintel 1; Dintel 54; Estela 4) y, de manera significativa, en el ejemplo en el que ella parece gozar de mayor relevancia (Dintel 57), porta un collar simple de cuentas ovaladas.

En conjunto, advertimos que se trata de una de las señoras que más variedad y riqueza de joyas presenta en sus retratos y que cuenta con diseños especiales, además de los modelos clásicos propios de casi todas las reinas.

Otro aspecto sumamente interesante en sus representaciones son sus huipiles. El diseño de su traje en el Dintel 13 se encuentra entre los decorados especiales (Fig. 3.87.b.), puesto que combina numerosos elementos como bandas acuáticas o grecas (Fig. 4.135.a.).

En el Dintel 14, Ix Chak Joloom también viste un huipil largo con el cuerpo del traje totalmente decorado. De manera similar al anterior, las bandas horizontales que decoran la prenda alternan símbolos cuatripartitos partidos con bandas de líneas entrelazadas y otras con el símbolo IK'. Todo el borde vertical está recorrido por la banda celestial (Fig. 4.135.b.).

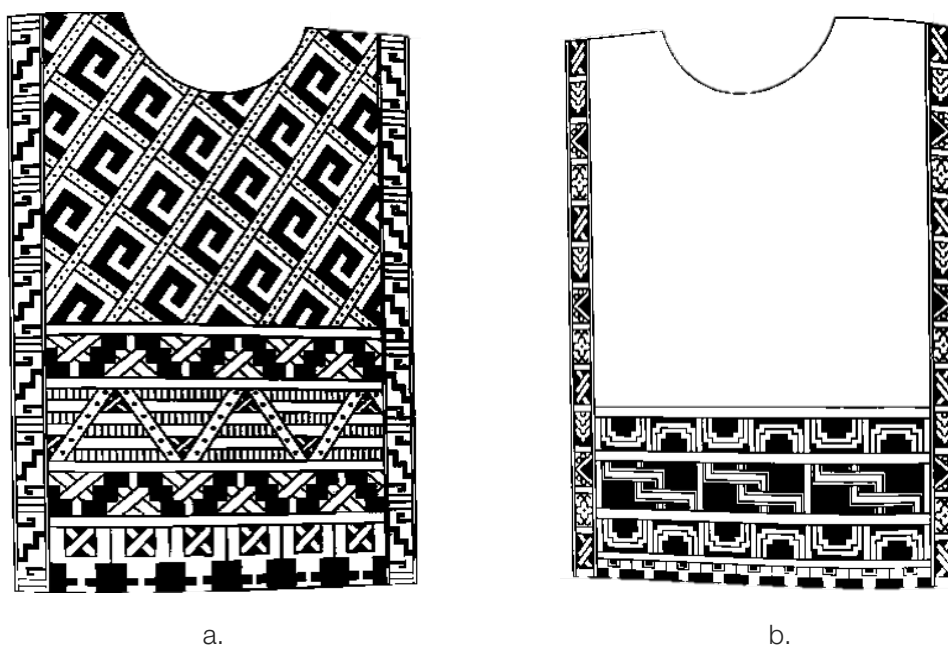


Fig. 4.135. Reconstrucción de los huipiles de Ix Chak Joloom: a. Dintel 13, b. Dintel 14. Dibujos de T. Tolles.

En su siguiente representación, en el Dintel 1, el huipil es liso, pero el borde también está decorado con la banda celestial y, en la parte inferior, un festoneado que traza la forma del símbolo IK'. Por debajo de esta prenda asoma un enredo decorado con un borde de flecos. Este diseño es muy similar al del huipil que viste en el Dintel 57, en el que el cuerpo es liso, con el borde inferior recortado, creando una cenefa con el símbolo IK'. En este caso, no se aprecia la banda celestial en los bordes, pero puede deberse a la erosión del monumento.

Asimismo, el diseño del Dintel 54 comparte algunas características con los anteriores, especialmente con el del Dintel 14. El cuerpo del huipil es fundamentalmente liso, menos la parte inferior decorada por una sucesión de bandas entre las que destaca una, de líneas entrelazadas, que recuerdan al cuerpo de una serpiente esquelética y, en el borde inferior, otra cenefa del símbolo IK'. Asimismo, es posible que, originalmente, los bordes verticales también estuvieran recorridos por una variante del diseño de la banda celestial de la que solo se han conservado un motivo de bloques y otro de círculos (Fig. 4.136.).

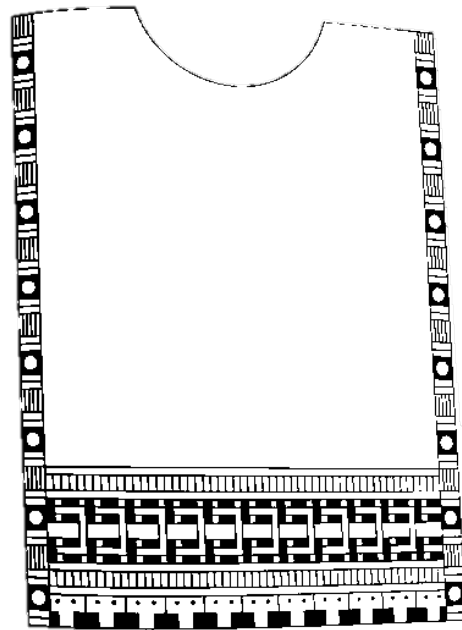


Fig. 4.136. Reconstrucción del huipil de Ix Chak Joom en el Dintel 54. Dibujo de T. Tolles.

Por el contrario, ni en su retrato en la Estela 4, ni en su supuesto retrato en el Escalón III, se aprecia decoración significativa en sus huipiles. Aunque en la Estela 4, Ix Chak Joom emplea un cinturón de cuerda, propio de la moda de Yaxchilán y acorde con el contexto ritual en el que fue representada (Fig. 3.91.c.).

A excepción del Dintel 57, en todas las demás imágenes la señora porta el mismo tipo de tocado, el modelo propio de las mujeres de la realeza, el tocado del monstruo cuatripartito (Fig. 3.101.a.), con sus particulares variantes. Entre los atributos iconográficos que los componen reconocemos la diadema de jade con la efigie del dios bufón, la máscara con el monstruo de hocico largo, la cola de jaguar y la cascada de plumas largas en la parte trasera (Dintel 1; Dintel 13; Dintel 14; Dintel 54). Además, en algunos de ellos reconocemos otros elementos significativos como la diadema de lirios con colibríes (Dintel 1; Dintel 54), la flor de tres estambres (Dintel 1; Dintel 13; Dintel 54) o el atributo de la divinidad del maíz, reconocible por su cabeza alargada de la que emergen hojas con gotas de sangre, que imita la forma del fruto de esta planta (Dintel 1).

El Dintel 1 es el único que reúne todos estos elementos (Fig. 4.137.), aunque el único en el que se distinguen claramente los atributos que conforman la insignia cuatripartita es el Dintel 14 (Fig. 3.108.) Cabe apuntar que, en el Escalón III asumimos, por comparación con otros retratos similares (véase Fig. 4.104), que porta también este tipo de tocado, aunque no se ha conservado nada más que su silueta. En la Estela 4, la parte del tocado tampoco se ha conservado.

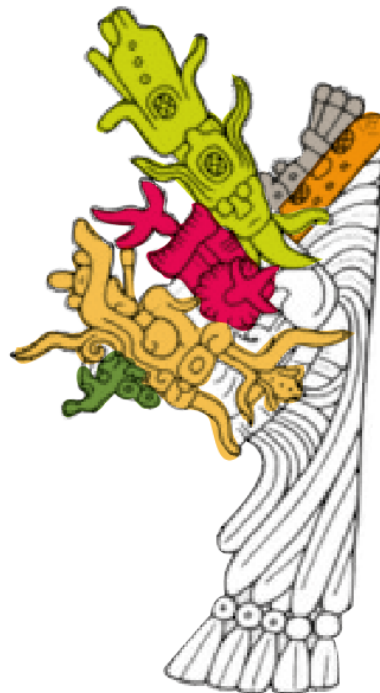


Fig. 4.137. Detalle de la Fig. 4.130: Diadema de cuentas (en verde oscuro); monstruo de hocico largo (en amarillo); efitie del dios del maíz (en verde claro); flores con colibríes (en magenta); cola de jaguar (en naranja); flor de tres estambres (en gris). Dibujo modificado por la autora.

La sencillez del tocado en el Dintel 57 contrasta con la de los anteriores. Ix Chak Joloom lleva el cabello totalmente recogido dentro de un turbante, en este caso con la forma de una cofia, muy similar a la que porta Ix Unen Bahlam, presuntamente su hija, en las Pinturas murales del Cuarto 2 de Bonampak (Fig. 4.174.).

Por otro lado, llama la atención la riqueza de su ropa, sus joyas y su tocado, en comparación con sus pies descalzos en la mayoría de los monumentos estudiados (Dintel 1; Dintel 13; Dintel 14; Escalón III). Es reseñable que la figura masculina también está descalza tanto en el Dintel 13 como en el Dintel 14. Así pues, el Dintel 54 es el único en el que porta unas sandalias sencillas. Y, en la Estela 4, destacan sus sandalias complejas en las que se aprecia la decoración con el símbolo cuatripartito en su talón.

Por otro lado, la gran variedad de imágenes conlleva que veamos a Ix Chak Joloom retratada en contextos muy variados y, por lo tanto, sosteniendo objetos de todo tipo. En cuatro de estos retratos la señora porta objetos vinculados directa o indirectamente con las ceremonias de autosacrificio de sangre.

En los Dinteles 13 y 14 sujeta un sangrador en la mano derecha, con la efigie del dios perforador (Fig. 3.12.). Es igual al que portan los varones, en esas mismas escenas. En ambos retratos, la dama Ix Chak Joloom sostiene en la otra mano un plato con los elementos propios del autosacrificio, como las tiras de papel para empapar la sangre. No obstante, en el Dintel 14, en el plato también se incluye un glifo, *CH'AHB-AHK'AB*, un difrasismo relacionado con el

génesis y el poder generador o de creación que se ha asociado con rituales de derramamiento de sangre durante del período Clásico y se ha identificado en diferentes sitios del área de Petén y del Usumacinta (Fig. 4.138.a.), (López Oliva 2018: 350; Raimúndez 2021).

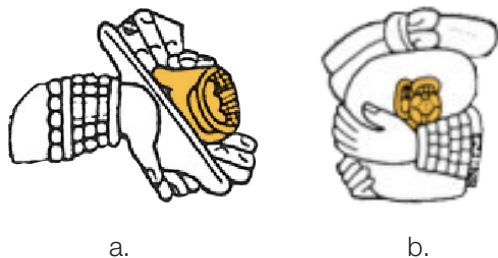


Fig. 4.138. Signos jeroglíficos en los objetos que porta Ix Chak Joom: a. Detalle del Dintel 14 con el difrasismo CH'AHB-AHK'AB en amarillo; b. Detalle del Dintel 1 con el jeroglífico IKATS en amarillo. Dibujo modificado por la autora.

En las escenas talladas en los Dinteles 1 y 54, porta el bulto ritual que, como hemos estudiado, podía contener los instrumentos que se precisan para el autosacrificio de sangre. Unos elementos que, además, parecen estar exclusivamente vinculados con el género femenino. En el primero de ellos se ha conservado el glifo **IKATZ** “su bulto”, inciso sobre el objeto (Fig. 4.138.b.).

En último lugar, nos referimos al Escalón III, puesto que tanto en el Dintel 57, como en la Estela 4, la señora gesticula con sus manos, pero no carga ningún objeto. Así, en su retrato sobre la escalera, sostiene el cuerpo de la serpiente de la visión a modo de barra ceremonial, de cuyas fauces emerge la imagen del dios K'awiil. El animal también porta la efigie de una divinidad en su cola, cuyos rasgos no se han conservado con tanta claridad. Además, es llamativo que en la parte derecha de la escena se puede apreciar la cabeza de otra serpiente de grandes dimensiones, también con la boca abierta. Esto es algo que ya habíamos notado en el Escalón II (Fig. 4.104.) Tal vez la cabeza de este segundo reptil fuese un recurso destinado a indicar que ella misma también provenía del mundo sobrenatural, pues ya había fallecido cuando se talló el relieve, por lo que está presente en esta imagen en calidad de ancestro.

Por otro lado, cabe señalar que en la representación sobre el Dintel 57, Ix Chak Joom reproduce con las manos el mismo gesto que hacen, tanto ella misma, como otras señoras, en las escenas en las que sujetan el cuerpo de una serpiente (véanse Figs. 4.141. y 4. 152.). Esto podría significar que, aunque el artista no retrató el animal, esta era una manera de presentarlo simbólicamente en la escena, de indicar el derecho y el deber de esta regia dama de invocar a la serpiente de visión y sostenerla.

Ahora bien, lo siguiente que cabe preguntarse es: ¿en qué contextos está luciendo Ix Chak Joom todos estos atributos iconográficos?

El tema principal representado en el Dintel 1 de Yaxchilán es la ascensión al trono de Yaxuun Bahlam IV el 3 de mayo del año 752 d. C. (Schele y Freidel 1990: 377; Tokovinine 2003). Concretamente, en el dintel se escenifica el momento en el que este realiza su danza ritual. Este tipo de baile conlleva un mensaje de poder político, de manera que, normalmente, cuando se representa, el artista debe otorgar un papel sobresaliente al mandatario (Grube 1992: 2015-2016). Años más tarde, se representó una escena muy similar en el Dintel 54, en la que participan, nuevamente, la señora y su esposo, en una representación de danza ritual para conmemorar un final de período (Looper 2009: 41).

Esto explica por qué el cetro maniquí ocupa un lugar sobresaliente en ambos dinteles, situado por encima de las cabezas de los personajes y en el punto hacia el que dirigen sus miradas (Fig. 3.3.). Y es que se trata de uno de los principales atributos relacionados con la autoridad real, tomado como testigo por los gobernantes cuando ascienden al poder, es decir, que nos ofrece información sobre el acontecimiento de ascenso conmemorado en estas imágenes. Al simbolismo del cetro maniquí se le suma el del bulto que porta la figura femenina, que indica que la flebotomía ritual es otro de los temas implícitos en estas imágenes, y que augura una de las futuras funciones de la pareja real como encargados de derramar su sangre para intermediar entre mundo terrenal y el sobrenatural.

En Yaxchilán, existen otras cuatro escenas que emplean el mismo tipo iconográfico de la mujer portando el bulto, junto al gobernante masculino que sujeta el cetro del dios K'awiil, para manifestar el mismo tema, el ascenso al trono del futuro gobernante (Tate 1992: 93).

El hecho de que sea ella, de entre las mujeres relacionadas con Yaxuun Bahlam IV, quien recibe el honor de formar parte de estos eventos, se debe a que, probablemente, fue el hijo de ambos quien dedicó estos dinteles. Además, en el Dintel 1, Ix Chak Joloom fue honrada como madre del heredero con el título divino de la serpiente acuática, *Ix Jun Witz' Naah Kaan*, vinculada con los tres niveles del cosmos según el pensamiento maya (Tuszyńska 2017: 63).

Dada su similitud, los Dinteles 13 y 14 también deben ser analizados de forma paralela. En el que se labró una fecha más temprana, el Dintel 14, el personaje masculino que aparece frente a ella es su hermano, mientras que en el Dintel 13, su acompañante es su marido. En las dos escenas, tanto ella como sus acompañantes están asistiendo, a la vez, al encuentro con la serpiente de la visión, lo que explica por qué cargan con los elementos del autosacrificio de sangre, indicando que este se ha realizado como paso previo a la conjuración. En el Dintel 14, el personaje sobrenatural que es invocado está identificado en los textos como K'awiil Lakam Muwaan Chanal Chak B'ay Kan, mientras que en el Dintel 13 no se identifica (López Oliva 2018: 350, 352). Hay quien considera que el ritual de

autosacrificio junto a su hermano fue realizado con motivo de la celebración de la boda de la señora con el gobernante, Yaxuun Bahlam IV (Schele y Freidel 1990: 363). En cambio, Tate (1987: 818) sostiene que este monumento, al ser posterior al año 771 d. C., es más probable que esté marcando el comienzo de la regencia de ambos hermanos tras la muerte del anterior mandatario en el 768 d. C. Esto encaja más con la datación tardía del Edificio 20 entre el 790 y el 849 d. C., en la VII etapa de construcción del sitio (García Moll 2003: 350). En el caso del ritual de sangrado llevado a cabo en el Dintel 13 junto a Yaxuun Bahlam IV, el motivo parece ser más claro, la celebración por el nacimiento de su hijo heredero, "Itzamnaaj" Bahlam IV (Schele y Freidel 1990: 380).

Además, cabe señalar que en el Dintel 14 estaba grabada la frase *?ub'aahil a?n* que indica que ella "es la personificación de la sagrada reina de Yaxchilán, la señora Yax Jal" y, por consiguiente, personifica también a la diosa "vasija invertida" (López Oliva 2018: 350-351).

Respecto a la particular escena tallada en el Dintel 57, es reseñable que sea su hijo quien se representa ante ella con la indumentaria propia de un jugador de pelota, mientras Ix Chak Joloom domina la escena desde lo alto del trono y gesticula en su dirección (Guerrero 2011: 219). Se cree que el programa iconográfico de la Estructura 54, del que forman parte el Dintel 57 que ahora nos ocupa; el Dintel 58 en el que fueron representados el niño heredero y su tío, el Señor Chak Joloom, y el que estudiamos anteriormente, el Dintel 54, podrían estar mostrando la fuerza con la que la familia materna o, desde nuestro punto de vista, las tres personas más importantes en la cabeza del gobierno de Yaxchilán en aquel momento, respaldaban el reinado de "Itzamnaaj" Bahlam IV. Aunque también podría interpretarse como una forma que tuvo el mandatario de honrar el apoyo que había recibido de esta parte de su familia (Schele y Freidel 1990: 389; Tate 1992: 260-261).

Por otro lado, en su retrato en la Estela 4 Ix Chak Joloom actúa como testigo en la celebración de la ceremonia de autosacrificio de sangre llevada a cabo por su marido, pero de una manera diferente a las anteriores, puesto que ella no carga ningún instrumento en concreto, sino que le acompaña en el acto religioso. Este monumento forma parte de un extenso grupo de doce estelas conocidas como estelas cosmológicas y de final de período, las cuales presentan una composición y una temática muy similar, y fueron esculpidas durante el período Clásico Tardío (Tate 1992: 98-99).

Por último, nos ocupamos del presunto retrato en el que fue representada en solitario, el del Escalón III de la Escalera Jeroglífica 2. Puesto que ella es la señora que protagoniza el Dintel 1 de la Estructura 33, a la que se accedía mediante esta escalinata, Tate (1992: 224) se pregunta si también protagonizó el retrato en este peldaño. Esto tiene sentido si

tenemos en cuenta que este edificio forma parte del conjunto arquitectónico levantado por Yaxuun Bahlam IV para delimitar ritualmente su centro ceremonial, de manera que esta Estructura 33 se convierte en un homenaje a su ascenso y a su derecho al trono.²¹ Aunque no contamos con mucha información específica sobre este escalón, además de que se encuentra fuertemente erosionado, cabe señalar que guarda importantes parecidos con los dinteles labrados en la Estructura 16, concretamente los Dinteles 38 y 40 referidos varias veces a lo largo de este análisis. Aparentemente, el tipo iconográfico del gobernante sentado a la manera oriental sujetando en sus manos la gran serpiente, del mismo modo que sujetaría la barra ceremonial, fue propio del reinado de Yaxuun Bahlam IV. Así, la señora está actuando como intermediadora entre dos mundos y su imagen es una alegoría del poder y del autosacrificio propio de los reyes y las reinas.

Asimismo, es preciso apuntar que el retrato que analizábamos en el apartado anterior, situado en el lateral noroeste de la Estela 1 de Yaxchilán (Fig. 4.127.), también ha sido relacionado con esta dama (Tuszyńska, comunicación personal 2020). Por un lado, porque parece improbable que la misma señora sea representada dos veces en el mismo monumento y, por otro, porque esta estela guarda similitudes con la Estela 4, en la que también está representada Ix Uh Chan Lem? en el compartimento superior, e Ix Chak Joloom, como hemos visto, en el cuerpo central de la estela.

En el muro interior de la Estructura 21 se colocó un Panel de estuco en el que se grabaron los retratos de cinco figuras en relieve. Se ha especulado mucho sobre la identidad de las damas representadas, pero una de las propuestas más recientes apunta a que se trata de Ix Uh Chan Lem? e Ix Chak Joloom (Tuszyńska 2009: 11). Esto indica que, además de las imágenes estudiadas, es posible que existieran muchas otras que no se han conservado, pero que también representaban a esta dama.

En definitiva, estamos ante una reina cuya imagen fue significativamente ensalzada tanto en el programa iconográfico de Yaxuun Bahlam IV, como en el de su hijo, “Itzamnaaj” Bahlam IV. Esto significa que Ix Chak Joloom fue una mujer influyente en la corte, tanto como consorte como en calidad de regente, puesto que su presencia es constante en los momentos más decisivos de los reinados de ambos. El hecho de que hubiera tres figuras masculinas fuertes en lo alto de la jerarquía social de Yaxchilán por aquellos años, su hermano, su marido y, más tarde, su hijo, no impidió que ella destacara de la misma forma que ellos. Del mismo modo que no impidió que este último la situase incluso por encima

²¹ Aunque la construcción del edificio se le atribuye a Yaxuun Bahlam IV, se cree que fue su hijo, “Itzamnaaj” Bahlam IV, quien culminó la obra (Martin y Grube 2008: 132).

de sí mismo, en el Dintel 57, en el que ella es representada sobre el trono. A partir de estas imágenes, Inomata (2008: 57) sugiere que el poder de las señoras reales como Ix Chak Joloom proviene de sus relaciones con sus maridos gobernantes, sus hijos herederos o sus hermanos y demás miembros de su importante familia natal. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, consideramos que no es válido asumir que este reconocimiento fuese cordialmente concedido por sus parientes, en lugar de ser merecido, como el de cualquier otro mandatario que fue honrado por cumplir con sus funciones regias en vida, aunque estas no impliquen necesariamente la toma de cautivos o la danza ritual, sino otras como la custodia del bulto ceremonial y otras insignias regias, o el sangrado ritual.

4.11.5. | **Ix Mut Bahlam** | Señora “Mut” Jaguar | (¿-?)

B I O G R A F Í A

La Señora Mut Bahlam fue una dama de la nobleza maya nacida en una ciudad poco conocida llamada Hix Witz, ubicada en la zona noroccidental de Petén, en Guatemala (Martin y Grube 2002: 131). Su vida se desarrolló a mediados del s. VIII.

Conocemos a esta mujer gracias a los retratos y pasajes escriturarios que la mencionan, en Yaxchilán. Hix Witz había sido considerada, de acuerdo con la historiografía, como una de las ciudades enemigas de esta gran urbe. No obstante, los vestigios de los tiempos del reinado de Yaxuun Bahlam IV dejan constancia de que esto cambió y, por aquel entonces, ambas ciudades, enemistadas en el pasado, se convirtieron en aliadas (Vega Villalobos 2008: 41).

La mayor parte de los investigadores coinciden en que esta nueva vinculación fue posible gracias a una estratégica unión matrimonial entre nuestra protagonista, la Señora Mut Bahlam, y el entonces gobernante, Yaxuun Bahlam IV. Por consiguiente, tradicionalmente se ha asumido que Mut Bahlam fue una de las esposas del citado mandatario.²² Sin embargo, cabe mencionar que otros estudios cuestionan que la participación de la señora en las actividades políticas y religiosas de Yaxchilán, tal y como muestran las imágenes que estudiaremos a continuación, sea suficiente para probar que hubiera existido un

²² Entre los autores que asumen que se trata de otra de las esposas de Yaxuun Bahlam IV se encuentran Schele, Freidel y Miller (Schele y Freidel 1990: 375; Schele y Miller 1992: 143, 189) McEwan (1994: 47), Mathews (1997: 188, 233), Martin y Grube (2002: 131), Escobar (2003: 746), Houston (Houston et. al. 2006: 6), Vásquez (Vásquez et. al. 2005: 2, 2006: 869), Vega Villalobos (2008: 41) y Looper (2009: 34), entre otros.

matrimonio, y que sus importantes funciones se reduzcan al hecho de haber sido esposa del célebre gobernante. Tate (1987: 808, 822) ya lo apuntaba en los años ochenta del s. XX, en su estudio sobre las mujeres de la realeza de Yaxchilán, al no existir un glifo específico que matice la existencia de una relación conyugal, por lo que propuso que sus funciones fueran de carácter religioso. Y, hace algunos años, la investigadora Tuszyńska (2009: 10) planteaba la posibilidad alternativa de que ella, como aristócrata de la región, hubiera participado de la misma manera que otros *sajales* masculinos en los eventos más importantes de la capital, para ensalzar su prestigio a cambio de vender su lealtad a Yaxchilán, sin necesidad de desposarse con su gobernante. O, que su llegada a Yaxchilán no fuera en calidad de esposa aliada sino de cautiva de guerra. En este sentido, también propone que la Señora Mut Bahlam se hubiera casado con un gobernante secundario, concretamente K'an Tok Wayib, jefe de guerra del gobierno de Yaxuun Bahlam IV y probable gobernante del sitio de Tixan. Este supuesto se basa en las representaciones de ambos en el Dintel 1 de Tixan, y sus menciones también en los monumentos de las Estructuras 1 y 42 de Yaxchilán, lo que le lleva a proponer que la pareja hubiera residido en la gran ciudad y que constituyan una pareja hipogámica en la que el hombre de una dinastía o nivel social inferior, desposa a una mujer de rango superior para aumentar su poder a través de los lazos matrimoniales.

De acuerdo con esto, existen varias versiones sobre la historia de esta reina. Una es que, como mujer de la realeza de Hix Witz, se trasladara, al igual que tantas otras, como emisaria de su reino para forjar alianzas políticas en ciudades vecinas mediante el matrimonio. En este caso, desposándose con Yaxuun Bahlam IV, gobernante de Yaxchilán. Así se habría convertido en una importante figura en la corte, desempeñando algunas de las funciones más prestigiosas, avalada también por el hecho de ser extranjera.

Con el mismo desenlace, pero diferente comienzo, también se ha planteado que su llegada inicial a la ciudad no fuese un traslado acordado, sino que llegase como cautiva de guerra. Esto también encaja con el hecho de que finalmente acabase desposándose con el jefe de guerra de Yaxuun Bahlam IV o incluso, con el propio gobernante.

Una tercera opción plausible es que, como parte de la élite de Hix Witz, su presencia en los actos más significativos de la corte de Yaxchilán hubiera sido necesaria para probar la nueva relación pacífica entre ambas ciudades y la fidelidad que ahora le debía este sitio secundario, a la gran ciudad de Yaxuun Bahlam IV. Al mismo tiempo que, como parte de ese cerrado círculo de poder, no es descabellado pensar que acabara desposándose con otro hombre de alto rango como fue el *sajal* K'an Tok Wayib. Y, que ambos hubieran

rendido pleitesía al gobernante de Yaxchilán, en beneficio propio y el de sus ciudades. En ese caso ella también pudo actuar como cogobernante de Tixan.

Entre sus títulos nobiliarios figuran el de *Ix Ajaw*, *K'uhul Ixik*, o *Ix Baah Kab* y el de la “vasija invertida” (Houston et. al. 2006: 6; Tuszyńska 2016: 64, 70, 89, 109).

R E P R E S E N T A C I O N E S

Del mismo modo que conocemos parte de su biografía y los títulos que le fueron concedidos a partir de las inscripciones, conocemos la imagen y los atributos iconográficos de esta reina a partir de retratos que se han conservado en los Dinteles 17, 40 y 43 de Yaxchilán. Asimismo, se ha propuesto que quizás sea ella la señora retratada junto a Yaxuun Bahlam IV en el Dintel 7 y, uno de los personajes representados en el Dintel 1 de Tixan. Al final de este apartado incluimos también el análisis de estas dos obras.

En primer lugar, nos referimos al Dintel 17 ubicado en la Estructura 21 de Yaxchilán (Graham y Von Euw 1977: 43). Al contrario que la mayoría de los dinteles, este tiene la particularidad de no presentar una fecha grabada. Esto podría haber dificultado enormemente su datación. No obstante, los especialistas consiguieron ubicarlo en el tiempo gracias a una referencia que se hace en el texto sobre al nacimiento de Chel Te' Chan K'inich. Así, se ha establecido que este dintel data de febrero del año 752 d. C. (Proskouriakoff 1964: 196; Tate 1992: 130)

Por otro lado, el Dintel 40 forma parte del grupo escultórico que decora los vanos de entrada a la Estructura 16, junto a los Dinteles 38 y 39 (Graham 1979: 85, 89).

A la hora de fechar el monumento también ha habido diversidad de opiniones entre los especialistas, debido a que la erosión de algunos jeroglíficos ha dificultado su lectura. A pesar de ello, la datación definitiva aceptada por la mayoría de los especialistas es el año 758 d. C. (Tuszyńska 2016: 64, 2017: 76).

Por último, ofrecemos algunos datos sobre el Dintel 43. Este, junto a los Dinteles 41 y 42, forma parte del programa iconográfico del Edificio 42, situado en la Acrópolis Oeste de la ciudad. Originalmente ocupaba su lugar en el vano norte de entrada a este edificio, pero la parte superior se desprendió, por eso el dintel tiene un faltante importante en el borde izquierdo de la composición, que nunca fue recuperado (Graham 1979: 43; Looper 2009: 33). En este caso, la mayoría de los especialistas coinciden en que la pieza data del año 752 d. C. (veáse Tate 1992: 251, 273; Mathews 1997: 49; Tuszyńska 2016: 64, 2017: 78).

Una vez expuesta la localización de los monumentos, procedemos a su análisis.

La escena del Dintel 17 está protagonizada por la señora, a la izquierda del espectador, y el gobernante masculino situado a la derecha (Fig.4.139.). En medio de ambos se sitúa el característico plato con los elementos propios del sacrificio, en el que distinguimos los paños manchados de sangre.

En lo que respecta a la figura femenina, está retratada con el cuerpo de frente, arrodillada e inclinando ligeramente su cuerpo hacia su izquierda, hacia donde se dirige también su rostro, para mirar al lugar en el que se encuentra su acompañante. Entre las manos sujeta un fragmento de la cuerda con la que atraviesa su lengua. La postura es extraordinariamente similar a la que observábamos en la Señora K'abal Xook retratada en el Dintel 24 (Fig. 4.108.).

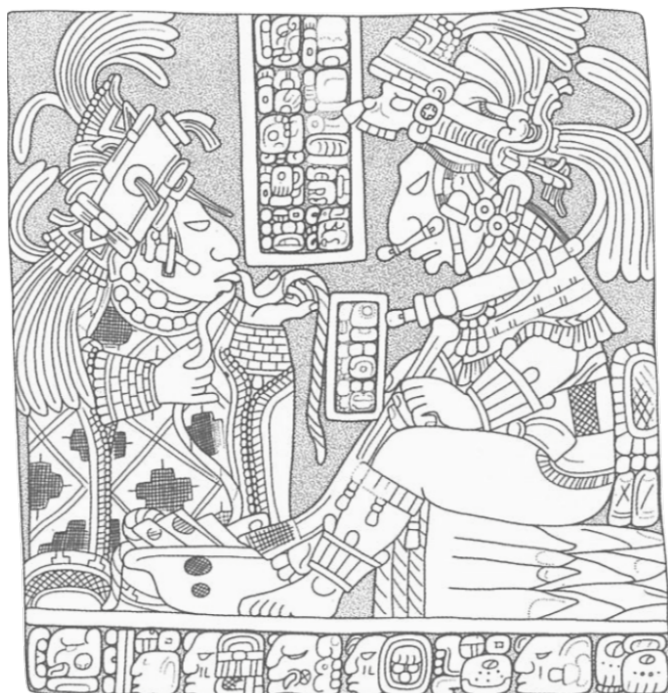


Fig. 4.139. Dintel 17 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.



Fig. 4.140. Dintel 43 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.

En la escena del Dintel 43, fechado en el mismo año, se distinguen parcialmente dos figuras de pie, la Señora Mut Bahlam a la izquierda y el Señor Yaxuun Bahlam a la derecha (Fig. 4.140.). El centro de la composición lo ocupan los objetos que ellos portan. La figura objeto de nuestro estudio es la que ha sufrido mayores pérdidas, y no se conserva más que sus manos y parte de la mitad inferior de su cuerpo. Aun así, es suficiente para determinar que la señora fue retratada de pie y totalmente de perfil, con sus brazos extendidos hacia

delante, sujetando un bol ceremonial. En contraste, el mandatario situado a su lado fue tallado con el cuerpo de frente.

Su posición es muy diferente en el Dintel 40, el más antiguo de los tres. Del mismo modo que en el Dintel 38 (Fig. 4.152.), el formato de la imagen es alargado, al estar tallado en el borde estrecho de la laja de piedra, y no en una de sus caras anchas (Fig. 4.141.). En el centro de la escena hallamos el retrato de la señora, con el cuerpo dispuesto de frente y el rostro de perfil, mirando hacia su derecha. Entre sus manos, también orientadas hacia su derecha, sujeta el cuerpo serpentino de un ser que se extiende hacia ambos lados de su retrato y que culmina en los extremos con dos cabezas de reptil de fauces abiertas, de las cuales emergen los bustos de sendos personajes zoomorfos. No se distingue en su totalidad el cuerpo de ella, pero podemos intuir que se encontraba sentada con las piernas cruzadas y el cuerpo ligeramente agachado, debido a la falta de espacio, igual que la Señora Wak Tuun, en el dintel parejo (Dintel 38).

Se trata de una composición bastante simétrica. Asimismo, la disposición de los dinteles en el templo guarda su propia simetría, al presentar a una figura masculina entre sendas figuras femeninas, con atributos iconográficos muy similares.



Fig. 4.141. Dintel 40 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham

En cuanto a los ornamentos que adornan su efigie, observamos muñequeras clásicas de teselas cuadrangulares en los tres casos. Y, en los Dinteles 17 y 40 se distinguen también sus orejeras de perfil con la forma del cáliz de una flor. Asimismo, una gargantilla o collar de cuentas ovaladas rodea su cuello en las dos imágenes. En el Dintel 17 también destaca el uso de un collar de cuerda atada con una cuenta ovalada, que parece estar relacionado con las señoras que portan el bol ritual (Fig. 3.49.b.).

Otro aspecto relevante en estas escenas es la riqueza de su vestido. En los tres casos se trata de huipiles bordados. En el Dintel 17 el diseño consiste en un patrón de símbolos cuatrefoliados inscritos en una red de rombos (idénticos a los que porta la dama del Dintel 38) y, en el borde inferior, una banda con la sucesión del símbolo **IK'** (4.142.a.). En el Dintel 43, las trazas que han sobrevivido de su traje indican que portaba un elaborado huipil,

decorado con símbolos cuatrifoliados rayados y un diamante moteado infijo, combinado con dos bandas de cenefas con el símbolo **IK'** y medios cuatripartitos, en el borde inferior (Fig. 4.142.b.). Se trata de un diseño que encaja totalmente con la estética de las mujeres de Yaxchilán, muy semejante al que porta la Señora Wak Jalam Chan Ajaw en el Dintel 41, en este mismo edificio. Además, se trata del mismo tipo de huipil que lucía Ix Uh Chan Lem? en el Dintel 32, datado unos años más tarde, pero representando a una mujer de la generación anterior. Así, a través de la moda del momento se creaba una vinculación estética entre las mujeres trascendentes del reinado de Yaxuun Bahlam IV.

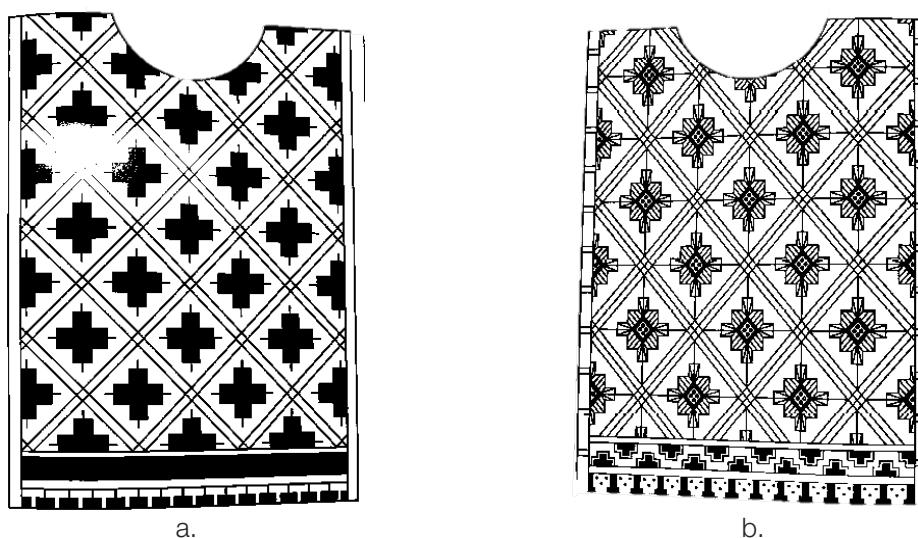


Fig. 4.142. Reconstrucción de los huipiles de Ix Mut Bahlam: a. Dintel 17, b. Dintel 43. Dibujos de T. Tolles.

Por último, se intuye que en el Dintel 40 luce también un huipil decorado con un campo de diamantes, pero el deterioro de la obra impide distinguir con claridad los detalles de su diseño.

A continuación, analizamos los tocados que porta la Ix Mut Bahlam en estas escenas.

En primer lugar, estudiamos su tocado en el Dintel 17, el cual pertenece a la tipología más compleja, propia de los tocados del arte monumental (Fig. 4.143.). Se caracteriza por su base rectangular y por su decoración mediante signos del año mexicano, de origen teotihuacano. También sobresalen algunos mechones de pelo corto a través de su estructura rectangular, que emulan formas florales. Cuenta con dos penachos de plumas largas, uno en la parte superior del tocado y otro emergiendo desde atrás. Este conjunto de elementos imita a los del tocado que luce Ix K'abal Xook en el Dintel 24 de Yaxchilán (Fig. 4.108.).

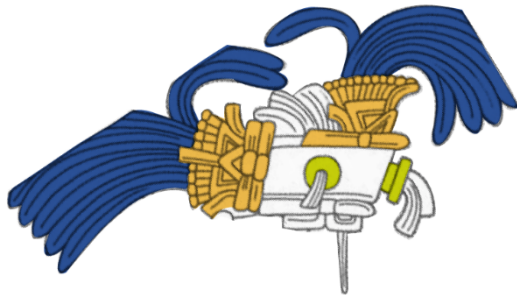


Fig. 4.143. Detalle del tocado del Dintel 17: Signos del año mexicano (en amarillo); flores (en verde claro); penachos de plumas (en azul). Dibujo modificado por la autora.

En segundo lugar, aunque la dimensión de la imagen esculpida en el Dintel 40 apenas deja espacio para la representación de un complejo tocado, sí que observamos parcialmente cómo se despliega un conjunto plumas desde la parte trasera de la cabeza de la retratada, que debían formar parte de esta pieza, así como un gran disco floral, muy similar al que luce Ix Uh Chan Lem? en la Estela 35 (Fig. 4.125). También se distingue el cabello atado, dando forma a un recogido similar al que luce Ix Ch'ahb Ajaw en el Dintel 55 (Fig. 4.155.), que estudiaremos más adelante.

Desafortunadamente, no podemos observar si en el Dintel 43 Ix Mut Bahlam portaba un tocado similar o diferente a los anteriores. Sin embargo, teniendo en cuenta el parecido que guarda esta obra con el Dintel 41, situado en la misma Estructura 42, podemos deducir que tal vez era semejante al que porta la señora en este otro retrato.

Respecto a su calzado, en el Dintel 17 no se observan sus pies, y en el Dintel 43, los fragmentos faltantes nos impiden conocer qué tipo de calzado llevaba, aunque aparentemente se trata de unas sandalias. Y, en el Dintel 40, seguramente iba descalza igual que los otros dos personajes representados en los dinteles del mismo edificio.

Además de su indumentaria, cabe observar qué objetos cargaba en sus manos. En conjunto, todos son elementos relacionados con el sangrado ritual y la conjuración de la serpiente de visión. Concretamente, en el Dintel 17 porta la cuerda del sangrado ritual, mientras el bol descansa en el suelo a sus pies, conteniendo otra cuerda y el papel manchado de sangre. En el Dintel 43, ofrece a su acompañante el bol con los instrumentos propios del autosacrificio, quedando a la vista la cuerda. Y, en último lugar, en el Dintel 40 sostiene el cuerpo de la gran serpiente bicéfala de la que emerge la figura del dios K'awiil.

En el caso del Dintel 17 los elementos iconográficos evidencian que se trata de una representación explícita del ritual de derramamiento de sangre, como parte de las funciones ineludibles de la élite en la cultura maya.

El cruce de miradas entre ella y Yaxuun Bahlam IV aporta una pizca de complicidad entre ambos, y revela cierta naturalidad, acorde con la importancia y la sacralidad del acto que están desarrollando juntos. Esto contrasta con la inverosímil serenidad que demuestran los personajes en escena, pese a las sangrientas acciones que se están llevando a cabo.

El texto junto a la imagen identifica a los personajes y describe la acción. Los cartuchos centrales se refieren a él, en el acto de sacrificio, y todos los títulos nobiliarios que le acompañan, así como al nacimiento de su hijo Chel Te' Chan K'inich. Mientras que en el cartucho inferior aparece el nombre de ella, como señora de Hix Witz y señora con el título de *Baah Kab* (Mathews 1997: 188,197; Tate 1992: 276).

Aunque se trata de una escena sobradamente conocida, hay que señalar que es precisamente porque se trata de uno de los pocos ejemplos en los que la acción del autosacrificio está representada de manera explícita, pues, imitaba de manera deliberada el programa iconográfico creado para Ix K'abal Xook.

El trasfondo político que pervive tras esta escena es el hecho de que una mujer, Ix Mut Bahlam, de la nobleza de Hix Witz, estaba reconociendo públicamente, mediante este acto, que aceptaba a Chel Te' Chan K'inich, hijo Ix Chak Jolom y Yaxuun Bahlam IV, como heredero al trono de Yaxchilán. Esta situación revive aquella que se dio en la época de Itzamnaj Bahlam III, cuando la Señora K'abal Xook hizo lo propio con respecto a Yaxuun Bahlam IV, y fue plasmado de igual forma en el Dintel 2 (Tate 1992: 88, 130; Teufel 2001: 172).

Por otro lado, hay que entender este dintel en su contexto más general, y es que formaba parte de una de las estructuras del programa arquitectónico de Yaxuun Bahlam IV para la Plaza Principal, donde también se hallaba la Estructura 23. De esta forma, el peso simbólico del edificio de Ix K'abal Xook quedaba deliberadamente contrarrestado, o más bien, equilibrado, gracias a la Estructura 21, y sus correspondientes dinteles, entre los que se encontraba el que ahora estudiamos (Schele y Freidel 1990: 380).

Por lo tanto, estamos ante otro ejemplo escultórico que evidencia las maniobras estratégicas de Yaxuun Bahlam IV para reafirmar su dominio político y garantizar el ascenso al poder de su hijo. El hecho de retratarse junto a otro personaje de la nobleza, por un lado, daba cuenta de los apoyos con los que contaba y, por otro, permitía a sus acompañantes ocupar un puesto prominente en la historia de su célebre reinado. Además, él no se conformó con imitar las formas de hacer de su padre, sino que trató de mejorarlas al elegir como heredero al hijo de una mujer local, evitando, como ya hemos comentado en otras ocasiones, las tensiones internas que dificultaron su propio ascenso (Schele y Freidel 1990: 375-376, 386).

A nivel religioso, el fin último de esta imagen fue dar a conocer cómo los miembros de la realeza se sacrificaban para interceder entre los dioses y los hombres y mantener el equilibrio en el cosmos. Sin embargo, detrás de estos sagrados ritos, se escondía una intencionalidad política que impregna por completo el carácter de la escena y la sitúa en un nivel telúrico.

En el Dintel 40, en el texto se indica la fecha y se describe que esta divina y noble señora conjuró el espíritu del dios K'awiil. Aunque los jeroglíficos que conforman el verbo están más erosionados que en los otros dos dinteles (Dintel 38 y Dintel 39), el mensaje fue probablemente muy similar en todos. En el registro escrito también se hacía referencia al derramamiento de sangre, paso previo indispensable para que se produzca la visión ancestral (Proskouriakoff 1964: 192; Valencia y García 2010: 244).

Como decíamos anteriormente, las tres representaciones esculpidas en los dinteles de la Estructura 16, unidas a las escenas talladas en los Escalones II y III de la Estructura 33, emplean el mismo tipo iconográfico, en el que se muestra a un único personaje sentado de frente, sosteniendo el cuerpo de la criatura de dos cabezas, para referirse al ritual de conjuración de la serpiente de visión.

Este retrato de la Señora Mut Bahlam imita los de las mujeres del reinado anterior, de manera que, al mismo tiempo que se las honraba, se destacaba su rol preponderante entre las damas de la élite de Yaxchilán. Esta estrategia servía a los intereses de su patrocinador, Yaxuun Bahlam IV, que, al mostrar la fortaleza y el apoyo de las mujeres de las grandes casas de su tiempo, facilitaba el camino de ascenso al trono de su hijo (Tate 1987: 822; Valencia y García 2010: 243). Y, como era natural, sus creencias religiosas estaban permanentemente presentes, justificando y motivando las actuaciones de los gobernantes.

Por último, de acuerdo con la tradición cultural convencionalizada, en el Dintel 43 estamos ante la imagen de un gobernante en mitad de una danza ritual, en el que colabora también otra mujer de la nobleza. De manera implícita, a través de algunos elementos concretos en la escena (el bol, la cuerda y las tiras de papel), sabemos que mediante esta danza se está haciendo referencia a un autosacrificio de sangre, aunque no se especifica claramente quién de los dos lo ha llevado a cabo.

En el texto se identifican los nombres de ambos (Tate 1992: 278; Tuszyńska 2016: 71), aunque los motivos específicos detrás de este acto ritual no están del todo claros.²³

²³ Véanse diferentes propuestas en: Schele y Freidel 1990; Tate 1992: 106, Grube 1992: 212, Mathews 1997: 197 oLooper 2009: 35.

Lo que sí parece evidente es que, aunque los protagonistas que acompañan a Yaxuun Bahlam IV en sus ceremonias van variando entre unos dinteles y otros, en conjunto, los monumentos de las Estructuras 1 y 42 registran básicamente los mismos temas. Además, muchos investigadores notaron que, tanto estas estructuras como el Edificio 33 formaban parte de una planificación urbana que los mantenía interconectados entre sí, a través de una imaginaria línea recta. En este sentido, también las temáticas y sus protagonistas estuvieron interconectadas (Tate 1987: 818; 1992: 132; Looper 2009: 33).

De este modo, Looper (2009: 32-33) detectó que uno de los temas sobresalientes en este conjunto de estructuras de Yaxchilán es la danza, llegando a registrar hasta ocho episodios de estas características, todos ellos con el ilustre gobernante protagonizándolos junto a un grupo variado de asistentes. La danza específica del Dintel 43 se denominó *chakat*, en referencia al instrumento con la cesta y la divinidad que él sostiene (Grube 1992: 211-212).

En resumen, la participación de Ix Mut Bahlam en este acto de acompañar al gobernante durante la danza ritual, al igual que ocurre en el Dintel 17, probablemente evidencia un acuerdo político, según el cual el prestigio de ella en la corte se enaltece al participar junto a la máxima autoridad de Yaxchilán en un acto de estas características, mientras que él obtiene y demuestra así, ante sus amigos y enemigos, la lealtad que le brindan sus aliados.²⁴

Ahora bien, además de estas imágenes, se ha considerado que Ix Mut Bahlam puede ser la señora que aparece retratada en el Dintel 7 de Yaxchilán (Tate 1987: 818; 1992: 151), por lo que incluimos este dintel entre sus retratos. No obstante, los glifos con el nombre están completamente erosionados, por lo que es imposible afirmar con seguridad que se trate de esta dama (Tuszyńska, comunicación personal 2020).

Autores como Schele y Freidel (1990: 401) se opusieron a reconocer a la Señora Mut Bahlam en este dintel, ya que ella había sido representada en el Dintel 43 pocos días antes, por lo que asumieron que se trataba de un retrato de una de las aristócratas de Motul de San José, presentes en la corte de Yaxuun Bahlam IV. Tuszyńska (2016: 71), por su parte, lo asocia en primer lugar a la Señora Ix Chak Joom, del mismo modo que lo hizo Mathews (1997: 197, 200), pero más adelante plantea también la posibilidad de que se trate de Ix Mut Bahlam (Tuszyńska 2016: 243).

²⁴ Esto lleva a Looper (2009: 37) a establecer una fuerte vinculación, más allá de este caso en particular, entre la danza y las alianzas políticas en el Clásico Maya. Por el contrario, Grube (1992: 212) mantiene que las danzas estuvieron vinculadas con importantes acontecimientos astronómicos.

Desde nuestro punto de vista, es posible descartar a la Señora Chak Joloom como protagonista de esta escena, ya que ella, como madre del heredero al trono, fue retratada en la Estructura 33 junto con el resto de miembros de la familia directa del gobernante (véase Tate 1992: 132). Además, si, tal y como apuntan los investigadores, las Estructuras 1 y 42 eran gemelas, tiene sentido que las dos mismas mujeres representadas en una estructura, sean retratadas también en la otra, igual que ocurre con el resto de personajes que protagonizan las demás escenas. Así, si la Señora Wak Jalam Chan Ajaw fue retratada en los Dinteles 5 y 41 cabe esperar que la Señora Mut B'alam, que fue identificada en el Dintel 43, también protagonice el Dintel 7 (Fig. 4.144.).

La escultura fue hallada entre los escombros concentrados delante de la fachada norte de la Estructura 1. Este pertenecía al vano de la puerta oeste del edificio (Graham y Von Euw 1977: 25).



Fig. 4.144. Dintel 7 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.

De acuerdo con los especialistas, el año registrado en este dintel es el 752 d. C. (Greene, Rands y Graham 1972: 70; Mathews 1997: 197).

La mayor parte de la representación la ocupa la figura del gobernante, en la mitad izquierda de la composición. Ella, está representada a la derecha, de pie y con el cuerpo de frente, con los pies abiertos en un ángulo de 180° y el rostro de perfil, mirando hacia el gobernante. El tamaño de su retrato es considerablemente menor. No obstante, también va ricamente ataviada.

Al igual que ocurre en la mayoría de esculturas del sitio, los ornamentos de los protagonistas sobrepasan los límites del marco, quedando ligeramente cortados.

La erosión sobre la superficie de la laja de piedra dificulta la identificación de sus ornamentos. Aunque se conserva parte de una muñequera clásica de teselas, ovaladas o cuadrangulares, en su mano izquierda, y una orejera de cuenta larga.

Tampoco se puede obtener mucha información de su traje, salvo que se trata de un huipil, posiblemente decorado, pero que hoy en día se muestra completamente liso. Posiblemente llevaba un corte debajo y se cubría con una capa encima del huipil.

Por otro lado, unas tiras de tela que asoman por debajo del bulto que sujeta indican que, tal vez, llevaba un cinturón de nudo ajustándole el vestido (Fig. 3.91.c.)

El elemento más llamativo de su indumentaria es, sin duda, su complejo tocado de largas plumas. Este se ajusta a su cabeza mediante una banda de teselas rectangulares o diadema de jade. Por encima de esta, se sitúa una gran máscara que Tate (1992: 104) asoció con el dios K'awiil. Esto fue puesto en duda más tarde por Ruiz (2014: 82), dado que no presenta el rasgo particular del hacha en la frente, que sí está presente en todas las demás representaciones de esta deidad en Yaxchilán. Desde nuestro punto de vista, el tocado responde a las formas prototípicas del tocado del monstruo cuatripartito que observamos en muchas representaciones de reinas. Sin embargo, es cierto que la parte donde debería ubicarse la insignia cuatripartita está dañada y la representación del rostro dista de otras representaciones de esta criatura, pues la frente es más alta y el hocico más corto. En este caso, nos preguntamos si se trataba de la representación de alguna otra divinidad o, simplemente, de una variante estética del mencionado monstruo. La pérdida parcial de algunos detalles nos impide comprobarlo.

Respecto a su calzado, solo cabe apuntar que porta unas sandalias complejas que no han conservado ningún elemento decorativo, si es que algún día lo tuvo.

Contra su pecho acuna un bulto de tela atado con un gran lazo, el mismo tipo de bulto ceremonial que sostienen otras muchas mujeres de Yaxchilán (Fig. 3.9.).

La figura masculina porta una elaborada indumentaria de danza y el cetro maniquí del dios K'awiil en la mano izquierda. Así, este dintel se suma al conjunto de dinteles sobre danza que forman parte del programa iconográfico de Yaxuun Bahlam IV, repartidos entre los Templos 1, 33 y 42, mediante los cuales reafirma su posición en el trono y conmemora su ascenso. De hecho, es uno de los primeros que se dedicó, de este tipo (Tate 1992: 93, 132;Looper 2009: 32-34).

En conjunto, retratos como los de Ix Mut Bahlam son la prueba de que hubo mujeres que no solo se supieron desenvolver en el ámbito político y religioso de la sociedad maya, sino que, además, desarrollaron labores diplomáticas, a través de la realización de rituales y manifestaciones públicas de apoyo a la autoridad competente, además de las ya conocidas alianzas matrimoniales y la capacidad de asegurar la descendencia.

Finalmente, para reforzar este argumento de su importante presencia entre la élite de Yaxchilán, estudiamos la representación de Dintel 1 de otra ciudad, Tixán, donde se ha identificado un retrato de esta dama (Fig. 4.145.).

Es poco lo que se puede analizar en la imagen, puesto que solo se ha conservado el fragmento inferior. Sin embargo, es suficiente para intuir la riqueza de su representación y reconocer su asistencia a este evento.

El fragmento de dintel que nos ocupa no fue hallado en su emplazamiento original o alrededores, ya que fue saqueado. Las primeras noticias sobre su existencia llegaron en 2004, cuando las autoridades de Guatemala lo recuperaron en la actual comunidad de Retalteco, al sur de la Sierra del Lacandón, en Petén. Por lo tanto, su origen es desconocido. De hecho, ni si quiera la lectura de sus glifos ha facilitado esta tarea, puesto que, si hubo un bloque jeroglífico que registrase esta información, se perdió junto con el resto de las partes faltantes del dintel. No obstante, las investigaciones apuntan a que procede de la ciudad de Tixán. La información que consiguieron obtener de los habitantes de Retalteco sitúa la pieza en una zona conocida como Centro Campesino, donde se acababa de descubrir este nuevo sitio maya en las proximidades de la ciudad de Yaxchilán.²⁵ Además, en Tixán existió arquitectura abovedada que probablemente albergó monumentos escultóricos de estas características (véase Houston et. al. 2006: 1 y 7; Vásquez, Scherer y Golden 2005: 2-3, 100; Scherer 2007: 5-7).

Diferentes investigaciones coinciden en que debió ejecutarse entre el año 768 y el 771 d. C. (véase Houston et. al. 2006: 6-7; Vásquez et. al. 2006: 869-870; Beliaev Vepretskii y Galeev 2017: 141). Aunque solo contamos con un tercio de lo que fue el dintel original, la parte que sí se ha conservado se encuentra en una condición bastante buena, que nos permite distinguir una banda jeroglífica a lo largo de todo el borde inferior y, sobre esta, una banda lisa que representa el suelo, sobre el que se sitúan los personajes que protagonizan la escena, todos de pie. De izquierda a derecha se encuentran, en primer lugar, dos personajes que vestían túnicas largas, dispuestos de perfil y orientados hacia el centro de la escena. El siguiente personaje está colocado de frente. Sus piernas al descubierto están colmadas de adornos. Y, para terminar, en el extremo derecho de la composición distinguimos otro personaje retratado de perfil, también orientado hacia el centro de la imagen. Su ornamentación también es parecida a la del personaje central.

²⁵ Este descubrimiento fue llevado a cabo por el Proyecto Regional Arqueológico de la Sierra del Lacandón (PRASL) iniciado en 2003 y respaldado por FAMSI. Para más información al respecto, véase Scherer 2007.

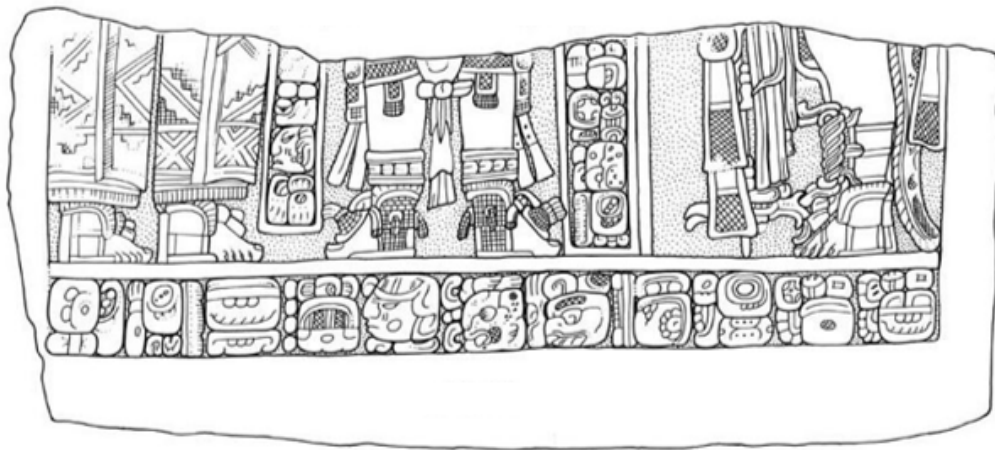


Fig. 4.145. Dintel 1 de Tixán. Dibujo de S. Houston.

El estilo de la indumentaria recuerda al de los personajes retratados en los monumentos de Yaxchilán. Podemos deducir que los personajes de la izquierda eran mujeres, puesto que visten prendas largas que les cubren hasta los tobillos, seguramente una combinación de huipil y corte. Y el resto de figuras eran masculinas, puesto que sus piernas están desnudas y solo se distinguen algunos elementos colgantes que indican que vestían con taparrabos o faldellín. La riqueza de su indumentaria indica que todos ellos debieron pertenecer a la clase más alta de la población.

Además, el texto prueba que los personajes que protagonizaron y, probablemente, comisionaron este dintel, son célebres figuras de la historia de Yaxchilán.

Las lecturas de los glifos realizadas por los epigrafistas (Houston et. al. 2006: 5-6; Vásquez et. al. 2005: 2; 2006: 869; Scherer 2007: 5-6), indican que Yaxuun Bahlam IV de Yaxchilán es el personaje que protagoniza el centro de la escena, realizando una danza. A su izquierda, se encuentra K'an Tok Wayib, destacado *sajal* y guerrero principal de la corte del anterior y, a su derecha, la dama que ahora estudiamos, la Señora Mut Bahlam. El cuarto personaje, otra mujer situada en el borde izquierdo de la imagen, no ha podido ser identificada con seguridad. Sin embargo, siempre se ha creído que se trataba de una de las otras tres mujeres relacionadas con Yaxuun Bahlam IV en las representaciones monumentales de Yaxchilán, especialmente, la Señora Chak Joloom. Esto se debe a que esta se ha considerado una de sus principales esposas, al ser la madre del futuro heredero al trono. Además, existen muchos paralelismos en los atributos iconográficos entre este retrato y los que se han conservado de esta señora en Yaxchilán.

En la indumentaria de los personajes, especialmente en los motivos bordados en los huipiles de las mujeres, observamos ecos de la moda de la alta sociedad de esta ciudad. Se han reconocido patrones muy similares en los Dinteles 5, 13, 17, 24, o 43. Asimismo, la temática y la composición también reproducen escenas talladas en Yaxchilán, como la del Dintel 2, la del Dintel 43 o la del Dintel 54. Y también calzan complejas sandalias.

Desafortunadamente, no podemos conocer cómo eran el resto de sus joyas o sus tocados. O si portaban cinturones o instrumentos en las manos.

Tras la comparación con otros dinteles similares, Houston, Golden, Muñoz y Scherer (2006: 6) plantean que la señora Mut Bahlam pudiera portar un perforador, igual que la Señora Chak Joloom en los Dinteles 13 y 14 de Yaxchilán. Es muy difícil saberlo con seguridad con la información epigráfica e iconográfica de la que disponemos hoy en día sobre este dintel. A pesar de ello, sí es cierto que se aprecian unas líneas, justo en la parte fragmentada del retrato de esta señora, que no corresponden exactamente al dibujo de la tela, puesto que pasan por encima de la banda que decora el borde. Estas líneas trazan una forma muy similar a la punta de los perforadores que se aprecian en las citadas escenas y se encuentra prácticamente a la misma altura del cuerpo (Fig. 4.146.). Se podría considerar entonces esta propuesta, aunque algo especulativa, puesto que es un instrumento portado por otras mujeres en escenas rituales. Aunque cabe señalar que, en las representaciones de danzas vistas en Yaxchilán, no habíamos detectado, hasta ahora, ni presencia femenina, ni el perforador como instrumento portado por un acompañante.

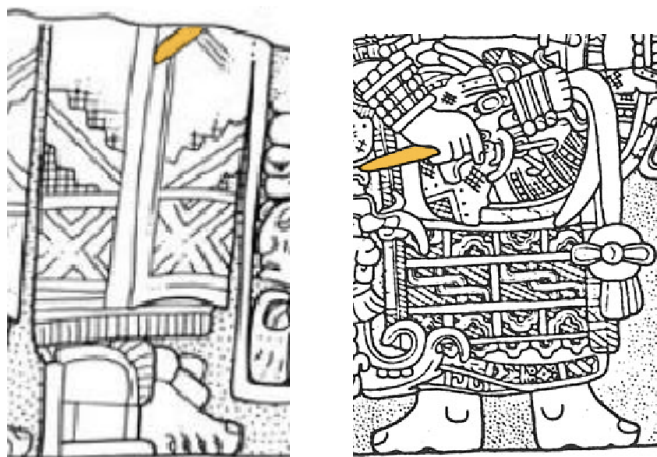


Fig. 4.146. Detalles del Dintel de Tixan (izquierda) y del Dintel 14 de Yaxchilán (derecha), con las puntas de los sangradores destacadas en amarillo. Dibujos modificados por la autora.

Como en otros casos, este rito se practica en torno al solsticio de verano. Además, esta imagen data concretamente de los últimos momentos de vida de Yaxuun Bahlam IV, por lo que podría sumarse al resto de monumentos erigidos con la intención política de ensalzar su reinado (Houston et. al. 2006: 7-8; Vásquez et. al. 2006: 870; Regueiro 2017: 123), con el valor añadido de haber proyectado esta imagen en un lugar externo a la capital.

Así, este dintel es una de las pruebas de cómo el dominio político de Yaxchilán se extendió y alcanzó otros sitios de la región del Usumacinta y la selva Lacandona.

El retrato de la Señora Mut Bahlam en la escena es bastante controvertido, pues, como hemos expuesto en el epígrafe dedicado a su biografía, se desconoce si su presencia se debe a que era una importante esposa extranjera de Yaxuun Bahlam IV, o si era la consorte de K'an Tok Wayib y, por tanto, participaba en el gobierno de Tixán.

De un modo u otro, lo que es evidente es que encarnó y ensalzó el nombre de su ciudad natal, Hix Witz, en todos los actos religiosos y políticos en los que participó a lo largo de la región, pues su origen formaba parte de su título nominal.

4.11.6. | **Ix Wak Jalam Chan Ajaw** | Señora Seis Cielo Gobernante | (¿-?)

B I O G R A F Í A

La señora llamada Wak Jalam Chan Ajaw nació en Motul de San José, conocido en el pasado como sitio *Ik*, según la información proporcionada por su glifo-emblema (Tokovinine y Zender 2012: 31). Un sitio situado en la orilla norte del lago Petén Itzá, en el departamento del Petén, en Guatemala.

Su vida se desarrolló a mediados del s. VIII a. C. Poco antes del año 742 d. C. la princesa dejó su ciudad natal para trasladarse a la gran urbe de Yaxchilán, donde pudo haberse casado con el gobernante Yaxhun Bahlam IV. Mathews (1997: 233) suscribe, de acuerdo con investigaciones previas, la propuesta de que se trate de una de las esposas de este rey. Sin embargo, esta teoría no es secundada por todos los investigadores. Según Tuszyńska (2016: 165-166) su llegada a Yaxchilán, al igual que la de la princesa Ix Wak Tuun que estudiaremos más adelante, podría haber sido más tardía, incluso posterior al nacimiento de "Itzamnaaj" Bahlam IV (752 d. C.), ya que su rol en palacio no fue el de ejercer como reina consorte, sino que su función pudo ser diplomática y religiosa, como la

de otros *sajales*. Tate (1987: 822) sugería que estas mujeres, al no estar documentadas como madres, ni protagonizar ceremonias de final de período, pudieron ser consideradas sacerdotisas o asistentes ceremoniales muy respetadas, como lo fue Ix K'abal Xook. Según estas últimas hipótesis, ella podría haberse casado con algún otro *sajal* del entorno de Yaxuun Bahlam IV (Tuszyńska 2009: 11; 2016: 165).

No obstante, en caso de aceptar las teorías sobre su posible matrimonio con el mandatario, sus nupcias habrían concedido a Yaxchilán alianzas políticas con Motul de San José. Esta sería otra posible explicación a su prominente consideración en la corte de Yaxuun Bahlam IV, llegando a ostentar títulos de relevancia como *Ix Ajaw*, *Ix Baah Kab* o *Ix Kaloonte'* (Martin y Grube 2002: 131; Guerrero 2011: 218, 223; Tuszyńska 2016: 86; 2017: 77).

De acuerdo con las representaciones que se han conservado, ella estuvo entre las cinco personas más influyentes durante el gobierno de Yaxhun Bahlam IV (Tate 1992: 98). Quizás el gobernante quería ensalzar el prestigio de sus esposas o aliadas extranjeras. Un prestigio que no le había sido reconocido a su madre en vida y que ahora, tantos esfuerzos le costaba para legitimar su poder.

R E P R E S E N T A C I O N E S

Esta importante noble ha sido identificada al menos en dos representaciones artísticas en Yaxchilán, el Dintel 5 y el Dintel 41.

El Dintel 5 forma parte del conjunto de dinteles tallados que decoran los accesos a la Estructura 1. Dicho edificio está situado en el extremo sudeste de la Plaza Principal (Graham y Von Ew 1977: 21).

Los especialistas lo han datado hacia el año 752 d. C. (véase Josserand, Schele y Hopkins 1985: 91; Mathews 1997: 30).

Por otra parte, situado en la Acrópolis Pequeña, también conocida como Acrópolis Oeste, se encuentra el Templo 42. El Dintel 41 formaba parte del vano de acceso sur de dicho templo (Graham 1979: 92).

En lo que respecta a la datación, se calcula que el templo pudo ser erigido, y en consecuencia también el dintel, en la misma época que su estructura gemela, el Edificio 1. Por lo que se estima que es de mediados del s. VIII. Asimismo, la fecha que conmemora este dintel en concreto correspondería al año 755 d. C. (Tokovinine y Zender 2012: 38).

En el caso del Dintel 5 el contenido iconográfico en esta escena supera al contenido textual. Sin embargo, el texto ha sido imprescindible para identificar a los personajes representados, la Señora Wak Jalam Chan Ajaw y Yaxuun Bahlam IV (Fig. 4.147).

Las dos figuras son retratadas con los rostros de perfil y los cuerpos de frente. Al igual que ocurre en otros dinteles de este tipo, la riqueza de sus atavíos hace imposible su representación total, por lo que quedan cortados por los márgenes de la imagen. La representación de Yaxhun Balam IV, completamente engalanado, ocupa la mayor parte del espacio. No obstante, el retrato que nos interesa es el de la Señora Wak Jalam Chan Ajaw, situada en el borde derecho de la escena y de menor tamaño. Sujeta con su brazo izquierdo un fardo atado marcado con el glifo **IKATS**, mientras gesticula con la mano derecha, dirigiéndose hacia su esposo.

Respecto al Dintel 41, la escena también la protagonizan la Señora Wak Jalam Chan Ajaw, a la izquierda del observador, y Yaxhun Balam IV a la derecha (Fig. 4.148.).

Con sus atuendos e instrumentos ocupan prácticamente la totalidad de la escena. Los cartuchos glíficos han permitido su identificación y, en ellos se documenta también la captura de un prisionero de guerra por parte de Yaxuun Bahlam IV, llamado Cráneo Enjoyado (Mathews 1997: 199).



Fig. 4. 147. Dintel 5 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.



Fig. 4. 148. Dintel 41 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham

El fragmento faltante del dintel es el que corresponde al cuerpo de la dama Wak Jalam Chan Ajaw, por lo que únicamente podemos analizarla parcialmente. La parte que se conserva nos permite advertir que se encontraba representada de pie y dispuesta totalmente de perfil.

De acuerdo con otras imágenes de la zona, podemos suponer que entre sus manos cargaba algún instrumento, de la misma forma que la Señora Mut Bahlam en el Dintel 43 ubicado en este mismo Edificio 42 (Fig. 4.140).

En su retrato en el Dintel 5 engalana sus muñecas con muñequeras clásicas de telas cuadrangulares y, en ambos dinteles, decora sus lóbulos auriculares con orejeras de perfil con la forma del cáliz de una flor. También se han conservado en los dos casos, los trazos de sus collares y pectorales. En el Dintel 5 combina un pectoral clásico de telas cuadrangulares, con un collar de cuerda pegado al cuello, con la característica cuenta ovalada. En el Dintel 41 luce este mismo collar, junto con otro modelo de cuentas ovaladas que descienden por su espalda.

En lo que respecta a su indumentaria, en la imagen del Dintel 5 viste un huipil que cubre completamente su cuerpo, decorado con un campo de diamantes con el símbolo de la flor cuatripartita infija y bordes con flecos, ceñido a su cintura mediante un cinturón de nudo. Su expresión corporal y el diseño de su huipil nos invitan a relacionarla directamente con la Señora K'abal Xook, quien aparece retratada en una escena muy similar en el Dintel 26 de Yaxchilán (Fig. 4.110.).

El fragmento conservado del Dintel 41 indica que, seguramente, también portaba un huipil clásico con los hombros al descubierto. En esta ocasión está decorado por un campo de diamantes con cuatro puntos infijos, interpretado como una variante en la representación del quincunce (Fig. 3.81.c.).

Ambos trajes guardan similitudes con otros vistos en el área como el Dintel 17 (4.139.) o los Dinteles 32 y 43 (Figs. 4.118. y 4.140.). En este sentido, desde el punto de vista estilístico y simbólico comparte atributos con la Señora K'abal Xook o la Señora Uh Chan Lem?.

Nos ocupamos ahora de sus tocados. En el Dintel 5 nos encontramos con la misma controversia que en el Dintel 7 (Fig. 4.144.). Su forma y algunos de los elementos que lo componen coinciden con los del tipo de tocado complejo propio de las damas de la nobleza, conocido como tocado del monstruo cuatripartito: máscara de una divinidad de hocico pronunciado y orejera compuesta, serpiente dispuesta al lado de dicha orejera (igual que en la Estela 34 de El Perú), flor de tres estambres y cola animal manchada de sangre,

dispuesta en la parte de arriba, así como una cascada de plumas en la parte superior y trasera (Fig. 4.149.). Sin embargo, sus rasgos no encajan exactamente con los estudiados para este tipo de piezas, pues el hocico de la criatura no es tan largo y no se distinguen los atributos clave de la insignia cuatripartita como el bol **K'IN**, la concha, la serpiente de hocico cuadrado o la espina y el cartucho celeste. Algunos autores como Tate (1992: 104) o Ruiz (2014: 82) han identificado en la máscara al dios K'awil. Aunque esta atribución es dudosa dado que no distinguimos sus rasgos más característicos como el hacha humeante o el espejo en su frente. Por el contrario, la pequeña máscara acostada encima de la anterior se reconoce de manera clara como una representación del rostro del dios bufón.

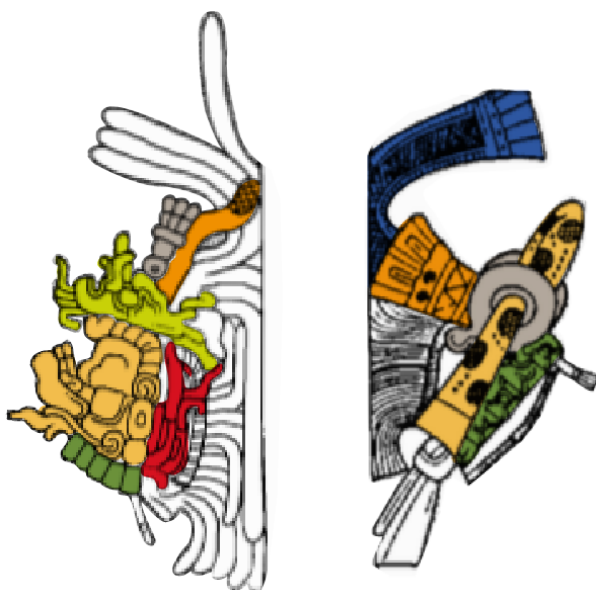


Fig. 4.149. Tocado del Dintel 5 (izquierda): Diadema de jade (en verde oscuro); máscara de una divinidad (en amarillo); máscara del dios bufón (en verde claro); flor de tres estambres (en gris); cola animal (en naranja); serpiente (en rojo). Dibujo modificado por la autora.

Fig. 4.150. Tocado del Dintel 41 (derecha): Diadema de jade (en verde oscuro); tela moteada (en amarillo); pasadores en forma de aros (en gris); pieza trapezoidal (en naranja); banda de tela superior (en azul). Dibujo modificado por la autora.

Ahora bien, mientras que los elementos que porta en el tocado del Dintel 5 son relativamente comunes, la decoración de sus cabellos en el Dintel 41 es algo más inusual (Fig. 4.150.). La melena cae por su espalda anudada en un coletero, mientras que el resto de la cabeza está cubierto por un amplio pañuelo de tela, anudado en la parte trasera. Una diadema de teselas cuadradas que bien podrían haber sido de jade, lo mantiene ajustado en su frente. Otro curioso elemento se adhiere a este tocado, una tira de tela moteada o, tal vez tiras manchadas de sangre, atravesadas por unos aros, que llevaron a Tate (1992: 76-77) a denominar a este modelo como un tocado de tela a través de doble bucle. Y, para terminar, en la parte superior del cráneo, se coloca una pieza trapezoidal decorada por bandas de puntos y líneas en zigzag, que podrían tratarse de representaciones de bandas de agua, de la que emerge una banda de tela ancha, que cae hacia delante y que está decorada con flecos al final. Se trata de un ejemplo poco frecuente y excepcional en el caso de una portadora femenina. Cuando Miller (1986: 107) hablaba de este tocado, se

refería a él como una pieza de uso limitado para guerreros y, en consecuencia, también para algunos cautivos. Ella se convierte así en la única mujer conocida que lo luce. Esto pudo haber estado determinado por el contexto en el que se desarrolla la escena que, como veremos, es de guerra. Sin embargo, ¿qué lleva al artista a representarla con un tocado de estas características? En estos momentos la estética de la mujer guerrera ya se había desarrollado y está presente en las estelas de Calakmul, Cobá o Naranja entre otras, pero en ningún ejemplo se encuentra otro tocado de este tipo. Tate (1992: 77) sugiere que sea un tocado relacionado con los asistentes, además de los cautivos, lo que podría explicar su uso por parte de Ix Wak Jalam Chan Ajaw en esta escena, no en calidad de guerrera, sino como acompañante del mandatario. Aparentemente, este tocado pudo estar relacionado también con el collar de cuerda en torno al cuello (Fig. 3.49.b.), pues todos los ejemplos de personajes que portan este tocado, utilizan el mismo collar.

Prosiguiendo con el recorrido por su indumentaria, en el Dintel 5 observamos que calza unas sandalias sencillas en la que no se aprecia decoración.

Respecto a los instrumentos que sostiene, en el primer dintel porta el bulto ritual, un fardo de tela que podría contener los instrumentos necesarios para desempeñar los rituales y que, por tanto, simboliza la necesidad de que los gobernantes cumplan con sus actividades sacras para mantener el equilibrio en el cosmos y legitimar, así, su posición en el trono.

En cambio, prevalece la incógnita acerca del objeto que portaba en el Dintel 41. De acuerdo con las similitudes entre la imagen del Dintel 26 y esta, podríamos asumir que le ofrece a Yaxhun Bahlam IV algún elemento de la parafernalia bélica, como el casco de jaguar, tal y como propuso Mathews (1997: 199). En ese sentido, aunque el texto narra la captura del prisionero y, por tanto, la victoria en la batalla, la imagen podría estar mostrando la preparación de Yaxhun Bahlam IV previa al acontecimiento. En ese caso la temática cambiaría y nos hallaríamos frente a una escena de vestido.

Sin embargo, parece más verosímil que el objeto que porte sea un bol con los instrumentos propios del autosacrificio, como el que ofrece la Señora Mut Bahlam en el Dintel 43 de esta misma estructura, cuya composición es prácticamente idéntica, además de que forman parte del mismo programa iconográfico y fueron esculpidas en el mismo período.

El hecho histórico que se conmemora en este dintel, como decíamos, fue la toma de Cráneo Enjoyado como prisionero, el gobernante de un reino menor conocido como Sanab' Huk' en el año 755 d. C. (Martin y Grube 2008: 130). El mismo hecho está plasmado en la imagen y en el texto del Dintel 8 de la Estructura 1 de Yaxchilán. En ese caso, la

representación sí muestra explícitamente la captura, aunque probablemente idealizada, donde podemos observar que la indumentaria y el arma de Yaxhun Balam IV se corresponden con los que lleva en la escena que nos ocupa, la del Dintel 41. No obstante, en este caso el tipo iconográfico se corresponde con el del gobernante realizando la danza ritual, tal y como vemos en el Dintel 9 de la Estructura 2 o el Dintel 42 de la Estructura 42. Inicialmente, y de acuerdo con las teorías planteadas por los investigadores precedentes, habíamos considerado que el tema principal fuera el conquistador glorificado o la escena de vestido,²⁶ pero teniendo en cuenta el contexto y el programa iconográfico completo al que pertenece, al tratarse de una danza, se convertiría en una más de estas escenas rituales que legitiman el ascenso de Yaxuun Balam IV al trono. Esto estaría en sintonía con la teoría planteada por Tate (1992: 106), según la cual, este evento cierra las ceremonias de ascensión del célebre gobernante.

En el caso del otro dintel, el Dintel 5, resulta más evidente que se trata de otra escena de danza ritual. Y, de manera implícita, a través del bulto en la escena, se alude a otro de los actos sagrados imprescindibles en esta serie de eventos de ascenso, el de derramar sangre. Es, junto con el Dintel 1 (Fig. 4. 1.30.) y el Dintel 7 (Fig. 4.144.), una de las primeras representaciones del tipo iconográfico de la mujer asistente portando el bulto, de entre los ejemplos hallados en Yaxchilán.

El afirmar, como hacíamos anteriormente, que esta mujer se encuentra entre las personas destacadas en la corte de Yaxuun Balam IV se debe a que se trata de uno de los pocos personajes que están presentes en el programa iconográfico más ambicioso del gobernante, el que conmemora su ascenso al trono. Se trató de un momento político y ritual crucial en la historia de la ciudad ya que, tal y como vemos a través del arte, fue recordado frecuentemente mediante nuevas ceremonias como la que aquí estudiamos.

Los retratos de la Señora Wak Jalam Chan Ajaw demuestran que fue cómplice y participe, junto a este grupo reducido de personas cercanas al gobernante, del que fue uno de los reinados más importantes de la ciudad de Yaxchilán.

²⁶ Basándonos en la clasificación de escenas realizada por Kubler (1969).

B I O G R A F Í A

La Señora Wak Jalam Chan Ajaw no fue la única mujer de Motul de San José que llegó a Yaxchilán a mediados del s. VIII d. C. Otra joven conocida como Señora Wak Tuun y originaria de la misma ciudad, se cree que se trasladó a la ciudad antes del año 742 d. C. y se desposó también con Yaxuun Bahlam IV pasando a formar parte de la corte de este importante reino (Tokovinine y Zender 2012: 52). No obstante, hay quien defiende que las dos princesas del sitio *Ik* llegaron allí más tarde. En los últimos años, la epigrafista Tuszyńska (2009: 11-12; 2016: 165-166) ha argumentado en contra de esta relación de poligamia entre Yaxuun Bahlam IV y las mujeres que lo acompañan o aparecen mencionadas en sus representaciones. Desde su punto de vista, el hecho de que estas dos damas provengan del mismo destino, invalida la opción de que ambas fueran sus esposas e, incluso, propone que entre las dos hubiera podido existir una relación de parentesco. Eso justificaría mejor su llegada en fechas muy cercanas desde Motul de San José. Al no existir un texto que pruebe una unión conyugal, la autora defiende la posibilidad de que, como mujeres de alto rango, simplemente hubieran formado parte de la aristocracia de la región, por lo que no es de extrañar que participasen o estuviesen presentes en la corte de la gran ciudad o, en todo caso, hubieran estado relacionadas con otros gobernantes secundarios.

De un modo u otro, la Señora Wak Tuun podría ser otro ejemplo de mujer poderosa del Clásico Tardío, que se desplaza desde su lugar de nacimiento hacia otra gran ciudad, con la intención de establecer diálogos y alianzas políticas que favorecieran a ambos reinos, gracias a su condición dinástica. Lo que no se ha podido probar es que este vínculo se forjase mediante un matrimonio.

Además, las mujeres relacionadas con el período de gobierno de Yaxuun Bahlam IV fueron insólitamente destacadas en el programa artístico de la ciudad de Yaxchilán, especialmente aquellas de origen extranjero. Debido al fuerte sentido político que tenían las obras de arte entonces, las motivaciones para retratar a estas señoras y su papel desempeñado en la corte estuvieron evidentemente ligadas a una necesidad de manifestar las relaciones de poder entre el gobernante y los reinos colindantes (Martin y Grube 2002: 131). De hecho, dada la finalidad propagandística de los monumentos, las élites gobernantes manipularon la información de manera que mujeres como nuestra protagonista llegaron a emplear títulos

de reconocido prestigio, siguiendo la tradición o tendencia del momento, que no siempre se correspondían con la realidad de su ascendencia (Tuszyńska 2016: 87).

Así pues, la Señora Wak Tuun tuvo el honor de ostentar títulos como el de la “vasija invertida”, el de *Ix Ajaw*, el de *Ix Baah Kab*, el de *Ajk’uhun*, el de *Ho’ Huun* o el *Ix Kaloonte’* (véase Guerrero 2011: 226 o Tuszyńska 2017), lo cual denota la importancia religiosa que se le otorgó, tomando el testigo de otras poderosas mujeres de generaciones anteriores como la Señora K’abal Xook o la Señora Uh Chan Lem?.

REPRESENTACIONES

Además de ser mencionada en el texto de los Dinteles 15 y 38 de Yaxchilán, también fue retratada en estas dos obras. Asimismo, ha sido propuesta como una de las mujeres representadas en la imagen tallada en estuco que fue descubierta en la pared interior de la cámara central del Edificio 21, justo detrás de la Estela 35 (Tuszyńska 2009: 10-11). Desafortunadamente, la obra se encuentra en un pésimo estado de conservación, lo que imposibilita la identificación certera de los personajes.

A continuación, estudiamos su representación en ambos dinteles.

La cámara central del Edificio 21 de Yaxchilán, al que ya nos hemos referido anteriormente, tiene tres vanos de acceso decorados con dinteles ricamente trabajados. En la puerta sudeste se encontraba el Dintel 15 (García Moll 2003: 76, 160). La datación de la pieza ha sido objeto de debate por numerosos investigadores,²⁷ aunque la mayoría coinciden en que procede de mediados del s. VIII, momento de reinado de Yaxuun Bahlam IV.

Por otro lado, en el vano de acceso suroeste del Edificio 16, al que también nos hemos referido anteriormente, estaba ubicado originalmente el Dintel 38 que ahora analizamos (Graham 1979: 85).

Generalmente, se acepta su datación aproximada en el año 764 d. C. (Mathews 1997: 224). Coincidiendo también con el período en el que reinaba Yaxuun Bahlam IV en Yaxchilán.

La imagen que nos ocupa fue tallada sobre el borde frontal de la laja de piedra caliza que actuaba como dintel. Este inusual diseño es heredado de la tradición constructiva del

²⁷ De acuerdo con el registro de la pieza según el Museo Británico, donde se conserva, data del año 770 d. C. (McEwan 1994). Mientras que los recientes estudios de la investigadora Tuszyńska (2016: 86; 2017: 78) lo fechan en el 755 d. C., igual que hicieran Schele y Miller (1992: 190) y, Schele y Freidel (1999: 375). Esta última fecha era ya aceptada también por otros como Tate (1992: 103, 198, 273), Mathews (1977: 188), o Graham y Von Euw (1977b), quienes vacilaban entre el 755 d. C. y el 768 d. C. Este último año era el que había propuesto inicialmente Proskouriakoff (1964: 199).

gobernante anterior, quien ya ubicó escenas talladas de estas características en las Estructuras 23 y 24 (Graham 1979: 85; Tate 1992: 135).

Gracias al derrumbe que cubría gran parte del Edificio 16, este dintel fue encontrado en muy buen estado de conservación, incluso se aprecian vestigios de pigmento rojo de su policromía (García Moll 2003: 55). No obstante, había permanecido casi una década a la intemperie, algo que, evidentemente, también dejó huella en su superficie.

Respecto a la composición de estas escenas, en el Dintel 15 el espacio derecho de la escultura lo ocupa la figura femenina que ahora estudiamos (Fig. 4.151.). Ella está retratada con el cuerpo de frente y el rostro de perfil. Eleva el mentón para mirar al personaje que surge de la boca de una gran serpiente, cuyo cuerpo serpentino emerge desde un bol situado a ras del suelo y se eleva casi hasta el borde superior de la imagen. Todo el cuerpo del reptil, barbado, está rodeado de volutas.

El ritmo de la escena viene marcado por el cuerpo ascendente de esta serpiente que determina que la acción está teniendo lugar en la parte superior central de la imagen, hacia donde se dirige la mirada la Señora Wak Tuun. La aparición del personaje concentra así toda la atención, tanto la de la protagonista, como la de los espectadores.



Fig. 4.151. Dintel 15 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.

Por otro lado, la serenidad de ella, en estado de contemplación, contrastan con el dinamismo del cuerpo del animal y las volutas que lo rodean. La entidad sobrenatural ha sido identificada como Yax “Chiiit” Naah Kan, el *wahy* de K’awiil (López Oliva 2018: 843).

En lo que respecta a la composición del Dintel 38, al haber sido labrado en uno de los bordes y no en las caras anchas del dintel, esta imagen presenta un formato estrecho y alargado (Fig. 4. 152.), como el que vemos en el Dintel 40 (Fig. 4.141.). En conjunto, se trata de una composición bastante simétrica, únicamente truncada por la figura central, la representación de la Señora Wak Tuun, situada con el cuerpo de frente, descalza y con el rostro de perfil, mirando hacia su izquierda.

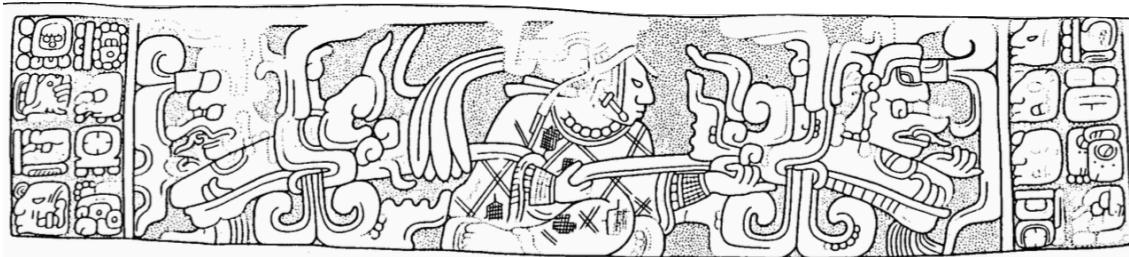


Fig. 4.152. Dintel 38 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham.

En ese angosto espacio, la figura se agacha e inclina ligeramente su cuerpo en la misma dirección que su rostro. Hacia su costado izquierdo se dirigen también sus manos, incluso apunta en esta dirección con el dedo índice de la mano izquierda, con las que sujeta una serpiente bicéfala, delgada y sinuosa, que se extiende a lo largo de la escena. El estilizado y prolongado cuerpo de esta criatura desemboca en los extremos en sendas cabezas de ofidio con la boca exageradamente abierta, muy similares entre sí, de las que emerge un ser sobrenatural. El diseño del relieve en estas zonas está recargado con volutas y demás elementos serpenteantes.

Sus joyas en ambos retratos son las propias de un personaje de la élite. En el Dintel 38 son algo más sencillas, solamente distinguimos un collar simple de cuentas ovaladas, una orejera de perfil y una muñequera clásica. Su ornamentación en el Dintel 15 tampoco es de las más ostentosas, pero sí cuenta con algo más de decoración que la anterior. En primer lugar, su collar de cuentas ovaladas está rematado con un colgante **AJAW** en la parte delantera (Fig. 3.57.a.) y, además, está combinado con un collar de cuerda con una cuenta ovalada (Fig. 3.49.b.), como los que observamos en los retratos de otras señoras de esta ciudad que desempeñan autosacrificios de sangre. Asimismo, luce también una orejera de perfil con la forma del cáliz de una flor, y su muñequera clásica presenta una de las versiones más elaboradas de cuentas redondas. En ningún caso apreciamos narigueras o tobilleras.

Dada la sacralidad de las acciones que se están llevando a cabo, Ix Wak Tuun viste la parafernalia ceremonial, dos huipiles clásicos ricamente bordados.

En la escena tallada en el Dintel 15 la prenda destaca por el diseño que ocupa el cuerpo del traje. El patrón de diamante con las cruces griegas infijas, muy similar al que porta Ix K'abal Xook en el Dintel 24 y, que sabemos que aludía a la superficie terrestre y las concepciones cuatripartitas del cosmos (Fig. 3.81.b.). En los bordes verticales no lucía más

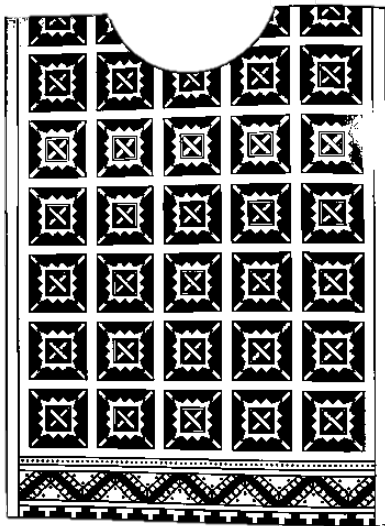


Fig. 4.153. Reconstrucción del huipil de lx Wak Tuun en el Dintel 15. Dibujo de T. Tolles.

decoración que unos flecos, en cambio, la banda inferior del vestido se caracteriza por el uso de una banda acuática y otra banda de símbolos en forma de T, el símbolo IK' o medio cuatripartito (Fig. 4.153.).

En el Dintel 38 sobresale también el patrón de diamantes en el cuerpo de la tela, en este caso, con símbolos cuatrefoliados infijos, idénticos a los que porta la Señora Mut Bahlam en el Dintel 17, más o menos de la misma época (Fig. 4.139.). No se distingue decoración en sus bordes.

La parte del tocado está más erosionada en este mismo dintel, por lo que es más complicado distinguir los elementos que lo componen. No obstante, sí es posible discernir un penacho de largas plumas que surge desde lo que parece una flor en forma de disco o la máscara de un ser sobrenatural, y su cabello descendiendo por su espalda, recogido en una coleta. Debió ser muy similar al que estudiamos en el Dintel 40 (Fig. 4.141.).

Por el contrario, en el Dintel 15 sí distinguimos con más detalle los adornos de su cabeza. La señora luce un recogido efectuado mediante una banda de tela anudada en la parte delantera, la cual se asemeja a las tiras de papel que porta en el bol, por lo que parece manchada de sangre (Fig. 3.99.b.). La mayor parte de su cabello forma parte de esta coleta, salvo unos pocos mechones que están atados o atravesados por tubos, dándoles así la forma de una caña vegetal o de un pincel, igual que en el estudiado Dintel 26 (Fig. 4.116.).

En esta misma imagen, rodea con sus brazos otro plato, similar al que sirve de base a la serpiente, que contiene algunos instrumentos entre los que se pueden identificar una cuerda, unas tiras de papel manchadas de sangre, y un elemento punzante, seguramente una espina de mantarraya (Fig. 3.8.).

En el Dintel 38 la criatura que sujeta es la serpiente bicéfala. Este ser zoomorfo surge normalmente por los extremos de la barra ceremonial que portan los gobernantes o los ancestros sentados en la parte superior de las estelas, y está reconocido como un emblema de la realeza desde el período Clásico Temprano. No obstante, este ejemplo forma parte de una variedad de ese tipo iconográfico, que se desarrolló durante el período

de gobierno de Yaxuun Bahlam IV, en la que los gobernantes sujetan directamente el cuerpo de la criatura (veáse Fig. 4.141.).

Por otro lado, la deidad que surge de su interior es K'awiil, fácil de reconocer por el humo de la antorcha que surge del espejo incrustado en su frente.

Así pues, en el caso del Dintel 38, es evidente que nos hallamos ante una escena de conjuración o invocación de ancestros, a través de la visión de la serpiente. De acuerdo con el pensamiento maya, para que este ritual tenga lugar, los personajes han de haber realizado previamente un derramamiento de sangre. Ello lo confirma el texto que enmarca la escena por ambos lados, donde se utiliza el verbo referente a los conjuros de la visión y la expresión propia de los eventos de flebotomía (Valencia y García 2010: 243-244).

Cada uno de los pasajes del texto se corresponde con la imagen, pues la señora retratada aparece nombrada en los glifos, así como el dios K'awiil y la acción que se está llevando a cabo. El derramamiento de sangre es el único aspecto recogido en el texto que no está representado explícitamente. A pesar de ello, si tenemos en cuenta que el ritual de derramamiento de sangre y la subsiguiente manifestación de la serpiente de visión era un tema sobradamente conocido en aquel momento en el área maya, es oportuno pensar que la simple presencia de la serpiente en la escena refiera a este acto, sin necesidad de representar la sangre, las espinas, la cuerda o el plato, como ocurre en otros monumentos. Además, a ello cabría sumar el detalle de los símbolos bordados en el huipil de la protagonista, los cuales han sido vistos con anterioridad en escenas explícitas de autosacrificio como el citado Dintel 17, en el que la Señora Mut Bahlam fue representada atravesando su lengua con una cuerda de espinas.

Hay que tener en cuenta que esta representación no estaba aislada, puesto que los otros dos relieves ubicados en el Edificio 16, el Dintel 39 y el Dintel 40, muestran una composición y unos atributos iconográficos prácticamente idénticos. No obstante, tanto la imagen de este dintel como la del Dintel 40, están protagonizadas por personajes femeninos, mientras que la figura del Dintel 39, el central, es masculina. Y, por alguna razón, quizás vinculada al género en este caso, las serpientes que ellas sujetan están vivas, son carnosas, mientras que él sujeta el esqueleto de una serpiente bicéfala.²⁸

²⁸ Para más información sobre este grupo de dinteles y la coincidencia en las dataciones registradas en estos monumentos y los aniversarios de los derramamientos de sangre realizados por las mujeres de la generación anterior, Ix K'abal Xook e Ix Uh Chan Lem?, véase: Tate 1992: 92-93.

El programa iconográfico de La Estructura 16 empoderaba a las mujeres que en ese momento formaban parte de la corte, elevándolas al mismo nivel que el mandatario y que las prestigiosas mujeres del pasado, con las que guardan numerosas similitudes tanto en la temática como en los atributos con los que fueron representadas y, por consiguiente, proclama las alianzas existentes entre el gobierno de Yaxchilán y las localidades de la que provenían estas señoras, Hix Witz y Motul de San José.

Lo mismo ocurre en el Dintel 15. El esquema compositivo que hemos descrito de la serpiente sobre el bol, el ancestro emergiendo entre sus fauces y la figura noble contemplando el suceso, es la forma tradicional con la que los mayas representaron el tipo iconográfico de la invocación de la serpiente de la visión, especialmente en Yaxchilán.

De acuerdo con la cosmovisión maya, este es el episodio que sigue al ritual de autosacrificio realizado por los personajes de la realeza, tal y como estudiamos al analizar los Dinteles 24 y 25 de esta ciudad. Tras derramar su sangre sobre los paños de tela contenidos en el bol, estos se queman y de la nube de humo resultante toma forma la gran serpiente que actúa como vehículo entre el mundo sobrenatural y el terrenal. Esto permite que los ancestros familiares de las personas retratadas, u otros seres sagrados, se hagan presentes en este mundo y puedan comunicarse con sus descendientes. En este caso, el dios K'awil se manifiesta ante la Señora Wak Tuun.

El enorme parecido del Dintel 15 con el Dintel 25 ubicado en el Edificio 23 es evidente. Los investigadores han atribuido esta copia a la estrategia del gobierno de Yaxuun Bahlam IV para legitimar su derecho al trono, emulando el significativo programa artístico de su padre (véase Proskouriakoff 1964: 191; Schele y Freidel 1990: 380; Tate 1992: 103, 199; Valencia y García 2010: 242). Si la Señora K'abal Xook se mostró manifiestamente de acuerdo con la subida al trono del hijo de Yaxuun Bahlam IV, ¿por qué no reproducir el mismo evento, una generación después, y así ir asentando las bases para el futuro reinado de Chel Te' Chan K'inich?

La imagen representada en el Dintel 15 se integra a la perfección en el tejido social del momento en que fue tallada. Yaxuun Bahlam IV, mediante este retrato, ensalzaba la imagen de la Señora Wak Tuun como miembro reconocido y fundamental en el gobierno de Yaxchilán de ese momento, mientras que ella, por su parte, contribuía con su sacrificio a legitimar la posición de este en el poder, y aprobar el próximo mandato del hijo de este con la señora Ix Chak Joloom. Exactamente de la misma manera en la que seguramente procedió, años atrás, la mencionada Ix K'abal Xook.

Asimismo, como muchas otras mujeres de Yaxchilán, en el texto se indica que la Señora Wak Tuun estaba personificando a la diosa “vasija invertida” en este dintel, aunque no se aprecian referencias en sus atributos iconográficos (López Oliva 2018: 344).

En resumen, los dos retratos que se han conservado hasta la fecha de la Señora Wak Tuun la relacionan con el autosacrificio de sangre y la visión de la serpiente ritual, celebración sagrada y exclusiva de los altos cargos de la nobleza maya. Además, hay que tener en cuenta el honor que supone que, en ambas escenas, ella sea la única protagonista y esté representada de frente. De este modo, independientemente de su vinculación política con la corte de Yaxchilán, la cuestión es que desempeñó un importante rol en el ámbito ritual. A pesar de proceder de una ciudad extranjera, se integró en la sociedad de la ciudad capital. Estéticamente, se la representó de acuerdo con los cánones del momento y, en funciones, retomó los cargos de las damas de palacio de la generación anterior o, al menos, eso es lo que se ha querido transmitir en la construcción de su imagen.

Sin olvidar que, más allá del mensaje político, escenas como esta dejan patente el importante trasfondo religioso que impregna cualquier aspecto de la cultura maya, en el que tan importante fue esa comunicación con el más allá, para poder regir en el presente terrenal. Aspectos que, tal y como se desprende de imágenes como esta, trascendían al género, mientras que, por el contrario, el rango social fue determinante.

4.11.8. | **Ix Ch’ahb Ajaw** | **Señora Sacrificio Gobernante** | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Entre finales del s. VIII y principios del IX, Yaxchilán conoció a su último gran rey y, por consiguiente, a su última gran reina. Después de este período de gobierno, el poder dinástico que la ciudad había conocido en sus mejores años fue deteriorándose hasta desaparecer (Mathews 1997: 258).

Por lo tanto, Ix Ch’ahb Ajaw es la mujer que cierra la larga lista de nobles damas que destacaron en la corte y, por lo tanto, en los textos y en las imágenes, de Yaxchilán. Fue la reina consorte durante el reinado de “Itzamnaaj” Bahlam IV (Martin y Grube 2008: 134), aunque, desafortunadamente, se desconoce su información genealógica y los datos sobre su nacimiento, su fallecimiento y otros acontecimientos relevantes de su historia.

Sin embargo, sabemos que en algún momento de su vida fue madre, y que su hijo, K'inich Tatbu Joloom IV,²⁹ la mencionó en varias ocasiones en las escrituras del sitio. Así es cómo quedó patente el alto rango de la señora, que fue referida por títulos tan relevantes como el de *K'uhul ixik*, el de “vasija invertida” o el de *Ho' huun*, además del título de *Ix ajaw* que llevaba integrado en su nombre (véase Tuszyńska 2016; 2017).

Si los retratos que se han asociado presuntamente con esta dama son correctos, podemos afirmar que los artistas la representaron siguiendo los mismos patrones estéticos se habían utilizado hasta entonces para inmortalizar a las grandes señoras de la nobleza en la escultura de Yaxchilán. Lo que demuestra que, como cualquier otra persona de su rango, fue partícipe en importantes ceremonias religiosas asociadas a las personas más poderosas del sitio.

REPRESENTACIONES

Entre las imágenes talladas asociadas al gobernante “Itzamnaaj” Bahlam IV, existen al menos dos, la de los Dinteles 51 y 55, que han conservado retratos femeninos. En consecuencia, estos han sido asociados con la señora que ahora nos ocupa, Ix Ch'ahb Ajaw.

Probablemente, el Dintel 51 ejercía como tal en el vano de acceso este del Edificio 55 de Yaxchilán, ya que fue encontrado boca abajo enfrente de esta puerta (Graham 1979: 111). De acuerdo con el mapa de evolución constructiva del sitio realizado por Peiró (2015: 290), el Edificio 55, donde se encuentra el dintel estudiado, pertenece a la Fase VI, es decir, que se levantó entre los años 731 y 790 d.C.

En lo que respecta a la datación del monumento, no se ha podido identificar una fecha concreta, pero en base a la época de construcción del edificio, a la presencia de otros dos dinteles hallados en esa misma construcción, fechados en el año 771, y a la relación de esta obra con el gobernante “Itzamnaaj” Bahlam IV que gobernó entre los años 770 y 800 d. C. (Tuszyńska 2016: 238), se estima que puede ser originario de principios de los años setenta del s. VIII.

Por otro lado, el Dintel 55 se encuentra en el vano central de la Estructura 88 (Graham 1979: 119). El inconveniente principal de esta pieza es que no posee fechas ni nombres tallados, por lo que es complicado datarlo e identificar a sus protagonistas. A pesar de ello, también

²⁹ Inicialmente era conocido como K'inich Tatbu Joloom III, pero el hallazgo de una inscripción que menciona a otro rey con el mismo nombre a principios del s. VII, provocó el cambio de numeración. Se cree que la madre de este nuevo gobernante reconocido, K'inich Tatbu Joloom III, fue representada también en un cartucho ancestral en la parte superior de la Estela 6 (Tuszyńska, comunicación personal 2020), pero está muy erosionado y, por consiguiente, no ha sido incluido en este análisis.

se ha asociado con el período de gobierno de K'inich Tatbu Joloom III y, por lo tanto, se considera que son sus padres los personajes retratados en él (Tate 1992: 265).

Si nos centramos en los aspectos formales de la imagen, el relieve del Dintel 51 retrata únicamente a una mujer sobre un trono-mascarón con el cuerpo de frente, pero el rostro de perfil, ligeramente inclinada hacia su derecha (Fig. 4.154.). Sobre sus brazos descansa el cuerpo alargado y curvilíneo de otro ser zoomorfo, una serpiente bicéfala cuyas cabezas se elevan a ambos lados de la figura sentada.



Fig. 4.154. Dintel 51 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham



Fig. 4.155. Dintel 55 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham

Su posición en el Dintel 55 es similar. Sentada a la manera oriental, con las piernas cruzadas y el cuerpo de frente, inclinada y girando su rostro, también hacia su derecha. No obstante, en este caso se muestra sentada sobre el suelo junto a otra figura masculina que descansa sobre una banqueta o escalón, ligeramente más elevado. Ambos miran hacia el centro de la composición, dónde se manifiesta el perfil de un ancestro, entre los colmillos de una gran serpiente bicéfala, cuyo cuerpo traza eses por detrás de la retratada, en el extremo derecho de la imagen, y culmina a los pies de ella, dónde fue representada su segunda cabeza. Sobre la posición de los brazos, cabe notar que Ix Ch'ahb Ajaw apoya su mano izquierda sobre su rodilla derecha, y, con el otro brazo sujeta un plato a la altura de su rostro.

En la primera imagen la erosión no permite distinguir con detalle su ornamentación o su indumentaria, aunque podemos deducir que vestía un huipil y lucía ostentosas joyas, además de un complejo tocado, si comparamos la silueta conservada de estos elementos con los otros retratos femeninos de Yaxchilán.

En cambio, en el Dintel 55, observamos a una dama engalanada con muñequeras clásicas de cuentas redondas, un collar doble decorado con un medallón y, en la orejera, se adivinan los trazos de un modelo similar al que porta la Señora K'abal Xook en sus dinteles, en forma de flor con una serpiente de hocico cuadrado emergiendo de su interior (Fig. 3.34.d.). Un símbolo vinculado con la sangría regia, que también forma parte de algunas variantes de la insignia cuatripartita (véase Fig. 4.77.).

Por otro lado, aunque el diseño de su ropa es algo menos sofisticado comparado con otros modelos estudiados, podemos observar que luce un huipil decorado por un campo de diamantes, y que va descalza.

En este caso, muestra un recogido con el pelo atado y dispuesto sobre su cabeza, como una coleta orientada hacia delante. Este diseño se le adhiere una flor en forma de disco con tres cuerdas colgando. Un diseño que recuerda inevitablemente al que luce Ix Mut Bahlam en el Dintel 40 de Yaxchilán, visto anteriormente. Por lo que es posible que estuviera vinculado con el atuendo de las señoras durante las ceremonias de conjuración de la serpiente de visión.

Es reseñable que la señora se sienta sobre un trono con el diseño de la cabeza de un monstruo en el Dintel 51. Un atributo repetido en otras estelas del sitio como la Estela 4 o la Estela 7. En varias ocasiones esta bestia personifica el cielo partido, topónimo de Yaxchilán (Tate 1992: 66). Aunque no parece ser el caso en este ejemplo.

En ambos retratos los elementos que sujeta remiten al ritual de flebotomía y a la posterior aparición de la serpiente de visión, pues en el Dintel 51 es el propio cuerpo de la criatura el que sujeta entre sus manos, igual que las señoras retratadas en los Dinteles 38 y 40, y en los Escalones II y III de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. Y, en el Dintel 55, sostiene el plato con las tiras de papel manchadas mientras que, en el fondo de la imagen, se está produciendo la aparición de la serpiente barbada y el ancestro. Esta representación podría interpretarse como una demostración por parte de la reina de su cumplimiento del deber regio y de su apoyo al gobernante, ante el que se presenta, mostrándole los instrumentos impregnados de sangre empleados en el ritual de invocación de los ancestros, del que él también es testigo.

La carencia de textos impide que conozcamos los acontecimientos históricos exactos que motivaron la creación de estas imágenes. No obstante, los temas en estos casos suelen reducirse a ceremonias de ascenso o conmemoración de finales de período y, otros eventos como nacimientos o matrimonios.

Ahora bien, independientemente de si estos retratos pertenecieron a la Señora Ch'ahb Ajaw o no, nos permiten observar que la forma de construir las imágenes de las mujeres en esta

ciudad, se mantuvo durante muchos años. Y, que los personajes femeninos estuvieron presentes y tuvieron relevancia a lo largo de toda la historia dinástica de Yaxchilán.

4.11.9. | IX ¿? | Señora del Escalón I de la Escalera Jeroglífica II | (¿-?)

B I O G R A F Í A

Al desconocer la identidad exacta de la señora retratada en el Escalón I de la Escalera Jeroglífica II de Yaxchilán, no podemos reconstruir ningún aspecto de su vida. Además, el monumento data del período de Yaxuun Bahlam IV (Tate 1992: 224), y, a lo largo de este estudio, hemos podido comprobar que son muchas las figuras femeninas vinculadas con este momento de reinado. Así, aunque carecemos de evidencias suficientes para discernir de cuál de ellas se trataba, sí podemos esperar que sea la imagen de alguna de las mujeres estudiadas previamente, por eso la incluimos en este análisis.

R E P R E S E N T A C I O N E S

El Escalón I de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán, ubicada en el Edificio 33, forma parte del conjunto de trece peldaños centrados en la temática del juego de pelota, entre los que destacan las imágenes de tres mujeres, dos de ellas estudiadas anteriormente. Y, de acuerdo con la datación de dicha escalinata, está fechado entre los años 752-768 d. C.

Al igual que en las otras dos imágenes de mujeres provenientes de esta escalera, la dama está representada en el centro de la composición, sentada a la manera oriental con el cuerpo de frente, el brazo izquierdo extendido y el rostro girado hacia su izquierda (Fig. 4.156.).



Fig. 4.156. Escalón I de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele.

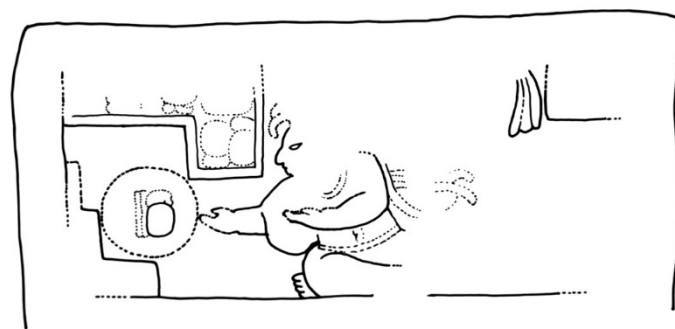


Fig.4.157. Escalón XI de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele.

Respecto a sus atributos iconográficos, aparentemente viste un huipil que cubre sus hombros y, en la cabeza, porta el tocado complejo del monstruo cuatripartito. También se han conservado trazos que indican que portaba muñequeras clásicas, una orejera en forma de disco y un pectoral clásico. Probablemente iba descalza.

No obstante, lo excepcional de esta obra, en comparación con sus homólogas, los Escalones II y III de esta escalera, es que no carga el cuerpo de la serpiente bicéfala sino que sujeta una gran pelota, la misma que llevan los jugadores en el resto de imágenes esculpidas en los escalones. En el interior de esta pelota se talló el glifo 13 *Nab*, cuyo significado es desconocido (Freidel, Schele y Parker 1993: 357). Este objeto lo convierte en un retrato extraordinario, puesto que no se ha reconocido a ninguna otra dama representada con los instrumentos propios del juego de pelota. Al mismo tiempo, este hecho es el que nos impide confirmar rotundamente que se trate de una representación femenina. Sin embargo, su indumentaria no parece la de un jugador, sino la de una señora ataviada para un acto ceremonial.

Por otro lado, a pesar de la acusada erosión, hay quien propone que el retrato del Escalón XI de la Escalera Jeroglífica 2 (Fig. 4.157.), pertenezca también a una señora (Mathews 1997: 205-206). En ese caso, la escena que ahora analizamos no sería la única en la que observamos a una mujer jugando al juego de pelota. No obstante, en este caso, la indumentaria no nos parece que se corresponda de manera clara con la de los personajes femeninos estudiados.

Sabemos que algunas de las mujeres representadas en la Escalera Jeroglífica 2 fueron Ix Pakal e Ix Chak Joloom, en los Escalones II (Fig. 4.104.) y III (Fig. 4.134.), respectivamente. Ellas son la madre y la esposa del gobernante que comisionó este monumento, lo que nos lleva a pensar que tanto esta, como la presunta señora retratada en el Escalón XI, fueran otras destacadas mujeres vinculadas con Yaxuun Bahlam IV. De este modo, si asumimos que las imágenes representan a las mujeres de su linaje, es posible que este retrato perteneciera a su madre Ix Uh Chan Lem? y, quizás, la supuesta señora retratada en el Escalón XI sea su hija, Ix Unen Bahlam de Bonampak u otra de las damas destacadas de la corte de ese período, cuyos retratos hemos estudiado previamente. Desafortunadamente, el deterioro de los jeroglíficos solo nos permite hacer hipótesis en torno a esta teoría.

4.12. | **BONAMPAK** **REPRESENTACIONES FEMENINAS**

La ciudad de Bonampak fue erigida en la espesa vegetación de la Selva Lacandona, en el actual estado de Chiapas, México.

Descubierta en la primera mitad del s. XX, Bonampak se convirtió en uno de los sitios arqueológicos más populares de México, gracias a las pinturas murales que atesoran las cámaras interiores del Edificio 1, conocido como Templo de las Pinturas. Estas se dieron a conocer en el ámbito académico en 1946 gracias a Giles Healey (Mathews 1980: 60). Las condiciones climáticas del área maya, caracterizadas por altos niveles de humedad, han provocado la pérdida de la mayoría de las obras pictóricas del pasado maya, plasmadas sobre los muros de sus edificios. Sin embargo, en Bonampak se conservaron tres cuartos plagados de escenas pintadas, de colores brillantes y excelente calidad técnica, además de una gran riqueza iconográfica, que se han consagrado como una de las fuentes de estudio, además de uno de los vestigios artísticos más importantes de esta civilización. Hoy en día, el sitio está a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México, que se ocupa de preservar el lugar mediante diferentes intervenciones de conservación y restauración (Orea, Buitrago y Gozález 2011: 58).

De acuerdo con los especialistas (Mathews 1980; Marcus 1976: 192), el crecimiento de Bonampak estuvo sujeto a las relaciones que mantuvo con Yaxchilán, la gran potencia vecina en la que, como hemos visto, la presencia femenina sobresale respecto a otros sitios. Esto provocó que algunas de las célebres mujeres de Yaxchilán pasaran a ocupar puestos en la corte de Bonampak.

Como veremos a través de las manifestaciones artísticas del sitio, las habitantes de Bonampak, específicamente las pertenecientes a la élite, participaron en la vida política y religiosa de la ciudad, realizando autosacrificios de sangre como las de Yaxchilán, o auspiciando importantes acontecimientos políticos y bélicos junto al resto de los varones de la corte. A pesar de que Bonampak no fue un sitio tan grande y destacado como otros, sus mujeres, como parte de la realeza femenina del área del río Usumacinta, destacaron en la historia de su ciudad igual que lo hicieron en otros sitios, como Yaxchilán, Palenque o Piedras Negras, pues el progreso en estos territorios vino acompañado de cambios ideológicos, económicos, políticos y sociales, que pudieron favorecer el rol desempeñado por las mujeres del Clásico en esta zona (Escobar 2003: 751).

B I O G R A F Í A

Ix Ahkul Patah vivió en la segunda mitad del. s. VIII y perteneció a una casa noble de *sajales*.² En un principio se creyó que era originaria de Yaxchilán (Marcus 1976: 83-84; Carrasco 1985), pero esa teoría ha sido descartada posteriormente debido a las interpretaciones erróneas que se habían hecho sobre los textos de la Estela 2 de Bonampak (Tuszyńska, comunicación personal 2020).

A pesar de no pertenecer a la casa real, consiguió para su hijo, Yajaw Chan Muwaan II, el siguiente puesto en la sucesión dinástica del sitio (Tuszyńska 2017: 58). Sus lazos de parentesco quedaron registrados en las Estelas 1 y 2 de Bonampak (Mathews 1980: 61,64, 73; Carrasco 1985: 87; Josserand 2002: 122). Para ello, se utilizó la expresión *yal* “hijo de madre” (Estela 1) y la frase “ella es madre” (Estela 2) (Tuszyńska 2016: 37).

Lo llamativo de esta historia es que la Señora Ahkul Patah tampoco estaba casada con el anterior gobernante de Bonampak, sino con un *sajal* local, Aj Sak Teles, es decir, con un varón de su mismo estatus social (Tuszyńska 2016: 168). Por ello, es más significativo que su hijo acabase teniendo acceso al trono.³

Sus retratos reflejan su presencia constante en los momentos más importantes durante el reinado de su hijo. Como veremos en el análisis de la Estela 2 de Bonampak, ella misma le ofrece los objetos rituales con motivo de su ascenso y de su casamiento con la Señora Unen Bahlam de Yaxchilán, a la que estudiaremos más adelante, lo que indica que tal vez fue la encargada de auspiciar los esponsales y asistir a su hijo el día de su entronización. Asimismo, las célebres pinturas murales de la Estructura I revelan su asistencia a la presentación del siguiente heredero al trono, su nieto, su presencia en la humillación de los cautivos tras una victoria de Bonampak frente sus enemigos o su participación en los autosacrificios de derramamiento de sangre, quedando patente así que fue una figura

¹ Este es otro de los pseudónimos por los que también es conocida en la historiografía (Miller 1986).

² El nombre de la Señora Ahkul Patah asociado con el título de *sajal* fue registrado tanto en la Estela 2 de Bonampak como en la pintura mural del Cuarto 2 de la Estructura I del mismo sitio (Mathews 1980: 61; Tuszyńska 2016: 92; 2017: 78).

³ No se trata de un caso aislado, años atrás, en Bonampak, el hijo de la *sajal* Ix K'an Tok también ejerció como gobernante de la localidad. Lo que demuestra el aumento de poder y participación de los *sajales* en el período Clásico Tardío, que se hicieron cargo del gobierno de las ciudades en momentos de confusión política en las líneas de sucesión (Tuszyńska 2016: 168-169).

destacada e implicada en el gobierno de Bonampak. En el próximo apartado estudiamos en profundidad dichas representaciones.

REPRESENTACIONES

Afortunadamente, contamos con un buen número de retratos de la Señora Ahkul Patah, que nos permiten profundizar un poco más en el papel que desempeñó en la corte de Bonampak.

En concreto, esta señora fue retratada en la Estela 2⁴ y, hasta tres veces, en las conocidas pinturas murales de la Estructura I de Bonampak.

En la estela fueron representadas tres personas, dos mujeres y un hombre, cuyas figuras fueron talladas completamente de perfil (Fig. 4.158.). De este modo, tanto ellos como su elaborada indumentaria tenían cabida en la composición. Es la única estela conocida en la que el número de mujeres supera al de hombres en la escena (Miller y Brittenham 2013: 161). Así, de izquierda a derecha (desde el punto de vista del espectador) en esta estela fueron retratados Ix Unen Bahlam, su esposo Yajaw Chan Muwaan II y la madre de este, la Señora Ahkul Patah, de la que nos ocupamos en este apartado. La posición corporal de los tres personajes es muy similar. De pie, de perfil, con los pies juntos y los brazos por delante de su cuerpo sujetando cada uno un objeto.

Por encima de sus cabezas, concretamente sobre la efigie de la Señora Unen Bahlam y, también en la esquina superior derecha de la estela, se desplegaba el texto jeroglífico que documentaba los eventos que se estaban celebrando: la conmemoración del ascenso al trono de Yajaw Chan Muwaan II y la celebración de su matrimonio con Ix Unen Bahalam, la princesa de la capital.

Ix Ahkul Patah ocupa el espacio derecho de la composición, de manera que la pareja protagonista se encuentra frente a ella que, aparentemente, está encargándose de officiar o, al menos, asistir la ceremonia (Bíró 2011: 5, 7-8).

⁴ Una nueva lectura del texto de la Estela 2 de Bonampak ha puesto en duda la identidad de esta señora y ha barajado la posibilidad de que la retratada sea una tocaya de Ix Ahkul Patah, otra esposa del mandatario, en lugar de su madre (Bíró 2011: 7-8). No obstante, hasta el momento la hipótesis de que sea su madre no se ha descartado, por lo que la mantenemos en este trabajo a expensas de nuevos hallazgos.



Fig. 4.158. Estela 2 de Bonampak. Fotografía de R. Alvarado y dibujo de P. Mathews.

Esto explica su posición en el lado derecho, con el cuerpo y la cabeza completamente de perfil, enfrentándose a las otras dos figuras. Sus pies juntos están orientados en la misma dirección que el resto de su cuerpo. En este sentido, su representación actúa como espejo de la de la otra dama, pues incluso su indumentaria es muy similar a la de Ix Unen Bahlam de Yaxchilán. No obstante, encontramos algunas variaciones, no solo en su ornamentación sino también en la posición de sus manos y en las dimensiones de su mandíbula. La Señora Ahkul Patah tiene un semblante ligeramente más ancho que el de la joven, de perfil más alargado y afilado.⁵ Este detalle se mantiene también en las representaciones pictóricas en las que ambas mujeres aparecen una al lado de la otra en las pinturas murales, por lo que podría tratarse de un marcador de edad. Con el brazo derecho adelantado sujeta un bol ritual del que asoman las tiras de papel que tendrán como finalidad recoger la sangre del autosacrificio. En cambio, en

⁵ Precisamente ese alargamiento de los perfiles es lo que lleva a Kubler (1969: 12) a compararlas estilísticamente con las representaciones femeninas de Piedras Negras.

la mano izquierda, sostiene un objeto punzante, seguramente una espina de mantarraya o un cuchillo de pedernal que se utilizará para la perforación ritual. Por su posición en la escena, parece que se los esté ofreciendo al gobernante, pero tampoco podemos descartar que fuesen los propios objetos rituales de la señora.

Es interesante observar que, pese las grandes diferencias que se dan entre las representaciones escultóricas y las pictóricas, la silueta de esta dama se mantiene en una posición muy similar también sobre la superficie pintada.

En el Cuarto 1, su retrato se encuentra en la escena de palacio plasmada en la pared oeste, en la que se muestra a la familia real que asiste a la presentación pública del niño heredero al trono, dibujado en la pared contigua (Fig. 4.159.).⁶ En el centro de la composición, de frente y con el cuerpo inclinado hacia delante se encuentra Yajaw Chan Muwaan II, el gobernante del sitio, sentado a la manera oriental sobre el trono (Miller 1986: 64). A ambos lados de su retrato fueron representadas cuatro mujeres, dos sentadas sobre el trono, otra sentada sobre el suelo, delante de él, y una última señora de pie al otro lado, delante de un gran bulto beige apoyado sobre el suelo. Se trata del tributo o pago que ofrecieron los nobles que acudieron a la audiencia con la familia real, pues los glifos pintados sobre el saco identifican su contenido y la cantidad del mismo, cinco cuentas de 8000 granos de cacao (Miller 2001: 210). Las figuras, todas de tez oscura, se recortan sobre el fondo coloreado en rojo. El trono es de un color más oscuro, granate, casi marrón. Los cartuchos con glifos en la parte superior del conjunto seguramente encerraban sus nombres, pero no se han conservado.

Ella es la única que permanece de pie en esta imagen. Ix Ahkul Patah se sitúa justo delante de la pata izquierda del trono, al costado de la Señora Unen Bahlam (Miller 1986: 64). Ellas dos son las únicas personas representadas completamente de perfil. Al igual que en la estela, nuestra protagonista está erguida con los pies juntos y mirando hacia la derecha. Está gesticulando con sus manos. Por delante de su pecho asoma su mano derecha con las yemas de los dedos unidas, creando un espacio vacío y circular en medio, y apuntando hacia arriba. El otro brazo se ve por completo, ligeramente levantado, situando su mano a la altura de su vientre. Es posible que se trate de un recurso utilizado por los artistas para mostrar que se estaba expresando, es decir, que formaba parte de la interacción que se estaba dando entre los demás personajes, que también gesticulan con las manos y se miran entre sí.

⁶ Para un análisis completo de las pinturas murales del Cuarto 1 véase Miller 1986: 58-94 o Miller y Brittenham 2013, para un análisis más reciente.



Fig. 4.159. Parte superior de la pared oeste del Cuarto 1, Estructura I de Bonampak. Reconstrucción pictórica de H. Hurst y L. Ashby.

Asimismo, fue retratada en la escena del muro norte del Cuarto 2, en la que se está llevando a cabo la humillación de los cautivos enemigos de Bonampak, sobre las escaleras de un templo (Fig. 4.160.).⁷ Nuevamente, la dama fue representada completamente de perfil, en el extremo derecho de la imagen (desde el punto de vista del espectador) y mirando hacia su derecha, a la zona central en la que se encuentra su hijo Yajaw Chan Muwaan II, protagonista principal del acontecimiento. En este retrato se muestra con los labios levemente separados, entreabriendo la boca. Por debajo de su pecho asoma su mano derecha, con la que sujeta una prenda de tela de un color rojo intenso. Con el brazo izquierdo totalmente flexionado lleva su mano hacia la cara, empuñando el mango de otro objeto. Solamente vemos su muñeca y su mano, pues el resto del brazo queda oculto por la manga de su prenda de vestir. Se encuentra a la izquierda de Ix Unen Bahlam y son las dos únicas mujeres representadas en una escena que agrupa más de una treintena de personajes (Fig. 4.161.).

⁷ Para un análisis completo de las pinturas murales del Cuarto 2 véase Miller 1986: 95-130, o Miller y Brittenham 2013, para un análisis más reciente.



Fig.4.160. Detalle de la pared norte del Cuarto 2, Estructura I de Bonampak. Reconstrucción pictórica de H. Hurst y L.Ashby.

Fig. 4.161. Detalle de los retratos femeninos en la pared norte del Cuarto 2, Estructura I de Bonampak. Reconstrucción pictórica de H. Hurst y L.Ashby.



Finalmente, se considera que una de las señoras retratada en el Cuarto 3 también podría ser ella.⁸ En esta conocida escena, se observa a un grupo de mujeres en torno a un trono y sobre él, en mitad de un ritual de derramamiento de sangre (Fig. 4.180.). De acuerdo con la disposición de las señoras en la imagen y las características iconográficas de cada una de ellas, se ha identificado a la mujer sentada sobre el trono, delante del bol con las tiras de papel, como Ix Ahkul Patah (Fig. 4.162.). Su mentón más ancho que el del resto, que le hace la cara más redonda y que podría estar indicando que se trata de una persona de mayor edad,⁹ nos recuerda a los rasgos que presenta en sus retratos en la Estela 2 o en el Cuarto 2. Del mismo modo, el tocado, parecido al que luce también en la escena pintada en dicho cuarto o, especialmente, su posición sobresaliente en la imagen, nos llevan a proponer que, de entre las mujeres retratadas, esta sea ella.



Fig. 4.162. Posible retrato de Ix Ahkul Patah. Detalle de la pared este del Cuarto 3, Estructura I de Bonampak. Reconstrucción pictórica de H. Hurst y L. Ashby.

Otro aspecto significativo de las representaciones de Ix Ahkul Patah es el contraste entre la riqueza ornamental en el retrato de la Estela 2 y, la sencillez de sus ropajes y sus joyas en las escenas pintadas en la Estructura I (Fig.4.163.). Algo que veremos también en las representaciones de Ix Unen Bahlam, debido al carácter público y conceptual de la escultura, con respecto al contexto más intimista y narrativo de las pinturas. Así, en su efígie esculpida en la piedra luce un pectoral clásico compuesto por varias hileras de

⁸ Los datos formales y los aspectos iconográficos de la imagen de este Cuarto, se presentan más adelante, en un apartado dedicado específicamente a esta escena, debido a la importancia que ha tenido en la historia y en lo relativo a la construcción del género femenino en el arte maya (véase p. 666-670).

⁹ Sobre los rasgos iconográficos que permiten identificar el grado de vejez de una persona en el arte maya, véase: Valgañón 2016: 253-374.

pequeñas cuentas esféricas, rematado con una serie de máscaras antropomorfas dispuesta sobre el pectoral de manera equidistante. Alrededor de su cuello porta también un collar de cuentas ovaladas que cae por su espalda para contrarrestar el peso, con varios remates de perlas de menor tamaño en el extremo. De las mangas de su traje asoman también unas grandes muñequeras clásicas de pequeñas cuentas esféricas. Y, en su oreja, destaca la orejera de perfil con la forma del cáliz de una flor. Este conjunto de joyas es exactamente igual al que porta la otra dama en la misma representación. Y, lo mismo ocurre en las escenas pintadas, en las que ambas mujeres lucen joyas muy similares.



Fig. 4.163. Retratos de Ix Ahkul Patah en Bonampak: a. Estela 2 (joyas destacadas en verde), b. Pared oeste del Cuarto 1, c. Pared norte del Cuarto 2. Dibujos modificados por la autora.

En la escena del trono del Cuarto 1, Ix Ahkul Patah lleva una pulsera, tal vez de concha, y una orejera de tapón con remate liso, esta última es igual que la de Ix Unen Bahlam y Yajaw Chan Muwaan II. Además de un collar de cuentas doble con decoración de medallones, parece portar en torno al cuello otra pieza, una especie de pañuelo rojizo en torno a la garganta y anudado en la nuca, o tal vez una pieza rígida, idéntica a la que llevan Ix Unen Bahlam y la persona joven sentada en el suelo, delante de una de las patas del trono o banqueteta.

En el Cuarto 2, no vemos pulseras ni muñequeras en sus brazos, pero sí un collar de cuentas en torno a su garganta que cae por su espalda, semejante al collar de perlas grandes que describíamos en la estela. En su oreja lleva un pendiente atravesado por una cuenta tubular.

Por último, si nuestra hipótesis sobre la identificación de la Señora Ahkul Patah en las pinturas del Cuarto 3 es cierta, en ese caso la dama porta un collar especial de cuerda larga, muñequeras clásicas de jade y orejeras de disco con cuenta larga.

Tanto el collar de cuerda larga como esta especie de pañuelo o pieza rígida en torno al cuello son exclusivos de estas representaciones, por lo que nos preguntamos si formaron parte de los atributos identitarios de la familia real de Bonampak en aquel momento.

La rica prenda textil que luce en la Estela 2 también contrasta con las túnicas lisas que lleva en las demás escenas. Estas son completamente blancas y sin decoración, a excepción del huipil que viste en la imagen del Cuarto 1, donde la prenda, ligeramente translúcida, muestra un exquisito patrón de formas geométricas, muy similar al que lleva su hijo en esa misma representación.

Así pues, comenzamos describiendo el complejo vestido que luce en la estela. En primer lugar, hay que señalar que debía de llevar una falda o sarong enrollado alrededor de su cintura, cuyos pliegues caen hasta la altura de sus tobillos y asoman por debajo de la prenda superior. El huipil le cubre el cuerpo por completo, incluyendo los hombros y los brazos. El tercio inferior del traje está decorado por una sucesión de bandas horizontales, dos de ellas están formadas por una sucesión de pequeños bloques y enmarcan una banda más gruesa que presenta una cenefa con el símbolo **IK'** o medio cuatripartito. Sobre estas se sucede otra banda horizontal estrecha con un patrón de dos líneas serpenteantes que se cruzan entre sí y que Looper denominó "banda de cordón trenzado" (2000: 79). Por último, el ribete del vestido muestra un corte escalonado que conforma otra banda con el símbolo **IK'**. El resto de la prenda presenta un fondo liso sobre el que se plasma un símbolo que se repite varias veces a lo largo de la tela. En este caso se trata de flores cuatripartitas con volutas en los extremos superior e inferior, representando el olor que emana de las

mismas. El borde de las mangas, incluida la caída vertical de estas, está recorrido por pequeñas plumas y una banda estrecha con un patrón triangular de piel de serpiente. Así pues, de entre todos los huipiles estudiados, este es uno de los ejemplos con mayor profusión de símbolos (Fig. 4.164.a.).

En las escenas pintadas sobre los muros de la Estructura I, aunque sus ropajes no están tan decorados, el blanco brillante empleado para colorear la tela delata que se debía tratar de algodón de primera calidad. Para acudir a la audiencia en la que se está presentando al heredero al trono (Cuarto 1), Ix Ahkul Patah viste un huipil blanco, pero la tela presenta algunas transparencias. Así, se crea un juego entre las partes de tela opaca y las partes de tela traslucida, que da como resultado una sofisticada decoración de motivos geométricos que destacan sobre su tez oscura. De acuerdo con la reconstrucción de Looper y Tolles (Looper 2000: 81), podría tratarse de una combinación de diamantes dentados en la parte superior del cuerpo de la tela y una sucesión de grecas escalonadas en los bordes verticales de la prenda, es decir, una combinación de símbolos relacionados con el agua y con la tierra (Fig. 4.164.b.).

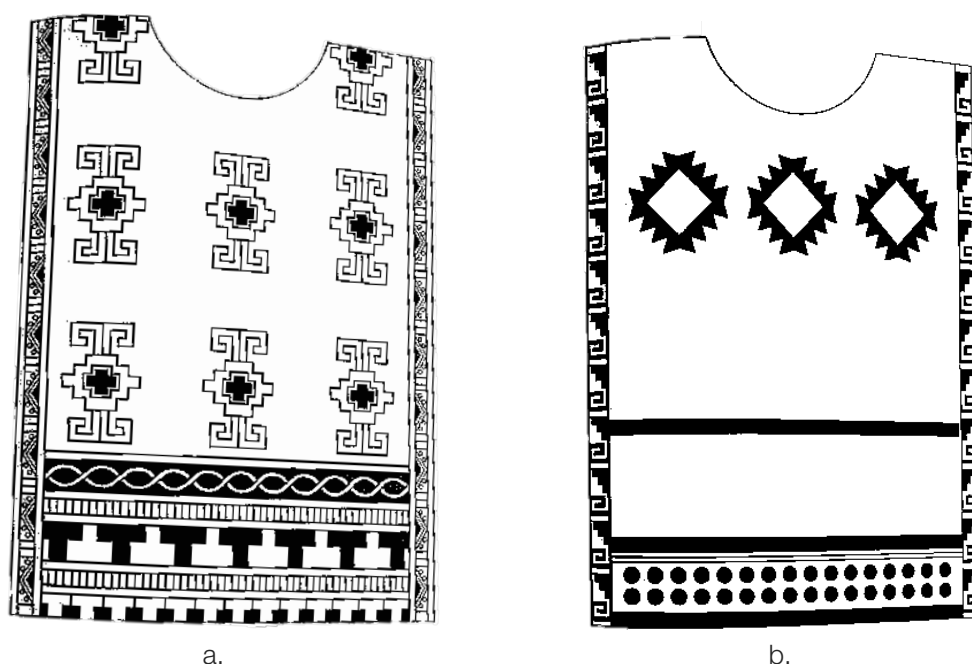


Fig. 4.164. Reconstrucción de los huipiles que porta Ix Ahkul Patah en sus representaciones: a. Estela 2, b. Cuarto 1 de la Estructura I. Dibujos de T. Tolles.

Su hijo, sentado sobre el trono, y la señora sentada en el suelo, a los pies de la banqueta, lucen las mismas galas. Aunque en el caso de la joven no llegamos a advertir esta decoración geométrica. De este modo, se crea una pirámide visual entre los tres personajes que lucen prendas blancas en la escena, quedando el gobernante en la cúspide

(Miller 1985: 65). Esto podría significar que los tres formaban parte de la misma línea dinástica, madre, hijo y, ¿quizás una nieta?

El estilo de decoración geométrica nos lleva a pensar en la moda de Yaxchilán. No obstante, en Bonampak ha sido hallado un cuenco de alabastro con decoración incisa, datado tentativamente entre el 600 y el 750 d. C., en cuya escena fue plasmado el retrato de una señora sin identificar, que viste un huipil de características similares (Fig. 4.165.), (Tovalín, Velázquez y Ortíz 1999: 79).

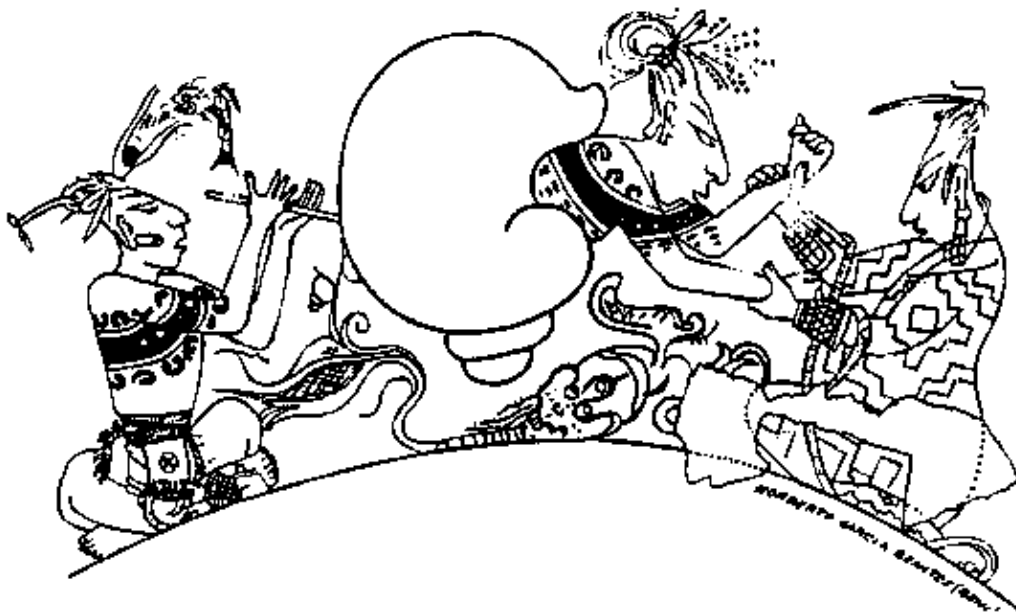


Fig. 4.165. Cuenco de alabastro de Bonampak. Dibujo de N. García Benítez.

Se trata de un huipil de apariencia translúcida, con los hombros al descubierto y el cuerpo del traje marcado por patrones geométricos. Por las fechas, no puede considerarse un retrato de Ix Ahkul Patah. No obstante, a nivel estilístico, demuestra que este tipo de traje y de atributos iconográficos, ya formaban parte de la indumentaria femenina maya de la nobleza de Bonampak desde el s. VII.

En el contexto bélico de la humillación de los cautivos (Cuarto 2), la señora va vestida completamente de blanco, con una combinación de falda y huipil. La falda llega aparentemente hasta el suelo, por lo que no le vemos los pies. El huipil en cambio, es algo más corto, pues se observa el borde festoneado inferior, justo por encima de sus rodillas. Sus mangas, con una larga caída, cubren por completo sus brazos. Y, el corte superior de la prenda crea un estilizado cuello de barca que deja la piel de sus hombros al descubierto, del mismo modo que Ix K'abal Xook en el Dintel 26 de Yaxchilán (Fig. 4.110.). Ambas prendas, tanto el sarong como el huipil, son lisas y blancas sin ningún tipo de decoración.

Este vestido es el mismo que vemos en la escena de autosacrificio (Cuarto 3) aunque, en esa obra, las mangas no son holgadas, sino que se ajustan a la piel de sus brazos.

En ninguno de los retratos utiliza cinturón. Y, solamente en la Estela 2, acertamos a ver sus sandalias, sencillas y anudadas en la parte delantera. En el resto de las imágenes aparece descalza.

Por otro lado, el mismo contraste que se aprecia entre las prendas de vestir que luce en la estela y en las pinturas, se produce en los adornos para su cabello. De acuerdo con la tradición cultural maya, el tocado que porta en el arte lapidario es una de las piezas más significativas de su indumentaria. Por ello, de entre todas sus representaciones, el más destacado de sus atributos es el tocado que porta en la Estela 2 de Bonampak (Fig. 4.166.).

Se trata de un modelo de tocado complejo y de largas plumas compuesto por una diadema de jade (con adorno de flor delantero), una máscara zoomorfa de hocico largo que porta una cabeza de serpiente como orejera y una diadema de flores con la variante del pez. En la parte superior de la pieza sobresalen varios elementos vegetales y acuáticos entre los que destaca la concha. Además, en la parte trasera del tocado, en la que se adhiere la cascada de plumas, observamos el símbolo celeste de las bandas cruzadas. Estos elementos indican que se trata de una variante del tocado del monstruo del lirio acuático, especialmente enfatizado por la presencia del pez introduciendo su boca en la flor.

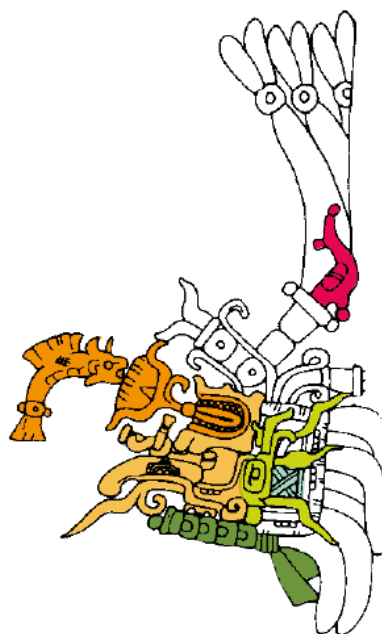


Fig. 4.166. Tocado de Ix Ahkul Patah en la Estela 2: Diadema de jade (en verde oscuro); máscara del monstruo de hocico largo (en amarillo); serpiente como orejera (en verde claro); diadema de flor con pez (en naranja); concha (en magenta); cartucho celeste (en azul). Dibujo modificado por la autora.

En la pintura del Cuarto 1 presenta una bella variedad de turbante, una prenda de tela que recoge todo su cabello y está anudado en la parte superior con un gran lazo. Está fabricada con piel de jaguar. Lo que se traduce en lujo y poder, tanto a nivel material como simbólico. Algunos de sus cabellos sobresalen por la parte trasera del tejido (Fig. 3.99.d.). En el Cuarto 2 también luce un turbante del que se escapan algunos mechones de pelo, pero más sencillo. La tela de tonos marrones parece mucho más austera. En última instancia, en el

Cuarto 3, observamos que también lleva el cabello totalmente envuelto en una cofia blanca, situada en lo alto de su cabeza.

En lo que respecta a los objetos que sostiene la señora en cada escena, observamos que en la Estela 2 son instrumentos vinculados con el autosacrificio (Fig. 4.167.a.). En este caso sujeta el perforador y el bol, mientras que en la pintura del Cuarto 3, agarra su lengua con una mano y la espina con la otra, dispuesta a llevar a cabo la punción. Y, delante de ella, descansa sobre el trono el recipiente para recoger la sangre. En este caso, no se trata del plato característico, sino de un vaso con púas, concretamente con boca ancha y forma troncocónica (Fig. 4.167.b.). Este tipo de vasijas con púas parecen haber sido más usuales en el arte monumental del período Preclásico, por lo que no deja de ser significativa esta aparición más tardía (Deal 1982: 622-623). Además, este tipo de cerámica con púas es más propio de los incensarios.¹⁰

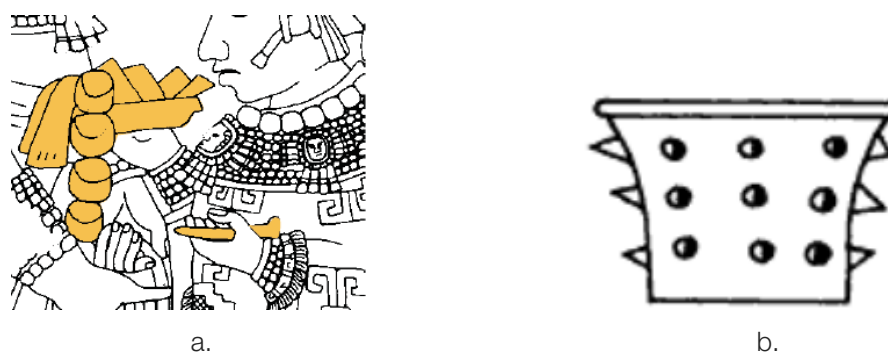


Fig. 4.167. Instrumentos vinculados con el autosacrificio en las representaciones de Ix Ahkul Patah en Bonampak: a. Bol ritual y espina en la Estela 2 coloreados en amarillo. Dibujo modificado por la autora; b. Vaso ritual con púas en la pintura del Cuarto 3. Dibujo en Deal 1982: 623.

Esto es lo que nos lleva a preguntarnos si realmente le ofrece al gobernante los objetos de autosacrificio en la escena tallada sobre la superficie de la Estela 2. Eso es lo que se ha creído generalmente (véase Mathews 1980: 61 o, Miller y Brittenham 2013: 161). No obstante, las evidencias demuestran que ella también pudo participar en este tipo de rituales y esto, unido al hecho de que él ya cargue su propio objeto en la imagen, un incensario, nos lleva a proponer que tal vez no le ofrece los instrumentos, sino que se los muestra, indicando que va a usarlos o los ha usado ya, como una prueba de que está respaldando su ascenso al trono. Un gesto muy similar al que estudiamos en el Dintel 55 de Yaxchilán (Fig. 4.155.). No obstante, se trata solo de una propuesta para abrir las posibilidades de interpretación de la imagen, y contemplar una opción de participación diferente por parte de esta dama. Aunque tanto una hipótesis como la otra son difíciles de probar con la información con la que contamos.

¹⁰ Para más información al respecto, véase: Deal 1982 o Rice 1999.

En la imagen del Cuarto 1 no porta ningún objeto en las manos. Y, en último lugar, en el Cuarto 2, como anunciábamos previamente, sostiene en su mano derecha una prenda de tela de un color marrón rojizo. Según la interpretación inicial de Miller (1986: 130) el textil podía ser parte del atuendo de Ix Unen Bahlam. Sin embargo, a nosotras nos parece que se trata de una prenda independiente que las dos llevan en la mano por igual, posiblemente una prenda complementaria como el perraje (Fig. 3.78.d.). Asimismo, con la mano izquierda empuña un objeto. Realmente es un objeto de lujo, una concha *Spondylus* que se puede reconocer gracias a la forma, al color y, especialmente, a los tres puntos que vemos en su interior (Miller 1986: 62-63).

Otro aspecto que cabe destacar es el hecho de que en todas sus representaciones aparezca de pie, excepto en el momento de realizar ella misma el autosacrificio, seguramente por las características de la acción desarrollada. En su caso, al contrario de lo que veremos en la historia de la Señora Unen Bahlam, cuyo poder irá *in crescendo* a lo largo de su vida, Ix Ahkul Patah parece haber tenido siempre el mismo nivel de relevancia en la corte. Por ello, quizás es más factible pensar que, según en qué contextos, el papel de la señora era más vital y por eso, artísticamente, se emplean en su retrato recursos que la sitúan en una posición más o menos influyente: de pie y a un costado de la imagen en las escenas de presentación del heredero y de humillación de los cautivos, pero con un papel más activo en la entronización y casamiento de su hijo, así como en la ceremonia femenina de autosacrificio.

Como es habitual, hasta ahora esta dama había sido estudiada desde el punto de vista de sus relaciones de parentesco, especialmente para entender su presencia constante en el programa iconográfico de Yajaw Chan Muwaan II, justificada por su condición de madre del gobernante (Mathews 1980; Miller 1986). Sin embargo, el análisis de sus representaciones nos permite ir un paso más allá y entender, independientemente o gracias a su condición de madre, el papel que desarrolló en la corte de Bonampak. Así, del estudio precedente se deduce que las señoras no eran apartadas del gobierno una vez que sus hijos y sus correspondientes esposas subían al trono, pues su función como legitimadoras del poder regio trascendía el momento específico de la ascensión. Los retratos de Ix Ahkul Patah muestran a una señora que, ataviada como cualquier otra reina en la Estela 2 de Bonampak (a pesar de que, recordemos, ella ostentaba el título de *sajal*, un rango menor), participaba en la entronización y casamiento de su hijo heredero. Y, su presencia no desaparece del registro histórico-artístico de la ciudad después de eso. A pesar de que, en las representaciones en los Cuartos 1 y 2, los recursos artísticos (al margen derecho de la composición, situada de perfil y de pie) nos indican que hay

contextos en los que su rol no era tan relevante como el de la Señora Unen Bahlam y su hijo, Yajaw Chan Muwaan II, puesto que se trata eventos en los que pesa más la función de ellos como gobernantes y padres del siguiente mandatario en la línea de sucesión, su alto rango no deja de resaltarse por medio de la rica indumentaria y su posición en la escena, siempre a la altura de la del resto de nobles representados.

4. 12. 2. | **Ix Unen Bahlam** | Señora Cachorro de Jaguar | (¿-?)

B I O G R A F Í A

La mujer que ahora nos ocupa es conocida en la historiografía como Señora Yax Conejo, aunque hoy en día sabemos que su nombre fue Ix Unen Bahlam.¹¹

Se trata de una señora de la aristocracia de Yaxchilán de finales del s. VIII, hija de Ix Chak Joloom (p. 586) y Yaxhuun Bahlam IV (Miller y Brittenham 2013: 161).¹²

Las vinculaciones existentes entre la gran capital regional y los sitios que se encontraban dentro de su esfera de poder como Piedras Negras, El Cayo o Bonampak, favorecieron que algunas señoras se trasladaran desde Yaxchilán y se establecieran en otros sitios cercanos. De este modo, procuraban a los gobiernos locales una descendencia vinculada con la gran potencia, un heredero o heredera al trono con sangre de Yaxchilán. A cambio, estos sitios secundarios proporcionaban recursos primarios, apoyo militar y, en definitiva, fidelidad a la ciudad capital. El hermano de Ix Unen Bahlam, "Itzamnaaj" Bahlam IV, regía en aquel momento la ciudad de Yaxchilán, por lo que a ella le correspondió la función de expandir sus vínculos familiares para engrandecer y afianzar el poder de su dinastía, alzándose como reina en este otro territorio.

¹¹ El nombre inicial "Señora Yax Conejo" proviene de la presencia de la cabeza del conejo en los glifos que componen la escritura nominal de esta dama (véase H1 en Mathews 1980: 62). Inicialmente no se sabía cómo leer este glifo y por eso la señora recibió ese apodo. Sin embargo, más tarde se leyó en el mural del Cuarto 2 del Templo de las Pinturas de Bonampak: Ix Unen Bahlam, junto a los títulos de *Ix Pa'chan* e *Ix Baah Kab*, y se clarificó que este era su nombre (Tuszyńska, comunicación personal 2020). De hecho, parece que se trató de un nombre común entre las mujeres mayas de la antigüedad. Otra de las formas que los investigadores han utilizado para referirse a ella es Ix Yax Chiit Ju'n Witz' Noh Kan (véase Bíró 2011), pero este no es un nombre personal, sino la forma en la que se presenta el título de la serpiente acuática, propio de las mujeres del área de Usumacinta. Es más, este título se registró por última vez en las inscripciones que se refieren a esta dama, lo que indica que ostentó este prestigioso título, pero no que no se trata de su nombre personal (Tuszyńska 2017: 82, 63).

¹² Las hipótesis sobre sus relaciones de parentesco se deben al hecho de que porta el título *Eznab* en su nombre. Este título es el mismo que acompaña el de la Señora Chak Joloom en la Estela 7 de Yaxchilán, por lo que se cree que podría ser su hija y haberlo heredado de ella (Miller 1986: 36).

Así, la Señora Unen Bahlam viajó al sur, a la vecina ciudad de Bonampak, donde se casó con el gobernante Yajaw Chan Muwaan II, convirtiéndose en la reina consorte del sitio.¹³ Mediante este matrimonio, las dos potencias a orillas del Usumacinta lograron aunar fuerzas y derrotar a su enemigo común, el reino de Sak Tz'i'. Su victoria fue registrada y conmemorada en el año 787 d. C. en los Dinteles 2 y 3 de Bonampak, así como en sus célebres pinturas murales (Bíró 2011: 4; Martin y Grube 2002: 135, 137; Tuszyńska 2019).

De acuerdo con el elevado rango que ostentaba, Ix Unen Bahlam fue presentada públicamente en los textos jeroglíficos de los monumentos como *Ix ajaw* “mujer noble” o *Ix Baah Kab* “portadora del cielo” (Mathews 1980: 61; Tuszyńska 2016: 67, 88), además del título de la serpiente acuática, únicamente compartido por ocho reinas en toda el área maya, la mayoría de ellas provenientes de Yaxchilán (Tuszyńska 2016: 113).

Para finalizar, merece la pena detenerse en uno de los apuntes que hizo Miller (1986: 56) sobre el estudio de esta dama. Y es que, su ascensión en la pirámide social maya se tradujo en interesantes variaciones en sus representaciones iconográficas. Tal y como veremos más adelante, sus retratos son una prueba de cómo algunas mujeres se abrieron paso en las esferas de poder, y de qué manera esos cambios de estatus se ven reflejados en el arte.

REPRESENTACIONES

Gracias al buen estado de conservación que presentan los vestigios artísticos de Bonampak hemos podido conocer hasta cuatro retratos de esta reina, la Señora Unen Bahlam.

En primera instancia, su efigie fue tallada en la Estela 2 del sitio, fechada hacia finales del s. VIII, 789 d. C. (Tuszyńska 2016: 231). Unos años más tarde, se documenta su presencia en los acontecimientos más importantes de la corte de Bonampak, representada en los murales pintados de los Cuartos 1 y 2 de la Estructura I, dedicada en el 791 d. C (Miller 2001: 210). Y, casi con total seguridad, fue retratada también entre las mujeres que realizan el ritual de autosacrificio en la escena del muro este del Cuarto 3 del mismo edificio. Marcus (1976: 176) fue la primera en apuntar la posibilidad de que esta señora de Yaxchilán fuera la protagonista de las cuatro representaciones que nos ocupan.

Así, en el análisis iconográfico de esta dama es muy interesante notar las diferencias que se presentan al comparar un ejemplo de retrato en el arte monumental, el relieve tallado

¹³ Su matrimonio quedó grabado en la Estela 2 de Bonampak. Para más información sobre el singular morfema *nup-* “para casarse” que se utilizó para referirse a este enlace en el citado monumento, véase: Bíró 2011.

sobre la piedra de la estela y, las coloridas representaciones de esta misma señora pintadas sobre los muros del palacio.



Fig. 4.168. Retrato de Ix Unen Bahlam. Detalle de la Estela 2 de Bonampak.

En las próximas páginas procedemos al análisis comparativo de todas las imágenes en las que ha sido identificado el retrato de esta señora.¹⁴

En la Estela 2 de Bonampak, Ix Unen Bahlam fue representada de pie, junto a otras dos figuras, ocupando el espacio de la cara frontal del monumento (Fig. 4.168.).

Los dos cónyuges, ella y Yajaw Chan Muwaan II, miran en la misma dirección, hacia su izquierda, donde se encontraba la Señora Ahkul Patah, seguramente quien había auspiciado su enlace. Esta segunda mujer estaba orientada hacia su derecha para poder interactuar con ellos. Tanto Ix Unen Bahlam como su esposo sostienen los objetos a la altura de su vientre en una posición relajada. Ix Ahkul Patah, en cambio, alza un poco sus manos sujetando con la mano derecha el plato con las tiras de papel para recoger la sangre del autosacrificio, y con la izquierda la espina de mantarraya para llevar a cabo la perforación. Nuestra protagonista y Yajaw Chan Muwaan II sostienen otro bol de autosacrificio y un incensario, respectivamente.

¹⁴ Cabe apuntar que, puesto que esta dama comparte todas sus representaciones con Ix Ahkul Patah, en este análisis nos enfocaremos más en la figura de Ix Unen Bahlam y pasaremos por encima algunos detalles sobre las imágenes, que ya han sido abordados con más detenimiento en el apartado anterior, con ánimo de evitar que el lector reciba dos veces la misma información.

Cuando fue retratada en la Estela 2 de Bonampak, ella acababa de llegar al sitio, por lo que su poder en la corte todavía no se había afianzado y, según algunos investigadores, esto justifica su situación en la composición a espaldas del gobernante (véase Kubler 1969: 12, Miller 1986: 56 o Rodríguez-Shadow 2016: 53). No obstante, este punto de vista es relativo. Si se interpreta la imagen como una escena de vestido en la que las dos mujeres asisten al mandatario en la preparación para su entronización, efectivamente ella espera su turno, mostrando una posición secundaria en la escena. La falta de perspectiva en estas imágenes nos hace suponer que todos se encuentran en un mismo plano y que, por lo tanto, las dos señoras flanquean al gobernante. Por eso los autores interpretan que Ix Unen Bahlam ocupa una posición subordinada a su esposo y a la madre de este, al estar retratada detrás de él en esta escena (Miller y Brittenham 2013: 161). En cambio, si observamos la imagen con más detalle, comprobamos que el mandatario se encuentra en un plano superpuesto, por delante de las dos mujeres. Esto significa que Ix Unen Bahlam, aunque se encuentre más atrasada para que podamos vislumbrar su retrato, podría haber estado situada a su lado. Por su posición, en primer plano, en el centro y de mayor altura que sus acompañantes, Yajaw Chan Muwaan II no deja de ser el protagonista indiscutible de la escena. Sin embargo, la posición de ella puede haberse malinterpretado, especialmente, si tenemos en cuenta que se estaba oficiando la ceremonia de casamiento de ambos, que estaba claramente registrada en el monumento. Por lo que no es descabellado pensar que ella se encontrase a su lado y no detrás, y que ambos estuvieran mirando a Ix Ahkul Patah, quien oficiaba el evento (véase Fig. 4.168.).

Por otro lado, su retrato en el mural del Cuarto 1 forma parte de la escena de palacio en la que se está llevando a cabo la presentación del niño heredero al trono, tal vez su hijo. Ella se encuentra en el muro oeste, donde está situado el trono de la familia real (perfectamente delineado con pigmento verde), atenta al devenir de los acontecimientos que se suceden delante de ellos (véase Fig. 4.159.).

Ix Unen Bahlam es la mujer retratada a la izquierda del gobernante (Miller 1986: 64). Luce pintura facial cubriente en tonos rojizos y blancos, y se sienta con las piernas cruzadas y de perfil, mirando hacia el lugar en el que está teniendo lugar la acción (Fig. 4.169.). Es significativo que Ix Unen Bahlam está muy próxima a la figura de Yajaw Chan Muwaan II, al contrario que la otra figura femenina sentada en el otro extremo de la banqueta. Tal vez debido a su condición marital y su condición de pareja real.



Fig. 4.169. Retrato de Ix Unen Bahlam. Detalle de la pintura mural del Cuarto 1 de la Estructura I de Bonampak.



Fig. 4.170. Retrato de Ix Unen Bahlam. Detalle de la pintura mural del Cuarto 2 de la Estructura I de Bonampak.

En el Cuarto 2, fue representada en el muro norte (Fig. 4.170.). En contraste con la anterior, esta escena destaca por la gran cantidad de figuras que ocupan la composición (véase Fig. 4.160.). Tal y como describimos previamente, se trata de una representación de carácter bélico en la que soldados, nobles y cautivos se dan cita en las gradas de un edificio.¹⁵ Concretamente, los artistas han capturado en este muro el momento en el que se produce la humillación de los prisioneros enemigos. En el nivel superior se encuentra el séquito real, con el mandatario, Yajaw Chan Muwaan II, en el centro. Sobre sus cabezas se encontraban los cartuchos glíficos que permitieron su identificación. Evidentemente, nuestra protagonista se encuentra también en este nivel, pero situada a la derecha de la escena. Los jeroglíficos sobre ella indican su nombre, su procedencia y su título de *Ix Baah Kab* (Miller 1986: 36; Miller y Brittenham 2013: 84). Tanto ella como la Señora Ahkul Patah, están de pie y dirigen su mirada y sus rostros hacia su derecha, hacia el centro de la composición dónde se están desarrollando los hechos. Salvo un par de cautivos tirados en la última grada, el resto de los

¹⁵ La escalinata recuerda al basamento de la Estructura I, por lo que se ha interpretado que esta escena podía haber tenido lugar en la Plaza Principal de Bonampak (Puga 2009: 252).

desventurados personajes se encuentran de perfil. Y, lo mismo ocurre con los nobles y los guerreros. Solamente Ix Unen Bahlam y su esposo, como gobernantes de Bonampak y padres del heredero al trono, comparten el honor de ser representados de frente. En este momento ella ya estaba integrada en la corte de manera que, en importancia, está equiparada con su esposo mediante el uso del citado recurso artístico de mostrarles con el torso de frente, sobresaliendo respecto al resto de figuras pintadas.

Por último, nos ocupamos de su supuesta representación en la escena de autosacrificio de sangre plasmada en el muro este del Cuarto 3 (véase Fig.4.180.). De acuerdo con su preponderancia entre la nobleza y su representación continua junto a Ix Ahkul Patah, podríamos suponer que Ix Unen Bahlam es la señora representada sobre el trono, con las piernas cruzadas y dispuestas completamente de perfil, detrás de la madre de su esposo (Fig. 4.171.). Tiene un rostro alargado con la nariz aguileña y el ojo muy rasgado. Apoya su mano derecha sobre su rodilla, orientada hacia arriba, para sujetar la caída de la cuerda. La mano izquierda, asoma por delante de su pecho, pues sujeta el tramo de la cuerda que sobresale de la lengua de la señora que hay detrás y que describiremos posteriormente.



Fig. 4.171. Retrato de Ix Unen Bahlam. Detalle de la pintura mural del Cuarto 3 de la Estructura I de Bonampak.

De acuerdo con lo estudiado, el aspecto en el que las diferencias están más marcadas, entre la pintura y la escultura, son las joyas y demás ornamentos.

A simple vista, lo más llamativo es la riqueza de las pesadas joyas y los bordados de los ropajes con los que se muestra en la superficie tallada de la estela, en contraste con la ligereza y sencillez de los vestidos, los tocados y las joyas que luce en los murales. Lo que, sin embargo, no los hace menos sofisticados. De hecho, vamos a comprobar que su estatus era más relevante en las pinturas que en la estela, pero las particularidades, así como los patrones de representación que caracterizan un soporte artístico u otro, han primado sobre este aspecto. En el monumento pétreo reproduce el estilo propio de las

reinas cuando son retratadas en este tipo de obras, profusamente engalanadas con toda suerte de adornos, mientras que, en los trazos sobre el muro, tanto ella como el resto de personajes responden a un estilo más liviano. Probablemente, más naturalista, ya que la ostentosa indumentaria que acostumbramos a ver en las piedras labradas está asociada a momentos muy puntuales y a retratos más conceptuales e idealizados, a diferencia de las pinturas, que suelen ser más de carácter narrativo. De hecho, tal y como apunta Kubler (1969: 13), uno de los aspectos más interesantes de los murales de Bonampak es que en ellos se despliegan los temas principales de la iconografía dinástica del Clásico maya (presentación del heredero, glorificación del conquistador, audiencia de la corte, escena de vestido y autosacrificio).



Fig. 4.172. Detalle del retrato de Ix Unen Bahlam en la Estela 2 de Bonampak: Diademada jade y joyas (en tonos verdes); máscara de la criatura de hocico largo (en amarillo); cartuchos de bandas cruzadas (en azul); lirio acuático (en naranja); concha (en magenta). Dibujo modificado por la autora.

En la Estela 2 de Bonampak, la señora se engalana con unas gruesas muñequeras clásicas de cuentas esféricas, una orejera en forma de cáliz, un ancho pectoral formado por varias hileras de pequeñas cuentas circulares con pequeñas máscaras engarzadas, y un collar de perlas más grandes ajustado en torno a su cuello, con varias tiras de cuentas cayendo por su espalda a modo de contrapeso. Seguramente, en la manufactura de estas piezas se habían empleado los materiales más costosos como el jade o la concha.

Asimismo, porta un vistoso tocado del que asoma algo de cabello que cae por su nuca y por encima de su oreja (Fig. 4.172.). Es el mismo modelo que el que porta Ix Ahkul Patah en esa estela, salvo por la ausencia del pez, en este caso luce solamente los elementos vegetales y acuáticos, entre los que destaca la concha y una flor de lirio acuático. Por último, sobresale un plumero en su parte superior, con decoración de cuentas en las puntas, así como algunas plumas más cortas en la parte trasera.

En las pinturas tampoco faltan sus orejeras en forma de cáliz o sus muñequeras clásicas, con la ventaja de que el pigmento nos permite apreciar el verde oscuro del jade, en los Cuartos 1 y 3. Incluso apreciamos una nariguera pequeña en el agujero de su nariz.

No obstante, tal vez por el contexto bélico de la acción a la que está asistiendo Ix Unen Bahlam en el Cuarto 2, su ornamentación es mucho más austera. Lleva unas orejeras alargadas que recorren toda su mejilla y nos recuerdan a las que luce Ix Xook en el Dintel 24 de Yaxchilán (Fig. 4.112.). Estas han sido analizadas con más detalle en el Capítulo 3 de este volumen (véase p. 150-152). Probablemente, dado que estamos ante una señora con origen en Yaxchilán, es posible que la orejera que porta también sea el modelo en la que la serpiente de hocico cuadrado emerge de su interior. Sus muñecas están desnudas y en su cuello luce una discreta gargantilla de cuentas, que seguramente caían por su espalda como en el caso de Ix Ahkul Patah, retratada al lado.

Esta misma joya, el collar, varía en los otros dos retratos. En el Cuarto 1, tanto ella como la Señora Ahkul Patah, que nuevamente aparece a su lado, llevan sendos collares rígidos o pañuelos rojos en torno al cuello, que sobresalen por la parte de la nuca (Fig. 4.173.). Además, tanto en este retrato como en el del Cuarto 3, parece portar el collar de tela o cuerda verde de larga caída, que caracteriza los retratos de este Templo de las Pinturas de Bonampak y que se confunde con los bordes de la propia tela de los trajes.



Fig. 4.173. Detalle de los retratos de Ix Unen Bahlam e Ix Ahkul Patah en el Cuarto 1, dónde puede apreciarse el trazado original de sus particulares collares. Reconstrucción digital de M. Lu, basada en las fotos de J. Kerr.

En las escenas pintadas, lleva el cabello recogido mediante pañuelos y turbantes. En el Cuarto 1, una cinta de tela clara anudada en la parte delantera sujeta sus cabellos que sobresalen a modo de cresta por la parte superior (Fig. 3.99.a.). Este peinado se repite en el Cuarto 3. En cambio, en el Cuarto 2 vemos el inicio de su mata de pelo oscura y algunos cabellos sueltos, pero el resto de la cabellera estaba oculta por un turbante marrón como el de Ix Ahkul Patah. Como bien apuntó Miller (1986: 129), solo hemos hallado otro ejemplo de estas características en nuestro *corpus* de análisis, el que porta su madre, Ix Chak Joloom, en el Dintel 57 de Yaxchilán (Fig. 4.174).

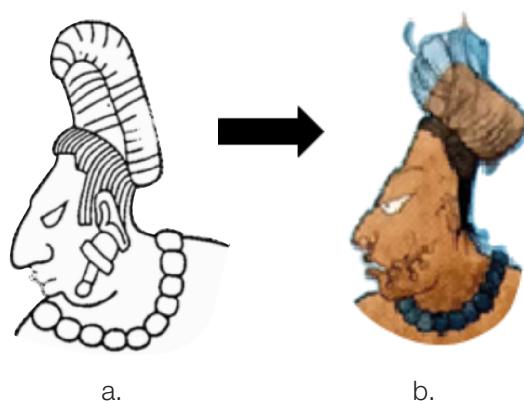
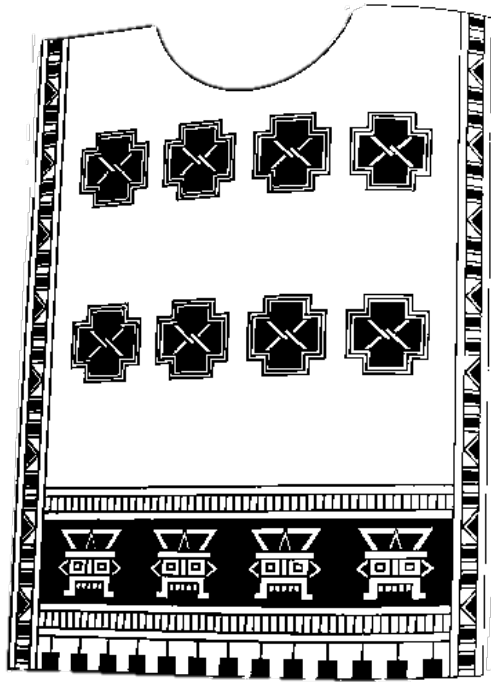


Fig. 4.174. Detalle de los retratos de Ix Chak Joloom e Ix Unen Bahlam: a. Dintel 57 de Yaxchilán, b. Cuarto 2 de Bonampak. Dibujos modificados por la autora.

Mención aparte requieren sus huipiles. En la Estela 2 viste una exquisita pieza bordada que cae desde sus hombros hasta la altura de sus rodillas, donde el ribete ha sido cortado de manera escalonada. Este corte no es aleatorio, es la manera de conseguir la forma de T propia del símbolo **IK'** "viento". La prenda se ajusta a su cuerpo sin necesidad de usar un cinturón. El símbolo principal que se repite en la mayor parte de la tela es la flor de cuatro pétalos con el símbolo *pohp* infijo en horizontal. El borde de sus mangas, que recorre toda la caída del vestido, presenta pequeñas plumas o flecos y una banda de signos que podría corresponderse con los de la banda celestial.



Sin embargo, en la reconstrucción de Loooper (2000: 78) se ha considerado un patrón de piel de serpiente (Fig. 4.175.). En la parte inferior, el vestido presenta otra decoración, una tira ancha enmarcada arriba y abajo por dos bandas más finas de pequeños bloques, sobre la que se han plasmado varias máscaras del dios Tláloc. Finalmente, por debajo del huipil asoman más piezas de tela que indican que llevaba una falda o un sarong, cruzado por debajo.

Fig. 4.175. Reconstrucción del huipil que porta Ix Unen Bahlam en su representación en la Estela 2 de Bonampak. Dibujo de T. Tolles.

Tanto en el Cuarto 1 como en el Cuarto 3, viste un huipil liso, de algodón blanco y sin ninguna decoración. La abertura de su cuello es de barca, por lo que sus hombros permanecen al descubierto.

En cambio, en su retrato en el Cuarto 2 predominan los tonos ocre. Viste un huipil de color amarillo y sus hombros están cubiertos por una capilla rojiza decorada con dibujos y con un corte en su borde en forma de T invertida. No obstante, de acuerdo con los análisis de Uriarte (2004: 242) se trata de un conjunto completo con el diseño de una serpiente en torno al cuello, que formaría parte de la propia decoración del traje. En este sentido, aunque en la reconstrucción pictórica (Fig. 4.169.) realmente parecen dos prendas diferentes, habría que tener en cuenta que, en la escena, todos, incluso el gobernante, visten túnicas de una sola pieza profusamente decoradas en la parte superior, lo que parece estar más en sintonía con la hipótesis de Uriarte.

La ropa no la cubre por completo, lo que nos permite apreciar sus pies. En la Estela 2 están calzados por unas sandalias de tiras que se ajustan en torno a sus tobillos y presentan decoración en la parte delantera. Estas sandalias son similares a las que porta la Señora Ahkul Patah, pero mucho más sencillas que las que calza Yajaw Chan Muwaan II. Por el contrario, sobre los muros de la Estructura I, la Señora Unen Bahlam fue retratada descalza.

Tal y como anunciábamos anteriormente, en esta estela sujeta entre sus manos un plato del que sobresalen algunas tiras de papel, lo que nos permite reconocerlo como el bol

empleado en los rituales de autosacrificio para recoger la sangre. La incógnita que se nos plantea en este sentido es si el bol estaba destinado a su esposo o era el suyo propio. La simetría que guarda su representación con la que tiene enfrente, la de la madre de Ix Ahkul Patah, ha llevado a asumir que ella está asistiendo también a su marido. Sin embargo, si tenemos en cuenta que las reinas de Yaxchilán realizaban rituales de sacrificio igual que los reyes (véanse la Estela 35 o los Dinteles 15 y 24) se podría pensar que ella cargaba el plato como partícipe también de esta ceremonia de autosacrificio que conmemora el ascenso al trono de Yajaw Chan Muwaan II (y, por tanto, el de ella misma, puesto que esta estela también registra su matrimonio) y les consagra como gobernantes legítimos de Bonampak. Además, en su representación, observamos varios paralelismos con las famosas escenas de autosacrificio y conjuración de la serpiente de la visión de la Señora Xook. Véanse, por ejemplo, los símbolos cuatripartitos de su huipil, idénticos a los del Dintel 25 de Yaxchilán y a los de la Estela 3 de Piedras Negras, también asociada con un sangrado ritual para conmemorar el ascenso al trono del siguiente gobernante. O, la presencia de las máscaras de la divinidad teotihuacana, Tláloc, en la parte inferior de la prenda, iguales a la que llevaba Ix K'abal Xook en el mencionado Dintel 24 (Fig. 4.108.).

Además, posteriormente, la vemos representada en el Cuarto 3, llevando a cabo justamente este ritual de sangrado junto a otras mujeres.

En el mural del Cuarto 1 apoya una de sus manos sobre sus rodillas y la otra la levanta por delante de su pecho mientras hace algún gesto, pues no porta ningún objeto en este caso. Seguramente, al igual que su marido, estaba haciendo algún tipo de indicación al personaje de delante, el portador del niño, que se gira para mirar en la dirección en la que ellos se encuentran, o, en su defecto, a la joven sentada en el suelo delante del trono. En cambio, en el Cuarto 2 vemos como cruza su mano derecha por delante de su pecho, llevando su mano hacia el corazón y sujetando una concha *Spondylus crassisquama*. En su antebrazo carga un perraje de un color rojizo. Estos dos objetos son exactamente los mismos que lleva al lado su compañera, Ix Ahkul Patah, si bien, ella porta un objeto más, ya que con la mano derecha adelantada nos muestra un amplio abanico de tonos beige y grises.

Es posible que cada una de las señoras sujetase una parte de la misma concha, dispuestas sobre un mango a modo de cetro o de maracas, pues se trata de una especie de molusco bastante pesada y, además, por el diseño parece dividida en dos partes (Fig. 4.176.), (Cotom, comentario personal 2020). Detrás de ellas hay un individuo tocando un instrumento también de concha, por lo que nos preguntamos si ellas forman parte de este acompañamiento musical en la escena, igual que observamos en los casos de algunos personajes con instrumentos similares, aunque fabricados con otros materiales, en las vasijas de cerámica policromada (véase K3007, K3041, K3247, K3332, K4824, K5104, K8947).



Fig. 4.176. Detalle de los objetos de concha que portan las lx Unen Bahlam e lx Ahkul Patan en el Cuarto 2 comparadas con un ejemplo natural de concha de la especie *Spondylus crassisquama*. Malacoteca ENCB-IPN. Fotografía de J. Cotom.

Tanto en la Estela 2 como en la imagen en el Cuarto 2, la dama está de pie sobre el piso. En el Cuarto 1 y en el Cuarto 3, por el contrario, descansa sentada sobre el trono.

En suma, los retratos en Bonampak de la Señora Unen Bahlam de Yaxchilán, son un testimonio clave sobre la presencia de las mujeres de la corte en los eventos políticos y religiosos más importantes que acontecían en los diferentes reinos.

Especialmente, la presencia de las mujeres en el Cuarto 2, tal y como advierte Stone (2011: 171), es una prueba más de que las señoras de la corte no estuvieron excluidas de las actividades relacionadas con la guerra. De hecho, trae a colación el ejemplo de la Señora K'abal Xook, quien invoca precisamente a un ancestro con indumentaria de guerra en el Dintel 25 de Yaxchilán (Fig. 4.109.). Por no hablar de las continuas representaciones de mujeres sobre cautivos en la región del Petén, especialmente en Calakmul y en Naachtún, o las imágenes de mujeres con armas, como es el caso de la Señora K'abel de El Perú (Fig. 4.54 y 4.55.).

Desde nuestro punto de vista, su retrato en la Estela 2 de Bonampak con el bol destinado al autosacrificio está vaticinando su posterior función como reina consorte junto a Yajaw

Chan Muwaan II, su recién entronizado marido. Esto culmina con la representación del propio acto en el muro este del Cuarto 3 de la Estructura I, que nos muestra de manera explícita la forma en la que las mujeres de la corte participaban de esos rituales sagrados. Esta escalada en la pirámide social que la llevó de princesa de Yaxchilán a reina de Bonampak se ve reflejada en sus representaciones. Por eso, su presencia es constante en otras imágenes dinásticas, donde su preponderancia es evidente a través de recursos artísticos como el de representarla de frente (Cuarto 2) u otros detalles más evidentes, como el hecho de ocupar un espacio junto al gobernante en el trono (Cuarto 1). En este sentido, no en vano escribía Miller (1986: 36) que, "The most prominent lady in the Bonampak texts is a Lady Rabbit of Yaxchilan".¹⁶

Otro aspecto sobre el que cabe reflexionar es si esta señora fue quien instauró en Bonampak la práctica del derramamiento de sangre, tan extendida entre la corte de Yaxchilán, de donde ella procedía, tal y como apuntan Miller y Brittenham (2013: 161-162). De la misma manera que pudo traer consigo a los escultores y pintores que determinaron el estilo artístico de Bonampak. Una posibilidad con precedentes en otras ciudades como Yaxchilán o Piedras Negras. Lo interesante de estas propuestas es que, a través de ellas, las autoras proponen el estudio de las llegadas de mujeres extranjeras como el fenómeno cultural que son y que, como tal, debieron alterar en muchos aspectos, no solo el político, el ambiente local de los lugares de acogida.

4. 12. 3. | **Otras Señoras nobles de Bonampak**

Señoras del Cuarto 1 y del Cuarto 3 | (¿-?)

Gracias a los vestigios artísticos de Bonampak que han llegado hasta nuestros días, hemos podido conocer el retrato de otras damas de la nobleza que participaban en la vida de palacio y que comparten escenas con Ix Ahkul Patah e Ix Unen Bahlam, aunque sus nombres no se han conservado en los textos que acompañan a las imágenes.

Siempre son representadas como parte de un séquito mayor y, desafortunadamente, apenas contamos con información sobre ellas. No obstante, dado que según todas las evidencias pertenecen a la aristocracia de la ciudad, sus retratos también tienen algo que aportar al estudio sobre la construcción del género femenino en las representaciones del

¹⁶ "La mujer más prominente en los textos de Bonampak fue la Señora Conejo de Yaxchilán" Traducido por la autora.

poder mayas. Es por ello que dedicamos este apartado a analizar los retratos de las señoras anónimas que también fueron retratadas en el Cuarto 1 y en el Cuarto 3.

REPRESENTACIONES EN EL CUARTO 1 (E S T R U C T U R A I)

Tal y como hemos descrito anteriormente, en la escena de palacio pintada en la pared oeste del Cuarto 1, Ix Ahkul Patah e Ix Unen Bahlam no son las únicas mujeres representadas (Fig. 4.159).

Sobre uno de los extremos del ancho trono, a la derecha del personaje identificado como Yajaw Chan Muwaan II, ha sido identificada otra mujer (Fig. 4.177.). Está sentada a la manera oriental, con las piernas cruzadas, y tiene el cuerpo ligeramente inclinado y girado hacia su derecha. Este giro no es completo, como en el caso de Ix Unen Bahlam en el otro extremo del trono, que se muestra totalmente de perfil. No obstante, su cabeza sí está dispuesta completamente de perfil y el cuerpo la acompaña en esa misma dirección, con una leve torsión. Sus brazos descansan sobre su regazo.

Es reseñable que su silueta sea más pequeña que la del resto de retratados, especialmente si se compara con la figura del gobernante sentado a su lado. Quizás era una forma de indicar un rango menor o su juventud.

Asimismo, es complejo discernir los detalles específicos de su indumentaria, aunque podemos apreciar que lleva orejeras de perfil con forma de cáliz o tapón, como las de las demás señoras retratadas. Y, también, porta una cuerda verde y larga en torno a su cuello, que cae por la parte delantera, idéntica a las que lucen las mujeres en la pintura del Cuarto 3.



Fig. 4.177. Retrato de una señora de la nobleza sentada sobre el trono. Detalle de la pintura mural del Cuarto 1 de la Estructura I de Bonampak.

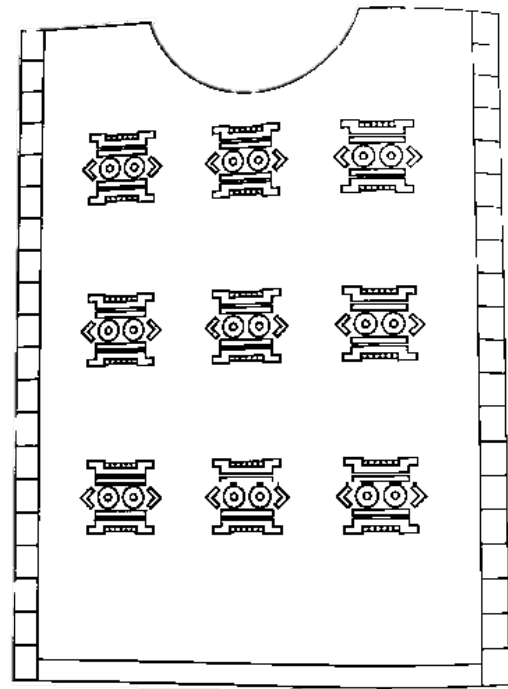


Fig. 4.178. Reconstrucción del huipil que porta la señora anónima sentada sobre el trono en la pintura mural del Cuarto 1. Dibujo de T. Tolles.

Lo más distintivo de su indumentaria es su vestido, un huipil en tonos anaranjados, con las mangas largas, que la cubre desde los hombros hasta las piernas. Lo que lo hace destacar respecto al resto es el diseño de la efigie del dios teotihuacano Tláloc, que se repite por toda la superficie de la prenda (Fig. 4.178.). El resto no presenta una decoración relevante, está enmarcado por dos bandas de bloques y en el borde inferior una banda completamente lista. No es la primera vez que vemos este símbolo en Bonampak, pues la Señora Ix Unen Bahlam también luce una cenefa similar en una de las bandas inferiores que decoran su huipil (Fig. 4.175.). Sin embargo, hasta ahora no se ha encontrado ningún otro ejemplo en el que un huipil luzca la efigie de Tláloc de este modo, como motivo decorativo principal en el cuerpo del traje.

En cuanto al cabello, lo lleva recogido en una cola alta de caballo, sujeto con una banda ancha de tela o coletero, de una manera similar a cómo lo lleva Ix Unen Bahlam en esta misma escena. Tanto este paralelismo en el peinado, como en la decoración del vestido, y el hecho de que se sienta sobre el trono junto a la pareja real, nos hace pensar que podría estar emparentada con ellos. Tal vez podía tratarse de una hija de Ix Unen Bahlam, es decir, de los gobernantes del sitio. Y, por tanto, la hermana del niño que está siendo presentado en sociedad. De lo contrario, no dispondría de una posición tan relevante en la

escena (sentada en el trono y vista ligeramente de frente), por encima incluso de la de Ix Ahkul Patah, la madre del gobernante.

La otra figura que llama nuestra atención en este análisis es la que se encuentra sentada a los pies del trono, justo por debajo de la que describíamos anteriormente (Fig. 4.179.). Con las piernas cruzadas y el torso de frente, levanta la cabeza y mira por encima de su hombro izquierdo, al lugar en el que se ubican Ix Unen Bahlam y su esposo (véase Fig. 4.159.). Este último parece que esté dirigiéndose también a esta señora, por los movimientos de sus manos y la dirección de su rostro. Ella tiene la mano derecha apoyada sobre su rodilla derecha, con el codo flexionado, y la mano izquierda la lleva hacia el lado derecho de su pecho, realizando un gesto con los dedos. Se trata de una posición muy similar a la que se observa frecuentemente en los personajes de mayor rango que protagonizan las escenas (véase, por ejemplo, la Vasija K868), que ha sido interpretado como un gesto de saludo (Ancona-Ha, Pérez de Lara y Stone 2000: 5). Es interesante porque es un gesto específico de los personajes de la élite, que nunca se ha documentado en un personaje de rango menor. Sin embargo, cabe apuntar que en este caso el gesto se produce de manera inversa a la habitual, pues normalmente se apoya la mano izquierda y se eleva la derecha. Y, además, no es la figura central de la escena quien lo realiza, sino el personaje sentado en el suelo a los pies del trono. Por ello Pérez de Lara (comunicación personal 2020) sugiere que se trate de un gesto con un significado diferente. De un modo u otro, su posición y sus ropajes, como veremos a continuación, indican que también forma parte de la nobleza, aunque no se encuentre en el mismo nivel jerárquico que la familia regia.

No porta joyas en las muñecas ni en el cuello, en cambio, sí luce una orejera de tapón blanca (tal vez de concha) y el pañuelo rojizo en torno al cuello, que apuntamos también en los retratos de Ix Ahkul Patah e Ix Unen Bahlam en esta misma escena.

Su ropaje lo compone un huipil blanco y liso, sin ninguna otra decoración, que cubre todo su cuerpo hasta sus pies descalzos. Es exactamente la misma indumentaria que lucen las mujeres en el Cuarto 3.

Asimismo, lleva el cabello recogido con una banda te lela anaranjada, atada con una lazada en la parte de la frente, de la que sobresalen sus cabellos, de la misma manera que Ix Unen Bahlam o la joven descrita previamente.

Así bien, esta figura todavía genera más intrigas que la anterior, pues al estar en el suelo podría deducirse que es de un rango inferior. Sin embargo, está dispuesta de frente e interactuando directamente con el mandatario. Además, forma parte de la pirámide visual que conforma junto a Yajaw Chan Muwaan II e Ix Ahkul Patah, y viste de manera casi idéntica a ellos. Esto significa que también debía ser parte de la familia o, al menos, una persona muy allegada a ellos en palacio. Además, sus rasgos y el tamaño de su cuerpo parecen indicar que se trata de una niña.



Fig. 4.179. Retrato de una señora de la nobleza sentada a los pies del trono. Detalle de la pintura mural del Cuarto 1 de la Estructura I de Bonampak.

REPRESENTACIONES EN EL CUARTO 3 (ESTRUCTURA I)

La escena que ahora nos ocupa es una de las más conocidas tanto de Bonampak, como del área maya en general. Entre otras cosas, su importancia reside en que su descubrimiento contribuyó a respaldar el argumento de Proskouriakoff (1960:461), según el cual los personajes representados en algunos de los conocidos dinteles y estelas no eran sacerdotes, sino mujeres históricas. Además de ofrecernos una detallada imagen de las mujeres de la corte en un espacio privado, llevando a cabo una de sus funciones más importantes, el ritual de derramamiento de sangre (Fig. 4.180.). Es una de las pocas imágenes de gran formato en las que observamos a un gran número de mujeres protagonizando una escena sagrada de carácter intimista, con la única presencia masculina de un asistente arrodillado a la derecha y del pequeño heredero.¹⁷

¹⁷ Durante un tiempo se identificó a una de las principales figuras, la que hemos asociado a Ix Ahkul Patah, como Yajaw Chan Muwaan II (Miller 1986: 146-147), aunque esto fue corregido más tarde (Miller y Brittenham 2013).

La representación fue pintada en el espacio superior del muro este del Cuarto 3, de la Estructura I de Bonampak.

En la representación se observan siete personajes alrededor de un trono, recortados sobre un fondo pintado con el característico azul maya, cuya intensidad se ha conservado hasta nuestros días. Tres de estos personajes se encuentran encima del trono, uno de pie detrás y los otros tres en el plano de adelante.



Fig. 4.180. Parte superior de la Pared este del Cuarto 3, Estructura I de Bonampak. Reconstrucción pictórica de H. Hurst y L. Ashby.

Desde el fondo hacia delante, observamos en primer lugar, a una señora de pie, que queda detrás del trono, pero en el centro de la composición (Fig. 4.181.). Se encuentra de frente, ligeramente girada hacia su derecha, para poder interactuar con otra de las señoras que hay sobre el trono, la que ha sido identificada como Ix Unen Bahlam. Esta comunicación entre los personajes dispuestos en diferentes planos gracias al recurso del trono, concede a la imagen cierta perspectiva y, sin duda, más realismo que el que acostumbramos a ver sobre la piedra esculpida. Sus pies están dispuestos en un ángulo de 180° y, sus brazos, flexionados hacia arriba, pues están sujetando una cuerda, a la altura de su boca. Su rostro está dispuesto de perfil, lo que nos permite contemplar cómo saca su lengua, por la que atraviesa la cuerda del sacrificio (aunque este detalle varía en las diferentes reconstrucciones pictóricas).

Asimismo, detrás de Ix Unen Bahlam hay una figura de menor corpulencia, quizás como signo de juventud. Esta joven está arrodillada sobre el extremo izquierdo del trono (desde el punto de vista del espectador) y dispuesta con las piernas y el rostro de perfil, orientada en la misma dirección que la anterior, hacia la derecha, pero con el cuerpo levemente ladeado hacia delante, por lo que le vemos los dos hombros (Fig. 4.182.a.). Esto es así porque se está comunicando con otra de las señoras, la que está sentada a los pies del trono. De este modo, la joven dama se sienta sobre sus rodillas y se apoya en el suelo con su mano izquierda mientras que con el brazo extendido y la mano derecha señala hacia la señora que la mira desde abajo. Su cabeza casi roza la espalda de la reina delante de ella. Esta ubicación en el espacio, supuestamente junto a Ix Unen Bahlam e Ix Ahkul Patah, nos lleva a pensar que se trate de la misma joven que viste en huipil decorado con la efigie de Tláloc, sentada también sobre el trono en el Cuarto 1.



Fig. 4.181. Retrato de una señora de la nobleza de pie detrás del trono. Detalle de la pintura mural del Cuarto 3 de la Estructura I de Bonampak.

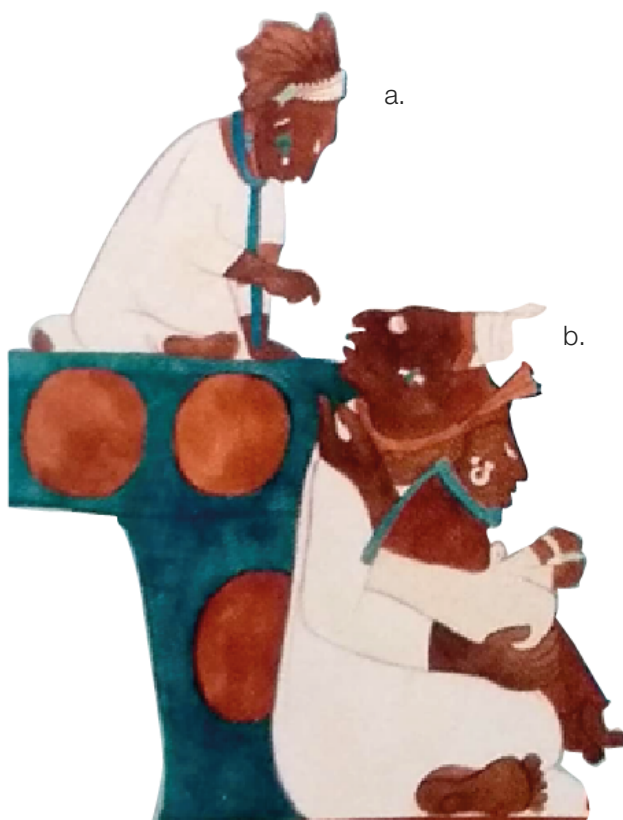


Fig. 4.182. Nobles de la corte interactuando entre sí: a. Joven sobre el trono, b. anciana acunando al niño heredero. Detalle de la pintura mural del Cuarto 3 de la Estructura I de Bonampak.

Finalmente, sentada en el suelo en un plano más avanzado, reconocemos una quinta figura femenina. Está representada completamente de perfil, al igual que las dos señoras sobre el trono, aunque su rostro está completamente girado en dirección opuesta, pues parece estar interactuando con la joven arrodillada en la esquina del trono que describíamos anteriormente. Su mano izquierda apuntando en la dirección en la que se encuentra la otra dama, apoya el gesto de su cuerpo y su rostro elevado en esta dirección, con la boca entre abierta. Sobre sus piernas y acunándola con su brazo derecho, carga una figura infantil (Fig.182.b.). Probablemente, se trata del heredero al trono que estaba siendo presentado en el Cuarto 1.

Todas lucen huipiles de algodón blanco brillante, con una amplia apertura en el cuello y las mangas ajustadas, y un collar de cuerda larga y verde. Excepto la señora sentada en el suelo, que porta el característico pañuelo rojo anudado que destacaba en la escena del Cuarto 1. Este pañuelo o collar rojo también parece apreciarse en el cuello de la señora que está de pie, y de la joven detrás de Ix Unen Bahlam. El pequeño en sus brazos, en cambio, también luce la cuerda verde en torno al cuello. En algunos casos, esta cuerda verde se confunde con las ropas, dando la sensación de que forma parte de la decoración del borde de los vestidos. De este modo, podemos pensar que el collar de cuerda o tela larga era un complemento a juego con este tipo de trajes (Fig. 3.49.c.).

Estas tres mujeres anónimas no parecen llevar pulseras, en cambio, sí lucen orejeras de tapón con cuenta tubular atravesada y, en el caso de la que está de pie, parece incluso que porta una nariguera como la de Ix Unen Bahlam. Todas van descalzas.

Respecto a sus peinados, la Señora sentada sobre el suelo recoge su cabello en un turbante blanco, de manera similar a Ix Ahkul Patah. Nos preguntamos si esto puede estar indicando que se trata de las mujeres de mayor edad en la escena, pues, además, observamos que su nariz es más prominente que las de otras damas y cae hacia abajo, con el dorso y el puente más pronunciados, y esto ha sido detectado como un rasgo propio de la vejez (Valgañón 2016: 231, 257).

Las otras dos señoras tienen el cabello recogido en la parte alta de la cabeza mediante una cinta blanca, de la misma manera que Ix Unen Bahlam, con la melena cayendo hacia atrás en forma de coleta o cresta. Este parecido entre la indumentaria y la cercanía de las tres nos llevan a pensar que ambas fueran mujeres muy allegadas a la señora, ¿tal vez sus hijas? Todo ello, teniendo en cuenta que tanto la identificación de Ix Unen Bahlam como la de Ix Ahkul Patah son hipótesis que aún no han podido ser verificadas.

Por otro lado, la posición de la señora sentada en el suelo delante de la pata del trono, con el huipil blanco y el pañuelo rojo en torno al cuello, nos recuerda necesariamente a la de la figura de pequeño tamaño que describíamos en el Cuarto 1. El gesto de su mano y su forma de interactuar con las figuras sobre el trono son muy parecidas. Sin embargo, en el caso anterior parecía tratarse de una persona joven, mientras que en este su tamaño y sus características físicas parecen indicar que se trataba de una anciana.

Al estudiar la presencia femenina en Yaxchilán, reflexionábamos en torno a la posibilidad de que no todas las mujeres representadas en el arte monumental, y ataviadas como personas de la nobleza fuesen necesariamente mujeres de la familia real. A partir del estudio de Tuszyńska (2009) sobre la poligamia entre los mayas del clásico, se deducía la posibilidad de que algunas mujeres de la élite, como *sajales*, soberanas de otras ciudades, altos cargos religiosos o, incluso, escribas, entre otras, pudieran haber formado parte del séquito real, haber participado en los rituales propios de la familia gobernante y, por consiguiente, haber sido retratadas junto a ellos y ellas en la pintura mural y en el arte sobre piedra. Esto podría explicar la presencia de estas otras dos mujeres participando en el ritual de autosacrificio de sangre, que no están sentadas directamente sobre el trono. Se podrían considerar también como asistentes, una suerte de doncellas de las otras damas. No obstante, sus atavíos son exactamente iguales e, incluso una de ellas está retratada en el momento exacto de atravesar su lengua con la cuerda.

Así pues, el deterioro de los textos y la falta de más información dejan muchos interrogantes respecto a las protagonistas de esta conocida escena. No obstante, su valor es incalculable al mostrarnos a un grupo de mujeres de la élite maya del Clásico en acción, protagonizando un ritual de suma importancia e interactuando entre ellas, al margen de las figuras masculinas representadas y, especialmente, sin que su presencia sea eclipsada por ningún varón noble de rango mayor. Y, aunque el sacrificio probablemente estaba propiciado por la intención de legitimar la subida del heredero, un varón, al trono (Miller y Brittenham 2013: 142), no tenemos por qué entenderlo como un acto de sometimiento de la mujer para ensalzar la labor del hombre, sino como el cumplimiento de una obligación social de las mujeres de la corte para contribuir a la prosperidad de su familia y, por consiguiente, a la de su pueblo. De la misma manera que los hombres realizaban otro tipo de funciones públicas por su parte.

5 | CONCLUSIONES. RETRATOS DE MUJERES EN EL ARTE MAYA, SESENTA AÑOS DESPUÉS DE PROSKOURIAKOFF

En las primeras páginas de este trabajo establecíamos como objetivo principal el estudio de los retratos de las mujeres en el contexto de la civilización maya prehispánica, con la finalidad de visibilizar su presencia y su participación en la historia de esta antigua civilización, además de profundizar en la forma de construir las imágenes del género femenino en el arte maya. Para que esta labor resultase lo más representativa posible, optamos por seleccionar un *corpus* de imágenes que engloba fundamentalmente representaciones talladas sobre piedra (88%). Y en menor medida, imágenes plasmadas en la pintura mural (4,2%), en la cerámica policromada (5%) y, puntualmente, incisas en otros materiales como el hueso (0,8%) o modeladas en barro (0,8%).

Como exponíamos en la introducción de esta investigación, la necesidad de trabajar con imágenes que pudieran ser contextualizadas, de manera que pudiéramos establecer comparaciones espacio-temporales entre las mismas, reconstruir cuando fuera posible la historia de las mujeres retratadas, así como realizar un análisis e interpretación iconográfica de una selección de obras, nos llevó a tomar la decisión de acotar esta investigación a un conjunto de retratos presentes, fundamentalmente, en el arte oficial del período Clásico. Nos referimos a la escultura y a la pintura mural que, como manifestaciones artísticas exclusivas de la élite, cuentan con inscripciones jeroglíficas que generalmente permiten situarlas cronológicamente y asociarlas con unos personajes y acontecimientos históricos concretos, o, en su defecto, han permanecido en su contexto original. Y, ocasionalmente, hemos considerado también obras pertenecientes al arte mueble, como vasijas policromadas, figurillas o huesos incisos, en aquellos casos en los que ha sido posible identificar a sus protagonistas o, al menos, asociarlas con la dinastía de algún lugar.

Así, en total se ha recopilado un *corpus* de 126 obras con 149 retratos femeninos algunos de ellos pertenecientes a las mismas mujeres, plasmados en 12 tipos de soportes diferentes (Anexo Tabla I.1.), originarios de 35 ciudades (Lám. 4.1.). Aunque, cabe señalar que muchos de estos retratos no se han conservado en su totalidad, por lo que algunas figuras fueron analizadas parcialmente.

5.1. | RE-CONSTRUYENDO LA IMAGEN DE LAS IX AJAW

A partir de este conjunto de obras se ha elaborado un compendio de los atributos iconográficos empleados por los artistas para construir las imágenes de las mujeres mayas en el arte. De este modo, hemos podido actualizar y ampliar la lista de características elaborada por Proskouriakoff (1961: 96-97), que no había sido revisada desde su publicación en los años sesenta del pasado siglo, exceptuando el apartado de los textos, puesto que el análisis epigráfico de los nombres femeninos, sus títulos y demás menciones ya ha sido trabajado de manera más extensa por otros especialistas.¹ Solamente se incluyen los glifos en las ocasiones en las que forman parte de la indumentaria de las retratadas.

Por consiguiente, de acuerdo con nuestro estudio y a modo de conclusiones, a continuación, enumeramos los rasgos que caracterizan a las figuras femeninas cuando aparecen representadas en el arte (Tabla 5.1.), lo que no implica que se trate de atributos u objetos usados exclusivamente por mujeres:

OBJETOS

INSIGNIAS DE PODER

Barra ceremonial
Bastón
Cetro maniquí
Efigie de una deidad
Tocado de tambor mayor
Cráneo con serpiente
Hacha K'awiil

OBJETOS RITUALES

Bol con elementos de autosacrificio
Bulto ritual
Elementos para atravesar la lengua
Flor del lirio acuático
Sangrador / Plumero
Sustancia para derramar y/o bolsita para almacenarla

OBJETOS BÉLICOS

To'k' pakal' (Escudo-Piedra)
Casco o yelmo
Cuchillo
Escudo circular
Máscara
Estandarte

¹ Véase Chinchilla 1992; Hewitt 1999; Josserand 2002; Tuszyńska 2016; 2017, entre otros.

OTROS OBJETOS

Abanico
Concha

GLIFOS

ORNAMENTOS CORPORALES

OREJERAS

Orejeras de disco | de flor o tapón | pendientes | alargadas | compuestas

NARIGUERAS

Narigueras interiores | de punta | pareadas | de aleta | dorsales | con diseños sobrenaturales estilizados o naturalistas | especiales.

COLLARES Y PECTORALES

Collares de cuentas | collares de nudo | collares de barra ceremonial | collares de cuerda | pectorales clásicos | pectorales horizontales | pectorales compuestos.

ADORNOS SIGNIFICATIVOS EN COLLARES Y PECTORALES

Medallones | medallones IK' | máscaras antropomorfas | barra ceremonial.

ORNAMENTOS EN LOS BRAZOS

Pulseras y brazaletes | muñequeras clásicas | muñequeras especiales | muñequeras compuestas

ORNAMENTOS EN LOS TOBILLOS

Tobilleras de cuentas redondeadas | de cuentas alargadas | tobilleras especiales

PINTURA CORPORAL

Pintura cubriente
Diseños pintados

VESTIMENTA

HUIPIL

Huipil clásico | con mangas | corto | translúcido

ENREDO O CORTE

Clásico | sarong

TRAJE DE RED

Traje de red de dos piezas | túnica

PRENDAS COMPLEMENTARIAS

Sobre corte | capa o *suyem* | delantal o capa delantera | perraje

DISEÑOS REPRESENTADOS EN LOS TEXTILES

DISEÑOS EN EL CUERPO DEL TRAJE

Patrón de piel de serpiente | grecas en espiral | diamantes | patrón de red | símbolo *pohp* | símbolo de las tres circunferencias | divinidades y otros seres sobrenaturales | flores | diseños combinados especiales

DISEÑOS EN EL BORDE DEL TRAJE

HORIZONTALES: banda con el símbolo *IK'* | banda de grecas escalonadas | banda de agua | banda de líneas entrelazadas | banda jeroglífica | banda de serpientes bicéfalas

VERTICALES: bandas celestiales | banda de piel de serpiente | banda de diamantes concéntricos | banda de círculos.

CINTURONES

Cinturón de teselas verticales
Cinturón tipo barra ceremonial
Cinturón de nudo
Cinturón de máscaras
Cinturón *xook*
Cinturones complejos

CALZADO

Pies descalzos
Sandalias sencillas
Sandalias complejas

DISEÑOS INTEGRADOS EN EL CALZADO

Efigie de una divinidad | flor | flor cuatripartita y *pohp* | patrón de red

PEINADOS, TOCADOS Y DEMÁS ADORNOS PARA LA CABEZA

Cabello suelto, coleta y trenza, adornados
Cabello recogido y tocado sencillo
Pañuelos y turbantes
Tocados complejos y de largas plumas

ELEMENTOS RECURRENTES EN LOS TOCADOS Y DEMÁS ADORNOS PARA LA CABEZA

Elementos zoomorfos | elementos vegetales y fitomorfos | elementos teomorfos y sobrenaturales | elementos de origen teotihuacano | glifos.

Tabla 5.1. Atributos iconográficos de los retratos de las mujeres mayas de la élite durante el período Clásico

Ahora bien, a partir de los resultados de este estudio abordamos la cuestión sobre las similitudes y las diferencias a la hora de representar a las mujeres y a los hombres en el arte maya prehispánico. “Is the figure male or female?”², así arranca Looper (2002: 171) una de sus contribuciones en las que cuestiona la polarización masculino-femenino en la cultura maya y plantea la posibilidad de la existencia de un tercer género, o de una mayor fluidez en este ámbito. Esta misma cuestión es la que muchos investigadores se han hecho y todavía se hacen en numerosas ocasiones, cuando se enfrentan al análisis de la representación de las figuras humanas en el arte maya, especialmente en el arte oficial.

Se ha escrito mucho acerca la escasa diferenciación de género que se produce entre algunos retratos masculinos y femeninos de la élite maya.³ Concretamente, se ha incidido en cómo los rasgos que caracterizan el cuerpo femenino y que actúan como marcadores de género en los vasos policromados, las figurillas o, incluso, la pintura mural, son deliberadamente desdibujados en las imágenes sobre soportes de piedra como son las estelas o los dinteles. Esto ha sido interpretado de diferentes maneras por los especialistas. Por un lado, como una forma de masculinizar la imagen de las mujeres que accedían excepcionalmente a las esferas de poder dominadas fundamentalmente por los hombres (Stone 1988; Hewitt 1999). Y, por otro lado, como una forma de representar la imagen del gobernante empoderado, independientemente de si era hombre o mujer, otorgándole una dualidad de género que le permite reunir las capacidades complementarias tanto masculinas como femeninas (Joyce 1996a; 2000a). De un modo u otro, lo que parece claro es que el uso de un mismo canon a la hora de representar a las mujeres y a los hombres de alto rango en algunos monumentos concretos es una prueba fehaciente de que las posiciones jerárquicas prevalecieron sobre las diferencias de género, al menos en los sistemas de representación visual maya de la antigüedad.

No obstante, por limitadas que sean estas diferencias en el tratamiento de las imágenes de mujeres y de hombres en algunas escenas, no dejan de existir y de aportarnos información sobre una de las formas que tuvieron los mayas de construir el género femenino en el arte. Con esto lo que queremos decir es que, evidentemente, no existió un prototipo o una idea única sobre la mujer (igual que no existe sobre el hombre) en la cultura maya, de la misma manera que no existe o ha existido en otras culturas. Por lo tanto, la forma de concebir y plasmar a las mujeres en las representaciones que aquí estudiamos,

² “¿Es la figura masculina o femenina?”. Traducido por la autora.

³ Véase: Capítulo 2, en este volumen (p. 25-98).

no debe entenderse como la única, sino la de un grupo reducido de señoras pertenecientes a la élite. Y, el hecho de que en otros soportes los retratos de las mujeres sean completamente distintos, es una prueba de ello. Del mismo modo que esto se hace evidente cuando se dibujan personas procedentes de diferentes regiones o con distintos oficios, edades o rangos sociales, en una misma escena (Fig. 4.7.). En este sentido, no solamente cabría considerar las diferentes posibilidades técnicas y la funcionalidad que cumplen unas obras u otras, lo cual hace que varíe la temática y la forma de representar, sino también el hecho de que se represente a personas de todo tipo (de edades, de rangos sociales, de oficios, entre otros).

Así bien, de entre los objetos y atributos iconográficos que hemos hallado asociados a las mujeres de nuestro *corpus* de imágenes, se han detectado escasos ejemplos de elementos que aparentemente fueron exclusivos de las representaciones de ellas, es decir, elementos que no hemos logrado hallar en ningún retrato masculino, hasta ahora.

Nos ocupamos de ellos a continuación. Aunque, cabe precisar que en este punto no incluimos aquellos objetos o atributos especiales de los que solamente hemos hallado un ejemplo, puesto que tampoco podemos considerarlos representativos de las mujeres al haberlos documentado solamente en el caso de un personaje, un contexto y una acción concretos.

En primer lugar, nos centramos en los objetos que portan en sus manos. En el epígrafe dedicado al bol con los instrumentos de autosacrificio (p. 120) ya señalábamos que este podría ser un objeto especialmente vinculado con las damas de la corte, puesto que hemos observado que, cuando el recipiente no está sobre el suelo o sobre el trono, siempre son ellas quienes lo sostienen y lo muestran. Mientras que ellos, no solo no son representados sujetando el bol, sino que, además, cuando realizan su autosacrificio de sangre normalmente emplean una cesta, en lugar del recipiente de barro. Dado que ellas eran las encargadas de preparar los alimentos, tal vez eran las encargadas también de preparar los objetos de autosacrificio que se ofrecen en una cesta o plato, como la comida, y que serán los objetos con los que se proceda a derramar la sangre. En este sentido, nos planteamos si es posible que se concibieran como paralelas la tarea de elaborar alimentos y ofrecerlos a los hombres, con la de derramar sangre y ofrecerla a los dioses. Pues, según Schele y Miller (1992: 182), la sangre se derramaba para dar vida a los dioses, por lo que, ¿podría interpretarse que el maíz era la sustancia vital preparada por las mujeres para alimentar a su pueblo, del mismo modo que el autosacrificio de sangre era preparado por ellas mismas para “alimentar” a los dioses?

Por otra parte, sobre la representación de este tipo de platos de autosacrificio en los monumentos de Yaxchilán, Stone (1988: 78) propone que la representación del gobernante y la del bol son mutuamente excluyentes. Lo que significa que, cuando en la escena hay presente un segundo bol, además del que está asociado con la mujer, no está retratado el gobernante, y viceversa. En este sentido, propone que el protagonismo del gobernante en este tipo de rituales, que muchas veces está plasmado en el texto, pero no en la imagen, realmente siga latente, por el hecho de ser la persona que condiciona la escena, con su ausencia o su presencia. De esta deducción extrae la idea de que el segundo bol esté aludiendo al sacrificio ya realizado por el gobernante, y que incluso sea él mismo quien se aparece ante la reina. Esta afirmación nos parece interesante, no tanto por lo que nos dice sobre la relación del bol con la figura masculina, sino por lo que nos revela sobre la relación entre este elemento y la figura femenina, en tanto que refuerza la idea de que el bol de autosacrificio sea un utensilio ligado a las mujeres y a su participación en este contexto ritual. No podemos descartar la idea de que la ausencia del gobernante en algunas de estas escenas se vea compensada por la presencia de un bol de autosacrificio, en el que probablemente ya ha depositado su sangre, pues, de hecho, ellas no necesitan dos platos para realizar el sacrificio, pero ya hemos mencionado que normalmente ellos empleaban cestas. Además, en la Estela 2 de Bonampak observamos cómo los dos personajes femeninos portan sendos platos con elementos de autosacrificio, mientras el varón porta un incensario (Fig. 4.158.), del mismo modo que en las escenas de los Dinteles 13 y 14 de Yaxchilán (Figs. 4.128; 4.129), ambos gobernantes están presentes en la escena al mismo tiempo que la serpiente de la visión, de cuyas fauces emerge el ancestro. Esto parece indicar que esta supuesta relación entre el segundo bol, el ancestro y la figura del mandatario, no está tan clara o no nos parece tan condicionante como propone la autora.

Además, sobre el plato cabe apuntar su posible relación con la diosa “vasija invertida” vinculada a muchas mujeres en la cultura maya, que podría haber actuado con un atributo diagnóstico que relaciona a estas damas con la divinidad, y la personificación de la misma (López Oliva 2018: 111).

El siguiente elemento que parece estar significativamente asociado a las mujeres es el bulto ritual cerrado. En el análisis de este elemento ya apuntamos la controversia que suscita este objeto entre los investigadores, pues no hay una opinión unánime sobre lo que podían contener y la finalidad de su uso en las escenas del Clásico (p. 121). Desde nuestro punto de vista, las teorías de que estos bultos contengan los elementos necesarios para el acto ritual que se está desarrollando en la escena, ya sean los elementos de autosacrificio u otros,

es plausible, si tenemos en cuenta que, en algunas escenas de Palenque, parecen apreciarse estos bultos abiertos, dejando al descubierto elementos sumamente significativos como las efigies de divinidades o el *To'k' pakal* (Schele 1979: 15). Véase por ejemplo, el Panel del Templo XIV (Fig. 4.73.), el Panel del palacio (Fig. 4.74.), el Tablero de la Cruz Foliada o el Tablero del Templo del Sol, en estos últimos monumentos, quien sujeta la figurilla y las telas es un varón. Si este es el caso para Palenque, en Yaxchilán, donde los autosacrificios de sangre son los rituales más frecuentes representados en el arte, no es arriesgado pensar que sean los artilugios propios para este oficio los que atesoren las mujeres entre las telas. Y, cabe señalar, que en los retratos en los que aparece la pareja real, siempre son ellas, y no ellos, los que cargan este fardo de tela atado. Por lo que concluimos que el bulto ritual, cuando esté cerrado, podría considerarse otro elemento asociado exclusivamente con las reinas, en algunas ceremonias rituales, generalmente en danzas.⁴

En este sentido, merece la pena recordar las teorías de Joyce (1992b: 66; 2000a: 186), respecto a los bols y los bultos cargados por mujeres. De acuerdo con la autora, estos elementos podrían representar de manera implícita en el arte monumental el fruto del trabajo especializado asociado al género femenino, del que ya se hacían eco Phol y Feldman en 1982 (p. 67). Son productos resultantes de labores artesanales realizadas por mujeres, como son el tejido o la alfarería y, por tanto, son objetos con los que las mujeres contribuyen a la vida cultural, ritual y económica maya. Y, quizás por eso, las mujeres de la realeza maya son las encargadas de portar este tipo de objetos.

En este sentido, consideramos que tal vez ha sido un error historiográfico el hecho de asumir que ellas ofrecen estos objetos a los hombres, cuando realmente ellos nunca los cargan. Posiblemente esto se debe a que hay otros objetos, como el tocado de tambor mayor que, por el contrario, sí parecen ser ofrecidos y portados posteriormente por quienes los reciben.

Por otro lado, es un aspecto sobradamente conocido entre la comunidad científica que el ritual de autosacrificio de sangre se realizaba de manera diferente dependiendo de si era llevado a cabo por un hombre o por una mujer, y esto ha quedado reflejado también en el arte. Así, mientras que ellos debían realizar una punción en sus genitales, ellas debían perforar su lengua, también con una espina u otro tipo de sangrador, y atravesar el orificio con una cuerda, a veces también espinada, para derramar su sangre. Por eso las cuerdas y las cuerdas con espinas son objetos relacionados principalmente con ellas. Esto permite al espectador notar una

⁴ Otra representación de la pareja real, externa a nuestro *corpus*, en la que también es el personaje femenino el que porta el bulto cerrado, pero en un contexto sobrenatural, puede verse en la Vasija K1184. Este tipo de bulto ha sido considerado en la misma categoría de envoltorios atados que los de Yaxchilán (Ramelet, comunicación personal 2020), por lo que podría tratarse de otro ejemplo para comprobar la hipótesis propuesta.

diferencia más en las representaciones de los hombres y de las mujeres de la élite, pues solo las señoras se muestran atravesando su lengua con la espina o la cuerda.

Finalmente, en relación con los objetos que sujetan en las manos, cabe señalar que el *To'k' pakal*, un elemento que como hemos estudiado hace alusión a la guerra (p. 129), es presentado por las mujeres en dos de las escenas en las que aparece la pareja real legitimando un ascenso al trono en Palenque (Figs. 4.74.; 4.80.). Así, mientras el mencionado tocado de tambor mayor fue ofrecido indistintamente por hombres o mujeres como insignia de la realeza, el *To'k' pakal* presentado en una vasija al heredero que asciende al trono, como una referencia a su futuro rol de líder militar, parece estar a cargo de las madres palencanas. Este hecho podría sumarse a las evidencias presentadas por otros autores,⁵ abordadas también a lo largo de este trabajo, de que en la cultura maya la guerra no fue un fenómeno cultural exclusivamente masculino en todos sus ámbitos. Esto no significa que su participación tuviera que ser necesariamente igual, sino simplemente, que aspectos como este parecen demostrar que, en la sociedad maya, las mujeres no se desentendieron totalmente de los aspectos bélicos. Incluso, tal y como propone Raimúndez (comunicación personal 2020), si aceptamos la lectura del difrasismo *To'k' pakal* como “cuerpos militares”, podría entenderse esta acción como una metáfora visual que indica que el heredero contaba también con el respaldo militar de la ciudad de origen materna. Teniendo en cuenta que las dos señoras que se muestran sujetando este elemento, Ix Tz'akbu Ajaw e Ix Kinuuw Mat, provienen de Uxte'k'uh, un sitio secundario perteneciente a la esfera política de Palenque, esta teoría podría considerarse aceptable.

En el ámbito de los ornamentos no hemos hallado diferencias notables entre los adornos que portan ellas y los que portan sus compañeros varones. En este sentido, coincidimos con las autoras que afirman que en el uso y el diseño de los ornamentos se denotaba el lujo y se embellecía a la persona que los portaba, independientemente de si era hombre o mujer (Joyce 2000a: 74; Matsumoto y Tremain 2020: 118). Lo que sí es cierto, y es importante hacerlo notar, es que la variedad de joyas que lucen los hombres es mucho más rica y extensa que la que hemos observado en ellas, probablemente porque también existe una mayor muestra de representaciones masculinas que femeninas, conservadas.

Aunque en el conjunto de la escena, una orejera, un collar o una nariguera puedan parecer insignificantes, cabe señalar que al tratar los adornos corporales tratamos tres niveles de expresión. Primero, el simbolismo que acarrea el adorno por sí mismo, tanto por el material

⁵ Véase: Reese-Taylor, *et. al.* 2009a; Guenter y Freidel 2009 o Rivera Acosta 2018.

empleado en su manufactura, como por su forma. Segundo, las consecuencias de lucirlo, la persona, el momento y el lugar escogidos para ello. Y, tercero, el ritual de ponérselos. Por eso consideramos imprescindible que se valore que las mujeres de alto rango, al igual que los hombres, tuvieron acceso a este tipo de joyas y demás ornamentos de lujo, así como el derecho de lucirlos en público.

Tampoco en el análisis del calzado y de los cinturones hemos encontrado ejemplos que se repitan comúnmente en las representaciones femeninas, que, además, sean exclusivos de este género.

Así pues, el elemento iconográfico que principalmente actuó como indicador de género en el arte oficial y que permite al observador distinguir entre el retrato de una mujer y el de un hombre, a simple vista, es su vestimenta. Es significativo que, generalmente, en el arte de las élites el cuerpo masculino está mucho más expuesto que el de las mujeres. Normalmente, las prendas femeninas ocultan parte de sus brazos, su pecho y, especialmente sus piernas. Mientras los hombres lucen taparrabos y faldas, extremadamente cortas en algunos casos, la ropa de ellas siempre les cubre hasta las rodillas o incluso, hasta los tobillos. Aunque siempre hay excepciones, como puede ser la Estela H de Copán, en la que el gobernante luce un traje de red con falda larga (Guenter 2014: 397). De acuerdo con Joyce (2002b), esto puede deberse a la dicotomía existente en la forma de percibir la sexualidad masculina y la sexualidad femenina en el arte oficial, en el que priman elementos que aluden a la condición de madres de estas mujeres por encima de otros aspectos de su sexualidad.

También está el hecho significativo estudiado por Stone (2011), de que el pecho de las mujeres sea deliberadamente expuesto o cubierto en las imágenes. Al tratarse de una parte del cuerpo que, de manera biológica, diferencia a hombres y a mujeres, su forma de plasmarlo en el arte se convierte en un recurso fundamental para expresar diferentes estereotipos de mujeres. Así, observamos que el ideal femenino de las mujeres de la nobleza en el arte monumental maya no contempla la exposición de sus senos desnudos, como sí ocurre, en algunos casos, en la pintura en cerámica. No obstante, al contrario de lo que propone Joyce (2002b), Stone (2011: 178) sugiere que no implican una menor exposición de su sexualidad, pues la imagen de señoras robustas, corpulentas y, en ocasiones, de marcadas curvas, puede igualmente haber sido entendido como un reclamo sexual. No es nuestra intención profundizar en esta discusión en nuestro trabajo, aunque sí nos parece necesario aportar nuestras propias apreciaciones. Y es que, si exponer la sexualidad de las mujeres mediante su físico tiene como fin último aludir también a su

capacidad fértil, independientemente de si el conductor del mensaje es el cuerpo o el traje, lo que es seguro es que las reinas y demás mujeres de la corte no quedaron exentas de expresar en sus retratos la virtud propia de su sexo de ser capaces de alumbrar una nueva vida, aunque tal vez de manera diferente a como lo hacen otras mujeres. Lo que nos lleva a estudiar la presencia de las madres en un apartado específico de este trabajo, en el que nos detendremos más adelante.

Al respecto, Carter, Carteret y Lukach (2020: 13), consideran que los grados de cobertura del cuerpo de una mujer mediante la vestimenta pudieron servir, no solo como marcador de género, sino también como marcador de estatus, puesto que las prendas asociadas a las mujeres de menor rango dejan más zonas del cuerpo al descubierto, en contraste con las prendas de las damas de la élite.

En este sentido, el huipil es la prenda más elocuente, puesto que no solo materializa una de las principales labores asociadas con el género femenino, la de tintar, bordar y tejer la tela, sino que, además, es el tipo de vestimenta que solo lucen ellas. En el estudio de los diseños bordados en las prendas, incidimos en el fuerte vínculo que existió entre estas y la identidad de las mujeres, hasta el punto de que hoy en día, todavía pervive como uno de los atributos más significativos para las mujeres en Mesoamérica, especialmente para las mujeres indígenas (véase p. 205).

No obstante, el huipil no es el único traje diagnóstico de los retratos de las *Ix Ajaw*. Aunque los hombres también visten faldas enrolladas en torno a la cintura, por el contrario, las túnicas, el sarong y los conjuntos de dos piezas (compuestos por huipil corto y enredo, o capilla y falda larga), son más propios de las representaciones femeninas. Mientras que ellos se caracterizan más por el empleo del taparrabos, el faldellín corto y las capas. Esto es especialmente visible en el uso del traje de red. Este tipo de vestimenta asociada con las divinidades del maíz y de la luna, ha sido identificado tanto en retratos masculinos como femeninos. No obstante, debido a sus connotaciones simbólicas vinculadas con la fertilidad, son ellas quienes lucen este traje de manera más asidua (García y Vázquez 2013: 11), y la forma de llevarlo también presenta algunas variantes. Las mujeres, como hemos estudiado, lucen un traje de dos piezas o una túnica completa, en cambio, los hombres suelen presentarse con el pecho al descubierto y un faldellín o falda de red más corta que la de las mujeres.

Un ejemplo muy significativo de esta diferencia se puede observar en la Jamba D, del Edificio D de Palenque (Fig. 4.83.), en el que hay representadas dos figuras realizando una danza con serpientes vinculada con los rituales de fertilidad (Le Fort 2002: 121). Ambos personajes portan la indumentaria de red, pero, el hecho de que el individuo de la izquierda lleve una

falda muy corta y el de la derecha, lleve una falda más larga y una capilla sobre los hombros, son suficientes para determinar que a la izquierda encontramos una figura masculina y, a la derecha, una femenina, mujer o travesti (Le Fort 2002: 122).

De este modo observamos cómo, independientemente del sexo biológico de las figuras representadas, la indumentaria conlleva unas connotaciones de género que permiten masculinizar o feminizar a las personas retratadas en función de la acción que se vaya a plasmar y la idea que se quiera comunicar. En este sentido, coincidimos con autoras como Hewitt (1999: 260) o Joyce (2000a: 7), en que estos aspectos demuestran que tal vez no es correcto extrapolar a la cultura maya la concepción de dos géneros estancos, pues es posible que, en algunos contextos, el género haya sido percibido como algo fluido, un aspecto construido de la identidad de los individuos, que, por tanto, es susceptible de transformación.

Si continuamos con la revisión de los atributos analizados, cabe destacar el perraje, como prenda complementaria que también pudo haber tenido un significado en la construcción de la identidad femenina, pues en algunas comunidades indígenas de la actualidad, su utilización sobre una u otra parte del cuerpo determina el estatus de soltera o casada de una mujer (Barrios *et. al.* 2016: 68).

En cuanto a los motivos iconográficos plasmados sobre la tela, los atavíos femeninos, al cubrir una mayor parte del cuerpo, necesariamente dan cabida a una mayor profusión de símbolos en su decoración. Sin embargo, lo cierto es que gran parte de los diseños aluden a aspectos relacionados con las creencias y las formas de percibir la realidad que tenían los pueblos mayas y, por lo tanto, sus significados y el hecho de portarlos no están restringidos a un único género, incluso cuando estos están fuertemente vinculados en el pensamiento maya a aspectos fundamentalmente femeninos, como es la fertilidad. Y es que, hasta la complementariedad de los géneros, que de acuerdo con Joyce (2000a: 76) pudo estar plasmada en los trajes (p. 219), forma parte de su complejo mundo de creencias. Así, a través de este estudio hemos aprendido que algunos de estos motivos iconográficos condensan, mediante unos meditados trazos, las concepciones mayas del universo. Por eso, es importante destacar que el hecho de que las mujeres de la élite luzcan atavíos decorados con dichos símbolos, no solamente implica que los conocían, es decir, que pudieron ser educadas y formadas para comprender estos conceptos, sino que, además, eran dignas, al igual que los hombres, de ser representadas con esos diseños.

Por otra parte, nos sumamos a las propuestas planteadas anteriormente por otros autores,⁶ de que las mujeres pudieron estar también familiarizadas con la escritura y, por lo tanto, con el oficio de artista/escrība. De hecho, no hay pruebas que demuestren lo contrario. En cambio, sí se ha detectado la presencia de signos jeroglíficos en sus trajes, trajes tejidos por ellas. Un aspecto que, de acuerdo con Matsumoto y Kelly (2018), puede servir para respaldar la participación de algunas mujeres en este tipo de actividades. Y, aunque en nuestro *corpus* no hayamos identificado pinceles en sus tocados, sí conocemos imágenes como la de la vasija K554, en la que se puede observar esta herramienta de trabajo en el tocado de una de las señoras retratadas en la escena (Vidal 2005: 184). Si, además, tenemos en cuenta algunos aspectos recogidos en las historias de algunas de estas mujeres como la fuerte influencia que pudo tener Ix Wak Chan en la reproducción de sus propias imágenes en vida o, los posibles cambios estilísticos en el arte de Bonampak que pudo traer consigo Ix Unen Bahlam desde Yaxchilán, la idea de que las mujeres pudieran haber participado en la vida artística de las ciudades, ya sea como comitentes, como artistas o como artesanas en los talleres realizando tareas de carácter más técnico como la preparación de los colores, cobra cada vez más sentido.

Por último, en lo que respecta a los tocados, como ya apuntamos en el capítulo correspondiente (p. 230), se trata de piezas tan complejas y específicas en cada retrato, que no tiene cabida en este trabajo profundizar en su implicación como elementos marcadores de género. En este sentido, tal vez el único modelo que podría ser susceptible de ser considerado como tal, es el tocado del monstruo cuatripartito (Fig. 3.101.a.), que parece haber estado asociado durante el período Clásico a las mujeres de la realeza, tanto de la región del Petén-Campeche como del área del Usumacinta.

Todo este recorrido por los atributos que componen los retratos de las mujeres de la nobleza pone de manifiesto que, probablemente, los mayas del período Clásico Temprano y Clásico Tardío, no eliminaron por completo los atributos diferenciadores de género en las imágenes porque, aunque algunas de las funciones llevadas a cabo por las mujeres eran distintas a las de los hombres, estas pudieron ser percibidas como complementarias e igualmente necesarias.

⁶ Véase: Closs 1992; Reents-Budet 1994; Vidal 2005 o Matsumoto y Kelly 2018.

5.2. | LAS MUJERES RETRATADAS MÁS QUE MADRES, ESPOSAS E HIJAS

Entre la colección de retratos que conforman el *corpus* de esta tesis, fueron seleccionados 94 casos de estudio (Anexo Tabla II.1.). Este conjunto de monumentos incluye retratos femeninos de 11 lugares diferentes en las áreas de Petén-Campeche y de Usumacinta. En total, en estas imágenes fueron identificados 115 retratos femeninos, pertenecientes a un conjunto de 58 mujeres (Anexo Tabala II.2.). En este conteo incluimos también a las mujeres que aparecen en las escenas junto a otras señoras de mayor rango, puesto que han sido analizadas también como personajes femeninos que participan en estas escenas de la élite. De este modo, apoyándonos en la información proporcionada por los estudios procedentes de otras disciplinas como la epigrafía, la antropología o la arqueología, además de otros estudios que nos preceden en el campo de la historia y la historia del arte, hemos podido reconstruir la historia de más de cincuenta señoras que pertenecieron a la élite de la sociedad maya y que, necesariamente, desempeñaron un papel activo en la vida política, económica, religiosa y social de estos antiguos reinos.

Este es uno de los aspectos más importantes del trabajo, puesto que, a pesar de que la información relativa a las vidas de estas señoras ha sido proporcionada por diferentes autores en estudios específicos,⁷ o en obras generales sobre la historia de las dinastías mayas,⁸ todavía no existe hoy en día un discurso histórico protagonizado totalmente por ellas. E, incluso en los casos excepcionales en los que han sido incluidas porque ostentaron más poder del habitual, como es el caso de la Señora Yohl Ik'nal de Palenque, generalmente los investigadores tienden a contar sus historias a partir de la relación que mantuvieron estas mujeres con importantes figuras masculinas de su tiempo. De modo que, lo que conocemos no son los nombres y las acciones de importantes reinas, nobles, sacerdotisas, artistas o guerreras, sino los nombres de las madres, las esposas y las hijas de importantes reyes, nobles, sacerdotes, artistas o guerreros. En este sentido, nos planteamos que, para abordar este estudio desde una perspectiva de género, era necesario reescribir la historia de estas señoras, elaborando una nueva narración en la que ellas son las protagonistas de su propio relato, como paso previo e imprescindible para analizar su presencia en el imaginario visual maya, puesto que en esta investigación la imagen de ellas constituye el principal objeto de estudio.

⁷ Véase, por ejemplo: Pérez *et. al.* 2015 o Navarro-Farr *et. al.* 2020 sobre la historia de la Señora K'abel de El Perú.

⁸ Véase: Schele y Freidel 1990 o Martin y Grube 2000; 2002; 2008.

Esperamos que este aspecto del trabajo pueda servir como punto de partida para que, en un futuro, se pongan en común los esfuerzos de investigadoras e investigadores de diferentes disciplinas, con el fin último de escribir la historia completa de las mujeres mayas. O, al menos, re-escribir una historia más certera sobre las dinastías mayas, que contemple también la participación activa de las mujeres. Apelamos al uso de una perspectiva más inclusiva que tenga en cuenta los hallazgos realizados a lo largo de estos años desde los estudios de género, lo que es todavía una asignatura pendiente en nuestro campo.

Ahora bien, en lo que respecta al análisis e interpretación iconográfica de la selección de obras, además de habernos permitido compilar en un solo volumen todas las representaciones artísticas relativas a algunas de las mujeres más importantes de la historia maya agrupadas por zonas geográficas, y la información que se conoce al respecto, hemos podido analizar cómo es su presencia en dichas imágenes, tan significativas para conocer a la cultura maya.

Observamos que los motivos histórico-religiosos que hay detrás de la creación de las obras de arte estudiadas, siempre giran en torno a nacimientos, fallecimientos, matrimonios y, mayoritariamente, ascensos y conmemoración de fechas calendáricas. Además de otros rituales religiosos, victorias bélicas o la legitimación de cualquiera de las acciones anteriores.

Así, se entiende que fundamentalmente estas imágenes presentan aspectos de la vida religiosa o política de las ciudades, en muchos casos, entremezclados.

5.3. | LA PRESENCIA DE LAS MUJERES EN LA VIDA POLÍTICA Y RELIGIOSA DEL PERÍODO CLÁSICO

El complejo mundo de creencias de los mayas de la Antigüedad constituía la base de todos los demás aspectos de su cultura. Por ello, la vida política estaba especialmente conectada con la vida religiosa y, por consiguiente, las personas de la élite desempeñaban importantes roles en las ceremonias rituales de la ciudad. Esto dificulta la posibilidad de analizar y clasificar las imágenes de las mujeres mayas de la élite de acuerdo con los contextos, la indumentaria o las actividades realizadas, pues, en la mayoría de los casos, estos aspectos están entremezclados en sus retratos. Así, la reina representada con los atributos de una guerrera victoriosa sobre un cautivo, puede al mismo tiempo sujetar los instrumentos que aluden a un ritual de autosacrificio o, la noble dama que se presenta realizando el propio

derramamiento de sangre, puede estar motivada por fines políticos como por ejemplo, el de respaldar el ascenso al trono de un gobernante.

Por esos motivos, consideramos que la presencia de las mujeres de la élite en el arte maya monumental, por un lado, se restringe mayoritariamente a los contextos políticos y religiosos y, por otro lado, que esos contextos deben ser estudiados al mismo tiempo, puesto que la diferenciación no siempre es clara.

Ahora bien, a partir del análisis de los casos de estudio, nos damos cuenta de que, por otro lado, la presencia femenina reflejada en el arte oficial sí se puede clasificar y estudiar de acuerdo a tres formas de representación diferentes. En primer lugar, observamos a las mujeres como protagonistas del monumento o la acción que se está desarrollando en la escena, ya sea en solitario o compartiendo dicho protagonismo con otra u otras personas. En segundo lugar, documentamos figuras de mujeres que actúan como asistentes en un evento o ceremonia en el que ellas no desarrollan la acción principal, sino que realizan alguna tarea secundaria que complementa la del personaje o personajes protagonistas. Y, en tercer lugar, identificamos los retratos de mujeres como testigos, es decir, legitimando con su presencia la acción que se está llevando a cabo o el motivo histórico que hay detrás de la creación de ese monumento. El ejemplo más común sería un ascenso al trono. Este tipo de retratos normalmente son realizados tras la muerte de la señora, por lo que su imagen es representada en calidad de ancestro, aunque no es el caso para todos los ejemplos estudiados.

Así, de un total de 115 retratos analizados, 110 pudieron ser clasificados de acuerdo a estos criterios, quedando fuera 5 cuya participación en la acción no se ha podido determinar (Anexo Tabla III.1.).

Esta clasificación parte necesariamente del total de imágenes analizadas en profundidad en el Capítulo 4, pues, si incluimos las imágenes del *corpus* completo, podemos cometer el error de interpretar erróneamente la forma de participación de algunas de estas damas.

5.3.1. | P R O T A G O N I S T A S

Uno de los aspectos fundamentales que se deriva del análisis realizado es que, si bien en el área maya se han conservado más retratos masculinos que femeninos, en la mayor parte de escenas en las que las mujeres son representadas, ellas son las protagonistas. Independientemente de que este protagonismo sea compartido con otros personajes. Del total de retratos femeninos analizados cuya forma de participación se ha podido identificar, un 58,18% protagonizan la acción.

Así, en primer lugar, abordamos el estudio de las representaciones de mujeres poderosas como únicas protagonistas. Mujeres con huipiles ricamente elaborados, con algunos de los motivos iconográficos de mayor carga simbólica, las joyas más ostentosas y los tocados de mayor complejidad, como el del monstruo cuatripartito. Mujeres que, en ocasiones, también fueron divinizadas mediante el recurso de incluir atributos propios del dios del maíz y la diosa de la luna en su indumentaria. El acontecimiento conmemorado en el monumento se registraba en los textos y, cuando se han conservado y se pueden leer, generalmente desvelan que se trataba de una fecha calendárica señalada, vinculada con el ascenso al trono de algún familiar, o el suyo propio. En estas imágenes, a veces la acción era plasmada de manera explícita, como en el caso de los rituales de asperjado o de derramamiento de sangre (que pueden, o no, implicar personificación), de los que hablaremos posteriormente, mientras que, en otros, quedaba reflejada de manera implícita a través de los objetos y los atributos que portaban, constituyendo un retrato de carácter más conceptual. De un modo u otro, la indumentaria siempre indica que se trataba de imágenes ceremoniales que servían para ensalzar a la señora retratada y a su linaje.

En ocasiones, estos retratos muestran a reinas victoriosas con distintivos de guerreras como pueden ser el escudo y otras armas (hacha o cuchillo), y el traje de red (excepto en el caso de la figurilla de Ix K'abel, Fig. 4.55.) o simplemente, distintivos específicos de las mujeres de la realeza como el bol de autosacrificio o la barra ceremonial. Aunque, el rasgo más peculiar de muchas de estas representaciones son los prisioneros postrados a sus pies. Este tipo iconográfico del mandatario pisando las espaldas del cautivo o cautivos, fue compartido por hombres y mujeres de la élite en el área maya, especialmente en la región del Petén. Así, hemos documentado retratos de señoras que muestran atributos de líderes militares en Calakmul (Estela 28, Fig. 4.1.), Naachtún (Estela 18, Fig. 4.26.), Naranjo (Estela 24, Fig. 4.39) y El Perú (Estela 34, Fig. 4.54.; Figurilla, Fig. 4.55.; ¿Estela 31?, Fig. 4.42.). Cabe señalar que, además de los ejemplos analizados, se han documentado otros interesantes en las Tierras Bajas Mayas del Norte, concretamente en Cobá. Además,

contamos con un ejemplo en el que la señora realiza un ritual de asperjado, vistiendo la indumentaria correspondiente, mientras se alza también sobre un prisionero agazapado (véase Estela 116 de Calakmul, Fig. 4.6.).

Sin embargo, el retrato canónico de la soberana con sus correspondientes atributos de poder no siempre alude a su papel en la guerra. Por lo que las armas o los cautivos no están siempre presentes, y no son un condicionante a la hora de representar la efigie de una reina como protagonista de la escena. Este es el caso de la Señora Lajunchan Uneh Mo', retratada en el Dintel 2 del Templo II de Tikal (Fig. 4.35.) o de la Señora Winikhaab' retratada en la Estela 1 de Piedras Negras (Fig. 4.91.).

En resumen, en todos los retratos de las soberanas representadas solas en la escena, independientemente del motivo histórico específico que hay detrás de la creación del monumento, lo que se nos presenta son las imágenes de mujeres gobernantes engalanadas con distintas combinaciones de ornamentos, trajes e insignias propias de la realeza, entre las que a veces se encuentran atributos de guerra. Dichos retratos sirven para construir una imagen de poder que imponga respeto antes sus espectadores y que apenas dista de las representaciones estereotipadas de los gobernantes varones. Y, no solo eso, las connotaciones divinas que entraña la función de gobernante en la cultura maya, lleva a estas señoras a personificar a los propios dioses, generalmente el dios del maíz, la diosa "vasija invertida", la diosa lunar o la serpiente de agua, como hemos visto en varias de estas representaciones, mediante el uso de atributos como el traje de red.⁹

En algunos ejemplos excepcionales, además, la protagonista no solo se muestra con el cuerpo de frente, recurso artístico empleado para ensalzar la importancia de una persona, sino mirando también con el rostro hacia delante (véase Estela 23 de Tikal, Fig. 4.30.; Estela 21 de Naachtún, Fig. 4.19; Estelas 1 y 3 de Piedras Negras, Figs. 4.91. y 4.92.).

Cabe señalar que muchos de estos retratos, concretamente algunas estelas, están pareados con los de su contraparte masculina, por lo que, a pesar de ser las únicas personas retratadas sobre la superficie de piedra que ocupan, en algunos casos comparten su protagonismo al formar parte de un grupo de dos monumentos, o de uno solo labrado por las dos caras, que representa a la pareja real. Esto fue especialmente frecuente en Calakmul durante el Clásico Tardío, aunque también hallamos un buen número de ejemplos en Naranja durante el período de regencia de Ix Wak Chan, en el que los retratos de ella fueron emparejados con los de su hijo.

⁹ Para más información sobre las personificaciones de divinidades en la cultura maya, véase: López Oliva 2018.

Además, hemos documentado también casos especiales como el de la Estela 26 de Naachtun (Fig. 4.14.), labrada en el período Clásico Temprano, en el que la cara y las manos de la Señora Tzuutz “Nik” ocupan por completo la cara frontal del monumento, engalanada con atributos iconográficos y epigráficos en su tocado, sobre sus manos y en su pecho, que crean la imagen idealizada de una reina que la sitúa en un plano casi sobrenatural.

En segundo lugar, tal y como anunciábamos previamente, el principal ritual asociado con las mujeres de alto rango en el área maya es el derramamiento de sangre por perforación de la lengua. Por ello, uno de los principales contextos religiosos en los que las mujeres son retratadas como protagonistas, son los interiores de los palacios en los que se están celebrando estos rituales de autosacrificio. En Yaxchilán se concentran la mayor parte de los ejemplos en los que esta acción es representada de manera explícita, aunque también hemos hallado muestras en otras ciudades como Bonampak o Naranjo. Y, referido de manera implícita por medio de atributos iconográficos, lo hemos documentado en otros sitios del Clásico como Piedras Negras.

Asimismo, los objetos y la indumentaria relacionada con este ritual pueden identificarse en las escenas de conjuración de la serpiente de la visión, que abordamos seguidamente, como elementos utilizados en el paso previo a la invocación.

En las escenas en las que las señoras atraviesan su lengua con la cuerda o una espina, estas han sido representadas haciéndolo solas (Estela 35 de Yaxchilán, Fig. 4.117.), asistidas por otra persona (Estela 19 de Naranjo, Fig. 4.46.), en pareja (Dinteles 17 y 24 de Yaxchilán, Figs. 4.139.; 4.108) o en grupo (Pintura mural, Cuarto 3 de Bonampak, Fog- 4.108.).

Cuando esta acción es representada en el arte sobre piedra, de acuerdo con los cánones propios por los que se rigen los retratos labrados en estos soportes, las mujeres visten elaborados huipiles con complejos diseños bordados y sofisticados tocados, que combinan algunos de los elementos más significativos como los atributos de influencia teotihuacana o la diadema de colibríes y, algunos particulares como el cráneo con tocado de serpiente. Además, se ornamentan con las joyas propias de la nobleza como las orejeras de perfil, las muñequeras clásicas, los collares de cuentas, los pectorales y, en el caso de Yaxchilán y Bonampak, las características cuerdas en torno al cuello. En sus manos o a sus pies, siempre se sitúa el correspondiente bol o plato ritual.

La fortuna de que se haya conservado al menos una escena, en la que se está llevando a cabo este ritual, plasmada sobre pintura mural, nos permite observar también el desarrollo de esta acción de una manera más naturalista, algo que queda limitado en la escultura

sobre piedra. Nos referimos a la escena grupal pintada en la pared Este del Cuarto 3 de la Estructura 1 de Bonampak (Fig. 4.108), en la que se puede observar el dinamismo de este acontecimiento. En este caso se desvela el carácter intimista de la escena, desarrollada en el interior de un palacio y, además, se pone de manifiesto no solo que era una actividad específica de ellas, sino que además se podía practicar de manera grupal.

Así, comprobamos también que el huipil, como prenda ceremonial, independientemente de su complejidad, es el traje indicando para esta función. Aunque en la escena pintada los modelos son más sencillos. Y, que el ritual se podía llevar a cabo, según las imágenes, tanto de pie, como sentada o arrodillada sobre el suelo o sobre un trono.

No obstante, como decíamos, no siempre fue necesario representar el acto específico, para hacer referencia a que se ha producido ya o se va a producir este ritual. Hay numerosas imágenes en las que las señoras sujetan el plato en sus manos o presentan rasgos iconográficos como el perforador en su tocado o la marca de la sangre en la comisura de sus labios, entre otros, como indicadores de que este sacrificio figuraba entre sus cometidos regios. Estas referencias concretas han sido señaladas también en el análisis específico de las imágenes en las que aparecen.

Tal y como comentábamos en páginas anteriores de este trabajo, de este ritual de autosacrificio hay que destacar que sea protagonizado tanto por hombres como por mujeres, puesto que se trata de un acto fundamental para el mantenimiento del cosmos, y esto demuestra que tanto ellos como ellas fueron indispensables en el desarrollo de tan importante tarea.

Como consecuencia de este derramamiento de sangre, se producía la aparición de la gran serpiente sobrenatural. Así, otro de los acontecimientos plasmados en el arte maya en el que las mujeres hacen acto de presencia como protagonistas son estas visiones de carácter sacro que, según las creencias mayas, permitían a los altos cargos religiosos y políticos de las ciudades comunicarse con los dioses y con sus ancestros, para garantizar la armonía y mantener el equilibrio en el cosmos.

En este trabajo hemos documentado diferentes variantes a la hora de representar el tipo iconográfico de la mujer y la serpiente en el arte oficial. Por un lado, están las imágenes en las que las mujeres, tanto solas (Dinteles 15 y 25 de Yaxchilán, Figs. 4.151 y 4.109.) como acompañadas (Dinteles 13, 14 y 55 de Yaxchilán, Figs 4.128, 4.129 y 4.155.), presencian la aparición de la enorme serpiente de la visión, y al ancestro que surge entre sus fauces e interactúa con ellas. La criatura generalmente emerge desde un bol de cerámica dispuesto

en el suelo, aunque no es así en todos los casos. Hay imágenes en las que el cuerpo del ser discurre por el plano del fondo de la imagen, por detrás de los cuerpos de las personas retratadas.

En este tipo de escenas, también características de Yaxchilán, la indumentaria de las mujeres despliega su máxima riqueza, desde sus tocados complejos hasta sus huipiles repletos de diseños simbólicos, pasando por las joyas más ostentosas. Además, estas señoras siempre cargan en sus manos los objetos que han utilizado para el autosacrificio, aunque eso implique la representación de más de un bol en la escena. De hecho, en general, la indumentaria es muy parecida a la que observamos en los citados episodios de derramamiento, probablemente porque se trata de rituales interconectados. El único ejemplo encontrado en otro sitio, y que presenta más variantes, es la Estela 37 de Naranjo (Fig. 4.45.), que muestra a una señora con el traje de red y el tocado del monstruo cuatripartito que lo caracteriza.

Por otro lado, documentamos varios retratos de señoras que sujetan entre sus brazos una barra ceremonial rígida de la que emerge la gran serpiente de la visión. En estas escenas la serpiente se aparece de diferente manera, pero el traje ceremonial de las mujeres es muy parecido al de las versiones del episodio comentadas anteriormente, en las que la serpiente emerge del bol o simplemente se sitúa ante o detrás de ellas. Este es el caso de la Estela de San Francisco (Fig. 4.38.), en la que la barra parece haber sido atravesada por el animal, quedando la cola a un lado y la parte superior de su cuerpo en la otra. En otros ejemplos, como en la Estela 31 de Naranjo (Fig. 4.42.), entre otras, la serpiente es bicéfala y sus cabezas sobresalen cada una por un extremo. Por la boca o las bocas de la criatura, asoma siempre el dios K'awil.

En la mayoría de estos casos, las señoras fueron representadas solas y luciendo el traje de red completo.

Finalmente, analizamos imágenes en las que las protagonistas sostienen entre sus brazos el sinuoso cuerpo de la propia serpiente bicéfala, de cuyas fauces también emergen representaciones de divinidades. En los ejemplos estudiados (Dinteles 38, 40 y 51 de Yaxchilán, Figs. 4.152, 4.141., 4. 154; o los Escalones II y III, de la Escalera Jeroglífica 2 del mismo sitio, Figs. 4.104; 4.134.), las señoras están sentadas con las piernas cruzadas, el torso de frente y el rostro de perfil, acompañando con sus brazos y su cuerpo el movimiento de la criatura. Las volutas y demás elementos iconográficos en la escena sitúan a las retratadas en un contexto sobrenatural y les otorgan un halo de sacralidad.

Esta última variante del tipo iconográfico, probablemente derivada de las imágenes de reyes y reinas sujetando la barra ceremonial, parece haber sido exclusiva de las personas gobernantes de Yaxchilán, para representar la conjuración de la serpiente de la visión.

Su indumentaria también repite las formas y decoraciones complejas y simbólicas, así como el uso de materiales preciosos, que vemos en todas las demás formas de representación de las mujeres con las serpientes en el arte oficial maya.

En este último grupo, se podría integrar también el retrato de la Señora Tz'akbu Ajaw sobre el Pilar del Templo de las Inscripciones de Palenque (Fig. 4.76.), en el que fue representada acunando al pequeño heredero al trono con su mano derecha, que personifica al dios K'awiiil. Aunque está de pie, la disposición de sus brazos recuerda mucho a la de los Dinteles 38, 40 y 51 de Yaxchilán y, al igual que en este último, la señora se encuentra sobre un mascarón. Así bien, en sintonía con el estilo predominante en Palenque, la señora viste una falda de red.

Otro de los rituales reflejado en el arte y protagonizado por mujeres en varias ocasiones, es el ritual de esparcimiento o asperjado. Independientemente de si este ritual es llevado a cabo por un hombre o por una mujer, quien lo realiza se muestra en la imagen con el brazo extendido hacia abajo, arrojando un conjunto de gránulos (semillas, sangre o copal) que caen hacia abajo.

Entre las mujeres analizadas existen 4 ejemplos en los que las señoras realizan este ritual (Elemento 19 de La Corona, Fig. 4.50.; Dintel 1 y Estela 116 de Calakmul, Figs. 4.12. y Fig. 4.6.; Estela 32 de El Perú, Fig. 4.66.) y, además, en nuestro *corpus* total reconocemos al menos 2 casos más (Estelas 9 y 16 de la Florida). En todas estas escenas, la indumentaria difiere de la que acostumbramos a ver en otras imágenes, pues los indicios apuntan a que existió un traje específico para esta ceremonia. García y Vázquez (2013: 7-8) describen un tipo de huipil concreto, recogido y anudado en los laterales, de manera que la tela sube hasta la altura de las rodillas, decorado con el símbolo *pohp*. De acuerdo con nuestro análisis, este traje podría estar compuesto por varias prendas, un enredo o corte interior, y, encima, este huipil anudado que describían las mencionadas autoras o una especie de delantal o capa delantera. El Elemento 19 de La Corona parece ser el único en el que la señora viste el traje de red completo, aunque subido y anudado en los laterales, en lugar de las prendas que, como decimos, parecen haber sido propias de este rito.

Además, tanto en la Estela 32 de El Perú, como en el citado Elemento 19 de La Corona, las señoras comparten la escena con otra figura masculina. O, en otros casos, como el de la Estela 116, esta estaba emparejada con la Estela 115, que representa a un varón.

Las señoras que participan en este ritual de esparcimiento también lucen complejos tocados de plumas largas, excepto la mujer representada en el Dintel 1 de Calakmul. Aunque la erosión imposibilita visualizar esta imagen con claridad.

En última instancia, respecto a las imágenes en las que las mujeres son las protagonistas, contamos con un ejemplo muy particular, el del Dintel 57 de Yaxchilán (Fig. 4.132.). En la imagen tallada sobre este monumento, la señora, ya fallecida, fue representada en un trono, por encima de la figura de su hijo, el gobernante, que se hizo retratar ante su madre, de pie y de perfil. Lo interesante de esta disposición, muy poco usual, es que ella acapara el protagonismo en la escena para legitimar el reinado de él, al contrario de lo que observamos en otros lugares como Palenque, en el que ellas fueron representadas como testigos, y la figura preponderante en la imagen siempre es la de la persona que hereda el trono.

Por otra parte, como ya hemos explicado, no han sido incluidas en este estudio las imágenes de mujeres protagonizando actividades de carácter más humilde y cotidiano, debido a la ausencia de datos que permitan situarlas en el relato histórico que guía esta investigación. Esto hace que en el *corpus* predominen las imágenes idealizadas relativas a la vida de las élites. No obstante, cabe señalar que también contamos con un par de ejemplos excepcionales que muestran a mujeres protagonizando eventos sociales relacionados con el poder.

Nos referimos, por un lado, al Panel 6 de la Corona (Fig. 4.49.), en el que fue inmortalizada la llegada de la Señora Ti' Kaan Ajaw de Calakmul, así como la de la Señora Naah Ek de Dzibanché, que había tenido lugar mucho tiempo atrás. De este modo, no solo queda patente la importancia que se le dio en la cultura maya a la presencia de mujeres de linajes reales extranjeros en las ciudades, sino también que ellas, igual que los hombres, contaban con sus propias formas de participación en la vida pública de los diferentes reinos.

Y, por otro lado, remitimos a la Escena Se-S1 (Fig. 4.7.), plasmada en la cara sur de la base de la Estructura de los Murales de Calakmul que, de manera excepcional, muestra a una mujer cuya alta escala social queda patente en su vestuario, en una escena en la que se representa posiblemente un festín patrocinado por alguna distinguida familia de la nobleza, sino la propia familia real, con motivo de algún evento de estado (Boucher y Quiñones 2007: 48-49) o una escena de mercado (Martin 2012: 80). Lo que parece evidenciar que, la organización y supervisión de banquetes oficiales o la adquisición de productos en los mercados para tal fin, pudo haber formado parte de las funciones de las damas de la nobleza, como un acto más de exhibición del poder público, característico de la aristocracia.

Un futuro estudio que aborde más representaciones en otros formatos como las vasijas, podrá arrojar más información sobre estas escenas político-sociales de carácter más narrativo y quizás, algo menos idealizadas que las que vemos en la escultura. Lo que nos permitirá conocer mejor las acciones de las mujeres en los contextos de palacio, más allá de lo institucional y lo ritual. Véase, por ejemplo, la presencia de la mujer en el trono en una audiencia real en la Vasija K4996, o su presentación en palacio, o rendición de pleitesía a un gobernante en la escena K2573, por parte de la Señora de Ik en ambos casos.

En síntesis, las mujeres de la élite fueron retratadas en el arte oficial como gobernantes idealizadas, luciendo todas las insignias regias y, encarnando tipos iconográficos tan significativos como es el de gobernante sobre cautivo, igual que los hombres. Además, también protagonizan rituales sumamente importantes como el de personificación, derramamiento de sangre, conjuración de la serpiente de la visión y asperjado. O, en su defecto, portan atributos que aluden a estos rituales. Y, por último, hallamos también algunos ejemplos en los que ellas protagonizan otro tipo de eventos sociales y políticos como la escena de la llegada o la escena del mercado. En este conjunto de imágenes, tanto solas, como acompañadas, las mujeres retratadas destacan por su protagonismo.

5.3.2. | ASISTENTES

La aproximación iconográfica demuestra que en la vida política y ritual de la corte maya del Clásico las mujeres también desempeñaron otras funciones complementarias a las de sus compañeros varones y, entre ellas, se encuentra la de asistirles durante algunas ceremonias rituales. En estos casos, la composición de la escena refleja que, aunque su presencia es necesaria para el desarrollo de la acción, su papel es secundario, pues el foco de atención recae sobre las otras figuras.

Este tipo de participación de las mujeres como asistentes durante importantes eventos rituales y políticos en los ámbitos de poder maya ha sido aceptado generalmente por los investigadores como las funciones principales o más comunes llevadas a cabo por las mujeres, tal como ya se ha expuesto. Probablemente, estas conclusiones derivan de haber interpretado como un acto de asistencia la acción de legitimar el poder regio al presentarse como testigos en las escenas. Como veremos a continuación, desde nuestro punto de vista no es adecuado estudiar estas dos acciones por igual, de modo que, de acuerdo con nuestro trabajo, realmente los retratos de las mujeres como asistentes son los que menos

abundan en las regiones estudiadas. Es decir, según el cálculo porcentual, apenas el 11,82% de mujeres de la élite actúan como asistentes en las escenas estudiadas.

Asimismo, cabe señalar que también hemos hallado, aunque en menor medida, imágenes en las que es el hombre el que asiste a la mujer en sus propios rituales. Un buen ejemplo puede verse en la cara trasera de la Estela 19 de Naranjo (Fig. 4.46.). Y, tal vez cabría apuntar también el conocido Dintel 24 de Yaxchilán (Fig. 4.108.) puesto que el gobernante parece desempeñar un rol de asistente en la acción, al sujetar la antorcha mientras Ix K'abal Xook realiza el ritual de sangrado.

Ahora bien, concretamente, los acontecimientos religiosos que parecen haber sido protagonizados siempre por varones, en la mayoría de los casos asistidos por mujeres, son las danzas rituales representadas en el arte monumental,¹⁰ generalmente con el fin de conmemorar algún evento histórico, como una fecha de final de período o un ascenso. En estas escenas las mujeres también son partícipes, pero los recursos visuales apuntan a que su preponderancia era algo inferior en contraste con la de la otra figura, puesto que suelen ser representadas de menor tamaño o de perfil. Esto no significa que, a efectos prácticos, su función no fuera igualmente necesaria o valorada, pero los atributos iconográficos parecen indicar que, en estos casos, ellos eran los protagonistas.

En este punto, cabe señalar que nos referimos a las escenas en las que las figuras representadas son contemporáneas, generalmente marido y mujer, y no aquellas en las que las madres, en calidad de ancestros, se aparecen ante sus hijos para legitimar su poder. En las escenas que ahora nos ocupan, ambas figuras regias pueden estar siendo representadas *postmortem*, también como un recurso político por parte de su descendiente para ensalzar el linaje del que procede, pero en el acto representado la pareja real se muestra participando en su propio ritual y no como testigos en el de otra persona, rememorando hechos acaecidos verídica o idealmente, en el momento en que ambas personas todavía vivían. Igual que ocurre con muchas de las imágenes que ellas protagonizan.

La presencia de las mujeres como asistentes en este tipo de escenas se caracteriza por el uso de los ropajes y los atributos ceremoniales más ricos, es decir, de una indumentaria muy similar a la que identificamos en las mujeres cuando aparecen como protagonistas, pues, al fin y al cabo, se sigue tratando de personajes de la élite representadas en el contexto de celebraciones rituales y políticas. No obstante, lo que caracteriza estos retratos

¹⁰ Especificamos arte monumental porque en las escenas plasmadas sobre otros soportes, como los vasos de cerámica policromada, las mujeres también han sido representadas como danzantes. Véase el ejemplo de la Vasija K554.

es que, generalmente, cargan en sus manos algunos de los objetos citados anteriormente, como exclusivos o especialmente vinculados con el género femenino. Nos referimos al bulto ceremonial atado y al bol con los instrumentos propios del autosacrificio. Este tipo de escenas se concentran sobre todo en Yaxchilán, durante el período Clásico Tardío.

En este sentido, se ha identificado un tipo de participación diferente en una señora de Bonampak, Ix Ahkul Patah, quien se muestra como asistente en la imagen que conmemora el ascenso de su hijo, pero, además, se cree que puede estar oficiando su boda con Ix Unen Bahlam de Yaxchilán, también presente en la escena (véase Fig. 4.158.).

Además de acompañar a otros personajes durante las danzas ceremoniales, algunas damas de la nobleza fueron retratadas como asistentes durante las escenas de vestido. Estas forman parte de lo que Kubler (1969: 9-10) denominó “imágenes conmemorativas de ceremonias dinásticas relativas a personas históricas” (véase Tabla 3.2.). Previamente, hemos comentado que no solo los materiales y los diseños que decoran los atavíos mayas, y el hecho de llevarlos en unos contextos u otros, son considerados simbólicos, sino también el propio acto de vestirse y colocarse esos adornos. Así pues, entre los temas destacados en las obras de arte maya también quedó inmortalizado el momento de preparación para la batalla de algunos mandatarios, conocido como escena de vestido, puesto que estas figuras están recibiendo de manos de sus asistentes, en algunos casos sus esposas, los instrumentos y atavíos bélicos que complementarán su atuendo para la batalla. El yelmo, la máscara o el estandarte de guerra son algunos de ellos.

En Yaxchilán, se ha identificado con seguridad una escena de este tipo, la que fue esculpida en el Dintel 26 (Fig. 4.110.), en la que Ix K'abal Xook sujeta el yelmo con la forma de la cabeza de un jaguar y, tentativamente, se ha propuesto que el Dintel 41 (Fig. 4.148) represente un episodio parecido o, tal vez, una danza ceremonial.

La otra escena de vestido documentada en nuestro *corpus* fue pintada sobre la vasija cerámica K2695 y representa a la pareja real de Tikal, así como a dos asistentes, hombre y mujer.

Es llamativo que, mientras en el primer caso (Dintel 26) ella se muestra de perfil y el gobernante ocupa la posición preponderante en la escena representado de frente, en el segundo (vasija K2695), la presencia de los dos asistentes hace necesaria la utilización de un recurso artístico que permita identificar a la reina y distinguirla de la otra mujer, tal vez por eso la señora fue retratada también de frente, sobre la vasija policromada. Del mismo modo, es interesante apuntar que la posición y los trajes de las Señoras de los Dinteles 26 y 41 de Yaxchilán guardan más parecido con el de la asistente retratada en la vasija que

con la postura y el vestido de la dama principal, pues también se disponen de perfil y llevan los hombros al descubierto, aunque la decoración simbólica en el cuerpo del traje solo es visible en los huipiles de las reinas consortes.

No obstante, independientemente de las variantes, este tipo de escenas siempre se caracteriza por el hecho de que la señora, vestida con un huipil y un recogido o tocado que, si bien no es el modelo más ostentoso, suele presentar elementos significativos adheridos, ofrece al personaje masculino ataviado como un guerrero uno o varios instrumentos destinados a ser empleados simbólicamente o verídicamente durante la batalla.

En resumen, las mujeres en ocasiones fueron retratadas asistiendo a sus esposos en ceremonias de danza ritual o en escenas de vestido y, aunque son los ejemplos menos abundantes, son retratos en los que la imagen de ellas queda relegada respecto a las de los varones, verdaderos protagonistas de la acción. Aunque insistimos, la presencia de ellas es complementaria e imprescindible para que se produzca el ritual, y así lo dejaron registrado en la piedra caliza. Además, por regla general son escenas que muestran a la pareja real o a una noble de la esfera de poder del sitio, junto al mandatario, y no a una madre con su hijo. Y, de manera excepcional, contamos con la imagen de la mujer oficiando el matrimonio real de su descendiente.

5.3.3. | TESTIGOS

Una de las características que comparten la mayor parte de los retratos analizados es que las mujeres representadas ya habían fallecido cuando se talló o se pintó su efigie, por lo que un buen número de ellas son retratadas como ancestros, plasmadas en el programa iconográfico de sus descendientes con el fin último de legitimar su posición en el poder. Como hemos visto, algunas de las primeras referencias sobre este tipo de participación femenina en los contextos religiosos fueron proporcionadas por McAnany en 1995 (véase p. 78). En este trabajo, nos referimos a ellas como testigos porque, en muchos casos, su mera presencia observando la escena es suficiente para transmitir el apoyo a la acción que se está desarrollando. En otros casos, participan en la acción, pero no hemos incluido esta forma de representación entre las efigies de mujeres como asistentes que hemos visto en el epígrafe anterior, puesto que se trata de una asistencia simbólica, no real, cuya importancia reside en el testimonio que deja su presencia en la imagen, avalando, generalmente, el ascenso al trono del siguiente mandatario. No es, por tanto, un acto de asistencia, sino de transmisión

de poder y, en este caso, la intervención se produce con el fin de legitimar, no de colaborar durante el ritual. Estos serían ámbitos de naturaleza político-religiosa.

Existen múltiples variantes a la hora de representar a las mujeres como ancestros-testigos. Por un lado, aunque fue poco común, algunas señoras fueron representadas emergiendo desde el suelo, por lo que solo se representó su busto. Se trata de representaciones de ancestros que se manifiestan desde el interior de la tierra y, con su presencia, contribuyen a legitimar el poder del mandatario que comisiona el monumento. Nos referimos concretamente a los retratos de los ancestros que fueron representados como árboles frutales, en los laterales del Sarcófago de K'inich Janahb Pakal de Palenque (Figs. 4.68.; 4.71.). Entre estas figuras se encuentran dos mujeres, retratadas dos veces cada una y, a pesar de las particularidades que distinguen cada uno de los retratos de este sepulcro, no se produjo ninguna distinción de género a la hora de representar a los ancestros de esta forma.

Estas no son las únicas imágenes de señoras emergiendo en calidad de ancestros, pues otro retrato muy conocido es el de la Señora de la Estela 40 de Piedras Negras (Fig. 4.99.), en el que se puede ver al propio gobernante arrodillado en la mitad superior del monumento, realizando un ritual de asperjado para invocar a su antecesora, cuyo busto, de mayor tamaño, emerge desde la parte inferior.

Por otro lado, durante el período Clásico en Yaxchilán, parece haberse extendido un formato de estela que Tate (1992: 99) define como estelas cosmológicas y de final de período, caracterizadas por representar un acto en la parte central con dos figuras dispuestas en menor tamaño en la parte superior. Dichas figuras podían estar representadas en un pequeño compartimento separado del resto de la escena (Estela 11 de Yaxchilán, Fig. 4.122.) y, en algunos casos, integradas cada una en un cartucho jeroglífico (Estelas 1, 4, 8 y 10 de Yaxchilán, Figs. 4.126.; 4.120.; 4.106; 4.121.). Se trata de un recurso sistematizado para representar a los ancestros de la madre y el padre del mandatario. Así, encontramos muchos ejemplos de señoras sentadas a la manera oriental, en estos compartimentos o cartuchos, emparejadas con la figura de sus esposos, que siguen los mismos cánones de representación. Normalmente, portan el elaborado tocado del monstruo cuatripartito y visten un huipil decorado, están descalzas y sujetan una gran barra ceremonial en diagonal, aunque en otros casos solo gesticulan con sus manos. Se trata de una de las variantes del tipo iconográfico de la mujer testigo-ancestro, característico de Yaxchilán, donde observamos al menos cinco ejemplos. Cabe insistir en el hecho de que, en estas representaciones, la imagen de ambos antecesores, hombre y mujer, es tratada por igual, no observamos ningún atisbo de preponderancia de uno sobre el otro a nivel iconográfico.

En algunas vasijas también hemos identificado representaciones aisladas de personajes de la realeza en el interior de cartuchos glíficos. El ejemplo estudiado es el de la Vasija Schaffhausen de Calakmul (Fig. 4.2.), pero también hemos localizado una señora retratada dentro de un cartucho glífico en una vasija de Oxkintok, la K4463.

Finalmente, como anunciábamos anteriormente, las mujeres como ancestros también fueron retratadas participando de una manera más activa en la escena, arrodilladas o sentadas al lado del protagonista, de pie frente a su trono, o flanqueándolo junto a su esposo, escenificando una transmisión de poder. Nos referimos a las representaciones en las que las mujeres, principalmente las madres de los gobernantes o, en su defecto, ambos progenitores, están presentes en el monumento que conmemora el ascenso al trono de la o del gobernante correspondiente. En nuestro estudio hemos identificado diferentes formas de plasmar esta variante del tipo iconográfico de mujer-ancestro-testigo.

Durante el Clásico Temprano, fue frecuente la práctica de retratar a la madre y al padre en los laterales de las estelas, de perfil y orientados hacia la cara principal del monumento, donde se encuentra el gobernante, ya sea hombre o mujer (Tuszyńska 2016: 219). En Piedras Negras, y también en Tikal, se erigieron varias estelas que siguen este modelo, entre ellas, la conocida Estela 23 (Fig. 4.33.), en la que se consagra como gobernante a la Señora Yok'in. Este tipo de imagen desembocará más tarde en las composiciones vistas también en Piedras Negras, en la Estela 14 (Fig. 4.100.) o en la Estela 33 (Fig. 4.88.), por ejemplo, donde los testigos de la entronización pasan a representarse también en la cara frontal, delante de la persona que protagoniza el ascenso.

En Palenque, son muy frecuentes las imágenes en las que el personaje principal, el gobernante, fue representado de pie, realizando algún ritual o, sentado sobre un trono, flanqueado por sus progenitores que, como ancestros, se sientan o arrodillan junto a él, y sostienen en sus manos las insignias que contribuyen a enaltecer su ascenso al poder. Así, hemos documentado varias imágenes en las que es la madre quien se arrodilla junto a su hijo y le ofrece con sus manos las insignias, el tocado de tambor mayor en la Placa Oval (Fig. 4.69.) y la efigie del dios K'awiil en el Panel del Templo XIV (Fig. 4.73.). En ambos casos las mujeres visten el traje de red. En las demás, son el padre y la madre quienes se sitúan a ambos lados del mandatario, sentados sobre el suelo o sobre un trono, y la indumentaria de ellas varía entre el traje de red, el sarong y el corte decorado en los bordes. Lo interesante de estas imágenes es que no se advierte ninguna diferencia de jerarquía a la hora de presentar a ambos progenitores, el ancestro femenino es tan importante como el masculino, ocupan la misma posición, se alternan indistintamente entre el lado izquierdo o derecho de

la imagen, realizan la misma función, y sus atributos iconográficos son similares excepto en sus tocados y en sus trajes, que como ya hemos visto, constituyen importantes marcadores de género, pues sabemos que se trata de piezas personalizadas para cada individuo.

En conjunto, se trata de escenas paradigmáticas que muestran la transmisión del poder de una generación a otra.

A veces, las mujeres de la élite también están presentes durante el ritual de derramamiento de sangre de sus contemporáneos, generalmente de sus esposos, sin necesidad de ser mostradas como ancestros legitimadores, sino sencillamente como testigos que los acompañan durante el acontecimiento, situadas de pie y de perfil detrás de ellos. Un ejemplo puede verse en el cuerpo central de la Estela 3 de Yaxchilán (Fig. 4.105.), o en la Estela 4 del mismo sitio (Fig. 4.133.). En este caso no hemos considerado a las señoras como asistentes, puesto que ya hay otra figura en la escena, delante del mandatario, que parece estar oficiando la ceremonia. De este modo, es posible que su presencia en la escena, al mismo tiempo que demuestra el apoyo hacia el gobernante, augura su futura participación en el mismo ritual. En este sentido el Panel 19 de Dos Pilas es un buen ejemplo que prueba cómo al evento de derramamiento de sangre del aspirante al trono podían acudir otros miembros de la corte, no para asistirle en el acto, sino como testigos de su celebración.

En general, en el caso de las mujeres como testigos no hemos detectado uniformidad a la hora de representar a las señoras, pues hay quienes fueron retratadas con trajes de dos piezas, de red o no, y otras con elaborados huipiles decorados con motivos sumamente significativos. Al parecer, en las escenas de transmisión de poder y legitimación, las señoras visten de acuerdo con los cánones estilísticos correspondientes con la ciudad y el período en el que fue erigido el monumento. Y, en todos los casos, lucen numerosos atributos que las vinculan con las esferas de poder, además de las insignias regias propias de su casa. Así, en el caso concreto de Piedras Negras, portan el cetro o sangrador que debió estar asociado con la realeza del sitio, del mismo modo que en Palenque ofrecen el tocado de tambor mayor, entre otros objetos.

Ahora bien, en este grupo también se incluyen las imágenes en las que las mujeres participan como testigos en acontecimientos exclusivamente políticos, cuyo acto de presencia se debe a que forman parte del séquito real. Nos referimos a las escenas plasmadas en los murales de Bonampak y aparentemente también de Chilonché. El carácter narrativo de estas pinturas da lugar a otro tipo de representación. La representación de mujeres de la corte que, de pie, o sobre el trono, contemplan el acontecimiento histórico que se está narrando, ya sea la presentación del niño heredero,

la humillación de unos cautivos o el desarrollo de una batalla. En este tipo de representaciones, los tocados y las joyas son más livianas, y sus vestimentas más sencillas, algo más alejadas de la ostentosa parafernalia que caracteriza los idealizados retratos labrados sobre la piedra, pero sin dejar de demostrar la riqueza y la elegancia de su rango en sus diseños. Es posible que estas imágenes transmitan una idea más veraz acerca del vestuario que lucían las mujeres de la élite cuando asistían a actos institucionales. Y, aunque no se haya podido estudiar con profundidad, en nuestro *corpus* cabe destacar también la escena plasmada en la vasija K2914, en el que se muestra a dos mujeres de la élite de Río Azul, actuando también como testigos en una escena de palacio.

En la escultura también hay imágenes que podrían considerarse dentro de este grupo, pues presentan a figuras femeninas de perfil, al lado del gobernante, observando cómo se desarrolla la escena, de una manera similar a cómo las vemos en los murales del Cuarto 2 de Bonampak. Nos referimos al Dintel 1 de Tixan (Fig. 4.145.) y a otras imágenes en las que no nos detenemos en este estudio, como la Estela 2 de Dos Caobas. Los nuevos hallazgos y un futuro análisis más detallado de escenas como estas podrían contribuir a conocer mejor la temática de dichas imágenes y la forma de participación de las mujeres en ellas. Aunque, si el Dintel 1 de Tixan representa realmente una danza, es posible que en este caso las señoras no estuvieran actuando como testigos, sino como asistentes, portando algunos de los elementos necesarios para el desarrollo de la acción.

En otros casos, la mujer comparte representación con el mandatario, como en la Estela 31 de El Perú (Fig. 4.64.), pero la mala conservación nos impide comprobar si estaban protagonizando algún tipo de evento entre ambos, si ella está actuando como asistente en una escena de vestido o si es testigo en una danza ceremonial. Y todavía es más complicado de discernir en obras de las que solo se han conservado algunos fragmentos, como la Estela 9 de Naachtún (Fig. 4.25.).

Así, los retratos de mujeres como testigos componen una buena parte de los casos de estudio analizados con más profundidad. Según nuestra investigación, el 30% de las mujeres son retratadas como tal en el arte oficial. Y, se agrupan en mujeres como ancestros, con sus respectivas variantes (emergiendo desde el suelo, en compartimentos superiores o flanqueando a la persona protagonista), mujeres que son testigos de ceremonias rituales y, por último, mujeres que presencian acontecimientos políticos.

5.4. | “ E L L A E S M A D R E ” LAS FIGURAS MATERNAS, RETRATOS TRANSVERSALES EN EL IMAGINARIO VISUAL MAYA

La expresión con la que introducimos este epígrafe, cuya lectura todavía no se ha descifrado, es solo una entre las numerosas formas que existieron en el vocabulario maya para referirse a las mujeres, cuando sus nombres fueron plasmados en los textos jeroglíficos que acompañan a las imágenes. *Yal* “hijo de madre” o *ubaah ujuntahn* “su más querido”, fueron otras formas empleadas por las y los gobernantes para dejar constancia de las relaciones de parentesco con sus progenitoras.¹¹ No obstante, nos inclinamos especialmente por la primera, puesto que se refiere directamente a ellas, y a uno de los aspectos fundamentales de sus vidas, su condición de ser madres.

A través de sus lecturas, los epigrafistas han demostrado que fue costumbre entre los miembros de la realeza maya dejar plasmados sus lazos genealógicos en los textos. Es más, de acuerdo con los estudios de esta disciplina, ensalzar el nombre de la madre y del padre fue una práctica común en los programas artísticos de la mayoría de las reinas y los reyes del período Clásico (Vázquez López 2015: 151). En este sentido, es importante remarcar que, dejar patente la relación de las madres con sus hijos fue igual de importante que dejar constancia de las vinculaciones padre-hijo (Helmke 2017: 88).

A lo largo de este trabajo, comprobamos que la presencia de las madres no solo destacó en los textos, sino que estas también se convirtieron en figuras determinantes en las representaciones. Principalmente como testigos, pero también como protagonistas o asistentes. Así, independientemente de si una mujer participó en mayor o menor medida en la vida política y religiosa de una ciudad, y, al margen de si fue retratada con unos atributos u otros, lo cierto es que, como madres, su presencia en las imágenes es muy variada, y también constante. La mayoría de las representaciones femeninas estudiadas fueron comisionadas por los descendientes de las protagonistas y, en un buen número de imágenes, el motivo histórico que hay detrás de sus retratos está vinculado con la transmisión y la legitimación del poder de sus hijas y, en mayor medida, de sus hijos.

La variedad en la forma de retratarlas está justificada por la diversidad de estilos propios de cada momento y cada sitio. No obstante, ¿podemos hablar de un tipo iconográfico para representar a las madres en el arte oficial?

¹¹ Para un análisis exhaustivo de estas expresiones y los monumentos en los que se han registrado, véase: Tuszyńska 2016.

De manera generalizada, en prácticamente todas las culturas del mundo las imágenes de mujeres con niños han sido percibidas como representaciones de la maternidad. Esto es así porque se trata de imágenes de contenido temático primario que, al imitar una realidad, pueden ser interpretadas mediante la experiencia cotidiana del observador (García Mahiques 2009: 35).

En algunas manifestaciones artísticas mayas se han documentado imágenes de este tipo, de mujeres cargando a sus hijos en brazos, sobre los muslos o en la espalda, en formatos artísticos de carácter doméstico como son las figurillas de barro. Estas han sido interpretadas lógicamente como representaciones de madres, desempeñando el rol social de criar y educar a los hijos, y de acompañarlos durante sus primeros rituales de paso (Horcajada 2015: 312). Sin embargo, esta función primordial asociada a las mujeres, no está reflejada de una manera tan evidente en el arte oficial o, sencillamente, son otros aspectos de la maternidad los que se quisieron representar.

Como herramienta de comunicación visual al servicio de las élites, las obras de arte público tenían como objetivo representar imágenes idealizadas de personas gobernantes, tanto mujeres como hombres. Por consiguiente, las acciones representadas, y las alusiones a las funciones desempeñadas por quienes protagonizan las obras, siempre giran en torno a aspectos de la vida política o religiosa maya y, en este sentido, la figura de la madre tiene un papel fundamental, más allá que el de cuidar de sus hijos. La idea de la maternidad adquiere un nuevo cariz en este contexto, las madres, son madres de reyes y de reinas, es decir, son mujeres con la capacidad de dar vida a futuros y futuras gobernantes, de transmitir su propio poder y de legitimarlo una vez que pasa a manos de sus descendientes.

En esta línea, tal vez es un error tratar de buscar un tipo iconográfico específico para la mujer madre, pues todas las retratadas lo eran o se esperaba que tuvieran la capacidad de serlo. Quizás es más recomendable identificar los atributos específicos en los retratos contruidos que aluden a esta capacidad, a esta función. Es decir, que no solo se trata de las representaciones de mujeres que han sido madres, sino también, de retratos que ensalzan el potencial de cualquier mujer representada, como sujetos susceptibles de convertirse en dadoras de vida.

De esta manera, lo que tenemos es una idea implícita de las madres, que se traduce en símbolos referentes a la fertilidad: como los motivos iconográficos relacionados con la tierra ubérrima (patrón de red y de diamantes en el textil); con el agua que la fecunda (**MUYAL**, barra celestial o bandas en zigzag, etre otros); las combinaciones de varios como las grecas y el símbolo **IK'**, que podrían aludir a la fertilidad que proviene del interior de la tierra; las flores, paradigma en la representación de la capacidad reproductiva de la mujer; animales

como las serpientes o el colibrí succionando el néctar de la flor; el cinturón *xook* y, algunos más. Como ya hemos estudiado, estos símbolos no son exclusivos de la indumentaria de las mujeres, pero sí aluden indirectamente a esta capacidad propia de ellas, imprescindible para la subsistencia. Así, aunque se trate de un aspecto del que los hombres se apropiaban, especialmente aquellos que querían condensar todo el poder en sus regias figuras, no deja de ser un ámbito relacionado con la feminidad y, con un aspecto muy concreto de la identidad de las mujeres, su potencial para convertirse en madres.

Muchas de estas mujeres madres, además de símbolos relacionados con la fertilidad, exhiben otros tantos relacionados con la guerra, que generalmente se han interpretado como indicadores de su participación literal o figurada, en acontecimientos bélicos o relacionados. No obstante, en este punto cabe remitir a uno de los aspectos señalados por Rivera Acosta (2018: 131-132) y es que, en el pensamiento en otras culturas precolombinas de Centro y Sudamérica, se establecieron paralelismos entre los guerreros que mueren en la batalla y las mujeres que no superaban los partos, entendiendo que compartían el mismo destino que el de los soldados (véase también Sullivan 1966). Lo que, si se extrapola al caso maya, podría entenderse también como una explicación alterativa a la presencia de atributos iconográficos relacionados con la guerra en los retratos de un buen número de mujeres.

Otro de los aspectos que parecen evidenciarse en el arte es que, generalmente, las madres, cuando aparecen junto a sus hijos, en la mayoría de los casos lo hacen en calidad de testigos.

Estas cuestiones estarían en sintonía con la mencionada teoría de Joyce (2002b), de que lo importante en las imágenes de las mujeres de la élite era dejar patente su rol de madres, por encima de su sexualidad.

Esto nos lleva a reflexionar sobre otro aspecto, y es que siempre se ha considerado que la presencia de una mujer extranjera en un nuevo reino implicaba una alianza entre las dinastías de dos ciudades diferentes. No obstante, nos preguntamos si solo la presencia de esas mujeres era suficiente para validar esta unión, o es la expectativa de que ella dé vida a un heredero que llevará la sangre de ambas casas, lo que genera ese vínculo. Es decir, ¿basta con la presencia de una mujer procedente de otro reino, para establecer ese lazo, o es su capacidad para ser madre el condicionante de esta unión? Si aceptamos la propuesta de Tuszyńska (2009), de que no todas las mujeres representadas tenían que ser esposas del mandatario, que podían ser *sajales* de otros reinos, se reforzaría la idea de que ellas tuvieron un papel activo a la hora de crear alianzas políticas, más allá de casarse y engendrar herederos al trono. Es decir, que la figura materna no sería determinante en este ámbito.

La revisión que hemos hecho de las imágenes y las historias de algunas mujeres de la realeza maya del Clásico indican que la maternidad no fue su única razón de ser, pero, al igual que en otras muchas culturas, sí fue uno de los aspectos más importantes y valorados de sus vidas. De acuerdo con Alario (2002: 89-90), la asociación entre la mujer y la naturaleza bajo el denominador común de la fertilidad es abundante en el imaginario literario y artístico de Occidente y, desde nuestro punto de vista, esta conclusión también es aplicable a la cultura maya prehispánica.

En esta línea, recordamos la idea planteada por Vázquez López (2015: 57) sobre la cultura maya y el fuerte sentido de pertenencia que predominaba en estas comunidades. De acuerdo con esta afirmación, en las sociedades mayas pudo ser prioritario responder a los intereses del grupo, por encima de las aspiraciones del propio individuo, tanto hombre como mujer. Por lo que, en este sentido, lo que habría que dilucidar es cuáles eran exactamente las funciones de estas señoras como parte del engranaje social de esta cultura, y no tanto su importancia, pues es obvio que para que los objetivos del grupo fuesen realizables, ellas eran imprescindibles. Así, cada individuo, de acuerdo con sus características propias, tenía que cumplir con la sociedad, en mayor o menor medida, dependiendo de cuáles fueran sus cualidades. Y, entre ellas, la capacidad de ser madre pudo ser especialmente valorada frente otras.

En este contexto, la importancia del género pierde peso para pasar a convertirse, simplemente, en una característica más. Algo que necesariamente formaba parte de los rasgos que condicionan la labor que desarrolla una persona, pero en absoluto determina por completo su forma de estar en el mundo, porque eso es personal de cada individuo y se complementa con los del resto del grupo. Podemos tratar de dilucidar los significados de los atributos iconográficos en los retratos, identificar a qué aspectos de la identidad de los individuos se refieren, y analizar cómo estos rasgos servían para construir la imagen de una persona. Con ello, podemos observar de qué manera estos aspectos o capacidades condicionaban la vida de las personas que los comparten, analizando los puntos en común, como hemos hecho en este caso con las mujeres de la élite. Sin embargo, no podemos olvidar que el hecho de ser mujer está ligado con otros muchos factores, entre ellos la mencionada maternidad, pero también otros como la edad, el rango social o el lugar de origen. Por lo que es un error dar por supuesta la condición de estas señoras, por el hecho de serlo, pues cada una, tiene un papel personalizado en la historia.

5.5. | BASE DE DATOS: “ MUJERES EN EL ARTE MAYA ”

De acuerdo con el modelo inicial de Base de Datos, expuesto en el apartado dedicado a la metodología (p. 11-14), se fueron creando los registros para recopilar todas las referencias halladas sobre las mujeres estudiadas. Durante el proceso de investigación se fue generando cada vez más contenido lo que hizo necesaria la introducción de algunos cambios sobre la estructura creada en un primer momento.

El modelo final de la Base de Datos, como resultado de esta investigación, se expone a continuación e incluye los registros relativos a las mujeres que han podido ser estudiadas en profundidad, con el propósito de ofrecer una información estructurada y actualizada que pueda resultar útil a la comunidad científica:

1. La pestaña DATOS se mantiene igual, pero se inserta la información actualizada y, en el apartado de “Biografía”, se incluye la narración reconstruida de la vida de cada una de las mujeres estudiadas. El diseño también varía ligeramente para que resulte más visible y funcional (Fig. 5.1.)

The screenshot shows the 'DATOS' tab of a database interface. The main heading is 'NARANJO'. Below it, there are several sections:

- Nombre:** Ix Wak Chan, Señora Seis Cielo
- Periodo:** Clásico Tardío - s. VII
- Fecha de nacimiento:** (Empty field)
- Fecha de fallecimiento:** Año 741 d. C.
- Glifo:** (Image of a Mayan glyph)
- Títulos:** Ix Ajaw, Ix K'uhul Ajaw, Ochk'in kaloomte', Ix bacab'
- Relaciones de parentesco:** Madre - Señora Bulu', Padre - Señora Bajlaj Chan K'awiil, Hijo - K'ahk' Tiliw Chan Chah, Nieto - K'ak Ukalaw Chan Chaak, Parientes cercanos - Itzamnaaj K'awiil e Itzamnaaj B'alam de Dos Pilas

On the right side, there is a 'Biografía' section with the following text:

Ix Wak Chan, la reina guerrera, la señora de Dos Pilas, más conocida por la traducción de su nombre como la Señora Seis Cielo, de Naranjo-Saal, es una de las mujeres más destacadas de la historia de la cultura maya. Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, pero sabemos que tuvo lugar en la segunda mitad del s. VII, en la ciudad de Dos Pilas, situada en la selva del Petén, en Guatemala. Se entiende que perteneció a la nobleza de este sitio al ser hija de la Señora Bulu', Kaloomte'de Dos Pilas, y el Señor Bajlaj Chan K'awiil, referido también como gobernante del sitio (Martin y Grube 2002: 74; Helmke 2017: 97). En este sentido, estuvo emparentada con Itzamnaaj K'awiil e Itzamnaaj B'alam de Dos Pilas, hijos del mismo padre y, ambos, gobernantes de dicha ciudad durante un período de tiempo. Asimismo, estuvo relacionada con una mujer que pudo haber sido también su hermana o su tía (hermana de su padre) que, como ella, partió de su ciudad natal, para formar parte, en este caso, de la dinastía real de Arroyo de Piedra (Martin y Grube 2002: 57). Aunque desconocemos su nombre. Finalmente, por

Fig. 5.1. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de DATOS.

2. En segundo lugar, se mantiene también la pestaña REPRESENTACIONES, pero se amplía el espacio que da cabida a las imágenes y se insertan por separado las fotografías y los dibujos de cada obra, que en esta versión cuentan con unos cuadros de texto específicos en el que incluir la autoría (Fig. 5.2.).

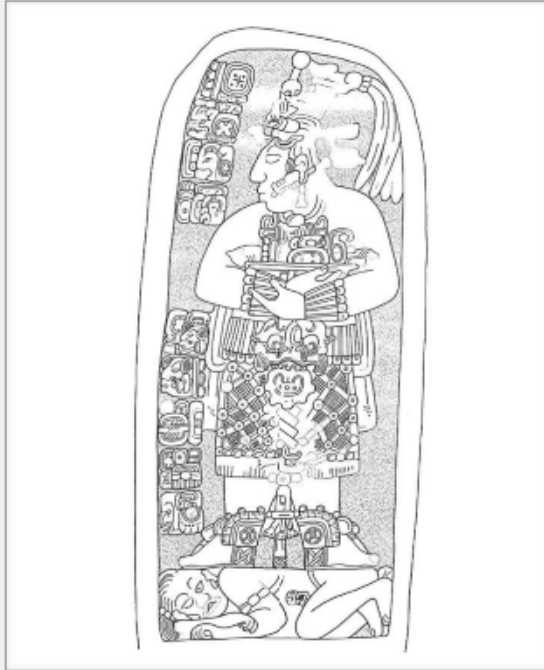
ESTELA 24

FOTOGRAFÍA



Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Fotografía de Esther Parpal Cabanes

DIBUJO



Dibujo de Linda Schele.

Fig. 5.2. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de REPRESENTACIONES.

ESTELA 24 Contrapeso doble

OBJETOS

INSIGNIAS DE PODER

OBJETOS RITUALES

OBJETOS BÉLICOS

OTROS OBJETOS

GLIFOS

CINTURONES

CALZADO

ORNAMENTOS CORPORALES

OREJERAS

Tipos

Variantes

Contrapesos

NARIGUERAS

COLLARES Y PECTORALES

Tipos

Variantes

PINTURA CORPORAL

VESTIMENTA

Tipos

HUIPIL

Huipil clásico cuello

Huipil clásico hombros

Huipil con mangas

Huipil corto

Huipil translúcido

ENREDO O CORTE

Enredo clásico

Sarong

TRAJE DE RED

Traje de red de dos piezas

Fig. 5.3. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de ICONOGRAFÍA.

- Se incluye una nueva pestaña dedicada a los aspectos sobre ICONOGRAFÍA, en la que se crean apartados específicos para cada una de las categorías estudiadas (objetos, ornamentos corporales, vestimenta, cinturones, calzado, peinados, tocados y demás adornos para la cabeza) y, en cada uno de ellos, se crean los apartados oportunos para especificar los tipos y sus variantes. En este sentido, resultan de gran ayuda las tablas desplegadas que nos permiten elegir, entre las diferentes categorías preestablecidas, el elemento que corresponda a cada retrato (Fig. 5.3.).

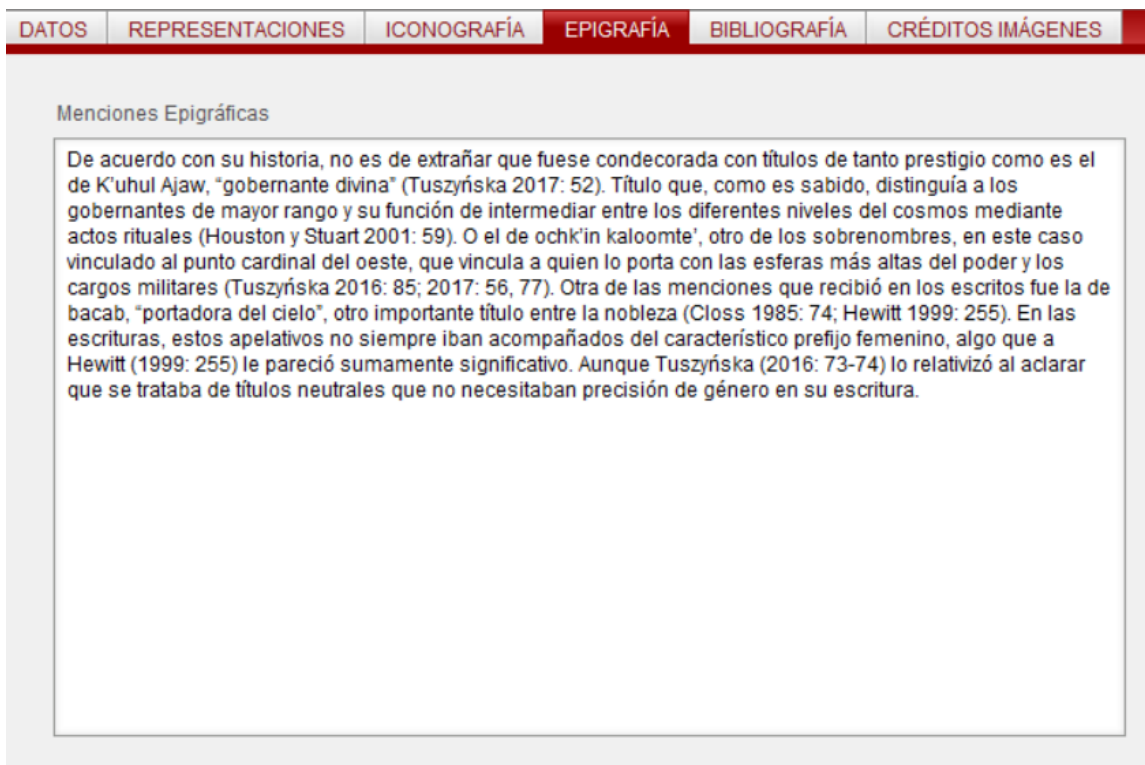


Fig. 5.4. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de EPIGRAFÍA.

- Dada la importancia de la EPIGRAFÍA en el estudio de estas mujeres, se mantiene la citada pestaña para incluir la información actualizada aportada por los estudios a cargo de los epigrafistas, relativa a las menciones de estas mujeres en los textos mayas (Fig. 5.4.).
- Se mantiene la pestaña en la que recoge la BIBLIOGRAFÍA citada en el texto (Fig. 5.5.).
- Y, por último, se añade la pestaña CRÉDITOS DE FIGURAS, para exponer de manera más detallada los créditos de las imágenes recopiladas. (Fig. 5.6.)

DATOS	REPRESENTACIONES	ICONOGRAFÍA	EPIGRAFÍA	BIBLIOGRAFÍA	CRÉDITOS IMÁGENES
Referencias Bibliográficas					
<p>ARDREN, TRACI 1988 Women and Power in Monumental Classic Maya Art. Tesis de licenciatura. New College, Sarasota. 2002a Ancient Maya Women. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.</p> <p>CLOSS, MICHAEL P. 1985 The Dynastic History of Naranjo: The Middle Period. En Fifth Palenque round table, 1983, editado por Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields, pp. 65-78. Pre-columbian Research Institute, San Francisco.</p> <p>FIALKO, VILMA 2007 La Señora Seis Cielo: Reina conquistadora del antiguo reino maya de Naranjo. Fundación Gilbert Butler & Ildiko Butler, Massachusetts.</p> <p>HELMKE, CHRISTOPHE 2017 "The heart and stomach of a King": A study of the regency of Lady Six Sky at Naranjo, Guatemala. Contributions in New World Archaeology, 11: 83-130.</p> <p>MARTIN, SIMON Y NIKOLAI GRUBE 2002 Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas. Editorial Crítica, Barcelona.</p> <p>TUSZYŃSKA, BOGUCHWAŁA 2009 Some notes on Wives and Concubines. Wayeb Notes, 31: 1-14. 2016 Pozycja Kobiety w Świecie Majów. W Okresie Klasycznym (250-900 N.E.). UAM.</p>					

Fig. 5.5. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de BIBLIOGRAFÍA.

DATOS	REPRESENTACIONES	ICONOGRAFÍA	EPIGRAFÍA	BIBLIOGRAFÍA	CRÉDITOS IMÁGENES
<p>Estela 24 de Naranjo. Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Fotografía de E. Parpal Cabanes. Y, dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD7650.jpg</p>					
<p>Estela 3 de Naranjo. Fotografía reproducida a partir de un negativo original de T. Maler de 1905. En: Graham y Von Euw 1975: 17. Y, dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD7649.jpg</p>					
<p>Estela 29 de Naranjo. Fotografía reproducida a partir de un negativo original de T. Maler de 1905. En: Graham 1978: 77. Y, dibujo de N. Grube. En: Rivera Acosta 2018: 334.</p>					
<p>Estela 31 de Naranjo. Fotografía reproducida a partir de un negativo original de T. Maler de 1905. En: Graham 1978: 83. Y, dibujo de I. Graham. Basado en un dibujo de campo corregido con luz artificial. En: Graham 1978: 83.</p>					
<p>Estela 37 de Naranjo. Fotografía y dibujo de I. Graham. En: Graham 1978: 95.</p>					

Fig. 5.6. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de CRÉDITOS DE IMÁGENES.

5.6. | REFLEXIONES FINALES SOBRE EL USO DE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO Y LAS PROYECCIONES DE FUTURO

Llegadas a este punto, tomamos consciencia de que uno de los aspectos en los que más se ha insistido y se ha repetido al estudiar este conjunto de retratos femeninos es que estas mujeres fueron relevantes, que de una manera u otra jugaron un papel importante en la corte. Pero es que, desde el momento en que nos disponemos a estudiar imágenes oficiales, esta conclusión es más que evidente, pues nadie que haya sido retratado con los atributos de poder en las obras de arte monumentales mayas puede considerarse una pieza marginal en el puzle de la historia de estos antiguos reinos. No obstante, debemos insistir, y lo hacemos, porque por indiscutible que parezca, el peso de los ideales androcéntricos del mundo moderno y contemporáneo ha eclipsado la participación de las mujeres en la historia. Y, aunque cada vez son menos los que ponen en duda el poder que ostentaron estas damas, son una minoría quienes se esfuerzan para que, de acuerdo con esto, en sus trabajos se refleje una visión sobre las mujeres realmente diferente a la que se tiene preconcebida.

Con esto no queremos decir que este trabajo esté exento de las presunciones de género propias de nuestro tiempo, pues cuando observamos y analizamos estas obras lo hacemos desde un contexto totalmente diferente al de su creación, y realmente es un ejercicio muy complejo el intentar despojarse de los ideales preconcebidos para ver más allá de lo que se conoce. Lo aprendido a lo largo de este recorrido nos demuestra que, a pesar de que el ámbito de los estudios de mujeres y de género en el área maya sea cada vez más fructífero, todavía queda un largo recorrido por completar.

Así, en este trabajo hemos recogido, analizado y comparado información susceptible de contribuir a darle más consistencia a la idea de que las mujeres de la élite en el área maya durante el período Clásico tuvieron unas funciones políticas, religiosas y sociales concretas, con repercusiones específicas en la vida y en el pensamiento maya, que deben ser visibilizadas para, posteriormente, ser integradas de manera transversal en cualquier estudio sobre esta cultura.

A partir de nuestros resultados y del material recopilado en nuestra Base de Datos, esperamos que se puedan iniciar nuevas investigaciones. Por un lado, que den cabida al análisis de más representaciones femeninas, en diferentes soportes, y de diferentes períodos y regiones, lo cual podrá enriquecer sumamente los estudios comparativos y estadísticos. Y, por otro lado, que se profundice todavía más en el estudio de los atributos iconográficos que componen sus imágenes, y se incluyan otros aspectos como los gestos

iconográficos que componen sus imágenes, y se incluyan otros aspectos como los gestos de sus manos, la ubicación en la composición, las figuras que las acompañan y el conjunto de la parafernalia que compone las escenas en las que se muestran personajes femeninos, y que sin duda encierran mucha información sobre estas mujeres del pasado. Sin olvidar, por descontado, la reconstrucción de sus historias. Así como el estudio de los ámbitos espaciales ocupados fundamentalmente por estas damas, que ya habíamos planteado en estudios previos (Vidal y Parpal 2017) y que pueden complementar los estudios que se están haciendo en este ámbito, desde otras disciplinas como la arqueología o la arquitectura. Pues, tal y como expone Tate (1992: 101-102), a veces incluso la orientación de un dintel, y la ubicación de las personas retratadas en la parte interna o externa del vano, puede estar indicando el dominio del espacio público o privado, o su actuación como mediadores entre el espacio terrenal y el sobrenatural, de cada uno de los protagonistas.

En última instancia, la cuestión no es determinar si la sociedad maya del pasado era desigual, pues para eso, primero tendríamos que esclarecer qué significó para esta civilización ser hombre o mujer y, preferiblemente, qué concepciones tuvieron sobre el género. El objetivo es, entonces, visibilizar, darle el lugar que le corresponde a esta otra mitad de la población, que, como ya ha quedado sobradamente demostrado, ha sido omitida o relegada a los márgenes del discurso.

Pues solo así, aplicando nuevas perspectivas, es como se enriquece nuestra visión sobre el pasado y se pone de manifiesto que, dar por supuestos ciertos patrones de comportamiento de género nos estaba privando de valiosa información, indispensable a la hora de abordar el estudio de la historia de la humanidad con una nueva mirada.

| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCATI, LUISA

- 1996 Imágenes de mujeres, palabras de hombres. La belleza de Venecia entre finales del cuatrocientos y principios del quinientos. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 3 (1): 59-72.

ACOSTA, JORGE R.

- 1968 *Exploraciones en Palenque 1967*. Informes del Departamento de Monumentos Prehispánicos, 14, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- 1976 Exploraciones en Palenque durante 1972. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1974-75*. 7a, V (53): 5-62.
- 2014 Royal Alliance, Ritual Behaviour, and the Abandonment of the Royal Couple Building at El Perú-Waka'. En *Archaeology at El Perú-Waka'. Ancient Maya Performance of Ritual, Memory, and Power*, editado por Olivia C. Navarro-Farr y Michelle Rich, pp. 51-65. The University of Arizona Press, Tucson.

AGUADO, ANA M.

- 1999 Fer història del gènere, escriure historia de les dones. *Afers*, 33-34: 297-570.

AGURCIA FASQUELLE, RICARDO, PAYSON SHEETS Y KARL ANDREAS TAUBE

- 2016 Protecting Sacred Space. Rosalila's Eccentric Chert Cache at Copan and Eccentrics among the Classic Maya. *Precolumbia Mesoweb Press*. Versión digital: <http://www.mesoweb.com/publications/PMP2/PMP2.lores.singles.pdf>
Consultado el 7 de diciembre de 2020.

AGURCIA FASQUELLE, RICARDO Y VITO VELIZ

- 2010 *Manual de los monumentos de Copán, Honduras*. Asociación Copán, Copán.

ALARIO, TERESA

- 2002 Mujer y arte. En *Mujer y educación*. coordinado por Ana González y Carlos Lomas, pp. 77-93, Graó, Valencia
- 2016 La Historia cultural desde la perspectiva de las artes visuales y la perspectiva de género. En *De-Construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad. Cuadernos Ars Longa 6*, editado por Ester Alba Pagán, Beatriz Ginés Fuster y Luis Pérez Ochando, pp. 9-18. Universitat de València, Valencia.

ALFARO BECH, VIRIGINIA Y VICTORIA EUGENIA RODRÍGUEZ (EDS.)

- 2002 *Desvelar modelos femeninos: Valor y representación en la antigüedad*. CEDMA, Málaga.

ALLEN, VIRGINIA

1983 *The Femme Fatale: Erotic Icon*. Whitson Publishing Company, Nueva York.

ALLISON, PENELOPE M. (ED.)

1999 *The Archaeology of Household Activities*. Routledge, Londres.

ANAWALT, PATRICIA RIEFF

1981 *Indian clothing before Cortés, Mesoamerican Costumes from the Codices*. University of Oklahoma Press, Norman.

ANCONA-HA, PATRICIA, JORGE PÉREZ DE LARA Y MARK VAN STONE

2000 Some Observations on Hand Gestures in Maya Art. En *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume VI*, editado por Justin Kerr. Versión digital:

<http://www.mesoweb.com/es/articulos/Gestos.pdf>

Consultado el 04 de Noviembre de 2020

ANDREWS, GEORGE F.

1986 *Los estilos arquitectónicos del Puuc. Una nueva apreciación*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.

ANDERSON, BONNIE S. Y JUDITH P. ZINSSER,

1991 *Historia de las mujeres: una historia propia*. Crítica, Barcelona.

ARAMONI CALDERÓN, DOLORES

1992 De diosas y mujeres. *Mesoamérica*, 23: 85-94.

ARBELÁEZ A., MARÍA SOLEDAD, CONCEPCIÓN RUIZ FUNES, MARCELA TOSTADO GUTIÉRREZ, ENRIQUETA TUÑÓN PABLOS Y JULIO TUÑÓN PABLOS,

1988 *Bibliografía comentada sobre la mujer mexicana. Cuaderno de trabajo 55*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

ARCHER L. Y M. WYKE

1994 *Women in Ancient Societies: An Illusion of the Night*. Macmillan Press, Basingtonke y Londres.

ARDENER, EDWIN

1975a The problem revisited. En *Perceiving Women*, editado por S. Ardener, pp. 19-27. Dent, Londres.

1975b Belief and the problem of women. En *Perceiving Women*, editado por S. Ardener, pp. 1-17. Dent, Londres.

ARDREN, TRACI

2002a *Ancient Maya Women*. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.

2002b Women and Gender in the Ancient Maya World. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 1-11. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.

- 2002c Death Became Her: Images of Female Power from Yaxuna Burials. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 68-88. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.
- 2005 Reinas mayas. No tanto el que, como por qué. Ponencia presentada en el 2º *Congreso Internacional de Cultura Maya*. Mérida, Yucatán.
- 2008 Studies of Gender in the Prehispanic Americas. *Journal of Archaeological Research*, 16: 1-35.
- 2015 *Social Identities in the Classic Maya Northern Lowlands. Gender, Age, Memory, and Place*. University of Texas Press, Austin.
- 2020 Gender and sexuality. En *The Maya World*, editado por Scott R. Hutson y Traci Ardren, pp. 147-163. Routledge, Londres y Nueva York.

ARNOLD, BETTINA Y NANCY L. WICKER

- 2001 *Gender and the Archaeology of Death*. Wanut Creek, Altamira Press.

ARNOLD, KAREN, PAM GRAVES, ROBERTA GILCHRIST Y SARAH TAYLOR (EDS)

- 1988 Women and Archaeology. *Archaeological Review from Cambridge*, 7 (1).

ARREDONDO, ERNESTO

- 2013 CAPÍTULO V. Excavaciones En La Estructura XI-a Y Plataforma Sureste Del Complejo Amurallado, Grupo A (OPERACIÓN 14). En *Proyecto Arqueológico Naachtun 2004-2009. Informe No. 2. Segunda temporada de Campo en el Sitio Arqueológico Naachtun*, editado por Martin Rangel y Kathryn Reese-Taylor, pp. 70-90. Guatemala.

ASHMORE, WENDY

- 2002 Encountering Maya Women. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 229-246. AltaMira Press, Walnut Creek.

ASTURIAS DE BARRIOS, LINDA

- 1985 *Comalapa: el traje y su significado*. Museo Ixchel del Traje Indígena de Guatemala, Guatemala.

ASTURIAS DE BARRIOS, LINDA Y DINA FERNÁNDEZ GARCÍA,

- 1992 *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo*. Ediciones del Museo Ixchel, Guatemala.

ARSUAGA, JUAN LUIS E IGNACIO MARTÍNEZ

- 2009 *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*. Temas de hoy, Madrid.

AYALA FALCÓN, MARICELA

- 1999 Las guerreras de Toniná. Ponencia presentada en la *Tercera Mesa Redonda de Palenque*. Palenque, Chiapas.
- 2002 Lady K'awil, Goddess O, and Maya Warfare. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 105-113. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.

AYLLÓN TRUJILLO, MARÍA TERESA

2000 Diego de Landa entre los mayas: una perspectiva de género. *Derecho y opinión*, 8: 589-594.

AYUSO LÓPEZ, TERESA

1997 *Fuentes documentales sobre el trabajo de las mujeres*. Akal, Madrid.

BACHAND, BRUCE R.

2006 *Preclassic Excavations at Punta de Chimino, Peten, Guatemala: Investigating Social Emplacement on an Early Maya Landscape*. Tesis doctoral. University of Arizona, Tucson.

BACON, WENDY J.

2007 The Dwarf motif in Classic Maya Monumental Iconography: A Spatial Analysis. Tesis doctoral. University of Pennsylvania, Philadelphia.

BACUS, ELISABETH A., ALEX W. BARKER, JEFFREY D. BONEVICH, SANDRA L. DUNAVAN, J. BENJAMIN FITZHUGH, DEBRA L. GOLD, NURIT S. GOLDMAN-FINN, WILLIAM GRIFFIN, AND KAREN M. MUDAR (EDS.)

1993 *A gendered past: a critical bibliography of gender in archaeology*. University of Michigan Museum of Anthropology, Ann arbor.

BAHRANI, ZAINAB

2001 *Women of Babylon. Gender and Representation in Mesopotamia*. Routledge, Londres y Nueva York.

BALL, JOSEPH W.

1983 Teotihuacan, the Maya, and Ceramic Interchange: A Contextual Perspective. En: *Highland-Lowland Interaction in Mesoamerica: Interdisciplinary Approaches*, editado por Arthur G. Miller, pp. 125-145. Dumbarton Oaks, Washington D. C.

BALUTET, NICOLAS

2009 La importancia de los enanos en el mundo maya precolombino. *Indiana* 26 : 81-103.

2011 Nouvelle année et travestissement chez les anciens mayas. En *Mujeres: Miradas interdisciplinarias*, editado por María Rodríguez-Shadow y Lilia Campos Rodríguez, pp. 139- 161. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México.

BANACH, MONIKA, CHRISTOPHE HELMKE Y JAROSŁAW ŻRAŁA (EDS.)

2017 Weaving Histories: Women in Mesoamerican Culture, Society and Politics. Proceedings of the 5th Cracow Maya Conference. February 25-28, 2016. *Contributions in New World Archaeology*, 11.

BARBA AHUATZIN, BEATRIZ

1996 La importancia de la abuela en la sociedad quiché en un mito de transformación y en otro de eterno retorno. En *Estudios del México Antiguo*, editado por Beatriz Barba de Piña Chan, pp. 13-24. INAH, México.

2011 Edad y género en el *Popol Vuh*. En *Las mujeres mayas en la Antigüedad*, editado por María J. Rodríguez-Shadow y Miriam López Hernández, pp. 159 – 208. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México.

BARBA DE PIÑA CHAN, BEATRIZ

2002 The *Popol Vuh* and the Decline of Maya Women's Status. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 191-226. Bergin & Garvey, Westport.

BARDSLEY, SANDRA NOBLE

2004 (1994) Rewriting History at Yaxchilán: Inaugural Art of Bird Jaguar IV. En *Seventh Palenque Round Table, 1989*, editado por Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields. PreColumbian Art Research Institute, San Francisco.

BARRERA VÁSQUEZ, ALFREDO

1965 *El Libro de los Cantares de Dzitbalché. Una Traducción con Notas y una Introducción, IX*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.

2013 Capítulo I. Proyecto Regional Arqueológico La Corona: Antecedentes y objetivos de la Temporada 2012. En *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final Temporada 2012*, editado por Tomás Barrientos Q., Marcello A. Canuto y Jocelyne Ponce, pp. 1-24. Guatemala.

2015 Capítulo XVI. Proyecto Regional Arqueológico La Corona: Resultados generales y conclusiones de la Temporada 2014. En *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final Temporada 2014*, editado por Tomás Barrientos Q., Marcello A. Canuto y Eduardo Bustamante, pp. 463-480. Guatemala.

BARRIENTOS Q., TOMÁS, Y MARCELLO A. CANUTO

2013 Capítulo I. Proyecto Regional Arqueológico La Corona: Antecedentes y objetivos de de la Temporada 2012. En *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final Temporada 2012*, editado por Tomás Barrientos Q., Marcello A. Canuto y Joycelyne Ponce, pp. 1 – 24 Guatemala.

2015 Capítulo XVI. Proyecto Regional Arqueológico La Corona: Resultados Generales y Conclusiones de la Temporada 2014. En *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final. Temporada 2014*, editado por Tomás Barrientos Q., Marcello A. Canuto y Eduardo Bustamante, pp. 463 – 480 Guatemala.

BARRIENTOS Q., TOMÁS, MARCELLO A. CANUTO Y EDUARDO BUSTAMANTE

2016 Capítulo XIII. Síntesis, resultados generales y conclusiones de la temporada de campo 2015. En *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final. Temporada 2015*, editado por Tomás Barrientos Q., Marcello A. Canuto y Eduardo Bustamante, pp. 339 – 362. Guatemala.

BARRIOS, LINA, MIRIAM NIMATUJ, RAQUEL GARCÍA Y YAMANIK PABLO

2016 *Indumentaria maya milenaria*. Museo Ixkik' del Traje Indígena, Guatemala.

BASSIE-SWEET, KAREN

- 2000 Corn Deities and the Complementary Male/Female Principle. En *Proceedings of the La Tercera Mesa Redonda de Palenque, July 1999, Mesoweb*. Versión digital: http://www.mesoweb.com/features/bassie/corn/Corn_Deities.pdf
Consultado el 22 de agosto de 2019.
- 2002 Corn Deities and the Male/Female Principle. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 169-190. Bergin & Garvey, Westport.

BAUDEZ, CLAUDE FRANÇOIS

- 2004 *Una historia de la religión de los antiguos Mayas*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Centre culturel et de coopération pour l'Amérique centrale (CCCAC), México.

BEAUBIEN, HARRIET F.

- 2005 Los Laminados de Textil-Arcilla: Un Material de Uso Especial en la Antigua Mesoamérica. Traducido por Oswaldo Chinchilla. *FAMSI*. Versión digital: <http://www.famsi.org/reports/01010es/01010esBeaubien01.pdf>
Consultado el 13 de julio de 2020.

BEAUDRY-CORBETT MARILYN Y SHARISSE McCAFFERTY

- 2002 Spindle Whorls: Household Specialization at Ceren. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 52-67. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.

BEAUVOIR, SIMONE DE

- 1949 *Le Deuxième Sexe*. Gallimard, París.

BAUTISTA MARTÍNEZ, JOSEFINA

- 2002 Alteraciones en el cuerpo del hombre prehispánico. *Estudios Mesoamericanos*, 3-4: 3-12.

BELIAEV, DMITRI

- 2000 Wuk Tsuk and Oxlahun Tsuk: Naranjo and Tikal in the Late Classic. En *The Sacred and the Profane: Architecture and Identity in the Southern Maya Lowlands. 3rd European Maya Conference*, editado por Pierre Robert Colas, Kai Delvendahl, Marcus Kuhnert y Anenette Schubart, pp. 63-81. Universidad de Hamburgo, Alemania.

BELIAEV, DMITRI Y MÓNICA DE LEÓN (EDS.)

- 2013 *Proyecto Atlas Epigráfico de Petén, Fase I. Informe Final No. 1. Temporada abril-mayo 2013*. Informe Entregado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, Guatemala.
- 2017 *Proyecto Atlas Epigráfico de Petén, Fase IV. Documentación y Análisis de las Inscripciones de la Colección del Museo Nacional de Arqueología y Etnología*. Centro de Estudios Mayas Yuri Knórosov, Guatemala.

BELIAEV, DMITRI, ALEXANDRE TOKOVININE, SERGIO VEPRETSKLY Y CAMILO LUIN,

- 2013 Capítulo III. Los monumentos de Tikal. En *Informe Final No. 1. Temporada abril-mayo 2013. Proyecto Atlas Epigráfico de Petén, Fase I*, editado por Dmitri Beliaev y Mónica de León Antillón, pp. 37-170.

- BELIAEV, DMITRI, SERGEI VEPRETSKII Y PHILIPP GALEEV,
 2017 Captítulo III. Las inscripciones de los sitios secundarios de Petén. En *Proyecto Atlas Epigráfico de Petén, Fase IV. Documentación y Análisis de las Inscripciones de los Sitios Secundarios de Petén y de la Colección del Museo Nacional de Arqueología y Etnología*, editado por Dmitri Beliaev y Mónica de León, pp. 96-148. Centro de Estudios Mayas Yuri Knórosov, Guatemala. Centro de Estudios Mayas Yuri Knórosov, México.
- BELL, DIANA
 1983 *Daughters of the Dreaming*. McPhee Gribble, Melbourne.
- BELL, ELLEN E.
 2002 Engendering a Dynasty: A Royal Woman in the Margarita Tomb, Copan. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 89-104. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.
- BELL, KAREN E.
 2003 Ancient Queens of the Valley of Mexico. En *Ancient Queens. Archaeological Explorations*, editado por Sarah Milledge Nelson, pp. 137-150 Altamira Press, California.
- BENAVIDES CASTILLO, ANTONIO
 1999 Las mujeres mayas de ayer. *Arqueología Mexicana*, V (29): 34-41.
 2020 Algunas mujeres de Calakmul. *Glifos* 7 (24): 24-35.
- BENSON, ELIZABETH P.
 1972 *The Cult of the Feline*. Dumbarton Oaks, Washington.
 1985a Symbolic Objects in Maya Art. *Mexicon*, 4 (3): 45-47.
 1985b The Classic Maya use of jaguar accessories. En *Fourth Palenque Round Table VI*, editado por Elizabeth P. Benson, pp. 155-158. Precolumbian Art Institute, San Francisco.
- BERGER, JOHN
 2000 *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona.
- BERLIN, HEINRICH
 1942 Un templo olvidado en Palenque. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, 9 (1-2): 62-90.
 1959 Glifos Nominales en el Sarcófago de Palenque: Un ensayo. *Humanidades*, II (10): 1-8.
 1963 The Palenque Triad. *Journal de la Société des Américanistes*, 52 : 91-99.
 1965 The Inscription of the Temple of the Cross, *American Antiquity*, 30: 330-342.
 1982 Tres ensayos de divulgación. En *Historia y Antropología de Guatemala. Ensayos en Honor de J. Daniel Contreras R.*, editado por Jorge Luján Muñoz, pp. 1-13. Sección de Publicaciones, Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.
 1985 Informe sobre los trabajos realizados durante la temporada de 1940 en Palenque. En: *Palenque 1926-1945*, compilado por Roberto García Moll, pp. 370-373. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

BERNAL-GARCÍA, MARÍA ELENA

2002 A Divine Couple's Gender Roles in the Setting of the Earth at Palenque. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 227-280. Bergin & Garvey, Westport.

2005 El linaje de Ox Te' K'uh, una localidad provincial de Palenque. Comentarios sobre la identidad histórica de las señoras Tz'ak-bu Ajaw y Kinuuw Mat. *Mayab* 18: 77-87.

BERNAL ROMERO, GUILLERMO Y BENITO JESÚS VENEGAS DURÁN,

2005 Las Familias de Palenque. Poder dinástico y tejido social del señorío de B'aakal durante el periodo Clásico Tardío. *Lakamha'*, 16: 9-14.

BERTELSEN, REIDAR, ARNVID LILLEHAMMER Y JENNY-RITA NAESS, (Eds.)

1987 *Were They All Men?: An Examination of Sex Roles in Prehistoric Society*. Arkeologist museum i Stavanger, Stavanger.

BETTERNON, ROSEMARY

1987 Introduction: Feminism, Femininity, and Representation en *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, editado por KOLOSKI-OSTROW, A. O. Y C. L. LYONS, pp. 1-17. Pandora, Londres-Nueva York.

BEYENE, YEWOUBDAR Y MARY C. MARTIN

2001 Menopausal Experiences and Bone Density of Mayan Women in Yucatan, Mexico. *American Journal of Human Biology*, 13 (4): 505-511.

BIANCHI, SUSANA

1992 ¿Historia de mujeres o mujeres en la historia? En *Feminismo, ciencia, cultura, sociedad*, compilado por Nené Reynoso, Ana Sampaolesi y Susana Sommer, pp. 17-33. Hvmánitas/Saga, Buenos Aires.

BÍRÓ, PÉTER

2011 On Nup~ 'To Marry' and the text of Bonampak Stela 2. *Wayeb Notes*, 38: 1-12.

BLOM, FRANS

1923 *I de store Skove – Breve fra Meksiko*. Høst & Søns Forlag, København.

1982 *Las ruinas de Palenque, Xupá y Finca Encanto*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

BOCK, GISELA

1991 La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional. *Historia Social*, (9): 55-78.

BOUCHER SYLVIANE Y LUCÍA QUIÑONES

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

BOURDIEU, PIERRE

1998 *La domination masculine*. Éditions du Seuil, Paris.

BOYMEL KAMPEN, NATHALIE

1996 *Sexuality in Ancient Art*. Cambridge University Press, Cambridge.

BRASWELL, GEOFFREY E. (ED.)

2003 *The Maya and Teotihuacan. Reinterreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.

BRETTELL, CAROLINE B. Y CAROLYN F. SARGENT

1993 *Gender in Cross-Cultural Perspective*. Prentice-Hall, Inc. Nueva Jersey.

BRISKO, JO ANN R.

1994 Maya Goddesses: By What Name do we Call them?. *U Mut Maya*, V: 197-206.

BROUDE, NORMA Y MARY GARRARD

1982 *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Harper and Row, Nueva York.

BROWN, PENÉLOPE Y LUDMILLA J. JORDANOVA

1982 Opressive Dichotomies: The Nature/Culture Debate. En *Women in Society*, editado por The Cambridge Women's Studies Group, pp. 224-241. Virago, Londres.

BROWN, SHELBY

1993 Feminist research in Archaeology: What does it mean? Why is it taking so long? En *Feminist theory and the classics*, editado por Nancy Sorkin Rabinovitz y Amy Richlin, pp. 238-269. Routledge, Londres.

BRUHNS, KAREN OLSEN

1988 Yesterday the queen wore...an analysis of women and costume in the public art of the late classic maya. En *The Role of Gender in Precolumbian art and Architecture*, editado por Virginia E. Miller, pp. 105-134. University Press of America, Boston.

BRUHNS, KAREN O. y KAREN E. STOTHERT

2014 [1999] *Women in Ancient America*. University of Oklahoma Press, Norman.

BUTLER, JUDITH

1982 Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig and Foucault. En *Feminism as Critique*, editado por Seyla Benhabib y Drucilla Cornell. University of Minnesota Press, Minneapolis.

1990 *Gender Trouble*. Routledge, Nueva York.

1993 *Bodies that Matter: on the Discursive Límits of Sex*. Routledge, Nueva York.

2003 Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. En *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* compilado por Marta Lamas, pp. 303-326. 3ª ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

2017 *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona.

BUTLER, JUDITH Y NANCY FRASER

2017 *¿Reconocimiento o redistribución? Un debate entre marxismo y feminismo*. Traficantes de sueños, Madrid.

CABRERA, PALOMA

2000 Las identidades peligrosas. La imagen de la mujer en *Emporion* a través de la iconografía cerámica. *Arqueología Espacial*, 22: 123-142.

CANUTO, MARCELLO A. Y TOMÁS BARRIENTOS Q.

2011 La Corona: un acercamiento a las políticas del reino Kaan desde un centro secundario del noroeste del Petén. *Estudios de cultura maya*, 37: 13-43.

2012 Capítulo XVIII. Resultados Generales y Conclusiones de la Temporada de Campo 2011. En: *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final Temporada 2011*, editado por Tomás Barrientos Q., Marcello A. Canuto y Jocelyne Ponce, pp. 407-438. Guatemala.

CANUTO, MARCELLO A., STANLEY GUENTER, EVANGELIA TSESMELI Y DAMIEN B. MARKEN
2005 *El Reconocimiento de La Corona, 2005*. Manuscrito en el Instituto de Antropología e Historia, Guatemala.

CANUTO, MARCELLO A., TOMÁS BARRIENTOS Q. Y MARY JANE ACUÑA,

2012 Capítulo XVIII. Proyecto regional arqueológico la corona: resultados generales y conclusiones de la temporada 2011. En *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final. Temporada 2011*, editado por Tomás Barrientos Q., Marcello A. Canuto y Jocelyne Ponce, pp. 407- 438. Guatemala.

CANUTO, MARCELLO, DAVID STUART, STANLEY GUENTER Y TOMÁS BARRIENTOS

2009 Capítulo II. Monumentos de La Corona: Reclasificación del Catálogo de Monumentos del Sitio Q. En *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final Temporada 2008*, editado por Marcello A. Canuto y Tomás Barrientos Q., pp. 21-45. Guatemala.

CARLSON, JOHN

1988 Sky Band Representations in Classic Maya Vase Painting. En *Maya Iconography*, editado por Elizabeth P. Benson y Gillett G. Griffin, pp. 277-293. Princeton University Press, Princeton.

CARLSON, JOHN Y LINDA C. LANDIS

1985 Bands, Bicephalic Dragons, and other Beasts: The Sky Band in Maya Art and Iconography. En *Fourth Palenque Round Table, 1980, vol. 6*, editado por Merle Greene Robertson y Elizabeth P. Benson, pp. 115-140. Pre-columbian Research Institute, San Francisco.

CARRANZA AGUILAR, MARÍA EUGENIA

2002 Mujer y antropología. En *Mujer y educación*, coordinado por Ana González y Carlos Lomas, pp. 21-32, Graó, Valencia.

CARRASCO, RAMÓN Y ANDREÉ BOJALIL

2005 Nuevos datos para la historia del arte y la iconografía del Clásico Temprano en el área maya: el Reino de Ka'an. *Boletín informativo. La pintura mural prehispánica en México*, XI (23): 24-32.

CARRASCO VARGAS, RAMÓN

1985 La Señora Cimi Señora de La Familia de La Luna en Las Inscripciones Tardías de Yaxchilan y Bonampak. En *Fifth Palenque Round Table, 1983, vol. 7*, editado por Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields, pp. 85-95. Pre-columbian Research Institute, San Francisco.

CARRASCO VARGAS, RAMÓN Y MARÍA CORDEIRO BAQUEIRO,

2012 Las pinturas murales de la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb, en Calakmul, México". *Maya Archaeology*, 2: 8-59.

CARTER, NICHOLAS

2020 The Bejeweled Body. En *The adorned body. Mapping ancient maya dress*, editado por Nicholas Carter, Stephen D. Houston y Franco D. Rossi, pp. 88-103. University of Texas Press, Austin.

CARTER, NICHOLAS, STEPHEN D. HOUSTON Y FRANCO D. ROSSI

2020 *The adorned body. Mapping ancient maya dress*. University of Texas Press, Austin.

CARTERET, ALYCE Y JEFFREY DOBEREINER

2020 The Girded Body. En *The adorned body. Mapping ancient maya dress*, editado por Nicholas Carter, Stephen D. Houston y Franco D. Rossi, pp. 121-134. University of Texas Press, Austin.

CASH, LORENA

1998 *Blood of Woman, Blood of Queen. An exploration of gender, politics and the mayas*. Tesis de maestría. University of Texas Press, Austin.

CASTAÑEDA, CARLOS E.

1951 Sor Juana Inés, primera feminista. *Universidad de Antioquía*, 104: 701-717.

CASTAÑEDA TOBAR, JOSÉ FRANCISCO

2013 CAPÍTULO X. Monumentos del Perú-Waka': Nuevos hallazgos. En *Proyecto Regional Arqueológico El Perú-Waka'. Informe No 11, Temporada 2013*, editado por Juan Carlos Pérez Calderón y David A. Freidel, pp. 192-207. Guatemala.

- CERRADA JIMÉNEZ, ANA ISABEL Y JOSEMI LORENZO ARRIBAS (EDS)
 1998 *De los símbolos al orden simbólico femenino (ss. IV-XVII)*. Asociación Cultural AL-MUDAYNA, Madrid.
- CHARNAY, DÉsirÉ
 1885 *Les anciennes villes du Nouveau Monde*. Hachette, París.
- CHINCHILLA, OSWALDO
 1992 Nombres femeninos en las inscripciones mayas del Clásico Temprano. En: *Memorias del Primer Congreso Internacional de Mayistas*, pp. 575-601. Instituto de investigaciones filológicas, México D. F.
- CHOCÓN, JORGE E., HEIDY I. QUEZADA Y HÉCTOR E. MEJÍA
 1999 Acrópolis de El Chilonché, Petén: Resultados de los sondeos y excavaciones. En *XII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1996*, editado por Juan Pedro Laporte y Héctor. L Escobedo, pp. 273-295. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- CHODOROW, NANCY
 1978 *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. University of California Press, Berkeley.
- CHRISTENSON, ALLEN J.
 2002 Midwife Divinities, Maize and Childbirth Rituals among the Tzu' utujil-Maya. En *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos, Vol. II, Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque*, editado por Vera Tiesler Blos y Rafael Cobos, pp.127-140. CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- CIARAMELLA, MARY
 1999 The Weavers in the Codices. *Research Reports on Ancient Maya Writing, Informes sobre investigaciones de la Antigua Escritura maya*, 44: 29-50.
- CLAASSEN, CHERYL (ED.)
 1992 *Exploring Gender through Archaeology: Selected Papers from the 1991 Boone Conference*. Prehistory Press, Madison.
 1994 *Women in Archaeology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- CLAASSEN, CHERYL Y ROSEMARY A. JOYCE (EDS.)
 1997 *Women in Prehistory: North America and Mesoamerica*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- CLANCY, FLORA SIMMONS
 1994 The Classic Maya Ceremonial bar. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 65: 7-45.

2009 *The Monuments of Piedras Negras, an Ancient Maya City*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

CLARK, JOHN E. Y STEPHEN D. HOUSTON

1998 Craft Specialization, Gender, and Personhood among the Post-conquest Maya of Yucatan, Mexico. *Craft and Social Identity, Archaeological Papers of the American Anthropological Association*, 8 (1): 31-46.

CLARKSON, PERSIS B.

1978 Classic maya pictorial ceramics: Survey of content and theme. En *Papers on the economy and architecture of the ancient maya*, editado por Raymond Sidrys, pp. 86-141. Institute of Archaeology University of California, Los Ángeles.

CLOSS, MICHAEL P.

1985 The Dynastic History of Naranjo: The Middle Period. En *Fifth Palenque round table, 1983*, editado por Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields, pp. 65-78. Pre-columbian Research Institute, San Francisco.

1989 The Dynastic History of Naranjo: The Late Period. En *Word and Image in Maya Culture. Explorations in Language, Writing, and Representation*, editado por William F. Hanks y Don S. Rice, pp. 244-254. University of Utah Press, Salt Lake City.

1992 I Am a *kahal*; My Parents Were Scribes (Soy un *kahal*; mis padres fueron escribas). *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 39: 7-22.

COBIÁN, DORA LUZ

1999 *Génesis y evolución de la figura femenina en el Popol Vuh*. Plaza y Valdés, México.

COE, MICHAEL D.

1973 *The Maya Scribe and His World*. The Grolier Club, Nueva York.

COGGINS, CLEMENCY

1988 The Manikin Scepter: Emblem of Lineage. *Estudios de Cultura Maya* 17:123-158.

COHODAS, MARVIN

2002 Multiplicity and Discourse in Maya Gender Relations. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 11-53. Bergin & Garvey, Westport.

COLOMER, LAIA, PALOMA GONZÁLEZ, SANDRA MONTÓN, Y MARINA PICAZO

1999 *Arqueología y Teoría feminista*. Barcelona, Icaria

CONDORCET, NICOLAS DE

1790 Sur l'admission des femmes au droit de cité. *Journal de la Société de 1789. Art Social*, V: 1-13.

CONKEY, MARGARET Y JANET SPECTOR

1984 Archaeology and the Study of Gender. *Advances in Archaeological Method and theory*, 7:1-38.

CONKEY, MARGARET Y JOAN GERO

1997 Programme to practice: gender and feminism in archaeology. *Annual Review of Anthropology* 26: 411-437.

CONSADEY, FANNY

2000 *La Reine de France. Symbole et Pouvoir, XV-XVIII siècle*. Gallimard, Paris.

COSMINSKY, SHEILA

1976 The role of the midwife in Middle America. *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas*, 3: 280-291.

1977 El papel de la comadrona en Mesoamérica. *América Indígena*, 37 (2): 305-351.

1983 Traditional Midwifery and Contraception. En *Traditional Medicine and Health Care Coverage: A Reader for Health Administration and Practitioners*, editado por Robert H. Baneman, John Burton y Ch'en Wen-Chieh, pp. 143-162. World Health Organization, Ginebra.

2001 Maya Midwives of Southern Mexico and Guatemala. En *Mesoamerican Healers*, editado por Brad R. Huber y Alan R. Sandstrom, pp. 179-210. University of Texas Press, Austin.

COUGNAUD AGNES, HAL GREEN, BEA KOCH Y AL MEADOR

2003 The Dos Caobas Stelae. *Wayeb Notes*, 3: 1 – 9.

CRUZ CORTÉS, NOEMI

2005 *Las Señoras de la Luna*. Centro de Estudios Mayas. Cuaderno 32, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

CUCINA ANDREA, SIERRA SOSA Y CRISTINA PERERA CANTILLO

2011 Una visión bioarqueológica sobre género y acceso a los recursos desde la óptica de las patologías orales en el sitio clásico de Xcambó. *Memorias, XIX Encuentro Internacional: Los investigadores de la Cultura Maya 2010*, I (19): 59 -70.

CYPHERS GUILLÉN, ANN

1993 Women, rituals, and social dynamics at Ancient Chalcatzingo. *Latin American Antiquity*, 4 (3): 209-224.

DACUS CHELSEA

2005 *Weaving the past: An examination of bones buried with an elite maya woman*. Tesis de maestría. Mount Holyoke College, South Hadley.

DALARUN, JAQUES

1996 Francisco y Clara: Masculino/Femenino en Asís del s. XIII. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 3 (1): 39-58.

- DANFORTH, MARIE ELAINE, KEITH JACOBI Y MARK NATHAN COHEN
 1997 Gender and Health among the Colonial Maya of Tipu, Belize. *Ancient Mesoamerica* 8 (1): 13-22.
- DAVIS-FLOYD, ROBBIE
 2001 La partera profesional: Articulating Identity and Cultural Space for a New Kind of Midwife in Mexico. *Medical Anthropology*, 20 (2-3): 185-243.
- DE DIEGO, ESTRELLA
 2009 *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Cátedra, Madrid.
- DEAL, MICHAEL
 1982 Functional Variation of Maya Spiked Vessels: A Practical Guide. *American Antiquity*, 47 (3): 614-633.
- DEL RÍO, ANTONIO Y PAUL FELIX CABRERA,
 1822 *Description of the Ruins of an Ancient City. Discovered near Palenque, in the Kingdom of Guatemala, in Spanish America: translated from the original manuscript report of Captain Don Antonio del Rio: followed by Teatro Critico Americano; or, a Critical Investigation and Research into The History of the Americans, by Doctor Paul Felix Cabrera of the City of New Guatemala*. Henry Berthoud, Londres.
- DELPORTE, HENRI
 1979 *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. Ed. Picard, Paris.
 1982 *La imagen de la mujer en el arte prehistórico. Traducción al español de J. M. Gómez-Tabanera*. Istmo, Madrid.
- DELVENDAHL, KAI
 2008 *Calakmul in Sight. History and Archaeology of an Ancient Maya City*. Unasletras industria editorial, Mérida.
- DIJKSTRA, BRAM
 1986 *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*. Debate, Madrid.
- DOROTHEA, ARNOLD (ED.)
 1996 *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- DOYLE, JAMES A.
 2005 Lady Six Sky and the Definition of Ritual Space at Naranjo. *Vanderbilt Undergraduate Research Journal*, 1 (1): 1 – 12.

- DU CROS, H. Y L. SMITH (Eds.)
1993 *Women in archaeology. A feminist critique*. Occasional Papers 23. Department of Prehistory, Australian National University, Canberra.
- DUBY, GEORGES Y MICHELLE PERROT
1991-1993 *Historia de las mujeres* (5 vols.). Madrid, Taurus.
- DUPEY GARCÍA, ÉLODIE Y MARÍA LUISA VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL (EDS.)
2018 *Pigments on Bodies and Codices in Pre-Columbian Mesoamerica*. The University of Arizona Press, Tucson.
- DUPIECH CAVALERI, DANIELLE
1999 *Textiles Mayas. La trame d'un peuple*. Éditions UNESCO, París.
2017 *Tradition Textile Maya du Yucatán (Mexique XXIe siècle) Usage rituels et codes symboliques*. L'Harmattan, París.
- DÜTTING, DIETER
1976 The Great Goddess in Classic Maya Religious Belief. *Zeitschrift für Ethnologie*, 101: 41-146.
- DZIB CAN, UBALDO
1994 La partera indígena. *Cuadernos culturales*, 1 (6): 25-28.
- EARENIGHT, THERESA
2013 *Queenship in Medieval Europe*. Palgrave macmillan, Hampshire y Nueva York.
- EGGEBRECHT, EVA, ANNE EGGEBRECHT Y WILFRIED SEIPEL
2001 *Mundo Maya*. Cholsamaj, Guatemala.
- ENGELSTAD, E.
1991 Images of power and contradiction: feminist theory and post-processual archaeology, *Antiquity* 65: 502-514
- ESCAMILLA OJEDA, BÁRBARA C., PEDRO C. DELGADO KÚ Y CARLOS PERAZA LOPE,
2011 Representaciones de la mujer en Mayapán. *Memorias XIX Encuentro Internacional: Los Investigadores de la Cultura Maya 2010*, I (19): 71 – 88.
- ESCOBAR, LUISA F.
2003 La realeza femenina del área del río Usumacinta para el Clásico Tardío. En *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, Héctor Escobedo y Héctor Mejía, pp. 743-752. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

ESCOBEDO, HÉCTOR L. Y DAVID FREIDEL

2005 Capítulo 15. Síntesis de la Segunda Temporada de Campo del Proyecto Arqueológico El Perú-Waka'. En *Proyecto Arqueológico el Perú-Waka': Informe No.2, Temporada 2004*, editado por Héctor L. Escobedo y David Freidel, pp. 415-424. Guatemala.

ESCOBEDO, HÉCTOR L. Y MARY JANE ACUÑA

2004 Capítulo 3. WK-02: Excavaciones en la Estructura M12-35. En *Proyecto Arqueológico el Perú-Waka': Informe No.1, Temporada 2003*, editado por Héctor L. Escobedo y David Freidel, pp. 43-80. Guatemala.

ESCOBEDO, HÉCTOR L. Y STEPHEN D. HOUSTON

2002 Arqueología e Historia en Piedras Negras, Guatemala: síntesis de las temporadas de campo de 1997-2000. En *XV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2001*, editado por Juan Pedro Laporte, Héctor Escobedo y Bárbara Arroyo, pp. 135-144. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

2004 La antigua ciudad maya de Piedras Negras, Guatemala. *Arqueología Mexicana*, 66: 52-55.

ESCORIZA MATEU, TRINIDAD

1996 Lecturas sobre las representaciones femeninas en el arte rupestre levantino: una revisión crítica. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 3 (1): 5-24.

FALCÓ MARTÍ, RUTH

2003 La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio. *Cuadernos de Trabajo de Investigación*, 6. Centro de Estudios sobre la Mujer, Alicante.

FERDINAND, ANTON

1975 *La mujer en la América antigua*. Extemporáneos, México.

FERNÁNDEZ, MIGUEL ÁNGEL

1940 Exploración y reconstrucción del Templo del Sol, Palenque, Chiapas. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 4(1-2): 57-64.

1985 Informe de los trabajos realizados en la zona arqueológica de Palenque, Chiapas, durante las temporadas de 1934-1945. En *Palenque 1926-1945*, compilado por Roberto García Moll, pp. 87-247. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

FIALKO, VILMA

2007 La Señora Seis Cielo: Reina conquistadora del antiguo reino maya de Naranjo. Fundación Gilbert Butler & Ildiko Butler, Massachusetts.

2008 Proyecto de Investigación Arqueológica y Rescate en Naranjo: Documentación Emergente en el Palacio de la Realeza de Naranjo, Petén, Guatemala. *FAMSI*. Versión digital:

<http://ancientamericas.org/sites/default/files/05005esFialko01.compressed.pdf>

Consultado el 24 de febrero del 2020.

FIELDS, VIRGINIA M.

1991 The Iconographic Heritage of the Maya Jester God. En, *Sixth Palenque Round Table, 1986*, editado por Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields, pp. 167-174. University of Oklahoma Press, Norman.

FITZSIMMONS, JAMES L.

2009 *Death and the Classic Maya Kings*. University of Texas Press, Austin.

FLANNERY, KENT Y MARCUS WINTER

1976 Analyzing household activities. En *The Early Mesoamerican Village. Update Edition*, editado por Kent. V. Flannery, pp. 34-45. Left Coast Press, Walnut Creek, California.

FÖGEN, THORSTEN Y MIREILLE M. LEE

2009 *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*. Walter de Gruyter, Berlín y Nueva York.

FOLAN, WILLIAM J., LARAINÉ A. FLETCHER, JACINTO MAY HAU Y LYNDA FLOREY FOLAN

2001 *Las Ruinas de Calakmul, Campeche, México: Un lugar central y su paisaje cultural*. Universidad Autónoma de Campeche, Campeche.

FRAISSE, GENIÈVE

Sf. *FÉMINISME. Histoire du féminisme*. Encyclopedia Universalis.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-histoire-du-feminisme/>

Consultado el 2 de marzo de 2019

FREIDEL, DAVID

2005 *Encrucijada de Conquistadores: Investigaciones Recientes en El Perú-Waka'*. Conferencias del Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín.

FREIDEL, DAVID Y HÉCTOR ESCOBEDO

2006 Capítulo 1. El Perú en la Encrucijada: Una visión de la Tercera Temporada de Campo. En *Proyecto Arqueológico el Perú-Wawa': Informe No3, Temporada 2005*, editado por Héctor L. Escobedo y David A. Freidel, pp. 01-14. Guatemala.

FREIDEL, DAVID Y STANLEY GUENTER

2003 Bearers of War and Creation, *Archaeology Archive. A publication of the Archaeological Institut of America* Versión digital:

<https://archive.archaeology.org/online/features/siteq2/>

Consultado el 7 de marzo de 2019.

FREIDEL, DAVID, LINDA SCHELE Y JOY PARKER

1993 *Maya Cosmos. Three Thousand Years on the Shaman's Path*. Quill William Morrow, Nueva York.

FRIEDAN, BETTY

1963 *The Feminine Mystique*. W.W. Norton & Co., Estados Unidos.

FRITZLER, MARLENE J.

2005 *Late Classic Maya Warrior Queens: Profilin a New Gender Role*. Tesis de maestría. Departamento de arqueología, Universidad de Calgary, Alberta.

FUENTE, BEATRIZ DE LA

2004 The multiple languages of a single relief. En *Courtly Art of the Ancient Maya*, editado por Mary Miller y Simon Martin, pp. 244-246. Thames & Hudson, Nueva York.

GALLEGOS GÓMORA, MIRIAM JUDITH

2011 Las jóvenes oradoras: participación de la mujer prehispánica en la religión maya. En *Las mujeres mayas en la Antigüedad*, editado por María J. Rodríguez-Shadow y Miriam López Hernández, pp. 41-70. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México D. F.

2015 Vestidos, peinado e identidad de la mujer maya del pasado. En *Mayas. El lenguaje de la belleza*, editado por Carlos Méndez D., pp. 38-45, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D. F.

GAMBOA CETINA, JOSÉ Y LUCÍA QUIÑONES CETINA

2013 Una mirada desde la perspectiva de género al modelo de gobierno de las sociedades mayas prehispánicas. *Península*, VIII (2): 87-102.

GAMIO DE ALBA, ANA MARGARITA

1941 *El matrimonio prehispánico azteca*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

GANTÚS, FAUSTA

1994 El oficio de partera. *Cuadernos Culturales*, 1 (6): 23-24.

GARCÍA BARRIOS, ANA

2008 *Chaahk, el Dios de la Lluvia, en el Periodo Clásico Maya: Aspectos Religiosos y Políticos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

2009 Chaahk y el pájaro O' en el periodo Clásico y en narraciones coloniales. *Estudios de Cultura Maya* XXXIV: 91-114.

GARCÍA BARRIOS, ANA Y RAMÓN CARRASCO VARGAS,

2008 Una aproximación a los estilos pictóricos de la Pirámide de Las Pinturas en la acrópolis Chiik Nahb' de Calakmul. En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas*, editado por Juan Pedro Laporte y Héctor Mejía, pp. 848-867. Museo Nacional de Antropología y Etnología, Guatemala.

GARCÍA BARRIOS, ANA Y ROGELIO VALENCIA

2011 Relaciones de parentesco en el mito del Dios Viejo y la Señora Dragón en las cerámicas de Estilo Códice. En *Texto, Imagen e identidad en la pintura maya prehispánica*, coordinado por Merideth Paxton y Manuel Álvaro Hermann Lejezazu, pp. 63-87. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

GARCÍA BARRIOS, ANA Y VERÓNICA VÁZQUEZ LÓPEZ

2011 The Weaving of Power: Women's Clothing and Protocol in the Seventh-Century Kingdom of Kaanu'ul. *Latin America Indian Literatures Journal*, 27 (1): 50-95.

2013 Moda y Protocolo femenino en el reino de Kanu'l (s. VIII d. C.). En *Maya Daily Lives, Proceedings of the 13th European Maya Conference (Paris, December 5-6, 2008)*, *Acta MesoAmericana*, no. 23, editado por Philippe Nondédéo y Alain Breton, pp. 1-22. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.

GARCÍA JUÁREZ, SARA ISABEL

2021 Yokib' Chan Ch'e'en, "El cielo y el pozo de Yokib": Historia sagrada y espacios primordiales de Piedras Negras. *Textdatenbank und Wörterbuch des Klassischen Maya. Arbeitsstele der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms- Universität Bonn*, 18: 1- 34.

GARCÍA MAHÍQUES, RAFAEL

2009 *Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de Método*. Ediciones Encuentro, Madrid.

GARCÍA MOLL, ROBERTO

2003 *La arquitectura de Yaxchilán*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

GARCÍA MOLL, ROBERTO Y RAFAEL FIERRO PADILLA,

2016 El palacio de la élite gobernante de Yaxchilán. Consideraciones arquitectónicas y arqueológicas. *Cuicuilco*, 23 (65): 71-99.

GARCÍA-MORENO, RENATA

2003 Análisis de dos tocados de élite localizados en el complejo funerario adjudicado al gobernante "Garra de Jaguar" en Calakmul, Campeche, México. *Journal de la société des américanistes*, 89 (2): 207-220.

GARCÍA-MORENO, RENATA Y JOSEFINA GRANADOS G.

2000 Tumbas reales de Calakmul. *Arqueología Mexicana*, VII (42): 28-33.

GARCÍA-PEÑA, ANA LIDIA

2016 *De la historia de las mujeres a la historia del género*, 31, Contribuciones desde Coatepec, Universidad Nacional Autónoma del Estado de México. Versión digital: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/281/28150017004/html/index.html>
Consultado el 13 de febrero de 2019

GARCÍA VALGAÑÓN, ROCÍO

- 2011 Ancianas mayas prehispánicas ¿Quiénes son y cómo se las representa? En *Las mujeres mayas en la Antigüedad*, editado por María J. Rodríguez-Shadow y Miriam López Hernández, pp. 15-40. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México.
- 2016 *La representación de las ancianas mayas prehispánicas de Tierras Bajas desde una perspectiva de género*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- 2017 Las ancianas mayas prehispánicas en la iconografía y las fuentes coloniales. *Studia Europaea Gnesnensia*, 15: 95-127.

GARCIA-VENTURA, AGNÈS Y MIREIA LÓPEZ-BERTRAN

- 2013 Figurines and Rituals. Discussing embodiment theories and gender studies. En *Approaching Rituals in Ancient Cultures*, editado por Claus Ambos y Lorenzo Verderame, pp. 117-144. Fabrizio Serra Editore, Pisa y Roma.

GARZA, MERCEDES DE LA

- 1984 *El Universo Sagrado de la Serpiente entre los Mayas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.
- 1995 *Aves sagradas de los mayas*. Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.
- 2003 El matrimonio, ámbito vital de la mujer maya. *Arqueología Mexicana*, XII (60): 30-37.

GARZA, SILVIA

- 1991 *La mujer mesoamericana*. Editorial Planeta, México.

GENDROP, PAUL

- 1983 *Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

GERO, JOAN

- 1988 Gender Bias in Archaeology: Here, Then and Now. En *Feminism Within the Science and Health Care Professions: Overcome Resistance*, editado por S. V. Rosser, pp. 33-50. Pergamon, Nueva York.

GERO, JOAN Y MARGARET CONKEY (EDS.)

- 1991 *Engendering Archaeology. Women and Prehistory*. Basil Blackwell, Oxford.

GERRY, JOHN PHILIP Y MEREDITH S. CHESSON

- 2000 Classic Maya Diet and Gender Relationships. En *Gender and Material Culture in Archaeological Perspective*, editado por Moira Donald y Linda Hurcombe, pp. 250-265. St. Martin's Press, Nueva York.

GILCHRIST, ROBERTA

- 1991 Women's archaeology? Political feminism, gender theory, and historical revisionism. *Antiquity* 65: 495-501
- 1994 *Gender and Material Culture: The Archaeology of Religious Women*. Routledge, Londres.
- 1999 *Gender and Archaeology. Contesting the past*. Routledge, Nueva York.

GILLESPIE, SUSAN D.

- 1989 *The Aztec Kings: The Construction of Rulership in Mexica History*. University of Arizona Press, Tucson.

GIRARD, RAFAEL

- 1966 *Los mayas: su civilización, su historia, sus vinculaciones continentales*. Libro Méx, México D.F.

GOLDE, PEGGY (ED.)

- 1970 *Women in the Field. Anthropological Experiences*. Aldine Publishing Company, Chicago.

GONZÁLEZ CRUZ, ARNOLDO

- 1991 *Trabajos Arqueológicos en Palenque, Chiapas. Excavaciones Arqueológicas en el Templo de la Cruz. Informe de Campo de la III Temporada*. Informe al Consejo de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- 2004 La arqueología contemporánea de Palenque y el panorama del futuro. En *Culto funerario en la sociedad maya, Memoria de la Cuarta Mesa redonda de Palenque*, coordinada por Rafael Cobos, pp. 129-147. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- 2011 *La reina roja. Una tumba real de Palenque*. Inah-Conaculta, México D. F.
- 2015 Dos siglos de descubrimientos arqueológicos en Palenque, Chiapas. En *Palenque. Investigaciones recientes*, coordinado por Ana María Parrilla Albuerne, Alejandro Sheseña Hernández y Roberto López Bravo, pp. 15-58. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Chiapas.

GONZÁLEZ MARCÉN, PALOMA

- 2000 Mujeres, espacio y arqueología: una primera aproximación desde la investigación española. *Arqueología Espacial*, 22: 11-21.

GOUGES, OLYMPE DE,

- 1791 *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Éd. Mille et une nuits, París.

GOURNAY, MARIE LE JARS DE

- 1622 *Egalité des hommes et des femmes*. Paris.

GRAHAM, ELISABETH

- 1991 Women And Gender In Maya Prehistory. En *The Archaeology of Gender. Proceedings of the Twenty-Second Annual Conference of the Archaeological Association of the University of Calgary*, editado por Dale Walde y Noreen D. Willows, pp. 470 – 477. University of Calgary, Calgary.

GRAHAM, IAN

- 1978 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*. Vol. 2.2. Peabody Museum, Cambridge.
1979 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*. Vol. 3.2. Peabody Museum, Cambridge.
1982 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*. Vol. 3.3. Peabody Museum, Cambridge.

GRAHAM, IAN Y ERIC VON EUW

- 1975 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*. Vol. 2.1. Peabody Museum, Cambridge.
1977 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*. Vol. 3.1. Peabody Museum, Cambridge.

GREENE ROBERTSON, MERLE

- 1973 The Quatripartite Badge – A Badge of Rulership. En *Primera Mesa Redonda de Palenque. Part I*, editado por Merle Greene Robertson, pp. 77- 93. The Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research, Pebble Beach.
2000 El lenguaje iconográfico arquitectónico de Palenque en el ámbito político. En: *Arquitectura e ideología de los antiguos mayas: Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Palenque*, editado por Silvia Trejo, pp. 196-211. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

GREENE, MERLE, ROBERT L. RANDES Y JOHN A. GRAHAM

- 1972 *Maya Sculpture from the Southern Lowlands, Highlands and Pacific Piedmont*. Lederer, Street & Zeus, Berkeley.

GRUBE, NIKOLAI

- 1992 Classic Maya Dance. *Ancient Mesoamerica*, 3: 201-218
2001 Los distintivos del poder. En *Los mayas. Una civilización milenaria*, editado por Nikolai Grube, pp. 96-97. H. F. Ullmann, Postman.
2004 La Historia Dinástica de Naranjo, Petén. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, 24: 195–213.

GUENTER STANLEY, PAUL

- 2005 Capítulo 13. Informe Preliminar de la epigrafía de El Perú. En *Proyecto Arqueológico El Perú-Waka', informe no 2, temporada 2004*, editado Héctor L. Escobedo y David A. Freidel, pp. 359-400. Guatemala.
2006 Capítulo 9. WL-12 U WL-04B: Excavación de los monumentos esculpidos. En *Proyecto Arqueológico El Perú-Waka', Informe No 3, Temporada 2005*, editado Héctor L. Escobedo y David A. Freidel, pp. 275-298. Guatemala.
2014 The Epigraphy of El Perú-Waka'. En *Archaeology at El Perú-Waka'. Ancient Maya Performance of Rirtual, Memory, and Power*, editado por Olivia C. Navarro-Farr y Michelle Rich, pp. 146-166. The University of Arizona Press, Tucson.

GUENTER, STANLEY P. Y DAVID A. FREIDEL

2009 *Warriors and Rulers: Royal Women of the Classic Maya*. En *Gender in Cross-Cultural Perspective*. 5ª edición, editado por Caroline B. Brettell y Carolyn F. Sargent, pp. 76-83. Prentice-Hall, Inc., Nueva Jersey.

GUERNSEY JULIA Y F. KENT REILLY, III (EDS.)

2006 *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and binding in Mesoamerica*. Boundary End Archaeology Research Center, Barnardsville.

GUERRERO OROZCO, ANA MARÍA

2011 Análisis iconográfico y epigráfico de los títulos de las señoras de Yaxchilán. En *Género y sexualidad en el México antiguo*, editado por Miriam López Hernández y María J. Rodríguez-Shadow. México: Centro de Estudios de Antropología de la Mujer.

GUIZA LEMUS, GERARDO

2010 *Masculinidades. Las facetas del hombre*. Fontamara, México.

GUSTAFSON, LOWELL S.

2002a Shared Gender Relations: Early Mesoamerica and the Maya. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 55-74. Bergin & Garvey, Westport.

2002b Mother/Father Kings. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 141-168. Bergin & Garvey, Westport.

GUSTAFSON, LOWELL S. Y AMELIA M. TREVELYAN

2002 *Ancient Maya Gender Identity and Relations*. Bergin & Garvey, Westport.

HALPERIN, CHRISTINA

2004 Realeza maya y figurillas con tocados de la Serpiente de Guerra de Motul de San José, Guatemala. *Mayab*, 17: 45-60.

2017 Ancient cosmopolitanism: Feminism and the rethinking of Maya inter-regional interactions during the Late Classic to Postclassic periods (ca. 600 – 1521 CE). *Journal of Social Archaeology*, 17 (3): 349-375.

HALPERIN, CHRISTINA T., ZACHARY X. HRUBY Y RYAN MONGELLUZZO

2018 The weight of ritual: Classic Maya jade head pendants in the round. *Antiquity*, 92 (363): 758-771.

HAMANN, AGNIESZKA

2017 Why “he/she” is not a relevant distinction in Classic Mayan: How Grammar reveals patterns of thought. *Contributions in New World Archaeology*, 11: 131-142.

HAMMOND, NORMAN

1981 Pom for the Ancestors: A Reexamination of Piedras Negras Stela 40. *Mexicon*, 3 (5): 77-79.

HARAWAY, DONNA

1985 A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. En: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, pp. editado por Donna Haraway, pp. 149-181 Routledge, Nueva York.

HARDMAN, AMANDA

2006 Classic Maya Women Rulers in Monumental Art. *Totem: The University of Western Ontario Journal of Anthropology*, 14 (1): 13-23.

HARE, TOM

1999 *ReMembering Osiris. Number, Gender and the Word in Ancient Egyptian Representational Systems*. Stanford University Press, Stanford.

HARRISON, PETER D.

1999 *The Lords of Tikal. Rulers of an Ancient Maya City*. Thames and Hudson, Londres.

HAVILAND, WILLIAM A.

1997 The Rise and Fall of Sexual Inequality. Death and gender at Tikal, Guatemala. *Ancient Mesoamerica*, 8: 1- 12.

HEADRICK, ANNABETH

2007 *The Teotihuacan Trinity. The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*. University of Texas Press, Austin.

HELLMUTH, NICHOLAS

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

HELMKE, CHRISTOPHE

2010 The Transferral and Inheritance of ritual privileges: A Classic Maya case from Yaxchilan, Mexico. *Wayeb Notes*, 35: 1-14.

2017 "The heart and stomach of a King": A study of the regency of Lady Six Sky at Naranjo, Guatemala. *Contributions in New World Archaeology*, 11: 83-130.

HENDON, JULIA

1992 Hilado y tejido en la época prehispánica: tecnología y relaciones sociales de la producción textil. En *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo*, editado por Linda Asturias de Barrios y Dina Fernández García, pp. 7-16. Ediciones del Museo Ixchel, Guatemala.

1996 Archaeological Approaches to the Organization of Domestic Labor: Household Practice and Domestic Relations. *Annual Review of Anthropology*, 25: 45-61.

1997 Women's Work, Women's Space, and Women's Status among the Classic-Period Maya Elite of the Copan Valley. En *Women in Prehistory: North America and Mesoamerica*, editado por Cheryl Claassen y Rosemary Joyce, pp. 33-46. University of Pennsylvania Press, Filadelfia.

- 1999 Multiple Sources of Prestige and the Social Evaluation of Women in Prehispanic Mesoamerica. En *Material Symbols: Culture and Economy in Prehistory*, editado por John Roob, pp. 257-276. Center for Archeological Investigations, Occasional Paper vol. 26, Southern Illinois University, Carbondale.
- 2002 Household and State in Pre-Hispanic Maya Society: Gender, Identity, and Practice. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 75-92. Bergin & Garvey, Westport.

HENDON, JULIA A. Y ROSEMARY A. JOYCE (EDS.)

- 2004 *Mesoamerican archaeology. Theory and practice*. Blackwell Publishing, Malden, Oxford y Victoria.

HENDRICKSON, CAROL

- 1995 *Weaving Identities: Construction of Dress and Self in a Highland Guatemala Town*. University of Texas Press, Austin.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, HECTOR

- 2006 Ideología de género femenino en la época prehispánica: diosas mayas con atuendos de sacrificios y muerte. *Temas Antropológicos*, 28 (1-2): 155-178.

HERNÁNDEZ ENRÍQUEZ, VIRGINIA

- 2003 ¿Podemos hablar de un feminismo posmoderno?: Relación feminismo-posmodernidad. *Graffylia*, 1: 53-66.

HERNÁNDEZ, PATRICIA Y LOURDES MÁRQUEZ

- 2006 Longevity of Maya Rulers of Yaxchilán: The Reigns of Shield Jaguar and Bird Jaguar. En *Janaab' Pakal of Palenque. Reconstructing the Life and Death of a Maya Ruler*, editado por Vera Tiesler y Andrea Cucina, pp. 126-145. The University of Arizona Press, Tucson.

HERNANDO, ALMUDENA (ED.)

- 2000 *La construcción de la subjetividad femenina*. Instituto de Investigaciones Feministas, Madrid.
- 2002 *Arqueología de la identidad*. Akal, Madrid.
- 2018 *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Traficantes de sueños, Madrid.

HEWITT, ERIKA A.

- 1999 What's in a name. Gender, power, and Classic Maya women rulers. *Ancient Mesoamerica*, 10 (2): 251- 262.

HEYDEN, DORIS

1983 *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

1998 Las cuevas de Teotihuacan. *Arqueología Mexicana* 34: 18-27.

HIQUET, JULIEN

2018 Operación II.1: Sondeos estratigráficos en los Grupos A y C. En *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2015-2018 "INFORME DE LA OCTAVA TEMPORADA DE CAMPO 2017"*, editado por Philippe Nondédéo, Dominique Michelet, Johann Begel y Lilian Garrido, pp. 29-122. CEMCA, Guatemala.

2020 *Essor monumental et dynamiques des populations, le cas de la cité maya de Naachtun (Guatemala) au Classique Ancien (150-550 apr. J.-C.)*. Tesis doctoral. Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris.

HOBBSAWM, ERIC J.

1987 El hombre y la mujer, imágenes a la izquierda. En *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera* editado por Eric J. Hobsbawm. Crítica, Barcelona.

HODDER, IAN

1984 Burials, houses, women and men in the European Neolithic. En *Ideology, Power and Prehistory*, editado por Daniel Miller y Christopher Tilley. Cambridge University Press, Cambridge: 51-68

HOLSBEKE, MIREILLE Y JULIA MONTOYA,

2008 *Kemtzij, kemon taq tzij na' oj, Palabras y pensamientos Tejidos. Los tejidos mayas, espejos de una cosmovisión*. Editorial Cholsamaj, Ciudad de Guatemala.

HORCAJADA CAMPOS, PATRICIA

2011 Aproximación al análisis iconográfico de las figurillas cerámicas de la ciudad maya de La Blanca (Petén, Guatemala). *Estat Crític. Revista d'Arqueologia*, 5 (1): 369-378.

2015 *Imágenes de barro. Las figurillas cerámicas mayas de La Blanca (Petén, Guatemala) en su contexto regional*. Tesis doctoral. Universitat de València, Valencia.

2019 Pervivencias de elementos iconográficos teotihuacanos en las imágenes de gobernantes mayas. Ponencia inédita presentada en el *XI Congreso Internacional de Mayistas, "Tradiciones y Reelaboraciones"*, Chetumal.

HOUSTON, STEPHEN D.

1992 A Name Glyph for Classic Maya Dwarfs. En *The Maya Vase Book* vol. 3, editado por Barbara Kerr y Justin Kerr, pp. 546 – 554. Kerr Associates, Nueva York.

2006 Impersonation, dance, and the problem of spectacle among the Classic maya. En *Archaeology of performance. Theaters of power, community and politics*, editado por Takeshi Inomata y Lawrence S. Coben, pp. 135-155. Altamira Press, Lanham.

2014 A Game with a Throne. *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*. Versión digital:
<https://mayadecipherment.com/tag/piedras-negras/>
Consultado el 27 de diciembre de 2019

HOUSTON, STEPHEN D. Y DAVID STUART,
1996 Of gods, glyphs and kings: divinity and rulership among the Classic Maya. *ANTIQUITY* 70: 289-312.
2001 Peopling the Classic Maya Court. En *Royal Court of the Ancient Maya. Volume I. Theory, Comparison, and Synthesis*, editado por Takeshi Inomata y Stephen Houston, pp. 54-83. Westview Press, Oxford.

HOUSTON, STEPHEN D. Y TAKESHI INOMATA
2009 *The Classic Maya*. Cambridge University Press, Nueva York.

HOUSTON, STEPHEN, CHARLES GOLDEN, A. RENÉ MUÑOZ Y ANDREW K. SCHERER,
2006 A Yaxchilan-style Lintel Possibly from Retalteco, Petén, Guatemala. *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 61. Versión digital:
http://www.utmesoamerica.org/pdf_meso/RRAMW61.pdf
Consultado el 21 de agosto de 2019

HUGHES, BÁRBARA A.
2011 It's good to be queen: The Role of Maya Women in Ritual Practices. En *It's good to be king. The archaeology of Power and Authority. Proceedings of the 41st (2008) Annual Chacmool Archaeological Conference*, editado por Shawn Morton y Don Butler, pp.84-94. The University of Calgary.

IGLESIAS PONCE DE LEÓN, MARÍA JOSEFA
2008 Poblaciones prehispánicas en movimiento: la presencia teotihuacana en el área maya. En: *El territorio maya. Memoria de la Quinta Mesa Redonda de Palenque*, coordinado por Rodrigo Liendo Stuardo, pp. 257-301. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.

INGALLS VICTORIA ANN
2012 *The Quatripartite Badge: Narratives of Power and Resurrection in Maya Iconography*. Tesis de maestría. University of Central Florida, Orlando, Florida.

INOMATA, TAKESHI,
2008 Women in Classic Maya Royal Courts. En *Servants of the Dynasty: Palace Women in World History*, editado por Anne Walthall, pp. 45-64. University of California Press, Berkeley.

IRIARTE, ANA
1996 La virilización del saber primordial en la Antigua Grecia. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 3 (1): 25-37.

IRIGARAY, LUCE

1974 *Speculum de l'autre femme*. Minuit, Paris.

IZQUIERDO, ANA LUISA

1983 *La educación maya en los tiempos prehispánicos*. Cuaderno 16, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

1989 La condición de la mujer en la sociedad maya prehispánica. En *Seminario sobre la participación de la mujer en la vida nacional*, compilado por Patricia Galeana de Valadés, pp. 7-15. Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

JONES, CHRISTOPHER Y LINTON SATTERTHWAITE

1982 *The Monuments and Inscriptions of Tikal. The Carved Monuments. Tikal Report n°33 part A*. University Museum Monograph 44, The University Museum, University of Pennsylvania, Pennsylvania.

JOHNSON, MATTHEW

2000 *Teoría arqueológica. Una introducción*. Ariel, Barcelona.

JOSSERAND, J. KATHRYN

1992 Women in Classic Maya Text. Ponencia presentada en *The Tenth Annual Maya Weekend*. University of Pennsylvania, Filadelfia.

1995 Women, Status and Alliance in Classic Maya Society. Ponencia presentada en *Department of Anthropology Graduate Colloquium Program*. University of Pennsylvania, Filadelfia.

1997 La estructura narrativa en los textos jeroglíficos de Palenque. En *Mesas Redondas de Palenque*, editado por Silvia Trejo, pp. 445-481. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D. F.

2002 Women in Classic Maya Hieroglyphic Texts. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 114-151. AltaMira Press, Walnut Creek.

2007 The missing heir at Yaxchilán: Literary analysis of a maya historical puzzle. *Latin American Antiquity*, 18 (3): 295-313

2011 Las mujeres en los textos del maya clásico. En *Las mujeres mayas en la Antigüedad*, editado por María J. Rodríguez-Shadow y Miriam López Hernández, pp. 107-137. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México D. F.

JOSSERAND, J. KATHRYN, LINDA SCHELE Y NICHOLAS A. HOPKINS

1985 Linguistic Data on Mayan Inscriptions: The *Ti* Constructions. En *Fourth Palenque Round Table, 1980*, vol. VI, editado por Merle Greene Robertson y Elizabeth P. Benson, pp. 87-102. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

JOYCE, ROSEMARY A.

1992a Dimensiones simbólicas del traje en monumentos clásicos mayas: la construcción del género a través del vestido. En *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo*, editado por Linda Asturias de Barrios y Dina Fernández García, pp. 29-38. Ediciones del Museo Ixchel, Guatemala.

- 1992b Images of Gender and Labor Organization in Classic Maya Society. En *Exploring Gender Through Archaeology. Selected Papers from the 1991 Boone Conference*, editado por Cheryl Claassen, 63-70. Prehistory Press, Madison.
- 1993 Women's Work. Images of Production and Reproduction in Pre-Hispanic Southern Central America. *Current Anthropology*, 3 (34): 255-274.
- 1996a The construction of Gender in Classic Maya Monuments. En *Gender and Archaeology*, editado por Rita Wright, pp. 167-195. University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- 1996b Negotiating Sex and Gender in Classic Maya Society. En *Gender in Pre-Hispanic America*, editado por Cecelia F. Klein, pp. 109-141. Dumbarton Oaks, Washington.
- 1998 Performing the body in Pre-Hispanic Central America: Ornamentation, Representation, and the Construction of the Body. *Anthropological Aesthetics*, 33: 147-165.
- 2000a *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica*. University of Texas, Austin.
- 2000b Girling the Girl and Boying the Boy: The production of Adulthood in Ancient Mesoamerica. *World Archaeology, Human Lifecycles*, 3 (31): 473-483.
- 2000c A pre-Columbian Gaze: Male Sexuality among the Ancient Maya. En *Archaeologies of Sexuality*, editado por Robert A. Schmidt y Bárbara L. Voss, pp. 263-283. Routledge, Nueva York y Londres.
- 2002a Beauty, Sexuality, Body Ornamentation and Gender in Ancient Mesoamerica. En *In Pursuit of Gender: Worldwide Archaeological Approaches*, editado por Sara Nelson Milledge y Miriam Rosen-Ayalon, pp. 81-92. Altamira Press, Walnut Creek.
- 2002b Desiring Women: Classic Maya Sexualities. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 329-344. Bergin & Garvey, Westport.
- 2004 Embodied subjectivity: Gender, femininity, masculinity, sexuality. En *A companion to Social Archaeology*, editado por Lynn M Meskell y Robert W. Preucel, pp. 82-95. Blackwell, Oxford.
- 2008 *Ancient bodies, Ancient Lives. Sex, Gender and Archaeology*. Londres, Thames & Hudson.

JUSTEL, JOSUÉ J. Y AGNÈS GARCIA-VENTURA (EDS.)

- 2018 *Las mujeres en el Oriente cuneiforme*. Universidad de Alcalá-Servicio de Publicaciones, Alcalá de Henares.

KAHN, ANNA LEE

- 1990 *A thematic study of the female figures in Late Classic Maya vessel paintings*. Tesis doctoral. University of Texas, Dallas.

KEITH EPPICH, EVAN

- 2006 Capítulo 7. WK-09: Excavaciones en el Grupo Tolok. En *Proyecto Arqueológico El Perú-Waka': Informe No. 3, Temporada 2005*, editado por Héctor Escobedo y David Freidel, pp. 139-224. Informe Entregado a la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, Guatemala.

KELLOG, SUSAN

- 1988 Cognatic Kinship and Religion: Women in Aztec Society. En *Smoke and Mist: Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan*, editado por J. Kathryn Josserand y Karen I. Dakin, pp. 666-681. BARR Press, Oxford.
- 1995 The Woman's Room: Some aspects of Gender Relations in Tenochtitlan in the Late Prehispanic Period. *Ethnohistory*, 42 (4): 563-575.
- 2003 La mujer náhuatl a través del tiempo: leyes, políticas y activismo. Ponencia presentada en la *III Mesa de Estudios de Género "La condición de las Mujeres y las Relaciones de Género en Mesoamérica Prehispánica"*, Ciudad de México.

KELLY-GADOL, JOAN

- 1976 The Social Relations of the Sexes: Methodological Implications of Women's History. *Signs*, 1 (4): 809-823.

KELLEY, MARY KATE Y HANNAH JULIA PAREDES

- 2019 Capítulo VI. Documentación Epigráfica: Fotogrametría. En *Proyecto Arqueológico Waka' PAW. Informe No 16, Temporada 2018*, editado por Juan Carlos Pérez, Griselda Pérez y Damien Marken, pp. 333-348. Guatemala.

KETTUNEN, HARRI

- 2006 *Nasal Motifs in Maya Iconography. A Methodological Approach to the Study of Ancient Maya Art*. Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.
- 2011 La guerra: Técnicas, tácticas y estrategias militares. En *Los Mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega, pp. 403-415. Amardiseño, México D.F.

KETTUNEN, HARRI Y CHRISTOPHE HELMKE

- 2011 *Introducción a los Jeroglíficos Mayas. XVI Conferencia Maya Europea*. Departamento de Lenguas y Culturas Indígenas. Insituto para Estudios Transculturales y Regionales. Universidad de Copenhage, Copenhage.

KLEIN, CECELIA

- 1996 *Gender in Pre-Hispanic America*. Dumbarkton Oaks, Washington.

KOCYBA, HENRYK KAROL

- 1998 Las diosas en los códices mayas: un estudio iconográfico. En *Historia Comparativa de las religiones*, editado por Henryk K. Kociba y Yoloth González Torres, pp. 263 - 289. INAH, México D. F.

KOLPAKOVA, ALLA

- 2018 *Diseños mágicos. Análisis de los diseños con rombos en los huipiles mayas de Chiapas*. Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Chiapas.

KOVÁČ, MILAN Y TATIANA PODOLINSKÁ

- 2017 Maya female taboo: Menstruation and pregnancy in Lacandon daily life. *Contributions in New World Archaeology*, 11: 143-148.

KROCHOCK, RUTH J.

2002 Women in the Hieroglyphic Inscriptions of Chichén Itzá. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 152-170. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.

KUBLER, GEORGE

1969 *Studies in Classic Maya Iconography*. Connecticut Academy of Arts and Sciences, New Haven.

KUPPRAT, FÉLIX

2019 Dos escenarios para la recreación del mito: el Patio Este y la Casa E del Palacio en Palenque. *Revista española de antropología Americana*, 49: 217-238.

LAMAS, MARTA

1986 La antropología feminista y la categoría "género", *Nueva Antropología. Estudios sobre la mujer, problemas teóricos*, 7 (30): 173-198.

1996 *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. 1ª ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

2003 *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. 3ª ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

LANDA CALDERÓN, DIEGO DE

2002 *Relación de las cosas de Yucatán por el Fray Diego de Landa, obispo de esa diócesis*. Edición de Miguel Rivera Dorado. Dastin, Madrid.

LAPORTE, JUAN PEDRO Y VILMA FIALKO

1995 Un reencuentro con Mundo Perdido, Tikal, Guatemala. *Ancient Mesoamerica*, 6 (1): 41-94.

LAQUEUR, THOMAS

1990 *Making Sex. Body and Gender From The Greeks To Freud*. Harvard University Press, Cambridge.

1994 *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Traducción de Eugenio Portela. Cátedra, Madrid.

LAWRENCE, SUSAN

1999 Towards a feminist archaeology of households: Gender and household structure on the Australian goldfields. En *The Archaeology of Household Activities*, editado por Penelope M. Allison, pp. 121-141. Routledge, Londres.

LE FORT, GENEVIÈVE

2002 Costume et royauté sacrée chez les mayas de la période classique : le costume « en treillis ». *Civilisations*, 50: 115-127.

LEACOCK, ELEANOR

1978 Women's Status in Egalitarian Society: Implications for Social Evolution. *Current Anthropology*, 19 (2): 247-275.

LEE, MIREILLE A.

2015 *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Cambridge University Press, Nueva York.

LERNER, GERDA

1979 *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*. Oxford University Press, Nueva York.

1990 *La creación del patriarcado*. Crítica, Barcelona.

LESKO, BÁRBARA S. (ED.)

1989 *Women's Earliest Records: From Ancient Egypt and Western Asia*. Scholars Press, Atlanta.

LINTON, SALLY

1979 La mujer recolectora: sesgos machistas en Antropología. En *Antropología y Feminismo*, editado por Olivia Harris y Kate Young, pp. 35-46. Anagrama, Barcelona.

LOMELÍ QUIRARTE, JOSEFINA

1945 *La condición social de la mujer. México prehispánico, antología*. Editorial Emma Hurtado, México.

LOOPER, MATHEW G.

1992a Creation Mythology at Naranjo. *Texas Notes*, 30: 1- 3.

1992b The Parentage of 'Smoking-Squirrel' of Naranjo. *Texas Notes*, 32: 1- 2.

2000 *Gifts of the Moon. Huipil Designs of the Ancient Maya*. San Diego Museum of Man, San Diego.

2002 Women-Men (and Men-Women): Classic Maya Rulers and the Third Gender. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 171-202. AltaMira Press, Walnut Creek.

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

2009 *To be like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization*. University of Texas Press, Austin.

LIENDO STUARDO, RODRÍGO

2007 The Problem of Political Integration in the Kingdom of Baak. En *Palenque: Recent Investigations at the Classic Maya Center*, editado por Damien B. Marken, pp. 85-106. Altamira Press, Plymouth.

LITTLE-SIEBOLD, CHRISTA

1992 Indumentaria maya del Periodo Clásico en la cerámica policromada de las Tierras Bajas. En *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo*, editado por Linda Asturias de Barrios y Dina Fernández García, pp. 17-28. Ediciones del Museo Ixchel, Guatemala.

LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO

2004 [1980] *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Instituto de Investigaciones antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

LÓPEZ-BERTRAN, MIREIA

2012 The politics of reproduction, sex and gender in Punic Eivissa. En *The Archaeology of Colonialism. Intimate Encounters and Sexual Effects*, editado por Bárbara L. Voss y Eleanor Colin Casella, pp. 85-101. Cambridge University Press, Nueva York.

2014 Cossos i gèneres: perspectives d'anàlisi i aplicacions a l'Arqueologia. *Saguntum Extra*, 15: 33-39.

2017 Materializar el dolor de las enfermedades en el mundo púnico. Las terracotas terapéutico-votivas. En *Placer y Dolor. Las mujeres en la Antigüedad*, editado por Borja Antela-Bernárdez, Claudia Zaragoza Serrano y Ariadna Guimerà Martínez, pp. 49-73. Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, Alcalá de Henares.

LÓPEZ-BERTRAN, MIREIA y AGNÈS GARCIA-VENTURA

2012 Music, gender and rituals in the Ancient Mediterranean. Revisiting the Punic Evidence. *World Archaeology*, 44 (3): 393-408.

2016 The use of facial characteristics as engendering strategies in Phoenician-Punic studies. *Near Eastern Archaeology*, 79 (3): 206-213.

LÓPEZ DE LLERGO, GERÓNIMO

1925 Una visita a las ruinas de Yaxchilán, Alto Usumacinta, en diciembre de 1891. *Sociedad Antonio Alzate*, 44: 355-375.

LÓPEZ ESCOBAR, GUADALUPE

1963 *La situación social de la mujer en el México prehispánico*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, MIRIAM

2011 Representaciones de vida y muerte en torno a la menstruación entre los mayas y otros grupos mesoamericanos. En *Las mujeres mayas en la Antigüedad*, editado por María J. Rodríguez-Shadow y Miriam López Hernández, pp. 231 – 250. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, MIRIAM Y MARÍA J. RODRÍGUEZ-SHADOW (EDS.)

2011 *Género y sexualidad en el México antiguo*. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México.

LÓPEZ OLIVA, MACARENA S.

2013 *El ritual de la decapitación y el culto a las cabezas trofeo en el mundo maya*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

2015 Las personificaciones de dioses y seres sobrenaturales de Yaxchilán. *Revista Española de Antropología Americana*, 45 (2): 313-335.

2018 *Las personificaciones (¿UB'AAHIL?A?N) de seres sobrenaturales entre los mayas de tierras bajas del clásico*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

LÓPEZ R. ARMANDO Y JUVENTINO GARCÍA A.

2015 Orejeras mayas de jade ¿hongos o flores?. *Reportes micológicos*, 5.

LOVE, BRUCE

2012 OPERACIÓN V.2.: Registro y epigrafía de los monumentos de Naachtun. En *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2010-2014 "INFORME FINAL DE LA SEGUNDA TEMPORADA DE CAMPO 2011"*, editado por Philippe Nondédéo, Dominique Michelet, Julien Sion y Carlos Morales-Aguilar, pp. 385-394. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Guatemala.

LUNDELL, CYRUS L.

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

LUKACH, KATHARINE Y JEFFREY DOBEREINER

2020 The Painted Body. En *The adorned body. Mapping ancient maya dress*, editado por Nicholas Carter, Stephen D. Houston y Franco D. Rossi, pp. 32-50. University of Texas Press, Austin.

MACKAY, KATHERINE

1933 Maya midwifery. En *The Peninsula of Yucatan: medical, biological, meteorological and sociological studies*, editado por George C. Shattuck, pp. 64-66. Carnegie Institution of Washington, Washington.

MACLEOD, MORNA

2004 El traje como texto y la disputa de los símbolos. *Revista Estudios Internéticos*, 18: 31-43.

MALER, TEOBERT

1901 Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley: Report of Explorations for the Museum, 1898-1900. *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, vol. 2, núm.1. Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.

1911 *Explorations in the Department of Peten, Guatemala, Tikal*. Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.

MALVIDO, ADRIANA

2006 *La Reina Roja (The Red Queen): The Secret of the Maya in Palenque*. Conaculta, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D. F.

MANCA, MARÍA CRISTINA

1998 Entre la vida y la muerte. La partera como agente mediador entre los choles de Tila, Chiapas. *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*. Versión digital:

<http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/716>

Consultado el 20 de octubre de 2020

MANNING, ROSWITHA

1999 The Old and the Beautiful. Goddesses and Midwives in the Maya Lowland. *Yumtzilob*, XI (3): 301-330.

MARCOS, SYLVIA

1975 La mujer en la sociedad prehispánica. En *La mujer en México, época prehispánica*, editado por Centro de estudios sobre la Mujer, Grupo Promotor Voluntario, Federal District Department, México.

MARCOS PINO, JORGE G.

1980 Intercambio a larga distancia en América: el caso del spondylus. *Boletín de antropología americana* 1: 124-129.

MARCUS, JOYCE

1976 *Emblem and State in the Classic Maya Lowlands. An Epigraphic Approach to Territorial Organization*. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington D. C.

1978 Archaeology and religion: A comparison of the Zapotec and Maya. *World Archaeology*, 10 (2): 172-191.

1987 *The Inscriptions of Calakmul. Royal Marriage at a Maya City in Campeche, Mexico*. University of Michigan Museum of Anthropology Technical Report 21, Ann Arbor, Estados Unidos de América.

MARTIN, SIMON

1999 The Queen of Middle Classic Tikal. *Pre-Columbian Art Research Newsletter*, 27: 4-5.

2003 In Line of the Founder. A View of Dynastic Politics at Tikal. En *Tikal: Dynasties, Foreigners, & Affairs of State. Advancing Maya Archaeology*, editado por Jeremy A. Sabloff, pp. 3-45. School of American Research Press, Santa Fe, N. M.

2004 Un Cielo Partido: El Antiguo Nombre de Yaxchilán como Pa' Chan. *PARI journal* 5(1):1-7.

2008 Wives and Daughters on the Dallas Altar. Mesoweb Articles. Versión digital:

<http://www.mesoweb.com/articles/martin/Wives&Daughters.pdf>

Consultado el 18 de marzo de 2020.

2012 Hieroglyphs from the Painted Pyramid: The Epigraphy of Chiik Nahb Structure Sub 1-4, Calakmul, Mexico. *Maya Archaeology*, 2: 60-81.

MARTIN, SIMON Y NIKOLAI GRUBE

- 2000 *Chronicle of the Maya Kings and Queens*. Thames & Hudson, Londres.
- 2002 *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*. Editorial Crítica, Barcelona.
- 2008 *Chronicle of the Maya Kings and Queens*. 2ª edición. Thames & Hudson, Londres.

MARTIN, SIMON, ALEXANDRE TOKOVININE, ELODIE TREFFEL Y VILMA FIALKO

- 2017 La Estela 46 de Naranjo Sa'al, Petén, Guatemala: Hallazgo y texto jeroglífico. En *XXX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2016*, Tomo II, editado por Bárbara Arroyo, Luis Méndez Salinas y Gloria Ajú Álvarez, pp. 669-684. Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Guatemala.

MATHEWS, PETER LAWRENCE

- 1979 *Notes on the Inscriptions of "Site Q"*. Manuscrito, Departamento de Arqueología, Universidad de Calgary, Alberta, Canadá.
- 1980 Notes on the Dynastic Sequence of Bonampak, Part 1. En: *Third Palenque Round Table, 1978, Part 2*, editado por Merle Greene Robertson, pp. 60-73. University of Texas Press, Austin.
- 1997 *La escultura de Yaxchilán*. México D. F.: Colección científica. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 2013 Capítulo IV. Análisis Epigráfico de las Estelas 26 y 27 de Naachtun. En *Proyecto Arqueológico Naachtun 2004-2009. Informe No. 2. Segunda temporada de Campo en el Sitio Arqueológico Naachtun*, editado por Martin Rangel y Kathryn Reese-Taylor, pp. 91-97. Ciudad de Guatemala.

MATHEWS, PETER Y ALEXANDER PARMINGTON

- 2005 Capítulo VI. Investigaciones epigráficas (Operación 6). En *Proyecto Arqueológico Naachtun. Informe No 1. Primera temporada de Campo. Febrero - Abril 2004*, editado por Martin Rangel y Kathryn Reese – Taylor, pp. 104-113. Guatemala.

MATSUMOTO, MALLORY E. Y CARA GRACE TREMAIN

- 2020 The Collared Body. En *The adorned body. Mapping ancient maya dress*, editado por Nicholas Carter, Stephen D. Houston y Franco D. Rossi, pp. 104-120. University of Texas Press, Austin.

MATSUMOTO, MALLORY E. Y MARY KATE KELLY

- 2018 Woven Words: Women and Classic Maya Hieroglyphs. Ponencia presentada en la *23rd European Maya Conference. Women and Maya Culture*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

MAUDSLAY, ALFRED P.

- 1974 [1889-1902] *Biologia Centrali Americana or, Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America*. Edited by F. Ducane Godman and Osbert Salvin. *Archaeology*. Vols. I-VI Text. R. H. Porter & Dulao & Co., Londres.

MAYAYO, PATRICIA

2011 *Historia de mujeres, historias del arte*. 4ªed. Ediciones Cátedra, Madrid.

MAYER, VON KARL HERBERT

1981 Eine Maya-Inschrift aus Xupá, Chiapas, Mexiko. *Archiv für Völkerkunde*, 35: 1-13.

MCANNANY, PATRICIA A.

1995 *Living with the ancestors. Kings and Kingship in ancient maya*. Cambridge University Press, Nueva York.

McANNANY, PATRICIA A. Y SHANNON PLANK,

2001 Perspectives on Actors, Gender Roles, and Architecture at Classic Maya Courts and Households. En *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume 1: Theory, Comparison and Synthesis*, editado por Takeshi Inomata y Stephen D. Houston, pp. 84-128. Westview Press, Boulder, Colorado.

MC DONALD, J. ANDREW Y BRIAN STROSS

2012 Water Lily and Cosmic Serpent: Equivalent Conduits of the Maya Spirit Realm. *Journal of Ethnobiology*, 32 (1): 74-107.

MC EWAN, COLIN

1994 *Ancient Mexico in the British Museum*. BMP, Londres.

McCAFFERTY, GEOFFREY

2001 Gender Roles. En *Archaeology of Ancient Mexico and Central: An Encyclopedia*, editado por Susan Toby Evans y David L. Webster, pp. 288-292. Garland Publishing, Nueva York.

McCAFFERTY, GEOFFREY Y SHARISSE McCAFFERTY

1988 Powerful Women and the Myth of Male Dominance in Aztec Society. *Archeological Review from Cambridge*, 7 (1): 45-59.

1989 Weapons of Resistance: Material Metaphor of Gender Identity in Postclassic Mexico. Ponencia presentada en el *Symposium "Material Culture and Power" at the Annual Meeting of the American Anthropological association*. Washinton, D. C.

1994 The Conquered Women of Cacaxtla: Gender Identity or Gender Ideology? *Ancient Mesoamerica*, 5 (2): 159-172.

1999 The Metamorphosis of Xochiquetzal: a Window on Womanhood in Pre- and Postconquest Mexico. En *Manifesting Power: Gender and the Interpretation of Power in Archaeology*, editado por Tracy Sweely, pp. 103-126. Routledge, Nueva York.

2000 Textil production in Postclassic Cholula, México. *Ancient Mesoamerica*, 11: 39-54.

2004 El género como proceso: Interpretaciones de Identidad basados en Restos Mortuorios del Postclásico en Cholula, Puebla. Ponencia presentada en la *Mesa redonda de la SMA*, Xalapa.

McCAFFERTY, SHARISSE Y GEOFFREY McCAFFERTY

1991 Spinning and weaving as female gender identity in Post-Classic Mexico. En *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes*, editado por Margot Blum Schevill, Janet Catherine Berlo y Edward B. Dwyer, pp. 19-44. Garland, Nueva York.

2007 Guerreras: el papel de las mujeres en la Guerra prehispánica. *Expresión Antropológica, Nueva Época*, 29: 33-39.

MCDOWELL, LINDA

1999 *Gender, Identity and Place. Understanding feminist geographies*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

MEAD, MARGARET

1935 *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. William Morrow & Co., Nueva York.

MEJÍA, HÉCTOR E. Y JOSÉ MIGUEL GARCÍA CAMPILLO

2004 Dos nuevos monumentos de Itzimte, Petén. En *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, Héctor Escobedo y Héctor Mejía, pp. 810-828. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

MÉNDEZ D., CARLOS (ED.)

2015 *Mayas. El lenguaje de la belleza*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D. F.

MENDIZÁBAL, MIGUEL OTHÓN DE

1946 Ética indígena. En *Obras completas*, pp. 403-419. México.

MESKELL, LYNN

2000 Re-em(bed)ding sex: domesticity, sexuality, and ritual in New Kingdom Egypt. En *Archaeologies of Sexuality*, editado por Robert A. Schmidt y Bárbara L. Voss, pp. 523-262. Routledge, Nueva York y Londres.

MESKELL, LYNN M. Y ROSEMARY JOYCE

2003 *Embodied Lives: Figuring Ancient Maya and Egyptian Experience*. Routledge, Nueva York.

MILBRATH, SUSAN

1995 Gender and Roles of Lunar Deities in Postclassic Central Mexico and Their Correlations with the Maya Area. *Estudios de Cultura Náhuatl* 25: 45-93.

1996 Eclipse Imagery in Mexica Sculpture of Central Mexico. *Vistas in Astronomy*, 39: 479-502.

1999 *Star Gods of the Maya: Astronomy in Art, Floklóre, and Calendars*. University of Texas Press, Austin.

MILLEDGE NELSON, SARAH

2015 *Shamans, Queens, and Figurines. The Development of Gender Archaeology.* Routledge, Nueva York.

MILLER, JEFFREY H.

1974 Notes on a Stelae Pair Probably from Calakmul, Campeche, Mexico. En *Primera Mesa Redonda de Palenque. Part. I. A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque*, editado por Merle Greene Robertson, pp. 149-173. The Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research, Pebble Beach, California.

MILLER, MARY ELLEN

1986 *The Murals of Bonampak.* Princeton University Press, Princeton.

2001 En *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume 2. Data and Case Studies*, editado por Takeshi Inomata y Stephen D. Houston, pp. Westview Press, Boulder.

2018 Was she enslaved? Rethinking Maya female figurines from Jaina Island and beyond. Ponencia inédita presentada en el 56º Congreso Internacional de Americanistas, Salamanca.

MILLER, MARY Y CLAUDIA BRITTENHAM

2013 *The Spectacle of the Late Maya Court. Reflections on the Murals of Bonampak.* University of Texas Press, Austin.

MILLER, MARY Y SIMON MARTIN,

2004 *Courtly Art of the Ancient Maya.* Thames & Hudson, Nueva York.

MILLER, VIRGINIA E.

1983a The Dwarf Motif in Classic Maya Art. En *Fourth Palenque Round Table, 1980, Vol. VI*, editado por Merle Greene Robertson y Elizabeth P. Benson, pp. 303 – 312. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

MILLER, VIRGINIA E. (ED.)

1983b A Reexamination of Maya Gestures of Submission. *Journal of Latin American Lore*, 9 (1): 17-38.

1988 *The Role of Gender in Precolumbian Art and Architecture.* University Press of America, Boston.

MOHOLY-NAGY, HATTULA

2016 Set in Stone: Hiatuses and Dynastic Politics at Tikal, Guatemala. *Ancient Mesoamerica*, 27: 255-266.

MOLLOY, JOHN Y WILLIAM RATHJE,

1974 Sexploitation among the Late Classic Maya. En *Mesoamerican Archaeology, New Approaches*, editado por Norman Hammond, pp. 431-444. Duckworth, Londres.

MONCÓ, BEATRIZ

2011 *Antropología del género.* Editorial Síntesis, Madrid.

- MONTELLANO JIMÉNEZ, ALAN JOB Y ETHAN ARBIL BUENDÍA SÁNCHEZ
 2018 Mujeres y poder. Los casos de la señora K'ab'al Xook de Yaxchilán, la señora Wak Chanil de Naranjo y la señora Sak'K'uk' de Palenque. *Horizonte Histórico*, 17: 4-21.
- MONTOLIU VILLAR, MARÍA
 1982 Aclaración sobre la traducción del nombre de la vieja diosa Ix Chebel Yax, cónyuge de Itzam Ná, en la mitología maya. *Notas Antropológicas*, II (4): 26-27.
- MOORE, HENRIETTA L.
 1988 *Feminism and Anthropology*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
 1996 *Antropología y feminismo*. 2ª ed. Ediciones Cátedra, Madrid.
- MORENO, MARTHA
 2011 *Cuerpo, género y sexualidad en las mujeres indígenas de Chiapas*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- MORLEY, SYLVANUS G.
 1915 *An Introduction to the Study of the Maya Hieroglyphs*. Government Printing Office, Washington.
 1917 The Hotun as the Principal Chronological Unit of the Old May Empire. En *Proceedings of the Nineteenth International Congress of Americanists: held at Washington, December 27-31, 1915*, editado por Frederick Webb Hodge, pp. 195-201. Washington.
 1931 Report of the Yaxchilan Expedition. *Carnegie Institution of Washington Publication Year Book*, 30: 132-139.
 1937-38 *The Inscriptions of Peten*. T. I-V. *Publication 437*. Carnegie Institution of Washington, Washington D. C.
- MORRIS, WALTER
 1984 *Mil años del tejido en Chiapas*. Instituto de Artesanía Chiapaneca, México D. F.
 2006 *Diseño e Iconografía Chiapas. Geometrías de la imaginación*. Arte Popular de México, México D.F.
- MORSELLI, SIMONETTA
 2007 Los soberanos de Tikal y sus tocados: Símbolos y lectura de una imagen-texto. *Ketzalcalli* 1: 45-57.
- MOYA HONORES, PÍA
 2006 *La representación material de los roles femeninos y las relaciones de género en las figurillas de la isla de Jaina*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- MULVEY, LAURA
 1975 Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3): 6-18.

MUMARY FARTO, PABLO ALBERTO

2019 *Los señores de la serpiente. Poder y organización de la dinastía Kaan*. Palabra de Clío, A. C., México D. F.

MUÑOZ COSME, GASPAR

2006 *Arquitectura Maya*. Biblioteca TC, Valencia.

MUÑOZ COSME, GASPAR Y CRISTINA VIDAL LORENZO

2018 De Oxkintok a K'anpat. En *Tiempo detenido, tiempo suficiente. Ensayos y narraciones mesoamericanistas en homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, editado por Harri Kettunen, Verónica Amellali Vázquez López, Félix Kupprat, Cristina Vidal Lorenzo, Gaspar Muñoz Cosme y María Josefa Iglesias Ponce de León, pp. 47-62. Wayeb Publication 1, Couvin.

2019 El mural de Chilonché: estudio preliminar. *Revista Española de Antropología Americana*, 49 (número especial): 77-96.

MUÑOZ COSME, GASPAR, CRISTINA VIDAL LORENZO Y ALESSANDRO MERLO

2014 La Acrópolis de Chilonché (Guatemala): Crónica de las investigaciones de un patrimonio en riesgo en el área maya. *Restauro Archeologico*, 22 (2): 99-115.

MUÑOZ COSME, GASPAR, CRISTINA VIDAL LORENZO, PATRICIA HORCAJADA CAMPOS, ÓSCAR QUINTANA SAMAYOA, ZACARÍAS HERGUIDO ALAMAR Y MIRIAM SALAS POL

2014 Del Preclásico al Postclásico, la historia constructiva de un sitio del sureste de Petén: Chilonché. En *XXVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2013, Tomo II*, editado por Barbara Arroyo, Luis Méndez Salinas y Andrea Rojas, pp. 757-768. Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Guatemala.

MURDOCK, GEORGE P.

1937 Comparative Data on the Division of Labor by Sex. *Social Forces*, 15: 551-553.

NASH, JUNE

1978 The Aztecs and the Ideology of Male Dominance. *Signs*, 4: 349-362.

1980 Aztec Women: The Transition from Status to Class in Empire and Colony. En *Women and Colonization. Anthropological Perspectives*, editado por Etienne Mona y Eleanor Leacock. Prager, Nueva York.

2002 Preface. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. ix-xiv. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.

NASH, MARY

1984 Nuevas dimensiones en la historia de la mujer. En *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*, editado por Mary Nash, pp. 9-50. Ediciones del Serbal, Barcelona.

NAVARRO FARR, OLIVIA C.

2005 Capítulo 1. WK-01: Excavaciones en la Estructura M13-1, Segunda Temporada. En *Proyecto Arqueológico el Perú-Waka': Informe No.2, Temporada 2004*, editado por Héctor L. Escobedo y David Freidel, pp. 05-36. Guatemala.

NAVARRO-FARR, OLIVIA C., MARY KATE KELLY, MICHELLE RICH Y GRISELDA PÉREZ ROBLES

2020 Expanding the canon: Lady K'abel the *Ix Kaloomte'* and the political narratives of classic Maya Queens. *Feminist Anthropology*, 1 (1):38-55.

NAVARIJO ORNELAS, MARÍA DE LOURDES

1998 Plumas. Tocados: una vieja historia de identidades perdidas. En *La pintura mural prehispánica en México Vol. II*, dirigido por Beatriz de la Fuente, 177-191. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

NEHAMMER KNUB, JULIE

2014 How the Other Half Lives: The Role and Function of Body Paint at Maya Courts. En *Palace and courtly culture in ancient Mesoamerica*, editado por Julie Nehammer Knub, Chrisophe Helmke y Jesper Nielsen, pp. 77-89. Archaeopress Pre-Columbian archaeology, Oxford.

NELSON, SARAH

1993 Gender hierarchy and the Queens of Silla. En *Sex and Gender Hierarchies*, editado por Bárbara Miller, 297-315. Cambridge University Press, Cambridge.

1997 *Gender in Archaeology: Analyzing Power and Prestige*. AltaMira Press, Walnut Creek.

2003 *Ancient Queens. Archaeological Explorations*. Altamira Press, Walnut Creek, Lanham, Nueva York y Oxford.

NELSON, SARAH, Y MYRIAM ROSEN-AYALON (EDS.)

2002 *In Pursuit of Gender: Worldwide Archaeological Approaches*. Altamira Press, Walnut Creek.

NICHOLSON, LINDA

1992 Hacia un método para comprender el género. En *Género e historia, la historiografía sobre la mujer*, compilado por Carmen Ramos Escandón, pp. 142-180. Instituto Mora, México.

NIELSEN, JESPER

2003 *Art of the Empire: Teotihuacan Iconography and Style in Early Classic Maya Society (A. D. 380-500)*. Tesis doctoral. Department of American Indian Languages and Culures, The Institute of History of Religion, University of Copenhagen, Copenhagen.

NOCHLIN, LINDA

1971 Why Have there Been No Great Women Artists? En *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, editado por Vivian Gornick y Bárbara Morán. Basic, Nueva York.

1989 *Women, Art and Power, and Other Essays*. Thames & Hudson, Londres.

NONDÉDÉO, PHILIPPE,

2019 Conclusiones. En *PROYECTO PETÉN-NORTE NAACHTUN 2015-2018: INFORME DE LA NOVENA TEMPORADA DE CAMPO 2018*, editado por Philippe Nondédéo, Johann Begel, Dominique Michelet y Lilian Garrido, pp. 425-426. CEMCA, Guatemala.

NONDÉDÉO, PHILIPPE, DOMINIQUE MICHELET, CARLOS MORALES AGUILAR Y JULIEN SION

2012 *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2010-2014. Informe de la segunda temporada de campo 2011*. Guatemala.

NONDÉDÉO, PHILIPPE, ALFONSO LACADENA Y ALEJANDRO GARAY,

2018 Apuntes epigráficos: La temporada 2015 del Proyecto Naachtun. En *Tiempo detenido, tiempo suficiente. Ensayos y narraciones mesoamericanistas en homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, editado por Harri Kettunen, Verónica Amellali Vázquez López, Félix Kupprat, Cristina Vidal Lorenzo, Gaspar Muñoz Cosme y María Josefa Iglesias Ponce de León, pp. 329-350. Wayeb Publication 1, Couvin.

NONDÉDÉO, PHILIPPE, JULIEN SION, ALFONSO LACADENA GARCÍA-GALLO, IGNACIO CASES Y JULIEN HIQUET,

2021 From Kings to Nobles: The Political-Historical Context of Naachtun at the End of the Classic Period. En *Rupture or Transformation of Maya Kingship: From Classic to PostClassic Times*, editado por Tsubasa Okoshi, Arlen F. Chase, Philippe Nondédéo y M. Charlotte Arnauld (eds.). University of Florida, Gainesville.

O'NEIL, MEGAN E.

2012 *Engaging Ancient Maya Sculpture at Piedras Negras, Guatemala*. University of Oklahoma Press, Norman.

OAKLEY, ANN

1972 *Sex, Gender and Society*. Temple Smith, Londres.

OFFEN, KAREN M., RUTH ROACH PIERSON Y JANE RENDALL (EDS.)

1991 *Writing Women's History: International Perspectives*. Indiana University Press, Bloomington.

OREA MAGAÑA, HAYDÉE, GILBERTO BUITRAGO SANDOVAL Y OLGA LUCÍA GONZÁLEZ CORREA,

2011 Recientes intervenciones en Bonampak. Hacia una nueva lectura de los murales en el Templo de las Pinturas. *Intervención* (Méx. DF), 2 (3): 58-65.

ORTNER, SHERRY B.

1979 ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura? En *Antropología y feminismo*, editado por Olivia Harris y Kate Young, pp. 109-131. Anagrama, Barcelona.

ORTNER, SHERRY B. Y HARRIET WHITEHEAD (COOMP.)

1981 *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Cambridge University Press, Cambridge.

PADRINO PÉREZ, AROA

2017 Marie de Gournay. Escritos sobre la igualdad y en defensa de las mujeres. Reseña. *Revista Investigaciones Feministas*, VIII (2): 619 – 620.

PALKA, JOEL

1999 Classic Maya Parentage and Social Structure with Insights on Ancient Maya Gender Ideology. En *From the Ground Up: Beyond Gender Theory in Archaeology*, editado por Nancy L. Wicker, y Bettine Arnold, pp. 40-48. BAR International Series 812, Oxford.

PALLÁN GAYOL, CARLOS

2009 *Secuencia Dinástica, Glifos-Emblema y Topónimos en las inscripciones Jeroglíficas de Edzná, Campeche (600-900 d.C.): Implicaciones Históricas*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

PALLARÉS, MARÍA

2000 Género y espacio social en arqueología. *Arqueología Espacial*, 22: 61-92.

PANOFSKY, ERWIN

1939 *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press, Nueva York.

1979 *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Madrid.

PARKER, ROSINA Y GRISELDA POLLOCK

1981 *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. Pandora, Londres.

PARPAL CABANES, ESTHER

2015 Arte e iconografía maya: la representación de los adornos corporales en las mujeres de la élite. *Fòrum Recerca*, 20: 61-73.

2017 Conociendo a los mayas a través de la Historia del Arte. El método iconográfico-iconológico. En *Teoría, Metodología y Casos de Estudio. Colección Temas y perspectivas de la Historia, número 6*, editado por Antonio Juanes Cortés, Paula Ortega Martínez, Verónica Pérez de Dios, M^a Pamela Rubio Velasco y M^a de los Reyes de Soto García, pp. 747-759. Hergar Ediciones Antema, Salamanca.

2020 Símbolos en el atuendo de las mujeres mayas de la Antigüedad. Una aproximación iconográfica a tres diseños singulares. *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, 29: 27-44.

PARRONDO COPPEL, EVA Y TECLA GONZÁLEZ-HORTIGÜELA

2015 Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. *Historiografía y Feminismo. Secuencias*, 42: 53-72.

PATEL, SHANKARI

2016 9. Women pilgrims, Landscape, and Politics in Postclassic Mesoamerica. En *Native American Landscape. An Engendered Perspective*, editado por Cheryl Claassen, pp.255-284. The University of Tennessee Press, Knoxville.

PATIÑO, ALEJANDRO

2015 Patrones de desarrollo en la cerámica de Naachtún, Petén, Guatemala. *Trace*, 67. Versión digital:
<http://journals.openedition.org/trace/1884>
Consultado el 7 de abril de 2020.

PATROIS, JULIE

2008 *Etude iconographique des sculptures du nord de la péninsule du Yucatán à l'époque classique*. BAR International Series 1779, Oxford.

2012 OPERACIÓN V.1: ICONOGRAFIA DE LOS MONUMENTOS DE NAACHTUN. En *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2010-2014 "INFORME FINAL DE LA SEGUNDA TEMPORADA DE CAMPO 2011"*, editado por Philippe Nondédéo, Dominique Michelet, Julien Sion y Carlos Morales-Aguilar, pp. 365-384. CEMCA, Guatemala.

2016 OPERACIÓN III.4: ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LOS MONUMENTOS ESCULPIDOS DE NAACHTUN. En *PROYECTO PETÉN-NORTE NAACHTUN 2015-2018: INFORME DE LA SEXTA TEMPORADA DE CAMPO 2015*, editado por Philippe Nondédéo, Dominique Michelet, Julien Hiquet y Lilian Garrido, pp. 299-306. CEMCA y CNRS, Guatemala.

2019a Operación III. Vb: Estudio iconográfico de los monumentos de Naachtun (temporada de campo 2019). En *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2019-2022: Informe de la décima temporada de campo 2019*, editado por Nondédéo, Johann Begel y Lilian Garrido, pp. 117-140. CEMCA y CNRS, Guatemala.

2019b Anexo 1. Catálogo de monumentos. En *Proyecto Petén-Norte Naachtun 2019-2022: Informe de la décima temporada de campo 2019*, editado por Nondédéo, Johann Begel y Lilian Garrido, pp. 323-405. CEMCA y CNRS, Guatemala.

PÉREZ CALDERÓN, JUAN CARLOS

2013 *Proyecto Regional Arqueológico El Perú – Waka'. Informe No 10, Temporada 12*. Guatemala.

PÉREZ CALDERÓN, JUAN CARLOS Y DAVID. A. FREIDEL

2013 *Proyecto Regional Arqueológico El Perú-Waka'. Informe No 11, Temporada 2013*. Guatemala.

PÉREZ GARZÓN, JUAN SISINIO

2018 *Historia del feminismo*. 3ª ed. Catarata, Madrid.

PÉREZ, JUAN CARLOS, GRISELDA PÉREZ, DAVID FREIDEL Y OLIVIA NAVARRO-FARR
2015 *Waka'*, el reino del ciempiés: la reina K'abel y su historia recién descubierta. *Anales del Museo de América*, XXIII: 7-31.

PÉREZ ROBLES, GRISELDA

2011 Capítulo 2. Una corte real: La restauración de 23 figurillas encontradas en el Entierro 39 de El Perú. En *Proyecto arqueológico el Perú-Waka': Informe No 8, Temporada 2010*, editado por Mary Jane Acuña, pp. 5-59. Guatemala.

PÉREZ ROBLES, GRISELDA Y JUAN CARLOS PÉREZ CALDERÓN

2019 Capítulo VIII. 2018, Los monumentos de El Perú-Waka': Diagnóstico de deterioro. En *Proyecto Regional Arqueológico Waka' PAW Informe No 16, Temporada 2018*, editado por Juan Carlos Pérez Calderón, Griselda Pérez y Damien Marken, pp. 362-377. Guatemala.

PÉREZ ROBLES, GRISELDA Y OLIVIA NAVARRO-FARR

2013 CAPÍTULO I. WK01: Excavaciones en M13-1 y el descubrimiento de La Estela 44. En *Proyecto Regional Arqueológico El Perú-Waka'. Informe No 11, Temporada 2013*, editado por Juan Carlos Pérez Calderón y David A. Freidel, pp. 3-26. Guatemala.

PÉREZ SAN VICENTE, GUADALUPE

1944 *Diosas y mujeres aztecas*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

PÉREZ SILVA, EVANGELINA, TEÓFILO HERRERA Y MARTÍN ESQUEDA-VALLE

1999 Species of *Geastrum* (Basidiomycotina: Geastraceae) from Mexico. *Revista Mexicana de Micología* 15: 89-104.

PIEHL, JENNIFER C.

2008 Capítulo 5. Análisis Preliminar de los Restos Humanos de Contextos Mortuarios y Rituales en Waka' y Chakah. En *Proyecto Arqueológico El Perú-Waka': Informe No5, Temporada 2007*, editado por Héctor L. Escobedo, Juan Carlos Meléndez y David Freidel, pp. 173-206. Guatemala.

PIEHL, JENNIFER C., DAVID LEE Y MICHELLE RICH

2014 The Noblewomen of Waka'. Mortuary and Osteological Insights into the Construction of Gender, Identity, and Power. En *Archaeology at El Perú-Waka'. Ancient Maya Performance of Rirtual, Memory, and Power*, editado por Olivia C. Navarro-Farr y Michelle Rich, pp. 184-202. The University of Arizona Press, Tucson.

PILLSBURY, JOANNE

2018 The Red Queen and Her Sisters: Women of Power in Golden Kingdoms". En *Now at The Met*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Versión digital: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2018/golden-kingdoms-red-queen-women-of-power>.

Consultado el 03 de marzo de 2020.

PILLSBURY, JOANNE, TIMOTHY POTTS Y KIM N. RICHTER

2017 *Golden Kingdoms. Luxury Arts in the Ancient Americas*. Getty Publications, Los Ángeles.

PINCH, GERALDINE

1983 Childbirth and Female Figurines at Deir el-Medina and el- 'Amarna'. *Orientalia*, 52: 405-414.

PITTS, MARK

2013 *La historia de Piedras Negras contada por los antiguos mayas. FAMSI*. Versión digital:

http://www.famsi.org/spanish/research/pitts/piedras_negras_historia_parte1.pdf

Consultado el 17 de octubre de 2019

PIZAN, CHRISTINE DE

1364 ?- 1430 ? *Le Livre de la Cité des Dames*. Manuscrito en la Biblioteca Nacional de Francia. Versión digital:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84448962v/f22.item>

Consultado el 22 de enero de 2020

2015 *La ciudad de las damas*. Siruela, Madrid. Versión digital:

<https://nubereader.odlotk.es/#/188a7686-5971-4d7f-aada-b056a89f9416/1bf1be49f987d2af156b563bdefdf85e252fb6ae407646635e01c82cbe3382d0>

Consultado el 1 de marzo de 2019

POHL, MARY Y LAWRENCE H. FELDMAN

1982 The Traditional Role of Women and Animals in Lowland Maya Economy. En *Maya Subsistence. Studies in Memory of Dennis E. Puleston*, editado por Kent. V. Flannery, pp. 295 – 311. Academic Press, Nueva York.

POLLOCK, GRISELDA

1988 *Vision an Difference, Feminity, Feminism and the Histories of Art*. Routledge, Londres.

POOT FRANCO, PAULINA T. Y MARCOS N. POOL CAB

2011 Las mujeres gobernantes: Puente entre dos casas reales. *Memorias XIX Encuentro Internacional: Los Investigadores de la Cultura Maya 2010*, I (19): 277-286.

POULLAIN DE LA BARRE, FRANÇOIS

1673 *De l'Égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*, Chez Jean du Puis, Paris.

PRAGER, CHRISTIAN M.

- 2001 Court Dwarfs – the Companions of Rulers and Envoys of the Underworld. En *Maya: Divine Kings of the Rain Forest*, editado por Nikolai Grube, pp. 278-279. Könemann, Colonia.
- 2004 A Classic Maya Ceramic Vessel from the Calakmul Region in the Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, Switzerland. *Human Mosaic*, 35 (1): 31-40.

PROSKOURIAKOFF, TATIANA

- 1950 *A Study of Classic Maya Sculpture*. Carnegie Institution of Washington, Whashington D.C.
- 1960 Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala. *American Antiquity*, 25 (4): 454-475.
- 1961 Portraits of Women in Maya Art. En *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, editado por Samuel K. Lothrop *et. al.*, pp. 81-99. Harvard University Press, Cambridge.
- 1963 Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilan. Part n.1. *Estudios de Cultura Maya*, III: 149-167.
- 1964 Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilan. Part n.2. *Estudios de Cultura Maya*, IV: 177-201.
- 1970 Reviewed work(s): Studies in Classic Maya Iconography by George Kubler. *American Journal of Archaeology*, 74 (3): 315-316.

PEIRÓ VITORIA, ANDREA

- 2015 *La estructura urbana de las ciudades mayas del periodo clásico*. Tomo I. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, Valencia.

PITARCH RAMÓN, PEDRO

- 2011 Los dos cuerpos mayas. Esbozo de una antropología elemental indígena. *Estudios de Cultura Maya*, XXXVII: 149-178.

PONCE STOKVIS, JOCELYNE

- 2013 Capítulo VIII. Operación CR16: Excavaciones en la Estructura 13R-10, Temporada 2012. En *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final Temporada 2012*, editado por Tomás Barrientos Q., Marcello A. Canuto y Jocelyne Ponce, pp.141-185. Guatemala.

PUGA SALAZAR, EDUARDO MANUEL

- 2009 *X'ALMENEJOB. Las mujeres mayas de la nobleza*. Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida.
- 2011 Ix kab', La mujer y el simbolismo terrestre en el arte maya. *Memorias XIX Encuentro Internacional: Los Investigadores de la Cultura Maya 2010*, I (19): 181-206.

PUGA SALAZAR, EDUARDO MANUEL Y ALEXANDER W. VOSS

- 2009 K'uhul Ixik, K'uhul Ajaw. La personificación del género entre los mayas. *Ketzalcalli*, 2: 71-86.

PULEO, ALICIA H. (ED.)

1993 *La Ilustración olvidada: la polémica de los sexos en el s. XVIII. Condorcet, De Gouges, de Lambert y otros*. Anthropos, Barcelona.

PYBURN, ANNE

2004a *Ungendering Civilization*. Londres, Routledge.

2004b Ungendering the Maya. En *Ungendering Civilization*, editado por K. Anne Pyburn, pp. 216-233. Routledge, Londres y Nueva York.

PYNE, LYDIA

2020 From Head to Toe in Ancient Maya World. *Archaeology*. Versión digital: <https://www.archaeology.org/issues/386-features/8757-maya-clothing-jewelry-body-modification>

Consultado el 28 de diciembre de 2020.

QUENON, MICHEL Y GÉNEVIEVE LE FORT

1997 Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography. En *The Maya Vase Book*, vol. 5, editado por Justin Kerr, pp. 884-902. Kerr Associates, Nueva York.

QUEZADA, HEIDY, JORGE E. CHOCÓN Y HÉCTOR MEJÍA

1996 El área de El Chilonche en el límite Dolores-Santa Ana. *Reporte del Atlas Arqueológico de Guatemala*, 10: 409-432.

1997 Exploración Arqueológica en El Chilonche. *Reporte del Atlas Arqueológico de Guatemala*, 11: 205-248.

QUIÑONES CETINA, LUCÍA, Y JOSÉ GAMBOA CETINA

2014 Alianzas matrimoniales entre los mayas prehispánicos. En *Mujeres en tierras mayas: Nuevas miradas*, editado por Georgina Rosado Rosado y Celia Rosado Avilés, pp. 17-38. Universidad Nacional Autónoma de Yucatán, México.

QUIRARTE, JACINTO

1973 *Izapan-Style Art. A Study of its Form and Meaning*. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington D. C.

RAIMÚNDEZ ARES, ZORAIDA

2021 *Difrasismos en los textos mayas yucatecos coloniales*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

RAMOS, MARÍA ISABEL

2012 *Women Playing a Man's Game: Reconstructing Ceremonial and Ritual History of the Mesoamerican Ballgame*. Tesis doctoral. University of California, San Diego.

RAMOS ESCANDÓN, CARMEN (COMP.)

1992 *Género e historia, la historiografía sobre la mujer*. Instituto Mora, México.

RANGEL, MARTIN

2013 Introducción. Proyecto Arqueológico Naachtun: La Segunda Temporada de Campo en 2005, y el Cierre Del Proyecto En 2013. En *Proyecto Arqueológico Naachtun 2004-2009. Informe No. 2. Segunda temporada de Campo en el Sitio Arqueológico Naachtun*, editado por Martin Rangel y Kathryn Reese-Taylor, pp. 1-10. Guatemala.

RANGEL, MARTIN, ALEJANDRA ALONSO Y KATHRYN REESE-TAYLOR,

2013 CAPÍTULO III. Excavación Y Documentación De La Estela 26 Estructura I-d, Grupo C (Operación 12). En *Proyecto Arqueológico Naachtun 2004-2009. Informe No. 2. Segunda temporada de Campo en el Sitio Arqueológico Naachtun*, editado por Martin Rangel y Kathryn Reese-Taylor, pp. 37-56. Guatemala.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA,

Sf. *Diccionario de la lengua Española*, 23.^aed.. Versión digital:

<https://dle.rae.es>

Consultado el 9 de junio de 2020

REED, EVELYN (ED.)

1975 *Woman's Evolution: From Matriarchal Clan to Patriarchal Family*. Pathfinder Press, Nueva York.

REENTS-BUDET, DORIE

1994 *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Duke University Press, Durham.

REESE-TAYLOR, KATHRYN, PETER MATHEWS, JULIA GUERNSEY Y MARLENE FRITZLER

2009a Warrior Queens among the Classic Maya. En *Blood and beauty. Organized violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*, editado por Heather Orr y Rex Koontz, pp. 39-72. Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Ángeles.

REESE-TAYLOR, KATHRYN, MARTIN RANGEL, PETER MATHEWS Y MARCELO ZAMORA

2005 Introducción. En *Proyecto Arqueológico Naachtun. Informe No. 1. Primera temporada de campo. Febrero-Abril de 2004*, editado por Martin Rangel y Kathryn Reese-Taylor, pp. 1-5. Guatemala.

REESE-TAYLOR KATHRYN, PETER MATHEWS, MARC ZENDER Y ERNESTO ARREDONDO LEIVA

2009b Naachtun: A Lost City of the Maya. *BBC History Television website*. Versión digital: https://www.bbc.co.uk/history/ancient/archaeology/maya_naachtun_01.shtml

Consultado el 15 de febrero de 2020

REGUEIRO SUÁREZ, MARÍA DEL PILAR

2017 *Las danzas de Yaxuun B'ahlam IV de Yaxchilán. Un caso de estrategia y negociación política en la cuenca media del Usumacinta durante el siglo VIII d. C.* Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

REILLY, F. KENT

1996 The Lazy-S: A formative Period Iconographic Loan to Maya Hieroglyphic Writing. En *Eight Palenque Round Table, 1993, Vol. X*, editado por Martha J. Macri y Jan Mc Hargue, pp. 413-424. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

2002 Female and male: The ideology of balance and renewal in elite costuming among the classic period Maya. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 319-328. Bergin & Garvey, Westport.

RICE, PRUDENCE

1991 Women in Prehistoric Pottery Production. En *The Archaeology of Gender, Proceedings of the 22nd annual Conference of the Archaeological Association of the University of Calgary, Chacmool Conference*, editado por Dale Walde y Noreen S. Willows, pp. 436-443. The Association, Calgary.

RICKETSON, OLIVER G. Jr. Y EDITH BAYLES RICKETSON,

1937 *Uaxactún, Guatemala: Group E 1926-1931*. Carnegie Institution of Washington Publication 477, Washington D.C.

RIVERA ACOSTA, LAURA GABRIELA

2018 *De cuando se hicieron montaña los cráneos y mar la sangre. La Guerra en el Clásico Maya*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

RIVERA DORADO, MIGUEL

2010 *Dragones y dioses. El arte y los símbolos de la civilización maya*. Trotta, Madrid.

RIVERA GARRETAS, MARÍA MILAGROS

1996 *La querrela de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual*, 6, Política y Cultura. Versión digital:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700603>

Consultado el 1 de marzo de 2019

ROBICSEK, FRANCIS

1975 *A Study in Maya Art and History: The Mat Symbol*. Museum of the American Indian, HEYE Fundation, Nueva York.

ROBIN, CYNTHIA

2002 Gender and Maya Farming: Chan Nòohol, Belize. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 12-30. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.

2004 Social Diversity and Everyday Life within Classic Maya Settlements. En *Mesoamerican archaeology. Theory and practice*, editado por Julia A. Hendon y Rosemary A. Joyce, pp. 148-168. Blackwell Publishing, Malden, Oxford y Victoria.

ROBINS, GAY

1993a *Women in Ancient Egypt*. Harvard University Press, Londres.

1993b The Representation of Sexual Characteristics in Amarna Art. *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 23: 29-41.

RODRÍGUEZ, MARÍA J.

1987 La mujer y la familia en la sociedad mexicana. En *Presencia y Transparencia: La mujer en la Historia de México*, compilado por Carmen Ramos, pp. 13-31. Colegio de México, México.

1989a La condición femenina en Tlaxcala según las fuentes. *Mesoamérica*, 17: 1- 11.

1989b La situación de la mujer en la sociedad prehispánica. En *Coloquio sobre la participación de la mujer en la vida nacional*, compilado por Patricia Galeana de Veladez, pp. 13-30. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

1990a Sexo y erotismo entre los antiguos nahuas. *Cuicuilco*, 23: 19-28.

1990b Enfoques y perspectivas de los estudios sobre la condición femenina en el México antiguo. *Mesoamérica*, 19: 1-23.

1991 *La mujer azteca*. Colección Historia, Volume 6 de Historia, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.

RODRÍGUEZ-SHADOW, MARÍA J.

1998 El mundo femenino en México-Tenochtitlan en vísperas de la Conquista. *Antropología*, 51: 29-34.

1999 La condición social de las mujeres mexicas en vísperas de la conquista española. En *Chalchihuite. Homenaje a Doris Heyden*, compilado por María J. Rodríguez-Shadow y Beatriz Barba de Piña Chan, pp. 227-238. INAH, México.

2000 *La mujer azteca*. 4ª Ed.. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

2004 Un acercamiento a la arqueología feminista de género y de las mujeres. En *Anuario / editado por la Academia mexicana de ciencias antropológicas, A. C.*, pp. 167-191. México.

2005a La condición de las mujeres mesoamericanas. Notas para el inicio de un debate. En *La escritura de la historia de las mujeres en América Latina. El retorno de las diosas*, editado por Sara Beatriz Guardia, pp. 97-113. Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL), Lima.

2005b Enfoques teóricos y perspectivas metodológicas de las investigaciones sobre la condición femenina en el México Precolombino. En *Perspectivas de la Investigación Arqueológica. IV Coloquio de la Maestría en Arqueología*, coordinado por Walburga Wiesheu y Patricia Fournier, pp. 33-48. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

2006 Las mujeres de la élite maya en el Clásico. En *Estudios históricos sobre las mujeres en México*, coordinado por María de Lourdes Herrera Feria, pp. 19-31. BUAP, Puebla.

2007a *Las mujeres en Mesoamérica prehispánica*. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.

2007b Las representaciones femeninas en el arte precolombino. *Expresión Antropológica*, 30: 17-25.

2009 ¿Es posible una arqueología de las sexualidades? En *La construcción de las sexualidades. Memorias de la IV Semana Cultural de la Diversidad Sexual*,

- coordinado por Edith Yesenia Peña Sánchez, Lilia Hernández Albarrán y Francisco Ortiz Pedraza, pp. 25- 33. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- 2016 *Las mujeres mayas de antaño*. Fundación Armella, México.
- RODRÍGUEZ-SHADOW, MARÍA J. E IÑIGO AGUILAR MEDINA (EDS.)
- 2013 *Investigaciones en Antropología. Homenaje a Beatriz Barba Ahuatzin*. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México.
- RODRÍGUEZ-SHADOW, MARÍA J. Y BEATRIZ BARBA AHUATZIN
- 2014 *Antropología de las mujeres en México*. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México.
- RODRÍGUEZ-SHADOW, MARÍA Y LILIA CAMPOS RODRÍGUEZ (EDS.)
- 2011 *Mujeres: Miradas Interdisciplinarias*. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México.
- 2013 Re-escribiendo la historia de las mujeres mayas de antaño. Ponencia presentada en el / *Congreso Internacional en Estudios de Mujeres y Género*. Zcatecas, Zac., México.
- RODRÍGUEZ-SHADOW, MARÍA J. Y MIRIAM LÓPEZ HERNÁNDEZ (EDS.)
- 2011 *Las mujeres mayas en la Antigüedad*. Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, México.
- RODRÍGUEZ-SHADOW, MARÍA J. Y SUSAN KELLOG
- 2013 *Género y Arqueología en Mesoamérica. Homenaje a Rosemary A. Joyce*. Centro de Estudios de Antropología de la mujer, México.
- ROSADO ROSADO GEORGINA Y CELIA ROSADO AVILÉS
- 2014 *Mujeres en tierras mayas: Nuevas miradas*. Universidad Nacional Autónoma de Yucatán, Mérida.
- ROSALDO, MICHELLE Z.
- 1974 *Woman, Culture and Society: a Theoretical Overview*. En *Women Culture and Society*, editado por Michelle Zimbalist Rosaldo y Louis Lamphere, pp. 17-42. Stanford University Press, Stanford.
- ROSSI, FRANCO D. Y ALYCE DE CARTERET
- 2020 *The Shod Body*. En *The adorned body. Mapping ancient maya dress*, editado por Nicholas Carter, Stephen D. Houston y Franco D. Rossi, pp. 135-152. University of Texas Press, Austin.
- ROSSI, FRANCO D., LUKACH, KATHARINE Y JEFFREY DOBEREINER
- 2020 *The Diademed Body*. En *The adorned body. Mapping ancient maya dress*, editado por Nicholas Carter, Stephen D. Houston y Franco D. Rossi, pp. 69-87. University of Texas Press, Austin.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES

1762 *Émile, ou De l'Éducation*. Chez Jean Nèaulme, Libraire, La Haye.

RUBIN, GAYLE

1975 *The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex*. En *Toward and anthropology of women*, compilado por Rayna Reiter. Pp. 158-163 Monthly Review Press, Nueva York.

RUIZ PÉREZ, DIEGO

2014 *Dioses y seres sobrenaturales en los tocados mayas de las representaciones monumentales del área del Usumacinta durante el Periodo Clásico*. Trabajo académico inédito. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

RUPPERT, KARL Y JOHN H. DENISON, JR.

1943 *Archaeological reconnaissance in Campeche, Quintana Roo, and Peten*. Publication 543, Carnegie Institution of Washington, Washington D.C.

RUZ LHUILLIER, ALBERTO

1952 Importante découverte à Palenque dans la pyramide du "Temple des Inscriptions". *Journal de la Société des américanistes*, 41 (2): 383-386.

1954 Exploraciones en Palenque: 1952. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 1952. VI (34): 79-112.

1962 Exploraciones en Palenque: 1957 & 1958. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, XIV (43): 35-112.

SAHAGUN, BERNARDINO DE

1969 *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Escrita por Fr. Bernardino de Sahagun Franciscano y fundada en la documentación en lengua mexicana recogida por los mismos naturales. La dispuso para la prensa en esta nueva edición, con numeración, anotaciones y apéndices Angel María Garibay K. Tomo I. Editorial Porrúa, S. A., México D. F.

SALAZAR LAMA, DANIEL

2019 *Escultura integrada en la arquitectura maya: tradición y retórica en la representación de los gobernantes (400 A.E.C. – 600 E.C.)*. Vols. I y II. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

SANAHUJA YLL, MARÍA ENCARNA

2002 *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Cátedra, Madrid.

SANDOVAL, PRISCILA

2009 *Serpientes de Guatemala. Zoología e Iconografía*. FLAAR, Ciudad de Guatemala.

SANTLEY, ROBERT S.

- 1983 Obsidian Trade and Teotihuacan Influence in Mesoamerica. En: *Highland-Lowland Interaction in Mesoamerica: Interdisciplinary Approaches*, editado por Arthur G. Miller, pp. 69-124. Dumbarton Oaks, Washington D. C.

SAURET GUERRERO, TERESA Y AMPARO QUILES FAZ (EDS.)

- 2001 *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y Comunicaciones*. Vols. I II y III. Málaga, Centro de Ediciones de Diputación de Málaga.

SCHMITH, ROBERT Y BÁRBARA VOSS (EDS.)

- 2000 *Archaeologies of Sexualities*. Routledge, Nueva York y Londres.

SAUNDERS, NICHOLAS J.

- 1992 *The jaguars of culture: symbolizing humanity in Pre-Columbian and Amerindian societies*. Tesis doctoral. Departamento de Arqueología, Universidad de Southampton, Southampton.
- 1994 Predators of culture: Jaguar symbolism and Mesoamerican elites. *World Archaeology*, 26 (1): 104-117.
- 1998 *Icons of Power: Feline Symbolism in the Americas*. Routledge, Londres.
- 2005 El icono felino en México fauces, garras y uñas. *Arqueología Mexicana*, 72: 20-27.

SCHELE, LINDA

- 1979 Genealogical Documentation on the Tri-figure Panels at Palenque. En, *Tercera Mesa Redonda de Palenque, Vol. IV*, editado por Merle Greene Robertson y Donald Call Jeffers. Versión digital:
<http://precolumbia.org/pari/publications/RT04/Tri-figure.pdf>
Consultado el 22 de agosto de 2019
- 1984 Human Sacrifice Among the Classic Maya. En *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica. A Conference at Dumbarton Oaks, October 13th and 14th, 1979*, editado por Elisabeth H. Boone, pp. 7-48. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C.
- 1991 An epigraphic history of the western Maya region. En, *Classic Maya Political History: Hieroglyphic and Archaeological Evidence*, editado por T. Patrick Culbert, pp. 72-101. Cambridge University Press, Cambridge.
- 1994 New Observations on the Oval Palace Tablet at Palenque. *Texas Notes*, 71: 1-2.

SCHELE, LINDA Y DAVID FREIDEL

- 1990 *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*. William Morrow & Compnay Inc., Nueva York.
- 1997 Maya Royal Women: A lesson in Precolumbian History. En: *Gender in Cross-Cultural Perspective*, 2ª edición, editado por Caroline B. Brettell y Carolyn F. Sargent, pp. 74-78. Prentice-Hall, Inc., Nueva Jersey.
- 2011 [1999] *Una Selva de reyes. La asombrosa historia de los antiguos mayas*. 2ª reimpresión. Fondo de Cultura Económica, México D. F.

SCHELE, LINDA Y MARY ELLEN MILLER

1992 *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. Thames and Hudson, Londres.

SCHELE, LINDA Y PETER MATHEWS

1991 Royal visits and other intersite relationships among the Classic Maya. En *Classic Maya Political History: Hieroglyphic and Archaeological Evidence*, editado por T. Patrick Culbert, pp. 226 – 252. Cambridge University Press, Cambridge.

1998 *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*. Scribner, Nueva York.

SCHELLHAS, PAUL

1967 Representation of Deities of the Maya Manuscripts. *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University*, 4 (1).

SCHERER, ANDREW K.

2007 Reconocimiento arqueológico en Tixan: exploraciones en el sur del Parque Nacional de la Sierra del Lacandón, Petén, Guatemala. *FAMSI*. Versión digital: <http://www.famsi.org/reports/05027es/05027esScherer01.pdf>
Consultado el 20 de agosto de 2019

2015 *Mortuary Landscapes of the Classic Maya. Rituals of Body and Soul*. University of Texas Press, Austin.

SCHROEDER, SUSAN, STEPHANY WOOD Y ROBERT HASKETT (EDS.)

1997 *Indian Women of Early Mexico*. University of Oklahoma Press, Norman.

SCHULTE, REGINA

2002 The Queen – A Middle Class Tragedy-: The Writing of History and Creation of Myths in Nineteenth-Century France and Germany. *Gender and History*, 14 (2): 266-293.

SCHUSTER, ÁNGELA M. H. Y WORLD MONUMENTS FUND, (EDS.)

2012 *Preserving an Ancient Maya City. Plan for Documentation, Conservation, and Presentation. Naranjo-Sa'al. Petén, Guatemala. La Conservación de una Antigua Ciudad Maya. Plan para Documentación, Conservación y Presentación. Based on the work of Vilma Fialko and Team*. World Monuments Fund, Nueva York.

SCHULTES, RICHARD EVANS, ALBERT HOFMANN Y CHRISTIAN RÄLSCH,

2000 *Plantas de los dioses. Las fuerzas mágicas de las plantas alucinógenas*. Fondo de Cultura Económica, México.

SCOTT, JOAN W.

1986 Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *American Historical Review*, 91: 1053-1075.

1989 Sobre el Lenguaje, el Género y la Historia de la Clase Obrera. *Historia Social*, 4: 81-98.

1993 Historia de las mujeres. En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke, pp. 59-88. Alianza Universal, Madrid.

2003 El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. 3ª ed, compilado por Marta Lamas. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

SELER, EDUARD

2008 *Las Imágenes de Animales en los Manuscritos Mexicanos y Mayas*. Casa Juan Pablos, México.

SHARER, ROBERT J. Y LOA P. TRAXLER

2006 *The Ancient Maya*. 6 ed. Standford University Press, Standford.

SILVERBLATT, IRENE

1995 Lessons of Gender and Ethnology in Mesoamerica. *Ethnohistory*, 42 (4): 639-650.

SIMÓ GARCÍA, MARÍA

2017 El lirio acuático y su simbolismo en el arte maya. En *Teoría, Metodología y Casos de Estudio. Colección Temas y perspectivas de la Historia, número 6* editado por Antonio Juanes Cortés et. al. (eds), pp. 761-776. Hergar Ediciones Antem, Salamanca.

SION, JULIEN

2016 *La caractérisation socio-économique des élites mayas au Classique terminal (800-950/1000 apr. J. C.): le Groupe B-Sud de Naachtun (Guatemala)*. Tesis doctoral. Universite Paris 1 Pantheon-Sorbonne, Paris.

SMITH, THERESA ANN

2006 *The Emerging Female Citizen: Gender and Enlightenment in Spain*. Universidad de California, Berkeley.

SODI MORALES, DEMETRIO y ADELA FERNÁNDEZ

1983 *Así vivieron los mayas*. Panorama Editorial, México D.F.

SORENSEN, MARIE LOUISE

1998 *Gender Archaeology*. Polity Press, Cambridge.

SPECTOR, JANET

1983 Male/female task differentiation among the Hidarsa: Toward the development of an archeological approach to the study of gender. En *The Hidden Half: Studies of Plains Indian Women*, editado por Patricia Albers y Beatrice Medicine, pp. 77-99. University Press of America, Washington D.C.

1993 *What this Awl Means: Feminist Archaeology at a Wahpeton Dakota Village*. Historical Society Press, Minnesota.

SPINDEN, HERBERT J.

1975 [1913] *A Study of Maya Arts. Its subject matter and historical development*. Dover Publications, Inc., Nueva York.

1933 Indian Manuscripts of Southern Mexico. En *Annual Reports of the Board of Regents of Smithsonian*, pp. 437-439. Smithsonian Institution, Washington.

STEPHEN NEFF, LINDA

2002 Gender Divisions of Labor and Lowland Terrace Agriculture. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 31-51. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.

STOL, MARTEN

2016 *Women in the Ancient Near East*. Traducido por Helen and Mervyn Richardson. Walter de Gruyter, Berlín.

STONE, ANDREA J.

1988 Sacrifice and sexuality: Some structural relationships in Classic Maya Art. En *The Role of Gender in Precolumbian Art and Architecture*, editado por Virginia E. Miller, pp. 75-103. University Press of America, Boston.

1991 Aspects of Impersonation in Classic Maya Art. En *Sixth Palenque Round Table, 1986*, editado por Virginia M. Fields, pp. 194-202. University of Oklahoma, Norman.

1999 Women in Ancient Mesoamerica. En *Women's Roles in Ancient Civilizations*, editado por Bella Vivante, pp. 293-312. Greenwood Press, Westport.

2011 Keeping abreast of the maya: A study of the female body in maya art. *Ancient Mesoamerica*, 22: 167-183.

STONE, ANDREA Y MARC ZENDER

2011 *Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*. Thames & Hudson, Londres.

STROSS, BRIAN

1988 The burden of Office. A reading. *Mexicon* 10 (6): 118-121.

STUART, DAVID

1998 [1989] Hieroglyphs on Maya Vessels. En *The Maya Vase Book Volume 1*, editado por Justin Kerr, pp. 152-163. Kerr Associates, Nueva York.

2000 The arrival of Strangers: Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History. En *Mesoamerica's Classic Heritage: Teotihuacan to the Aztecs*, editado por David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, pp. 465-513. University Press of Colorado, Boulder.

2005 *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque. A Commentary*. The Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

2012 The Name of Paper: The Mythology of Crowning and Royal Momenclature on Palenque's Palace Tablet. *Maya Archaeology*, 2: 116-142.

2013 New Drawing of a La Corona Panel. *Maya Decipherment*. Versión digital: <https://mayadecipherment.com/2013/01/23/new-drawing-of-a-la-corona-panel/>
Consultado el 18 de marzo de 2020

STUART, DAVID E IAN GRAHAM

2003 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*. Vol. 9.1. Peabody Museum, Cambridge.

STUART, DAVID Y GEORGE STUART

2008 *Palenque. Eternal city of the maya*. Thames & Hudson, Londres.

STUART, DAVID, MARCELLO CANUTO Y TOMÁS BARRIENTOS

2015 Capítulo II. Nomenclatura de las Esculturas de La Corona. En *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final Temporada 2014*, editado por Tomás Barrientos, A., Marcello A. Canuto y Eduardo Bustamante, pp. 25-38. Guatemala.

STUART, DAVID, MARCELLO CANUTO, TOMÁS BARRIENTOS Y ALEJANDRO GONZÁLEZ

2018 A Preliminary Analysis of Altar 5 from La Corona. *The PARI Journal*, 19 (2): 1-13.

STUART, DAVID, PETER MATHEWS, MARCELLO CANUTO, TOMAS BARRIENTOS Q., STANLEY GUENTER, Y JOANNE BARON

2014 Un esquema de la historia y epigrafía de La Corona. En *XXVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2013*, editado por Bárbara Arroyo, Luis Méndez Salinas y Andrea Rojas, pp. 435-448. Ministerio de Cultura y Deportes Instituto de Antropología e Historia. Asociación Tikal, Guatemala.

SUGIYAMA, SABURO

2000 Teotihuacan as an Origin for Postclassic Feathered Serpent Symbolism. En *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, editado por David Carrasco, Lindsay Jones, and Scott Sessions, pp. 117-143. University Press of Colorado, Niwot.

SULLEROT, EVELYNE (ED.)

1978 *Le Fait féminin*. Fayard, Paris.

SVÄRD, SAANA Y ANGÈS GARCIA-VENTURA,

2018 *Studying Gender in the Ancient Near East*. Eisenbrauns, Pennsylvania.

SULLIVAN, THELMA D

1966 Pregnancy, childbirth, and the deification of the women who died in childbirth. Text from the Florentine Codex, Book VI, Folios 128v – 143v. *Estudios de cultura Náhuatl*, 6: 63- 95.

SWEELY, TRACY (ED.)

1999 *Manifesting Power, Gender and the interpretation of power in Archaeology*. Routledge, Nueva York.

TAMZALI, WASSYLA

2011 *Carta de una mujer indignada: desde el Magreb a Europa*. Cátedra, Madrid.

TATE, CAROLYN E.

1986 Maya Astronomical Rituals Recorded on Yaxchilan Structure 23. *The Rutgers Art Review*. VII: 1-20.

- 1987 The Royal Women of Yaxchilan. En *Memorias del Primer Coloquio Internacional de Mayistas. 5-10 de agosto de 1985*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.
- 1992 *Yaxchilan: The Design of a Maya Ceremonial City*. University of Texas Press, Austin.
- 1999 Writing on the face of the moon. Women's products, archetypes, and power in ancient Maya civilization. En *Manifesting Power Gender and the interpretation of Power in Archaeology*, editado por Traci Sweely, pp. 81-102. Routledge, Londres.
- 2002 Holy Mother Earth and Her Flowery Skirt: The Role of the Female Earth Surface in Maya Political and Ritual Performance. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 281-318. Bergin & Garvey, Westport.

TAUBE, KARL

- 1992a *The Major Gods of Ancient Yucatan. Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology* 32. Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- 1992b El Templo de Qutzalcóatl y el culto de la guerra sagrada en Teotihuacan. *Mesoweb*. Versión digital:
<http://www.mesoweb.com/es/articulos/Taube/Quetzalcoatl-imprimir.pdf>
 Consultado el 19 de mayo de 2020.
- 2000 The Turquoise Hearth. Fire, Self Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War. En *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, editado por David Carrasco, Lindsay Jones, and Scott Sessions, pp. 269-340. University Press of Colorado, Niwot.
- 2003 Maws of heaven and hell: The symbolism of the centipede and serpent in Classic Maya religion. En *Antropología de la eternidad: La muerte en la cultura maya*, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humerto Ruz Sosa y M^a Josefa Iglesias Ponce de León, pp. 405-442. Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 2004 Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty, and Paradise among the Classic Maya. *RES*, 45: 69-98.

TAYLOR, DICEY

- 1984 *Classic Maya Costume: Regional Types of Dress*. Tesis doctoral. Yale University.
- 1992 Painted ladies: Costumes for women on Tepeu Ceramics. En *The Maya Vase Book* vol. 3, editado por Barbara Kerr y Justin Kerr, pp. 524-545. Kerr Associates, Nueva York.

TAYLOR, WALTER W.

- 1941 The Ceremonial Bar and Associated Features of Maya Ornamental Art. *American Antiquity*, 7(1): 48-63.

TEUFEL, STEFANIE

- 2001 Matrimonios diplomáticos: Mujeres en la corte. En: *Los mayas. Una civilización milenaria*, editado por Nikolai Grube, pp. 172-173 . H. F. Ullmann, Postman.

2004 *Die monumentalskulpturen von Piedras Negras, Petén, Guatemala. Eine hieroglyphische und ikonographisch-ikonologische Analyse.* Tesis doctoral. Universidad Renana Friedrich-Wilhelms, Bonn.

THOMPSON, J. ERIK S.

1939 The Moon Goddess in Middle America. *Contributions to American Anthropology and History*, 29: 123-173.

TICKNER, LISA

1988 *The Spectacle of Women. Imagery of the Suffrage Campaign. 1907-14.* The University of Chicago Press, Chicago.

TIESLER, VERA

2011 Decoraciones dentales. En: Manual de Antropología dental, editado por Andrea Cucina, pp. 183-202. Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida.

TIESLER, VERA Y ANCREA CUCINA

2005 Las enfermedades de la aristocracia maya. *Arqueología Mexicana*, XIII (74): 42.

TIESLER, VERA, ANDREA CUCINA Y ARTURO ROMANO PACHECO

2004 Vida y muerte del personaje del Templo XIII-sub, Palenque, Chiapas. Una mirada bioarqueológica. En: *Culto funerario de la sociedad maya. Memoria de la Cuarta Mesa Redonda de Palenque*, editado por Rafael Cobos, pp. 455-482. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D. F.

TOKOVININE, ALEXANDRE

2003 A Classic Maya Term for Public Performance. *Mesoweb*:
www.mesoweb.com/features/tokovinine/Performance.pdf
Consultado el 14 de febrero de 2019

TOKOVININE, ALEXANDRE Y MARC ZENDER

2012 Lords of Windy Water. The Royal Court of Motul de San José in Classic Maya Inscriptions. En *Motul de San José. Politics, History and Economy in a Classic Maya Polity*, editado por Antonia E. Foias y Kitty F. Emery, pp. 30-66. University Press of Florida, Gainesville.

TOKOVININE, ALEXANDRE Y VILMA FIALKO

2007a Stela 45 of Naranjo and the Early Classic Lords of Sa'aal. *The PARI Journal*, VIII (4): 1-14.

2007b La Estela 45 de Naranjo: Un análisis preliminar de su iconografía y epigrafía. En *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp. 1140-1159. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

TOVALÍN AHUMADA, ALEJANDRO, J. ADOLFO VELÁZQUEZ DE LEON COLLINS Y VICTOR M. ORTÍZ VILLAREAL,
1999 Cuenco de Alabastro con Decoración Incisa Procedente de Bonampak. *Mexicon*, XXI: 75-80.

TOZZER, ALFRED

1907 *A Comparative Study of the Mayas and the Lacandones*. The Macmillan and Co., Nueva York y Londres.

1911 A preliminary study of the prehistoric ruins of Tikal, Guatemala. *Memoirs of Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, vol. 5., n2. The Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.

TREMAIN, CARA GRACE

2017 *A Study and Identity in the Late Classic Maya Court*. Tesis doctoral. Universidad de Calgary, Calgary.

2020 The Varied Body. En *The adorned body. Mapping ancient maya dress*, editado por Nicholas Carter, Stephen D. Houston y Franco D. Rossi, pp. 153-165. University of Texas Press, Austin.

TREVELYAN, AMELIA M. Y HEATHER W. FORBES

2002 Household and State in Pre-Hispanic Maya Society: Gender, Identity, and Practice. En *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, editado por Lowell S. Gustafson y Amelia M. Trevelyan, pp. 93-140. Bergin & Garvey, Westport.

TRINGHAM RUTH

1991 Households with Faces: the challenge of gender in prehistoric architectural remains. En *Engendering Archaeology*, editado por Joan Gero y Margaret Conkey, pp. 31-32, Blackwell, Oxford.

TUÑÓN, JULIA

1990 Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas. En *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México. Aporte desde diversas disciplinas*, coordinado por Elena Urrutia, pp. 375-411. Colmex: México.

TUSZYŃSKA, BOGUCHWAŁA

2009 Some notes on Wives and Concubines. *Wayeb Notes*, 31: 1-14.

2016 Pozycja Kobiety w Świecie Majów. W Okresie Klasycznym (250-900 N.E.). Tesis doctoral. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Gniezno.

2017 Variedad de títulos usados por la nobleza femenina maya del Periodo Clásico. En *Contributions in New World Archaeology. Weaving Histories: Women in Mesoamerican Culture, Society and Politics*, editado por Monika Banach, Christophe Helmke y Jarosław Żrąłka, pp. 721-745. Institute of Archaeology Jagiellonian University, Cracovia.

- 2018 What is in a Headdress? Maya Glyphic Names Integrated into Visual Narrative. En *Tiempo detenido, tiempo suficiente. Ensayos y narraciones mesoamericanistas en homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, editado por Harri Kettunen, Verónica Amellali Vázquez López, Félix Kupprat, Cristina Vidal Lorenzo, Gaspar Muñoz Cosme y María Josefa Iglesias Ponce de León, pp. 47-62. Wayeb Publication 1, Couvin.
- 2019 *Interdynastic marriages in the Maya World*. Ponencia presentada en el *24th EMC WORKSHOP, Contact, Conquest and Infiltration*. Universidad de Cracovia, Cracovia.

URIARTE, MARÍA TERESA

- 2004 Dressed Lords and Ladies. En *Courtly Art of the Ancient Maya*
- 2005 Teotihuacán y Bonampak. Relaciones más allá del tiempo y la distancia. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 86: 5-27

URQUIZÚ, MÓNICA

- 2018 Capítulo XI. La cerámica de las Operaciones WK01N Y WK18D: De lo doméstico al lujo en las vajillas de la élite en el sitio arqueológico El Perú. En *Proyecto Arqueológico Waka'. Informe No 15, Temporada 2017*, editado por Juan Carlos Pérez, Griselda Pérez Robles y David Freidel, pp. 350-367. Guatemala.

VAIL, GABRIELLE Y ANDREA STONE

- 2002 Representations of Women in Postclassic and Colonial Maya Literature and Art. En *Ancient Maya Women*, editado por Traci Ardren, pp. 203-228. AltaMira Press, Walnut Creek, CA.

VANHAEREN, MARIAN, FRANCESCO D'ERRICO, KAREN L. VAN NIEKERK, CHRISTOPHER S. HENSHILWOOD, RUDOLPH M. ERASMUS

- 2013 Thinking strings: Additional evidence for personal ornament use in the Stone Age at Blombos Cave, South Africa. *Journal of Human Evolution* 64: 500-517.

VALDÉS, JUAN ANTONIO Y FEDERICO FAHSEN

- 1998 Interpretación de la Estela 40 de Tikal. En *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1997*, editado por Juan Pedro Laporte y Héctor Escobedo, pp. 71-87. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

VALDÉS, JUAN ANTONIO, FEDERICO FAHSEN Y GASPARD MUÑOZ

- 1997 *Estela 40 de Tikal: hallazgo y lectura*. Instituto de Antropología e Historia de Guatemala-Agencia Española de Cooperación Internacional, Guatemala.

VALENCIA, ROGELIO Y ANA GARCÍA BARRIOS

- 2010 Rituales de invocación al dios K'awil. En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, editado por Andrés Ciudad Ruiz, M^a Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva. Sociedad Española de Estudios Mayas, Madrid.p. 235-262

VÁSQUEZ, ROSAURA, ANDREW K. SCHERER, Y CHARLES W. GOLDEN (EDS.),
2005 *Proyecto Arqueológico Sierra del Lacandón. Informe Preliminar No. 3*. Guatemala.

VÁSQUEZ, ROSAURA, ANDREW K. SCHERER, CHARLES W. GOLDEN, STEPHEN D. HOUSTON, FABIOLA QUIROA, JUAN CARLOS MELÉNDEZ Y ANA LUCÍA ARROYAVE,
2006 En el reino de *Pájaro Jaguar*. Reconocimiento arqueológico en el área sur de la Sierra del Lacandón, Petén. En *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp. 867-877. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, MARÍA LUISA

2005 Mujer y ritual en las culturas prehispánicas de Mesoamérica. En *Protai Gynaikes: Mujeres próximas al poder en la Antigüedad*, editado por Carmen Alfaro Giner y Estíbaliz Tébar Megías, pp. 151-159. Sema V-VI, Valencia.

2007 La figura de la partera en las culturas prehispánicas de Mesoamérica. En *Espacios de infertilidad y agamia en la Antigüedad*, editado por Carmen Alfaro Giner y Ángel Aleixandre Blasco, pp. 137-145. Universitat de València, Valencia.

2010 *La pintura mural maya. Materiales y técnicas artísticas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Mérida.

VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, MARÍA LUISA Y CRISTINA VIDAL LORENZO

2017 Fragrances and Body Paint in the Courtly life of the Maya. En *Constructing Power and Place in Mesoamerica: Pre-Hispanic Paintings from Three Regions*, editado por Meredith Paxton y Leticia Staines Cicero, pp. 155-169. University of New Mexico Press, Albuquerque.

VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, MARÍA LUISA, CRISTINA VIDAL LORENZO Y PATRICIA HORCAJADA CAMPOS

2018 Face Painting among the Classic Maya Elites. An Iconographic Study. En *Social Skins of the Head. Body Reliefs and Ritual in Ancient Mesoamerica and the Andes*, editado por Vera Tiesler y María Cecilia Lozada, pp. 93-108. University of New Mexico Press, Albuquerque.

VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, MARÍA LUISA, CRISTINA VIDAL LORENZO, PATRICIA HORCAJADA CAMPOS Y VERA TIESLER

2018 Body Color and Aromatics in Maya Funerary Rites. En *Painting the skin*, editado por Élodie Dupey García y María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, pp. 56-74. The University of Arizona Press, Tucson.

VÁZQUEZ LÓPEZ, VERÓNICA AMELLALI

2015 *Dinastías, linajes y casas: las unidades sociales mayas en el ámbito político de los Kanu'ul en el Clásico Tardío*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

2017 Pact and marriage: Sociopolitical strategies of the Kanu'ł Dynasty and its allies during the Late Classic period. En *Contributions in New World Archaeology. Weaving Histories: Women in Mesoamerican Culture, Society and Politics*, editado por Monika Banach, Christophe Helmke y Jarosław Żrąłka, pp. 9-48. Institute of Archaeology Jagiellonian University, Cracovia.

VÁZQUEZ LÓPEZ, VERÓNICA Y FÉLIX KUPPRAT

2018 Pertenencia y transmisión de nombres entre los Kanu'ł en el Clásico Tardío. *Estudios de Cultura Maya*, LI: 75-110.

VEGA DÍAZ, CONSUELO

2002 La mujer en la historia y la historia de las mujeres. En *Mujer y educación*, coordinado por Ana González y Carlos Lomas, pp. 13-20. Graó, Barcelona.

VEGA VILLALOBOS, MARÍA ELENA

2008 La composición dinástica de Yaxchilán durante el reinado de Yaxuun B'ahlam IV. *Estudios de Cultura Maya*, XXXI: 17-44.

2018 Señoras del linaje: un acercamiento a las mujeres y al gobierno en el periodo Clásico Tardío. En *El gobernante en Mesoamérica: representaciones y discursos del poder*, coordinado por María Elena Vega Villalobos y Miguel Pastrana Flores, pp. 85-120. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad de México.

VELA RAMÍREZ, ENRIQUE (ED.)

1998 La mujer en el mundo prehispánico. *Arqueología Mexicana*, V (29).

2010 La sexualidad en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*, XVIII (104).

2015 La joyería en el México antiguo. Edición especial. *Arqueología Mexicana*, 63.

VELASCO LOZANO, ANA MARÍA L. Y DEBRA NAGAO

2006 Mitología y simbolismo de las flores. *Arqueología Mexicana*, 78: 28-35.

VELÁSQUEZ GARCÍA, ERIK

2005 El pie de serpiente de K'awiil. *Arqueología Mexicana*, XII (71): 36-39.

2007 La máscara de "rayos X". Historia de un artilugio iconográfico en el arte maya. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 90: 7-36.

VELÁSQUEZ GARCÍA, ERIK Y CARLOS PALLAN GAYOL

2006 La Estela 52 de Calakmul y el reinado de Yuhkno'm Too'k'k'awiil. *Los Investigadores de la Cultura Maya*, II (14): 341-358.

VIDAL CLARAMONTE, M^a CARMEN ÁFRICA

2003 *La Magia de lo Efímero: Representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales; prólogo de Almudena Grandes*. Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

VIDAL LORENZO, CRISTINA

- 2005 La mujer maya y su papel político y religioso. En *Protai Gynaikes: Mujeres próximas al poder en la Antigüedad*, editado por Carmen Alfaro Giner y Estíbaliz Tébar Megías, pp. 173-185. Sema V-VI, Valencia.
- 2015 Patrimonio del pasado, apuesta de futuro. La puesta en valor del patrimonio cultural maya. En *América: cultura visual y relaciones artísticas*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí y Guadalupe Romero Sánchez, pp. 589-596.
- 2017 La vasija perforada de Ixmucané o la consideración de la mujer en el *Popol Vuh*. En *Popol Vuh*, editado por Cristina Vidal y Miguel Rivera, pp. 62-71. Alianza, Madrid.
- 2020 Las civilizaciones de la Antigua América. Las grandes áreas culturales: Mesoamérica y Área Andina. En *Otras geografías del mundo antiguo*, coordinado por David Martínez-Robles, pp. 81 – 110. FUOC, Barcelona.
- 2021 La serpiente bicéfala en los programas iconográficos de la arquitectura maya. Archaeopress, Oxford, en prensa.

VIDAL LORENZO, CRISTINA (ED.)

- 1999 *Los Mayas. Ciudades milenarias de Guatemala*. Catálogo de la exposición. Ayuntamiento de Zaragoza, Generalitat Valenciana y Museo de Cultura y Deporte, Zaragoza.

VIDAL LORENZO, CRISTINA Y ESTHER PARPAL CABANES

- 2016 Símbolos de poder entre las mujeres mayas de la élite. Un análisis iconográfico de los ornamentos femeninos. *Boletín de arte*, 37: 227-241.
- 2017 Ámbitos femeninos en la arquitectura maya. En *Espacio, género, memoria. Discurso académico y práctica socioespacial*, editado por Aneta Vasileva, pp. 45-52. Tirant lo Blanch, Valencia.

VIDAL LORENZO, CRISTINA Y GASPARD MUÑOZ COSME

- 2012 *Tikal. Más de un siglo de arqueología*. Universitat de València, Valencia.
- 2015 La Sala de las Pinturas de Chilonché y la Subestructura de la Acrópolis de La Blanca (6J-2 Sub. 2): resultados de las investigaciones arqueológicas pertenecientes a las temporadas de campo 2011-2013. En: *Informes y trabajos 12. Excavaciones en el exterior 2013*, coordinado por Concepción Martín Morales, pp. 207- 218. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- 2016 Chilonché y La Blanca. Arquitectura monumental en la cuenca del río Mopán. *Arqueología Mexicana*, XXIII (137): 60-67.
- 2018 Mujer y Cultura Maya. Ponencia presentada en el *23rd European Maya Conference. Women and Maya Culture*. Valencia.
- 2020 Los grafitos mayas y la representación de grafitos y calzadas. En *Caminantes, viajeros y navegantes en Mesoamérica y el Pacífico Norte*, editado por Ana García Barrios, pp. 79-98. Dykinson, Madrid.

VIDAL LORENZO, CRISTINA, GASPARD MUÑOZ COSME Y PATRICIA HORCAJADA CAMPOS

- 2020 Ofrendas y rituales postclásicos dedicados a Chaahk en el sitio maya de Chilonché (Petén, Guatemala). *Latin American Antiquity*, 1-18. doi:10.1017/laq.2020.83

VIDAL LORENZO, CRISTINA Y MIGUEL RIVERA DORADO

2017 *Popol Vuh*. Alianza Editorial, Madrid.

VIDAL LORENZO, CRISTINA, VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M^a LUISA Y PATRICIA HORCADAJA CAMPOS

2011 La indumentaria de los personajes femeninos de la élite maya y el papel de la mujer en su elaboración. En *Actas de las V Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos*, editado por Victoria Solanilla, pp. 81-92. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

VILLELA, KHRISTAAN D.

1991 The Death of Lady Wak Chan Tzuk of Naranja Recorded at Dos Pilas. *Texas Notes on Precolumbian Art, Writing, and Culture*, 18: 1-2.

WAGNER, ELISABETH

2000 El Jade: El oro verde de los mayas. En: *Los mayas una civilización milenaria*, editado por Nikolai Grube, pp. 66-69.

2003 The Female Title Prefix. *Wayeb Notes*, 5: 1-3.

WALD, ROBERT

1997 The Politics of Art and History at Palenque: Interplay of Text and Iconography on the Tablet of the Slaves. *Texas Notes*, 80: 1- 18. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Colonia.

WALDE, DALE, y WILLOWS, NOREEN (EDS.)

1991 *The Archaeology of Gender: Proceedings of the 22nd Annual Conference of the Archaeological Association of the University of Calgary, Chacmool Conference*. The Association, Calgary.

WALKER, REBECCA

1991 Becoming the Third Wave. *Ms. Magazine* (2): 39-41. Versión digital <http://www.msmagazine.com/spring2002/BecomingThirdWaveRebeccaWalker.pdf>
Consultado el 1 de marzo de 2019

WANYERKA, PHIL

1996 A Fresh Look at a Maya Masterpiece. *Cleveland Studies in the History of Art*, 1: 72-97.

WASHBURN, SHERWOOD L. Y CHET S. LANCASTER

1968 The evolution of hunting. En *Man the Hunter* editado por Richard Borshay Lee e Irven DeVore, pp. 293-303. Aldine Pub. Co., Chicago.

WEBSTER, PAULA Y ESTHER NEWTON

1979 Matriarcado: Enigma y paradigma. En *Antropología y feminismo*, editado por Olivia Harris y Kate Young, pp. 83-18. Anagrama, Barcelona.

WEINER, ANETTE,

1978 *Women of Value, Men of Renown*. University of Texas Press, Austin.

1992 *Inalienable Possessions. The Paradox of Keeping-While-Giving*. University of California Press, Berkeley y Los Ángeles.

WHITE, CHRISTINE D.

2005 Gendered food behavior among the Maya. Time, place, status and ritual. *Journal of Social Archaeology*, 5 (3): 356-382.

WHITTINGTON, STEPHEN L. Y DAVID M. REED

1997 *Bones of the Maya*. Smithsonian Institution Press, Washington, D. F.

WICKER, NANCY L. y BETTINA ARNOLD (EDS.)

1999 *From the Ground Up: Beyond Gender Theory in Archaeology. Proceedings of the Fifth Gender and Archaeology Conference*. BAR International Series 812, Wisconsin-Milwaukee.

WILK, RICHARD R. Y WILLIAM L. RATHJE

1982 Archaeology of the household: building a prehistory of domestic life. *American Behavioural Scientist*, 25 (6): 617-639.

WILKIE, LAURIE A. y KATHERINE HOWLETT HAYES

2006 Engendered and Feminist Archaeologies of the Recent and Documented Pasts. *Journal of Archaeological Research* 14: 243-264.

WINTER, IRENE

1987 Women in Public: The Disk of Enheduanna, The Beginning of the Office of EN-Priestess, and the Weight of Visual Evidence. En *La femme dans le proche orient antique. Proceedings of the Rencontre Assyriologique Internationale, Paris, July, 1986*, editado por Jean Marie Durand, pp. 189-201. Editions Recherche sur les Civilisations, Paris.

2016 The 'Woman at the Window': Iconography and Inference of a Motif in 1st Millennium BCE Levantine Ivory Carving. En: *Assyria to Iberia: Art and Culture in the Iron Age*, editado por Joan Aruz y Michael Seymour, pp. 180-193. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

WITTIG, MONIQUE

1980 On ne naît pas femme. *Questions Féministes*. 8: 75-84.

WOOLF, VIRGINIA

1929 *A Room of One's Own*. Hogarth Press, Londres.

2008 *Una habitación propia*. 2ª ed. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona.

WOOD, STEPHANIE

2008 Power differentials in early Mesoamerican gender ideology: The founding couple. En *Símbolos de Poder en Mesoamérica*, editado por Olivier Guilhem, pp. 517-532. Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

WOLLSTONECRAFT, MARY

1792 *A Vindication of the Rights of woman: with strictures on political and moral subjects.* Thomas and Andrews, Boston.

WORM DANBO, ROSA-MARÍA Y CHRISTOPHE HELMKE

2014 *Courtly Etiquette and Eloquent Speech in Ancient Mesoamerica.* En *Palaces and Courtly Culture in Ancient Mesoamerica*, editado por Julie Nehammer Knub, Christophe Helmke y Jesper Nielsen, pp. 65-76. *Precolumbian Archaeology*, Vol. 4., Archaeopress, Oxford.

WRIGHT, RITA (ED.)

1996 *Gender and Archaeology.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

WYLIE, ALISON

1991 *Gender Theory and the Archaeological Record: Why is there no archaeology of Gender.* En *Engendering Archaeology*, editado por Joan Gero y Margaret Conkey, pp. 31-32, Blackwell, Oxford.

1997 *The Engendering of Archaeology: Refiguring Feminist Science Studies*, *Osiris* 12: 80-99.

1999 *La interacción entre las limitaciones de la evidencia y los intereses políticos: investigaciones recientes sobre el género.* En *Arqueología y Teoría feminista* compilado por Laia Colomer, Paloma González, Sandra Montón y Marina Picazo, 25-68. Icaria, Barcelona.

WYRE, MARIE (ED.)

1998 *Parchments of Gender, Deciphering the Body in Antiquity.* Clarendon Press, Oxford.

ZEMON DAVIS, NATALIE

1975-76 *Women's History in Transition: The European Case.* *Feminist Studies*, 3: 90.

ZENDER, MARC

2002 *The Toponyms of El Cayo, Piedras Negras, and La Mar.* En: *Heart of Creation. The Mesoamerican World and the Legacy of Linda Schele*, editado por Andrea Stone, pp. 166-184. The University of Alabama Press, Tuscaloosa y Londres.

2004 *A Study of Classic Maya Priesthood.* Tesis doctoral. University of Calgary, Calgary, Alberta.

| CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

CAPÍTULO 1

LÁMINAS

- Lám. 1.1. Mapa del área maya con las Tierras Bajas Mayas destacadas, las áreas geográficas delimitadas y las principales ciudades mayas señaladas. Mapa elaborado por el Proyecto La Blanca, Petén, Guatemala, modificado por A. Peiró. © PROYECTO LA BLANCA 2013 2

FIGURAS

- Fig.1.1. Detalle del primer modelo de Base de datos elaborado por la autora. Pestaña de DATOS. 12
- Fig.1.2. Detalle del primer modelo de Base de datos elaborado por la autora. Pestaña de REPRESENTACIONES. 12
- Fig.1.3. Detalle del primer modelo de Base de datos elaborado por la autora. Pestaña de EPIGRAFÍA. 13

CAPÍTULO 2

FIGURAS

- Fig. 2.1. Dintel 24 de Yaxchilán (arriba). Dibujo de A.P. Maudslay. Y, Detalle del rostro de la Señora K'abal Xook en el Dintel 25 de Yaxchilán (abajo). Dibujo de D. Charnay. 62

CAPÍTULO 3

TABLAS

- Tabla 3.1. Lista de características de los retratos de las mujeres mayas según Proskouriakoff 1961: 96-97. Traducida por la autora. 105
- Tabla 3.2. Lista de los temas representados en las imágenes mayas según Kubler 1969: 9-10. Traducida por la autora. 106
- Tabla 3.3. Categorías de contrapesos portados por mujeres. Dibujos realizados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 141

FIGURAS

OBJETOS

- Fig. 3.1. Barras ceremoniales portadas por mujeres: a. Barra horizontal o común, b. Barra diagonal o grande. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 113
- Fig. 3.2.- Bastones portados por mujeres: a. Bastón de gránulos, b. Bastón con efigie, c. Bastón de mando con decoración por determinar. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 114
- Fig. 3.3. Cetros-maniquí portados por mujeres: a. Cetro maniquí de efigie completa, b. Cetro maniquí solamente con la cabeza de la efigie. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 116
- Fig. 3.4. Efigie del dios K'awiil portada por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 117

Fig. 3.5. Tocado de tambor mayor ofrecido por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	118
Fig. 3.6. Cráneo con serpiente portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	119
Fig. 3.7. Hacha K'awiil portada por mujeres. Dibujo elaborado por J. Hiquet a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	119
Fig. 3.8. Bol con los elementos de autosacrificio portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	121
Fig. 3.9. Bulto ritual portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	121
Fig. 3.10. Elementos con los que las mujeres atraviesan sus lenguas: a. Cuerda, b. Cuerda con espinas, c. Espina. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	122
Fig. 3.11. Flor del lirio acuático portada por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	123
Fig. 3.12. Sangrador portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	124
Fig. 3.13. Plumero portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	124
Fig. 3.14. Detalle del personaje sacrificado en la Estela 11 de Piedras Negras En: Robicsek 1975: Fig. 294., modificado por la autora. Y, dibujo del sangrador elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	125
Fig. 3.15. Detalle del personaje con abanico y plumero en la Vasija K5858. Fotografía de Justin Kerr. En: MAYAVASE DATABASE An Archive of Rollout Photographs created by Justin Kerr. ©Justin Kerr http://research.mayavase.com/kermaya_hires.php?vase=5858	126
Fig. 3.16. Sustancia derramada por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	127
Fig. 3.17. Bolsita portada por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	127
Fig. 3.18. To'k' pakal portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	129
Fig. 3.19. Yelmo portado por mujeres en las manos. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	129
Fig. 3.20. Cuchillo posiblemente portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	129
Fig. 3.21. Escudo portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	131
Fig. 3.22. Máscara portada por mujeres Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	131
Fig. 3.23. Estandarte portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	132
Fig. 3.24. Abanico o insignia del s. XVI. Museo Etnográfico de Viena. https://www.weltmuseumwien.at/en/object/1336346/?offset=14&lv=list	132
Fig. 3.25. Abanico portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	133
Fig. 3.26. Concha portada por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	133

ORNAMENTOS CORPORALES

Fig. 3.27. Ejemplo de orejeras con contrapesos. En: Kettunen 2006: 109	140
--	-----

- Fig. 3.28. Piedra caliza para trabajar cuentas de jade. Tierras Bajas, Guatemala. Período Clásico Temprano. Fundación La Ruta Maya, Guatemala. Fotografía de E. Parpal Cabanes. En: Museo Arqueológico Provincial de Alicante. Exposición temporal “Mayas. El enigma de las ciudades perdidas”. 142
- Fig. 3.29. Orejeras de disco portadas por mujeres: a. Discos simples, b. Discos con cuentas largas, c. Discos decorados, d. Discos con rizos. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 143
- Fig.3.30. Parejas de orejeras en forma de discos simples fabricadas en crisoprasa tallada. Fotografías en Méndez 2015: 120. 144
- Fig. 3.31. Orejeras de jade decoradas con la forma del ojo de un ave, K1504a. Fotografía de J. Kerr. En: A PRECOLUMBIAN PORTFOLIO An Archive of Photographs created by Justin Kerr. ©Justin Kerr: http://research.mayavase.com/portfolio_hires.php?search=EAR%20FLARES&date_added=&image=1504a&display=8&rowstart=0 144
- Fig. 3.32. Parejas de orejeras en forma de disco con cuenta larga, K2816. Fotografía de J. Kerr (izquierda). En: A PRECOLUMBIAN PORTFOLIO An Archive of Photographs created by Justin Kerr. ©Justin Kerr: http://research.mayavase.com/portfolio_hires.php?search=ear%20flares&date_added=&image=2816&display=8&rowstart=0 . Y, fotografía en Méndez 2015: 120 (derecha). 145
- Fig. 3.33. Par de orejeras con la forma del cáliz de una flor, K5928. Fotografía de J. Kerr. En: PRECOLUMBIAN PORTFOLIO An Archive of Photographs created by Justin Kerr. ©Justin Kerr: http://research.mayavase.com/portfolio_hires.php?search=ear%20flares&date_added=&image=5928&display=8&rowstart=0 148
- Fig. 3.34. Orejeras de perfil portadas por mujeres: a. Flor o tapón simple, b. Flor o tapón con cuenta corta, c. Flor o tapón con cuenta larga, d. Flor con serpiente de hocico cuadrado. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 148
- Fig. 3.35. Pendiente portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 150
- Fig. 3.36. Orejera alargada portada por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 151
- Fig. 3.37. Labio de un gasterópodo del género *Cassis sp.*, con la forma de una mandíbula descarnada. Fotografía de J. Cotom. 151
- Fig. 3.38. Pendientes alargados. Cultura olmeca. Preclásico Medio. La Venta, Tabasco. Fotografía de B. de Swan. En: Vela 2015: 74. 151
- Fig. 3.39. Cabezas de serpiente. Dibujo de T. Proskouriakoff. En: Proskouriakoff 1950: 43, Fig. 14. 152
- Fig. 3.40. Orejeras compuestas portadas por mujeres: a y b. Disco de cuentas con cáliz infijo, c. Disco con nudos y cáliz infijo. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 152
- Fig. 3.41. Detalle de la Lámina 52, Lado 1, del Códice Nuttall. En: Vela 2010: 83. 154
- Fig. 3.42. Narigueras portadas por mujeres: a. Narigueras interiores, b. Narigueras de punta, c. Narigueras pareadas, d. Narigueras de aleta, e. Narigueras dorsales, f. Narigueras con diseños sobrenaturales estilizados, g. Narigueras con diseños sobrenaturales naturalistas. h. Narigueras especiales. i. Narigueras especiales. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 156
- Fig. 3.43. Collares de cuentas portados por mujeres: a. Collar simple con colgante, b. Collar doble, c. Collar con contrapeso delantero, d. Collar simple con colgante, e. Collar doble con colgante, f. Collar largo con máscara en el contrapeso. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 164

- Fig. 3.44. Collar o sartal de cuentas (izquierda). Centro INAH Quintana Roo, Chetumal. Fotografía de G. Castañeda. En: Méndez 2015: 123. Collar de cuentas doble (derecha). Gran Museo del Mundo Maya, Mérida. Fotografía de E. Parpal Cabanes. 165
- Fig. 3.45. Figurilla de jaina, K3112. Fotografía de J. Kerr. En: A PRECOLUMBIAN PORTFOLIO An Archive of Photographs created by Justin Kerr. ©Justin Kerr: http://research.mayavase.com/portfolio/hires.php?search=3112&date_added=&image=3112&display=8&rowstart=0 166
- Fig. 3.46. Collar de cuentas de jade con efigie, K7474. Fotografía de J. Kerr. En: A PRECOLUMBIAN PORTFOLIO An Archive of Photographs created by Justin Kerr. ©Justin Kerr: http://research.mayavase.com/portfolio/hires.php?search=7474&date_added=&image=7474&display=8&rowstart=0 166
- Fig. 3.47. Collar de nudo portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 168
- Fig. 3.48. Collares de barra ceremonial portados por mujeres: a. Collar de barra ceremonial corto, b. Collar de barra ceremonial largo. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 169
- Fig. 3.49. Collares de cuerda portados por mujeres: a. Collar de cuerda simple, b. Collar de cuerda atada con cuenta, c. Collar de cuerda larga. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 170
- Fig. 3.50. Pectorales clásicos portados por mujeres: a. Pectorales simples, b. Pectorales con adornos centrales, c. Pectorales con adornos equidistantes, d. Pectoral con adornos y barra ceremonial. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 172
- Fig 3.51. Pectoral horizontal portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 175
- Fig. 3.52. Pectoral compuesto portado por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 176
- Fig. 3.53. Pectoral de la Tumba I, de la Estructura XV de Calakmul. Fotografía del Museo arqueológico de Campeche. En: Pillsbury, Potts y Richter 2017: Figura 130. 176
- Fig. 3.54. Medallones portados por mujeres en los collares y los pectorales: a. Medallón de cuentas sobresalientes, b. Medallón de cuentas formando una flor, c. Medallón con forma de hexágono con el borde superior plano. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 177
- Fig. 3.55. Medallones T portados por mujeres: a. Medallón redondo con T infija, b. Medallones con forma de T y T infija. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 178
- Fig. 3.56. Pectoral de cuentas y collar con medallón T, ambos de jadeíta, de la Tumba I de la Estructura VII de Calakmul. Fotografía del Museo Arqueológico de Campeche. En: Pillsbury, Potts y Richter 2017: Figura 131. 178
- Fig. 3.57. Máscaras antropomorfas portadas por mujeres en collares y pectorales: a. Máscara de **AJAW**, b. Máscara del dios bufón, c. Máscara del dios GIII o divinidad solar, d. Máscara del dios K'awiil y e. Máscara de ancestro o dios anciano. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 180
- Fig. 3.58. Barra ceremonial portada por mujeres en el pectoral. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 181
- Fig. 3.59. Colgante de barra ceremonial del sagrado cenote de Chichen Itza, Yucatán, México. Fotografía del Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de Cambridge. En: Pillsbury, Potts y Richter 2017: Figura 156. 181
- Fig. 3.60. De derecha a izquierda: pulsera de cuentas de jadeíta, brazalete liso de concha *Spondylus Calceifer* y pulsera de conchas de caracol. Museo de Antropología de México. Fotografías de E. Parpal Cabanes. 183

- Fig. 3.61. Retrato de la diosa Ix Chel. Detalle de la vasija K0559, modificado por la autora. En su brazo se distinguen pulseras y un brazalete, resaltados en color amarillo. En: MAYAVASE DATABASE An Archive of Rollout Photographs created by Justin Kerr. ©Justin Kerr http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=559 183
- Fig. 3.62. Pulseras portadas por mujeres. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 184
- Fig. 3.63. Muñequeras clásicas portadas por mujeres: a. Muñequeras lisas, b. Muñequeras de teselas cuadradas, c. Muñequeras de cuentas alargadas, d. Muñequeras de bandas horizontales, e. Muñequeras de cuentas redondas. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 185
- Fig. 3.64. Detalle de la Estela 8 de Piedras Negras. Dibujo de D. Stuart. Modificado por la autora. Reverso de la muñequera destacado en amarillo. En: Stuart y Graham 2003: 44. 187
- Fig. 3.65. Pulsera de jadeíta y concha nácar del gobernante Yuknoom Yich' aak K'ahk' de Calakmul. Museo Arqueológico de Campeche. Fotografía de M. A. Pacheco. En: VELA RAMÍREZ, Enrique, 2015, p. 1/03 (versión digital). 187
- Fig. 3.66. Vasija de cerámica policromada, K1151. En: MAYAVASE DATABASE An Archive of Rollout Photographs created by Justin Kerr. © Justin Kerr http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=1151 188
- Fig. 3.67. Muñequera de cuentas redondas. Detalle del ajuar funerario de K'inich Janahb Pakal. Museo Nacional de Antropología, México. Fotografía de E. Parpal Cabanes. 189
- Fig. 3.68. Muñequeras especiales portadas por mujeres: a. Muñequera con círculo central y volutas, b. Muñequera con nudos y el símbolo del año mexicano. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 190
- Fig. 3.69. Muñequeras compuestas portadas por mujeres: a. Muñequera de teselas cuadrangulares y bandas horizontales, b. Muñequera con teselas cuadrangulares y circulares, c. Muñequera con teselas rectangulares, circulares y bandas horizontales, d. Muñequera de teselas alargadas y aro central, con decoración de cuentas. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 191
- Fig. 3.70. Tobilleras de cuentas redondeadas portadas por mujeres. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 193
- Fig. 3.71. Tobillera de cuentas alargadas portadas por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 194

PINTURA CORPORAL

- Fig. 3.72. Detalles de pintura facial hallados en el *corpus*. a. Pintura cubriente. b. Diseños pintados. 195
- Fig. 3.73. Detalle de la escena SE-S1 en la cara sur de la base de la Estructura de los Murales, de Calakmul. Fotografía de Jorge Pérez de Lara / Raíces y dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 196

VESTIMENTA

- Fig. 3.74. Huipiles portados por mujeres. a. Huipil clásico en torno al cuello (izquierda) y huipil clásico con hombros al descubierto (derecha), b. Huipil con mangas, c. Huipil corto, d. Huipil translúcido. Imágenes procedentes del *corpus* analizado. 199
- Fig. 3.75. Modelo de enredo o corte visto parcialmente. 200
- Fig. 3.76. Enredo o corte portado por mujeres: a. Enredo o corte clásico, b. Sarong. 200
- Fig. 3.77. Trajes de red portados por mujeres: a. Traje de red de dos piezas, b. Túnica de red. 202

- Fig. 3.78. Prendas complementarias portadas por mujeres: a. Sobre corte, b. Capa o *Suyem* c. Delantal o capa delantera, d. Perraje. 203
- Fig. 3.79. Patrón de piel de serpiente. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 207
- Fig. 3.80. Grecas en espiral. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 207
- Fig. 3.81. Diamantes: a. Diamante con flor cuatrefoliada infija, b. Diamante con cruz infija, c. Diamante con puntos infijos, d. Diamantes concéntricos, e. Diamante con rana o sapo infijo, f. Diamante dentado. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 209
- Fig. 3.82. Patrón de red. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 211
- Fig. 3.83. Símbolo *pohp* en el textil. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 211
- Fig. 3.84. Símbolo de las tres circunferencias. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 211
- Fig. 3.85. Divinidades y otros seres sobrenaturales: a. Dios bufón, b. Dios Tláloc, c. Serpiente de hocico cuadrado. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 213
- Fig. 3.86. Flores: a. Flores de cinco pétalos, b. Flores símbolo **NIK**, c. Flor de cuatro pétalos. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 214
- Fig. 3.87. Diseños combinados especiales. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 215
- Fig. 3.88. Símbolos en los bordes del traje. Diseños horizontales: a. Banda con el símbolo **IK'**, b. Banda de grecas escalonadas, c. Banda de agua, d. Banda de líneas entrelazadas, e. Banda jeroglífica, f. Banda de serpientes bicéfalas. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado, excepto la banda jeroglífica (e), tomada de Marcus 1987: 162- 163. 217
- Fig. 3.89. Símbolos en los bordes del traje. Diseños verticales: a. Bandas celestiales, b. Banda de piel de serpiente, c. Banda de diamantes concéntricos, d. Banda de círculos. Dibujos elaborados a partir del *corpus*. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 219

CINTURONES

- Fig. 3.90. Máscara de jadeíta del cinturón ceremonial de K'inich Janahb Pakal, Palenque. Museo Nacional de Antropología de México. Fotografía de E. Parpal Cabanes. 223
- Fig. 3.91. Cinturones portados por mujeres: a. Cinturón de teselas verticales, b. Cinturón tipo barra ceremonial, c. Cinturón de nudo, d. Cinturón de máscaras, e. Cinturón *xook*, f. Cinturón complejo. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 225

CALZADO

- Fig. 3.92. Calzado portado por mujeres: a. Pies descalzos, b. Sandalias sencillas, c. Sandalias complejas. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 227
- Fig. 3.93. Símbolos en el calzado: a. Sandalia posiblemente decorada con la efigie de una divinidad, b. Sandalia decorada con una flor, c. Sandalia decorada con la flor de cuatro pétalos y el *pohp*, d. Sandalia decorada con el patrón de red. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del *corpus* de imágenes analizado. 228

PEINADOS, TOCADOS Y DEMÁS ADORNOS PARA LA CABEZA	
Fig. 3.94. Modelos de cabello suelto, coleta y trenza adornados.	231
Fig. 3.95. Algunas variedades de diademas sencillas portadas por mujeres. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	232
Fig. 3.96. Máscara funeraria y adornos faciales hallados en la tumba de Ix Tz'akbu Ajaw. En la parte superior puede verse la diadema de cuentas circulares. Fotografía de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. En: TheMetropolitanMuseum of Art https://www.metmuseum.org/art/collection/search/722335 Consultado el 26 de octubre de 2020.	233
Fig. 3.97. Diadema de alabastro del dios bufón excavada en Aguateca (arriba). Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Fotografía de Takeshi Inomata. En: Brittenham 2019: 20.	233
Fig. 3.98. Modelos de cabello recogido y tocado sencillo.	235
Fig 3.99. Modelos de pañuelos y turbantes portados por mujeres.	236
Fig 3.100. Formas más comunes de distribuir las plumas en los tocados portados por mujeres. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	238
Fig. 3.101. Algunos modelos de tocados complejos y de largas plumas.	240
Fig. 3.102. Algunos modelos de aves en los tocados. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	242
Fig. 3.103. Modelo de serpiente adherida en un tocado femenino. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	243
Fig. 3.104. Modelo de cola de jaguar adherida en un tocado femenino. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	243
Fig. 3.105. Algunos modelos de flores en los tocados. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	247
Fig. 3.106. Algunos modelos de los elementos que constituyen las diademas de flores. a. Flores con colibríes, b. Flores con máscara infija, c. Flores con animales acuáticos. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	248
Fig. 3.107. Cráneo con serpiente en los tocados portados por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	250
Fig. 3.108. Modelo de monstruo cuatripartito en los tocados portados por mujeres. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	251
Fig. 3.109. Modelo de sangrador de monstruo cuatripartito en un tocado femenino. Dibujo elaborado por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	252
Fig. 3.110. Algunos modelos de las efigies de divinidades en los tocados portados por mujeres. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	253
Fig. 3.111. Algunos modelos de elementos de origen teotihuacano en los tocados portados por mujeres: a. Máscara del dios Tláloc, b. Serpiente de guerra teotihuacana, c. Signo del año mexicano. Dibujos elaborados por E. Parpal Cabanes a partir del <i>corpus</i> de imágenes analizado.	254

CAPÍTULO 4

LÁMINAS

Lám. 4.1. Mapa del área maya con indicación de las ciudades objeto de nuestro estudio en amarillo y referencias a los personajes femeninos pertenecientes a cada una de ellas. Mapa y señalización de sitios realizado por A. Peiró, y cuadros de texto integrados por E. Parpal Cabanes.	260
---	-----

FIGURAS

CALAKMUL

- Fig. 4.1. Estela 28 de Calakmul. Dibujo en Marcus 1987: 138. 266
- Fig. 4.2. Vasija conservada en el *Museum zu Allerheiligen* de Schaffhausen. Fotografía en Prager 2004: 31 y dibujo de C. M. Prager. En: Prager 2004: 37. 272
- Fig. 4.3. Estela 9 de Calakmul. Dibujo en Rivera Acosta 2018: 408. 273
- Fig. 4.4. Estela 79 de Calakmul. Fotografía de V. Vázquez López, tomada en 2008 y facilitada por la propia autora. 274
- Fig. 4.5. Detalles de la indumentaria de la señora en sus diferentes retratos a. Banda jeroglífica en la estela 9 de Calakmul. Fotografía y dibujo en Marcus 1987: 162-163. b. Detalle del tocado en la Vasija Schaffhausen: criatura de hocico largo (en amarillo); bol (en naranja); concha (en magenta); perforador (en gris); cartucho de bandas cruzadas (en azul). Dibujo modificado por la autora. 276
- Fig. 4.6. Estela 116 de Calakmul. Dibujo de R. G. Valgañón. En: García y Vázquez 2013: 9. 280
- Fig. 4.7. Escena SE-S1 en la cara sur de la base de la Estructura de los Murales, de Calakmul. Fotografía de J. Pérez de Lara / Raíces. 283
- Fig. 4.8. Retrato de la dama del huipil azul. Detalle de la Fig. 4.7. 284
- Fig. 4.9. Estela 23 de Calakmul. Fotografía en Marcus 1987: 168. 289
- Fig. 4.10. Estela 54 de Calakmul. Fotografía en Martin y Grube 2002: 113. 289
- Fig. 4.11. Estela 88 de Calakmul. Fotografía de A. R. de la Cova. En: LATIN AMERICAN STUDIES © 1997 Dr. Antonio Rafael de la Cova: <http://www.latinamericanstudies.org/calakmul/calakmul-21.jpg> Y, dibujo de A. Rodríguez Manjavacas. En: Vázquez López 2017: 18. 294
- Fig. 4.12. Dintel 1 de Calakmul. Dibujo de R. G. Valgañón. En: García y Vázquez 2013: 9. 297

NAACHTÚN

- Fig. 4.13. Ubicación de la Estela 26 en relación con la cámara funeraria 98 y la Estela 24, modificado por J. Hiquet en 2018; Levantamiento de C. Gillot, D. Michelet y J. Hiquet. En: Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 339. 302
- Fig. 4.14. Estela 26 de Naachtún. Fotografía en Rangel, Alonso y Reese-Taylor 2013: 53. 303
- Fig. 4.15. Estela 26 de Naachtún. Tocado: diadema (en verde); criatura de hocico largo (en amarillo); bol (en naranja); ave acuática (en azul); espina (en gris); concha (en magenta); Dibujo de P. Mathews modificado por A. Lacadena y coloreado por E. Parpal Cabanes. 303
- Fig. 4.16. Glifo leído como 'IX-TZUTZ-NIK en la Estela 3 de Tikal (C6) (izquierda). En: Beliaevet. *al.* 2013: 52. Detalle del tocado de la señora en la Estela 26 de Naachtún donde aparece el mismo glifo (derecha). Dibujo de A. Lacadena. En: Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 335. 304
- Fig. 4.17. Cabeza aviforme alada resaltada en color amarillo. Detalle de la fig. 4.15. modificada por E. Parpal Cabanes. 305
- Fig. 4.18. Cartuchos glíficos en las manos resaltados en color amarillo. Detalle de la fig. 4.15. modificada por E. Parpal Cabanes. 307
- Fig. 4.19. Estela 21 de Naachtún. Fotografía de A. Garay. En: Nondédéo, Lacadena y Garay 2018: 342. 308
- Fig. 4.20. Detalle de las representaciones cerámicas de dos señoras. Fotografías de J. Kerr, 3112 (izquierda), 3553 (derecha). En: <http://research.mayavase.com/kerrportfolio.html> 310
- Fig. 4.21. Estela 21 de Naachtún. Archivos de la Carnegie: foto nº58-34-20/62533. En: Patrois 2012: 381. 310

- Fig. 4.22. Detalle de la Estela 2 de Copán. Dibujo de B. Fash donde puede verse la serpiente bicéfala coloreada en violeta. En: Agurcia y Veliz 2010: 320. 311
- Fig. 4.23. Detalle de la serpiente bicéfala en la Placa de Leyden. Dibujo de J. Montgomery. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Motgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/365/image/JM00924LeidenPlaqSepentBarDet.jpg> 311
- Fig. 4.24. Estela 27 de Naachtún: Cinturón (en verde oscuro); máscara *xook* (en naranja); concha (en magenta); criatura de hocico largo (en amarillo); flor de tres estambres (en verde claro). Fotografía y dibujo de A. Lacadena, coloreado por la E. Parpal Cabanes. 315
- Fig. 4.25. Fragmento de la estela 9 de Naachtún. Dibujo en Reese-Taylor *et. al.* 2009b. 318
- Fig. 4.26. Estela 18 de Naachtún. Fotografía de B. Love. En: Love 2012: 396. 321
- Fig. 4.27. Estela 18 de Naachtún: penacho de plumas (en azul oscuro); elemento vegetal trifoliado (en azul claro); espina (en gris); bol (en naranja); criatura de hocico largo (en amarillo); diadema y joyas (en verde); cinturón (en rojo). Dibujo de J. Montgomery, modificado por E. Parpal Cabanes. 322

TIKAL

- Fig. 4.28. Estela 40 de Tikal: Serpientes (en verde claro); glifo (en morado); concha (en magenta); criatura de hocico largo (en amarillo); orejera compuesta y muñequera especial (en verde oscuro); efigie divinidad (en rojo); cinturón tipo barra ceremonial (en naranja); cinturón *xook* (en azul). Dibujo en Valdés, Fahsen y Muñoz 1997: 33. 328
- Fig. 4.29. Detalles de representaciones en las que las mujeres que los signos jeroglíficos que sostienen en las manos han sido coloreados en amarillo: a. Estela 26 de Naachtún, b. Estela 5 de El Zapote, c. Fragmento de Piedras Negras, c. Estela 40 de Tikal. Dibujos modificados por E. Parpal Cabanes. 330
- Fig. 4.30. Estela 23 de Tikal. Fragmento de un dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/04/IMG0092.jpg> Lateral izquierdo. 334
- Fig. 4.31. Estela 25 de Tikal. Dibujo de William R. Coe. En: *Beliaevet. al.* 2013: 94. Lateral derecho. 335
- Fig. 4.32. Detalle del tocado de Ix K'ahk' ? Yokel Ajaw en la Estela 25 de Tikal: Cotinga (en amarillo); plumero (en azul). Dibujo de P. Mathews modificado por E. Parpal Cabanes. En: Schele y Mathews 1998: 192, Fig. 5.18.c. 335
- Fig. 4.33. Estela 23 de Tikal. Dibujo de L. Schele. Frente y laterales. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/04/IMG0092.jpg>. Frente y laterales. 340
- Fig. 4.34. Estela 6 de Tikal. Dibujo de William R. Coe. En: *Beliaevet. al.* 2013: 57. Frente y laterales. 343
- Fig. 4.35. Dintel 2 del Templo II de Tikal. Dibujo en Jones y Satterthwaite, 1982: fig. 71 347
- Fig. 4.36. Detalles de la indumentaria de Ix Lajunchan Uneh Mo' en su representación en el Dintel 2 del Templo II de Tikal: a. Tocado: Criatura de hocico largo (en amarillo); bol (en naranja); diadema de flores (en verde claro); concha (en magenta); serpientes de hocico cuadrado (en verde); cartucho celeste (en azul claro); plumero (en azul oscuro). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. b. Reconstrucción del huipil. Dibujo de T. Tolles. En: *Looper* 2000: 74. 348
- Fig. 4.37. Rollout de la vasija K2695. En: MAYAVASE DATABASE An Archive of Rollout Photographs created by Justin Kerr. ©Justin Kerr En: http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=2695 352
- Fig. 4.38. Estela de San Francisco. Fotografía De Young Museum. En: <https://art.famsf.org/stela-queen-ix-mutal-ahaw-199942>. Y, dibujo de E. Puga Salazar. En: Puga 2009: 228. 357

NARANJO

- Fig. 4.39. Estela 24 de Naranjo. Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Fotografía de E. Parpal Cabanes. Y, dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD7650.jpg> 371

- Fig. 4.40. Estela 3 de Naranjo. Fotografía reproducida a partir de un negativo original de T. Maler de 1905. En: Graham y Von Euw 1975: 17. Y, dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD7649.jpg> 371
- Fig. 4.41. Estela 29 de Naranjo. Fotografía reproducida a partir de un negativo original de T. Maler de 1905. En: Graham 1978: 77. Y, dibujo de N. Grube. En: Rivera Acosta 2018: 334. 372
- Fig. 4.42. Estela 31 de Naranjo. Fotografía reproducida a partir de un negativo original de T. Maler de 1905. En: Graham 1978: 83. Y, dibujo de I. Graham. Basado en un dibujo de campo corregido con luz artificial. En: Graham 1978: 83. 372
- Fig. 4.43. Detalle de la Fig. 4.39. Dibujo modificado por la autora. 374
- Fig. 4.44. Detalles de las representaciones de Ix Wak Chan. a. Fig. 4.39., b. Fig.4.40., c. Fig.4.42. Dibujos modificados por la autora. 376
- Fig. 4.45. Estela 37 de Naranjo. Fotografía y dibujo de I. Graham. En: Graham 1978: 95. 380
- Fig. 4.46. Estela 19 de Naranjo. Fotografía de I. Graham y dibujo de E. Von Euw. En: Graham y Von Euw 1975: 51. 385
- Fig. 4.47. Estela 34 de Naranjo. Fotografía de S. G. Morley. En: Graham 1978: 89. 390
- Fig. 4.48. Estela 11 de Naranjo. Fotografía de I. Graham. Basado en un dibujo de campo corregido con luz artificial. En: Graham y Von Euw 1975: 34. 391

LA CORONA

- Fig. 4.49. Panel 6 de La Corona. Dibujo de D. Stuart. En: Vázquez y Kupprat 2018: 83. 398
- Fig. 4.50. Elemento 19 de La Corona. Dibujo de N. Grube. En: Stuart *et. al.* 2014: 447. 405
- Fig. 4.51. Detalle de la Fig. 4.49. 410

EL PERÚ

- Fig. 4.52. Reconstrucción de la escena de las figurillas del Entierro 39 de El Perú, Fotografía de R. López Bruni. Figurilla de Ix K'abel señalada por E. Parpal Cabanes en la imagen. En: Navarro-Farret. *al.* 2020: 44. 420
- Fig. 4.53. Estelas pareadas de K'inich Bahlam II e Ix K'abel. Estela 33 del Perú (izquierda). Fotografía del Kimbell Art Museum. En: <https://www.kimbellart.org/collection/ap-197002>. Estela 34 de El Perú (derecha). Fotografía del Cleveland Museum. En: <https://www.clevelandart.org/art/1967.29>. 421
- Fig. 4.54. Estela 34 de El Perú. Dibujo central de J. Montgomery y dibujos laterales de F. Kupprat. En: Vázquez y Kupprat 2018: 84. 423
- Fig. 4.55. Figurilla de Ix K'abel en el Entierro 39 de El Perú. Fotografía de J. López. En: Palus y Eichenseher 2014. 425
- Fig. 4.56. Detalle de las bandas celestiales en el huipil de Ix K'abel en la Estela 34: el mono araña (en amarillo y señalado), las ranas (en verde), la greca escalonada (en azul) y la piel de serpiente (en magenta). Dibujo de J. Montgomery, modificado por E. Parpal Cabanes. En: FAMSÍ Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/279/image/JM00652prust34frnthemlines.jpg> 426
- Fig. 4.57. Detalle del cinturón *xook* que porta Ix K'abel en la Estela 34: el símbolo *pohp* con elementos vegetales (dibujado). Fotografía del Cleveland Museum, modificada por E. Parpal Cabanes. 426
- Fig. 4.58. Detalle de la Fig. 4.55.: Diadema de cuentas con decoración frontal (en rojo); diadema superior (en magenta); máscara infija en la diadema de flores (en amarillo); cuentas a modo de cresta (en naranja); penacho de plumas lateral (en azul oscuro). Dibujo modificado por la autora. 428
- Fig. 4.59. Detalle de la Fig. 4.54.: Insignia cuatripartita: la concha (en magenta), la serpiente de hocico cuadrado (en verde), el cartucho de las bandas cruzadas (en azul celeste); penacho de plumas lateral (en azul oscuro); criatura de hocico largo o monstruo (en amarillo); cabeza de serpiente como orejera (en verde); bol ritual incrustado (en naranja); Cola de jaguar o pluma (en gris claro); cartuchos jeroglíficos (en gris oscuro). Dibujo modificado por la autora. 428
- Fig. 4.60. Estela 11 de El Perú. Dibujo de I. Graham, versión digital de E. Reese Baloutine. En: Escobedo y Acuña 2004: Figura 3. 433

- Fig. 4.61. Estela 18 de El Perú. Dibujo de I. Graham. Imagen facilitada por Boguchwała Tuszyńska. 433
- Fig. 4.62. Detalle de la Fig. 4.60.: Insignia cuatripartita: la concha (en magenta), la serpiente de hocico cuadrado (en verde), las hojas del cartucho de las bandas cruzadas (en azul celeste); penacho de plumas lateral (en azul oscuro); criatura de hocico largo o monstruo (en amarillo); posible decoración de una diadema (en naranja). Dibujo modificado por la autora. 435
- Fig. 4.63. Pieza principal del Enterramiento 64 de El Perú. Fotografía de J. C. Menéndez. En: Pérez *et. al.* 2015: 20. 437
- Fig. 4.64. Estela 31 de El Perú. Dibujo de I. Graham. En: Guenter 2005: Figura 8. 439
- Fig. 4.65. Detalle del Dintel del área de Yaxchilán en los Ángeles County Museum. Dibujo de J. Montgomery. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/359/image/JM00918UpvYaxPan.jpg> Y detalle conservado del tocado de la señora en la Estela 31, señalado con una flecha. Dibujo de E. Parpal Cabanes. 440
- Fig. 4.66. Estela 32 de El Perú. Dibujo de I. Graham. En: Guenter 2005: Figura 13. 443
- CHILONCHÉ**
- Fig. 4.67. Detalle de las pinturas de la pared sur, del Cuarto 6, del Edificio 3E1 de Chilonché. Dibujo de M. A. Núñez / © PROYECTO LA BLANCA 2014. 450
- PALENQUE**
- Fig. 4.68. Detalle de los relieves del sarcófago de K'inich Janahb Pakal, Palenque. Lateral este (izquierda) y lateral oeste (derecha). Dibujo en Schele y Mathews 1998: 121. 459
- Fig. 4.69. Placa Oval, Casa E de Palenque. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/01/IMG0047.jpg> 466
- Fig. 4.70. Ix Sak K'uk en la Placa Oval de Palenque: diadema con máscaras del dios Bufón (en verde); posible banda celestial (en azul) cinturón de teselas verticales (en verde); cabeza del tiburón (en magenta), lazada de la falda (en amarillo); posible taparrabos (en naranja). Dibujo en Schele 1979: 5, modificado por E. Parpal Cabanes. 467
- Fig. 4.71. Detalle de los relieves del sarcófago de K'inich Janahb Pakal de Palenque. Lateral norte (izquierda) y lateral sur (derecha). Dibujo en Schele y Mathews 1998: 121. 470
- Fig. 4.72. Detalle del tocado de Ix Sak K'uk en el lateral nortel del sarcófago de K'inich Janahb Pakal de Palenque: máscara de ave (en amarillo); máscara del dios Bufón (en verde); marca del espejo (en verde claro). Dibujo en Schele y Miller 1992: 68, modificado por E. Parpal Cabanes. 472
- Fig. 4.73. Panel del Templo XIV, Palenque. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/01/IMG0054.jpg> 477
- Fig. 4.74. Panel del Palacio, Palenque. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/01/IMG0027.jpg> 477
- Fig. 4.75. Relieve del Panel Número 2 o de Dumbarton Oaks de Palenque. Dibujo de J. Montgomery. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/349/image/JM00908DOReliefPan2.jpg> 478
- Fig. 4.76. Pilar C, Templo de las Inscripciones de Palenque. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/01/IMG0063.jpg> 478
- Fig. 4.77. Detalle de la Fig. 4.73: Insignia cuatripartita: serpiente de hocico cuadrado (en verde), concha (en magenta), cartucho con las bandas cruzadas (en azul celeste); criatura de hocico largo (en amarillo); signo T (en verde claro); cinturón (en naranja). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 481
- Fig. 4.78. Detalle de la Fig. 4.75: signos jeroglíficos (en magenta); criatura de hocico largo (en amarillo); medallón divinidad (en verde claro); medallón dios bufón (en naranja); banda floral (en lila); banda del símbolo **IK'** (en azul celeste); pectoral y cinturón de teselas verticales (en verde). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 481

- Fig. 4.79. Ix Tz'akbu Ajaw en el Panel del Palacio de Palenque: lirios acuáticos (en verde claro); glifo (en magenta); cinturón de teselas verticales (en verde oscuro). Dibujo en Schele 1979: 5, modificado por E. Parpal Cabanes. 483
- Fig. 4.80. Tablero de los Esclavos, Palenque. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/01/IMG0036.jpg> 491
- Fig. 4.81. Ix Kinuuw Mat en el Tablero de los Esclavos de Palenque: lirio acuático (en verde claro); dragón con alas de concha (en magenta); joyas (en verde oscuro). Dibujo en Schele 1979: 5, modificado por la autora. 492
- Fig. 4.82. Fragmentos de un tablero figurado, Catálogo No 82, Bodega No 186. Fotografía en Schele y Mathews 1979 y dibujo en Schele 1979: 21. 494
- Fig. 4.83. Jamba D de la Casa D de Palenque. Dibujo de M. Greene Robertson. En: Le Fort 2002. 497

XUPÁ

- Fig. 4.84. Fragmento del Panel de Xupá. Dibujo de T. Maler, 1898, copiado por K. Herbert Mayer. En: Mayer 1981:3. 503
- Fig. 4.85. Fragmento del Panel de Xupá. Fine Arts Museums of San Francisco. En: Miller y Martin 2004: 105, pl.ate 48. 505
- Fig. 4.86. Detalle del Panel de Xupá: Diadema de cuentas (en verde); flor (en naranja); máscara de divinidad (en amarillo); tocado de la divinidad (en magenta). Dibujo de E. Parpal Cabanes. 507
- Fig. 4.87. Tronos estilo barra ceremonial. a. Detalle del Panel de Xupá. Dibujo de E. Parpal Cabanes. 508
b. Detalle del Panel del Templo XIV de Palenque. Dibujo en Schele 1979: 19, modificado por E. Parpal Cabanes; c. Detalle del Panel del Templo del Sol de Palenque. Dibujo en Schele 1979: 9, modificado por E. Parpal Cabanes.

PIEDRAS NEGRAS

- Fig. 4.88. Estela 33, Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/545/image/JM05460.jpg> 512
- Fig. 4.89. Estela 32, Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery. Lateral derecho. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/543/image/JM05451.jpg> 515
- Fig. 4.90. Detalle de la mano de Ix ? Ajaw, en la Estela 32 de Piedras Negras: posible bolsita (en verde) símbolo *po'hp* (en amarillo). Dibujo de F. S. Clancy, modificado por la autora. Dibujo de F. S. Clancy. En: Clancy 2009: 55. 515
- Fig. 4.91. Estela 1 de Piedras Negras. Fotografía de T. Maler. En: Maler 1901. Y, dibujo de J. Montgomery. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/hires/jm05210pnst01fr.jpg> 522
- Fig. 4.92. Estela 3 de Piedras Negras. Fotografía de © President and Fellows of Harvard College. Y, dibujo de J. Montgomery. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/hires/jm05230pnst03b.jpg> 523
- Fig. 4.93. Reconstrucción del huipil que porta Ix Winakhaab' en su representación en la Estela 3 de Piedras Negras. Dibujo de T. Tolles. En: Looper 2000: 56. 524
- Fig. 4.94. Estela 2, Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery. Lateral izquierdo. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/hires/jm05221pnst02lf.jpg> 524
- Fig. 4.95. Detalle de la Fig. 4.91. Decoración que porta Ix Winakhaab' en el tocado en su representación en la Estela 1 de Piedras Negras. Signos jeroglíficos coloreados en amarillo. Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 527
- Fig. 4.96. Detalle de la Fig. 4.92. Escena de conjuración de la serpiente de la visión con aparición del dios K'awiil coloreada en amarillo, en el frontal del trono de Ix Winakhaab' en la Estela 3 de Piedras Negras. Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 529
- Fig. 4.97. Estela 4, Piedras Negras. Fotografía de T. Maler y dibujo de D. Stuart. En: Stuart y Graham 2003: 29-30. 531

- Fig. 4.98. Detalle de la Estela 3, Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/hires/jm05230pnst03b.jpg> 534
- Fig. 4.99. Estela 40, Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/557/image/JM05530.jpg> 537
- Fig. 4.100. Estela 14 de Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/hires/jm05376pnst14fr.jpg> 541
- Fig. 4.101. Reconstrucción del huipil que porta K'uhul Ix en su representación en la Estela 14 de Piedras Negras. Dibujo de T. Tolles. En *Looper* 2000: 67. 542
- Fig. 4.102. Detalle de la Fig. 4.100.: Flores (en magenta); cráneo (en amarillo); plumero (en verde). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 543
- Fig. 4.103. Fragmento de la zona de Piedras Negras. Dibujo de J. Montgomery. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/371/image/JM00931UpvPNWallPlaq.jpg> 544

YAXCHILÁN

- Fig. 4.104. Escalón II, de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD6226.jpg> 549
- Fig. 4.105. Estela 3 de Yaxchilán. Dibujo de C. E. Tate. En: Tate 1992: 191. 552
- Fig. 4.106. Fragmento superior de la Estela 8 de Yaxchilán. Dibujo de C. E. Tate. En: Tate 1992: 181. 554
- Fig. 4.107. Reconstrucción del huipil que porta la figura en la Estela 8 de Yaxchilán. Dibujo de T. Tolles. En: *Looper* 2000: 53. 554
- Fig. 4.108. Dintel 24 de Yaxchilán (arriba izquierda). Dibujo de J. Montgomery. En: FAMSI Recursos. THE MONTGOMERY DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 John Montgomery: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/hires/jm01524yaxlin24.jpg> 561
- Fig. 4.109. Dintel 25 de Yaxchilán (arriba derecha). Dibujo de L. Schele. THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD7636.jpg> 561
- Fig. 4.110. Dintel 26 de Yaxchilán (abajo izquierda). Dibujo de I. Graham. En: Graham y Von Euw 1977: 57. 561
- Fig. 4.111. Reconstrucción de los huipiles de Ix K'abal Xook: a. Dintel 24, b. Dintel 25, c. Dintel 26. Dibujos de T. Tolles. En *Looper* 2000: 57-59. 563
- Fig. 4.112. Detalle del rostro en el Dintel 24: Orejera de flor con serpiente de hocico cuadrado, contrapeso T y rostro tallado (en verde); marcas de sangre (en rojo). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 564
- Fig. 4.113. Detalle del tocado en el Dintel 24: Flores de cuatro pétalos (en verde claro); máscara de Tlálóc (en gris); signo del año mexicano (en amarillo); plumas largas (en verde); plumas cortas (en azul). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 564
- Fig. 4.114. Detalle del tocado en el Dintel 25 (izquierda): Cráneo con serpiente (en amarillo); plumas (en azul); pluma con marcas de sangre (en gris); orejera con serpiente de hocico largo y contrapeso doble (en verde); marcas de sangre (en rojo). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 565
- Fig. 4.115. Detalle de las entidades sobrenaturales en el Dintel 25 (arriba): Signo del año mexicano y nudos (en amarillo); efigies de Tlálóc (en verde); volutas de sangre (en rojo). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 565
- Fig. 4.116. Detalle del tocado en el Dintel 26: Diadema de flores con cintas (en magenta); coletas (en verde claro); orejera de flor con serpiente de hocico cuadrado y contrapeso T (en verde oscuro); marcas de sangre (en rojo). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 566
- Fig. 4.117. Estela 35 de Yaxchilán. Cara frontal (izquierda) y cara posterior (derecha). Dibujos de P. Mathews. En: López Oliva 2017: 321. 576
- Fig. 4.118. Dintel 32 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un dibujo corregido por luz artificial y un estudio de la fotografía de Maler y de la fotografía de un molde hecho por él mismo. En: Graham 1979: 73. 577

- Fig. 4.119. Dintel 53 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD7637.jpg> 577
- Fig. 4. 120. Fragmento superior de la Estela 4 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham. En: Tate 1992: 192. 578
- Fig. 4.121. Fragmento superior de la Estela 10 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD7645.jpg> 578
- Fig. 4.122. Fragmento superior de la Estela 11 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD6218.jpg> 578
- Fig. 4.123. Detalle del tocado en el Dintel 53.: Diadema de cuentas (en verde oscuro); monstruo de hocico largo (en amarillo); cartucho de bandas cruzadas (en azul); atributo del dios del maíz (en verde claro); flor tres estambres (en naranja). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 579
- Fig. 4.124. Detalle del tocado en la cara frontal de la Estela 35: Cráneo con serpiente (en verde); signo del año mexicano (en amarillo); plumero (en azul). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 579
- Fig. 4.125. Detalle del tocado en la cara posterior de la Estela 35 diadema de cuentas (en verde oscuro); flor de disco (en amarillo); coletas (en verde claro); flores con colibríes (en magenta). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 579
- Fig. 4.126. Fragmento superior de la Estela 1 de Yaxchilán. Dibujo de C. A. Tate. En: Tate 1992: 226. 584
- Fig. 4.127. Lateral noroeste de la Estela 1 de Yaxchilán. Dibujo de C. A. Tate. En: Tate 1992: 226. 585
- Fig. 4.128. Dintel 13 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD7633.jpg> 590
- Fig. 4.129. Dintel 14 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/11/SD7634.jpg> 590
- Fig. 4.130. Dintel 1 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un trabajo de campo corregido por luz artificial. En: Graham y Von Euw 1977: 13. 590
- Fig. 4.131. Dintel 54 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un dibujo corregido por luz artificial y una fotografía de Morley de 1931. En: Graham 1979: 117. 590
- Fig. 4.132. Dintel 57 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un dibujo corregido por luz artificial y una fotografía de Satterthwaite de 1935. En: Graham 1979: 123. 591
- Fig. 4.133. Fragmentos inferiores de la Estela 4 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham. En: Tate 1992: 192. 591
- Fig. 4.134. Escalón III de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele. Dibujo de Linda Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/09/IMG0099.jpg> 592
- Fig. 4.135. Reconstrucción de los huipiles de Ix Chak Joloom: a. Dintel 13, b. Dintel 14. Dibujos de T. Tolles. En: Looper 2000: 72-73. 593
- Fig. 4.136. Reconstrucción del huipil de Ix Chak Joloom en el Dintel 54. Dibujo de T. Tolles. En: Looper 2000: 77. 594
- Fig. 4.137. Detalle de la Fig. 4.130: Diadema de cuentas (en verde oscuro); monstruo de hocico largo (en amarillo); efigie del dios del maíz (en verde claro); flores con colibríes (en magenta); cola de jaguar (en naranja); flor de tres estambres (en gris). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 595
- Fig. 4.138. Signos jeroglíficos en los objetos: a. Detalle del Dintel 14 con el difrasismo *CH'AHB-AHK'AB* en amarillo; b. Detalle del Dintel 1 con el jeroglífico *IKATS* en amarillo. Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 596
- Fig. 4.139. Dintel 17 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un dibujo corregido por luz artificial. En: Graham y Von Euw 1977: 43 603
- Fig. 4.140. Dintel 43 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un dibujo corregido por luz artificial, un molde de yeso de Maudslay y una fotografía de Maler. En: Graham 1979: 96. 603
- Fig. 4.141. Dintel 40 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un dibujo corregido por luz artificial y un estudio del molde de yeso de Maler. En: Graham 1979: 89. 604
- Fig. 4.142. Reconstrucción de los huipiles de Ix Mut Bahlam: a. Dintel 17, b. Dintel 34. Dibujos de T. Tolles. En: Looper 2000: 61, 64. 605
- Fig. 4.143. Detalle del tocado del Dintel 17: Signos del año mexicano (en amarillo); flores (en verde claro); penachos de plumas (en azul). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 606

- Fig. 4.144. Dintel 7 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en fotografías y comparado con el original. En: Graham y Von Euw 1977: 25 610
- Fig. 4.145. Dintel 1 de Tixan. Dibujo de S. Houston. En: Scherer 2007: 6. 613
- Fig. 4.146. Detalles del Dintel de Tixan (izquierda) y del Dintel 14 de Yaxchilán (derecha), con las puntas de los sangradores destacadas en amarillo. Dibujos modificados por E. Parpal 614
- Fig. 4.147. Dintel 5 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un dibujo de campo corregido por luz artificial En: Graham y Von Euw 1977: 21. 617
- Fig. 4.148. Dintel 41 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en dibujos corregidos por luz artificial. En: Graham 1979: 91. 617
- Fig. 4.149. Tocado del Dintel 5 (izquierda): Didadema de jade (en verde oscuro); mascara de una divinidad (en amarillo); máscara del dios bufón (en verde claro); flor de tres estambres (en gris); cola animal (en naranja); serpiente (en rojo). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 619
- Fig. 4.150. Tocado del Dintel 41 (derecha): Didadema de jade (en verde oscuro); tela moteada (en amarillo); pasadores en forma de aros (en gris); flor de tres estambres (en gris); pieza trapezoidal (en naranja); banda de tela superior (en azul). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 619
- Fig. 4.151. Dintel 15 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en dibujos corregidos por luz artificial. En: Graham y Von Euw 1977: 39. 624
- Fig. 4.152. Dintel 38 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un dibujo corregido por luz artificial y un estudio del molde de yeso de Maler. En: Graham 1979: 89. 625
- Fig. 4.153. Reconstrucción del huipil de Ix Wak Tuun en el Dintel 15. Dibujo de T. Tolles. En: Looper 2000: 62. 626
- Fig. 4.154. Dintel 51 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un dibujo corregido por luz artificial y en una fotografía de Morley de 1931. En: Graham 1979: 111. 631
- Fig. 4.155. Dintel 55 de Yaxchilán. Dibujo de I. Graham, basado en un dibujo corregido por luz artificial y en una fotografía de Satterthwaite de 1934. En: Graham 1979: 119. 631
- Fig. 4.156. Escalón I de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/09/IMG0098.jpg> 633
- Fig. 4.157. Escalón XI de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. Dibujo de L. Schele. En: THE LINDA SCHELE DRAWING COLLECTION. Todos los dibujos © 2000 David Schele: <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/10/IMG0002.jpg> 633
- BONAMPAK**
- Fig. 4.158. Estela 2 de Bonampak. Fotografía de R. Alvarado. En: Miller y Brittenham 2013: 161. Dibujo de Peter Mathews. En: Mathews 1980: 62. Y dibujo de P. Mathews. En: Mathews 1980: 62. 638
- Fig. 4.159. Parte superior de la pared oeste del Cuarto 1, Estructura I de Bonampak. Reconstrucción pictórica de H. Hurst y L. Ashby. En: Miller y Brittenham 2013. 640
- Fig. 4.160. Detalle de la pared norte del Cuarto 2, Estructura I de Bonampak. Reconstrucción pictórica de H. Hurst y L. Ashby. En: Miller y Brittenham 2013. 641
- Fig. 4.161. Detalle de los retratos femeninos en la pared norte del Cuarto 2, Estructura I de Bonampak. Reconstrucción pictórica de H. Hurst y L. Ashby. En: Miller y Brittenham 2013. 641
- Fig. 4.162. Posible retrato de Ix Ahkul Patah. Detalle de la pared este del Cuarto 3, Estructura I de Bonampak. Reconstrucción pictórica de H. Hurst y L. Ashby. En: Miller y Brittenham 2013. 642
- Fig. 4.163. Retratos de Ix Ahkul Patah en Bonampak: a. Estela 2 (joyas destacadas en verde), b. Pared oeste del Cuarto 1, c. Pared norte del Cuarto 2. Dibujos modificados por E. Parpal Cabanes. 643
- Fig. 4.164. Reconstrucción de los huipiles que porta Ix Ahkul Patah en sus representaciones: a. Estela 2, b. Cuarto 1 de la Estructura I. Dibujos de T. Tolles. En: Looper 2000: 79, 81. 645
- Fig. 4.165. Cuenco de alabastro de Bonampak. Dibujo de N. García Benítez. En: Tovalín, Velázquez y Ortíz 1999: 76. 646
- Fig. 4.166. Tocado de Ix Ahkul Patah en la Estela 2: Diadema de jade (en verde oscuro); máscara del monstruo de hocico largo (en amarillo); serpiente como orejera (en verde claro); diadema de flor con pez (en naranja); concha (en magenta); cartucho celeste (en azul). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes. 647
- Fig. 4.167. Instrumentos vinculados con el autosacrificio en las representaciones de Ix Ahkul Patah en Bonampak: a. Bol ritual y espina en la Estela 2. Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes; b. Vaso ritual con púas en la pintura del Cuarto 3. Dibujo en Deal 1982: 623. 648

Fig. 4.168. Retrato de Ix Unen Bahlam. Detalle de la Estela 2 de Bonampak. En: Miller y Brittenham 2013.	652
Fig. 4.169. Retrato de Ix Unen Bahlam. Detalle de la pintura mural del Cuarto 1 de la Estructura I de Bonampak. En: Miller y Brittenham 2013.	654
Fig. 4.170. Retrato de Ix Unen Bahlam. Detalle de la pintura mural del Cuarto 2 de la Estructura I de Bonampak. En: Miller y Brittenham 2013.	654
Fig. 4.171. Retrato de Ix Unen Bahlam. Detalle de la pintura mural del Cuarto 3 de la Estructura I de Bonampak. En: Miller y Brittenham 2013.	655
Fig. 4.172. Detalle del retrato de Ix Unen Bahlam en la Estela 2 de Bonampak: Diademada jade y joyas (en tonos verdes); máscara de la criatura de hocico largo (en amarillo); cartuchos de bandas cruzadas (en azul); lirio acuático (en naranja); concha (en magenta). Dibujo modificado por E. Parpal Cabanes.	656
Fig. 4.173. Detalle de los retratos de Ix Unen Bahlam e Ix Ahkul Patah en el Cuarto 1, dónde puede apreciarse el trazado original de sus particulares collares. Reconstrucción digital de M. Lu, basada en las fotos de J. Kerr © Bonampak Documentation Project 1996-2010. En: Miller y Brittenham 2013: Fig. 235.	657
Fig. 4.174. Detalle de los retratos de Ix Chak Joloom e Ix Unen Bahlam: a. Dintel 57 de Yaxchilán, b. Cuarto 2 de Bonampak. Dibujos modificados por E. Parpal Cabanes.	658
Fig. 4.175. Reconstrucción del huipil que porta Ix Unen Bahlam en su representación en la Estela 2 de Bonampak. Dibujo de T. Tolles. En: Looper 2000: 78.	659
Fig. 4.176. Detalle de los objetos de concha que portan las Ix Unen Bahlam e Ix Ahkul Patan en el Cuarto 2 comparadas con un ejemplo natural de concha de la especie <i>Spondylus crassisquama</i> . Malacoteca ENCB-IPN. Fotografía de J. Cotom, facilitada por el propio	661
Fig. 4.177. Retrato de una señora de la nobleza sentada sobre el trono. Detalle de la pintura mural del Cuarto 1 de la Estructura I de Bonampak. En: Miller y Brittenham 2013.	664
Fig. 4.178. Reconstrucción del huipil que porta la señora anónima sentada sobre el trono en la pintura mural del Cuarto 1. Dibujo de T. Tolles. En: Looper 2000: 82.	664
Fig. 4.179. Retrato de una señora de la nobleza sentada a los pies del trono. Detalle de la pintura mural del Cuarto 1 de la Estructura I de Bonampak. En: Miller y Brittenham 2013.	666
Fig. 4.180. Parte superior de la Pared este del Cuarto 3, Estructura I de Bonampak. Reconstrucción pictórica de H. Hurst y L. Ashby. En: Miller y Brittenham 2013.	667
Fig. 4.181. Retrato de una señora de la nobleza de pie detrás del trono. Detalle de la pintura mural del Cuarto 3 de la Estructura I de Bonampak. En: Miller y Brittenham 2013.	668
Fig. 4.182. Nobles de la corte interactuando entre sí: a. Joven sobre el trono, b. anciana acunando al niño heredero. Detalle de la pintura mural del Cuarto 3 de la Estructura I de Bonampak. En: Miller y Brittenham 2013.	668

CAPÍTULO 5

TABLAS

Tabla 5.1. Atributos iconográficos de los retratos de las mujeres mayas de la élite durante el periodo Clásico	674
--	-----

FIGURAS

Fig. 5.1. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de DATOS.	708
Fig. 5.2. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de REPRESENTACIONES.	709
Fig. 5.3. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de ICONOGRAFÍA.	709
Fig. 5.4. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de	710
Fig. 5.5. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de BIBLIOGRAFÍA.	711
Fig. 5.6. Detalle de la versión final de la Base de Datos elaborada por la autora. Pestaña de CRÉDITOS DE IMÁGENES.	711



anexo

Tablas

CAPÍTULO 3 (I), CAPÍTULO 4 (II)
Y CAPÍTULO 5 (III)

Tabla I.1 *Corpus* de obras estudiadas

LUGAR	MONUMENTO	N° FIGS. FEMENINAS
Altar de sacrificios	Estela 1	1
Bonampak	Estela 2	2
	Pintura mural (Cuarto 1, Estructura I)	4
	Pintura mural (Cuarto 2, Estructura I)	2
	Pintura mural (Cuarto 3, Estructura I)	5
Calakmul	Estela 9	1
	Estela 23	1
	Estela 28	1
	Estela 54	1
	Estela 79	1
	Estela 88	1
	Estela 116	1
	Dintel 1	1
	Pintura mural (Estructura Sub. 1-4 de Chiik Nahb)	2
Vasija Schaffhausen	1	
Caracol	Estela 3	1
Chilonché	Pintura mural (Cuarto 6, Edificio 3E1)	2
Cobá	Estela 1	1
	Estela 4	1
	Estela 5	1
Copán	Hueso, Tibia de venado	1
Dos Caobas	Estela 2	2
Dos Pilas	Panel 19	1
Edzná	Estela 20	1
	Altar 1	2
El Cayo	Panel 2	1
	Panel Cleveland	1
El Chorro	Estela 1	1
El Perú	Estela 11	1
	Estela 18	1
	Estela 31	1
	Estela 32	1
	Estela 34	1
	Figurilla	1
El Zapote	Estela 5	1
Itzimté	Estela 6	1
Jaina	Vaso Ónice	1
La Corona	Panel 6	2
	Elemento 19	1
La Florida	Estela 9	1
	Estela 16	1
Motul de San José	Vasija K2573	1
	Vasija K4996	1
Naachtún	Estela 9	1
	Estela 18	1
	Estela 21	1
	Estela 26	1
	Estela 27	1
Naranja	Estela 3	1

	Estela 11	-	
	Estela 19	1	
	Estela 24	1	
	Estela 29	1	
	Estela 31	1	
	Estela 34	1	
	Estela 37	1	
Oxkintok	Panel	1	
	Vasija K4463	1	
Palenque	Placa oval	1	
	Tablero de los Esclavos	1	
	Tablero del Palacio	1	
	Panel 2	1	
	Panel Templo XIV	1	
	Pilar Templo de las Inscripciones	1	
	Sarcófago de K'inich Janahb Pakal	4	
	Jamba D (Casa D)	1	
	Fragmento Bod. Cat. 186	1	
Piedras Negras	Estela 1	1	
	Estela 2	1	
	Estela 3	2	
	Estela 4	1	
	Estela 14	1	
	Estela 32	1	
	Estela 33	1	
	Estela 40	1	
		Fragmento	1
Pomoná	Estela Dallas	1	
	Elemento 30	1	
Pomoy	Panel	1	
Río Azul	Vasija K2914	2	
Tikal	Estela 6	1	
	Estela 23	2	
	Estela 25	1	
	Estela 40	1	
	Estela San Francisco	1	
	Dintel Templo II	1	
		Vasija K2695	2
Tixan	Dintel 1	2	
Tres Islas	Estela 2	1	
Toniná	Monumento 148	1	
	Monumento 99	1	
Uxul	Estela 2	1	
Xcalumkín	Dintel 4	1	
Xupa	Panel	1	
Yaxchilán	Estela 1	2	
	Estela 3	1	
	Estela 4	2	
		Fragmento Estela 8	1
	Estela 10	1	
	Estela 11	1	
	Estela 35	2	
		Dintel 1	1
		Dintel 5	1

	Dintel 7	1
	Dintel 13	1
	Dintel 14	1
	Dintel 15	1
	Dintel 17	1
	Dintel 24	1
	Dintel 25	1
	Dintel 26	1
	Dintel 32	1
	Dintel 38	1
	Dintel 40	1
	Dintel 41	1
	Dintel 43	1
	Dintel 51	1
	Dintel 53	1
	Dintel 54	1
	Dintel 55	1
	Dintel 57	1
	Escalón I, Escalera Jeroglífica 2	1
	Escalón II, Escalera Jeroglífica 2	1
	Escalón III, Escalera Jeroglífica 2	1
	Escalón XI, Escalera Jeroglífica 2	1
Total ciudades	Total monumentos	Total figuras femeninas
35	126	149

Tabla I.2. Atributos iconográficos de las mujeres de la élite en la plástica maya

ATRIBUTOS	CATEGORÍAS	TIPOS	VARIANTES		
OBJETOS	Insignias de poder	Barra ceremonial	a. Barra horizontal común b. Barra grande y/o diagonal		
		Bastón	a. Bastón de gránulos b. Bastón con efigie c. Bastón demando		
			Cetro maniquí	a. Cetro con efigie completa b. Cetro con cabeza	
				Efigie de una deidad	-
		Tocado de tambor mayor	-		
		Cráneo con serpiente	-		
		Hacha K'awiil	-		
	Objetos rituales	Bol elementos autosacrificio	-		
		Bulto ritual	-		
		Elementos atravesar lengua	a. Cuerda b. Cuerda con espinas c. Espina		
			Flor del lirio acuático	-	
			Sangrador / Plumero	-	
		Sustancia y/o bolsita	-		
	Objetos bélicos	<i>To'k' pakal</i>	-		
		Casco o yelmo	-		
		Cuchillo	-		
		Escudo circular	-		
		Máscara	-		
		Estandarte	-		
	Otros objetos	Abanico	-		
		Concha	-		
	Glifos	-	-		
	ORNAMENTOS CORPORALES	Orejas	*Contrapesos ¹	Contrapeso simple	
				Contrapeso compuesto	
				Contrapeso T	
				Contrapeso doble	
			Orejas de disco	a. Discos simples b. Discos con cuenta larga c. Discos decorados d. Discos con nudos	
Orejas de perfil (flor o tapón)				a. Flor o tapón simple b. Flor o tapón con cuenta corta c. Flor o tapón con cuenta larga d. Flor con serpiente de hocico cuadrado	
				Pendientes	-
				Orejas alargadas	-

¹ Este primer grupo no constituye exactamente un tipo de orejas, sino que se refiere al conjunto de contrapesos que se ensamblan en la parte trasera de algunos de estos ornamentos y que se repiten en varios de los ejemplos de orejas estudiados, independientemente del tipo.

		Orejas compuestas	a. y b. Disco de cuentas con cáliz infijo	
			c. Disco con nudos y cáliz infijo	
	Narigueras	-		a. Interiores
				b. De punta
				c. Pareadas
				d. De aleta
				e. Dorsales
				f. Diseños sobrenaturales estilizados
				g. Diseños sobrenaturales naturalistas
				h. Especiales
				i. Especiales
	Collares y pectorales	Collar de cuentas ovaladas o redondas		a. Collar simple
				b. Collar doble
				c. Collar con contrapeso delantero
				d. Collar simple con colgante
				e. Collar doble con colgante
				f. Collar largo con máscara en el contrapeso
		Collar de nudo	-	
		Collar de barra ceremonial		a. Barra ceremonial corto
				b. Barra ceremonial largo
		Collar de cuerda		a. Cuerda simple
				b. Cuerda atada con cuenta
				c. Cuerda larga
		Pectorales clásicos		a. Pectoral simple
				b. Pectoral con adorno central
	c. Pectoral con adornos equidistantes			
	d. Pectoral con adornos y barra ceremonial			
	Pectoral horizontal	-		
Pectoral compuesto	-			
Ornamentos en los brazos	Pulseras y brazaletes		-	
	Muñequeras clásicas		a. Lisas	
			b. Teselas cuadradas	
			c. Cuentas alargadas	
			d. Bandas horizontales	
			e. Cuentas redondas	
	Muñequeras especiales		a. Círculo central y volutas	
			b. <i>Pohp</i> y símbolo del año mexicano	
	Muñequeras compuestas		a. Con teselas cuadrangulares y bandas horizontales	
			b. Con teselas cuadrangulares y circulares	

			c. Con teselas rectangulares, circulares y bandas horizontales
			d. Con teselas alargadas y aro central con decoración de cuentas
	Adornos en los tobillos	Tobilleras de cuentas redondeadas	-
		Tobilleras de cuentas alargadas	-
		Tobilleras especiales	a. Tobilleras <i>pohp</i> b. Tobillera AJAW
PINTURA CORPORAL	-	Pintura facial	a. Pintura cubriente
			b. Diseños pintados
	-	Pintura en los tobillos	-
VESTIMENTA	-	Huipil	a. Clásico
			b. Con mangas
			c. Corto
			d. Translúcido
	-	Enredo o corte	a. Clásico
			b. Sarong
	-	Traje de red	a. Dos piezas
			b. Túnica de red
	-	Prendas complementarias	a. Sobre corte
			b. Capa o <i>Suyem</i>
c. Delantal o capa delantera			
d. Perraje			
CINTURONES	-	a. Cinturón de teselas verticales	-
		b. Cinturón tipo barra ceremonial	-
		c. Cinturón de nudo	-
		d. Cinturón de máscaras	-
		e. Cinturón <i>xook</i>	-
		f. Cinturón complejo	-
CALZADO	-	a. Pies descalzos	-
		b. Sandalias sencillas	-
		c. Sandalias complejas	-
PEINADOS, TOCADOS Y ADORNOS PARA LA CABEZA	Cabello suelto, coleta y trenza, adornados	a. Nada	-
		b. Coleta	-
		c. Coleta y diadema	-
		d. Cabello suelto y diadema	-
		e. Cabello suelto, diadema y efigie	-

		f. Coleta, diadema, elementos vegetales y glifos	-
		*Diademas sencillas ²	a. Cuentas ovaladas con o sin flor
			b. Cuentas tubulares
			c. Cuentas cuadradas
			d. Dios bufón
	Cabello recogido y tocado sencillo	a. Moño decorado	-
		b. Recogido y diadema de flores y colibríes	-
		c. Recogido y diadema del dios bufón	-
		d. Recogido y alto plumero	-
		e. Recogido, plumas largas y otros adornos complejos	-
	Pañuelos y turbantes	a. Pañuelo con nudo frontal	-
		b. Pañuelo de piel de jaguar	-
		c. Turbante con nudo frontal	-
		d. Turbante de piel de jaguar	-
	Tocados complejos y de largas plumas	*Distribución de plumas ³	Dos o más conjuntos de plumas
			Plumero en la parte alta
			Combinaciones de crestas cortas y plumas largas
			Plumeros laterales
			Cascadas de plumas
		a. Máscara teomorfa	-
b. Máscara zoomorfa		-	
c. Estilo teotihuacano		-	
d. Base cilíndrica		-	
e. Base blanda	-		
f. Especiales	-		

² Las diademas forman parte de los adornos que decoran el pelo suelto o con coleta, pero también podían formar parte de otros tocados más complejos. Las incluimos aquí porque es en este momento del discurso donde revisamos someramente sus variantes.

³ Incluimos esta casilla para notificar que en este apartado sobre tocados complejos, se consideran también algunas formas comunes de distribuir las plumas en el tocado, sin que ello constituya un tipo de tocado específico.

Tabla I.3. Adornos significativos en los atributos iconográficos

CAT. DE ATRIBUTOS	UBICACIÓN	TIPOS	VARIANTES		
COLLARES Y PECTORALES	Colgante	Medallones	a. Cuentas sobresalientes b. Cuentas en flor c. Hexágono con el borde superior plano		
		Medallones IK'	a. Redonda b. Forma T		
		Máscaras antropomorfas	a. AJAW b. Dios bufón c. Dios sol d. Dios K'awiil e. Anciano		
		Barra ceremonial	-		
		Patrón de piel de serpiente	-		
		Grecas en espiral	-		
TEXTIL	Cuerpo del traje	Diamantes	a. Dentado b. Cruces infijas c. Puntos infijos d. Ranas y sapos infijos e. Símbolos cuatrefoliados infijos f. Diamantes concéntricos		
		Patrón de red	-		
		<i>Pohp</i>	-		
		Símbolo de las tres circunferencias	-		
		Divinidades y otros seres sobrenaturales	a. Dios bufón b. Dios Tláloc c. Serpiente de hocico cuadrado		
		Flores	a. Flor de cinco pétalos b. Flor símbolo NIK c. Flor de cuatro pétalos		
		Combinados especiales	a. Diseño Estela 35 de Yaxchilán b. Diseño Dintel 13 de Yaxchilán c. Diseño Vasija K2914		
			Bordes del traje	Diseños horizontales	a. Banda IK' b. Banda grecas escalonadas c. Banda de agua d. Banda líneas entrelazadas e. Banda jeroglífica f. Banda de serpientes bicéfalas
				Diseños verticales	a. Banda celestial b. Banda de piel de serpiente

			c. Banda de diamantes concéntricos
			d. Banda de círculos
CALZADO	-	-	a. ¿Efigie de una divinidad?
			b. Flor
			c. Flor y <i>pohp</i>
			d. Patrón de red
TOCADOS Y DEMÁS ADORNOS PARA LA CABEZA	-	Elementos zoomorfos	-
		Elementos vegetales y fitomorfos	-
		Elementos teomorfos y sobrenaturales	-
		Elementos de origen teotihuacano	-
		Glifos	-

Tabla II.1. *Corpus* de obras estudiadas

LUGAR	MONUMENTO	Nº FIGS. FEMENINAS
Bonampak	Estela 2	2
	Pintura mural (Cuarto 1, Estructura I)	4
	Pintura mural (Cuarto 2, Estructura I)	2
	Pintura mural (Cuarto 3, Estructura I)	5
Calakmul	Estela 9	1
	Estela 23	1
	Estela 28	1
	Estela 54	1
	Estela 79	1
	Estela 88	1
	Estela 116	1
	Dintel 1	1
	Pintura mural (Estructura Sub. 1-4 de Chiik Nahb)	2
	Vasija Schaffhausen	1
Chilonché	Pintura mural (Cuarto 6, Edificio 3E1)	2
El Perú	Estela 11	1
	Estela 18	1
	Estela 31	1
	Estela 32	1
	Estela 34	1
	Figurilla	1
La Corona	Panel 6	2
	Elemento 19	1
Naachtún	Estela 9	1
	Estela 18	1
	Estela 21	1
	Estela 26	1
	Estela 27	1
Naranja	Estela 3	1
	Estela 11	-
	Estela 19	1
	Estela 24	1
	Estela 29	1
	Estela 31	1
	Estela 34	1
	Estela 37	1
Palenque	Placa oval	1
	Tablero de los Esclavos	1
	Tablero del Palacio	1
	Panel 2	1
	Panel Templo XIV	1
	Pilar Templo de las Inscripciones	1
	Sarcófago de K'inich Janahb Pakal	4
	Jamba D (Casa D)	1
	Fragmento Bod. Cat. 186	1
Piedras Negras	Estela 1	1
	Estela 2	1
	Estela 3	2
	Estela 4	1

	Estela 14	1
	Estela 32	1
	Estela 33	1
	Estela 40	1
	Fragmento	1
Tikal	Estela 6	1
	Estela 23	2
	Estela 25	1
	Estela 40	1
	Estela San Francisco	1
	Dintel Templo II	1
	Vasija K2695	2
Xupa	Panel	1
Yaxchilán	Estela 1	2
	Estela 3	1
	Estela 4	2
	Fragmento Estela 8	1
	Estela 10	1
	Estela 11	1
	Estela 35	2
	Dintel 1	1
	Dintel 5	1
	Dintel 7	1
	Dintel 13	1
	Dintel 14	1
	Dintel 15	1
	Dintel 17	1
	Dintel 24	1
	Dintel 25	1
	Dintel 26	1
	Dintel 32	1
	Dintel 38	1
	Dintel 40	1
	Dintel 41	1
	Dintel 43	1
	Dintel 51	1
	Dintel 53	1
	Dintel 54	1
	Dintel 55	1
	Dintel 57	1
	Escalón I, Escalera Jeroglífica 2	1
	Escalón II, Escalera Jeroglífica 2	1
	Escalón III, Escalera Jeroglífica 2	1
	Escalón XI, Escalera Jeroglífica 2	1
Dintel 1 de Tixan	2	
Total ciudades	Total monumentos	Total figuras femeninas
12	94	115

Tabla II.2. Relación de mujeres y sus retratos

LUGAR	MUJER REPRESENTADA	MONUMENTO	RETRATO
Bonampak	Ix Ahkul Patah	Estela 2	Dcha. de pie
		Pintural mural (Cuarto 1, Estructura I)	Dcha. de pie
		Pintura mural (Cuarto 2, Estructura I)	Dcha. de pie
		Pintura mural (Cuarto 3, Estructura I)	Dcha. sobre trono
	Ix Unen Bahlam	Estela 2	Izq. de pie
		Pintural mural (Cuarto 1, Estructura I)	Izq. sobre trono
		Pintura mural (Cuarto 2, Estructura I)	Izq. de pie
		Pintura mural (Cuarto 3, Estructura I)	Centro sobre trono
	Ix ?	Pintural mural (Cuarto 1, Estructura I)	Izq. sobre trono
		Pintura mural (Cuarto 3, Estructura I)	¿Izq. sobre trono?
	Ix ?	Pintural mural (Cuarto 1, Estructura I)	Izq. suelo
	Ix ?	Pintura mural (Cuarto 3, Estructura I)	Centro de pie
	Ix ?	Pintura mural (Cuarto 3, Estructura I)	Izq. suelo
Calakmul	Ix ?	Estela 28	Cara completa
	Ixahk? [...][Tok? [...] Naahil? Ixbaahkab	Estela 9	Cara completa
		Estela 79	Cara completa
		Vasija Schaffhausen	Cartucho centro
	Ix ?	Estela 116	Cara completa
	Ix ?	Pintura mural (Srt. Sub. 1-4, Chiik Nahb)	Centro y dcha.
	Ix ?	Estela 23	Cara completa
		Estela 54	Cara completa
Ix ?	Estela 88	Cara completa	
Ix ?	Dintel 1	Cara completa	
Chilonché	Ix K'anpat Ajaw	Pintura mural (Cuarto 6, Edificio 3E1)	De pie pared sur
El Perú	Ix K'abel	Estela 34	Cara completa
		Figurilla	-
		Estela 11	Cara completa
		Estela 18	Cara completa
	Ix ?	Estela 31	Izq.
Ix Pakal	Estela 32	Izq.	
La Corona	Ix Naah Ek'	Panel 6	Dcha.
	Ix Chak Tok Chaahk	Elemento 19	Dcha.
	Ix Ti' Kaan Ajaw	Panel 6	Izq.
Naachtún	Ix Tzuutz "Nik"	Estela 26	Cara completa
	Ix ?	Estela 21	Cara completa

	Ix Kaan Ajaw	Estela 27	Cara completa
	Ix ?	Estela 9	¿Cara completa?
	Ix ?	Estela 18	Cara completa
Naranja	Ix Wak Chan	Estela 24	Cara completa
		Estela 3	Cara completa
		Estela 29	Cara completa
		Estela 31	Cara completa
		Estela 37	Cara completa
Ix Unen Bahlam	Estela 19	Dcha. sobre trono	
Ix "Concha" Ek	Estela 34	Cara completa	
Palenque	Ix Yohl Ik'nal	Sarcófago de K'inich Janahb Pakal	X2 Este y Oeste
	Ix Sak K'uk	Placa oval	Izq. sentada
		Sarcófago de K'inich Janahb Pakal	X2 Norte y Sur
	Ix Tz'akbu Ajaw	Panel del Palacio	Dcha. sobre trono
		Panel 2	Izq. arrodillada
		Panel Templo XIV	Izq. arrodillada
		Pilar Templo de las Inscripciones	De pie, cara completa
	Ix Kinuuh Mat	Tablero de los Esclavos	Dcha. sobre trono
		Fragmento Bod. Cat. 186	¿Dcha. arrodillada?
	Ix ?	Jamba D (Casa D)	Dcha. de pie
Piedras Negras	Ix ¿ Ajaw	¿Estela 33?	Izq. de pie
		Estela 32	Cara completa
	Ix Sak "Ave"	¿Estela 33?	Izq. de pie
	Ix Winakhaab'	Estela 1	Cara completa
		Estela 3	Centro sobre trono
		Estela 2	Cara completa
		¿Estela 4?	Izq.
	Ix Juntahn Ahk	Estela 3	Dcha. sobre trono
	Ix ?	Estela 40	Abajo
	K'uhul Ix	Estela 14	De pie debajo
Fragmento de la zona		¿?	
Tikal	Ix Ahiin	Estela 40	Cara completa
	Ix K'hak' ? Yokel Ajaw	Estela 23	Cara completa - izq.
		Estela 25	Cara completa - dcha.
	Ix Yok'in	Estela 23	Cara completa - centro
		Estela 6	Cara completa
Ix Lajunchan Uneh Mo'	Dintel Templo II	Cara completa	

	Ix ?	Vasija K2695	Centro izq. e izq.
	Ix Mutul Ajaw	Estela San Francisco	Cara completa
Xupa	Ix ?	Panel	¿Izq.?
Yaxchilán	Ix Pakal	Escalón II, Escalera Jeroglífica 2	Centro
		Estela 3	Izq.
		Fragmento Estela 8	Cartucho superior
	Ix K'abal Xook	Dintel 24	Dcha. arrodillada
		Dintel 25	Dcha. ¿arrodillada?
		Dintel 26	Dcha. de pie
	Ix Uh Chan Lem?	Estela 35	X2 Cara completa
		Dintel 32	Izq.
		Dintel 53	Izq.
		Estela 4	Cartucho sup. dcha.
		Estela 11	Cartucho sup. dcha.
		Dintel 10	Frag. sup. izq.
	Ix Chak Joloom	Estela 1	Cartucho sup. izq. y ¿cara completa lateral?
		Dintel 13	Izq.
		Dintel 14	Izq.
		Dintel 1	Dcha.
		Dintel 54	Izq.
		Dintel 57	Dcha. sobre trono
		Estela 4	Frag. inferior dcha.
		Escalón III, Escalera Jeroglífica 2	Centro
	¿Estela 1?	¿Cara compl. lateral?	
	Ix Mut Bahlam	Dintel 17	Izq.
		Dintel 43	Izq.
		Dintel 40	Centro
		Dintel 7	Dcha.
		¿Dintel 1 de Tixan?	Dcha.
	Ix Wak Jalam Chan Ajaw	Dintel 5	Dcha.
		Dintel 41	Izq.
	Ix Wak Tuun	Dintel 15	Dcha.
		Dintel 38	Centro
	Ix Ch'ahb Ajaw	Dintel 51	Centro sobre trono
		Dintel 55	Dcha.
	Ix ?	¿Escalón I, Escalera Jeroglífica 2?	Centro
Ix ?	¿Escalón XI, Escalera Jeroglífica 2?	Centro	

TOTAL MUJERES ESTUDIADAS	56
TOTAL MUJERES ACOMPAÑANDO A LAS MUJERES	3
TOTAL RETRATOS DESESTIMADOS COMO FEMENINOS	1

⁴ Este grupo de mujeres no ha sido contabilizado como “mujeres estudiadas” puesto que no se ha elaborado un apartado específico sobre ellas, sino que se han estudiado a partir del análisis de los retratos de las mujeres de la élite a las que acompañan.

Tabla III. 1. Tipos de representación de las mujeres de la élite

LUGAR	MONUMENTO	PROT.	ASIS.	TEST.	IND.
Bonampak	Estela 2	2			
	Pintura mural (Cuarto 1, Estructura I)			4	
	Pintura mural (Cuarto 2, Estructura I)			2	
	Pintura mural (Cuarto 3, Estructura I)	5			
Calakmul	Estela 9	1			
	Estela 23	1			
	Estela 28	1			
	Estela 54	1			
	Estela 79	1			
	Estela 88	1			
	Estela 116	1			
	Dintel 1	1			
	Pintura mural (Srt. Sub. 1-4, Chiik Nahb)	1	1		
Vasija Schaffhausen	1				
Chilonché	Pintura mural (Cuarto 6, Edificio 3E1)	1	1		
El Perú	Estela 11	1			
	Estela 18	1			
	Estela 31				1
	Estela 32	1			
	Estela 34	1			
	Figurilla	1			
La Corona	Panel 6	2			
	Elemento 19	1			
Naachtún	Estela 9	1			
	Estela 18	1			
	Estela 21	1			
	Estela 26	1			
	Estela 27	1			
Naranja	Estela 3	1			
	Estela 11				1
	Estela 19	1			
	Estela 24	1			
	Estela 29	1			
	Estela 31	1			
	Estela 34	1			
	Estela 37	1			
Palenque	Placa oval			1	
	Tablero de los Esclavos			1	
	Tablero del Palacio			1	
	Panel 2			1	
	Panel Templo XIV			1	
	Pilar Templo de las Inscripciones	1			
	Sarcófago de K'inich Janahb Pakal			4	
	Jamba D (Casa D)		1		
	Fragmento Bod. Cat. 186			1	
Piedras Negras	Estela 1	1			
	Estela 2			1	
	Estela 3	2			
	Estela 4				1

	Estela 14			1	
	Estela 32			1	
	Estela 33			1	
	Estela 40			1	
	Fragmento				1
Tikal	Estela 6	1			
	Estela 23	1		1	
	Estela 25			1	
	Estela 40			1	
	Estela San Francisco	1			
	Dintel Templo II	1			
	Vasija K2695		2		
Tixan	Dintel 1			2	
Xupá	Panel				1
Yaxchilán	Estela 1			1	
	Estela 3			1	
	Estela 4			2	
	Fragmento Estela 8			1	
	Estela 10			1	
	Estela 11			1	
	Estela 35	2			
	Dintel 1		1		
	Dintel 5		1		
	Dintel 7		1		
	Dintel 13	1			
	Dintel 14	1			
	Dintel 15	1			
	Dintel 17	1			
	Dintel 24	1			
	Dintel 25	1			
	Dintel 26		1		
	Dintel 32		1		
	Dintel 38	1			
	Dintel 40	1			
	Dintel 41		1		
	Dintel 43		1		
	Dintel 51	1			
	Dintel 53	1			
	Dintel 54		1		
	Dintel 55	1			
	Dintel 57	1			
	Escalón I, Escalera Jeroglífica 2	1			
	Escalón II, Escalera Jeroglífica 2	1			
	Escalón III, Escalera Jeroglífica 2	1			
Escalón XI, Escalera Jeroglífica 2	1				
TOTAL FIGURAS		64	13	33	5
		115			
PORCENTAJE		55,65%	11,21%	28,45%	4,31%
SUBTOTAL FIGURAS IDENTIFICADAS		110			
PORCENTAJE SUBTOTAL		58,18%	11,82%	30%	

