



Figura 1. Detalle de la página 4 del código Grolier, en donde puede apreciarse el boceto subyacente. Fotografía: : Justin Kerr.

Maya Archaeology [Sección especial](#)

El cuarto código maya

Michael Coe
Stephen Houston
Mary Miller
Karl Taube

Dedicado a Enrico Ferorelli y a George Stuart

Desde mediados del siglo diecinueve ya se había identificado que los tres manuscritos que hoy en día se conocen como códigos de Dresde, Madrid y París y que deben sus nombres a las ciudades en las que actualmente residen, se habían escrito utilizando el sistema de escritura maya. En 1971, el Club Grolier de la ciudad de Nueva York puso en exposición un cuarto manuscrito maya, mismo que se conoció por el nombre de su expositor, siendo ese el origen del nombre “Código Grolier.” Desde su descubrimiento, el código Grolier ha estado rodeado por la controversia: hallado por saqueadores y no por arqueólogos y durante algún tiempo propiedad de Josué Sáenz, coleccionista privado mexicano, el manuscrito ha sido objeto tanto de apologías como de ataques.

El presente estudio tiene la intención de reunir todas las investigaciones que se conocen sobre el manuscrito y someterlas a análisis sin influencia de las cuestiones políticas, académicas y de otro tipo que han siempre rodeado al código Grolier. Entre las cuestiones que nos proponemos abordar se cuenta la de los orígenes del manuscrito, la naturaleza de su estilo y de su iconografía, así como la naturaleza y significado de sus tablas de Venus, junto con sus números de anillo (consultar asimismo Carlson, 1983; Bricker y Bricker, 2011). En el presente estudio se revisan los datos disponibles sobre los estudios científicos que se han hecho del manuscrito, junto con una comprensión fundamental de la manera en que los mayas fabricaban este tipo de manuscritos. También evaluamos la iconografía de las deidades que aparecen en el código.

Acompañan al presente estudio fotografías de tamaño real y de alta calidad que constituyen la primera réplica-facsímil (ver la parte interior de la tapa posterior de este volumen [versión digital: www.mesoweb.com/es/publicaciones/Grolier/]), además de varias tomas de detalle, con el fin de poder llevar a cabo exámenes minuciosos, así como un juego completo de imágenes del código, en las que se resaltan los esbozos subyacentes. Para establecer una referencia estándar, incluimos asimismo una interpretación esquemática del código, llevada a cabo por Nicholas Carter. Los primeros estudiosos de los manuscritos prehispánicos hicieron un trabajo análogo en relación con otros códigos. Nos pareció útil ceñirnos a esos antecedentes. La versión de Carter se presenta en dos alternativas (Figuras 33–42). La primera de ellas presenta el manuscrito en una forma clara y fácil de reproducir. La segunda, que tiene una capa sobrepuesta, facilita las identificaciones iconográficas y glíficas.

Es necesario hacer ciertas observaciones. El código pintado consta de diez páginas, varias de las cuales aún están conectadas entre sí; como habremos de ver, el documento debió constar de veinte páginas. Los patrones de pérdida y daños confirman que la paginación establecida es correcta y continua, conforme a la revisión que hizo John B. Carlson a partir de lo presentado por Coe (1973); Carlson sostiene, de manera convincente, que los fragmentos de las páginas 10 y 11 constituyen un mismo folio (Carlson, 1983: 44). Persuadidos por dicha enmienda, nos referimos a las páginas del manuscrito como Grolier 1 a 10. Las referencias a otros códigos se harán utilizando un formato corto: Dresde 60b, por ejemplo, alude al segundo registro de la página 60 del código de Dresde.

Según el propio Sáenz, el códice Grolier fue hallado en una cueva, junto con otros objetos mayas (Meyer, 1973: 17; Carlson, 1983, 2012-2013; Coe, 1992). Aunque no son sujeto del presente estudio, entre estos objetos se encontraban:

1. Una pequeña máscara de madera, cubierta con mosaicos de turquesa, que actualmente se encuentra en la colección de Dumbarton Oaks (PC.B.557; Taube e Ishihara-Brito, 2012);
2. Una pequeña caja de madera, cuya tapa presenta jeroglíficos tallados y que actualmente se encuentra en la Colección Kislak de la Biblioteca del Congreso y que se suponía contenía una figura hecha de piedra verde (1434.64 no. 215; Coe, 1974);
3. Un cuchillo para sacrificios con hoja de pedernal y un mango de madera tallado en forma de puño cerrado, que actualmente se encuentra en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton (y1974-8);
4. Una caja de madera más grande, con tres compartimientos, que actualmente se encuentra en el Museo de Israel (B82.0222 a);
5. Un fragmento de cuerda torcida, actualmente en el Museo de Israel (B82.0222 b);
6. Una sandalia de niño, cuya ubicación actual se desconoce.

La ausencia de cualquier tipo de incrustación, infestación de insectos o manchas de desechos animales sobre el códice o sobre cualquiera de los objetos presumiblemente asociados a éste parecería sugerir que todos estos materiales se conservaron por cientos de años dentro de algún recipiente más grande (comparar con Taube e Ishihara-Brito, 2012: 474 quienes, sin embargo, aluden a ciertas marcas de “un depósito... que es común hallar en objetos de madera hallados en tumbas, cuevas o cenotes”). Como alternativa, es posible que el códice Grolier no hubiera tenido una protección semejante, sino que fueron las estables condiciones ambientales del interior de una cueva seca las que lo preservaron. Otros objetos mayas hechos de materiales percederos podrían haber sido parte del conjunto, entre ellos una máscara maya de madera con hoja de oro que actualmente se encuentra en el Art Institute de Chicago (Ada Turnbull Hertle Fund, 1965.782; n.b.: la pieza está catalogada como “mixteca,” aunque su estilo y tamaño son congruentes con los de la máscara que actualmente se encuentra en Dumbarton Oaks). Existen antecedentes de hallazgos semejantes. Una cueva hallada en La Garrafa, Chiapas, incluía textiles pintados, guajes laqueados, objetos de cerámica, objetos de cestería y una cuerda (Landa *et al.*, 1988), fechándose estos objetos en el período Postclásico tardío. Algunos de estos objetos tienen cierto parecido con materiales de proveniencia mixteca y azteca, si bien el contexto de su hallazgo es claramente maya. Al respecto, los hallazgos de La Garrafa son muy similares a los del contexto de hallazgo del códice Grolier y los objetos que se supone lo acompañaban. La mezcla de fechas y de afiliaciones étnicas podrían ser más aparentes que reales, resultado de nuestras propias limitaciones del conocimiento de los estilos del período Postclásico, especialmente en las Tierras Altas mayas. Sin embargo, el hecho de que el códice Grolier esté incompleto sigue siendo un misterio. Pudiera ser que ya desde la antigüedad su condición de objeto dañado haya llevado a discontinuar su uso, como es el

caso de los textos hebreos almacenados en la Genizah medieval de El Cairo, en Egipto (Hoffman y Cole, 2011). En ese depósito, que actualmente se encuentra casi en su totalidad en Cambridge, Inglaterra, no era posible desechar textos que contuvieran la palabra “de Dios,” sino que requerían de un enterramiento o almacenamiento reverencial en algún sitio especial de depósito.

El códice Grolier no es un manuscrito de especial belleza, seleccionado por los españoles para representar a las poblaciones indígenas ante un público europeo, como podría ser el caso del códice de Dresde. Tampoco es un objeto extraordinario en el que el clero cristiano hubiera estado especialmente interesado en el marco de sus esfuerzos de extirpar la religión nativa, como John Chuchiak (2006) ha propuesto que podría haber sido el caso del códice de Madrid. Es más probable que este libro haya servido de guía para un oficiante ritual maya especializado, capaz de interpretar tanto imágenes complejas como información calendárica. Ciertas características del códice —ciertamente, no los glifos— muestran gran sofisticación y conocimiento de los elementos iconográficos. A juzgar por las evidencias, el códice Grolier también es el manuscrito conocido más antiguo de toda Mesoamérica, lo que le confiere una importancia singular.

Es notable que el códice Grolier haya sobrevivido. Dada su supuesta asociación con objetos percederos de diferentes períodos, es posible que se le haya recludido intencionalmente en un sitio seguro. De ser así, este depósito podría haber tenido lugar después de la invasión española, en un contexto de intensiva supresión de las prácticas tradicionales mayas del tipo que Chuchiak (2006) ha documentado para el siglo diecisiete. También pudo haberse ocultado en cualquier momento posterior a su fabricación, ocurrida en el siglo trece. Como señalan Harvey y Victoria Bricker, el códice Grolier es el único manuscrito antiguo que se ha recuperado en un contexto seleccionado por los mayas y, a diferencia de los otros tres (que podrían haberse realizado en algún lugar entre Cozumel [Coe, 1989] y Tabasco), se dice que el Grolier proviene de Chiapas, México (Bricker y Bricker, 2011: 29).

Las dos prueba de radiocarbono a que se ha sometido el manuscrito arrojan fechas medias y calibradas entre los años 1257 ± 110 d.n.e. y 1212 ± 40 d.n.e. (ver más abajo), lo que establece que se trataría del manuscrito existente hecho sobre papel más antiguo de toda Mesoamérica. Estas fechas corresponden a finales del período Postclásico temprano (900–1250 d.n.e.), cerca de la época en la que entraron en decadencia tanto Chichén Itzá, en Yucatán, como Tula en el centro de México. De hecho, muchas de las convenciones halladas en el Grolier corresponden a las imágenes que hay en Chichén Itzá y en Tula. El códice era un documento exacto en lo que corresponde a los cálculos relativos a Venus en el curso de más o menos un siglo (ver abajo); pasado ese período, el libro debió retener su valor como objeto sagrado, lo que lo habría convertido en un blanco deseable para los inquisidores españoles decididos a destruir este tipo de manuscritos. Contra todo pronóstico, el libro sobrevivió.

Publicación previa

El códice Grolier se ha publicado por completo varias veces, comenzando con su inclusión en *The Maya Scribe and His World* (Coe, 1973), cuando el fotógrafo de planta de la imprenta Meriden Gravure lo fotografió. Posteriormente, Carlson (1983) reimprimió una versión de las imágenes publicadas por Coe, mismas que fueron adaptadas

adicionalmente por Bricker y Bricker (2011). Carlson también ha publicado un juego de fotografías en blanco y negro que Josué Sáenz tomó cuando recién había adquirido el códice (Carlson, 2012-2013). Thomas Lee reprodujo las fotografías de Justin Kerr a tamaño natural en 1985.¹ En 2002, Claude Baudez incluyó las fotografías que tomó Ramón Viñas. Ruvalcaba *et al.* (2007) tomó un juego nuevo y completo de fotografías para la publicación hecha en 2007. En 1988, la revista National Geographic consiguio realizar nuevas fotografías de color, mismas que publicó en pequeña escala en 1990 (Carlson, 1990: 98-99); estas fotografías, realizadas por Enrico Ferorelli, son las que se reproducen aquí, con su permiso, siguiendo el formato plegadizo propio del códice, mostrando tanto su anverso como su reverso.

J. Eric S. Thompson repitió en una publicación (Thompson, 1975) las críticas que José Luis Franco Camacho había expresado en privado al propietario original a mediados de la década de los sesentas, haciendo especial énfasis en la creencia de Franco de que tanto falsificadores como estudiosos de esa década sabían de la existencia de grandes cantidades de papel amate no pintado de la época prehispánica. Franco también había informado a Thompson de “al menos seis códices falsos del mismo tipo del códice Grolier” (Thompson, 1975: 7). Pero, de hecho, no ha salido a la luz ningún documento semejante, ni ningún estudioso ha confirmado jamás la existencia y disponibilidad de papel amate (aunque fuera “muy primitivo”) cuya fabricación provenga de la era prehispánica. Es importante notar que Franco fue sumamente crítico de todos los materiales asociados que Josué Sáenz adquirió (ver arriba). Desde entonces, se ha probado la autenticidad e incluso el alto mérito artístico de todos los objetos asociados con el hallazgo, incluyendo la máscara de madera cubierta de turquesa que actualmente se halla en la colección de Dumbarton Oaks. Debido a las críticas de Franco, estos importantes objetos mayas acabaron saliendo todos del país. De otro modo, es probable que actualmente estuvieran formando parte de la colección del Museo Amparo, de Puebla, México, destino final de la colección de Sáenz.

Thompson también cuestionó la tabla de Venus del Grolier, enfatizando sus diferencias con la tabla de Venus del códice de Dresde, tema que volverían a abordar tanto Susan Milbrath (2002) como Claude Baudez (2002b). Coe (1973: 150) identificó relaciones clave entre las tablas de Venus del Grolier y las tablas de Venus que aparecen en algunos códices del altiplano de México. Diez años más tarde, Carlson citó la glosa de la página del códice Telleriano-Remensis, en la que Tlahuizcalpantecuhlli, al que convencionalmente se le conoce como el señor del Lucero Matutino, preside tanto sobre el Lucero Vespertino como sobre el Lucero Matutino (Carlson, 1983: 50), refutando así uno de los cuestionamientos principales que había hecho Thompson. La reciente publicación de Carlson (Carlson, 2012-2013) ha pasado revista a todos estos esfuerzos, poniendo especial atención en la documentación fotográfica de códice a lo largo del tiempo. Además de Carlson, Steinbrenner (2005) también investigó las páginas de Venus y en general se muestra de acuerdo con la opinión de Carlson, en el sentido de que el manuscrito es antiguo y es auténtico. Además notó que, con base en los “Números de Anillo” híbridos de los que habremos de ocuparnos más adelante, el códice puede leerse hacia

¹ También pueden consultarse en el sitio MayaVase de Justin Kerr, en la dirección: www.mayavase.com/grol/grolier.html.



Figura 2. Anverso y reverso del agujero que existe entre las páginas 5 y 6 del códice Grolier. Detalle de fotografía de Enrico Ferorelli.

atrás, a partir de la página 10, así como hacia delante, a partir de la página 1.

Se han perdido al menos diez páginas del calendario de Venus. Presumiblemente, como se menciona arriba, estas páginas pintadas —las primeras ocho y las últimas dos— ya le faltaban al momento de su depósito en la cueva o quizá éstas las arrancaron los saqueadores para conservar la parte mejor conservada y más susceptible de venderse del manuscrito, si bien resulta difícil imaginar que los saqueadores hubieran renunciado a fragmento alguno de un objeto tan valioso. Las páginas que se han conservado muestran muy diversos daños y las uniones entre páginas que están en relativas buenas condiciones son tan sólo las que unen las páginas 4, 5 y 6 del Grolier. Si bien la parte inferior de la página 6 del códice Grolier se cuenta entre las mejor conservadas de todas las hojas del manuscrito e incluye un área reservada para inscripciones adicionales que podrían haberse hecho, también muestra daños importantes, incluyendo la parte baja de la columna glífica. Es posible que el corte limpio que corre a lo largo de la columna glífica inferior y que trunca el flujo de sangre de la cabeza decapitada se haya llevado a cabo con un instrumento moderno, quizá para dar regularidad a un borde irregular.

Algunos autores (Baudez, 2002b; Milbrath, 2002; Ruvalcaba *et al.*, 2007) han hecho énfasis en la presencia de un corte abrupto *entre* las hojas 5 y 6 del códice Grolier, sosteniendo que éste representa una señal de que se usaron herramientas más recientes, posteriores a la conquista, con el fin de preparar el códice (Ruvalcaba *et al.*, 2007: fig. 5). Esto es bastante improbable. La Figura 2 muestra el reverso y el anverso de este agujero, mostrando la manera en que la erosión natural del frágil yeso puede romper éste y formar bordes pronunciados.

El manuscrito acusa abundante evidencia de daños por agua, así como desgaste. Las manchas de yeso en los márgenes son atributos congruentes con esto. En la figura 3 puede verse con claridad el yeso; todo el manuscrito muestra manchas blancas en hiladas sueltas, es aquí en donde es probable que pudieran quedar atrapados estos restos. Se ha manifestado cierta inquietud en relación con la supervivencia de pintura roja en las áreas de las juntas entre hoja y hoja, en donde el yeso subyacente se ha

perdido por completo (Ruvalcaba *et al.*, 2007: 304). Ruvalcaba y su equipo no identificaron los aglutinantes de los pigmentos, pero los aglutinantes que se utilizan comúnmente en la pintura de Mesoamérica suelen ser orgánicos, a menudo provenientes de bulbos de orquídea y de resinas de árboles (Magaloni Kerpel, 1998). Estos materiales tienen cualidades inherentemente flexibles, a diferencia del frágil yeso. El pigmento rojo se va desvaneciendo, según puede verse en la junta entre las páginas 9 y 10 del Grolier y en muchos otros lugares, pero no acusa el patrón cuarteado y disperso propio del frágil yeso. Aún cuando el quebradizo yeso comenzó a caerse del manuscrito, no ocurrió lo mismo con el pigmento rojo, que se mantuvo adherido al papel.

En un muy completo estudio sobre el planeta Venus en los códices mayas, Harvey y Victoria Bricker han dado respuesta a todas las objeciones que se han hecho sobre la parte calendárica del código descartando, por ejemplo, lo que parecería ser un uso anómalo de los números de anillo en el Grolier. Los Bricker señalan los dos propósitos que tienen los números de anillo en el código de Dresde —Thompson y sus seguidores sólo habían notado uno de ellos— y sostienen: “Si los números de bulto cumplían dos funciones en los códices mayas, es probable que pudiera haber incluso tres” (Bricker y Bricker, 2011: 220). Adicionalmente, sostienen lo que sigue: “no hay absoluta certidumbre de que se trate o no de un documento precolombino genuino, pero en ausencia de pruebas convincentes en otro sentido, lo aceptamos provisionalmente como genuino y lo tratamos como tal” (Bricker y Bricker, 2011: 224). Sus ulteriores comentarios dan testimonio sobre la autenticidad del manuscrito.

¿Cómo se fabricó el código Grolier?

¿Qué materiales fueron necesarios para fabricar el código Grolier? ¿De qué manera hacían los mayas sus libros? El proceso de su creación debió seguir una rutina, el conocimiento de cómo hacer un libro debió haber tenido una difusión amplia y el número de libros existentes



Figura 3. Fibras de la página 5 del código Grolier. Detalle de fotografía de Justin Kerr.

debió ser importante, dada la intensa búsqueda que de ellos se hizo en el siglo XVI, con el fin de erradicarlos. A partir del año 600 d.n.e., estos libros también aparecen con frecuencia representados en otros medios, especialmente en cerámica pintada.

El primer paso en la fabricación de un código consistía en obtener la cantidad apropiada de *amatl*, un papel fabricado con el interior de la corteza de alguna de diversas especies de árbol silvestre (*Ficus* spp.) o morera (*Morus* spp.) que crecen en el sur de Mesoamérica. Aunque la palabra se ha corrompido actualmente de manera muy común a *amate*, este término genérico incluye papel hecho con la corteza de varios miembros de la familia de las moráceas (*Moraceae*). Un estudio reciente de las fibras reveló que específicamente el papel del código Grolier proviene de la *Morus celtidifolia* (Carlson, 2012-2013: 25), especie a la que muchos llaman “morera de Texas.” Esta especie crece en un amplio territorio, que abarca desde el sur de los Estados Unidos hasta América del Sur. Los diccionarios de tzotzil colonial y moderno identifican a esta especie como *saya-vun* [hun], o “papel de saya” (Breedlove y Laughlin, 2000: 142, 153; consultar también Houston, 2012).

La edición de lujo de 1943 de la obra *The Aztec and Maya Papermakers* (*Los fabricantes aztecas y mayas de papel*) de Wolfgang Von Hagen incluía muestras de papel de *amate*. Las hemos examinado y está claro que las fibras de los especímenes de *Morus celtidifolia* son más finas y de un color más claro que las de muestras hechas con *Ficus*. Por lo tanto, es nuestra opinión que es muy probable que las capas externas horizontales del papel del que está hecho el código Grolier sean de morera, en tanto que la capa interna vertical, que es más tosca, estuviera hecha con papel de *Ficus*.

Para producir papel de *amate*, se cortaban algunas ramas del árbol, quitándoles la corteza y eliminando el látex. La corteza interior se empapaba en agua corriente o bien se hervía en agua con cal. A continuación, las fibras mojadas que resultaban de este proceso se colocaban a secar en una tabla oblonga en tres capas, en ángulos más o menos rectos en relación una con otra, integrándolos mediante la acción de un martillete de piedra con superficie acanalada.

El papel de *amate* se vendía en los mercados locales, pero también es probable que se haya entregado como tributo o impuesto pagado a los diversos gobernantes locales. Por ejemplo, en los tiempos previos a la Conquista, llegaban a Tenochtitlan, la capital azteca, unos 480,000 bultos enrollados de hojas de papel de *amate* como impuesto anual (Neumann, 1970: 149). A diferencia de Europa, en donde antes del siglo quince el pergamino —hecho de piel animal— era caro y raro, el papel de *amate* era abundante y barato en la Mesoamérica prehispánica y se utilizaba para muchos fines, desde la elaboración de adornos personales hasta la fabricación de tocados ligeros; el derramamiento de ofrendas de sangre, incienso y hule sobre papel de *amate* facilitaba quemar estas preciosas sustancias, permitiendo así que las consumieran los dioses y que se utilizaran para conjurar a estos mismos dioses en nubes de fragante humo. La mayor parte del papel de *amate* que se producía acababa desgastado por uso o bien se quemaba. Cuando este papel llegó al autor del código Grolier, es probable que ya estuviera preparado en su forma final.

José Luis Ruvalcaba y sus colegas (2007; consultar también Calvo del Castillo *et al.*, 2007) han sostenido que todas las fibras del código Grolier son verticales, a diferencia de las fibras de otros códices mayas, que son horizontales en su totalidad. Esto es

incorrecto. Una inspección minuciosa de las fotografías tomadas por Ferorelli demuestran que el papel de todo el código consta de tres capas: las capas de finas fibras horizontales están apenas bajo la delgada capa de las superficies encaladas de ambos lados de cada hoja, en tanto que entre estas dos capas exteriores hay fibras verticales más gruesas (Figura 3). José Francisco Ramírez notó por primera vez en 1855 que en el código de París hay una capa de fibras finas que cubre una capa de fibras más gruesas y es posible que esta fuera una técnica común en la preparación de papel *amate* de la calidad utilizada para fabricar libros (Ramírez, cita en Zimmermann, 1954).

El siguiente paso para el fabricante de códigos consistía en cortar las hojas de papel de varias capas al tamaño proyectado del manuscrito final; esto casi seguramente se llevaba a cabo con una navaja de obsidiana montada en algún tipo de mango, según puede verse en el borde limpio de un pedazo de papel *amate* que se ha adherido al reverso de la página 8 del código Grolier (ver facsímil y representación). La cuestión es: ¿de qué tamaño era originalmente el código Grolier? En su versión actual, mide 1.3 m de largo, pero sólo quedan diez hojas pintadas de las que originalmente debieron ser veinte. Por lo tanto, alguna vez debió medir al menos 2.16 m de largo, haciendo necesario agregar hojas pegadas por sus bordes utilizando algún pegamento; este pegamento quizá se preparó con algún tipo de goma extraída de los bulbos de orquídea, un agente adhesivo cuyo uso está bien documentado entre los aztecas (Baglioni *et al.*, 2011).

En cuanto a la altura de las hojas, el borde inferior irregular de todas las hojas del código Grolier indica que la parte inferior del manuscrito se ha perdido. Tanto la hoja 6 como la 8 del código Grolier muestran que había más elementos pintados (que ahora son demasiado fragmentarios para poder interpretarlos) muy por debajo de la porción legible que acompaña a las figuras. Nótese las siguientes cifras comparativas, relativas a los libros mayas que se conocen.

Código Grolier

Anchura promedio de hoja: 12.5 cm
 Altura mayor de hoja: 18.0 cm
 Probable altura de cada hoja: 23 cm

Código de Madrid

Anchura promedio de hoja: 12.2 cm
 Altura promedio de hoja: 22.6 cm

Código de París

Anchura promedio de hoja: 13.0 cm
 Altura promedio de hoja: 24.8 cm

Código de Dresde

Anchura promedio de hoja: 9 cm
 Altura promedio de hoja: 20.5 cm

Estas medidas indican que la anchura de las páginas del código Grolier es muy similar a la de las páginas de los códices de Madrid y de París, pero no a las del código de Dresde. Siguiendo la proporción anchura:altura evidente en los códices de París y de Madrid, determinamos que la altura original del código Grolier fue probablemente de un poco más de 23 cm, sugiriendo la posibilidad de que los 4 a 6 centímetros faltantes alguna vez tuvieran

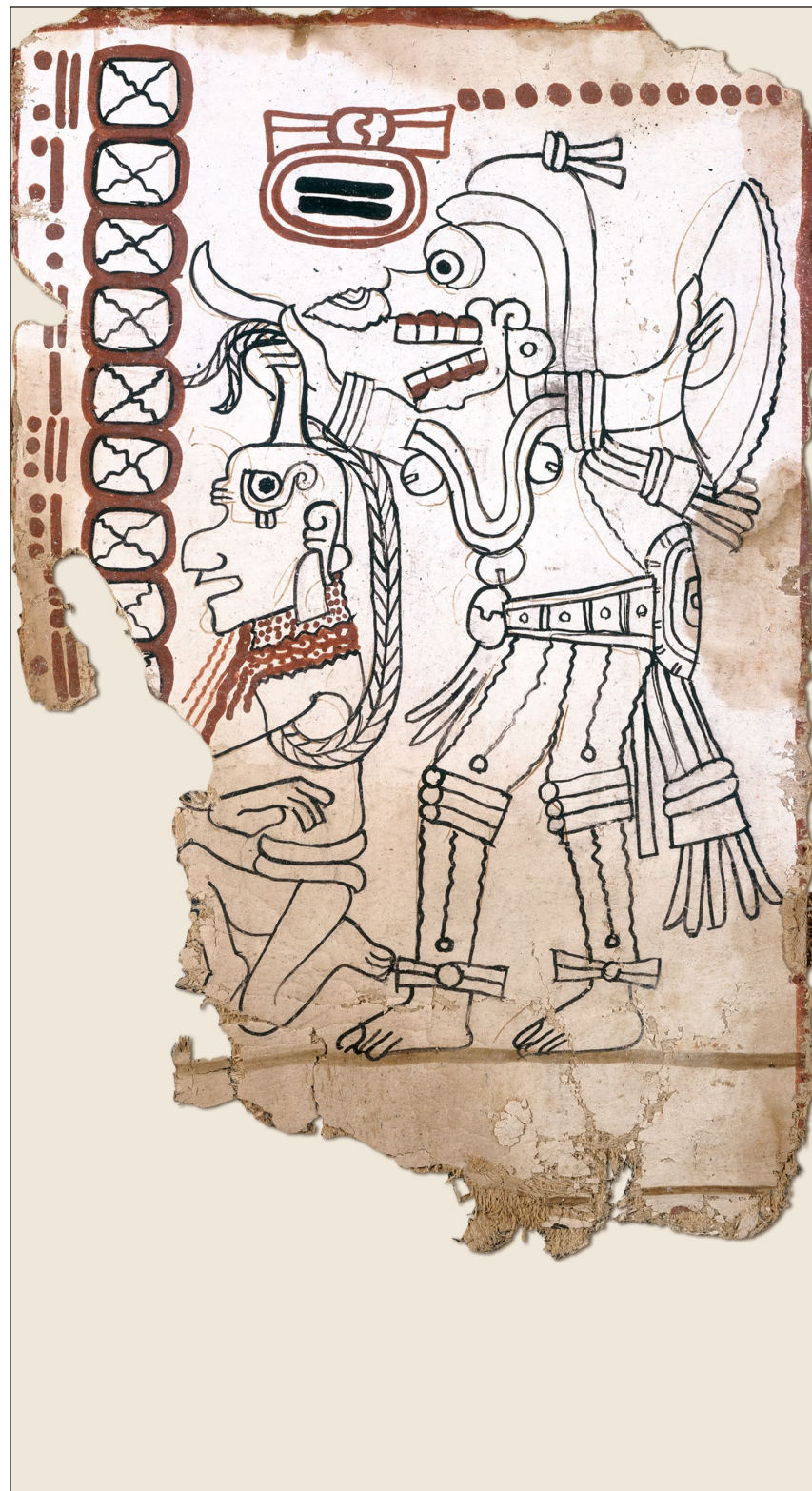


Figura 4. Restauración a su altura original de la página 4 del códice Grolier. Fotografía: Enrico Ferorelli; ilustración: Michael Coe.

información glífica e iconográfica adicional; en la Figura 4 puede verse una reconstrucción del tamaño original de cada página. Como habrá de verse, esto también se sugiere en parte por el recuadro dibujado bajo la figura del anverso de la página 6 del códice Grolier (Figura 4).

El rango de proporciones de los manuscritos mayas más o menos se atiende a las proporciones del cuerpo humano vestido, en la medida en que son todos más altos que anchos. Al respecto, las proporciones del códice maya son muy parecidas a las de las estelas y otros objetos de arte mayas del período Clásico tardío, incluyendo jambas o columnas esculpidas, especialmente en la región Puuc, en Xculoc y en Sayil, en donde abundan las representaciones de K'awiil; son éstas especialmente de interés aquí, puesto que hay dos representaciones semejantes en las diez páginas del códice Grolier. Los dinteles, desde los más tempranos hasta la época de Chichén Itzá, bien pudieron haberse transcrito directamente a partir de libros que siguen las dimensiones del códice Grolier. Aunque no ha sobrevivido libro alguno cuya antigüedad pueda confirmarse como mayor a la del códice Grolier, existe mucha evidencia de prácticas artísticas compartida en diferentes medios incluyendo libros, pintura y escultura.

Para hacer un códice, un escriba maya habría debido tener un amplio suministro de papel de *amate* a la mano. Una vez cortado el papel y marcados los dobleces, el escriba o gente de su taller habrían tenido entonces que doblarlo para hacer las hojas (un tipo de "encuadernación" que se conoce como *leporello*, *concertina* o acordeón). Es este un proceso que no se ha investigado de manera satisfactoria, pero aquí nos apoyamos en los experimentos de Thomas J. Tobin, bibliotecario de la Universidad del Sur de Illinois que ha llevado a cabo los pasos necesarios para construir un códice maya. Tobin sugiere que los mayas tenían algún tipo de instrumento de medición, una plantilla que les permitía marcar con precisión la anchura de cada página (Tobin, 2001): "Hice un bloque de madera de una pulgada de grosor, cinco de anchura y catorce de longitud, asegurándome de que los cortes fueran de 90 grados. Usando esto como plantilla, comencé a doblar el papel colocando el bloque de madera sobre el papel y doblando éste hacia arriba. Este método me permitió lograr un pliegue limpio y recto sin romper el papel."

Lo que también notamos es que la unión de las capas horizontal-vertical-horizontal que puede verse en la Figura 3 apoya el proceso de doblado: Las superficies externas, hechas de fibras horizontales, mantienen las hojas unidas unas a otras porque, aunque son de un material más delgado, son más estables que la capa de fibras verticales más gruesas, que ya se ha roto a lo largo de los pliegues. Esta forma de fabricación soportaba bastante desgaste y uso antes de que las páginas acabaran por separarse unas de otras. Dada esta construcción de capas horizontal-vertical-horizontal, las hojas de papel *amate* permitieron que los pliegues fueran durables.

El último paso en la preparación del códice antes de

escribir y pintar en él era darle una capa uniforme de color blanco, que se aplicaba directamente sobre el papel amate en cada hoja. En el caso de los códices de Madrid, París y Dresde, se ha visto que este material se hacía a base de carbonato de calcio, material disponible en todas las Tierras Bajas mayas. En las páginas del códice Grolier, el material usado fue sulfato de calcio, también conocido como yeso o yeso de París (Ruvalcaba *et al.*, 2007). Como lo han observado Domenici *et al.* (2014:103), esto acerca al códice Grolier con los códices de base de yeso del centro de México y del área mixteca como, por ejemplo, el Cospi, el Selden, el Becker I y el Colombino. Es un material que se halla muy comúnmente en todo México; en la zona maya, se produce actualmente en los estados de Campeche y de Quintana Roo (Perry *et al.*, 2009).

El proceso necesario para producir la base de yeso de París no era sencillo. Una vez extraído, el mineral de yeso tenía que pulverizarse, calentándolo a unos 150° C, tras de lo cual se mezclaba con agua. Una vez hecho esto, comienza a secar a los 10 minutos y ya no puede usarse después de 45 minutos. Esto quiere decir que el especialista en yeso tenía que trabajar rápidamente si quería poder cubrir varias hojas en una sesión. También tenía que tener cuidado de *no* aplicar yeso en las áreas del pliegue entre dos hojas. Una vez seco, es posible que la capa de yeso se puliera, utilizando para ello una piedra de pulido o algún instrumento semejante (ver Coe y Kerr, 1997: 152 en relación con el uso de los pulidores de papel). Una vez concluido este proceso, las páginas plegadas del libro quedaban listas para pintar y escribir en ellas.

Completado el proceso anterior, el artista podía sentarse a hacer su trabajo. ¿Cómo comenzaba a trabajar? Algunas de las mejores evidencias sobre el modo en que trabajaban los pintores mayas proviene de la cuidadosa documentación que llevó a cabo Ann Axtell Morris (1931) en Chichén Itzá, quien descubrió que los pintores hacían esbozos de dos diferentes maneras en el Templo de los Guerreros y en la estructura sepultada dentro de éste: el Templo del Chacmool. En éste último, los artistas esgrafiaron un boceto sobre el yeso húmedo, técnica conocida en la pintura mural europea como *sgraffito*; según notó Morris, *ni una sola línea del boceto original se replicó en la pintura final* (Morris, 1931: 372) (Figura 5c). En la pintura del Templo de los Guerreros, que es posterior al Templo del Chacmool, los artistas hicieron su boceto con líneas rojas aplicadas sobre el yeso húmedo y con frecuencia tomaban este original como guía, aunque está claro que ceñirse al mismo no era esencial (Figura 5). Morris se sorprendió al descubrir que ocasionalmente las líneas del boceto eran seguidas de manera meticulosa (Morris, 1931: 379) y no dudó en identificar el mal trabajo (en una sección sostiene que "es este el peor mural maya que se haya descubierto hasta ahora"; Morris, 1931: 415); también comenta que frecuentemente el boceto y las líneas finales a menudo se produjeron con poca separación temporal y que el autor de ambos era la misma persona, lo que puede ser el caso con frecuencia, independientemente de que se hayan seguido o no las líneas del boceto en la pintura final. En la parte exterior del Templo de los Guerreros, en la vigesimosegunda capa de 131 capas de pintura de estuco, Morris halló una vez bocetos que apenas sugerían lo que habría de ser la pintura final de un dios de la muerte muy similar al que aparece en la página 6 del Grolier. En este caso, la figura se bocetó en negro, lo que le da a la copia que hizo Morris una apariencia extraña. De manera que resulta inquietante, el dios de la muerte parece tener dos juegos de



Figura 5. Templo de los Guerreros, detalles de guerreros y prisioneros individuales: (a) imagen final, con el boceto visible en color rojo; (b) boceto subyacente; (c) pintura final. Esta ilustración se publicó mostrando el boceto subyacente en gris, si bien Morris lo describe como rojo en su texto. Dibujos: Ann Axtell Morris; manipulación de color: Mindy Lu.

dentadura (Figura 6).

Según Susan Milbrath, "las líneas rojas del boceto [en el códice Grolier] muestran que el artista llevó a cabo numerosos cambios en la posición de las figuras, detalle que no se ve muy a menudo en los códices precolombinos"; como evidencia de lo contrario, Milbrath cita el trabajo de Elizabeth Boone con el códice Nuttall, que es un manuscrito mixteco (Milbrath, 2002: 61). Milbrath manifiesta que estos cambios en el códice Grolier son evidencia "de un artista inepto que mueve las partes de una figura o de un topónimo sin molestarse de cubrir las líneas originales." Sin embargo, todo lo que sabemos sobre la manera en que los mayas hacían sus pinturas, especialmente en Chichén Itzá, apunta a que los artistas trabajaban justamente de esta manera y que unos se ceñían más a las líneas del boceto que otros. Preparaban una superficie uniforme y luego trazaban líneas rojas sobre ella, probablemente trabajando rápidamente con el pincel. Es esto lo que hizo el autor del códice Grolier.

Es pertinente mencionar aquí algunas comparaciones con otras pinturas mayas. En San Bartolo, las pinturas ejecutadas casi



Figura 6. Pintura exterior, Templo de los Guerreros. Pintura reconstructiva de Ann Axtell Morris de la vigesimosegunda capa de pintura de la superficie norte del edificio.

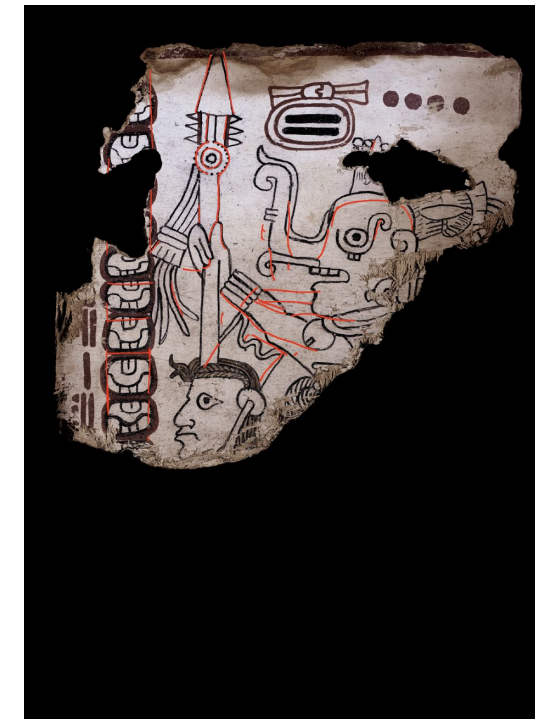
1,500 años antes del Grolier se ciñen mucho a los bocetos en la aplicación acabada y final de los pigmentos, aunque sí hay casos ocasionales de divergencia (Hurst, 2005). Los artistas de Palenque bocetaban con pintura roja o negra en el caso de la escultura tanto en piedra como en estuco y también para las pinturas (Robertson, 1983: 18-19); en el caso de muchos estucos, los artistas hacían incisiones en las paredes con un implemento agudo (Robertson, 1985a: 44). Tanto en Bonampak como en Calakmul, la línea roja del boceto alcanza a verse a través del pigmento blanco de los vestidos de las damas de alto rango, que se pintaron con una línea delgada de pigmento, como para indicar que las prendas estaban hechas de una delgada tela de gasa de alta calidad. Si bien el pigmento alguna vez pudo

haber cubierto las líneas rojas del boceto, estas líneas son ahora visibles, revelando la atención que el artista puso en el cuerpo femenino, especialmente en lo que hace a pechos y muslos. El boceto ancla el cuerpo en forma muy similar a como el modelado de cuerpos y ropa interior en estuco de los personajes del Palacio en Palenque se trabajaron y acabaron plenamente, a pesar de que los artistas sabían que éstos habrían de quedar completamente cubiertos por las capas de estuco subsiguientes (Robertson, 1975). Las líneas del boceto van desde lo general y aproximado en Bonampak hasta las guías precisas, aunque trazadas a mano libre, en Palenque.

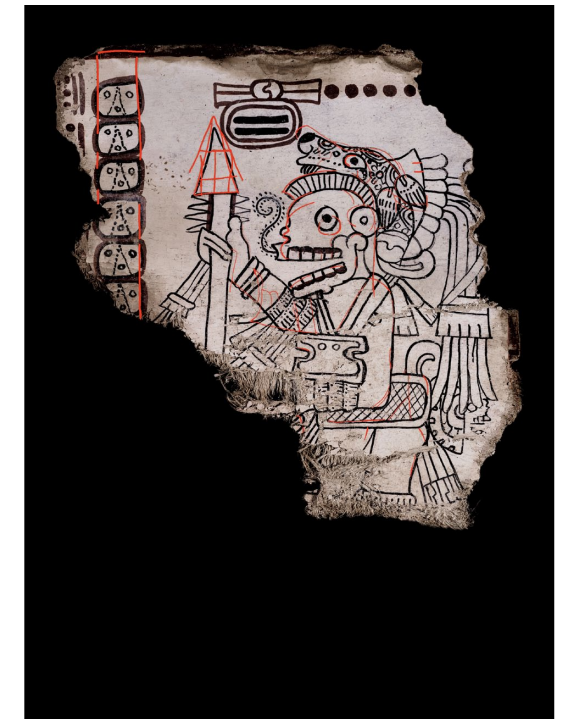
La práctica de esbozar retículas glíficas continuó durante generaciones, incluyendo paneles esculpidos de manera gruesa

y muy general en los monumentos de piedra, con el fin de tallar jeroglíficos en ellos y hacer bocetos en rojo para la superposición de glifos de estuco. Varios artistas intervinieron para realizar el códice de Dresde, que es la obra maestra de los libros mayas que han sobrevivido, y todos ellos partieron de bocetos hechos en rojo (si se quieren consultar todas las ilustraciones del códice de Dresde, ver Dresde s.f.a. y s.f.b.). A partir de la página 10 del códice de Dresde, es posible ver líneas rojas detrás de los glifos; en la página 11, que está mejor conservada, puede verse claramente una retícula hecha con trazos verticales fuertes y horizontales menos fuertes, ejecutados en tinta aguada roja y así continúa con más fuerza el trazado de retícula a partir de este punto del manuscrito. En la página 38 del Dresde pueden incluso verse glifos pálidos que nunca se pintaron con el pigmento oscuro final. Pueden verse líneas de retícula de color rojo deslavado que son menos ortogonales y hacen mayor énfasis en las líneas horizontales en el códice de Madrid (por ejemplo, en la página 17 del códice de Madrid; si se desea consultar todas las ilustraciones del códice de Madrid, ver Madrid s.f.). Líneas negras desvanecidas dan forma a los marcos glíficos en el códice de París. En ninguno de los otros tres manuscritos mayas sobrevivieron líneas de los bocetos, sino sólo los perfiles de la retícula. El consumado artista que ejecutó la página 39 del códice de Dresde se guió por múltiples líneas de retícula para organizar la escala y la iconografía de las figuras pintadas de las diferentes deidades.

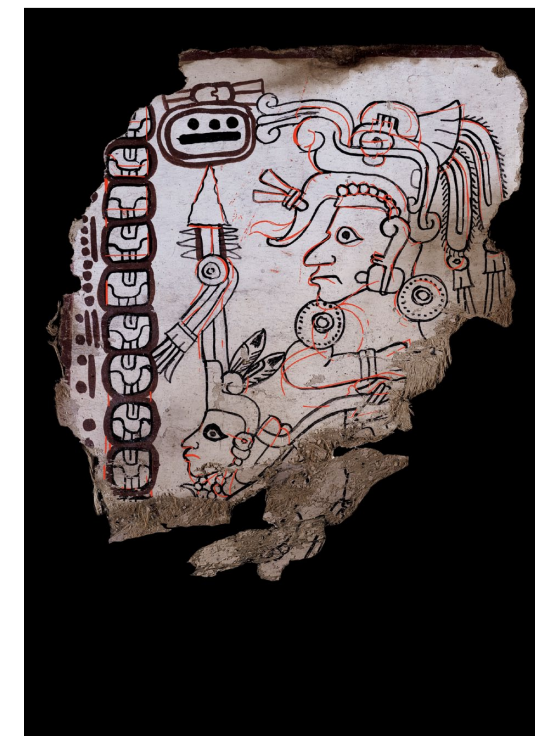
El pintor del códice Grolier utilizó tanto retículas como bocetos, revelados en una serie de dibujos hechos por Houston, basándose en las fotografías de Ferorelli (Figuras 7-9). Una vez que las superficies del anverso y del reverso se hubieron preparado por completo con yeso, se perfiló todo el marco con una línea de color rojo aguado, misma que fue cubierta más tarde con un pigmento rojo espeso; un examen



a



b



c



d

Figura 7. (a-d) Páginas 1, 2, 3 y 4 del códice Grolier, enfatizando los bocetos subyacentes en color rojo. Fotografías: Enrico Ferorelli; dibujos de los bocetos subyacentes: Stephen Houston.

cuidadoso revela la línea roja más clara bajo la más gruesa. Posteriormente, se hicieron líneas guía a la izquierda de cada página, para poner la columna glífica: dos líneas trazadas desde la parte superior hasta la parte inferior, con múltiples líneas más delgadas de izquierda a derecha, creando así cajones para los glifos, si bien estos cajones fueron en su mayoría ignorados. Aún así, estas líneas-guía cumplieron su función, al apartar la columna para el texto. Las líneas pareadas más gruesas de la columna glífica siguen hasta la parte inferior, como puede verse en la página 6 del Grolier, así como en algunas otras hojas (Figura 8b). Presumiblemente, debieron usarse para texto que nunca se acabó, sirviendo la línea superior para crear un piso para las figuras representadas de pie. En la página 8 del Grolier, dos líneas delgadas dibujadas de izquierda a derecha corren directamente bajo el templo y convergen en el borde de éste (Figura 8d). Las líneas base son tan rectas que sugieren el uso de algún tipo de regleta para su trazo, quizá una herramienta similar a la usada para cortar los bordes rectos del papel (ver el reverso del facsímil). Aún los números de anillo se bocetaron, si bien la pintura final los cubre casi por completo: en la página 10, puede verse que bajo el punto del número 11 —escrito con barras y puntos— hay un boceto de color negro diluido, en tanto que bajo las barras el boceto parece haberse hecho con líneas delgadas de color rojo (Figura 9b). Aquí, al igual que en el caso de los textos de la columna jeroglífica, el artista utilizó un pincel muy grueso (y diferente) en la ejecución final. Con el fin de hacer una comparación cabe decir que en Río Azul subsistieron algunas de las líneas de la retícula, a pesar de que se hicieron esfuerzos para eliminarlas mediante raspado una vez que la pintura final se terminó (Figura 10). No muchos pintores querían que pudiera verse el esqueleto de su trabajo, pero al pintor del



a

b



c

d

Figura 8. (a-d) Páginas 5, 6, 7 y 8 del códice Grolier, enfatizando los bocetos subyacentes en color rojo. Fotografías: Enrico Ferorelli; dibujos de los bocetos subyacentes: Stephen Houston.



a

b

Figura 9. (a-d) Páginas 9 y 10 del códice Grolier, enfatizando los bocetos subyacentes en color rojo. Fotografías: Enrico Ferorelli; dibujos de los bocetos subyacentes: Stephen Houston.

Grolier no le importó.

Una vez que se preparó la retícula, una sola mano ejecutó las figuras con un pincel fino; los dibujos de Houston revelan la ejecución suelta y notablemente casual de los bocetos. El artista trabajó con una línea roja suelta y ejecutada rápidamente para dibujar las figuras, ocasionalmente cambiando a una línea delgada de tinta aguada color gris, como en el caso de la figura con cautivo de la página 1 del Grolier,



Figura 10. Río Azul, detalle del texto con línea guía. Fotografía: George Stuart.

pero con una escala constante de una página a la otra y sin titubear (Figura 7a). Las líneas son cortas y no continuas, como si las hubiera ejecutado con muy poca presión, posiblemente utilizando una pluma. El artista apenas sugiere las figuras, especialmente evidente en el inusual tocado del cautivo que aparece en la página 1 del Grolier. Las dos imágenes de K'awiil, que aparecen las páginas 1 y 4 del Grolier, muestran que el artista puso en el boceto de la página 4 mucho más detalle y esencialmente terminó con tinta roja la flor del tocado más próxima a la oreja, lo que quizá explica la ausencia de la línea negra del terminado en este caso. En la página 9 del Grolier, el boceto pone especial cuidado en el mentón irregular de la deidad y en la piedra que sostiene en la mano, junto con el ave que emerge de la cabeza del cautivo: son estos elementos esenciales que el artista no quiso omitir o correr el riesgo de no tener espacio para ellos en la versión final (Figura 9a). En ocasiones, la disparidad entre la línea del boceto y la obra terminada parecerían acusar a la presencia de dos pintores distintos. En la página 8, por ejemplo, las puntas angulares de los dardos que presenta el boceto acaban siendo formas más redondeadas en la versión

final, en lo que constituye una de las ejecuciones más divergentes entre boceto y versión final (Figura 8d). Sin embargo, la mayoría de las características, como la distintiva pluma única que cruza el adorno del tocado, se reprodujo exactamente en la versión final, con algunas excepciones: en la página 6, el boceto de la espalda de la deidad de la muerte es una sola línea, ejecutada rápidamente, en tanto que la versión final es una línea quebrada e irregular, consistente con el aspecto esquelético y pétreo de la deidad (Figura 8b). La línea del boceto no es sino una guía de trabajo y el artista puso una mayor atención en su ejecución final. Cosas que podrían considerarse obra de dos artistas distintos si partimos de ejemplos aislados, como es el caso de los dardos que aparecen en la página 8, son casi seguramente el trabajo de un solo artista (Figura 8d).

Algunas líneas, como la línea negra angular que aparece hacia la parte baja de la página 8, sugieren que en algún momento existió la intención de agregar elementos a la versión final. A lo largo de todo el manuscrito, el pintor maneja con habilidad pigmentos negros, café, rojos y azules; los tonos y la intensidad son congruentes de una página a la otra; se trata, sin duda, de la obra de un artesano experimentado. Al trabajar, alternó los colores rojo y negro, pero el pigmento final que utilizó fue una línea gruesa, color rojo oscuro que cubría el negro en todas las páginas, terminando así el manuscrito con el mismo color con que lo había empezado. El artista del códice Grolier terminó la pintura en un lado de la hoja enyesada de papel *amate* y permitió que se seque. No pintó el reverso; el pintor del códice Cospi, que es un manuscrito del grupo Borgia, dejó páginas en blanco tanto en el anverso como en el reverso; asimismo, hay tres páginas sin pintar en el anverso del códice de Dresde. El códice Grolier se pintó sólo de un lado y se consideró suficientemente completo como para comenzar a utilizarlo.

Estudio científico del códice Grolier

Se supone que cuando el códice llegó a la ciudad de Nueva York, en 1971, Gordon Ekholm, que entonces era curador del Museo Americano de Historia Natural, recibió una hoja del mismo, acabada con su capa de yeso pero sin pintar, con el fin de someterla a un estudio científico. El museo ha informado que la página no está en sus acervos y no hay ningún registro de su examen. En 1973, Coe envió un pequeño fragmento de papel sin pintar que venía con el códice al Dr. James Buckley de la empresa Teledyne Isotopes, en Westwood, Nueva Jersey. El resultado de su estudio se publicó el mismo año en el periódico *Radiocarbon* 15(2):293, de la manera siguiente:

I-6107. Códice maya 720 ± 130 años antes del presente² 1230 d.n.e.

En 2014, utilizando la versión 1.5 del programa Quickcal 2007 del Cologne Radiocarbon Calibration and Paleoclimate Research Package (Paquete de Investigación de Calibración y Paleoclima por Radiocarbono de Colonia), la calibración arrojó el siguiente resultado:

Año 1257 ± 110. 1σ 1147–1367 d.n.e. (68.3% de probabilidad)

El informe publicado en 2007 por el equipo de Ruvalcaba en relación con su examen no destructivo del códice Grolier comienza con este prefacio, que resulta un tanto ambiguo: “Dado su raro contenido iconográfico y su hallazgo extra-arqueológico, los especialistas no tienen seguridad sobre su autenticidad, misma que lo colocaría entre los tres tres códices mayas que se conocen en el mundo (los códices de Dresde, París y Madrid)” (Ruvalcaba *et al.*, 2007: 299). Para llevar a cabo su estudio, Ruvalcaba y sus colegas utilizaron las técnicas de Emisión de Rayos X Inducida por Partículas (PIXE) y de Espectrometría de Retrodifusión de Rutherford (RBS). Sin tomar muestras directamente del códice, pudieron identificar el recubrimiento de sus páginas como yeso (Ruvalcaba *et al.*, 2007: 299). También confirmaron los tres pigmentos o tintas que utilizó el artista-escriba que ejecutó el manuscrito: En todo el códice se utilizó rojo y negro; adicionalmente, se utilizó azul únicamente en la página 10. Ruvalcaba y su equipo no pudieron hallar ningún pigmento, tinta o compuesto modernos que pudieran indicar un origen reciente del códice. Más bien, la evidencia existente apuntaba en dirección contraria: el negro era carbón y el rojo hematita u ocre rojo, con el alto contenido habitual de Fe (hierro). Se trata exactamente de los mismos pigmentos utilizados en los tres códices que ahora están en Europa, así como en los engobes tipo códice que se utilizaron para pintar las vasijas de cerámica del primer milenio de nuestra era.

Y, ¿de qué estaba hecho el azul que aparece en la página 10 del códice? El pigmento ampliamente conocido como “azul maya” consiste en una combinación de pigmento azul a base de añil fijado en paligorskita; esta última sustancia es un raro mineral arcilloso que se ha hallado en un cenote de Yucatán y en otro cenote en Campeche; es posible que exista una tercera fuente en Oaxaca, aunque hasta ahora no ha sido posible localizarla (Magaloni

Kerpel, 2004; Arnold *et al.*, 2008; Houston *et al.*, 2009; López Luján, 2010: 72). El aparato PIXE que se utilizó para el estudio no fue capaz de detectar la presencia o ausencia de añil orgánico. Sin embargo, “los espectros PIXE correspondientes al tono azul muestran, de hecho, una composición que correspondería a la de la ‘paligorskita.’” Los autores agregan “llegamos a la conclusión de que no se hallaron pigmentos sintéticos modernos en el pigmento azul” (Ruvalcaba *et al.*, 2007: 303). Aunque el pigmento se identificó en la década de los 60s (Gettens, 1962), la síntesis moderna del azul maya siguió siendo un desafío hasta la década de los 80s (Littman, 1982; consultar también Arnold *et al.*, 2008). Por lo tanto, no existe razón alguna para pensar que el azul que aparece en la página 10 del códice Grolier es una sustancia distinta al azul maya, que es un pigmento tradicional de uso muy extendido en la antigua Mesoamérica.

Recientemente, Carlson informó (2014) que, “a partir de 1982, utilizando pequeñas muestras del códice que obtuve de su propietario [original] para su estudio, he trabajado con varios consultores profesionales con el fin de identificar con exactitud la fibra del papel de corteza, determinar la composición química de su recubrimiento de estuco y para obtener dos fechas de radiocarbono mediante el uso de un Espectrómetro Acelerador de Masa (AMS, por sus siglas en español), a partir de pequeñas muestras de las páginas 2 y 11 del códice Grolier” (página 11 = parte baja de la página 10). Según Carlson, las fechas de radiocarbono por AMS se obtuvieron en las instalaciones que la Fundación Nacional para las Ciencias tiene en la Universidad de Arizona. La muestra correspondiente a la página 11 (la parte baja de la página 10) dio una fecha no calibrada de carbono 14 de 809 +/- 49 años (con una desviación de 1 sigma), o de 1063–1291 d.n.e. (y 1132–1292 d.n.e. con desviación 2 sigma) (Carlson, 2014; consultar también Carlson, 2012-2013: 26).

A continuación, un resumen de los análisis de radiocarbono que se han llevado a cabo:

Muestra 1: Fragmento de papel no pintado que acompañaba al códice. Publicado en 1973.

720 ± 130 años antes del presente.

Calibrado con la versión 1.5 del programa Quickcal 2007:

1257 ± 110 d.n.e.
1 sigma 1147–1367 d.n.e. (68% de probabilidad)
2 sigma 1037–1477 d.n.e. (95% de probabilidad)

Muestra 2: de la página 11 (parte baja de la página 10) del códice. Publicado en 2002.

809 ± 49 años antes del presente.

Calibrado con la versión 1.5 del programa Quickcal 2007:

1212 ± 40 d.n.e.
1 sigma 1172–1252 d.n.e. (68% de probabilidad)
2 sigma 1132–1292 d.n.e. (95% de probabilidad)

No se han hecho estudios científicos adicionales del manuscrito, pero a juzgar por las fechas anteriores existe evidencia radiométrica categórica que no es fácil de descartar, en el sentido de que el códice Grolier debió crearse alrededor del siglo XIII d.n.e. (Buckley, 1973; Carlson, 2012-2013, 2014).

Estilo del códice Grolier

Cientos de años antes de que el autor del códice Grolier tomara su pincel, los artistas mayas ya trabajaban con múltiples formatos y en muy diferentes escalas. Ya sea en pintura sobre cerámica o en las inscripciones de una estela, muchos artistas bien pudieron trabajar a partir de una fuente de papel, casi seguramente un códice, pues era éste un medio fundamental para toda la pintura y, de hecho, para toda la producción artística. Algunos pintores de murales, como los de Bonampak, parecen haber sido también escultores (Miller y Brittenham, 2013: 57-59); un proyecto de gran envergadura, como el de los murales de Bonampak, bien podría haberse compuesto previamente en papel antes de su trasposición al muro, especialmente dada la repetición de formas de los personajes que aparecen en otras partes y que parecen haberse reconfigurado para los muchos muros. Algunos pintores de murales, como los de la Estructura Chiik Nahb Sub 1-4 de Calakmul probablemente también eran pintores de vasos, a juzgar por la manera en que plasman la forma humana y las dimensiones de los tableros pintados, que son análogas a las dimensiones “desenrolladas” de los vasos cilíndricos mayas; ¿habrán sido asimismo pintores de libros?

No ha sobrevivido ningún libro de amate intacto que date del período Clásico, si bien Thomas Lee (1985: 28) cita una lista de posibles códices en sitios como Uaxactún, Nebaj y Altun Ha, aunque hoy en día tristemente son apenas fragmentos de estuco pintado (ver también Smith, 1950; Smith y Kidder, 1951; Pendergast, 1969). Algunos de estos fragmentos bien pudieron haber sido guajes pintados u otros artículos perecederos recubiertos de estuco, aunque Nicholas Carter y Jeffrey Dobreiner (comunicación personal, 2015) examinaron recientemente el códice de Uaxactún, algunos fragmentos del cual se encuentran en el Museo Peabody, en la Universidad de Harvard. Su examen microscópico parece confirmar que su sustrato alguna vez fue de papel de amate. Michael Coe (1977) también hizo notar que es frecuente encontrar representaciones de códices en las escenas pintadas en las vasijas mayas del período Clásico tardío (consultar también Coe y Kerr, 1997). Es común ver que estas representaciones muestran a los libros forrados con piel de jaguar, lo que probablemente servía para evocar el concepto de tronos y la institución del gobernante. No ha sobrevivido ninguna cubierta de un códice maya, aunque Ludo Snijders (2014) demostró recientemente que la cubierta frontal del códice Laud alguna vez estuvo recubierta con piel proveniente de la cabeza de un jaguar, en tanto que la piel del cuarto trasero sirvió como forro de la cubierta posterior, lo que habría transformado simbólicamente a las páginas pintadas en el cuerpo del felino. Además, el uso de cajas de madera, piedra y cerámica probablemente servían para añadir protección a los libros.

El estilo artístico pasaba por una época de cambio en vida del artista maya que pintó el códice Grolier, pues le tocó trabajar en un período de decadencia y sincretismo en toda Mesoamérica. El gran cambio estilístico que había tenido lugar en el siglo IX habría de continuar hasta la época de la invasión española. En toda Mesoamérica, a raíz del abandono de las ciudades mayas que tuvo lugar al final del primer milenio, la figura antropomórfica pasaría a ser representada de manera altamente convencionalizada. Esto llevó al abandono de la representación naturalista del cuerpo humano y del espacio que había caracterizado al arte maya en particular en el siglo VIII d.n.e., pero que rara vez fue bien recibida en el centro de México, en donde apareció apenas en sitios regionales aislados como

Xochicalco y Cacaxtla. Las representaciones de seres humanos y de deidades que muestran el cuerpo predominantemente de perfil o de frente (y también los demás miembros del cuerpo, especialmente las piernas, pero también con frecuencia los brazos) fueron típicas del centro de México, aunque hay casos en los que la representación de algunos torsos sugieren una vista de tres cuartos. Las proporciones corporales presentes en el códice Grolier y la representación convencional de las figuras es congruente con las obras típicas que se dieron durante un período de varios siglos, desde la época de Chichén Itzá hasta la invasión española. Es en esta época en la que los artistas enfatizaron lo que se sabe del cuerpo humano más que su apariencia: es decir, después de que los mayas del siglo VIII habían logrado dominar la representación del cuerpo humano en el espacio. Este último logro específico habría de sobrevivir sólo en una obra excepcional, como lo es el códice de Dresde.

Una de las primeras obras fechadas que se dan en este estilo convencionalizado en la región maya es la Gran Cancha para el Juego de Pelota de Chichén Itzá, en el año 864 d.n.e. (Wren *et al.*, 1989). Para finales del siglo X, toda atención que aún pudiera haber quedado sobre la vieja manera de representar escorzos y lograr vistas naturalistas estaba reservada probablemente para aquellos formatos conservadores que dependían del copiado, una vez más como puede verse quizá en el códice de Dresde, en donde el trabajo de sus muchos escribas acusa un estilo fluido de representar el cuerpo. Para entonces estaba mucho más extendido el estilo del altiplano de México, desde Teotihuacan hasta Tenochtitlan, pasando por Tula, que los múltiples estilos que desarrollaron los mayas. Para finales del período Postclásico temprano, si es que no antes, el estilo en toda Mesoamérica se había hecho mucho más homogéneo y habría de permanecer así hasta la invasión española.

El autor del códice Grolier dominaba perfectamente el estilo maya de este último período, especialmente en relación con los temas iconográficos y la representación de manos, aunque también adoptó algunas de las formas y características de los manuscritos mixtecos contemporáneos y de otras obras que quizá pertenecieron a esta época en toda Mesoamérica, en particular la forma en que lo plasmaron los artistas de Tula, Hidalgo. Hasta donde puede verse, las proporciones de las figuras que aparecen de pie en el códice Grolier son típicas del arte maya durante este período. Las figuras presentan variaciones en sus proporciones entre 1:4 y 1:5; también presentan variaciones en su altura: la deidad de la muerte que aparece en la página seis es más alta que la deidad solar anciana que aparece en la página cinco. Las figuras que están de pie en el códice de Dresde tienen siempre una proporción 4:1, en tanto que las del códice de Madrid varían entre 1:3.5 y 4.

Pero las mejores comparaciones que pueden hacerse del códice Grolier no son sólo con los otros códices mayas, sino con algunos objetos portátiles, incluyendo los *oyohualli* (conchas talladas de *Patella mexicana* o lapa gigante) y las vasijas de cerámica tallada. La representación de K'awiil que aparece en una vasija de cerámica naranja delgado con patas, fabricada probablemente entre finales del siglo IX y el siglo X y que se supone proviene de Yucatán, nos ofrece una comparación útil, especialmente en lo que hace a la representación de la forma del hocico y de las proporciones del cuerpo (Yale University Art Gallery 1958.15.22); otras vasijas de este período dan evidencia

^[1] Para efectos del fechamiento con radiocarbono, el “presente” se define como el año 1950 d.n.e



Figura 11. Vasija Naranja Delgado X, Emiliano Zapata, Tabasco; actualmente en el Museo Carlos Pellicer, Villahermosa, Tabasco. Fotografía: Michel Zabé.

de la tradición artística maya en lo que hace a las vasijas Naranja Delgado X (Figura 11). Los ejemplos más tardíos de este tipo de vasijas provienen de la Ofrenda 14 del Templo Mayor (López Luján, 2005: 174-178), en donde el formato parecería ser arcaizante. Es importante resaltar que no debe hacerse demasiado énfasis en las proporciones corporales en distintos medios: es más bien la representación convencional de las figuras en dos dimensiones lo que resulta constante en el arte maya, tolteca, mixteco y azteca durante el período Postclásico. Este sistema es muy distinto en las esculturas tridimensionales, algunas de las cuales se ciñen a las proporciones corporales características de los seres humanos adultos: 1:6 y 1:7 en el arte azteca. Las proporciones que pueden verse en Chichén Itzá y en Tula muestran proporciones tanto alargadas como atenuadas, especialmente en las representaciones hechas en pilares, con el fin de llenar el formato de los alargados y estrechos volúmenes de piedra, en las que a los guerreros se les representa típicamente en ambos sitios con una proporción 1:8. Hechos en esta misma época, los personajes convencionalizados de las bancas halladas en Tula presentan una relación 1:2.5, como si estuvieran aplastados y constreñidos por la altura limitada; los personajes de las bancas o plataformas del Mercado, que quizás son de las últimas obras hechas en Chichén Itzá, presentan una relación 1:4. Varios *oyohualli* incisos son personajes de perfil que, como los del código Grolier, muestran un torso en tres cuartos y piernas representadas de perfil que no se traslapan sino hasta llegar casi a la entrepierna; estos objetos también datan del período Postclásico temprano y pueden verse como ornamentos de guerreros y otros personajes en Chichén Itzá. Al igual que estas obras, los personajes del código Grolier se adaptan al espacio vertical del que disponen que, en este último caso, está determinado por la altura del papel *amate* mismo.

La línea redondeada dibujada en el pliegue interior de los codos de algunos de los personajes del código Grolier sugieren que existía aún algo de familiaridad con los escorzos de las representaciones mayas del siglo VIII, como puede verse en las páginas 3, 4 y 5 del Grolier; todos los artistas que hicieron el código de Dresde utilizaron esta misma convención, a menudo de manera más natural y con mayor soltura que en las ejecuciones del Grolier. Las manos representadas en el código aparecen sosteniendo lanzas y cuerdas y muestran la parte carnosa interna de la base del pulgar y la palma de la mano; las mejores comparaciones de esto provienen de Chichén Itzá en general y de las estela Josefowitz en particular (Miller y Martin, 2004: lám. 107), aunque es posible hallar similitudes en los murales de Bonampak y en las tallas de Yaxchilán del siglo VIII. El artista demuestra una habilidad practicada y bien aprendida en la representación de brazos y manos, que muestran profundidad y movimiento, en tanto que el rostro se representa en todos los casos de manera plana y carente de todo sentido de profundidad, excepto por

la ligera curva que indica la fosa nasal. La representación ocasional de la mano derecha en donde debió representarse la mano izquierda, como en las páginas 4, 7 y 8 del código Grolier también es común en los vasos mayas y en las pinturas de Cacaxtla, pero no aparece en ninguna otra parte.

En el trabajo del artista del Grolier pueden detectarse varias prácticas que caracterizan su trabajo, recordando obras de épocas anteriores y presagiando obras posteriores. La mayor parte de las formas circulares y ovaladas se hicieron con dos trazos: para representar ojos, el artista dibujó típicamente una larga línea comenzando en la parte superior izquierda, bajando y continuando hasta el borde exterior del ojo; con un segundo trazo dibujó el borde superior (Figura 12). La línea final es más gruesa y generalmente más estable, pero al mismo tiempo menos libre y más cuidadosa; el artista bien pudo utilizar el mismo pincel que usó para el boceto, pero cargando más pintura en él y aplicándolo con mayor presión. Podemos observar el mismo fenómeno en los signos de los días: todos ellos muestran una curva característica hacia la izquierda, seguida de una a la derecha para completar la forma ovalada. En la página 9 del Grolier, los dos ojos humanos se pintaron de manera similar, pero aún es posible ver el boceto más fino y suelto en el ojo de la deidad, en la parte superior. En la página 6, para hacer la gran pupila oscura del ojo del prisionero, el artista hizo presión en el pincel varias veces, trabajando en círculo para distribuir la pintura, dando como resultado un círculo grande y no muy preciso (Figura 13).

Antes del año 900 d.n.e., el borde superior de un ojo pintado por los mayas casi siempre era una línea suelta y casi recta que se ahusaba hasta hacerse muy delgada. Pero para la época en la que se hizo el código Grolier, el ojo maya había adoptado un borde superior característicamente redondeado y puntuado por el gran punto negro de la pupila. Es esta la manera común de representar ojos en Chichén Itzá, especialmente en el Templo de los Guerreros (Figura 5), al igual que en las pinturas costeras de Tanchah que, como habremos de ver, ofrecen una prueba crucial para establecer la autenticidad del manuscrito (Figura 14): uno de los ejemplos más tempranos que se conocen es el de la



Figura 12. Detalle de ojo en la página 7 del código Grolier. Fotografía: Michael Coe.



Figura 13. Detalle de ojo en la página 6 del código Grolier. Fotografía: Michael Coe.



a



b

Figura 14. Montaña de maíz: (a) Tanchah, Estructura 44 (fotografía: Michael Coe, 1974); (b) grafiti en Pasión de Cristo (dibujo: Stephen Houston).

estela Josefowitz, que se ha fechado con seguridad en el año 864 (Miller y Martin, 2004). Los ojos de los personajes que aparecen en el códice de Dresde, aunque fueron ejecutados por varios artistas, también son redondeados, pero la forma angulada de su representación en los rostros transmite al espectador la idea de que su forma es más almendrada.

Las orejas que se representaron en el códice Grolier se ciñen a ciertas convenciones que también están presentes en el códice de Dresde, con lóbulos superiores grandes y algunas veces cuadrangulares y un lóbulo inferior alargado hacia abajo. Muchas de las deidades llevan ornamentos en las orejas que cubren la oreja misma, pero las deidades que aparecen en las páginas 1, 3, 5 y 7 del códice Grolier y en particular las de la página 9 revelan orejas distendidas por el uso de ornamentos que han sido retirados de manera explícita; algunos de ellos aparecen reemplazados por tiras de tela. En las páginas de Venus del códice de Dresde, cada una de las deidades de la página 50 muestran justamente este tipo de oreja. Hay representaciones mayas de prisioneros que datan del período Clásico y que muestran lóbulos inferiores distendidos, pero la parte superior del lóbulo es la parte más ancha de la oreja de la deidad de la página 9 del códice Grolier; esto no ocurre en las representaciones del período Clásico.

Tema y contenido en el códice Grolier

Calendarios de Venus en Mesoamérica

El códice Grolier es uno de cinco manuscritos precolombinos que contienen calendarios para el planeta Venus. Puede demostrarse que los cinco datan del período Postclásico, pero sólo el códice Grolier ha sido sometido a pruebas de radiocarbono. Tres de estos manuscritos (el Borgia, el Vaticano A y el Cospi) se hicieron sobre piel de venado, en tanto que los otros dos —el códice Grolier y el códice de Dresde— se hicieron usando papel de corteza (papel de *amate*) como base. En los códices Borgia, Vaticano B, Cospi y Grolier, la capa blanca que recubre la base es yeso (sulfato de calcio), pero en el códice de Dresde esta capa está hecha a base de cal (carbonato de calcio).

El primero en reconocer el calendario mesoamericano de Venus fue Ernst Förstemann en el siglo XIX, en el curso de sus estudios sobre el códice de Dresde (1880, 1906). En 1898, su compatriota Eduard Seler (1898, 1904) mostró la gran similitud que existe entre el calendario de Venus del códice de Dresde y los que aparecen en los códices del llamado “Grupo Borgia” (códices Borgia, Vaticano A, y Cospi).

El descubrimiento básico de estos antiguos pueblos mesoamericanos descansaba sobre la observación del número de días que transcurren entre la primera aparición o salida heliacal de Venus como Lucero Matutino (es decir, cuando sale por oriente poco antes que el sol) y su siguiente salida heliacal. Calcularon que este período constaba de 584 días, resultado notablemente cercano a la duración verdadera del período sinódico, que es de 583.92 días. Ninguna cultura mesoamericana manejaba fracciones, ni siquiera los mayas que estaban muy avanzados en matemáticas. Lo que buscaban constantemente eran súper ciclos temporales que pudieran ligarse con ciclos rituales o astronómicos de menor duración, con el fin de conciliar estos valores. Recientes investigaciones llevadas a cabo por Bricker y Bricker van más allá de las relaciones fundamentales de Venus (Bricker y Bricker, 2011); en el presente estudio, revisamos su investigación y enfatizamos lo que resulta relevante para efectos del códice Grolier (Coe, 1973; Carlson, 1983).

Cinco períodos de Venus, de 584 días de duración equivalen exactamente a ocho años solares aproximados de 365 días ($5 \times 584 = 8 \times 365 = 2,920$ días). He aquí otras ecuaciones que se utilizaron en los calendarios de Venus que han llegado hasta nosotros:

$$5 \times 13 \times 584 = 104 \times 365 = 146 \times 260 = 65 \times 584 = 37,960 \text{ días}$$

Este súper ciclo conseguía reconciliar: (1) el ciclo sagrado de 260 días, basado en la permutación de los números 1 a 13 con un ciclo de 20 días con distintos

Página (Grolier)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10										
Columna	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T
Posición*	CS	LV	CI	LM	CS	LV	CI	LM	CS	LV	CI	LM	CS	LV	CI	LM	CS	LV	CI	LM
Número de anillo	90	250	8	236	90	250	8	236	90	250										
Signo del día	Kib	Kimi	Kib	K'an	Ajaw	Ok	Ajaw	Lamat	K'an	Ix	K'an	Eb	Lamat	Etz'nab	Lamat	Kib	Eb	IK'	Eb	Ajaw
	3	2	5	13	2	1	4	12	1	13	3	11	13	12	2	10	12	11	1	9
	11	10	13	8	10	9	12	7	9	8	11	6	8	7	10	5	7	6	9	4
	6	5	8	3	5	4	7	2	4	3	6	1	3	2	5	13	2	1	4	12
	1	13	3	11	13	12	2	10	12	11	1	9	11	10	13	8	10	9	12	7
	9	8	11	6	8	7	10	5	7	6	9	4	6	5	8	3	5	4	7	2
	4	3	6	1	3	2	5	13	2	1	4	12	1	13	3	11	13	12	2	10
	12	11	1	9	11	10	13	8	10	9	12	7	9	8	11	6	8	7	10	5
	7	6	9	4	6	5	8	3	5	4	7	2	4	3	6	1	3	2	5	13
	2	1	4	12	1	13	3	11	13	12	2	10	12	11	1	9	11	10	13	8
	10	9	12	7	9	8	11	6	8	7	10	5	7	6	9	4	6	5	8	3
	5	4	7	2	4	3	6	1	3	2	5	13	2	1	4	12	1	13	3	11
	13	12	2	10	12	11	1	9	11	10	13	8	10	9	12	7	9	8	11	6
	8	7	10	5	7	6	9	4	6	5	8	3	5	4	7	2	4	3	6	1

* CS, Conjunción Superior. LV, Lucero Vespertino. CI, Conjunción Inferior. LM, Lucero Matutino.

Tabla 1. El códice Grolier y el ciclo maya de Venus. Las páginas sobrevivientes del códice Grolier, marcadas en esta tabla del 1 al 10, comienzan en la que debería haber sido la página 9 de un ciclo de Venus. Actualmente, faltan en el manuscrito las columnas marcadas A a H y S a T, aunque se reconstruyen en la tabla.

nombres; (2) la rueda calendárica de 52 años; (3) el gran ciclo solar de 104 años; y (4) el período sinódico del planeta más brillante del cielo. Todos los calendarios, incluyendo el que aparece en el códice Grolier, se basan en este gran postulado; es probable que su origen se remonte a los tiempos más remotos de la historia mesoamericana.

La tabla de Venus del códice de Dresde ocupa cinco páginas: de la 46 a la 50 (ver Dresde s.f.a, s.f.b). Los cálculos incluyen la multiplicación de 584 días por 65, que lleva de nuevo a la fecha inicial maya 1 Ajaw 13 Mak que marca la salida heliacal de este cuerpo una vez cumplido el súper ciclo (así como el gran ciclo solar con duración de 104 años). Los recopiladores mayas del códice de Dresde llevaron sus observaciones del planeta Venus más allá de lo que lo hicieron los autores de los códices del grupo Borgia. Cada cuenta de 584 días se dividía en 236 días como Lucero Matutino (LM), 90 días de desaparición durante la Conjunción Superior (CS) del planeta, 250 días como Lucero Vespertino (LV) y 8 días de desaparición en su Conjunción Inferior (CI), siguiendo inmediatamente a este último período su reaparición heliacal como Lucero Matutino en la página siguiente. De estas cifras, sólo el intervalo de ocho días de invisibilidad que antecede a la salida heliacal del Lucero Matutino se aproxima a lo que puede observarse en realidad, siendo los demás intervalos aproximaciones “oficiales.”

El códice Grolier se ciñe al mismo esquema del códice de Dresde, con excepción de que todos y cada uno de los intervalos dentro de los períodos de 584 días que comprenden el ciclo de 104 años de Venus recibe su propia página y su propia ilustración, algo que no ocurre ni en el códice de Dresde, ni en los códices del grupo Borgia. Así pues, el manuscrito original tuvo 20 páginas, de las cuales sólo quedan 10, algunas de ellas en malas condiciones (Tabla 1).

Hay tres imágenes distribuidas verticalmente en cada una de las páginas del calendario de Venus en el códice de Dresde (Dresde 46–50). En la parte superior podemos ver a una deidad entronizada, el “regente” del Lucero Matutino: (1) una deidad cocodriliana, Itzam Ahiin; (2) el Dios de la Muerte; (3) el viejo dios Kan Itzamtuun; (4) la Diosa Lunar; y (5) 1 Ajaw, uno de los Gemelos Heroicos (acerca de la lectura de *Itzam*, consultar Stuart, 2007a). La última figura, sin embargo, resulta enigmática, pues la imagen muestra al Dios del Maíz sosteniendo un tambor, en tanto que 1 Ajaw lleva un tocado de cráneo. En medio se encuentra una deidad del Lucero Matutino que “dispara” (JUL[Iu]) un dardo con un *atlatl* contra una víctima representada en el panel inferior. En cada caso, se dice que se está “alzando” K'AL-ja. Quienes “disparan” son: (1) el llamado Dios L (deidad de la guerra y del comercio); (2) una deidad identificada

Dresden	Seres que arrojan dardos	Víctimas
K’an	Dios L	K’awiil
Lamat	10 Cielo	Jaguar
Eb	Hombre-mono	Dios del Maíz
Kib	Xiuhtecuhtli	Dios Tortuga
Ahaw	Kakatunal	Dios Q (?)
Borgia		
Cipactli (Cocodrilo)	Dios Negro de la Muerte	Chalchiutlicue (Diosa del Agua)
Coatl (Serpiente)	Dios con cabeza de águila	Tezcatlipoca Negro
Atl (Agua)	Dios con cabeza de perro	Dios del Maíz
Acatl (Caña)	Dios con cabeza de conejo	Trono (reyes)
Ollin (Movimiento)	Dios Blanco de la Muerte	Escudo y dardos (guerreros)
Vaticanus B		
Cipactli	(todos los dioses	Dios del Maíz
Coatl	de Venus que son,	Chalchiuhtlicue
Atl	idénticos, rostros	Montaña, águila en su parte superior
Acatl	marcados por	Trono
Ollin	quincunces)	Jaguar (¿guerreros?)
Cospi		
Cipactli	Dios Negro de la Muerte	Dios del Maíz
Coatl	Dios Blanco de la Muerte	Chalchiuhtlicue
Atl	Dios Amarillo de la Muerte	Montaña, árbol sobre ella
Acatl	Dios Marrón (?) de la Muerte	Trono
Ollin	Dios Azul (?) de la Muerte	Jaguar

Tabla 2. Páginas de Venus del código de Dresde y del grupo Borgia.

Lista de los Anales de Quauhtitlan	Equivalente maya
1 Cipactli (Cocodrilo): “ancianos y ancianas”	Ajaw (LM)
1 Ocelotl (Jaguar): no se especifica	13 Men
1 Mazatl (Venado): no se especifica	13 Kimi
1 Xochitl (Flor): “los niños pequeños”	13 Imix
1 Acatl (Caña): “los reyes”	13 Eb (CS)
1 Miquiztli (Muerte): no se especifica	13 Chikchan
1 Quiahuitl (Lluvia): “la lluvia”	13 Etz’nab (LV)
1 Ollin (Movimiento): “jóvenes y muchachas”	13 Kib (CS, CI, LM)
1 Atl (Agua): (resultado: “sequía universal”)	13 Lamat (LM, CS, CI)

Tabla 3. Lista de los Anales de Quauhtitlan.

como “1-10 Cielo,” que lleva ciertos elementos que no se han descifrado; (3) la deidad Tlahuizcalpantecuhtli (**ta-wi-si-ka-la**) del Lucero Matutino según los habitantes del centro de México, en forma de uno de los escribas humano-simiescos; (4) Chak Xihuitl (**CHAK xi-wi-te-’i?**), que es un aspecto del Dios mexicano del Fuego, Xiuhtecuhtli, escrito en la página 48b del código de Dresde; (5) una deidad cegada del centro de México, a quien se identifica como Kakatunal (**ka-ka-tu-na-la**); cabe señalar que los nombres mexicanos los señaló por primera vez Gordon Whittaker, en 1986. En lo que hace a las víctimas representadas en el panel inferior, éstas son: (1) K’awiil, deidad del sustento, del relámpago y de los linajes reales; (2) una deidad con aspecto de jaguar o de puma; (3) el Dios del Maíz; (4) un dios-tortuga; y (5) el llamado Dios Q (**tz’u-**?), cuya función se desconoce (Tabla 2).

Una característica única del código de Dresde consiste en que cada sección del ciclo de 584 días de Venus tiene su propio regente, identificado glíficamente —un personaje sentado en un trono celestial—, por lo que hay veinte regentes, cada uno de ellos asociado con un punto cardinal. El último en ser nombrado en una página en particular es el Lucero Matutino en el Oriente y esta deidad aparece entronizada en la imagen que aparece en la parte superior de la página siguiente. Sólo uno de éstos pertenece a una de las deidades “que disparan”: el glifo del Dios L (en la página 49b del código de Dresde). Es posible identificar algunos entre los glifos nominales, como Kan Itzamtuun, la Dios Lunar, el Dios de la Muerte (que aparece dos veces: una como Lucero Matutino y otra como Lucero Vespertino), el Gemelo Heroico 1 Ajaw y el Dios del Maíz; hasta ahora ha resultado imposible identificar a los demás.

A diferencia de las complejidades de los códigos Grolier y de Dresde, las tres tablas de Venus que aparecen en los códigos del grupo Borgia se ocupan sólo de las sucesivas apariciones del Lucero Matutino, mismas que ocurren con intervalos de 584 días; los días iniciales en los que puede verse a Venus alzarse en la aurora junto al sol son Cipactli (Cocodrilo), Coatl (Serpiente), Atl (Agua), Acatl (Junquillo) y Ollin (Movimiento), junto con sus coeficientes. En cada página

o sección aparece un temible dios arrojando un dardo o lanza con un *atlatl* en contra de una víctima. En el código Cospi, los cinco dioses que disparan son Dioses de la Muerte de diversos colores; llevan tocados hechos con plumas recortadas en ángulo recto, algo que se asocia con los dioses de Venus en los códigos Vaticano B y del grupo Borgia, así como en la página 7 del código Grolier (Tabla 2).

Seler vinculó estas tablas de Venus de los códigos del grupo Borgia y del código de Dresde con pasajes textuales de un documento de inicios del período colonial, los Anales de Quauhtitlan, que describe el lanzamiento de rayos por parte del recientemente surgido Lucero Matutino en contra de varias clases de víctimas, en días específicos (Seler, 1904: 384-385) (Tabla 3).

Puede verse que sólo cuatro de estos días corresponden a las páginas del Lucero Matutino en los códigos del grupo Borgia; y adicionalmente que de estos sólo 1 Acatl, en el que los reyes son sacrificados, corresponde estrechamente con lo que vemos en los códigos prehispánicos. Anthony Aveni (1999) ha postulado que la tabla de Venus del código Borgia se deriva de la tabla del código de Dresde (o de un prototipo). Si se transfireren los días de los Anales de Quauhtitlan a sus equivalentes mayas, está claro que hay poca similitud con los días en los que aparece el Lucero Matutino (LM) en la tabla de Venus del código de Dresde. De hecho, está claro que las fechas que aparecen en los Anales de Quauhtitlan no se basan directamente en el ciclo de Venus, sino que son simplemente una lista en el orden apropiado de las primeras nueve treceñas del calendario de 260 días, comenzando con la fecha 1 Cipactli. Adicionalmente, hay poca coincidencia entre la iconografía de los personajes que arrojan dardos y las víctimas que aparecen el código de Dresde y los que aparecen en los códigos del grupo Borgia.

Así pues, más allá de las matemáticas básicas de los calendarios de Venus en la Mesoamérica del período Postclásico, había mucha variación en la iconografía y en la mitología subyacente relativa al planeta. Cuando el código Grolier se produjo y en la época Clásica que le precedió debieron existir muchos códigos con calendarios de Venus; cada uno de ellos debió reflejar la cultura y la ideología de la entidad política específica para la cual se produjo. Los más finos de ellos debieron tener la complejidad y el nivel de detalle del código de Dresde, lo que probablemente requería del mecenazgo de una corte real. Pero para un pequeño y ordinario templo de la periferia occidental del área maya, un calendario de Venus como el del código Grolier debió haber sido más que suficiente para efectos de su vida ritual.

El mensaje del código Grolier es que *cada uno* de los veinte días nombrados en el calendario de Venus eran de carácter malévolo y peligroso: todas las deidades representados en él aparecen sosteniendo un arma: una lanza, un dardo de *atlatl* o, en el caso de la página 6 del código, un “excéntrico” usado como cuchillo para decapitar. En la página 9 del código Grolier, la deidad alza una piedra como arma. En cinco de las páginas supervivientes, la deidad ha tomado un prisionero. En las páginas 5 y 8 del Grolier, la “víctima” es la estructura de un templo (representado en elevación lateral), en tanto que en la página 10 del Grolier se trata de un cuerpo de agua. El Dios de la Muerte se representó tres veces como Lucero Vespertino (en las páginas 2, 6 y 10), advocación que también presenta entre los regentes de Venus en la página 49b del código de Dresde. K’awiil aparece dos veces, una en la página 1, durante la Conjunción Superior y luego en la página 4 como Lucero Matutino; en la página 49b del código de Dresde, aparece como regente durante

la Conjunción Inferior. El dios de la montaña que arroja una roca y lleva maíz que se representó en la página 9 del Grolier aparece durante la Conjunción Superior, si bien en la página 50b del código de Dresde aparece durante la Conjunción Inferior.

Además de repetir todas las razones que Thompson dio en 1975 para refutar la autenticidad del código Grolier y de agregar sus propias razones estilísticas para ello, Susan Milbrath (2002) presta especial atención a la falta de congruencia entre los regentes de Venus que existe entre el código de Dresde y las páginas supervivientes del Grolier. Esto supone que el código de Dresde era canónico para todo el mundo maya, punto que también abordan Bricker y Bricker (2011). Nosotros proponemos aquí que el código de Dresde no sólo era posterior al Grolier, sino que la tradición que lo produjo era distinta. Aún partiendo de la base de la pequeña muestra de calendarios mesoamericanos de Venus que ha llegado hasta nosotros (junto con la información defectuosa que presentan los Anales de Quauhtitlan), había mucha más variación entre los códigos mayas de lo que toman en consideración Milbrath y Thompson. Milbrath supone que Venus sólo podía ser malévolo durante la aparición heliacal del Lucero Matutino. La evidencia presente en el código Grolier indica otra cosa.

Como guía idealizada de los cielos, el código Grolier era de carácter predeterminado y no observacional: una declaración canónica de lo que *debería* ocurrir y no de lo que podía observarse a través de la cubierta nubosa variable de la Mesoamérica oriental. Dada su cobertura de un período de 104 años, al código Grolier habrían podido usarlo al menos tres generaciones de sacerdotes o especialistas calendáricos.

Glifos del código Grolier

El Grolier difiere de los demás libros mayas que han sobrevivido en un aspecto crítico: sólo aparecen glifos para los signos de los días, sin presencia de verbos y/o de la sintaxis hallada en los códigos de Dresde, París y Madrid. Podría haber dos razones de esto. La primera de ellas es que el libro se hizo para uso políglota como obra híbrida, un manual astrológico construido entre dos culturas: la maya y la tolteca. Los signos de los días son fáciles de identificar teniendo apenas una familiaridad básica con la escritura maya, pero esto no es así con los signos y sílabas utilizados para conformar oraciones. El Grolier habría sido adecuado para un tipo muy específico de lector o usuario: un usuario casi pancultural o bicultural. La otra posibilidad consiste en que los glifos básicos, reducidos a la expresión de una notación temporal básica (días y números de puntos y barras, así como los llamados números de anillo) corresponden a lo que cabría esperar de un especialista calendárico —que podía pertenecer a una clase social relativamente modesta— en lo que tenía que ver con su trabajo de cálculos temporales y adivinación (Colby y Colby, 1981; Stuart, 2012). Los demás códigos ofrecen planteamientos mucho más completos, repletos de textos explicativos y gran densidad de imágenes, comprimidas en múltiples campos en una sola hoja. Presumiblemente, los usuarios de estos códigos gozaban de un dominio entre mediano y alto del sistema de escritura. El Grolier apunta más hacia el tipo de registro que utilizaría un usuario con un menor grado de alfabetismo y se reduce a marcar el tiempo, señalando a los dioses relevantes y a sus interlocutores, vinculando todo a los ciclos sinódicos de Venus.



Figura 15. Números de anillo, páginas 62 y 63 del códice de Dresde.

Los detalles calendáricos del códice Grolier no son objeto de controversia. Como ya se mencionó, quienes han cuestionado la autenticidad del códice, como Thompson (1975: 2, 3, 7), han objetado el uso de los “números de anillo.” Éstos merecen un escrutinio más próximo. En el códice de Dresde, estas cuentas se usan para tabular el tiempo transcurrido entre una fecha, 13.0.0.0 4 Ajaw 8 Kum’u, o 14 de agosto del año 3114 a.n.e. y una posición anterior en la Cuenta Larga. La primera es la base más importante del calendario maya; la segunda parece ser (pero sólo lo parece) una fecha elegida al azar. Así pues, los números de anillo funcionan como un tipo de número de distancia, en las que las unidades mayores en notación posicional siempre llevan a fechas anteriores. El término “número de anillo” se ha generalizado, pero es engañoso.

En las páginas 62 y 63 del códice de Dresde, estas notaciones tabulan la cantidad de tiempo. Sólo la cuenta de días aparece dentro del círculo y ese círculo no es un “anillo,” sino la ilustración de un bulto atado con un pulcro moño (Figura 15). Los números aparecen dentro del bulto. Es posible que esto no sea sino la ilustración del bulto de un especialista calendárico; actualmente, en las tierras altas de Guatemala estos especialistas utilizan este tipo de bultos para guardar las semillas o las piedras usadas para calcular los días (ver Tedlock, 1982). De hecho, David Stuart (comunicación personal, 2014) ha propuesto incluso una lectura de *tsol* “colocar en orden” para estos bultos cuando aparecen como glifos del período Clásico. Esta sugerencia bien podría explicar una ortografía clave en muchos de los pasajes de números de anillo: *tso? / TSOL?-le* (páginas 62 y 63 del códice de Dresde; Figura 15). Otro tipo de conteo temporal, llamado “números de acompañamiento” por Linton Satterthwaite (1964: 51-53) y “cálculos largos” por Thompson (1972: 21) implica una tercera fecha, que a menudo cae dentro del período Clásico o quizás un poco después de éste (Bricker y Bricker, 2011: 497-500, Tabla 11-2).

La mayoría de los especialistas tienden a ocuparse de estos dos números de distancia en el códice de Dresde —tanto los números de anillo como los números de acompañamiento— en términos analíticos. Es decir, le dan sentido a la secuencia de forma coherente y tabular, presentándolos en el orden lineal preferido por los epigrafistas (Bricker y Bricker, 2011: 498-499). Esto también resulta engañoso, pues la secuencia real es altamente compleja y no es fácil convertirla a una forma moderna de expresarla. Cada columna comienza con la fecha anterior a la creación que se calculó en la columna anterior. Luego sigue, en las páginas 62 y 63 del códice de Dresde, una mención a eventos muy antiguos, la colocación (*wa-la-ja, walaj*) del “sagrado pie” (*K’UHUL-OOK-ki, k’uhul ook*) de una versión masculina (*mu-MUN?-XIB-bi, xib*) o, alternativamente, femenina (*IXIK-ki, ixik*) de Chahk (*cha-ki*); la lectura *mun*, del maya yucateco “muchachos de poca edad” es sugerida por la sílaba *mu* (Ciudad Real, 2001: 416). Mucho de lo que hay aquí resulta misterioso. Hay incluso una enigmática sugerencia de que Chahk, el dios de la lluvia, pudiera tener dos géneros. El resto de la columna tiene dos segmentos paralelos pero separados. El primero de ellos consiste en un número de distancia (el “cálculo largo”) y la fecha, expresada como una fecha de la rueda calendárica a partir de la

cual debe restarse la cantidad de tiempo. El segundo segmento muestra la misma configuración: un número de distancia (el “número de anillo”) y la fecha, la base 4 Ajaw, desde la que ha de restarse el número de días (Figura 15).

Así pues, el patrón podría resumirse así: “contar hacia atrás una equis cantidad de tiempo a partir de *esta* fecha; y contar hacia atrás una equis cantidad de tiempo a partir de *esa* fecha.” La columna siguiente es encabezada por el resultado del cálculo final. Gracias a Floyd Lounsbury (1972: 212, 214), sabemos el origen de la fechas más tardía y de la más temprana en estas secuencias columnares. El tiempo transcurrido entre ambas es “artificial,” divisible “sin residuo . . . entre varios números importantes en el calendario maya,” desde la cuenta de 260 días hasta los ciclos de Marte. El objetivo era crear “fechas equivalentes,” que a menudo compartían la misma posición en el calendario de 260 días (Lounsbury, 1972: 215). El descubrimiento de un número de anillo inciso en la cámara interna de la Estructura 10K-2 de Xultún, Guatemala, nos permite asegurar que el origen de este tipo de registro se remonta al menos al período Clásico tardío (Saturno *et al.*, 2012: 715, Fig. s5). Cabe señalar aquí que la lectura de los “anillos” como representaciones de los bultos de los especialistas calendáricos es congruente con su significado fundamental, pues estos bultos contenían los elementos físicos con los que se calculaban los días, como parte de los ritos de adivinación.

Para Thompson, el problema con el Grolier residía en que los números de anillo que aparecen en la parte central superior de cada página o cerca de ella simplemente registran fechas entre dos ruedas calendáricas. No involucran los complejos cálculos que aparecen en el códice de Dresde. Pero esta no es una crítica decisiva. El mismo códice de Dresde contiene otros usos de los números de anillo, incluyendo pasajes en los que designan el coeficiente de los días implícitos, como en las páginas 71-73a (Coe, 1973: 151; consultar también Satterthwaite, 1964: 53; Lounsbury, 1972: 211 n. 1). Como lo han señalado Bricker y Bricker (2011: 22), los números de distancia ciertamente servían más de un solo propósito, inclusive en el mismo códice de Dresde. Otro de los comentarios negativos de Thompson (1975: 2, 7) y otros autores (Baudez, 2002b: 76; Milbrath, 2002: 57) se enfoca en los inusuales números de orden superior que a menudo acompañan la cuenta de los días en los “anillos.” En el Grolier, éstos se escribieron en forma no maya, expresándolos mediante secuencias de puntos y no mediante la notación de puntos y barras que hay dentro de los anillos vecinos. La naturaleza híbrida del Grolier —que es en gran medida maya, pero en parte del altiplano mexicano— hace que este tipo de características resulten no sólo explicables, sino que inclusive sean de esperar. Thompson debió haberlo sabido, dados sus conocimientos de arqueología mesoamericana. El códice Cospi del grupo Borgia combina de manera similar la notación a base de puntos y la de puntos y barras (ver las páginas 23, 25, 26, 27 y 31 de dicho códice).

La característica final que es importante resaltar en el Grolier es su paleografía, recordando algunos de los temas señalados por su estilo figurativo. Fue ciertamente un escriba quien produjo las páginas que han sobrevivido. Su estilo es uniforme, como lo es la atención a las minucias de su ejecución. El mayor

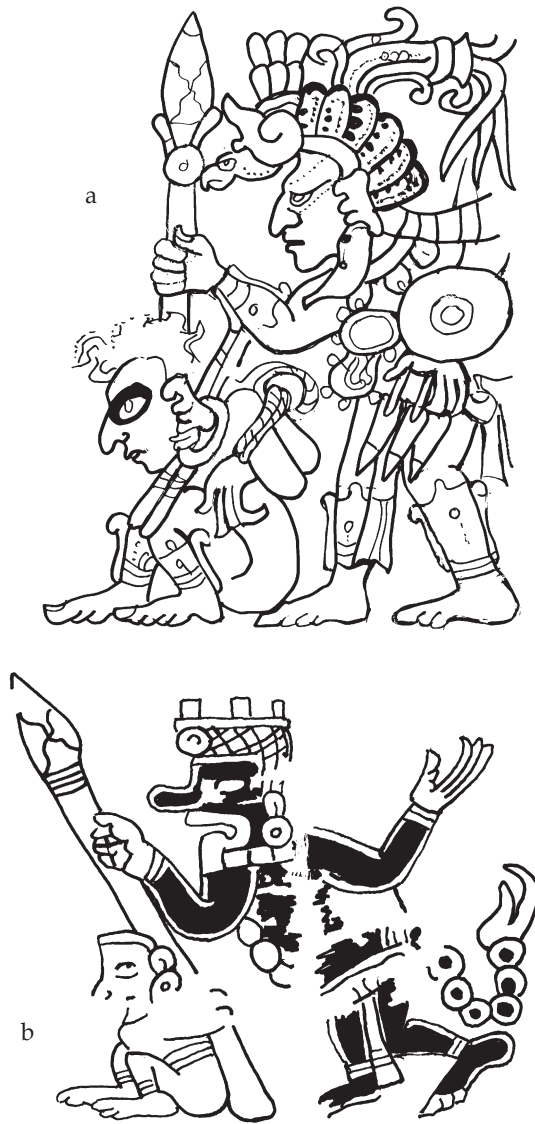


Figura 16. Escenas de códices mayas del período Postclásico tardío que muestran a individuos victoriosos armados de lanzas que custodian prisioneros: (a) personaje victorioso con prisionero atado, p. 60b del códice de Dresde; (b) deidad comerciante (Dios M) con lanza y prisionero atado, pp. 83-84a del códice de Madrid. Dibujos: Karl Taube.

número de escribas que participaron en otros códices, especialmente en los códices de Dresde y de Madrid, es congruente con su gran longitud y su gran complejidad (por ejemplo, Zimmermann, 1956; Lacadena, 1995, 2000). Los signos de los días en el Grolier datan todos del período Postclásico y no presentan la mezcla temporal que caracteriza a la mayoría de los códices mayas falsificados que, en nuestra experiencia —y hemos visto muchos— a menudo reúnen una mezcla de diferentes períodos

y estilos, la mayoría de los cuales se originan en monumentos y en tallas. El signo K'an es uno de los signos mayas de día que menos variaciones presentan y su uso en el Grolier no representa una excepción; resulta ciertamente similar a los ejemplos que de él aparecen en los códices de Dresde, París y Madrid. El signo Eb es más sencillo que en todas las otras versiones, sin embargo, y no presenta el ojo que puede verse en la página 10 del códice de Madrid o en la 13 del de Dresde. Esa simplicidad también caracteriza al signo Kib, que no presenta las pequeñas marcas dobles en la parte superior del signo (como, por ejemplo, en la página 57a del códice de Dresde). En cuanto al signo Lamat, difiere de las versiones de otros códices porque combina el pequeño espacio del centro (referirse al ejemplo girado de la página 58 del códice de Dresde) con una orientación regular. El signo Ik' se parece a los que aparecen en el códice de Madrid (páginas 13, 14, 26), pero sin las cuentas dobles que aparecen en la parte inferior del rizo central; en este caso, el Grolier se parece más a los códices de París (página 15) y al de Dresde (página 27a). El signo Ajaw, sin embargo, es completamente diferente, con sus curiosas líneas punteadas internas. Otros ejemplos provenientes de códices (páginas 56b del Dresde y 2 del París) son mucho más consistentes entre sí, con dos líneas verticales en lugar de la nariz. Así pues, el Grolier exhibe un estilo distintivo que comparte algunos elementos con otros códices pero también se desvía de éstos en formas idiosincráticas. Los glifos no se copiaron de ninguna fuente conocida y, sin embargo, conservan su plena legibilidad. Presenta simplificación y carece de embellecimiento por parte del escriba, pero se apega a la impresión general de un códice indistinto, que no fue encargado quizá por el más exigente de los mecenas, ni creado por el más hábil de los escribas. Debí haber habido muchos manuscritos como este.

Dioses del códice Grolier

En el códice Grolier hay diez figuras diferentes de deidades, que son las que han sobrevivido de un conjunto original de veinte, con repeticiones particulares, como resultaría de esperar en un documento hecho para dar seguimiento a los repetitivos movimientos del planeta Venus. Nada de lo que hay en él es copia del contenido de manuscrito existente alguno, especialmente las tablas de Venus de las que ya hemos hablado, sin por ello menoscabar el hecho de que todos los elementos individuales tienen sentido y muestran congruencia con documentos posteriores, inclusive en mayor grado de lo que ningún estudio anterior había podido demostrar. Subrayamos que la tabla de Venus del Grolier es el más antiguo de los documentos de este tipo que ha sobrevivido y, en esta medida, da evidencia de la variedad que presentaban este tipo de registros. Y, a pesar de la novedad del Grolier, se encuentra presente en él, lo mismo en relación con los glifos, el sentido de que se trata de dioses cotidianos, deidades que han de invocarse para las necesidades más sencillas de la vida: sol, muerte, K'awiil —patrón de los gobernantes y personificación del relámpago—, incluso cuando llevan a cabo las exigencias de la “estrella” que conocemos como Venus. Tanto el códice de Dresde como el de Madrid muestran una amplia gama de dioses mayas; sin embargo, en el Grolier todo se ha reducido a lo absolutamente fundamental.

Abordaremos el manuscrito hoja por hoja, con el fin de hablar sobre cada una de las figuras que se retrataron en el documento en lo individual y sobre sus características, y para demostrar la autenticidad del manuscrito a partir de su gran abundancia de detalles. Todos los dioses son belicosos. Portan armas y en varios casos capturan prisioneros, tema enteramente congruente con el contenido de las páginas de Venus tanto del códice de Dresde como de los pasajes paralelos del grupo Borgia. En todas las páginas en las que pueden verse sus piernas, los dioses aparecen caminando, con la pierna derecha extendida hacia adelante. La identificación que Coe hizo en 1973 de las deidades se ha revisado. Se mantiene intacta, sin embargo, su visión del manuscrito como un manuscrito maya único de principios del siglo trece: el más antiguo manuscrito prehispánico que ha llegado hasta nuestros días. A lo largo de esta sección, el lector querrá consultar no sólo

el facsímil, sino también las versiones esquemáticas del manuscrito, redibujado por Nicholas Carter (Figuras 33–42).

Página 1 del códice Grolier

El personaje principal de la página 1, que aparece de pie, es K'awiil (el Dios K de los códices; ver Schellhas, 1904; Taube, 1991), con su hocico característico vuelto hacia arriba. A primera vista, el tratamiento de su ojo parece extraño, pues está abierto en su parte superior. Sin embargo, el artista bien podría haber sencillamente olvidado poner la parte del cierre en el boceto; en la página 4 del Grolier, tanto el boceto como la frente completa están presentes. Al igual que en otros códices mayas, el K'awiil del Grolier carece del hacha o antorcha que sale de su cráneo y que caracteriza a las ilustraciones de esta deidad en el arte del período Clásico maya, elemento que en términos generales desaparece para el siglo nueve, como puede verse en lugares como Chichén Itzá (Taube, 1992b: 69). Esta deidad muestra dientes humanos en su maxilar superior; por esta característica, que él creía ausente en el arte maya, Thompson (1975: 7) consideró que el Grolier era una falsificación moderna. Sin embargo, un vaso Naranja Delgado X del período Postclásico temprano muestra a K'awiil con una hilera de dientes similar (Taube, 1992b: 69, fig. 33b).

En la página 1 del Grolier, K'awiil ha capturado un prisionero cuyo cuerpo bloquea en parte la vista de la lanza del dios triunfante, formato hallado asimismo en las tres páginas siguientes (páginas 2–4). Estas cuatro escenas son todas similares a la página de inicio 11 Ajaw que aparece en la página 60b del códice de Dresde (Figura 16a) y que forma parte de una serie de k'atunes que, salvo por esa parte, se ha perdido, y que podría aludir a un evento histórico. El vencedor ilustrado en el códice de Dresde encuentra paralelos en el arte de Chichén Itzá, incluyendo el ave *xiuh totol* descendente que adorna su frente (Taube, 2012). Aunque en un estilo mucho más crudo, hay una composición similar en las páginas 83 y 84 del códice de Madrid, en donde la deidad negra de los mercaderes, el llamado Dios M, empuña una lanza tras un prisionero sentado (Figura 16b).

Las lanzas que aparecen en las páginas 1 y 3 del Grolier y en la 60b del Dresde llevan todas un elemento circular floriforme similar a los que pueden observarse en la Estela 3 de Tula y en otros ejemplos del Templo de Chacmool, en Chichén Itzá (Morris *et al.*, 1931: láms. 36-37; de la Fuente *et al.*, 1988: n.º 100). Todas las lanzas que llevan los dioses victoriosos en las páginas 1 a 4 del Grolier están adornadas con plumas altamente convencionalizadas que se asocian con la representación de una lanza plantada en el arte maya del período Clásico (ver también la Estela 18 de Yaxchilán, la Estela 3 de La Mar y la Estela Josefowitz; Miller y Martin, 2004: lám. 107). A principios del período Postclásico temprano, la convención se impuso a la representación naturalista y a la observación, empezando a representarse las plumas proyectándose hacia adelante de manera muy marcada.

Elementos puntiagudos se proyectan de la parte superior del asta de la lanza en las páginas 1, 2 y 3 del Grolier, de manera muy similar a como puede verse en la Estela 18 y en el Dintel 8 de Yaxchilán, así como en el tablero del Templo 17 de Palenque; hay un ejemplo temprano (período Preclásico tardío) de este tipo de lanza en la talla sobre piedra de la entrada de la cueva de Loltún, en Yucatán. El descubrimiento que se hizo en Chiapa de Corzo (Lowe y Agrinier, 1960) de una lanza con dientes de tiburón incrustados

en una tumba real del período Preclásico permite la identificación arqueológica de un arma cuya existencia Taube (1991: 65) ha planteado desde hacía mucho tiempo. Una lanza dotada de este elemento dentado era capaz de perforar, desgarrar y cortar la carne; suficientemente encajada, era capaz de infligir una herida mortal. En las lanzas del Grolier, un par de bandas rojas verticales corren por el asta junto a los probables dientes de tiburón, indicando quizá la presencia de sangre.

En la página 1 del Grolier, K'awiil lleva un collar o babero con un prominente elemento circular; en las hojas 6 y 10 del Grolier podemos ver que originalmente hubo tres de éstos. En su discusión de la deidad maya de la muerte o Dios A que aparece en los códices mayas, Paul Schellhas (1904: 11) consideró que elementos similares a éste debieron ser “campanas o cascabeles globulares.” Sin embargo, dada su asociación con el dios de la muerte, Rivard (1965) postuló que estos elementos en los códices del período Postclásico tardío eran probablemente globos oculares, interpretación que es completamente congruente con la discusión que hizo Coe (1973) de “ojos de muerte” asociados con ciertos personajes mórbidos que aparecen en las escenas pintadas sobre muchas vasijas mayas del período Clásico tardío. A pesar del hecho de que estos elementos aparecen asociados con dos deidades esqueléticas en el Grolier (páginas 6 y 10), es probable que estos elementos en el Grolier sean cascabeles metálicos, muy similares a los ejemplos descubiertos en el Cenote Sagrado de Chichén Itzá (Lothrop, 1952: 85-93). A diferencia de las pupilas redondas características de los “ojos de muerte,” las formas en el Grolier son cuadrangulares y presentan la típica ranura vertical de los cascabeles. Hay hileras de cascabeles metálicos en las fachadas recientemente reconstruidas de la cámara superior del Palacio de los Falos en el Grupo de la Serie Inicial, en Chichén Itzá (Figura 17a; consultar también Arellano Hoffman *et al.*, 2002: figs. 31-32). Además, dos columnas de estilo Cotzumalhuapa halladas en Golon, Guatemala, muestran a seres con características de reptil que llevan collares adornados con cascabeles metálicos (Figura 17b).

K'awiil lleva un tocado de plumas que parece incorporar una navaja bifacial y, a pesar de que falta una gran parte del tocado, es posible distinguir los restos de otras dos. Aunque no conocemos otros ejemplos de K'awiil con navajas en el tocado, es congruente con la identificación entre K'awiil y el pedernal, incluyendo la presencia, común en el período Clásico, de cabezas de hacha en su frente y su frecuente presencia en los elementos de pedernal llamados excéntricos (si se quiere consultar el tema de los excéntricos y K'awiil, ver Miller y Martin, 2004: láms. 79-82; Clark *et al.*, 2012a, 2012b; Agurcia *et al.*, 2016).

Queda muy poco del prisionero que alguna vez se pintó en la página 1 del Grolier; lo que alcanza a verse no muestra atributo de deidad alguna. Hay un enigmático elemento tabliforme que llena el espacio entre su cabeza y el brazo de K'awiil y que probablemente sea algo parecido al elemento llamado *tablita* entre los indios hopi. El prisionero también lleva una prominente orejera, de la que se proyecta una cuenta alargada. Si bien este tipo de orejera es muy común en el arte maya, es esta la única figura del Grolier que la lleva. Aunque en el arte maya del período Clásico es típico representar a los prisioneros desprovistos de toda su joyería, tres de los prisioneros representados en el Grolier la conservan: los que aparecen en las páginas 1, 3 y 9. Lo que parece ser cabello trenzado de color marrón en el prisionero del Grolier bien podría ser una diadema o quizá una cuerda trenzada que formaba parte

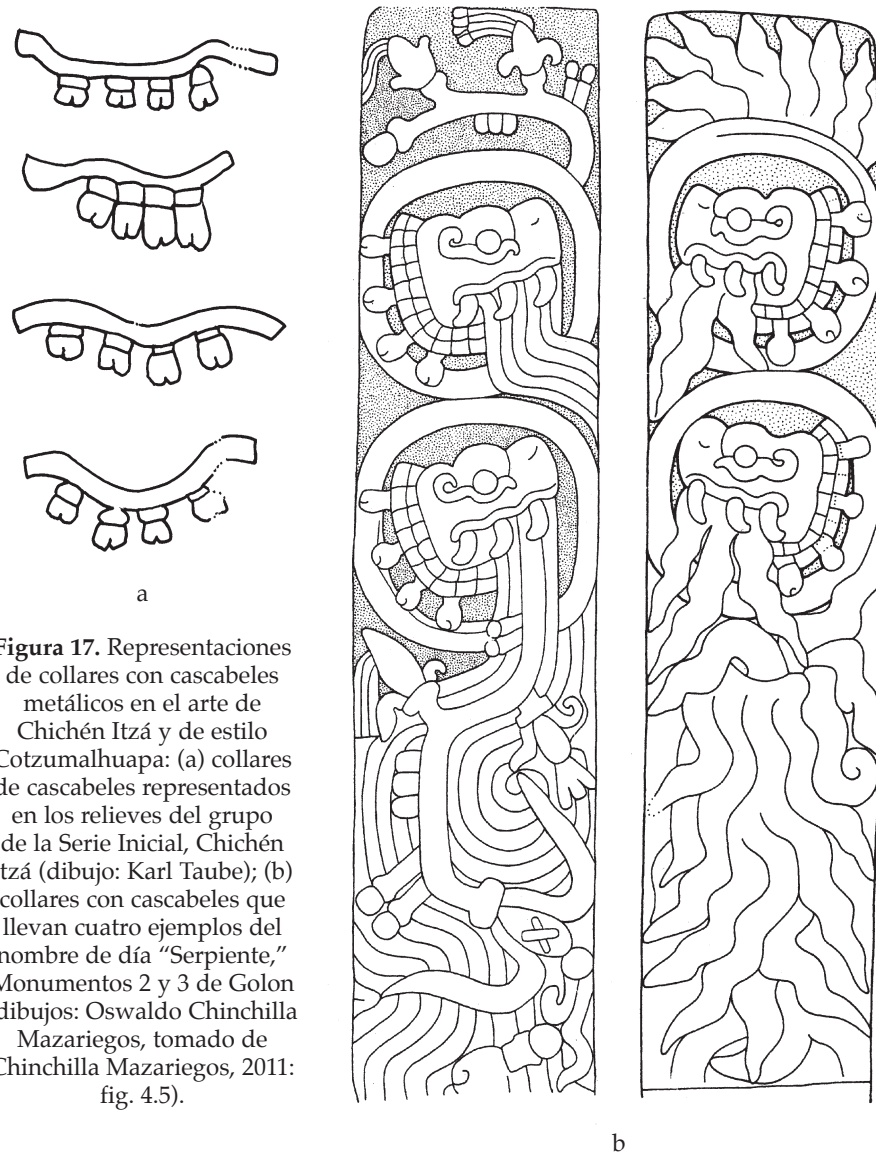


Figura 17. Representaciones de collares con cascabeles metálicos en el arte de Chichén Itzá y de estilo Cotzumalhuapa: (a) collares de cascabeles representados en los relieves del grupo de la Serie Inicial, Chichén Itzá (dibujo: Karl Taube); (b) collares con cascabeles que llevan cuatro ejemplos del nombre de día “Serpiente,” Monumentos 2 y 3 de Golon (dibujos: Oswaldo Chinchilla Mazariegos, tomado de Chinchilla Mazariegos, 2011: fig. 4.5).

de un mecapal, como puede verse en ejemplos de los códices de Dresde y Madrid. La cuerda dibujada en las páginas 6 y 9 del Grolier no se coloreó con el mismo pigmento color marrón.

Página 2 del código Grolier

Dadas sus características esqueléticas, el victorioso dios que aparece en la página 2 del Grolier resulta ser la deidad de la muerte conocida como Kimi y Kisin entre los antiguos mayas, y que es análoga a Mictlantecuhli en el centro de México durante el período Postclásico tardío (Taube, 1992b; también Grube y Nahm, 1990). Hay seres esqueléticos similares en las páginas 6 y 10 del Grolier, pero es probable que se trate de manifestaciones de Venus como Lucero Vespertino, con marcas corporales que denotan piedra afilada. La deidad de la página 2 del Grolier lleva la cresta de cabello estilo “mohawk” que comparten los dioses mesoamericanos de la muerte y que es un motivo que aparece ya desde el año 100 a.n.e. en los fragmentos reconstruidos de pintura mural del templo Ixim en San Bartolo (Hurst *et al.*, 2014). Las deidades esqueléticas de las páginas 6 y 10 del Grolier probablemente también mostraban peinados similares.

El dios de la muerte exhala una voluta por su nariz, lo que generalmente es el signo del habla o del aliento. Esta misma voluta de aliento es exhalada por la deidad maya de la muerte en la página 22c del código de Dresde y en ese caso es también una línea punteada curva (Figura 18d). Kettunen (2006: 249, tabla 111) señala que la página 83c del código de Madrid muestra al dios de la muerte exhaland líneas de puntos similares y es este también el caso de las páginas 79, 87 y 88 del mismo manuscrito. Hay líneas de puntos similares que emergen de cigarrillos humeantes, sugiriendo quizá que el ser del Grolier está exhaland algún tipo de aliento ardiente (Figura 18b). Dado que la voluta en forma de coma de la página 2 del Grolier está bordeada de puntos que típicamente indican líquido en el arte maya del

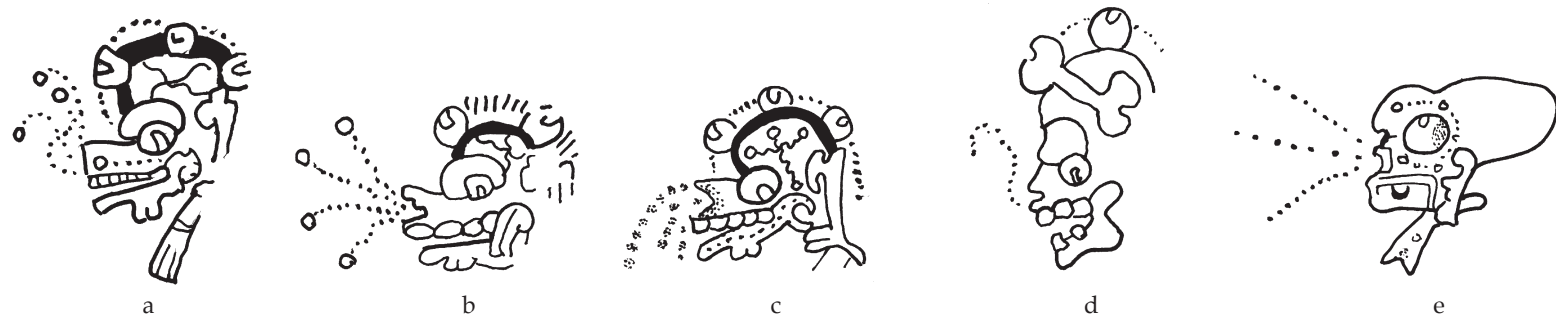


Figura 18. Representaciones de deidades mayas de la muerte con elementos de rocío nasal: (a) dios de la muerte con tres líneas punteadas que salen de su nariz, p. 111c del código de Madrid; (b) dios de la muerte con cuatro líneas punteadas que salen de su nariz, p. 83c del código de Madrid; (c) dios de la muerte con tres chorros rojos de gotas de sangre que le caen de la nariz, p. 23c del código de Madrid; (d) dios de la muerte con línea punteada que surge de su nariz, p. 22c del código de Dresde; (e) dios de la muerte con tres líneas que surgen de la nariz, detalle de vasija maya del período Clásico tardío (conforme a fotografía de la pieza K5017, tomada por Justin Kerr). Dibujos: Karl Taube.

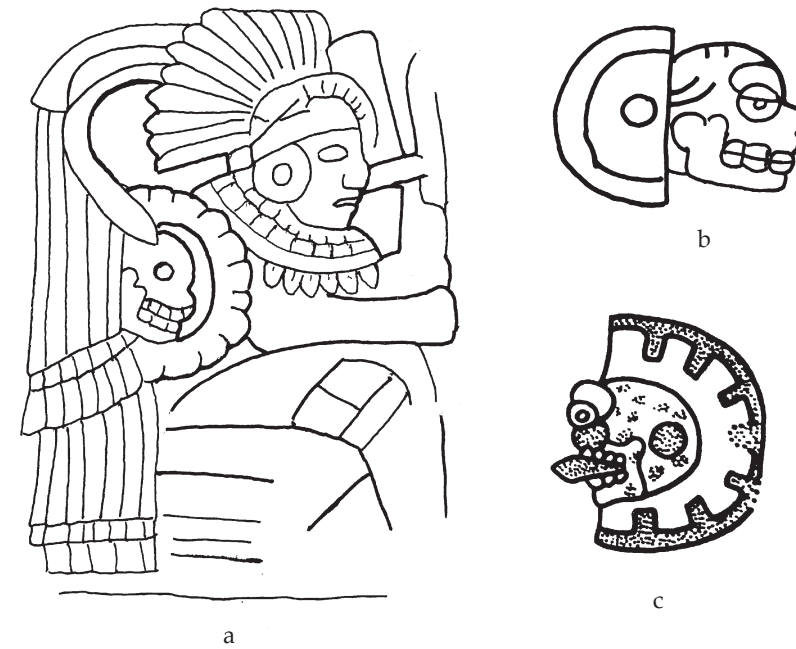


Figura 19. Representaciones de cráneos sobre espejos dorsales en la Mesoamérica del período Postclásico: (a) relieve de piedra de figura sedente con espejo dorsal con cráneo, período Postclásico temprano, Tula (conforme a de la Fuente *et al.*, 1988: n.º 117); (b) espejo dorsal y cráneo que lleva un murciélago sobrenatural, p. 24 del código Vaticano B; (c) espejo dorsal de turquesa y cráneo que lleva Tonatiuh, p. 10 del código Borbónico; (d) espejo dorsal mixteco con cráneo, p. 18 del código de Viena; (e) cráneo y espejo dorsal mixtecos de mosaico de turquesa, p. 39 del código Nuttall; (f) cráneo mixteco sobre espejo dorsal, p. 30 del código Nuttall; (g) representación en cobre de cráneo sobre espejo (tomado de Museo Rath, Ginebra, 1998: lám. 269). Dibujos: Karl Taube.

período Clásico, es más probable que los puntos denoten una nociva exhalación de sangre, como la que proyectaría un individuo enfermo y muriendo y que se representó en las vasijas del siglo VIII (Figura 18e).

En la página 2 del Grolier, la deidad de la muerte lleva un tocado de jaguar. Aunque las orejas claramente puntiagudas no tienen la forma trilobulada de las representaciones de jaguares que son típicas del arte maya del período Clásico, la forma de representación presente en la página 2 del Grolier es muy común en los manuscritos mixtecos y en los del altiplano de México durante el período Postclásico tardío (por ejemplo, las páginas 12 y 63 del código Borgia). De hecho, en términos de las páginas introductoras del *tonalámatl* de 260 días en el código Borgia (pp. 1–8), la representación de las orejas en los nombres de día Jaguar (Océlotl) y Venado (Mazatl) es esencialmente idéntica. Las marcas moteadas de jaguar en la cabeza sugieren flores y se parecen mucho a los elementos que aparecen en las serpientes emplumadas en las páginas 15–16 y 18 del código de Madrid. Al respecto, es posible que este tocado de felino se relacione con “Mundo Florido,” una especie de paraíso posterior a la muerte, que Jane Hill (1982) definió para Mesoamérica y la Gran zona Suroeste de los actuales Estados Unidos.

La deidad de la muerte del Grolier también lleva un pectoral que recuerda el perfil de una vasija. Sin embargo, como lo señaló Coe (1973: 154), es más probable que se trate de una forma estilizada del pectoral de mariposa de gran difusión durante el período Postclásico temprano en las figuras de guerreros de estilo tolteca, tanto en Tula como en Chichén Itzá, y que probablemente haya sido un objeto hecho de madera y cubierto con mosaico de turquesa (ver Taube 1992a, 2012). Además, lleva un gran espejo dorsal tolteca o *tezcacuitlapilli*, en el estilo ampliamente conocido tanto en Tula como en Chichén Itzá, y que es un elemento típicamente cubierto de finas teselas de turquesa. Las deidades que presiden las páginas 6 y 8 del Grolier también llevan espejos dorsales similares, mismos que están ausentes en los otros tres códices mayas que se conocen. La presencia de estos grandes *tezcacuitlapilli* hacen que el contexto del Grolier sea congruente con el período Postclásico temprano.

A diferencia de los otros dos ejemplos del Grolier, el espejo dorsal representado en la página 2 del Grolier presenta un cráneo humano en el centro, un elemento que también aparece en un monumento de Tula que también muestra un cráneo colocado justo en mitad del espejo, justo como en el Grolier (Figura 19a). Además, en la serie del *tonalpohualli* del código Borbónico, la página 10 muestra al dios solar Tonatiuh con un *tezcacuitlapilli* color turquesa con un cráneo representado de perfil (Figura 19c). En el código Vaticano B también aparece un ejemplo de un cráneo colocado sobre un espejo dorsal, en este caso en la espalda de un murciélago que toma con ambas manos varias cabezas humanas cortadas (Figura 19b). En los códices mixtecos a menudo aparecen espejos dorsales de turquesa con cráneos; hay al menos 11 ejemplos de ello en el código Nuttall (Figura 19d–f) en donde, además de un solo ejemplo que es de color completamente blanco como

el hueso, todos los demás son del mismo color azul que los espejos dorsales, lo que indica que estuvieron cubiertos con mosaico de turquesa, como el cráneo que se halló en la Tumba 7 de Monte Albán (Caso, 1969: 62-69). Atribuido a las tierras altas de Oaxaca, existe un espejo con respaldo de cobre con características estilísticas “toltecas,” con un cráneo en el centro, lo que subraya que este motivo era sumamente común en la Mesoamérica del período Postclásico (Figura 19g).

A lo ancho de la cintura de la deidad de la muerte hay un gran elemento horizontal marcado con achurado, que podría ser una caja o una bolsa. Sin embargo, se trata probablemente de un elemento de cinturón, similar al que lleva K’awiil en una vasija del período Clásico terminal de Moxviquil, Chiapas (Taube, 1992b: fig. 33a). Dado que las páginas 1 y 3 muestran armas similares a la página 2, es casi seguro que también hubo un prisionero en la parte frontal baja de la escena. Sin embargo, más allá de ciertos elementos debajo del asta vertical de la lanza y la posible indicación de antebrazos atados, no queda nada que permita identificar adicionalmente a este dios de la muerte.

Página 3 del código Grolier

El dios que preside esta página es enigmático; sus características visuales no permiten determinar su identidad. Lleva un complejo tocado zoomorfo, que posiblemente sea una serpiente emplumada, con una pequeña cresta de plumas sobre el ojo, lo que es una convención común de las serpientes emplumadas en el arte maya de los períodos Clásico y Postclásico que sugiere la cresta de plumas del quetzal macho (Taube, 2010: figs. 25-26). Representado en un estilo suelto, este tocado recuerda los retratos de las cabezas de serpientes emplumadas del período Postclásico que se hallaron en diversos grafiti de Tikal (Triuk y Kampen, 1983: fig. 17a-c). La figura también tiene una diadema de cuentas que para por su frente de lado a lado; aunque carecen de líneas, los elementos de arriba y de abajo de dicha diadema probablemente representen su cabello, incluyendo un rizo en la frente que está atado con un nudo, como el cabello del dios esquelético que aparece en la página 6.

El par de elementos elongados pendientes de la parte trasera del tocado tienen cuentas en las puntas, así como un par de borlas, lo que es una convención común en el arte monumental maya del período Clásico, especialmente en los tocados de guerreros en Yaxchilán. Aunque es posible que se trate de plumas, se trataría de plumas anchas, distintas de las plumas largas

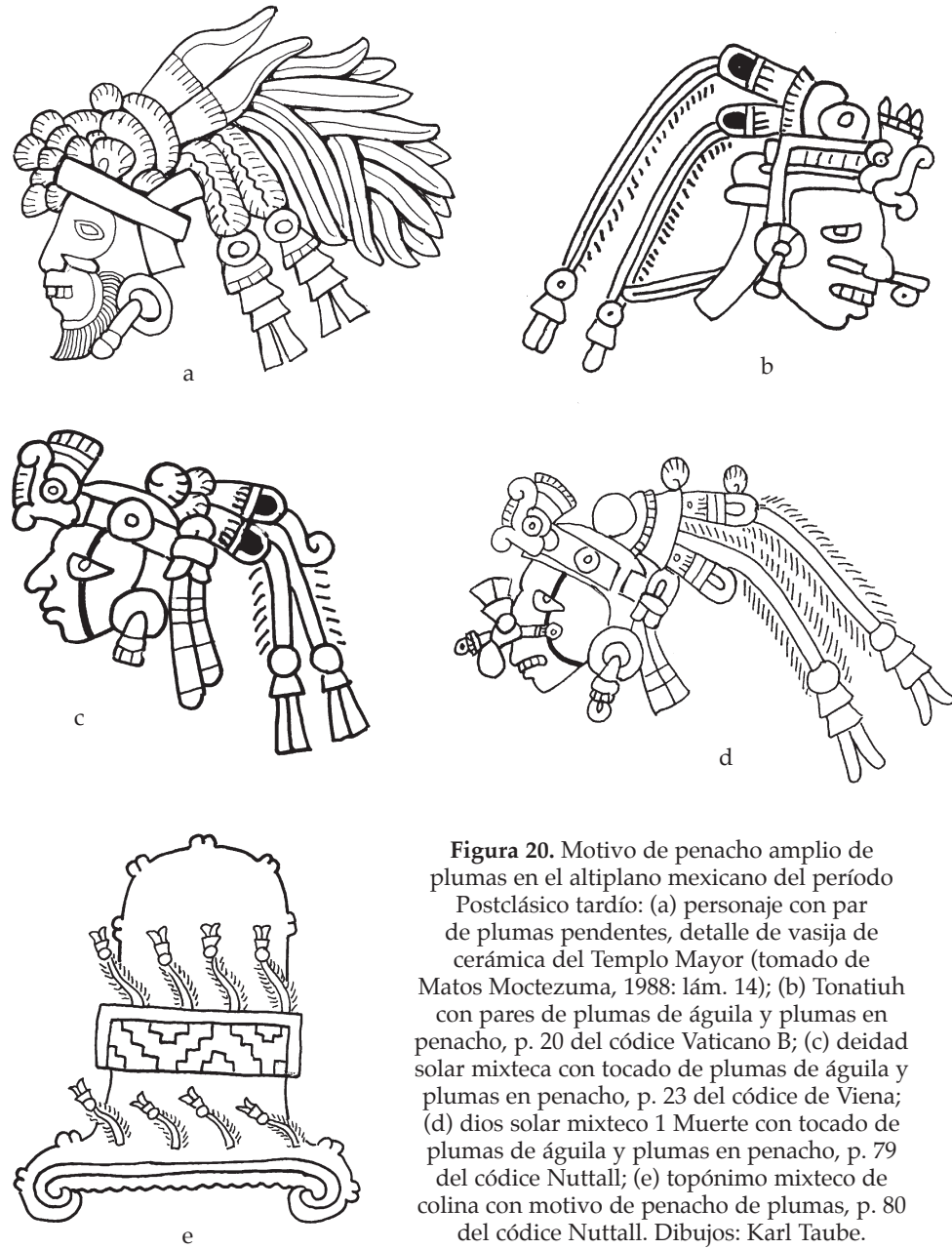


Figura 20. Motivo de penacho amplio de plumas en el altiplano mexicano del período Postclásico tardío: (a) personaje con par de plumas pendientes, detalle de vasija de cerámica del Templo Mayor (tomado de Matos Moctezuma, 1988: lám. 14); (b) Tonatiuh con pares de plumas de águila y plumas en penacho, p. 20 del código Vaticano B; (c) deidad solar mixteca con tocado de plumas de águila y plumas en penacho, p. 23 del código de Viena; (d) dios solar mixteco 1 Muerte con tocado de plumas de águila y plumas en penacho, p. 79 del código Nuttall; (e) topónimo mixteco de colina con motivo de penacho de plumas, p. 80 del código Nuttall. Dibujos: Karl Taube.

y angostas de quetzal que aparecen en la misma área del tocado de otros dioses que aparecen en el Grolier. Además, sus bordes tienen líneas diagonales cortas sin delineado ni borde, lo que haría que parecieran más pelo de alguna piel de animal y no plumas. Pueden verse elementos anchos similares, que se curvan hacia abajo—incluyendo las cuentas y borlas de las puntas— en un vaso arcaizante azteca que recuerda las vasijas toltecas Naranja Delgado X halladas tanto en Tula como en Chichén Itzá (ver Figura 11 si se quiere consultar su forma) (López Luján, 2005: 174-178). En el caso de la página 3 del código Grolier, las líneas centrales ondulan, indicando que no se trata de canillas de pluma, sino de algo con una textura que sugiere que se trata de alguna piel. En pocas palabras, estos elementos de los tocados podrían representar colas de animal; a diferencia de las colas de jaguar usadas de esta manera en el arte maya del período Clásico, los ejemplos aztecas y del código Grolier bien podrían denotar colas de coyote. Sin descartar esto, también podrían ser representaciones de alguna planta;

el reto consiste en identificar este elemento tan notorio pero aún sin estudiar.

También hay pares de los mismos elementos con borlas en los manuscritos del grupo Borgia, a menudo (aunque no exclusivamente) asociadas con el dios solar Tonatiuh, en donde suelen emerger de un par de plumas de águila (Figura 20b, c). Además, este mismo motivo de tocado también es comúnmente usado por el dios solar mixteco cuyo nombre calendárico es 1 Muerte, incluyendo ejemplos en el código de Viena y en el Nuttall (Figura 20d, e). En el código Nuttall, el elemento “de cola peluda” incluso se usa para etiquetar una comunidad específica, siendo el topónimo una colina con una serie de estos elementos, como si se tratara de plantas flexibles.

Quizá el elemento de vestuario más notable y prominente que lleva esta figura es el par de grandes elementos circulares sobre los hombros, muy similares al que aparece en la lanza de la página 1 del Grolier. Estos elementos podrían ser flores, pero es probable que estén hechos de plumas o de metal. De hecho, se hallaron placas redondas de oro con cuentas incrustadas en sus bordes en el Cenote Sagrado de Chichén Itzá que son muy similares—aunque más pequeñas— a los discos que lleva el personaje en los hombros en la página 3 del Grolier (Lothrop, 1952: fig. 50d-e). Los elementos florales de los hombros los presentan asimismo algunas figurillas de Jaina (Schele, 1997: 63, 99). En un par de hachuelas de cinturón del período Clásico temprano que presenta complejas incisiones también hallamos elementos florales de hombro similares (Berjonneau *et al.*, 1985: láms. 330-333) y si se desea consultar ejemplos de esto en representaciones aún más antiguas del arte maya, podemos remontarnos al período Preclásico tardío, a la representación de gobernantes con elementos florales de orejera atados a la parte superior de los brazos en una escena de entronización del mural del Muro Oeste de San Bartolo, así como a una placa finamente incisa que actualmente se encuentra en la colección de Dumbarton Oaks (Taube *et al.*, 2010: figs. 39a, 43a). La deidad del Grolier lleva una gran orejera con una cuenta alargada que se proyecta hacia adelante y que, al igual que otros elementos de joyería presentes en esta escena, probablemente sea de jade. En términos de sus elementos de vestuario, de todas las deidades que aparecen en el Grolier la figura que preside la página 3 del código tiene el atuendo más rico, siendo posible identificar muchos de sus elementos desde el arte del período Clásico. Esta deidad encarna conceptos mayas de gobierno y de riqueza.

En la escena pintada en la página 3 del Grolier, el prisionero conserva bastante joyería, como lo es un conjunto de orejera y un gran collar con un pendiente central, que probablemente sea una concha de univalvo, esto a pesar de que habitualmente a los prisioneros se les privaba de todos sus signos de riqueza en las escenas mayas de conquista. El diminuto y fuertemente atado prisionero flota en la escena como si estuviera sujeto de manera un tanto suelta con la cuerda del dios triunfante. Extrañamente, la lanza vertical que está detrás del prisionero se sostiene erguida por sí misma y no la sostiene el personaje que preside la escena, quien en lugar de ello sostiene su antebrazo derecho apuntando hacia su otro brazo, en un ademán que recuerda mucho la pose del período Clásico tardío que denota sumisión y respeto.

En este caso, el cautivo tiene ojos oscurecidos, en una composición muy similar a la de la página 60b del código de Dresde, en donde el prisionero también muestra sus ojos marcados con color negro (Figura 16a). Esta pintura facial recuerda los ojos ennegrecidos

del “estilo Llanero Solitario” de los pueblos chichimecas que pueden verse en los códigos del altiplano mexicano, incluyendo los códigos mixtecos, así como en la Historia Tolteca-Chichimeca del período Colonial temprano y en el Mapa de Cuauhtinchan II (Byland y Pohl, 1994: 141-145). Sin embargo, no hay certidumbre alguna de que el código Grolier o el de Dresde estén aludiendo a individuos extranjeros del altiplano mexicano en esta instancia: también hay representaciones de ojos ennegrecidos en el arte maya del período Clásico tardío, incluyendo una figura homoerótica pintada en la caverna de Naj Tunich, así como deidades representadas en escenas pintadas en vasijas de Estilo Código (Robicsek y Hales, 1981: vasijas 12, 18, 111; Stone, 1995: lám. 12; para hacer una comparación con la cerámica del sitio Ik’, ver K1453 en MayaVase.com). Sobre la frente de la deidad del código Grolier hay un elemento que recuerda la corona de turquesa *xiuhuitzollí* que se conoce de la iconografía de estilo tolteca del período Postclásico temprano, pero también de la iconografía posterior de la realeza azteca (Nicholson, 1967b; Taube, 2012). No obstante, podría también tratarse sencillamente de su pelo, aunque sin las finas rayas paralelas que son típicas de las representaciones de cabello en otras partes del Grolier.

El elemento en espiral que está sobre la cabeza del prisionero probablemente denota plumón de águila; al igual que un objeto similar que se halla en el tocado de K’awiil en la página 4 del mismo Grolier, tiene líneas cortas en los bordes exteriores, lo que resulta enteramente congruente con las representaciones de plumón presentes en los manuscritos del altiplano mexicano, incluyendo al grupo Borgia. De la masa de plumón surge un par de plumas. Por los perfiles claros en forma de navaja o cuchilla de sus puntas negras, pueden identificarse éstas como plumas de águila. La figura del “Guerrero Águila Maya” del mural sur de la Estructura A de Cacaxtla lleva plumas con puntas negras similares. Sin embargo, en la página 3 del Grolier la superposición de navajas y plumas de águila va más allá. Los lados superiores de la izquierda de estas plumas tienen cartuchos que recuerdan las “marcas de deidad” que Coe (1973: 13) identificó por primera vez en el mismo volumen en el que el código Grolier se publicó por primera vez. El fragmento de mural del Templo de los Guerreros en Chichén Itzá también muestra a un personaje en traje de águila con navajas de pedernal en sus alas, como si fueran plumas (Figura 6). Estas navajas presentan asimismo el mismo cartucho ovalado que aparece en las plumas del Grolier, con las pestañas cortas dobles que es frecuente encontrar en las representaciones del día Pedernal en el grupo Borgia del período Postclásico tardío. La convención de que las plumas de las águilas son navajas continuó vigente en el arte azteca, incluyendo el *huéhuatl* (tambor) de Malinalco, que presenta un águila danzante con cuchillos de obsidiana en sus alas y en su cola (Saville, 1925: lám. 45). Además, hay ejemplos de navajas de pedernal y obsidiana que aparecen como plumas en las alas de aves sobrenaturales en épocas muy anteriores, en el arte del período Clásico tardío (ver Robicsek y Hales, 1981: vasija 53; Martín y Grube, 2008: 39). En muchos aspectos, la deidad de la página 3 del Grolier incorpora muchos aspectos de ave, desde la cresta, hasta el plumón y las plumas de águila.

Página 4 del código Grolier

Es K’awiil quien preside esta página, una vez más mostrando sus dientes con la boca parcialmente abierta, lo que quizá indique que está hablando o gritando. Sin embargo, en este caso lleva un tocado

diferente, así como una diadema de flores en posición horizontal, parecida a una guirnalda. En las páginas 13b y 19b del códice de Dresde pueden verse diademas florales similares; en la primera, la diadema la lleva el Dios del Maíz, y en la segunda una diosa que lleva el apelativo glífico de ese dios. Proyectándose detrás de esta diadema floral hay un objeto que probablemente esté hecho de papel o de tela tiesa, que recuerda las “mitras” sacerdotales que se describen en la Relación de Valladolid y que aparecen en las representaciones de Itzamnaaj en el códice de Madrid y en un posible retrato de K’uk’ulkan (la forma maya de Quetzalcóatl) en los murales de Santa Rita, Belice (Taube, 1992b: 34-35; consultar también Taube, 2010: 171-172 en lo referente a la identificación de K’uk’ulkan en Santa Rita). En el caso de la página 4 del Grolier, sin embargo, el tocado presenta un recorte escalonado que recuerda la cabeza hendida de la deidad que aparece en la página 9 de este mismo códice. Hay una gran bola de plumón dentro del tocado escalonado, de la cual surge una serie de plumas pendentas de quetzal.

Además del tocado, K’awiil lleva un manto orlado de cuentas o cascabeles atado en la parte de atrás del cuello con un gran elemento anudado que evoca el complejo énfasis en la representación de textiles y en envolver objetos que se ve en el arte maya del período Postclásico tardío, incluyendo los murales de Santa Rita. Además del taparrabos y las sandalias, relativamente sencillos, que lleva la deidad de la página 4 del Grolier, también lleva lo que Coe (1973: 150) ha identificado como “flequillos” a la altura de las rodillas, elementos del atuendo que también están presentes en el dios de Venus de la página 7 de este mismo manuscrito. Por sus cortas líneas paralelas y el elemento que cuelga en el frente, es probable que estos elementos hayan estado hechos de la piel de algún animal y es común verlos en las figuras de los guerreros de estilo tolteca tanto en Tula como en Chichén Itzá, incluyendo a los enormes “atlantes” de Tula, si bien en este último caso es común que lleven otro par de estos flequillos en los tobillos (de la Fuente *et al.*, 1988: ilustr. 19-22). Sin embargo, un pectoral *oyohualli* de concha, de estilo tolteca, muestra a dos de cuatro personajes con flequillos de piel en las rodillas, sin los elementos correspondientes en los pies (Ekholm, 1961). Estos flequillos en las rodillas caracterizan el arte maya del período Clásico que invoca el poderío de los atuendos militares teotihuacanos, pero en ninguno de los casos la ilustración identifica explícitamente el material en cuestión como piel (Stone, 1989: 156, figs.

2-3, 7, 11-15; consultar también Miller, 1973: figs. 83, 149, 154, 173-176).

En las páginas de Venus de los códices Borgia, Cospi y Vaticano B, pueden verse los mismos flequillos de piel en los dioses orientales del Lucero Matutino, todos los cuales sostienen dardos. Esto es especialmente claro para las deidades de Venus que aparecen en las páginas 80-84 del códice Vaticano B, en donde las cinco llevan estos flequillos con todo y la tira colgante en el frente, de manera muy parecida a los ejemplos del Grolier. En el caso del códice Cospi, todos menos uno de los dioses de Venus llevan los flequillos de piel en las rodillas y el único que no los muestra lleva una falda estrellada que cubre sus rodillas. En el códice Borgia, el dios de Venus inicial que aparece asociado con el día Cóatl (Serpiente) también tiene tiras colgantes en el frente, en tanto que los otros cuatro llevan simples “polainas” sin los elementos pendentas. Además, los mismos elementos de piel usados en las rodillas aparecen en las representaciones del dios de Venus, Tlahuizcalpantecuhtli, en la página 14v del códice Telleriano-Remensis, documento colonial temprano que tiene que ver con la religión y la historia aztecas.

La lanza que sobresale por encima y por detrás del prisionero atado es burda y presenta la banda ondulante que denota al día Etz’nab y que comúnmente se halla en las representaciones mayas de pedernal trabajado. Hay vestigios de algún tipo de orejera y de collar que indican que el prisionero estaba enjoyado y vestido, pues pueden verse claramente el cinto del taparrabos, así como una sandalia. De la parte de atrás de su cabeza se eleva un amplio elemento curvo marcado con seis círculos o puntos, pero debido a que la cabeza está casi totalmente ausente, es imposible saber si esto representa cabello, algún tocado, follaje o incluso una corriente de agua.

Al igual que los personajes derrotados en las páginas 3 y 9 del Grolier, el prisionero de la página 4 parece como si flotara y, si bien se encuentra en una pose diferente, el dios sacrificado en la página 6 tampoco toca la tierra, en lo que podría ser una convención que separa a estos desafortunados seres del sustento de la tierra.

Página 5 del códice Grolier

Un dios victorioso lleva un tocado atado con dos serpientes. En la antigua Mesoamérica, los tocados de serpientes anudadas los llevan típicamente las diosas, pero aquí no hay indicación alguna de que la figura sea del género femenino. Además, también es posible que los personajes masculinos lleven tocados de serpientes anudadas, como es el caso de una de

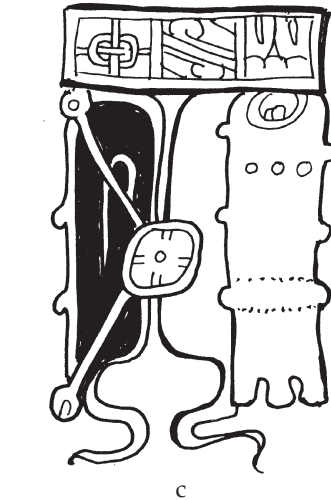
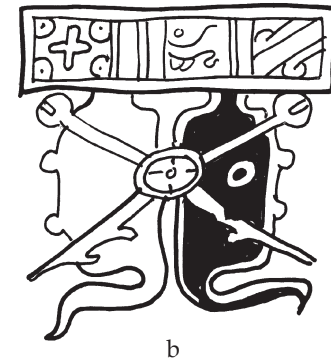


Figura 21. Representaciones de globos oculares y oscuridad en los códices mayas del período Postclásico tardío: (a) deidad con ojo saliente sobre un campo oscuro rodeado de globos oculares, p. 34a del códice de Madrid; (b) signo de eclipse con sol y globos oculares como lanzas con picos, p. 56b del códice de Dresde; (c) signo de eclipse con sol y globos oculares que se proyectan, p. 54b del códice de Dresde. Dibujos: Karl Taube.

las figuras de guerreros centrales en el friso del Templo Bajo de los Jaguares en Chichén Itzá (Maudslay 1889-1902, 3: fig. 12, láms. 44, 49). La de la página 5 del Grolier es la primera de tres deidades que esgrimen un atlatl o lanzadardos y la única deidad que lleva las tiras de papel en las orejas que usualmente llevan los penitentes o los prisioneros, en lugar de orejeras o cuentas decorativas.

¿Qué deidad es la de la página 5 del Grolier? Su perfil facial es muy similar al de las representaciones del dios solar maya, incluyendo un ejemplo que aparece en la página 55a del códice de Dresde. La línea curva que se extiende de la nariz al mentón delinea una barba y recuerda la de la máscara de mosaico de turquesa que está en Dumbarton Oaks, así como la máscara de madera con aplicación de hoja de oro que está en el Art Institute de Chicago (1965.782). Ambas máscaras representan a las deidades solares que son características de las imágenes del período Prehispánico muy tardío entre los mayas (Taube, 2010: 162; Taube e Ishihara, 2012). La serie de líneas cortas en la pierna derecha de la deidad sugieren pelo, posiblemente una especie de pantalones de piel como los que pueden verse en las escenas pintadas en la cerámica maya del período Clásico tardío. En las vasijas mayas, estos pantalones son de piel de jaguar (por ejemplo, ver K533, K1439, K1896), lo que resultaría congruente con la identificación solar: para los mayas, el Sol *era* un jaguar (Taube, 1992b: 54). Con base en estos y en otros ejemplos, creemos que la deidad de la página 5 del Grolier es un ejemplo temprano del viejo dios solar maya del período Postclásico.

Esta deidad solar sostiene un atlatl frente al rostro, en lo que constituye una pose de agresión militar en el arte del período Clásico temprano en Teotihuacan y en imágenes relacionadas con Teotihuacan entre los mayas del período Clásico (Taube, 2011: 104). Además, esta convención continuó en el período Postclásico tardío, incluso en los códices mixtecos (ver las páginas 66-67 del códice Nuttall). En su mano izquierda sostiene tres dardos con la base de las puntas marcada en rojo, lo que también puede verse en el dardo que penetra en el templo del primer plano, así como en una escena similar en la que también hay un dardo y un templo, y que aparece en la página 8 del Grolier. Esta ilustración contradice la convención común del período Postclásico de marcar en rojo la punta de pedernal de los dardos y, al igual que en el caso en los elementos puntiagudos del asta de las lanzas en las páginas 1 y 3 del Grolier, probablemente denote sangre.

Un escudo cubre casi todo el brazo izquierdo, lo que es una convención común en el arte maya, y este escudo lleva en el centro lo que parece ser un rostro humano estilizado, de manera muy similar al pectoral que lleva otra deidad en la página 7 del Grolier. El guerrero victorioso que aparece en la página 60b del códice de Dresde lleva un escudo redondo y tres dardos en la misma posición en su brazo izquierdo (Figura 16a). Coe (1973: 154) identificó como ojos los diez elementos circulares con tallos ondulantes que emanan de este motivo central y que, paradójicamente, pueden representar tanto oscuridad como luz en la iconografía mesoamericana, como es el caso de los ojos en las nubes oscuras de los códices del grupo Borgia o las estrellas brillantes en el cielo nocturno. La página 34a del códice de Madrid muestra a un personaje sentado contra un fondo oscuro y rodeado de una serie de 23 ojos que se irradian desde el centro de la imagen (Figura 21a). Además, el ojo del personaje se proyecta desde su “tallo” hacia el borde, lo que probablemente indica su visión de la noche estrellada. En los pasajes relativos a eclipses del códice de Dresde, hay globos oculares montados en

tallos que se proyectan a partir de signos solares *k’in* (Figura 21b, c). En la página 54b del códice de Dresde, los globos oculares aparecen en el lado negro del motivo de eclipse, lo que sugiere que los globos oculares entre los mayas probablemente aluden a un sol oscurecido o al sol nocturno.

Sin embargo, tal y como lo propuso Coe por primera vez (1973: 154), el centro del escudo, al igual que la mayoría de los escudos redondos, probablemente alude al rostro del Dios Jaguar del Inframundo, aspecto oscuro y nocturno de la deidad solar, que muy posiblemente era también una deidad del fuego (Stuart, 1998: 408). El rostro central también se asemeja al número siete, cuya forma glífica personificada es este mismo jaguar solar. En ningún otro ejemplo resulta esto más explícito que en el Dintel 2 del Templo IV de Tikal, en donde la enorme imagen del Dios Jaguar del Inframundo lleva el número siete —una barra y dos puntos— en la mejilla (Jones y Satterthwaite, 1982: fig. 73) y el victorioso gobernante de Tikal lleva un escudo circular con la imagen de la deidad sobre el antebrazo izquierdo.

La deidad que aparece en la página 5 del Grolier está de pie frente a un templo ilustrado de perfil: una superestructura techada con una plataforma escalonada, en lo que constituye el signo básico para representar “templo” en Mesoamérica (Stuart, 1987a: fig. 46). El techo está cubierto por una flor trifoliada sobre un elemento redondo que recuerda a los cascabeles que llevan los dioses que están de pie en las páginas 1, 6 y 10 del Grolier. Los cascabeles metálicos están conceptualmente relacionados con las flores, la danza, la música y el “Mundo Florido” que Jane Hill (1992) ha descrito para Mesoamérica y la Gran zona Suroeste de los actuales Estados Unidos; un ejemplo de ellos son los cascabeles mixtecos metálicos en forma de flor que se descubrieron en la Tumba 7 de Monte Albán (Caso, 1969). Además, conforme a las creencias de la época del contacto en el centro de México, la “Casa de las Flores” (Xochicalco) estaba dedicada al dios de la danza y la música: Xochipilli. En una porción de las páginas medias del códice Borgia, específicamente en la 37, se muestran los orígenes míticos de la música, con Xochipilli tocando una flauta y un tambor dentro de la Casa de las Flores (Taube, 2001, 2004a). En cuanto a las páginas de las direcciones cardinales de los códices Borgia, Cospi y Fejérváry-Mayer del altiplano mexicano del período Postclásico tardío, el templo oriental de Tonatiuh, el dios solar, se representa siempre como un edificio florido. Esto podría relacionarse adicionalmente con el *nikte’ naah*, o “edificio de flores” de los mayas del período Clásico, aunque el significado de este epíteto maya sigue sin comprenderse muy bien (Stuart, 1998: 378).

Una cortina cubre la puerta del templo florido y un dardo en diagonal perfora la plataforma escalonada del templo, en lo que constituye un signo de conquista en los códices mixtecos del período Postclásico tardío. El motivo del dardo también es un tema básico en las páginas de Venus de los códices de Dresde, Borgia, Cospi y Vaticano B, en donde el proyectil representa los rayos dañinos del Lucero Matutino. Bajo la cortina, un elemento espiral en la puerta del templo denota la presencia de flamas (Coe, 1973: 154); es esta una convención azteca muy difundida que denota conquista. El templo de la página 8 del Grolier también está siendo perforado por una lanza, pero el elemento en espiral está ausente. Es concebible también que este elemento espiral sea la representación de una trompeta de caracola: las pinturas murales de Santa Rita, en Belice, mostraban un templo con signos solares, junto con una prominente trompeta de caracola en el techo (Gann, 1900: lám. 30). La página



Figura 22. Probables representaciones de Tlahuizcalpantecuhtli del período Postclásico temprano: (a) dios esquelético armado, con un cuchillo de pedernal en el área nasal; detalle de pectoral de concha tallada, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México; (b) deidad esquelética con lanzadardos, dardos y pectoral de concha, Columnata Norponiente, Chichén Itzá (tomado de Morris *et al.*, 1931:Lám. 105); (c) guerrero esquelético con gran signo de estrella en el abdomen, Columnata Norponiente (tomado de Morris *et al.* 1931:Lám. 110); (d, e) guerreros esqueléticos que sostienen cabezas cercenadas; detalle del mural del Templo de Chac Mool, en Chichén Itzá (tomado de Morris *et al.*, 1931:Lám. 164). Dibujos: Karl Taube.

5 del Grolier presenta, entonces, varias imágenes solares y florales, todas ellas bajo el control de una deidad solar.

Página 6 del código Grolier

La página 6 del Grolier muestra a una deidad de la muerte que esgrime un gran cuchillo de sacrificio en su mano izquierda, mientras que con la derecha sostiene las ataduras de una deidad decapitada que aparece a su derecha. Este dios de la muerte lleva una navaja de pedernal encajada en la cavidad nasal, convención común en la iconografía mesoamericana del período Postclásico posterior (ver páginas 3-7, 13, 15, 22, 56 y 73 del código Borgia). Además, excavaciones llevadas a cabo en el Templo Mayor de los aztecas en la Ciudad de México han llevado al descubrimiento de cráneos verdaderos con hojas de pedernal encajadas en la cavidad nasal (Matos Moctezuma, 1988). Aunque no se han encontrado ejemplos de este tema en las imágenes mayas del período Clásico, existen también imágenes de dioses de la muerte con hojas de pedernal encajadas en la cavidad nasal en el arte del período Postclásico temprano en Chichén Itzá (Figura 6). Además, en el Museo Nacional de Antropología hay un pectoral *oyohualli* hecho de concha, de estilo tolteca, que muestra a una esquelética deidad guerrera que lleva una prominente hoja de pedernal que sale de su cavidad nasal (Figura 22a).

En el caso de la deidad del Grolier, tanto la hoja en el cráneo como el cuchillo de sacrificio tienen bordes ondulados, motivo que también se halla en las puntas de las lanzas que se ilustran en las páginas 3 y 4 de este código y que es una convención que denota el borde afilado y ondulado de los cuchillos de piedra hechos por percusión. Este mismo tipo de borde ondulado también aparece en las piernas y la espalda del dios de la muerte que aparece en la página 6 de este manuscrito. Si bien está ausente en la deidad de la muerte que se ilustra en la página 1, el ser esquelético representado en la página 10 acusa este mismo tipo de marcaje corporal; las piernas de los personajes de las páginas 6 y 10 están marcadas asimismo con líneas onduladas unidas a círculos. Estas marcas en las piernas probablemente aluden a los huecos canales medulares de los huesos, motivo muy común en el código Borgia (por ejemplo, en las páginas 56 y 73). Son éstas distinciones a las que los mayas pusieron mucha atención: el Dios A que aparece en el código de Dresde muestra líneas punteadas y no onduladas en

los miembros (Coe, 1973: 54), pero el dios de la muerte del código de Madrid presenta marcas de hueso como las de las páginas 6 y 10 del Grolier; es decir, líneas onduladas que se unen a puntos (Figura 18c; Madrid 23d, 83c, 105a). En el caso de la página 23d del código de Madrid, estas marcas en el cráneo son prácticamente idénticas a las líneas ondulantes cruzadas del glifo del día Etz'nab. No es sólo que estas marcas de Etz'nab aparezcan con regularidad en las representaciones mayas del período Clásico en relación con los excéntricos de pedernal, sino que el día equivalente en el altiplano mexicano durante el período Postclásico tardío era Técpatl o "Pedernal." Las líneas ondulantes que bordean los cuerpos de los dioses de la muerte en las páginas 6 y 10 del Grolier comunican que se trata de seres filosos y pétreos.

Las deidades esqueléticas de la muerte de estas páginas 6 y 10 se parecen mucho a las representaciones del dios de Venus en el México central, Tlahuizcalpantecuhtli, "señor del Alba," el dios que arroja dardos y tiene diversos aspectos en las páginas de Venus de los códigos Cospi, Borgia y Vaticano B que identificó Selser (1904) por primera vez. Los cinco dioses de las páginas 9-11 del código Cospi presentan hojas de pedernal que se proyectan desde sus fosas nasales, así como hojas mayores de este material que salen de su hombro derecho, indicando que se trata de deidades filosas y cortantes. En el pasaje de Venus de las páginas 53 y 54 del código Borgia, la cabeza de los dioses de Venus es un cráneo descarnado, en tanto que los otros tres llevan máscaras que les cubren el rostro. Al igual que los dioses del código Cospi, llevan puntas de dardo de pedernal en sus tocados para denotar los afilados, penetrantes rayos que lanzan estos seres. Lo que resulta diferente entre los dioses de Venus de las páginas 2, 6 y 10 del código Grolier estriba en que estas escenas tienen que ver con la primera aparición de Venus como *Lucero Vespertino*.

En su estudio inicial del código Grolier, John B. Carlson (1983: 50) señaló que, a diferencia de lo que se había señalado anteriormente, Tlahuizcalpantecuhtli encarnaba a Venus tanto en su aspecto de Lucero Matutino como en el de Lucero Vespertino. Para apoyar su propuesta, Carlson cita una glosa en español del código Telleranio-Remensis: "Tlahuizcalpantecuhtli significa señor de la mañana cuando amanece e igualmente es el señor de la estrella brillante cuando llega la noche" (traducción de Carlson, 1983: 50). Además, Jeremy Colman (2007) ha postulado un razonamiento muy sólido que sostiene que la estatuilla azteca de Stuttgart probablemente sea una representación del esquelético Tlahuizcalpantecuhtli. Sin embargo, las cinco fechas que hay en esta escultura —1 Venado, 1 Lluvia, 1 Mono, 1 Casa y 1 Águila— son todas treceñas occidentales del ciclo de 260 días y no las cinco treceñas que corresponden al Oriente. Tlahuizcalpantecuhtli era una deidad compleja y no encarnaba sólo al Lucero Matutino, el alba y el Oriente. Está claro que Tlahuizcalpantecuhtli era también el Lucero Vespertino.

Carlson también llamó la atención hacia la entonces reciente investigación epigráfica hecha por Floyd Lounsbury (1982) en lo tocante a los textos mayas que hacen referencia a la aparición de Venus como Lucero Vespertino. Lounsbury (1982: 155) señaló que muchos monumentos mayas muestran a un ser esquelético en relación con esas supuestas fechas de Venus; es decir, "símbolos de Venus y cráneos que aparecen como elementos iconográficos en algunos de esos monumentos." Lounsbury también señala que una característica definitoria del "cráneo de Venus" es una "hilera prominente de dientes" (1982: 157-158). En su publicación de 1983,

Carlson cita el estudio de Lounsbury como evidencia de que el código Grolier es auténtico, dado que su investigación se publicó mucho tiempo después del descubrimiento del código. En refuerzo de Lounsbury, Carlson (1983: 45, 2014: 5) también comenta que el "cráneo con dientes" del período Clásico se relaciona de manera constante con Venus como Lucero Vespertino en la escritura y el arte mayas. Sin embargo, la identificación que hizo Lounsbury de una deidad esquelética maya del período Clásico como manifestación del Lucero Vespertino no se ha sostenido con el paso del tiempo. En primer lugar, las fechas citadas no corresponden bien con la aparición de Venus como Lucero Vespertino (Bricker y Bricker, 2011: 223-224). Además, no se ha demostrado que el "cráneo con dientes" sea distinto de otras representaciones de cráneos en el arte maya del período Clásico, pues en todas ellas están presentes los dientes, dada la naturaleza descarnada de los cráneos. Algunos glifos del período Clásico se valen del cráneo para denotar "cabeza," *jol*, como es el caso en los textos que identifican a los diversos personajes del Cuarto 2 de Bonampak, en Chiapas; estos cráneos pueden o no incluir la mandíbula (Miller y Brittenham, 2013: 236-237; comparar con la Escalinata Jeroglífica 4 de Dos Pilas, Escalón IV:G1). Otros "cráneos dentados" como los de ciertos seres nombrados en textos de Tamarindito y de Tikal, Guatemala son simplemente un conjunto de insectos nocturnos, que a menudo llevan un solo globo ocular en la frente. Por su parte, cierto signo (el A5 del Tablero Central) del Templo de las Inscripciones en Palenque, que Lounsbury (1982: fig. 1d) utilizó como ilustración de su postulado, en realidad debe leerse **UH** o **UUH**, "joya" u "ornamento" y no tiene vínculo alguno con Venus. Su interpretación no está muy clara en el Tablero Central, pero parece relacionarse con vegetación mítica.

Si bien la investigación de Lounsbury no aporta evidencia suficiente, los dioses esqueléticos de la muerte de las páginas 6 y 10 (y posiblemente también el que aparece en la página 2) del código Grolier probablemente sean formas de Tlahuizcalpantecuhtli en el Postclásico temprano; existen ejemplos comparativos que datan de este período en las columnas talladas de la Columnata Noroeste en Chichén Itzá, una de las cuales muestra a un ser esquelético con el pedernal saliente del área nasal y los mismos pantalones de papel anudado que llevan las deidades de las páginas 6 y 10 del código Grolier (Figura 22b). Otra personaje tallado en la misma estructura muestra una hoja de pedernal saliendo del cráneo, pero también un prominente signo de estrella que cubre su cintura y sus caderas (Figura 22c). En su análisis inicial de la escena de la página 6 del Grolier, Coe (1973: 154) comparó al personaje de esta página con una deidad esquelética que aparecía en una gran y ahora desaparecida pintura mural policroma exterior del Templo de los Guerreros (Figuras 6 y 22d). Coe notó que tanto la figura del mural como la de la página 6 del Grolier llevaban hojas de pedernal en su área nasal, llevan polainas anudadas y sostienen cuchillos similares en sus manos. Sin embargo, las similitudes entre estas dos figuras van más allá de esto, ya que ambas sostienen por el cabello cabezas humanas cercenadas; el dios que aparece en el Grolier levanta una cabeza del cuello recientemente seccionado de la víctima (Figuras 22d y 23a). Aunque en estado más fragmentario, otra porción del mural parecía mostrar a la misma deidad en actitud asimismo de sostener una cabeza humana cortada, en este caso con una voluta trifoliada de sangre que es un elemento que aparece con bastante frecuencia en la epigrafía y el arte mayas (Figura 22e; consultar Houston *et al.*, 2006: fig. 2-37). Los elementos anudados de pierna y tobillo de la página 6 del Grolier son también muy similares a los de los decapitadores

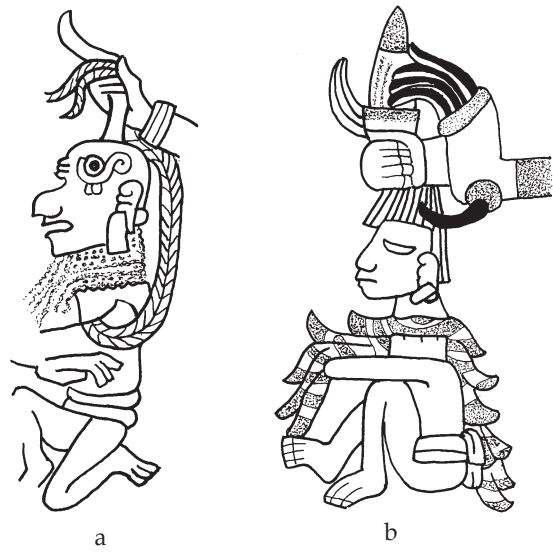


Figura 23. Víctimas decapitadas, cuyas cabezas son sostenidas por un manajo de sus propios cabellos: (a) Grolier, p. 5; (b) Vaticano B, p. 24. Dibujos: Karl Taube.

esqueléticos presentes en el mural del Templo de los Guerreros (comparar con Joralemon, 1974). Al igual que los dos ejemplos de la Columnata Noreste adyacente, estos personajes del mural, junto con las deidades de la muerte del código Grolier son, casi con total certidumbre, retratos tempranos de Tlahuizcalpantecuhtli.

La deidad que aparece en la página 6 del código Grolier lleva un manto con tres elementos globulares; se trata de objetos que podrían ser ojos o cascabeles metálicos. Además, lleva el *tezcacuitlapilli* que también lleva el dios de la muerte que aparece en la página 2. En la página 6 del Grolier, este espejo dorsal está sujeto a un cinturón anudado marcado con cuatro elementos rectangulares cada uno de los cuales contiene un punto central. En el grupo Borgia de manuscritos, la convención de una serie de elementos rectangulares segmentados que contienen un círculo central denotan incrustaciones de mosaico, independientemente de si se trata de jade, concha o turquesa y este motivo bien podría aludir al prominente espejo de mosaico de la página 6 del Grolier. Aunque la deidad del Grolier lleva un sencillo brazalete en la muñeca derecha, hay un largo elemento pendiente atado a la parte superior de su brazo izquierdo, que se proyecta hacia arriba detrás del cuchillo de sacrificio.

El dios de la muerte de la página 6 del Grolier levanta por los cabellos la cabeza recién cortada de la víctima (Figura 23a); el cuerpo que se halla bajo la cabeza descansa sobre una de sus rodillas, pose que normalmente denota sumisión en la iconografía maya del período Clásico (Taube, 2003). La escena es similar a una escena en la que

aparece un murciélago asesino en el código Vaticano B; ahí, el murciélago sostiene una cabeza cortada por los cabellos, suspendida por encima del cuerpo, mismo que aún conserva la posición vertical (Figura 23b). La víctima que aparece en el Grolier está asimismo atada con una cuerda y pareciera que a través de sus orejas se colocaron tiras de papel, todos los cuales son motivos comúnmente asociados con la representación de prisioneros en el arte maya del período Clásico. La roja sangre que se vierte desde su cuello cortado se representó de dos formas: como una serie de puntos y como varias líneas onduladas. Pueden verse líneas onduladas semejantes en representaciones de corrientes de sangre en los murales de Cacaxtla, incluyendo la presencia de sangre en las fauces de la serpiente emplumada en la Estructura A (ver Matos Moctezuma, 1987: 85). En el boceto original, de color rojo (ver Figura 8b), hay un elemento ganchudo que se extiende sobre la frente del prisionero sacrificado, forma que también está presente en el dios victorioso de la página 7 que sigue (Figura 8c). Este ser de la página 6 del código Grolier es muy similar a una deidad sedente que aparece en la página 59b del código de Madrid, quien no sólo presenta el mismo tipo de gancho craneal, sino una protuberancia similar en el puente de la nariz (Figura 24c). En el gran *corpus* de imágenes mesoamericanas que existe, estos son los dos únicos dioses que comparten ambos atributos, lo que sugiere con fuerza que se trata de la misma deidad.

Página 7 del código Grolier

El personaje victorioso que puede verse en la página 7 del código Grolier blande una lanza con plumas que se proyectan al frente, en tanto toma lo que parece ser un pedazo de tela con la mano izquierda. Aunque su apariencia física podría sugerir que se trata de un ser humano y quizá incluso de un individuo histórico, el contexto de estas páginas, así como sus atributos, sugiere otra cosa. Compuesto de cuatro elementos de plumas, su tocado es muy parecido a los tocados que llevan las cinco deidades del pasaje de Venus en el código Vaticano B (Figura 24a, b): ambos presentan un marco inferior marcado por una serie de líneas paralelas cortas en su borde superior, sobre el cual hay un manajo de plumas demarcado por una línea cerca de la punta y un manajo de plumas descendentes de quetzal que emana de la parte central de la parte superior del tocado. Además, tanto el tocado de la deidad de esta página 7 como los de la serie del código Vaticano B presentan tres plumas de águila erguidas que recuerdan cuchillos, sostenidas por un elemento circular que, en el caso de las deidades del código Vaticano B, se representa claramente como plumón de águila. De hecho, la única diferencia importante entre el tocado de la página 7 del Grolier y los del código Vaticano B consiste en que en el Grolier las tres plumas de águila salen del nivel más bajo del tocado, en tanto que en los tocados del código Vaticano B éstas salen del segundo abanico de plumas.

El dios de la página 7 del Grolier también tiene un prominente elemento en forma de gancho que se proyecta desde su frente (Figura 24a). En investigaciones recientes, Taube (2010: 171) ha señalado que los elementos ganchudos que aparecen en las cabezas de serpiente del período Postclásico tardío las identifican como lanzadardos en las que el elemento curvo es el elemento que se proyecta para sostener la base del dardo. De manera similar, la forma ganchuda que se proyecta de la frente del dios del Grolier bien podría señalar que se trata de un atlatl personificado, siendo éste el arma básica de los dioses de Venus en la antigua Mesoamérica y que aparece en las páginas 5, 8 y 10 del código. La página 59c del código de Madrid muestra a una deidad jorobada que también presenta un gancho similar que sale de su frente (Figura 24c). El texto que lo acompaña incluye un prominente signo de Venus o de estrella, lo que indica la naturaleza celestial de este ser. Justo encima en esta misma página, hay otro dios con el gancho en la frente (Figura 24d). Una de las características más distintivas lo constituyen las marcas de su rostro, que recuerdan mucho al rostro moteado de Tlahuizcalpantecuhtli del altiplano central mexicano durante el período Postclásico tardío. Adicionalmente, hay un incensario estilo Chen Mul de Mayapán que Thompson (1957; ver también Taube, 1992b: 120-122) identificó originalmente como Tlahuizcalpantecuhtli. En este caso, la deidad presenta marcas faciales rectangulares y con una mandíbula

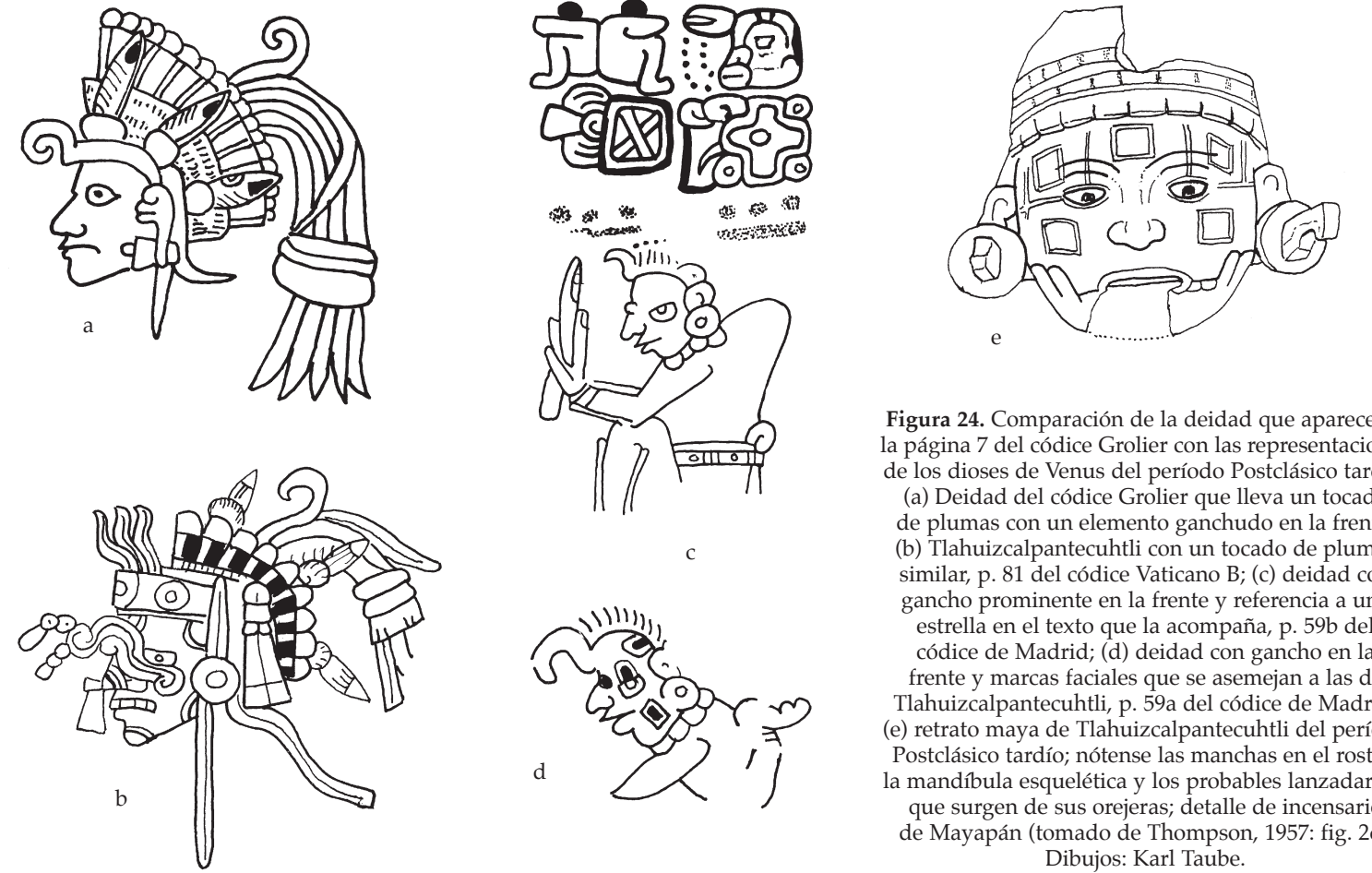


Figura 24. Comparación de la deidad que aparece en la página 7 del código Grolier con las representaciones de los dioses de Venus del período Postclásico tardío: (a) Deidad del código Grolier que lleva un tocado de plumas con un elemento ganchudo en la frente; (b) Tlahuizcalpantecuhtli con un tocado de plumas similar, p. 81 del código Vaticano B; (c) deidad con gancho prominente en la frente y referencia a una estrella en el texto que la acompaña, p. 59b del código de Madrid; (d) deidad con gancho en la frente y marcas faciales que se asemejan a las de Tlahuizcalpantecuhtli, p. 59a del código de Madrid; (e) retrato maya de Tlahuizcalpantecuhtli del período Postclásico tardío; nótese las manchas en el rostro, la mandíbula esquelética y los probables lanzadardos que surgen de sus orejas; detalle de incensario de Mayapán (tomado de Thompson, 1957: fig. 2c). Dibujos: Karl Taube.

descarnada (Figura 24e). Dos elementos ganchudos se proyectan desde sus orejas, en una alusión adicional a las puntas curvas de los lanzadardos. Además, la interrupción que hay en el área del centro de la frente es de forma claramente circular, lo que sugiere que pudo haber habido un elemento que se proyectaba desde su cabeza. Aunque se ha perdido, no resulta inconcebible pensar que esta es la pieza ganchuda que la deidad del Grolier presenta en la frente, así como el elemento que aparece en los ejemplos de la página 59 del código de Madrid.

El dios de Venus de la página 7 del Grolier está frente a un árbol que presenta el rostro prominente de una deidad en su tronco, motivo similar al hallado en la página 65b del código de Madrid, que presenta a la misma deidad con vegetación surgiendo de su frente (Figura 25a). Aunque en el contexto de los códigos a menudo se alude a este personaje como Dios C, durante el período Clásico este ser era una deidad específica que denotaba brillantez, superficies brillantes y espíritu inmanente; con base en estos atributos, David Stuart lo ha apodado “el Brillante” (Leonard y Taube, 2007; Stuart, 2010). Entre los elementos en los que suele aparecer, está el jade pulido, inclusive en las hachuelas de cinto. En la iconografía maya del período Clásico, puede sustituir al llamado signo de “*lem*” que identificaron por primera vez Schele y Miller (1983) en espejos y otras superficies pulidas en la epigrafía y el arte mayas del período Clásico, motivo que también aparece en el cuerpo del dardo que aparece en la página 10 del código Grolier.

Con su barba, la deidad llamada “el Brillante” que aparece en el tronco de la página 7 del código Grolier recuerda una representación frontal de ese

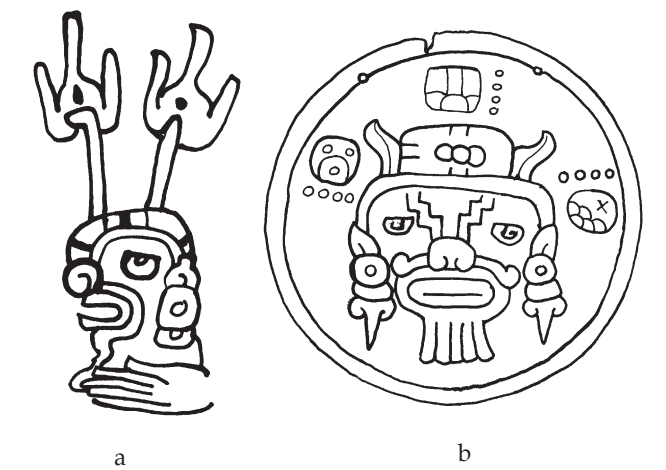


Figura 25. “El Brillante” en el arte maya del período Postclásico: (a) cabeza barbada con atributos de “el Brillante” / Dios C, de la que surge follaje; p. 65b del código de Madrid; (b) rostro barbado de “el Brillante” con probable signo solar *k'in* en el tocado; placa de cobre dorado del Cenote Sagrado, Chichén Itzá. Dibujos: Karl Taube.

mismo ser que se halló en un disco de cobre dorado descubierto en el Cenote Sagrado de Chichén Itzá, un objeto que obviamente encarna la cualidad de una brillantez resplandeciente (Figura 25b). Además, la deidad hallada en el cenote lleva un signo solar *k'in* sobre su cabeza y lleva rayos solares como pendientes en las orejas. El árbol del Grolier tiene frutos o flores; dada la forma de éstos, representados como círculos concéntricos, podría tratarse de orejeras de jade, tal y como se representan éstas con frecuencia en la iconografía maya del período Clásico. Además, el concepto de un “árbol de jade” existe en las imágenes mayas tanto del período Clásico como del Postclásico (Taube, 2005; Stuart, 2006a: 136-137; Stuart y Stuart, 2008: 176, 255 n.10). Por ejemplo, la tapa del sarcófago de K'inich Janahb Pakal de Palenque muestra un árbol que lleva de manera prominente la cabeza de “el Brillante” en su tronco, así como un collar de jade que cuelga de sus ramas. La planta representada en la página 7 del código Grolier probablemente denota una versión más tardía de este brillante árbol de jade, riqueza y abundancia.

Página 8 del código Grolier

Al igual que en la página 5, hay en la página 8 del Grolier un templo perforado por el dardo de un atlatl; la cortina que cubre su puerta aparece atada por un festón. La parte superior del templo muestra unas formas puntiagudas, que posiblemente aludan a los adornos (comúnmente llamados “almenas”) de los techos de los templos en los códices del grupo Borgia (por ejemplo, la página 50 del código Borgia).

El personaje principal de la página 8 del Grolier es una deidad con características de ave que sostiene tanto un atlatl como una lanza; sus piernas terminan en las agudas garras de un ave de rapiña, probablemente un águila, como ya lo ha señalado Coe (1973: 154). Hay un ejemplo similar tallado en un pectoral de concha de estilo tolteca, si bien en ese caso se trata de pantalones hechos de piel de águila, con pies humanos que llevan sandalias bajo las garras de águila (Figura 26a). Sin embargo, las garras son similares a las de la deidad que aparece en el Grolier, en donde pueden verse dos grandes garras de perfil y una más detrás del talón. En la pieza de concha tolteca, puede verse una enorme serpiente



emplumada ondulante detrás del personaje humano, de manera muy similar a como se ve en la imagen del vaso arcaizante excavado en el Templo Mayor (Figura 20a), en el relieve azteca hallado en el cerro Malinche, en Tula, y en la figura de Quetzalcóatl que aparece en el relieve del Templo Bajo de los Jaguares, en Chichén Itzá. Sin embargo, la Columna 1 de Tula se presta especialmente para hacer una comparación en detalle, pues retrata a un personaje guerrero con pantalones de águila muy similares, detrás del cual aparece una serpiente emplumada con un cascabel en la cola, que se curva detrás de las piernas del personaje (Figura 26b). Un complejo relieve de la estructura conocida como el Mercado, en Chichén Itzá, muestra a un victorioso guerrero águila sobre dos prisioneros, una

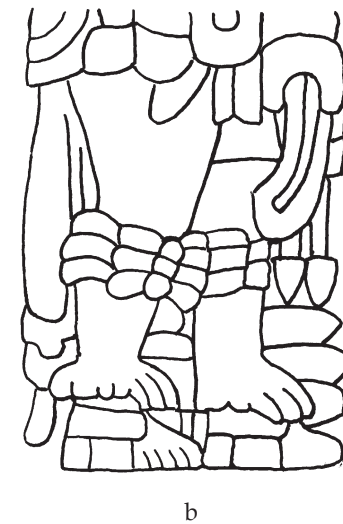


Figura 26. Retratos de Quetzalcóatl con traje de águila del período Postclásico temprano: (a) pectoral de concha tallada con figura armada de Quetzalcóatl que lleva un traje de águila (tomado de Covarrubias, 1957: fig. 118); (b) personaje tolteca vestido con un traje de águila, sosteniendo un garrote y dardos; detrás de él hay una serpiente emplumada; relieve de columna de la Estructura B, Tula, Hidalgo (tomado de la Fuente *et al.*, 1988: n.º 61a); (c) Quetzalcóatl en traje de águila sobre prisioneros; tablero de El Mercado, en Chichén Itzá (tomado de Tozzer, 1957: fig. 115). Dibujos: Karl Taube.

vez más con una serpiente emplumada detrás del mismo (Figura 26c). La identificación del guerrero águila con la serpiente emplumada aparece también en una pintura mural de la Estructura A, en Cacaxtla (Brittenham, 2015: fig. 278). En este caso, un guerrero de estilo maya, vestido con un traje de águila, baila sobre el dorso de una serpiente emplumada o Quetzalcóatl, en este caso con garras anatómicamente más correctas: tres de perfil y una en la parte posterior.

A pesar de compartir características con otras representaciones de guerreros águila, el personaje de la página 8 del Grolier difiere de una forma importante: los curiosos elementos segmentados que cubren sus espinillas y sus muslos. Aunque pudieran representar plumaje, también se parecen mucho a los

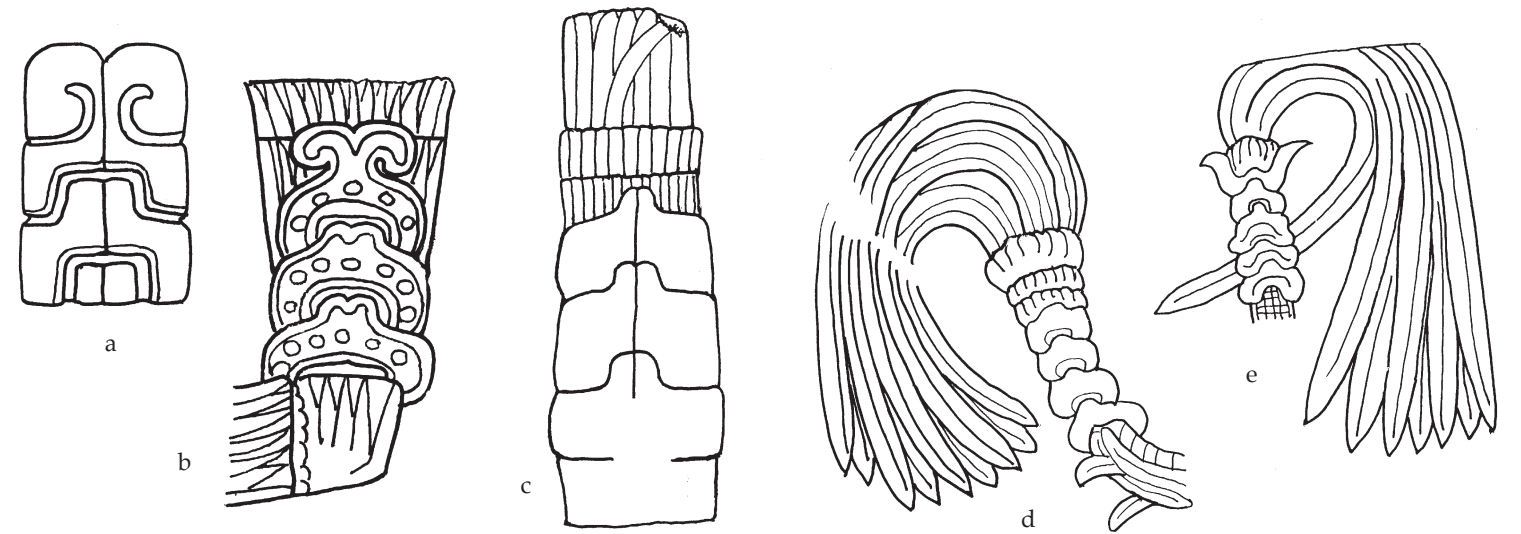


Figura 27. Colas de serpiente de cascabel en el arte mesoamericano de los períodos Clásico y Postclásico temprano: (a) escultura de balaustrada de serpiente de cascabel de estilo teotihuacano; período Clásico temprano (tomado de Solís, 2009: n.º 155c); (b) cola de serpiente emplumada; detalle de pintura mural de Techinantitla, en Teotihuacan (tomado de Berrin, 1988: fig. VI.2); (c) cola de serpiente emplumada de alguna columna o balaustrada de Chichén Itzá (tomado de Maudslay, 1889-1902, 3: lám. 63b); período Postclásico; (d) cola de serpiente emplumada, Templo Bajo de los Jaguares, en Chichén Itzá (tomado de Maudslay, 1889-1902, 3: lám. 49); (e) cola de serpiente emplumada; dintel de El Castillo, en Chichén Itzá (tomado de Maudslay, 1889-1902, 3: lám. 35a). Dibujos: Karl Taube.

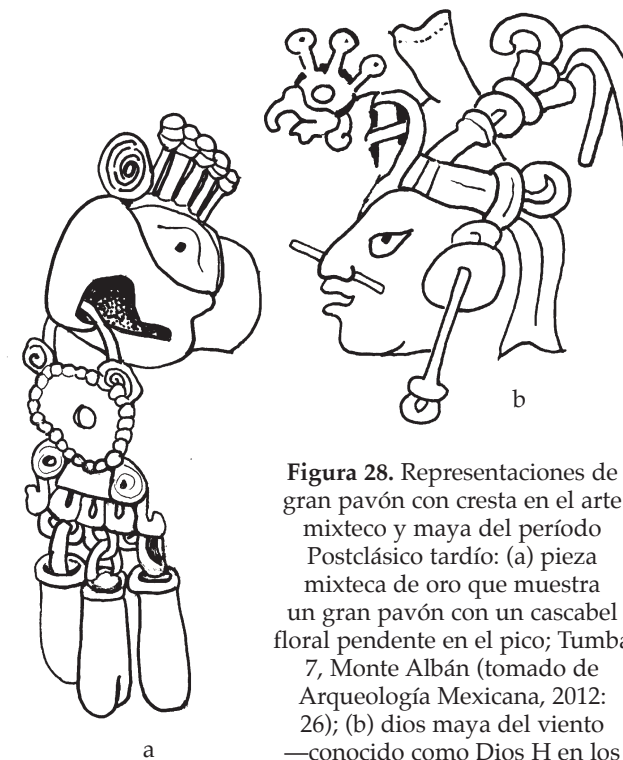


Figura 28. Representaciones de gran pavón con cresta en el arte mixteco y maya del período Postclásico tardío: (a) pieza mixteca de oro que muestra un gran pavón con un cascabel floral pendiente en el pico; Tumba 7, Monte Albán (tomado de Arqueología Mexicana, 2012: 26); (b) dios maya del viento —conocido como Dios H en los códices— con diadema de gran pavón; p. 7c del código de Dresde. Dibujos: Karl Taube.

segmentos conectados de los cascabeles de serpiente, incluyendo ejemplos de Teotihuacan, Tula y Chichén Itzá (Figura 27). Además del posible motivo de los cascabeles de una serpiente, la deidad del Grolier lleva lo que parece ser un tocado de serpiente emplumada con el hocico flexible curvado hacia atrás y los colmillos curvos que suelen aparecer en las representaciones mayas de serpientes. El tocado tiene la cresta emplumada típica de las serpientes emplumadas del arte maya de los períodos Clásico y Postclásico, en el que existen pocas representaciones de serpientes de cascabel emplumadas (Taube, 2010: figs. 24, 25). Si bien las serpientes emplumadas de estilo maya típicamente muestran una cresta de quetzal en la cabeza, no es el caso del ejemplo que aparece en el Grolier, en el que pueden apreciarse elementos bulbosos que recuerdan globos oculares que se proyectan contra un fondo de largas plumas pendent. En el altiplano mexicano del período Postclásico, es ésta una convención común de representación del gran pavón (*Crax rubra*) nativo de las Tierras Bajas mayas (Figura 28a). En la página 7c del código de Dresde, el Dios H —que es la forma de representar al dios del viento en los códices— lleva una diadema de ave con una cresta similar, que muy posiblemente aluda al gran pavón (Figura 28b). Aunque tiene elementos iconográficos diferentes, el personaje del Grolier parece combinar aspectos de ave y serpiente, de manera muy similar a lo que puede atestigüarse en los ejemplos de Chichén Itzá, Tula y Cacaxtla.

La deidad del Grolier lleva un faldellín ahusado de cuero, similar a la piel de venado que utilizaban para su protección los jugadores de pelota del período Clásico maya y también al de los músicos representados en los murales de Bonampak. Los jugadores de pelota también solían usar el grueso cinturón con bandas cruzadas que aparece aquí. Estos cinturones, sin embargo, también forman parte del atuendo de los dioses del viento de los murales de Bonampak, así como del atuendo del anciano dios mercader de las pinturas de Cacaxtla; hay que señalar que no existe ningún otro elemento en la página 8 del código Grolier que haga pensar en el juego de pelota. Además, la deidad de la página 8 del Grolier lleva también un *tezcacuitlapilli*, que es un elemento que no se asocia con los jugadores de pelota.

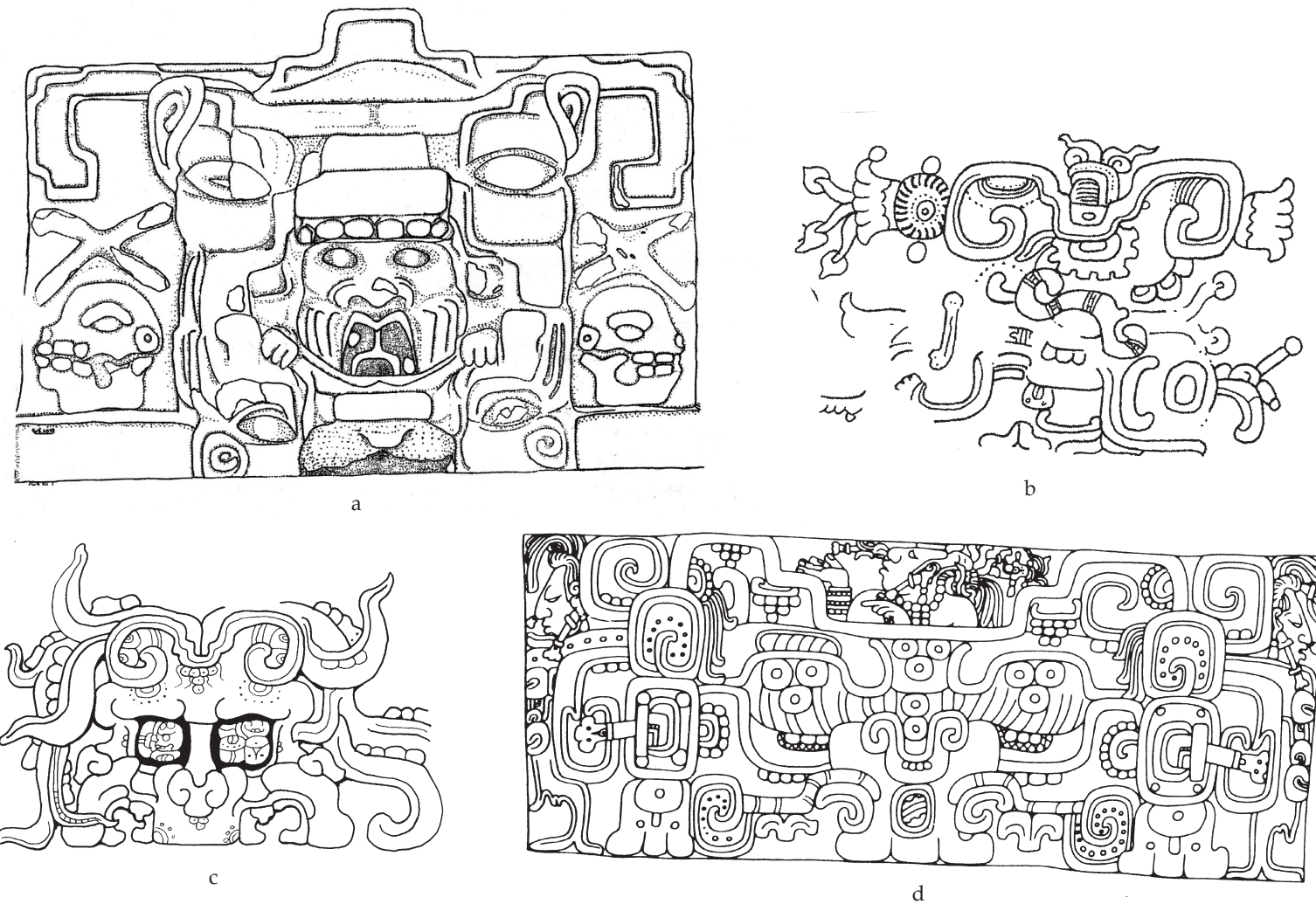


Figura 29. Imágenes de montañas escalonadas en el arte maya: (a) fachada con mascarón *witz* con cráneo escalonado en el centro y en sus dos bifurcaciones; Holmul (dibujo de Nina Neivens Estrada, cortesía de Francisco Estrada-Belli; tomado de Estrada-Belli, 2011: fig. 5.11); (b) montaña *witz* de perfil, con hendidura craneal escalonada; detalle de vaso del período Clásico temprano, de Kaminaljuyú, Guatemala (dibujo de Karl Taube, tomado de Taube, 2004b: fig. 10d); (c) cabeza *witz* con maíz surgiendo de la hendidura central; detalle del Tablero del Templo de la Cruz Foliada de Palenque (dibujo de Karl Taube); (d) mascarón *witz* del período Clásico tardío, con hendidura craneal escalonada y elementos de la frente que se curvan hacia afuera; Estela 1 de Bonampak (detalle de dibujo de Peter Mathews, tomado de Mathews, 1980: fig. 3).

Página 9 del código Grolier

El peculiar dios que aparece en la página 9 del Grolier muestra una cabeza hendida de manera muy prominente, que se abre y se curva en direcciones divergentes. En los extremos de las dos mitades del cráneo pueden verse adornos escalonados, del tipo de los conocidos como “almenas.” Además, la frente del dios y uno de los lados interiores de la hendidura muestran también este tipo de elementos escalonados; en el fondo de la hendidura parece haber granos de maíz. Coe (1973: 154) ha sugerido que podría tratarse del dios del maíz, si bien señala que es completamente distinto a cualquiera de las representaciones conocidas de esta deidad, tanto en el altiplano mexicano como en el área maya. No obstante, un pequeño mural hallado en el sitio de Tancah y publicado por Arthur Miller (1982:

lám. 11) muestra a una deidad con una cabeza hendida similar y en ese caso lleva el glifo de maíz, *k'an*, en lugar de los granos de este cereal (Figura 14a). Se ha registrado a otro ser similar en los grafiti de Pasión de Cristo, en la región Río Bec; en ese caso, se trata de un personaje sentado cerca del llamado Dios D (Figura 14b; Mayer, 1997: fig. 2). Descubierta en 1996, mucho tiempo después de la aparición del código Grolier, muestra el mismo tipo de cabeza hendida y lo que podrían ser marcas *tuun* —marcas de “piedra”— en uno de los lóbulos de su cabeza. A la luz del ejemplo adicional hallado en Tancah, Carlson (2014: 5) ha identificado a la deidad que aparece en el código Grolier de esta manera:

Este personaje que encarna al Dios E del Maíz lleva una cabeza hendida y bifurcada con granos de maíz y “terrazas de nube” escalonadas en ambos lados. (Carlson, 2014: 15)

Aunque ambos personajes bien podrían ser el mismo ser, no existe ciertamente ninguna certidumbre de que constituyan aspectos del Dios del Maíz. La deidad presente en el código Grolier tiene un rostro anguloso, de anciano, en fuerte contraste con las ilustraciones de la deidad del maíz durante los períodos Clásico y Postclásico, en donde casi de manera invariable se le representa como un personaje en la flor de la juventud. Más que ser la encarnación del juvenil Dios del Maíz, la deidad que aparece en el Grolier y muy posiblemente en los ejemplos de Tancah y de Pasión de Cristo podrían ser la representación de una montaña fértil en maíz. Por ejemplo, en el código de Dresde, que data del período Postclásico tardío, las montañas (*witz* en las inscripciones mayas) se representan como cabezas de anciano mostradas de perfil, marcadas con los elementos *kawak* que denotan piedra (Taube, 2010: fig. 28b). Como también ha señalado Taube (2010: 178, fig. 20a), las esquinas de la Estructura 16 de Tulum muestran enormes versiones de este ser, con grandes orejas que se extienden a lo largo de toda la cara y, si bien el significado e importancia de las orejas sigue sin entenderse, es este también el caso de la deidad representada en la página 9 del Grolier. La anciana deidad maya conocida como Dios N también se representó como montaña personificada en la iconografía maya del período Clásico tardío, lo que recuerda a los cuatro cargadores del año —los Mam—, que tienen atributos de montaña, identificados en la época moderna en las Tierras Altas de Guatemala (Taube, 2013: 93, fig. 5.2). Las columnas de la Columnata Noreste de Chichén Itzá muestran cuatro figuras del Dios N en su papel de soportes del mundo; en esos ejemplos, aparecen emergiendo de montañas hendidas (Figura 31b).

Si bien existen representaciones mayas de viejos como dioses de la montaña, tanto en el arte maya del período Clásico como en el del período Postclásico, éstos carecen del elemento más llamativo que está presente en el código Grolier: la gran hendidura craneana que se bifurca de manera muy pronunciada. Sin embargo, es esta una característica común de la forma convencional de representar montañas en el período Clásico: una cabeza zoomorfa con un largo hocico, a la que generalmente se alude como “Monstruo Witz,” y que suele hallarse en las esquinas de muchas estructuras mayas del período Clásico, incluyendo el Templo 22 de Copán. En muchos casos, su cabeza presenta una hendidura central cuyos lados se abren en direcciones opuestas, formando dos rizos que se curvan hacia abajo, de manera muy similar a lo que puede verse en la deidad del Grolier. Además, esta hendidura con frecuencia es escalonada, al igual que uno de los lados de la hendidura que puede verse en la representación del código Grolier (Figura 29b–d). Está claro que las montañas en realidad no muestran estas formas reguladas y, al igual que las “almenas” y la frente escalonada de la deidad del Grolier, la hendidura escalonada sugiere un elemento arquitectónico de construcción artificial.

Además de las cabezas zoomorfas de *witz* del arte maya del período Clásico, los signos *witz* en los textos mayas de este mismo período también pueden presentar una hendidura escalonada central con lados que se bifurca en direcciones opuestas, incluyendo un ejemplo del período Clásico temprano hallado en el Monumento 150 de Toniná (Figura 30a). Además, en una referencia textual del período Clásico temprano el glifo emblema de Ucanal muestra un glifo *witz* con una hendidura asimétrica, en la cual uno de los lados es escalonado y el otro no (Figura 30b). En el caso del dios de la montaña del Grolier, éste lleva una hendidura casi idéntica, aunque la mitad escalonada es la del lado opuesto a la del texto Clásico temprano. Dicho lo anterior, está muy claro que se trata de ejemplos esencialmente idénticos de esta hendidura y que el ser representado en el Grolier es, claramente, un dios de la montaña.

Para los antiguos mayas, las pirámides eran montañas simbólicas. A su vez, a las montañas se les consideraba como grandes pirámides en lo que constituye una “metáfora recíproca,” un tema que Houston (1988: 348-

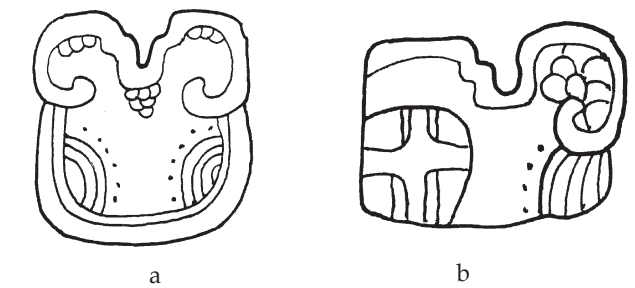
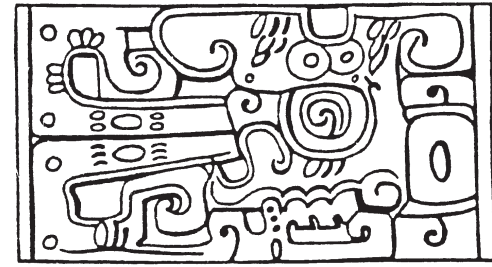


Figura 30. Signos *witz* en el arte maya del período Clásico, que representan hendiduras centrales en montañas con elementos que se curvan hacia afuera: (a) glifo *witz* con hendidura escalonada; nótese los rizos simétricos a los lados; monumento 150 de Toniná (tomado de Graham *et al.*, 2006: 84); (b) glifo de montaña con hendidura asimétrica; detalle de vasija incisa del período Clásico temprano (tomado de Stuart, 1987a: fig. 31a).

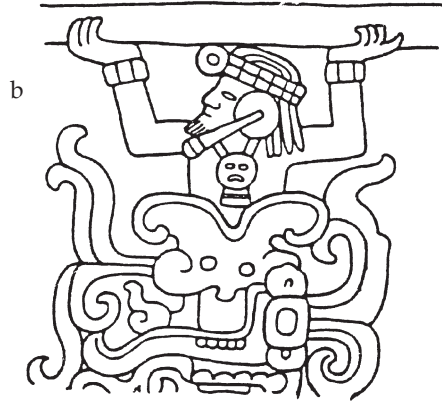
352) ha abordado. De gran antigüedad en el área maya, el concepto de montaña arquitectónica comenzó al menos en el año 400 a.n.e. en Holmul, en donde un par de mascarones de estuco muestran una criatura zoomorfa con una figura más pequeña que emerge de entre sus fauces (Figura 29a). Como lo señala Francisco Estrada-Belli (2011: 92), las dos fachadas muestran mascarones *witz* en lo que posiblemente constituya el ejemplo más temprano de este elemento en la arquitectura monumental maya. Estos mascarones representan a la arquitectura misma, con una “almena” escalonada que se proyecta desde la parte superior de la cabeza y dos formas similares en silueta en los costados. A pesar de haberse hecho casi 2,000 años antes del código Grolier, estos elementos que flanquean los mascarones son muy similares al par de “almenas” que acompañan al dios de la montaña del Grolier.

En el arte maya de los períodos Epiclásico y Postclásico temprano, las cabezas *witz* pueden tener una hendidura en forma de “V” con elementos simétricos que se curvan hacia afuera, de manera muy similar al caso de las deidades del Grolier y de Tancah (Figura 31a–c). El código Laud muestra una montaña hendida con dos elementos que se curvan hacia afuera, que probablemente también sean picos (Figura 31e). Hay dos cabezas masculinas barbadas bajo esta montaña; dado que las barbas aludían a ancianos en el arte de la antigua Mesoamérica, es probable que estas dos cabezas retraten a las montañas como ancianos, como ocurre en el código de Dresde y en la Estructura 16 de Tulum (Taube, 2010: fig. 28).

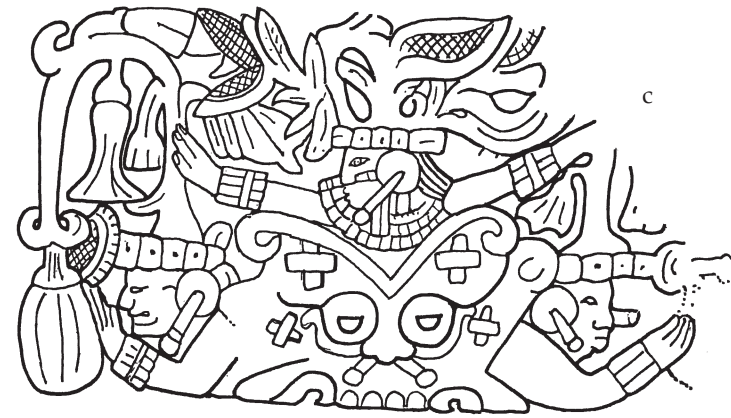
La pieza mixteca conocida como Vaso de Nochistlán, que data del período Postclásico tardío, proviene de las tierras altas de Oaxaca y tiene la representación de una montaña hendida con un perfil similar, compuesto de dos picos curvos: en este caso, un árbol cósmico crece desde el centro de la hendidura en la montaña (Figura 31d). Las puntas de ambos miembros que se derivan de la hendidura terminan en mazorcas de maíz flanqueadas por sus hojas, lo que hace de este árbol cósmico una planta de maíz,



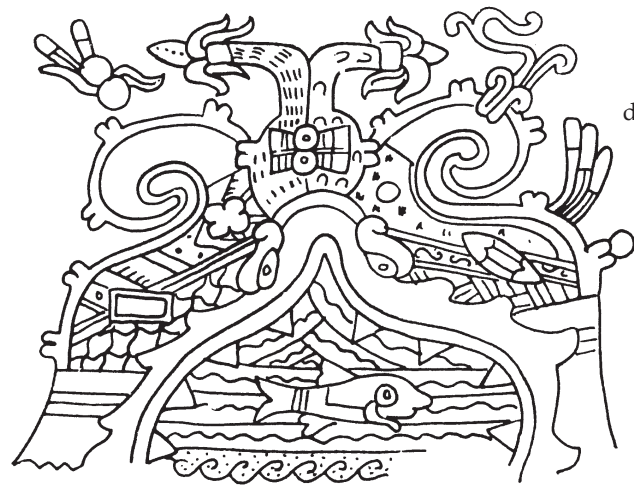
a



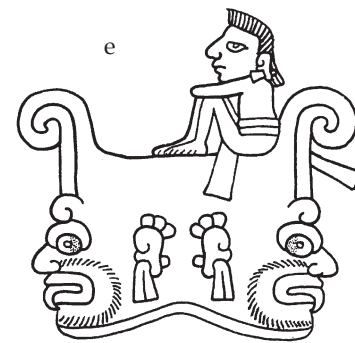
b



c



d



e

Figura 31. Representaciones de montañas hendidas cuyos cráneos se curvan hacia afuera en los períodos Clásico terminal y Postclásico: (a) cabeza *witz* con hendidura y cráneo que se curva hacia afuera; detalle de vasija Naranja Delgado del período Clásico terminal, Ceibal (tomado de Taube, 1994: fig. 2b); (b) Dios N que emerge de un *witz* con cabeza hendida; Chichén Itzá (tomado de Taube, 1994: fig. 2a); (c) Dios del Maíz que surge de cabeza de montaña hendida; Templo Bajo de los Jaguares, Chichén Itzá (tomado de Taube, 1994: fig. 1c); (d) representación mixteca de montaña hendida con picos que se curvan hacia afuera, período Postclásico tardío; detalle del Vaso de Nochistlán (tomado de Taube, 1986: fig. 12); (e) personaje humano sentado en una montaña con dos cabezas y picos que se curvan hacia afuera; p. 28 del código Laud. Dibujos: Karl Taube.

análoga a las ilustraciones mayas del período Clásico en las que se representó al dios del maíz como un contorsionista que funge como árbol cósmico (cf. K6547), o al árbol de maíz que puede verse en el Tablero del Templo de la Cruz Foliada, en Palenque. Este último monumento muestra una cabeza *witz* zoomorfa de cuya cabeza hendida surge una planta de maíz y una vez más aparecen los elementos que se curvan hacia abajo en los costados (Figura 29c). La Estela 1 de Bonampak muestra al Dios del Maíz dentro de este elemento escalonado (Figura 29d). Es éste también el caso de los relieves que aparecen en las columnas del Templo Bajo de los Jaguares en Chichén Itzá, en donde el Dios del Maíz emerge de la hendidura (Figura 31c). A partir de estos muchos ejemplos, podemos ver que las semillas que hay en el interior de su hendidura craneal denotan a la deidad de la página 9 del Grolier como una montaña fértil que es, a la vez, la fuente del maíz, de manera muy similar a lo que ocurre en el Popol Vuh en relación con Paxil, la montaña hendida de donde surgió el maíz por primera vez (Tedlock, 1985: 145-146, 288, 357). En pocas palabras, la página 9 del código Grolier representa a la anciana deidad de la montaña de la que crece el maíz y no al Dios del Maíz.

La deidad de la montaña de la página 9 alza su mano izquierda, asiendo un objeto redondo. Aunque se asemeja a los discos que crecen en el árbol precioso que aparece en la página 7 del mismo código, su perfil es más irregular. Carlson (1983: 9, 2015: 5) observa que el objeto es probablemente una piedra, lo que sería el arma por excelencia de un dios de la montaña. En la antigua Mesoamérica, las piedras se identificaban con el castigo; a los adúlteros, por ejemplo, se les ejecutaba por lapidación. En náhuatl, el difrasismo *in tetl in cuahuatl* significa “piedra y madera” y era una frase para denotar castigo. En el centro de México

durante el período Postclásico tardío, la deidad Itzlacolihque-Ixquimilli o “aquel que es obsidiana curva y está vendado de los ojos” fungía como dios del castigo y generalmente se le representaba con su cabeza en forma de cuchillo curvo de piedra, lo que recuerda los elementos curvos de piedra que aparecen en la cabeza del dios que aparece en la página 9 del Grolier (Taube, 1992b: 110-112).

Junto con un grueso cinturón, la deidad del Grolier lleva un pectoral redondo que contiene a su vez dos elementos redondos adicionales que indican orificios para suspender otro objeto, posiblemente un disco de cobre dorado, del tipo que se halló al dragar el Cenote Sagrado de Chichén Itzá, e igual al pectoral que aparece en la página 2 (Lothrop, 1952: fig. 9a). La deidad de la montaña lleva también un par de brazaletes diferentes entre sí. Así pues, en tanto que el del lado derecho está compuesto por tres gruesas bandas dibujadas en el boceto (Figura 9a), el de la izquierda está constituido por cuatro bandas más delgadas y sin líneas que lo delimiten: este último no se bocetó antes del dibujo final. Las ajorcas están compuestas por cuatro elementos verticales que recuerdan las cuentas alargadas de jade que los personajes mayas del período Clásico solían llevar en tobillos y muñecas. Es este el único ejemplo de este tipo de ajorcas en el Grolier.

El dios de la montaña levanta a un prisionero que está estrechamente atado por dos cuerdas; uno de sus pies, retraído bajo las piernas, flota diagonalmente muy por encima de la línea del horizonte. Lleva una gruesa orejera, posiblemente hecha de madera, así como un collar de cuentas con un pectoral que se parece al glifo del día K’an, tal y como se escribe éste en la columna de glifos de las páginas 1 y 3 del Grolier. Sin embargo, al no tener un cartucho circular que lo rodee, el perfil del pendiente es más irregular y su porción superior parece ser un elemento separado que se asemeja al signo del viento, *ik’*. Si bien el rostro del prisionero parece ser enteramente humano, lleva un ave acuática —quizá una garza o un cormorán— sobre la cabeza. Más que ser un elemento de su tocado, pareciera ser un ave completa y viva: incluso pueden verse sus patas delante de la frente del prisionero. El paralelo más próximo que puede hallarse en los códigos mayas lo encontramos en la página 36b del código de Dresde, en donde aparece una deidad con un ave acuática que sostiene un pez con su largo pico. Sin embargo, en este caso el ave crece directamente del cráneo del dios, lo que hace pensar en las representaciones del período Clásico del dios GI de la Triada de Palenque (por ejemplo, Kerr, 1989: 69 [K1391]). No está claro si los ejemplos que aparecen en el código de Dresde y en el Grolier son una versión del dios GI del período Clásico, del cual aún se sabe muy poco.

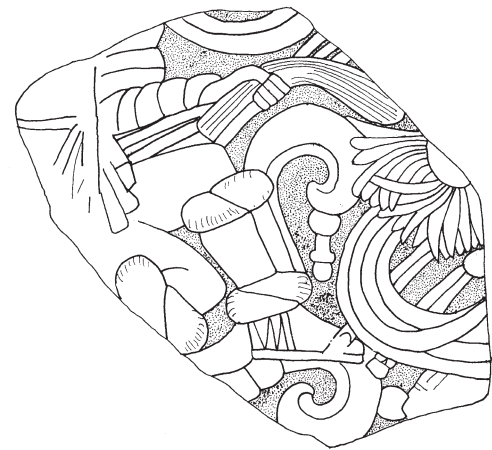
Página 10 del código Grolier

Aunque gran parte de la cabeza de la deidad representada en la página 10 del Grolier ha desaparecido, es fácil reconocer una mandíbula descarnada, lo que identificaría a esta deidad como el dios de la muerte, en lo que sería su tercera representación en la secuencia del Grolier. Además, puede verse lo que probablemente sea un globo ocular que se proyecta de la cresta de pelo que se halla justo encima de la orejera, en lo que constituye una característica común en las crestas de cabello de los dioses de la muerte y de los dioses de Venus, como puede verse asimismo en la página 78 del código Nuttall, en donde un ser esquelético que esgrime dardos tiene el cabello marcado alternativamente con cuchillas de pedernal y ojos desorbitados; lleva también un prominente signo de estrella

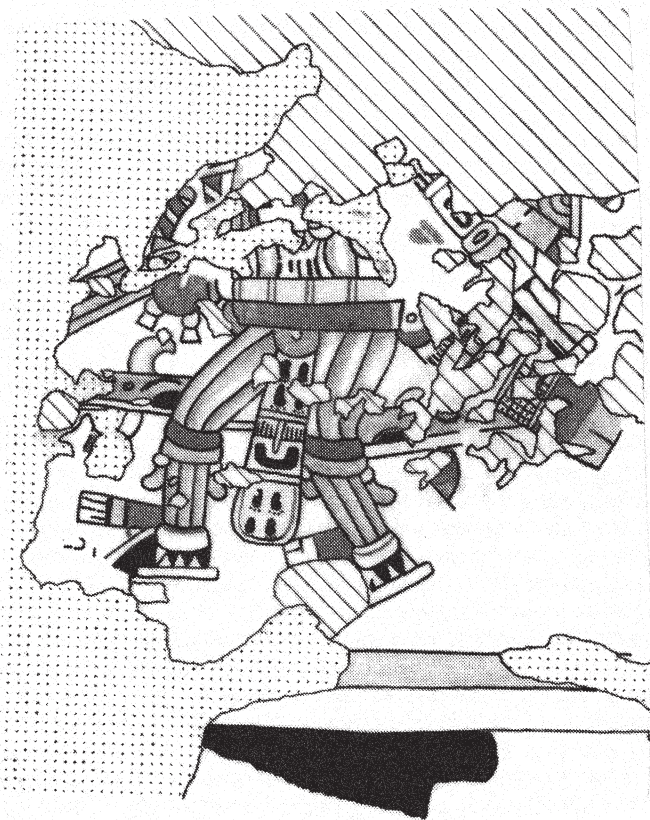
en el abdomen. Al igual que el dios solar que aparece en la página 5, la deidad de la página 10 del Grolier levanta un atlatl en su mano derecha, en tanto que en el brazo izquierdo sostiene un manojo de dardos, así como un escudo redondo. En este caso, el escudo está marcado con un perfil de la deidad de la muerte, probablemente una versión del mismo dios de la muerte que preside la escena. La deidad tiene las mismas piernas esqueléticas del dios que aparece en la página 6, con las mismas líneas onduladas y conectadas con puntos que indican el canal medular. También lleva las polainas “de moños estibados,” en este caso con los elementos colgantes que pueden observarse en el caso de los dioses que aparecen en las páginas 4 y 7 del Grolier. Parece ser que alguna vez el tocado consistió en un ave, aunque es muy poco lo que de él puede decirse, dado el pobre estado de conservación de esa área del código. Sin embargo, la parte baja de su cuerpo está bien conservada, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las hojas del Grolier, y pueden verse sus sandalias, marcadas con elementos negros triangulares en el talón. En el altiplano mexicano durante el período Postclásico tardío, las deidades solían representarse con este tipo de sandalia, incluyendo a Tezcatlipoca en el código Borgia, o Coyolxauhqui en el monumento del Templo Mayor; estas sandalias se conocen comúnmente como *itzcactli*, que significa “sandalia de obsidiana” (Nicholson, 1985: 79). Fuera del centro de México, en un mural maya del período Postclásico de San Ángel, Quintana Roo, hay un personaje que lleva sandalias *itzcactli* (Figura 32b). Que estas sandalias surgen en la iconografía del período Postclásico tardío —es decir, en una época generalmente contemporánea con el código Grolier— queda confirmado por su presencia en el pectoral de concha de Quetzalcóatl, de estilo tolteca, junto con una figura que aparece en un relieve monumental en el Templo Superior de los Jaguares en Chichén Itzá (Figura 32a).

El dios de Venus que aparece en la página 10 del Grolier arroja un dardo hacia un estanque de agua azul que contiene un gasterópodo estilizado; el dardo está marcado con el signo que denota brillantez. Es posible encontrar moluscos casi idénticos en cuerpos de agua en las representaciones de los códigos mixtecos y del centro de México (código Nuttall 16, 34, 75, 80; código Viena 9, 47; código Borgia 12, 53). Al respecto, esta escena es similar a las escenas de alcanceado de Chalchiuhtlicue, la diosa del agua terrestre, que aparece en las páginas de Venus de los códigos Borgia y Cospi, en donde ésta aparece también en un estanque de agua, lo que indica sequía. Aún en ausencia de un estanque de agua, el alcanceado de Chalchiuhtlicue representado en el código Vaticano B presenta una temática relacionada, como también lo hace el alcanceado que de una tortuga hace un dios de Venus en la página 49c del código de Dresde. De hecho, Coe (1973: 154) comenta que esta escena es muy parecida a la del pasaje del código Borgia con Chalchiuhtlicue, en donde también puede verse una tortuga sangrante en el agua. De todas las víctimas que hay en el Grolier, la página 10 corresponde de manera más estrecha con las víctimas que aparecen en las páginas de Venus de los códigos prehispánicos de Dresde, Borgia, Cospi y Vaticano B.

En todo el código Grolier el artista ha “tomado atajos,” presuponiendo que el usuario del libro tenía ciertos conocimientos y es posible que haya sido el artista mismo quien lo preparó para su propio uso. Éste bien pudo haber estado bajo presión para terminar el manuscrito, especialmente si consideramos que el reverso del código se preparó pero se dejó en blanco. En casi todas las páginas del manuscrito es posible ver ejemplos en los que se dejaron los detalles inconclusos. En relación con los dioses en particular, el



a



b

Figura 32. Representaciones de sandalias *itzactli* en las Tierras Bajas mayas del Norte durante el período Postclásico: (a) personaje del período Postclásico temprano que lleva sandalias *itzactli*; detalle del tablero tallado en el Templo Superior de los Jaguares, en Chichén Itzá (tomado de una calca hecha por Merle Greene Robertson); (b) Mural del período Postclásico tardío que representa a un personaje con sandalias *itzactli*; San Ángel, Quintana Roo (tomado de Gallareta y Taube, 2005: fig. 6.8).

artista pudo haber acaso omitido ciertos detalles porque sabía que de todos modos sería inteligible para el usuario. Por ejemplo, el ser esquelético de la página 8 tiene una zona para el cabello que típicamente se habría llenado de líneas verticales, muy al estilo del peinado tipo “mohawk” que vimos en el dios de la muerte de la página 2. Pero en la página 8 del Grolier estos detalles están ausentes. De igual manera, el prisionero de la página 6 tiene una gran mata de cabello que lógicamente debió llenarse de líneas delgadas para denotar el cabello. Aunque falta el elemento de la frente de K’awiil en la página 1, el K’awiil de la página 4 lo tiene intacto. El pintor sabía en qué partes el conocimiento propio del usuario del libro sería capaz de llenar los detalles faltantes.

¿Sería posible que el pintor del código Grolier haya vivido en el siglo XX?

Es esta la pregunta que ha estado detrás de gran parte del presente ejercicio. ¿Existió algún estudioso de la antigua Mesoamérica que maliciosamente pensó poder hacer pasar por auténtico un manuscrito ante sus colegas y ante los traficantes de arte, engañando tanto a especialistas en arqueoastronomía como a curadores de museos?

Nuestra respuesta es un rotundo “no,” basándonos en toda la evidencia de que disponemos sobre el conocimiento indígena más recóndito que contiene el código Grolier. Pero, con el fin de apoyar nuestro dictamen, revisemos el conocimiento especializado del que un falsificador potencial habría tenido que disponer antes de 1964.

La mayoría de las falsificaciones conocidas se pintaron sobre piel de venado y un falsificador —o falsificadores— que tuvieran este conocimiento habrían tenido que adquirir papel amate del siglo trece de alguna fuente desconocida y presumiblemente adivinando que se trataba de material prehispánico, pues no habrían tenido ocasión de fecharlo mediante el uso de radiocarbono. En virtud de que a la fecha no existe documentación de persona o grupo alguno de falsificadores capaces de reunir el material necesario para preparar este manuscrito en el siglo XX, quizá sea mejor referirse en plural a este presunto esfuerzo. Está claro que ningún individuo habría podido llevar a cabo este trabajo monumental por sí solo. Por lo tanto, “ellos” habrían tenido que saber cómo suavizar y preparar el antiguo papel de corteza, utilizando una plantilla para lograr los dobleces casi perfectos. Con el fin de poder conformarse a las dimensiones correctas, también habría sido necesario contar con las medidas del código de Madrid o del de París y éstas sólo estaban disponibles en aquellos tiempos en publicaciones relativamente desconocidas. Mucho antes de que ningún estudio científico determinara que se utilizó yeso —y no la mezcla de carbonato de calcio que se utilizó en los códigos de Dresde, Madrid o París— como superficie de los libros no mayas de Mesoamérica, decidieron recubrir las páginas dobladas con yeso, como si hubieran estado muy conscientes de que el período Postclásico temprano fue una época de gran sincretismo entre el área maya, el centro de México y Oaxaca.

Antes de 1964, sólo Ann Axtell Morris (1931) había informado con detalle sobre la manera en que los artistas mayas llevaban a cabo sus bocetos en las superficies preparadas y su ilustración de esto se publicó en blanco y negro (Figura 5), en un libro del que sólo se publicaron 500 copias. Los falsificadores habrían tenido que observar la práctica directamente en los murales de Bonampak; sin embargo, no se hizo mención alguna de los bocetos que subyacían a las pinturas en las primeras publicaciones sobre esos murales. Quizá al estudiar los ricos pigmentos azules de Bonampak, los falsificadores habrían encontrado la receta para preparar el azul maya la cual, aunque se reportó en un informe científico publicado en los EE.UU. en 1962, no se sintetizó en

laboratorio antes de que un equipo de restauradores mexicanos lo lograra a principios de la década de 1980 (Gettens, 1962; Reyes Valerio, 1993).

Al menos uno de los falsificadores habría tenido que tener un conocimiento íntimo de los movimientos planetarios de Venus, además de sospechar que Eric Thompson se equivocaba al afirmar que este planeta tenía una influencia malévolamente durante su salida heliacal. Por lo tanto, se habrían adelantado al conocimiento de la época al decidir pintar a estas deidades malévolas en *las cuatro* páginas de cada uno de los períodos de 584 días de Venus (Bricker y Bricker, 2011). Al desarrollar su inventario de deidades de Venus, incluyeron a la deidad de Venus que aparece en la página 9 del Grolier, un ser que Karl Taube identificó y describió en una publicación por primera vez en el año 2010. Se trata del Dios de la Montaña de cabeza hendida, que lleva maíz en dicha hendidura. El equipo de falsificadores habría entonces tenido que tener esta intuición ya a principios de la década de 1960, al menos diez años antes de que Arthur Miller descubriera en Tancah un mural pintado con una imagen relacionada y tres décadas antes de que Karl Herbert Mayer documentara otro ejemplo en Pasión de Cristo. En la década de 1960 no se conocía ninguna imagen de esta deidad.

Aunque presumiblemente trabajaron en México, habría sido necesario que los falsificadores pudieran leer con fluidez en inglés y en alemán, amén de tener acceso a una gran cantidad de publicaciones en ese idioma y a los recursos de una universidad importante o a los de una biblioteca privada especializada. Al componer las hojas, habrían tenido que tener acceso constante a los cinco volúmenes del *Gesammelte Abhandlung*, de Eduard Selser, publicados entre 1902 y 1923. Las investigaciones de Selser les habrían permitido combinar elementos estilísticos e iconográficos del arte maya del período Clásico tardío, de la Tula tolteca, de Chichén Itzá, de los códigos mixtecos y del grupo Borgia para lograr una obra cuya presunta elaboración en el siglo XIII habría sido verosímil. Décadas antes de 1960, habrían tenido que llegar a la conclusión de que el dios de Venus conocido como Tlahuizcalpantecuhtli en el código Telleriano-Remensis era el Lucero Vespertino, por lo que transfirieron el escudo dorsal con el cráneo al dios del Lucero Vespertino que aparece en la página 2 del código Grolier.

Por su enciclopédico conocimiento de la escritura maya, los falsificadores habrían decidido no copiar los glifos que aparecen en los códigos de Dresde, Madrid o París, que es lo que cabría esperar en un trabajo de falsificación. Aún más sorprendente habría sido su comprensión de la verdadera naturaleza y las múltiples funciones de los llamados “Números de Anillo,” en contradicción directa de la opinión universalmente aceptada de Thompson en la década de 1960. Al saber que estas expresiones podían operar como números de distancia entre una fase de Venus y otra y que la falsificación debía verse como un código híbrido, expresaron los valores de las posiciones en el calendario de veinte días como puntos, escribiendo los números adicionales de posición unitaria con el sistema maya de barras y puntos dentro de los “anillos.”

Ya con el libro pintado y listo, los falsificadores habrían sabido qué tenían que hacer que el código completo se viera viejo y usado. Presumiblemente, habían construido un código de veinte páginas con el ciclo de Venus completo, por lo que su primera tarea en el proceso consistió en arrancar diez de estas hojas y deshacerse de ellas (lo que sin duda les resultó emocionalmente muy difícil,

dada la complejidad de la obra que acababan de realizar). Una vez hecho esto, rasgaron una buena parte del tercio inferior de las hojas remanentes, valiéndose de algún proceso que les permitiera ejercer abrasión en los bordes de los pliegues, con el fin de lograr rasgaduras sutiles, daños claros entre las páginas 5 y 6 del código y daños más sutiles en cada una de las hojas en el área de los pliegues del manuscrito. Luego, inexplicablemente hallaron la forma de desprender la mayor parte de la hoja 10, haciendo que el fragmento resultante pareciera “huérfano” del resto del código. Por último, un avanzado conocimiento de química les permitió aplicar un residuo inorgánico convincente, así como manchas orgánicas en ciertas hojas.

Conclusiones

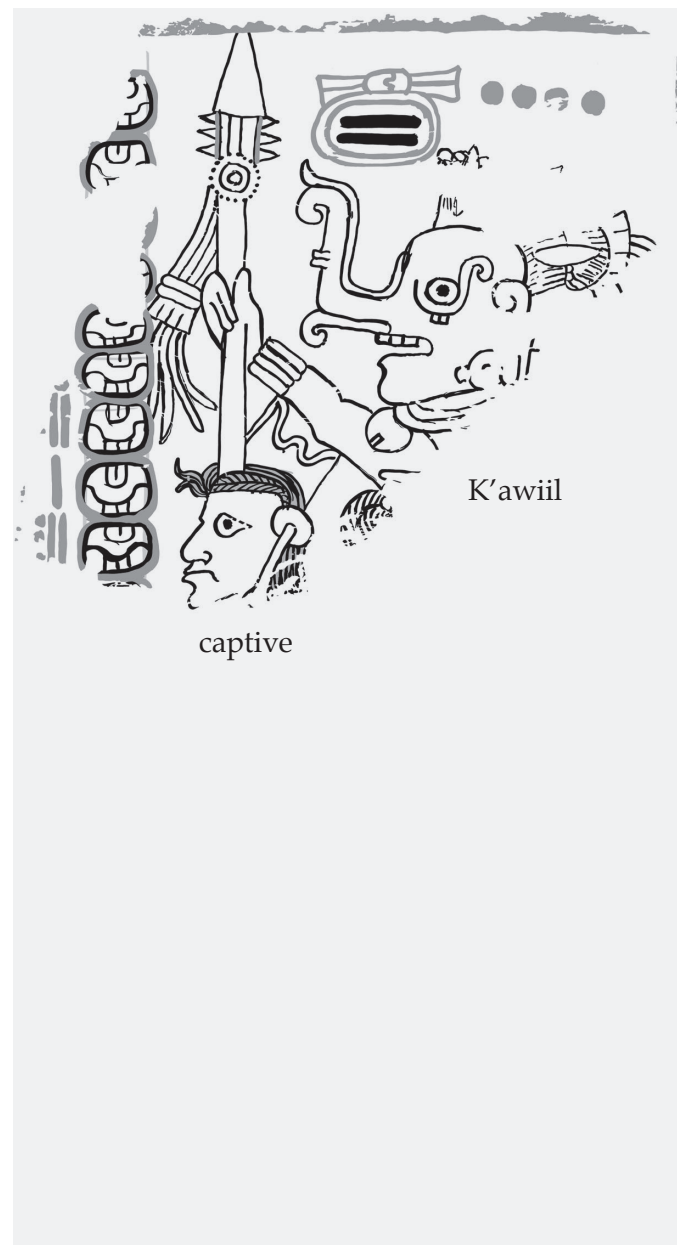
Tenemos gran confianza de que el escriba que preparó el código Grolier no fue un falsificador del siglo XX. Estaba familiarizado con dos sistemas de estilo, factura y escritura, tanto del altiplano mexicano como del área maya y dibujó con un conocimiento de las convenciones mixtecas que estaba lejos de ser superficial. Utilizó típico papel maya de corteza, pero preparó su superficie con yeso, como se hacía en los manuscritos del México central. A principios del siglo XIII, hacia finales de lo que típicamente se conoce como período Postclásico temprano, el escriba llevó a cabo su obra en una época difícil. No obstante, se mantenía una comunicación efectiva entre varias regiones y por lo tanto entre sus tradiciones de manufactura y escritura. En gran medida, este contacto se llevaba a cabo entre pintores y sacerdotes: el tipo de persona al que pertenecía el autor mismo del código. No podía haber imaginado que los lugares comunes que se aprecian en las representaciones del período Postclásico tardío, especialmente en los códigos del grupo Borgia, habrían de encontrar su antecedente sobreviviente más temprano en su libro. Ni podría haberse imaginado que los hábitos de los escribas, heredados a partir de la antigua tradición de las Tierras Bajas mayas, habrían de encontrar en dicho libro sus manifestaciones más tardías.

Las alusiones del Grolier encuentran comparación con el arte maya de todos los períodos, así como con el arte de Tula, Hidalgo, con especial atención a los manuscritos del período de contacto, tanto de la mixteca como del altiplano mexicano. El pintor del Grolier tenía a su disposición un acervo profundo de conocimientos antiguos en los cuales basarse, quizá mucho más profundo de lo que él mismo se imaginaba, expresando en su pintura aspectos de ciertas armas cuyas raíces provienen del período Preclásico. Tenía también un talento especial para simplificar y capturar elementos toltecas que más tarde habrían de emplear los artistas de Oaxaca y del centro de México. Es en estos aspectos en los que ningún detalle pierde verosimilitud. Un equipo de falsificadores presumiblemente habría cometido al menos un error. Al respecto, no es la exactitud del código Grolier lo que nos convence, sino la ausencia de errores iconográficos, juzgados bajo las normas de un conocimiento desarrollado apenas en años recientes.

Un sopesamiento razonado de la evidencia lleva a una sola conclusión posible: han sobrevivido cuatro códigos mayas intactos del período precolombino y el Grolier es uno de ellos. El código Grolier puede y debe ocupar el lugar que le corresponde en la historia de Mesoamérica; se trata del más antiguo de todos los manuscritos de esta área del mundo y un sobreviviente genuino de una de las épocas menos comprendidas de la historia mesoamericana.

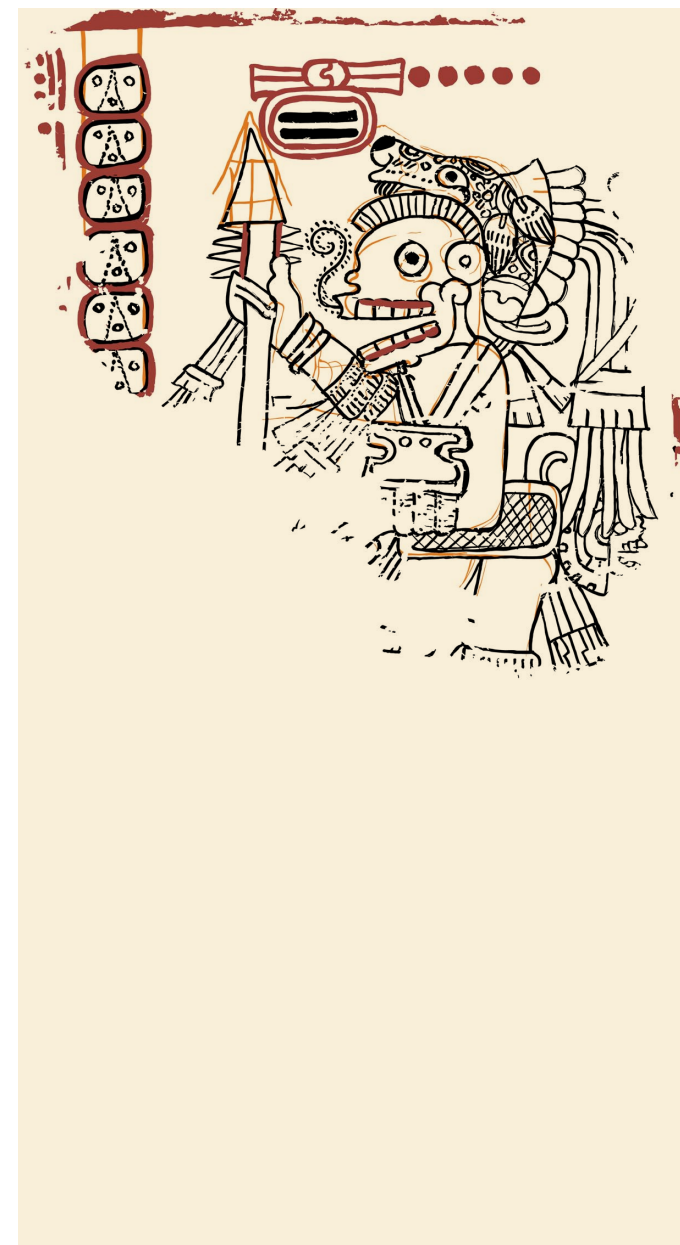


- 1 K'an
- 9 K'an
- 4 K'an
- 12 K'an
- 7 K'an
- 2 K'an
- 10 K'an
- 5 K'an
- 13 K'an
- 8 K'an



K'awiil
captive

Figura 33. Página 1 del códice Grolier. Interpretación esquemática en color, llevada a cabo por Nicholas Carter, acompañada de versión en blanco y negro con notas de Karl Taube.

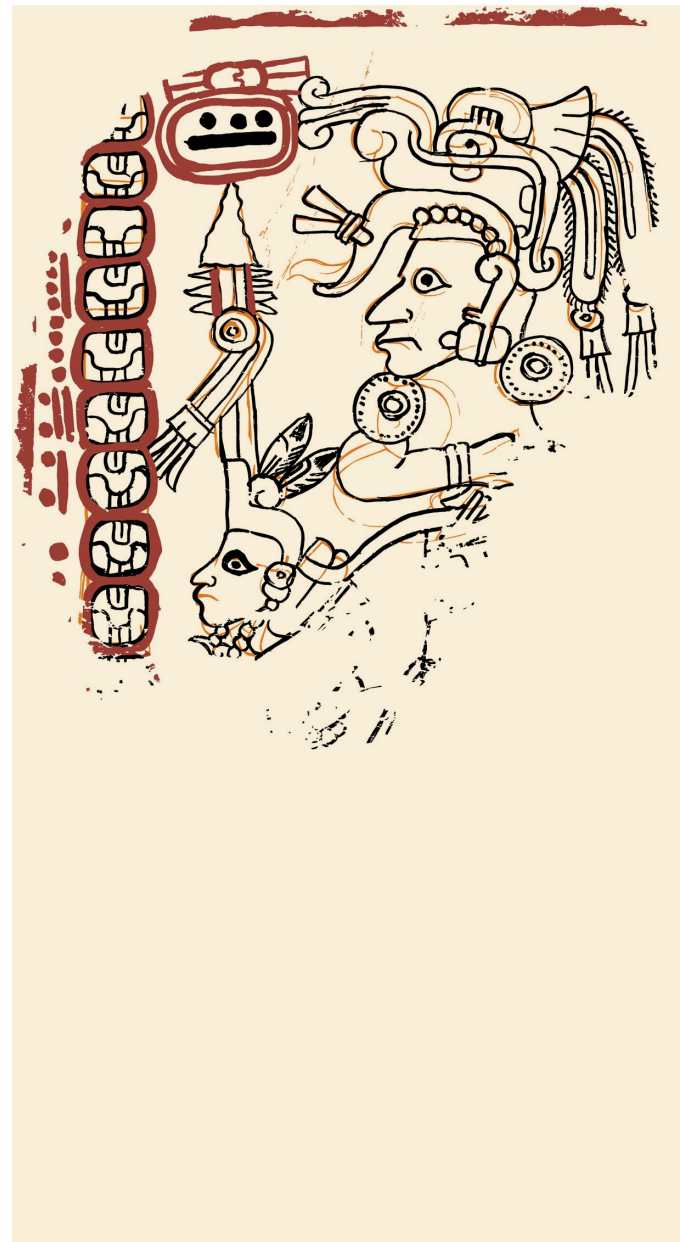


- 13 Ix
- 8 Ix
- 3 Ix
- 11 Ix
- 6 Ix
- 1 Ix



death god

Figura 34. Página 2 del códice Grolier. Interpretación esquemática en color, llevada a cabo por Nicholas Carter, acompañada de versión en blanco y negro con notas de Karl Taube.



- 11 K'an
- 6 K'an
- 1 K'an
- 9 K'an
- 4 K'an
- 12 K'an
- 7 K'an
- 2 K'an
- 10 K'an
- 5 K'an

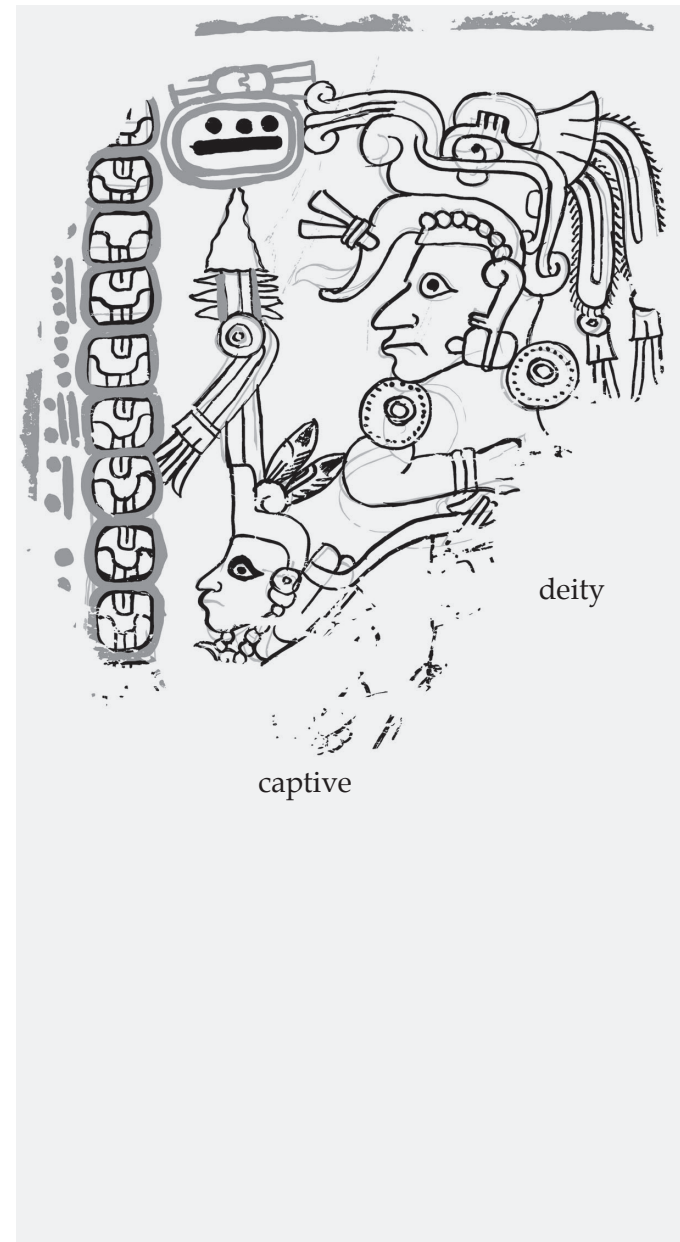


Figura 35. Página 3 del códice Grolier. Interpretación esquemática en color, llevada a cabo por Nicholas Carter, acompañada de versión en blanco y negro con notas de Karl Taube.



- 11 Eb
- 6 Eb
- 1 Eb
- 9 Eb
- 4 Eb
- 12 Eb
- 7 Eb
- 2 Eb

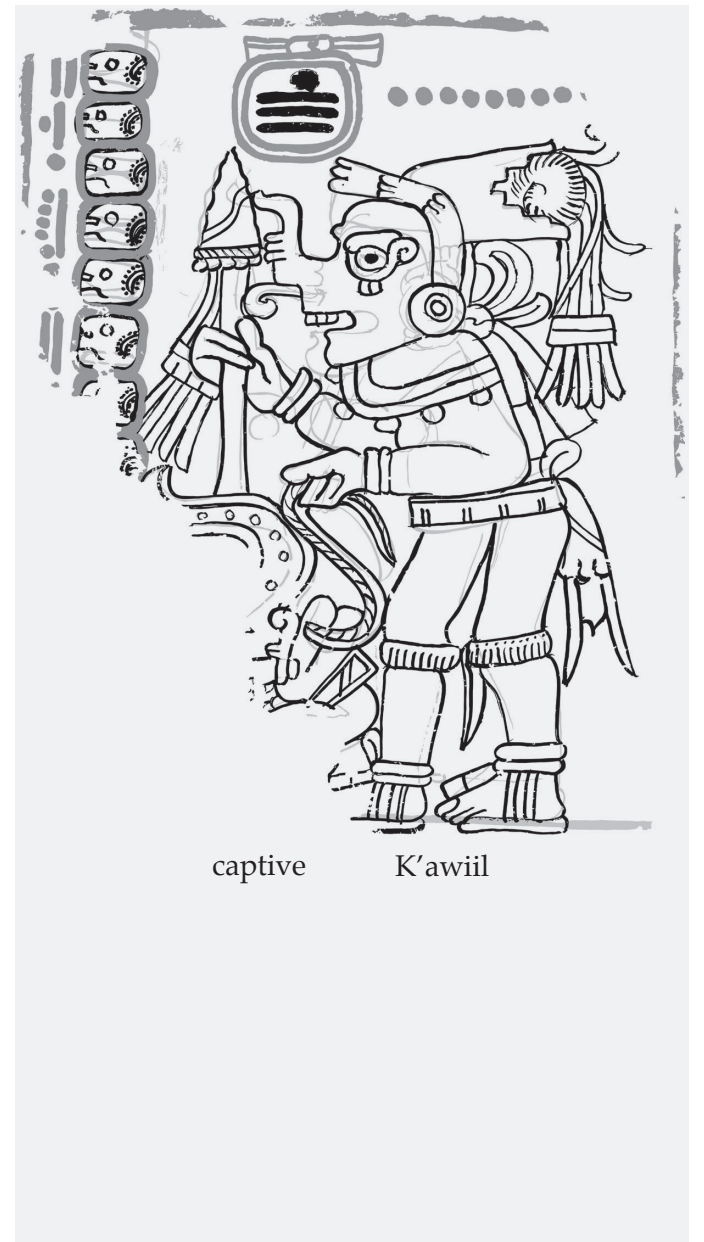
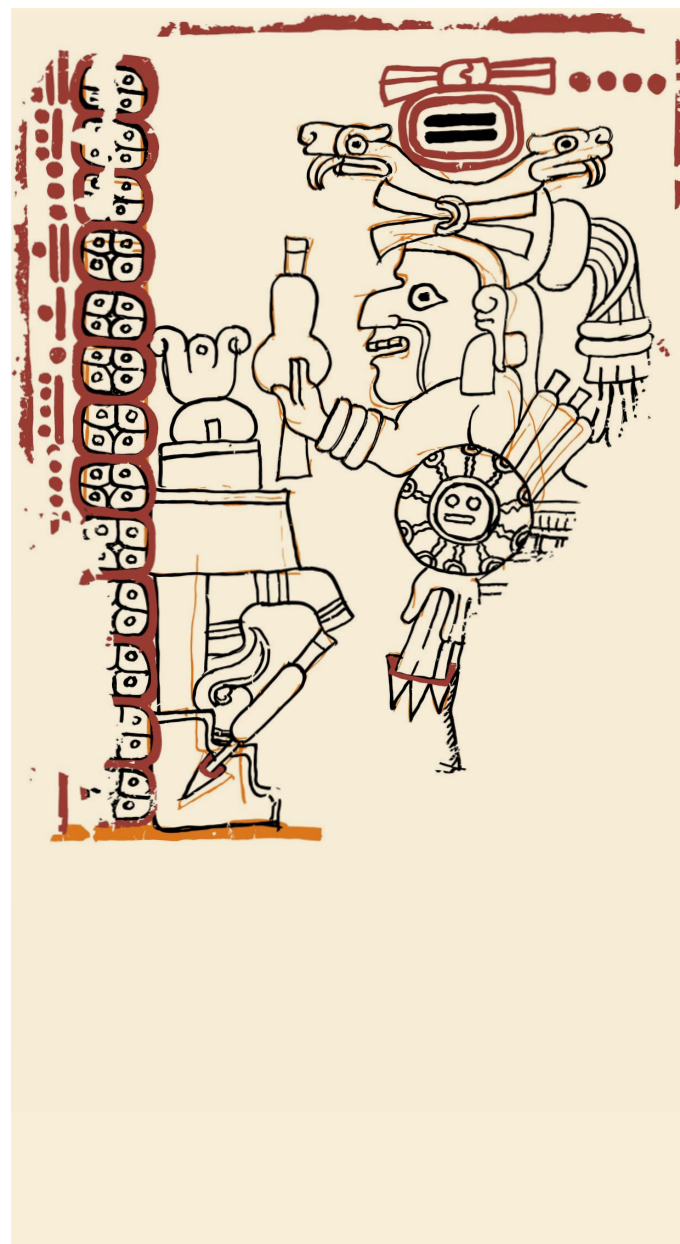
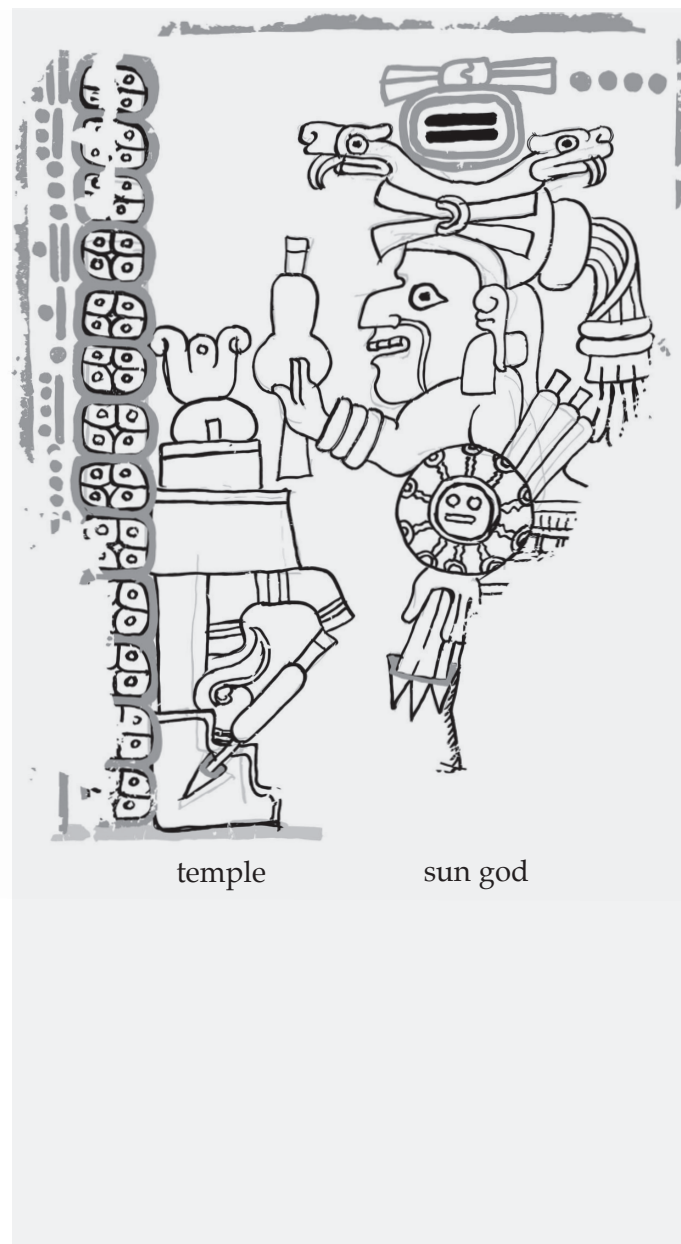


Figura 36. Página 4 del códice Grolier. Interpretación esquemática en color, llevada a cabo por Nicholas Carter, acompañada de versión en blanco y negro con notas de Karl Taube.



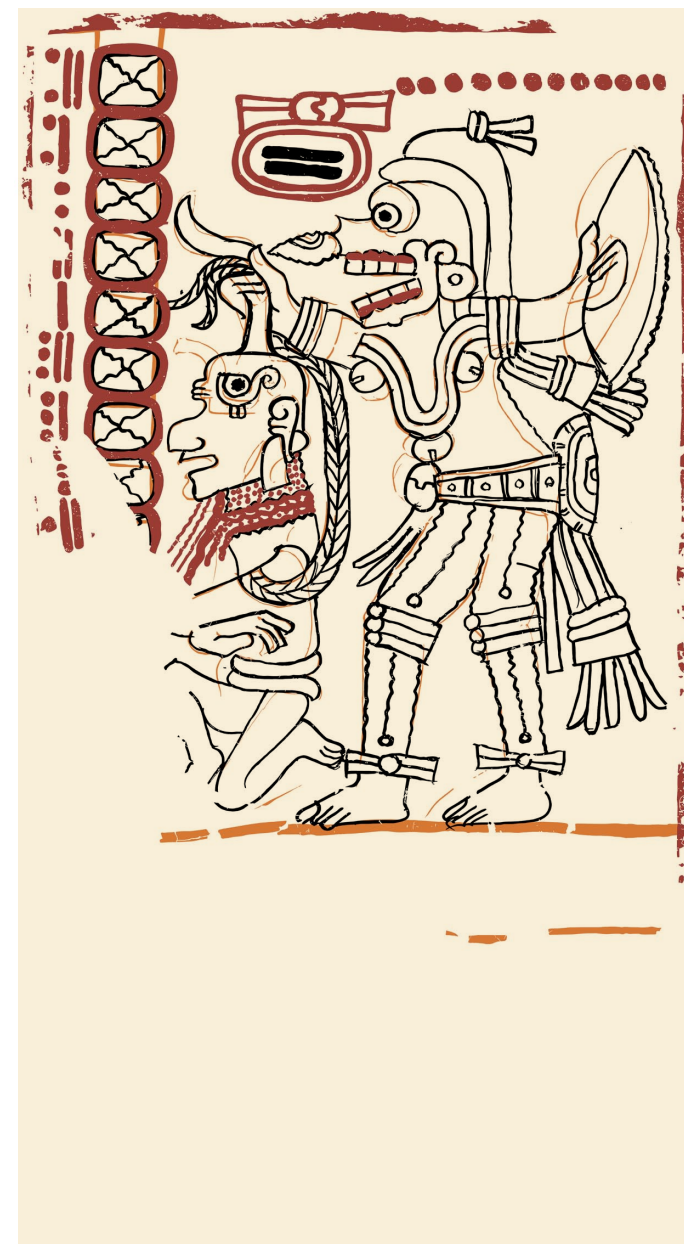
- 13 Lamat
- 8 Lamat
- 3 Lamat
- 11 Lamat
- 6 Lamat
- 1 Lamat
- 9 Lamat
- 4 Lamat
- 12 Lamat
- 7 Lamat
- 2 Lamat
- 10 Lamat
- 5 Lamat



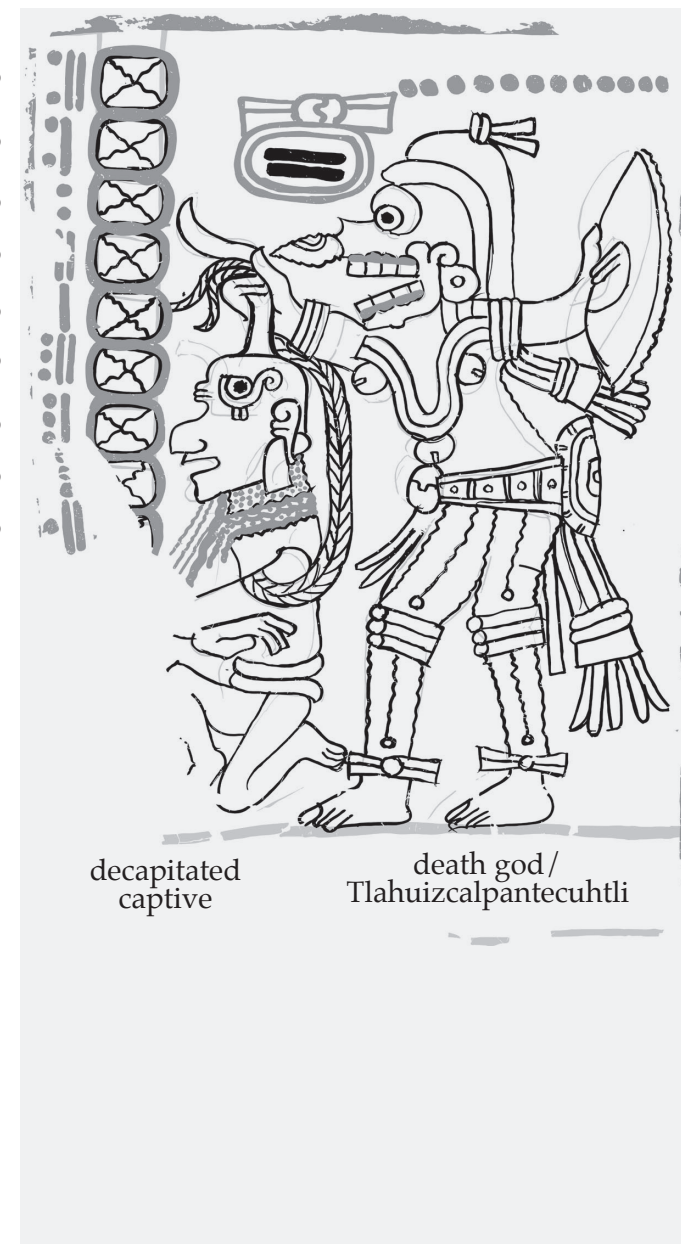
temple sun god



Figura 37. Página 5 del código Grolier. Interpretación esquemática en color, llevada a cabo por Nicholas Carter, acompañada de versión en blanco y negro con notas de Karl Taube.



- 12 Etz'nab
- 7 Etz'nab
- 2 Etz'nab
- 10 Etz'nab
- 5 Etz'nab
- 13 Etz'nab
- 8 Etz'nab
- 3 Etz'nab
- 11 Etz'nab



decapitated captive death god / Tlahuizcalpantecuhtli

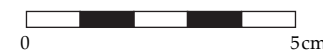
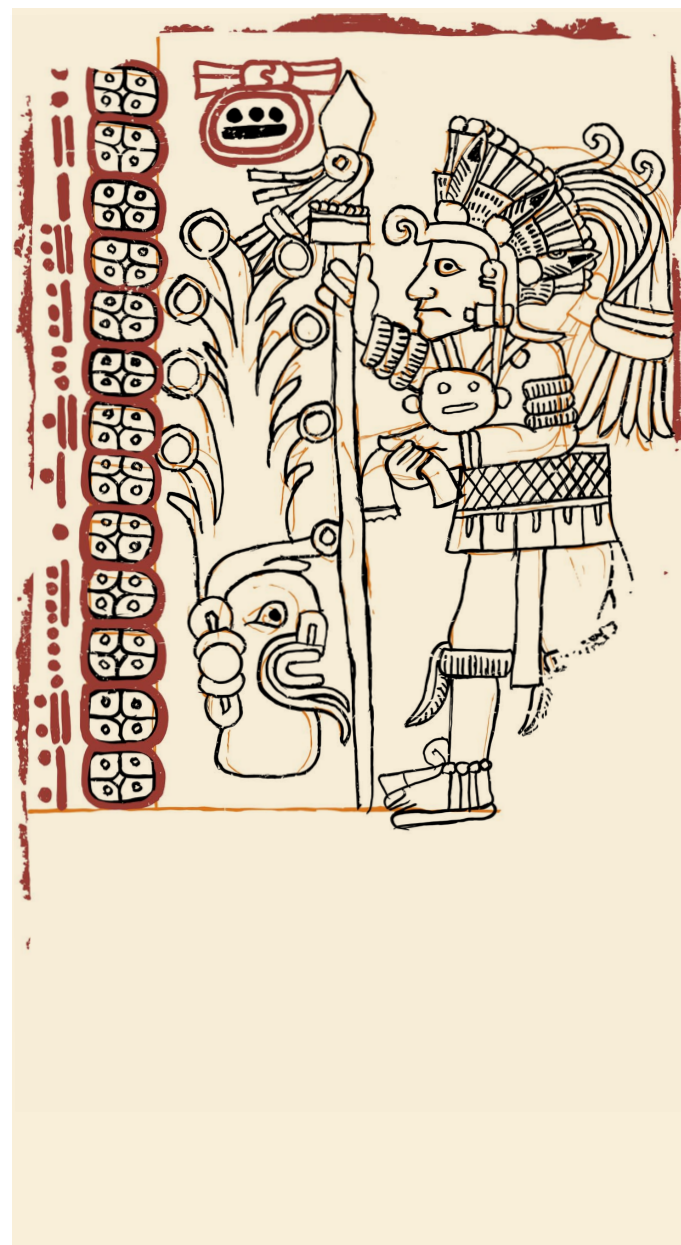


Figura 38. Página 6 del código Grolier. Interpretación esquemática en color, llevada a cabo por Nicholas Carter, acompañada de versión en blanco y negro con notas de Karl Taube.



- 2 Lamat
- 10 Lamat
- 5 Lamat
- 13 Lamat
- 8 Lamat
- 3 Lamat
- 11 Lamat
- 6 Lamat
- 1 Lamat
- 9 Lamat
- 4 Lamat
- 12 Lamat
- 7 Lamat

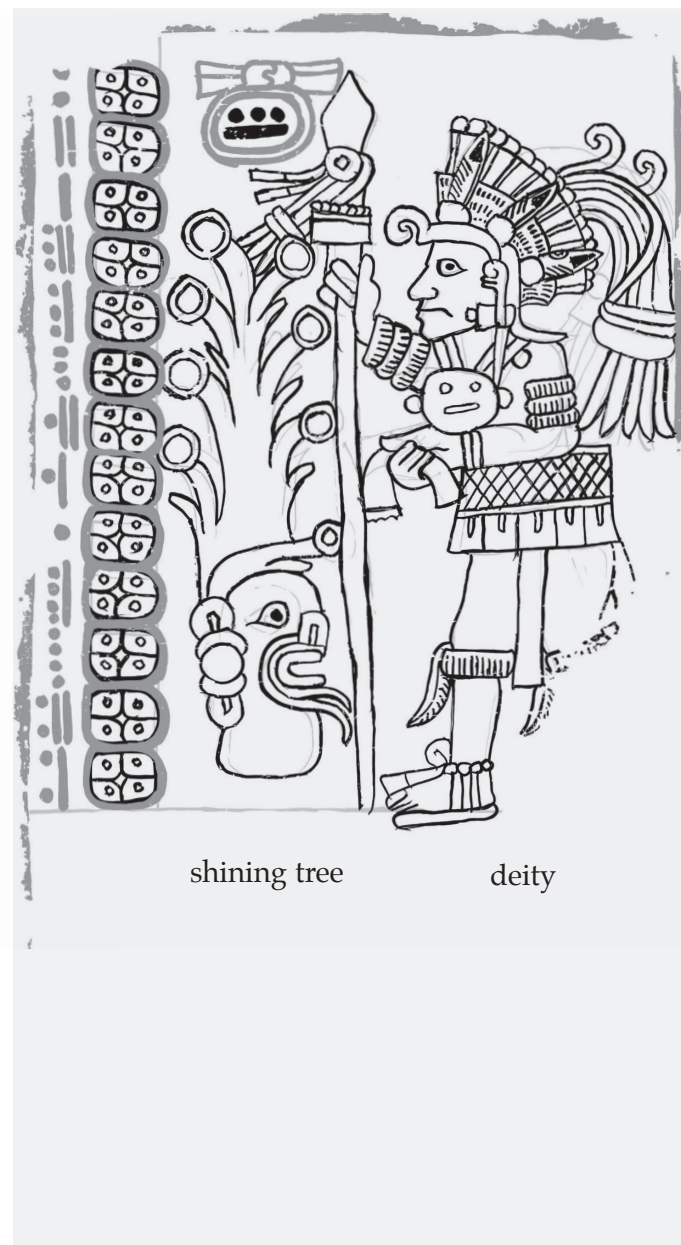
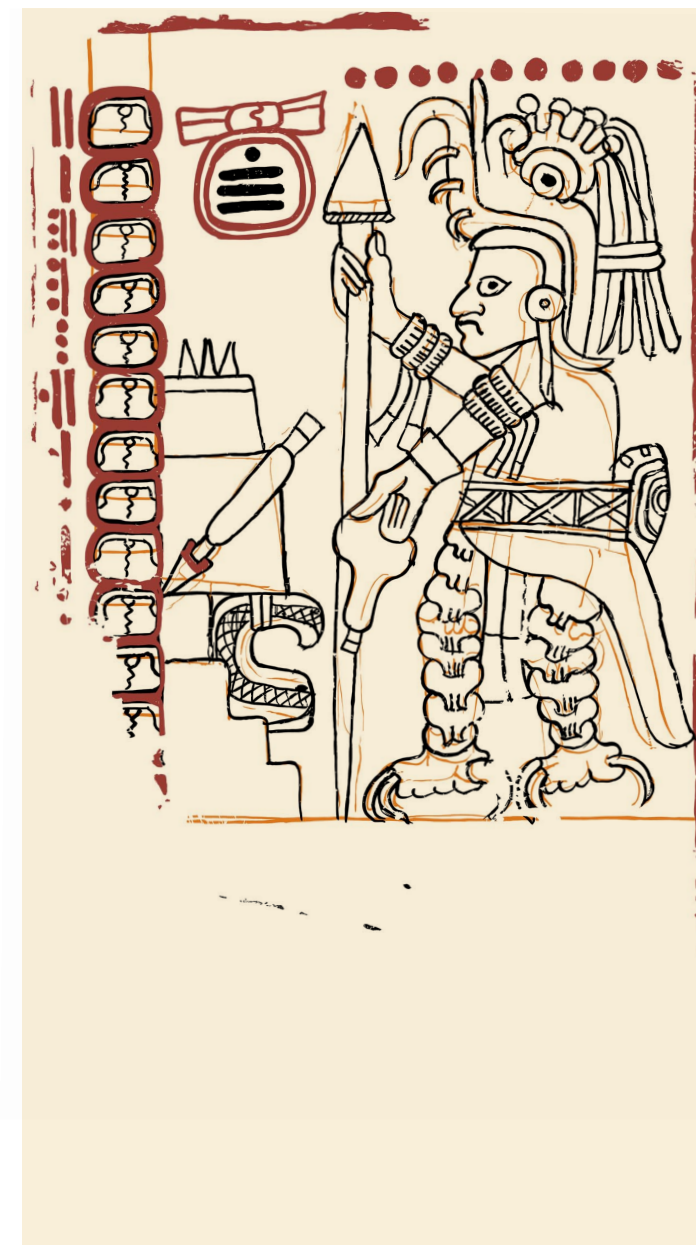


Figura 39. Página 7 del códice Grolier. Interpretación esquemática en color, llevada a cabo por Nicholas Carter, acompañada de versión en blanco y negro con notas de Karl Taube.



- 10 Kib
- 5 Kib
- 13 Kib
- 8 Kib
- 3 Kib
- 11 Kib
- 6 Kib
- 1 Kib
- 9 Kib
- 4 Kib
- 12 Kib
- 7 Kib
- 2 Kib

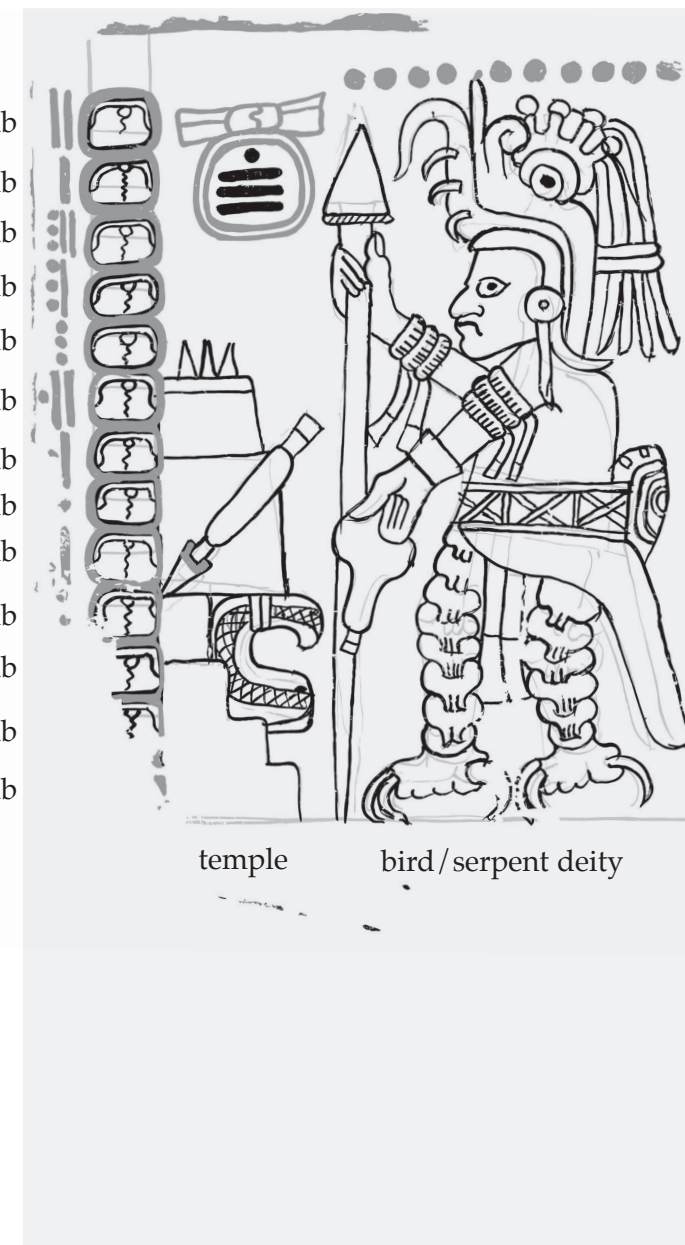


Figura 40. Página 8 del códice Grolier. Interpretación esquemática en color, llevada a cabo por Nicholas Carter, acompañada de versión en blanco y negro con notas de Karl Taube.

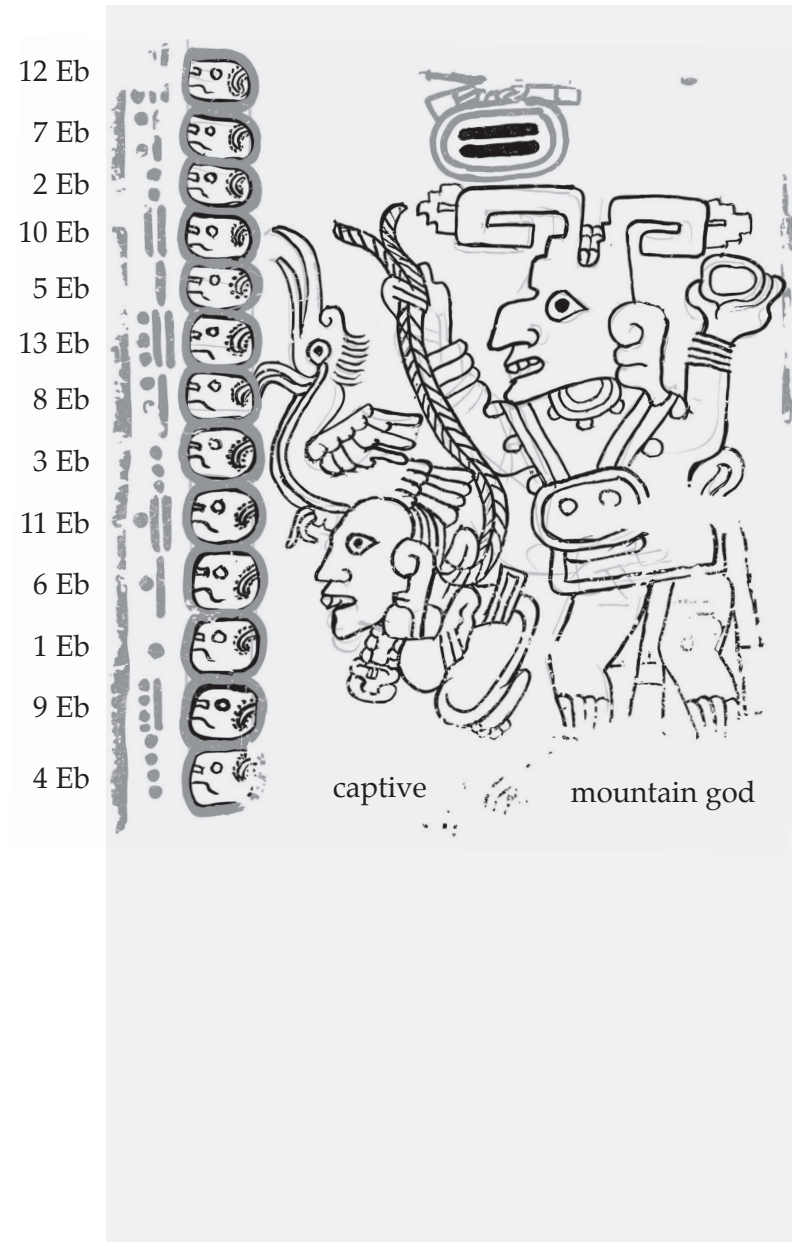
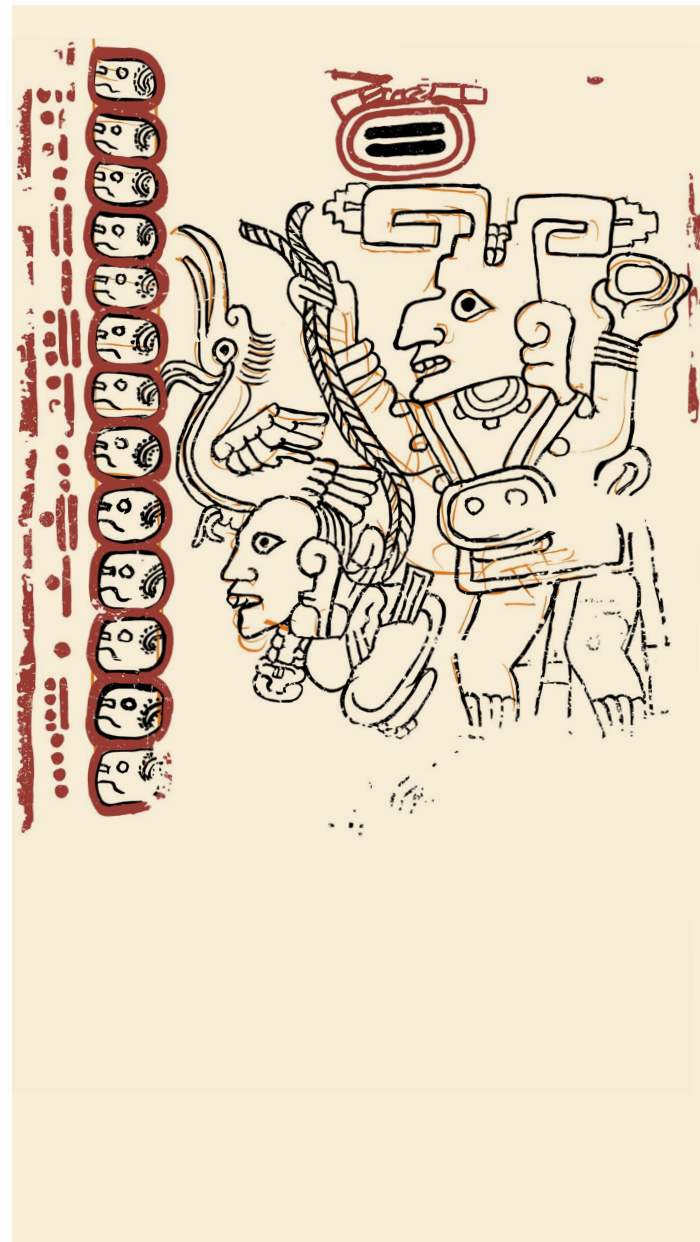


Figura 41. Página 9 del códice Grolier. Interpretación esquemática en color, llevada a cabo por Nicholas Carter, acompañada de versión en blanco y negro con notas de Karl Taube.

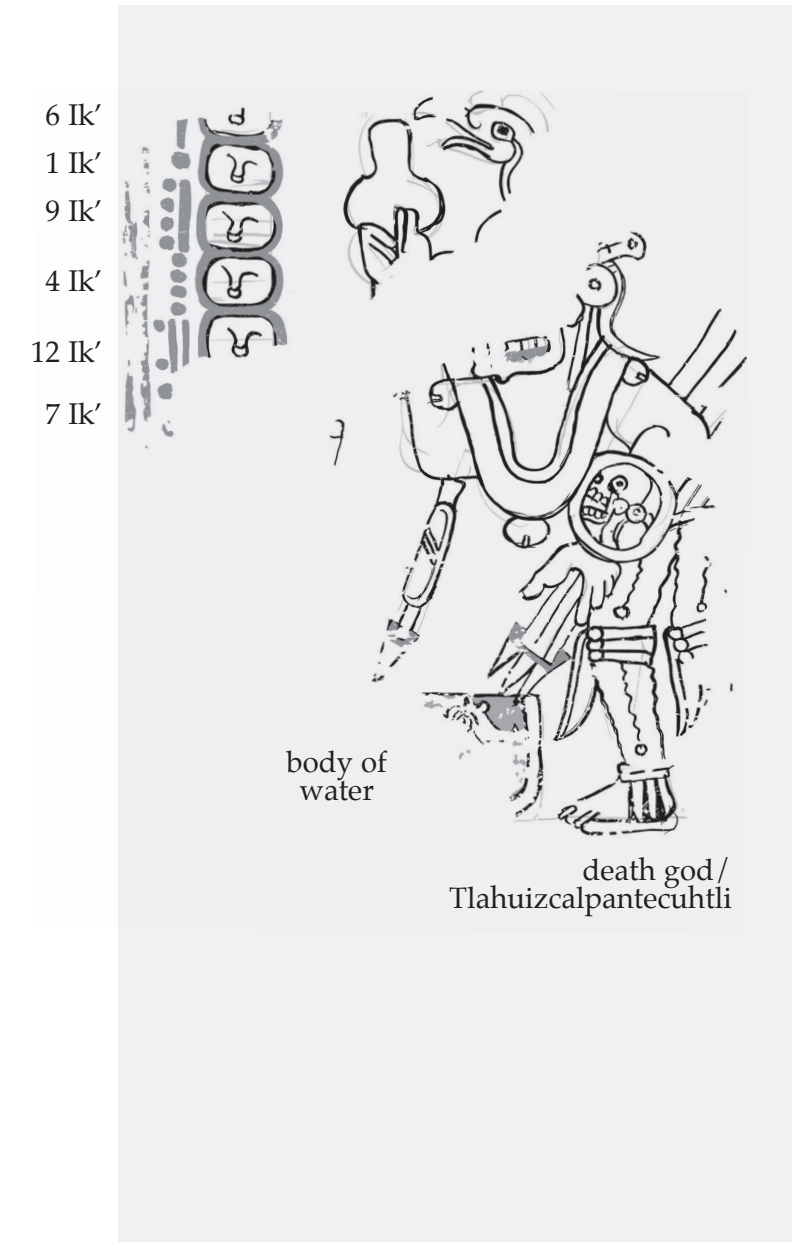


Figura 42. Página 10 del códice Grolier. Interpretación esquemática en color, llevada a cabo por Nicholas Carter, acompañada de versión en blanco y negro con notas de Karl Taube.



Maya Archaeology Bibliografía

Acuña, Mary Jane
2007 Ancient Maya Cosmological Landscapes: Early Classic Mural Paintings at Río Azul, Petén, Guatemala. M.A. thesis, University of Texas at Austin.

Adams, Abigail E., and James E. Brady
2005 Ethnographic Notes on Maya Q'eqchi' Cave Rites: Implications for Archaeological Interpretation. In *In the Maw of the Earth Monster: Mesoamerica Ritual Cave Use*, edited by James E. Brady and Keith M. Prufer, pp. 301-327. University of Texas Press, Austin.

Adams, Richard E. W.
1999 *Río Azul: An Ancient Maya City*. University of Oklahoma Press, Norman.

Adams, Richard E. W., ed.
1984 *Río Azul Project Reports, No. 1: Final 1983 Report*. Center for Archaeological Research, University of Texas, San Antonio.

1986 *Río Azul Reports, No. 2: The 1984 Season*.

Center for Archaeological Research, University of Texas, San Antonio.
1987 *Río Azul Reports, No. 3: The 1985 Season*. Center for Archaeological Research, University of Texas, San Antonio.
2000 *Río Azul Reports, No. 5: The 1987 Season*. Center for Archaeological Research, University of Texas, San Antonio.

Adams, Richard E. W., and Hubert R. Robichaux
1992 Tombs of Río Azul, Guatemala. *Research and Exploration* 8(4):412-427. National Geographic Society, Washington, D.C.

Agrinier, Pierre
1964 *The Archaeological Burials at Chiapa de Corzo and Their Furniture*. Papers 16. New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo.

1975 *Mound 1A, Chiapa de Corzo, Chiapas, Mexico: A Late Preclassic Architectural Complex*. Papers 37. New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo.

Agurcia Fasquelle, Ricardo, Payson Sheets, and Karl Andreas Taube
2016 *Rosalila's Eccentric Chert Cache at Copan and Eccentrics among the Classic Maya*. Monograph 2. Precolumbia Mesoweb Press, San Francisco.

Andrews, E. Wyllys, V
1986 Olmec Jades from Chacsinkin, Yucatan, and Maya Ceramics from La Venta, Tabasco. In *Research and Reflections in Archaeology and History: Essays in Honor of Doris Stone*, edited by E. Wyllys Andrews V, pp. 11-49. Publication 57. Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.

Andrews, George F.
2000 La arquitectura de Río Bec: un estudio de contrastes. In *Arquitectura e ideología de los antiguos mayas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Palenque*, edited by Sylvia Trejo, pp. 109-157. Instituto Nacional de Antropología e Historia; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexico.

Arellano Hoffmann, Carmen, Peter Schmidt, and Xavier Noguez, eds.
2002 *Libros y escritura de tradición indígena. Ensayos sobre los codices prehispánicos y coloniales de México*. El Colegio Mexiquense, Zinacantepec.

Arnold, Dean E., Jason R. Branden, Patrick Ryan Williams, Gary M. Feinman, and J. P. Brown
2008 The First Direct Evidence for the Production of Maya Blue: Rediscovery of a Technology. *Antiquity* 82(315):151-164.

Arqueología Mexicana
2012 El tesoro de Monte Albán. *Arqueología Mexicana*, Special Edition 41.

Ashmore, Wendy
1991 Site-Planning Principles and Concepts of Directionality among the Ancient Maya. *Latin American Antiquity* 2(3): 199-226.

Ashmore, Wendy, and Pamela L. Geller
2005 Social Dimensions of Mortuary Space. In *Interacting with the Dead: Perspectives on Mortuary Archaeology for the New Millennium*, edited by Gordon F. M. Rakita, Jane E. Buisktra, Lane A. Beck, and Sloan R. Williams, pp. 81-92. University of Florida Press, Gainesville.

Assmann, Jan
1995 *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom: Re, Amun and the Crisis of Polytheism*. Anthony Alcock, trans. Kegan Paul International, London.

Aveni, Anthony F.
1999 Astronomy in the Mexican Codex Borgia. *Journal for the History of Astronomy* 24, Archaeoastronomy Supplement 30:S1-S20.

Bachand, Bruce R., and Lynne S. Lowe
2012 Chiapa De Corzo's Mound 11 Tomb and the Middle Formative Olmec. In *Arqueología reciente de Chiapas. Contribuciones del encuentro celebrado en el 60º aniversario de la Fundación Arqueológica Nuevo Mundo*, edited by Lynne S. Lowe and Mary E. Pye, pp. 45-68. Papers 72. New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo.

Baer, Phillip, and Mary E. Baer
1952 Materials on Lacandon Culture of the Petha (Pelha) Region. Microfilm Collection of Manuscripts on Middle American Cultural Anthropology 34. University of Chicago Library, Chicago.

Baglioni, Piero, Rodorico Giorgi, Marcia C. Arroyo, David Chelazzi, Francesca Ridi, and Diana Magaloni Kerpel
2011 On the Nature of the Pigments of the General History of the Things of New Spain: The Florentine Codex. In *Colors Between Two Worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, edited by Louis A. Waldman, pp. 79-106. I Tatti, Florence.

Baines, John
2000 Egyptian Deities in Context: Multiplicity, Unity, and the Problem of Change. In *One God or Many? Concepts of Divinity in the Ancient World*, edited by Barbara N. Porter, pp. 9-78. Transactions of the Casco Bay Assyriological Institute, New York.

Balcells González, Joshua A.
2007a Following the Traces of Temple XX: Proyecto Grupo de las Cruces 2002 Excavations. In *Palenque: Recent Investigations at the Classic Maya Center*, edited by Damien B. Marken, pp. 161-173. Altamira Press, Walnut Creek.
2007b La hermenéutica de los artefactos trasladados a símbolos: la crítica al modelo de corte maya y el comportamiento socio-político burocrático del Templo XIX, en Palenque, Chiapas. M.A. thesis, Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán, Merida.

Ball, Joseph W.
1993 Pottery, Potters, Palaces, and Politics: Some Socioeconomic and Political Implications of Late Classic Maya Ceramic Industries. In *Lowland Maya Civilization in the Eighth Century A.D.*, edited by Jeremy A. Sabloff and John S. Henderson, pp. 243-272. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

1994 Type-Variety Analysis and Masterworks of Classic Maya Polychrome Pottery. In *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, by Dorie J. Reents-Budet, pp. 362-365. Duke University Press, Durham.

Bardawil, Lawrence W.
1976 The Principal Bird Deity in Maya Art: An Iconographic Study of Form and Meaning. In *The Art, Iconography and Dynastic History of Palenque, Part III: Proceedings of the Segunda Mesa Redonda de Palenque, 1974*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 195-210. Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach.

Barrera Vásquez, Alfredo, Juan Ramón Bastarrachea Manzano, William Brito Sansores, Refugio Vermont Salas, David Dzul Góngora, and Domingo Dzul Pot

1980 *Diccionario maya Cordemex, maya-español, español-maya*. Ediciones Cordemex, Merida.

Bassie-Sweet, Karen
1996 *At the Edge of the World: Caves and Late Classic Maya World View*. University of Oklahoma Press, Norman.
2002 Maya Creator Gods. *Mesoweb*: www.mesoweb.com/features/bassie/CreatorGods/CreatorGods.pdf.
2008 *Maya Sacred Geography and the Creator Deities*. University of Oklahoma Press, Norman.

Baudez, Claude-François
1996 La Casa de los Cuatro Reyes de Balamku. *Arqueología Mexicana* 3(18):36-41.
2002a *Une histoire de la religion des Mayas. Du panthéisme au panthéon*. Editions Albin Michel, Paris.
2002b Venus y el Códice Grolier. *Arqueología Mexicana* 10(55):70-79.

Beliaev, Dmitri
2000 Wuk Tsuk and Oxlahun Tsuk: Naranjo and Tikal in the Late Classic. In *The Sacred and the Profane: Architecture and Identity in the Maya Lowlands*, edited by Pierre R. Colas, Kai Delvendahl, Marcus Kuhnert, and Annette Schubart, pp. 63-82. Acta Mesoamericana 10. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.

Berger, Rainer, Suzanne De Atley, Reiner Protsch, and Gordon R. Willey
1974 Radiocarbon Chronology for Seibal, Guatemala. *Nature* 252(5483):472-473.

Berjonneau, Gérald, and Jean-Louis Sonnery, eds.
1985 *Rediscovered Masterpieces of Mesoamerica: Mexico-Guatemala-Honduras*. Editions Art, Boulogne.

Berlin, Heinrich
1963 The Palenque Triad. *Journal de la Société des Américanistes de Paris* 52:91-99.

Bernal Romero, Guillermo
2009 *El Tablero de K'antok. Una inscripción del Grupo XVI de Palenque, Chiapas*. Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.

Berrin, Kathleen, ed.
1988 *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*. Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.

Beyer, Hermann
1910 Das aztekische Götterbild Alexander von Humboldt's. In *Wissenschaftliche Festschrift zur Enthüllung des von Seiten Seiner Majestät Kaiser Wilhelm II. dem mexikanischen Volke zum Jubiläum seiner Unabhängigkeit gestifteten Humboldt-Denkmal*, pp. 107-119. Müller, Mexico.

Bíró, Péter
2011 Politics in the Western Maya Region (1): Ajawil / Ajawlel and Ch'e'n. *Estudios de Cultura Maya* 38:41-73.

Blake, Michael
1991 An Emerging Formative Chiefdom at Paso de la Amada, Chiapas, Mexico. In *The Formation of Complex Society in Southeastern Mesoamerica*, edited by William L. Fowler, pp. 27-46. CRC Press, Boca Raton.

Bonnet, Hans
[1939]1999 On Understanding Syncretism. *Orientalia* 68:181-198.

Boone, Elizabeth Hill
2007 *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*. University of Texas Press, Austin.

Boot, Erik
1999 Of Serpents and Centipedes: The Epithet of Wuk Chapaht Chan K'inich Ahaw. Maya Supplemental File 3. Manuscript.
2004 Kerr No. 4546 and a Reference to an Avian Manifestation of the Creator God Itzamnaj. *MayaVase*: www.mayavase.com/Kerr4546.pdf.

2005a A Preliminary Overview of Common and Uncommon Classic Maya Vessel Type Collocations in the Primary Standard Sequence. *MayaVase*: www.mayavase.com/BootVesselTypes.pdf.

- Boot, Erik (continued)
- 2005b Further Notes on the Initial Sign as /ALAY/. *Wayeb Notes* 18. Electronic document, www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0018.pdf.
- 2005c *Continuity and Change in Text and Image at Chichen Itza, Yucatan, Mexico: A Study of the Inscriptions, Iconography, and Architecture at a Late Classic to Early Postclassic Maya Site*. CNWS Publications, Leiden.
- 2008 At the Court of Itzam Nah Yax Kokaj Mut: Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel. *MayaVase*: www.mayavase.com/God-D-Court-Vessel.pdf.
- 2009a Otot as a Vessel Classification for a Footed Bowl: Short Epigraphic Note on a Bowl in the Collection of the Museum of Fine Arts, Boston. *MayaVase*: www.mayavase.com/otot.pdf.
- 2009b The Bat Sign in Maya Hieroglyphic Writing: Some Notes and Suggestions, Based on Examples on Late Classic Ceramics. *MayaVase*: www.mayavase.com/boot_bat.pdf.
- 2009c The Updated Preliminary Classic Maya–English, English–Classic Maya Vocabulary of Hieroglyphic Readings. *Mesoweb*: www.mesoweb.com/resources/vocabulary/index.html.
- Boyer, Pascal
- 2001 *Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought*. Basic Books, New York.
- Brady, James E., and Keith M. Prufer
- 2005 Maya Cave Archaeology: A New Look at Religion and Cosmology. In *Stone Houses and Earth Lords: Maya Religion in the Cave Context*, edited by Keith M. Prufer and James E. Brady, pp. 365-379. University of Colorado Press, Boulder.
- Breedlove, Dennis, and Robert M. Laughlin
- 2000 *The Flowering of Man: A Tzotzil Botany of Zinacantán*. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.
- Bricker, Harvey M., and Victoria R. Bricker
- 2011 *Astronomy in the Maya Codices*. Memoir 265. American Philosophical Society, Philadelphia.
- Brinton, Daniel Garrison
- 1881 The Names of the Gods in the Kiche Myths, Central America. *Proceedings of the American Philosophical Society* 19(109):613-647.
- Brittenham, Claudia L.
- 2015 *The Murals of Cacaxtla: The Power of Painting in Ancient Central Mexico*. University of Texas Press, Austin.
- Brokmann, Carlos
- 1996 *Proyecto Arqueológico El Palmar, Campeche*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
- 1997 Proyecto Arqueológico El Palmar, Campeche: informe preliminar de actividades de la primera temporada de campo. Archivo técnico, Centro INAH, Campeche.
- Bruce S., Roberto D.
- 1967 Jerarquía maya entre los dioses lacandones. *Anales* 18:3-108. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
- Buckley, James
- 1973 Isotopes' Radiocarbon Measurements X. *Radiocarbon* 15(2):280-298.
- Buikstra, Jane E., T. Douglas Price, Lori E. Wright, and James A. Burton
- 2004 Tombs from the Copan Acropolis: A Life History Approach. In *Understanding Early Classic Copan*, edited by Ellen E. Bell, Marcello A. Canuto, and Robert J. Sharer, pp. 191-212. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.
- Byland, Bruce, and John M. D. Pohl
- 1994 *In the Realm of 8 Deer: The Archaeology of the Mixtec Codices*. University of Oklahoma Press, Norman.
- Calvo del Castillo, Helena, José L. Ruvalcaba Sil, Tomás Calderón, Marie Vander Meer, and Laura Sotelo
- 2007 The Grolier Codex: A PIXE and RBS Study of the Possible Maya Document. In *Proceedings of the XI International Conference on PIXE and its Analytical Applications*. Puebla, Mexico, May 25-29, 2007. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico. Available: www.fisica.unam.mx/pixe2007/Downloads/Proceedings/PDF_Files/PIXE2007-PII-43.pdf.
- Carlson, John B.
- 1983 The Grolier Codex: A Preliminary Report on the Content and Authenticity of a Thirteenth-Century Maya Venus Almanac. In *Calendars in Mesoamerica and Peru: Native American Computations of Time*, edited by Anthony F. Aveni and Gordon Brotherston, pp. 27-57. International Series 174. British Archaeological Reports, Oxford.
- 1990 America's Ancient Skywatchers. *National Geographic Magazine* 177(3):76-107.
- 2012-2013 [issued 2015] The Twenty Masks of Venus: A Brief Report of Study and Commentary on the Thirteenth-Century Maya Grolier Codex, a Fragment of a 104-Year Hybrid-Style Maya Divinatory Venus Almanac. *Archaeoastronomy* 25:1-29.
- 2014 The Grolier Codex: An Authentic 13th-Century Maya Divinatory Venus Almanac: New Revelations on the Oldest Surviving Book on Paper in the Ancient Americas. *The Smoking Mirror* 22(4):2-7.
- Carlson, Ruth, and Francis Eachus
- 1977 The Kekchi Spirit World. In *Cognitive Studies of Southern Mesoamerica*, edited by Helen L. Neuenswader and Dean E. Arnold, pp. 38-65. Publication 3. Sil Museum of Anthropology, Dallas.
- Caso, Alfonso
- 1969 *El tesoro de Monte Albán*. Editorial Libros de México, Mexico.
- Chase, Diane Z., and Arlen F. Chase
- 1996 Maya Multiples: Individuals, Entries, and Tombs in Structure A34 of Caracol, Belize. *Latin American Antiquity* 7(1):69-79.
- Cheetham, David
- 2010 America's First Colony: Olmec Materiality and Ethnicity at Canton Corralito, Chiapas, Mexico. Ph.D. dissertation, Arizona State University, Tempe.
- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo
- 2010 La vagina dentada: una interpretación de la Estela 25 de Izapa y las guacamayas del juego de pelota de Copán. *Estudios de Cultura Maya* 36:117-144.
- 2011 The Flowering Glyphs: Animation in Cotzumalhuapa Writing. In *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, edited by Elizabeth H. Boone and Gary Urton, pp. 43-75. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Chinchilla, Oswaldo M., and Stephen Houston
- 1992 Historia política de la zona de Piedras Negras: las inscripciones de El Cayo. In *VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1992*, edited by Juan Pedro Laporte, Héctor Escobedo, and Sandra Villagrán de Brady, pp. 55-63. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- Christenson, Allen J.
- 2001 *Art and Society in a Highland Maya Community: The Altarpiece of Santiago Atitlán*. University of Texas Press, Austin.
- 2003 *Popol Vuh: The Sacred Book of the Maya*. O Books, Winchester.
- Chuchiak, John F.
- 2006 De Extirpatio Codicis Yucatanensis: The 1607 Colonial Confiscation of a Maya Sacred Book – New Interpretations on the Origins and Provenience of the Madrid Codex. In *Sacred Books, Sacred Languages: Two Thousand Years of Ritual and Religious Maya Literature*, edited by Rogelio Valencia Rivera and Geneviève Le Fort, pp. 113-140. Acta Mesoamericana 18. Verlag von Flemming, Möckmühl.
- Ciudad Real, Antonio de
- 2001 *Calepino maya de Motul*. René Acuña, ed. Editores Plaza y Valdés, Mexico.
- Clark, John E., and Arlene Colman
- 2014 Olmec Things and Identity: A Reassessment of Offerings and Burials at La Venta, Tabasco. In *The Inalienable in the Archaeology of Mesoamerica*, edited by Brigitte Kovacevich and Michael G. Callaghan, pp. 14-37. Archaeological Papers of the American Anthropological Association 23(1). Wiley-Blackwell, Malden.
- Clark, John E., and Richard D. Hansen
- 2001 Architecture of Early Kingship: Comparative Perspectives on the Origins of the Maya Royal Court. In *Royal Courts of the Ancient Maya, Volume 2: Data and Case Studies*, edited by Takeshi Inomata and Stephen D. Houston, pp. 1-45. Westview Press, Boulder.
- Clark, John E., Fred W. Nelson, and Gene L. Titmus
- 2012a Flint Effigy Eccentrics. In *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks*, edited by Joanne Pillsbury, Miriam Doutriaux, Reiko Ishihara-Brito, and Alexandre Tokovinine, pp. 270-281. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 2012b Eccentric Flint (plates 50-52). In *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks*, edited by Joanne Pillsbury, Miriam Doutriaux, Reiko Ishihara-Brito, and Alexandre Tokovinine, pp. 282-287. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Closs, Michael P., Anthony F. Aveni, and Bruce Crowley
- 1984 The Planet Venus and Temple 22 at Copán. *Indiana* 9:221-247.
- Codex Borgia
- 1993 *Codice Borgia*. Codices Mexicanos 5. Akademische Druck- und Verlagsanstalt; Fondo de Cultura Economica, Graz and Mexico.
- Codex Fejérváry-Mayer
- 1994 *Codice Fejérváry-Mayer*. Codices Mexicanos 7. Akademische Druck- und Verlagsanstalt; Fondo de Cultura Economica, Graz and Mexico.

- Coe, Michael D.
1973 *The Maya Scribe and His World*. The Grolier Club, New York.
1974 A Carved Wooden Box from the Classic Maya Civilization. In *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part II: A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque, 1973*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 51-58. Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach.
1975 Death and the Ancient Maya. In *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*, edited by Elizabeth P. Benson, pp. 87-104. *Dumbarton Oaks*, Washington, D.C.
1977 Supernatural Patrons of Maya Scribes and Artists. In *Social Process in Maya Prehistory: Essays in Honour of Sir Eric Thompson*, edited by Norman Hammond, pp. 327-347. Princeton University Press, Princeton.
1978 *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. The Art Museum, Princeton University, Princeton.
1988 Ideology of the Maya Tomb. In *Maya Iconography*, edited by Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin, pp. 222-235. Princeton University Press, Princeton.
1989 The Hero Twins: Myth and Image. In *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 1*, pp. 161-184. Kerr Associates, New York.
1992 *Breaking the Maya Code*. Thames and Hudson, New York.
- Coe, Michael D., and Richard A. Diehl
1980 *In the Land of the Olmec: The Archaeology of San Lorenzo Tenochtitlán*. 2 vols. University of Texas Press, Austin.
- Coe, Michael D., and Stephen D. Houston
2015 *The Maya*. 9th ed. Thames and Hudson, New York.
- Coe, Michael D., and Justin Kerr
1982 *Old Gods and Young Heroes: The Pearlman Collection of Maya Ceramics*. The Israel Museum, Jerusalem.
1997 *The Art of the Maya Scribe*. Thames and Hudson, London.
1998 *The Art of the Maya Scribe*. Harry N. Abrams, New York.
- Coe, Michael D., and Mark Van Stone
2001 *Reading the Maya Glyphs*. Thames and Hudson, New York.
- Coe, William
1965 Tikal: Ten Years of Study of a Maya Ruin in the Lowlands of Guatemala. In *Expedition* 8(1). Available: www.penn.museum/sites/expedition/tikal-2/.
1990 *Excavations in the Great Plaza, North Terrace and North Acropolis of Tikal*. Tikal Report 14. 5 vols. University Museum Monograph 61. University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Coggins, Clemency Chase
1975 Painting and Drawing Styles at Tikal: An Historical and Iconographic Reconstruction. Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, Harvard University, Cambridge.
- Coggins, Clemency Chase, and Orrin C. Shane III, eds.
1984 *Cenote of Sacrifice: Maya Treasures from the Sacred Well at Chichén Itzá*. University of Texas Press, Austin.
- Colby, Benjamin N., and Lore M. Colby
1981 *The Daykeeper: The Life and Discourse of an Ixil Diviner*. Harvard University Press, Cambridge.
- Coltman, Jeremy
2007 The Aztec Stuttgart Statuette: An Iconographic Analysis. *Mexicon* 29(3):70-77.
- Cortés de Brasdefer, Fernando
1996 A Maya Vase from “El Señor del Petén.” *Mexicon* 18(1):6.
- Cortez, Constance
1986 The Principal Bird Deity in Preclassic and Early Classic Maya Art. M.A. thesis, University of Texas at Austin.
- Covarrubias, Miguel
1957 *Indian Art of Mexico and Central America*. Alfred A. Knopf, New York.
- Cucina, Andrea, Vera Tiesler, and Arturo Romano
2004 Los acompañantes de Janaab’ Pakal y de la Reina Roja de Palenque, Chiapas: el significado de sacrificios humanos en las exequias de la sociedad maya del Clásico. In *Janaab’ Pakal de Palenque. Vida y muerte de un gobernante maya*, edited by Vera Tiesler and Andrea Cucina, pp. 69-102. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Cyphers, Ann
2004 *Escultura olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Dávalos Hurtado, Eusebio
1961 Return to the Sacred Cenote. *National Geographic Magazine* 120(4):540-549.
- de la Fuente, Beatriz, Silvia Trejo, and Nelly Gutiérrez Solana
1988 *Escultura en piedra de Tula: catálogo*. Cuadernos de Historia del Arte 50. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Demarest, Arthur A., Tomás Barrientos, and Federico Fahsen
2006 El apogeo y el colapso del reinado de Cancuen: resultados e interpretaciones del Proyecto Cancuen, 2004-2005. In *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, and Héctor E. Mejía, v. 2, pp. 757-768. Ministerio de Cultura y Deportes; Instituto de Antropología e Historia; Asociación Tikal; Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo, Guatemala.
- Diehl, Richard A.
1990 The Olmec at La Venta. In *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, edited by Kathleen Howard, pp. 51-71. Metropolitan Museum of Art, New York.
- Domenici Davide, David Buti, Costanza Miliani, Brunetto G. Brunetti, and Antonio Sgamellotti
2014 The Colours of Indigenous Memory: Non-invasive Analyses of Pre-Hispanic Mesoamerican Codices. In *The Painted Surface*, edited by Antonio Sgamellotti, Brunetto G. Brunetti, and Costanza Miliani, pp. 94-117. Royal Society of Chemistry, London.
- Dresden Codex
s.f.a Codex Dresdensis - Mscr.Dresd.R.310. Available: digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/2967/1/.
s.f.b Ernst Förstemann’s facsimile of the Dresden Codex. *FAMSI*: www.famsi.org/mayawriting/codices/pdf/dresden_fors_schele_all.pdf.
- Drucker, Philip
1952 *La Venta, Tabasco: A Study of Olmec Ceramics and Art*. Bulletin 153. Bureau of American Ethnology, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Drucker, Philip, Robert F. Heizer, and Robert H. Squier
1959 *Excavations at La Venta, Tabasco, 1955*. Bulletin 170. Bureau of American Ethnology, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Ekholm, Gordon F.
1961 Some Collar-Shaped Shell Pendants from Mesoamerica. In *Homenaje a Pablo Martínez del Río en el vigésimoquinto aniversario de la primera edición de Los orígenes americanos*, pp. 287-293. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
- 1970 *Ancient Mexico and Central America*. American Museum of Natural History, New York.
- Eliade, Mircea
1959 Methodological Remarks on the Study of Religious Symbolism. In *The History of Religions: Essays in Methodology*, edited by Mircea Eliade and Joseph M. Kitagawa, pp. 86-107. University of Chicago Press, Chicago.
1961 *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. Harvill Press, London.
- Esparza, Octavio Olguín, and Kenichiro Tsukamoto
2011 Espacios de la escenografía ritual. In *Los Mayas. Voces de piedra*, edited by Alejandra Martínez de Velasco and María Elena Vega, pp. 393-399. Ámbar Diseño, México.
- Estrada Belli, Francisco
2006 Lightning Sky, Rain, and the Maize God: The Ideology of Preclassic Maya Rulers at Cival, Peten, Guatemala. *Ancient Mesoamerica* 17(1):57-78.
2008 Investigaciones arqueológicas en la región de Holmul, Peten: Holmul, Cival, La Sufricaya y K’o. Report submitted to the Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies. Available: www.famsi.org/reports/07028es/index.html.
2011 *The First Maya Civilization: Ritual and Power Before the Classic Period*. Routledge, Abingdon.
- Evans-Pritchard, Edward E.
1956 *Nuer Religion*. Clarendon Press, Oxford.
- Fash, Barbara W.
2005 Iconographic Evidence for Water Management and Social Organization at Copán. In *Copán: The History of an Ancient Maya Kingdom*, edited by E. Wyllys Andrews and William L. Fash, pp. 103-138. School of American Research, Santa Fe.
- Fash, William
1991 *Scribes, Warriors and Kings: The City of Copán and the Ancient Maya*. Thames and Hudson, London.
- Fash, William L., and Barbara W. Fash
1996 Building a World-View: Visual Communication in Classic Maya Architecture. *Res: Anthropology and Aesthetics* 29/30:127-147.
- Fash, William L., and David S. Stuart
1991 Dynastic History and Cultural Evolution at Copan. In *Classic Maya Political History: Hieroglyphic and Archaeological Evidence*, edited by T. Patrick Culbert, pp. 147-179. School of American Research Advanced Seminar Series. Cambridge University Press, New York.

- Fitzsimmons, James, L.
1998 Classic Maya Mortuary Anniversaries at Piedras Negras, Guatemala. *Ancient Mesoamerica* 9(2):271-278.
- Förstemann, Ernst
1880 *Die Maya Handschrift der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*. Verlag der A. Naumann'schen Lichtdruckerei, Leipzig.
1906 *Commentary on the Maya Manuscript in the Royal Public Library of Dresden*. Papers 4(2). Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Foster, Lynn, and Linnea Wren
1996 World Creator and World Sustainer: God N at Chichén Itzá. In *Eighth Palenque Round Table, 1993*, edited by Martha J. Macri and Jan McHargue, pp. 259-269. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- Freidel, David, and Stanley Guenter
2006 Soul Bundles, Caches, Tombs, and Cenotaphs: Creating the Places of Resurrection and Accession in Maya Kingship. In *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica*, edited by Julia Guernsey and F. Kent Reilly, pp. 59-79. Ancient America Special Publication 1. Boundary End Archaeology Research Center, Barnardsville.
- Freidel, David, and Linda Schele
1988 Symbol and Power: A History of the Lowland Maya Cosmogram. In *Maya Iconography*, edited by Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin, pp. 44-93. Princeton University Press, Princeton.
- Freidel, David, Linda Schele, and Joy Parker
1993 *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. William Morrow, New York.
- Freidel, David, and Charles Suhler
1999 The Path to Life: Toward a Functional Analysis of Ancient Maya Architecture. In *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, edited by Jeff Karl Kowalski, pp. 250-273. Oxford University Press, Oxford.
- Gallareta Negrón, Tomás, and Karl Taube
2005 Late Postclassic Occupation in the Ruinas de San Angel Region, Quintana Roo. In *Quintana Roo Archaeology*, edited by Justine M. Shaw and Jennifer P. Mathews, pp. 87-111. University of Arizona Press, Tucson.
- Gann, Thomas
1900 Mounds in Northern Honduras. *Annual Report* 19(2):655-692. Bureau of American Ethnology, Washington, D.C.
- García Barrios, Ana, and Erik Velásquez García
2010 Artistas, gobernantes y magos: el papel de los chatan winik en la sociedad maya. Paper presented at the 15th European Maya Conference, "Maya Society and Socio-territorial Organization," Madrid.
- García Moll, Roberto
2005 *Pomoná: un sitio del Clásico maya en las colinas tabasqueñas*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
- Garibay, Angel M.
1965 *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. Editorial Porrúa, Mexico.
- Gettens, Rutherford J.
1962 Maya Blue: An Unsolved Problem in Ancient Pigments. *American Antiquity* 27(41):557-564.
- Gifford, Carol A., and Muriel Kirkpatrick, eds.
1996 Index of Mesoamerican Archaeological Nomenclature. *Ceramica de Cultura Maya et al.* 18:1-162. Department of Anthropology, Temple University, Philadelphia.
- Gifford, James C.
1976 *Prehistoric Pottery Analysis and the Ceramics of Barton Ramie in the Belize Valley*. Memoirs 18. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Girard, Rafael
1952 *El Popol-Vuh, fuente histórica*. Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala.
- Golden, Charles, Andrew K. Scherer, A. René Muñoz, and Rosaura Vásquez
2008 Piedras Negras and Yaxchilan: Divergent Political Trajectories in Adjacent Maya Politics. *Latin American Antiquity* 19(3):249-274.
- González Cruz, Arnoldo
1993 Trabajos arqueológicos en Palenque, Chiapas: informe de campo, temporada VI. Archivo técnico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
1994a Trabajos recientes en Palenque. *Arqueología Mexicana* 1(10):39-45.
1994b Informe de temporada 1992-1994: Proyecto Especial Palenque. Archivo técnico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
2004 Los templos XXI and XXII de Palenque: algunos resultados de la temporada 2004. *Lakamha': Boletín Informativo del Museo y Zona Arqueológica de Palenque* 3(13):37.
2011 *La Reina Roja: una tumba real de Palenque*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Turner, Mexico.
- González Cruz, Arnoldo, and Joshua A. Balcells González
2014a Análisis y catálogo de cerámica del Templo XX, XXI, XXII, Basurero y Casa del Palacio. Informe del Proyecto Arqueológico Palenque, temporada 2013. Archivo técnico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
2014b El complejo funerario de la Subestructura XX de Palenque: análisis realizados, resultados preliminares and catálogo de materiales. Archivo técnico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
- González Cruz, Arnoldo, and Guillermo Bernal Romero
2003a El trono del Templo XXI de Palenque, Chiapas: el reinado de K'inich Ahkal Mo' Nahb'. *Arqueología Mexicana* 62:70-75.
2003b *El trono de Ahkal Mo' Nahb' III: un hallazgo trascendental en Palenque, Chiapas*. Instituto Nacional de Antropología e Historia; Nestlé, Mexico.
2004 The Throne Panel of Temple 21 at Palenque. In *Courtly Art of the Ancient Maya*, by Mary E. Miller and Simon Martin, pp. 264-267. Thames and Hudson, New York.
- Gossen, Gary
1974 *Chamulas in the World of the Sun: Time and Space in a Maya Oral Tradition*. Harvard University Press, Cambridge.
- Graham, Ian
1971 *The Art of Maya Hieroglyphic Writing*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University; Center for Inter-American Relations, Cambridge and New York.
1975 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Volume 1: Introduction to the Corpus*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
1977 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Volume 3, Part 1: Yaxchilan*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
1982 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Volume 3, Part 3: Yaxchilan*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Graham, Ian, Lucia R. Henderson, Peter Mathews, and David Stuart
2006 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Volume 9, Part 2: Tonina*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Graham, John A.
1990 Monumental Sculpture and Hieroglyphic Inscriptions. In *Excavations at Seibal, Department of Peten, Guatemala*, edited by Gordon R. Willey, pp. 1-79. Memoirs 17(1). Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Graham, Mark Miller
1993 Displacing the Center: Constructing Prehistory in Central America. In *Reinterpreting Prehistory of Central America*, edited by Mark M. Graham, pp. 1-38. University Press of Colorado, Niwot.
- Grube, Nikolai
1992 Classic Maya Dance: Evidence from Hieroglyphs and Iconography. *Ancient Mesoamerica* 3(2):201-218.
1994 Epigraphic Research at Caracol, Belize. In *Studies in the Archaeology of Caracol, Belize*, edited by Arlen F. Chase and Diane Z. Chase, pp. 83-122. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
2004a Akan: The God of Drinking, Disease and Death. In *Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective*, edited by Daniel Graña Behrens, Nikolai Grube, Christian M. Prager, Frauke Sachse, Stefanie Teufel, and Elizabeth Wagner, pp. 59-76. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.
2004b The Orthographic Distinction between Velar and Glottal Spirants in Maya Hieroglyphic Writing. In *The Linguistics of Maya Writing*, edited by Søren Wichmann, pp. 61-82. University of Utah Press, Salt Lake City.
2005 Toponyms, Emblem Glyphs, and the Political Geography of Southern Campeche. *Anthropological Notebooks* 11:89-102.
2006 Die Hieroglyphentexte auf den Keramiken. In *Die Maya: Schrift und Kunst*, edited by Nikolai Grube and Maria Gaida, pp. 58-81. SMB-Dumont, Berlin.
2008 Monumentos esculpidos: epigrafía e iconografía. In *Reconocimiento arqueológico en el sureste del estado de Campeche, México: 1996-2005*, edited by Ivan Šprajc, pp. 177-231. Paris Monographs in American Archaeology 19. BAR International Series 1742. Archaeopress, Oxford.

- Grube, Nikolai, and Maria Gaida
2006 *Die Maya: Schrift und Kunst*. SMB-Dumont, Berlin.
- Grube, Nikolai, and Simon Martin
2004 *The Proceedings of the Maya Hieroglyphic Workshop: Patronage, Betrayal, and Revenge: Diplomacy and Politics in the Eastern Maya Lowlands*. Transcribed and edited by Phil Wanyerka. University of Texas at Austin; Cleveland State University, Austin and Cleveland.
- Grube, Nikolai, and Werner Nahm
1990 A Sign for the Syllable *mi*. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 31. Center for Maya Research, Washington, D.C.
1994 A Census of Xibalba: A Complete Inventory of Way Characters on Maya Ceramics. In *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 4*, edited by Barbara Kerr and Justin Kerr, pp. 686-715. Kerr Associates, New York.
- Grube, Nikolai, Carlos Pallán Gayol, and Antonio Benavides Castillo
2009 La Escalinata Jeroglífica 1 de Sabana Piletas, Campeche: nuevos datos sobre el epiclásico en la región Puuc. In *Los Investigadores de la Cultura Maya* 17(2):95-115. Universidad Autónoma de Campeche, Campeche.
- Grube, Nikolai, and Linda Schele
1991 *Tzuk* in the Classic Maya Inscriptions. *Texas Notes on Precolumbian Art, Writing, and Culture* 14. Center of the History and Art of Ancient American Culture, Art Department, University of Texas, Austin.
- Guernsey, Julia
2006 *Ritual and Power in Stone: The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art*. University of Texas Press, Austin.
- Guilliem Arroyo, Salvador
1998 El Templo Calendario de México-Tlatelolco. *Arqueología Mexicana* 6(34):46-53.
- Guiteras Holmes, Calixta
1961 *Perils of the Soul: The World View of a Tzotzil Indian*. Free Press, New York.
- Guthrie, Stewart
1993 *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion*. Oxford University Press, New York.
- Haines, Helen
2012 “When We Two Parted”: Remaking the Ancient Maya Political Landscape of North-Central Belize. Paper presented at the Chacmool Conference, University of Calgary.
- Hall, Grant D.
1986 Results of Tomb Investigations at Río Azul, Season 1984. In *Río Azul Reports, No. 2: The 1984 Season*, edited by Richard E. W. Adams, pp. 69-110. Center for Archaeological Research, University of Texas, San Antonio.
1989 Realm of Death: Royal Mortuary Customs and Polity Interaction in the Classic Maya Lowlands. Ph.D. dissertation, Harvard University, Cambridge.
- Hammond, Norman
1999 The Genesis of Hierarchy: Mortuary and Offertory Ritual in the Pre-Classic at Cuello, Belize. In *Social Patterns in Pre-Classic Mesoamerica*, edited by David C. Grove and Rosemary A. Joyce, pp. 49-66. *Dumbarton Oaks*, Washington, D.C.
- Hanks, William F.
1990 *Referential Practice: Language and Lived Space among the Maya*. University of Chicago Press, Chicago.
- Healy, Paul F., and Jaime J. Awe
2001 Middle Preclassic Jade Spoon from Belize. *Mexicon* 23(3):61-64.
- Hellmuth, Nicholas M.
1987a *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.
1987b *The Surface of the Underwaterworld: Iconography of the Gods of Early Classic Maya Art in Petén, Guatemala*. Foundation for Latin American Anthropological Research, Culver City.
- Helmke, Christophe
2009 Ancient Maya Cave Usage as Attested in the Glyphic Corpus of the Maya Lowlands and the Caves of the Roaring Creek Valley, Belize. Ph.D. dissertation, Institute of Archaeology, University of London.
en prep. An Analysis of the Imagery and Text of the Cuychen Vase. In *Speleoarchaeological Investigations in the Macal River Valley, Belize*, edited by Christophe Helmke. Precolumbia Mesoweb Press, San Francisco.
- Helmke, Christophe, and Jaime Awe
2008 Organización territorial de los antiguos mayas de Belice Central: confluencia de datos arqueológicos y epigráficos. *Mayab* 20:65-91.
- Helmke, Christophe, Jaime Awe, and Nikolai Grube
2010 The Carved Monuments and Inscriptions of Xunantunich: Implications for Terminal Classic Sociopolitical Relationships in the Belize Valley. In *Classic Maya Provincial Politics: Xunantunich and Its Hinterlands*, edited by Lisa J. LeCount and Jason Yaeger, pp. 97-121. University of Arizona Press, Tucson.
- Helmke, Christophe, Jaime J. Awe, and Harri Kettunen
2003 Hieroglyphic Inscriptions of the Belize Valley: Implications for Socio-political Landscape and Dynastic Interaction. Paper presented at the 28th Maya Meetings at Texas, University of Texas, Austin.
- Helmke, Christophe, Jaime J. Awe, Shawn G. Morton, and Gyles Iannone
in prep. Archaeological Investigations at Cuychen, Macal River Valley, Belize. In *Speleoarchaeological Investigations in the Macal River Valley, Belize*, edited by Christophe Helmke. Precolumbia Mesoweb Press, San Francisco.
- Helmke, Christophe, Harri Kettunen, and Stanley Guenter
2006 Comments on the Hieroglyphic Texts of the B-Group Ballcourt Markers at Caracol, Belize. *Wayeb Notes* 23. Electronic document, www.wayeb.com/notes/wayeb_notes0023.pdf.
- Helmke, Christophe, and Jesper Nielsen
2009 Hidden Identity and Power in Ancient Mesoamerica: Supernatural Alter Egos as Personified Diseases. *Acta Americana* 17(2):49-98.
- Hendon, Julia
1991 Status and Power in Classic Maya Society: An Archaeological Study. *American Anthropologist* 93(4):894-918.
- Hill, Jane
1992 The Flower World of Old Uto-Aztecan. *Journal of Anthropological Research* 48(2):117-144.
- Hodgson, John G., John G. Clark, and Emiliano Gallaga Murrieta
2010 Ojo de Agua Monument 3: A New Olmec-Style Sculpture from Ojo de Agua, Chiapas, Mexico. *Mexicon* 32(6):139-144.
- Holland, William Robert
1963 *Medicina maya en los altos de Chiapas: un estudio del cambio socio-cultural*. Colección de Antropología Social 2. Instituto Nacional Indigenista, Mexico.
- Hooper, Steven
2006 *Pacific Encounters: Art and Divinity in Polynesia 1760-1860*. British Museum Press, London.
- Hornung, Erik
1982 *Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many*. Cornell University Press, Ithaca.
- Houston, Stephen D.
1983 A Reading for the Flint-Shield Glyph. In *Contributions to Maya Hieroglyphic Decipherment 1*, edited by Stephen D. Houston, pp. 13-25. Human Relations Area Files, New Haven.
1986 Problematic Emblem Glyphs: Examples from Altar de Sacrificios, El Chorro, Río Azul, and Xultun. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 3:1-11.
1988 The Phonetic Decipherment of Mayan Glyphs. *Antiquity* 62(234):126-135.
1989 *Reading the Past: Maya Glyphs*. British Museum, London.
1993 *Hieroglyphs and History at Dos Pilas: Dynastic Politics of the Classic Maya*. University of Texas Press, Austin.
1998 Classic Maya Depictions of the Built Environment. In *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, edited by Stephen D. Houston, pp. 333-372. *Dumbarton Oaks*, Washington, D.C.
2001 Comment on “The Power and Ideology of Artistic Creation: Elite Craft Specialists in Classic Maya Society” by Takeshi Inomata. *Current Anthropology* 42(3):336-337.
2004 Writing in Early Mesoamerica. In *The First Writing: Script Invention as History and Process*, edited by Stephen D. Houston, pp. 274-309. Cambridge University Press, Cambridge.
2014 *The Life Within: Classic Maya and the Matter of Permanence*. Yale University Press, New Haven.
- Houston, Stephen, Claudia Brittenham, Cassandra Mesick, Alexandre Tokovinine, and Christina Warinner
2009 *Veiled Brightness: A History of Ancient Maya Color*. University of Texas Press, Austin.
- Houston, Stephen D., Hector Escobedo, Mark Child, Charles Golden, Richard Terry, and David Webster
2000 In the Land of the Turtle Lords. *Mexicon* 12(5):97-110.
- Houston, Stephen D., Hector Escobedo, Perry Hardin, Richard Terry, David Webster, Mark Child, Charles Golden, Kitty Emery, and David Stuart
1999 Between Mountains and Sea: Investigations at Piedras Negras, Guatemala, 1998. *Mexicon* 21(1):10-17.

- Houston, Stephen D., and Takeshi Inomata
2009 *The Classic Maya*. Cambridge University Press, New York.
- Houston, Stephen D., and Simon Martin
2012 Mythic Prototypes and Maya Writing. *Maya Decipherment: decipherment.wordpress.com / 2012 / 01 / 04 / mythic-prototypes-and-maya-writing/*.
- Houston, Stephen, John Robertson, and David Stuart
2000 The Language of Classic Maya Inscriptions. *Current Anthropology* 41(3):321-356.
2001 *Quality and Quantity in Glyphic Nouns and Adjectives*. Research Reports on Ancient Maya Writing 47. Center for Maya Research, Washington, D.C.
- Houston, Stephen D., and David Stuart
[1990]1992 T632 as *Muyal*, “Cloud.” Central Tennessean Notes in Maya Epigraphy 1. In *Workbook for the XVIth Maya Hieroglyphic Workshop at Texas, March 14-15*, by Linda Schele, pp. 226-227. Department of Art and Art History; Institute of Latin American Studies, University of Texas, Austin.
1996 Of Gods, Glyphs and Kings: Divinity and Rulership among the Classic Maya. *Antiquity* 70(268):289-312.
2001 Peopling the Classic Maya Court. In *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume One: Theory, Comparison, and Synthesis*, edited by Takeshi Inomata and Stephen Houston, pp. 54-83. Westview Press, Boulder.
- Houston, Stephen D., David Stuart, and Karl A. Taube
1989 Folk Classification of Classic Maya Pottery. *American Anthropologist* 91(3):720-726.
1992 Image and Text on the “Jauncy Vase.” In *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 3*, edited by Barbara Kerr and Justin Kerr, pp. 12-26. Kerr Associates, New York.
2006 *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. University of Texas Press, Austin.
- Hull, Kerry
2003 Verbal Art and Performance in Ch’orti’ and Maya Hieroglyphic Writing. Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin.
- Hull, Kerry, Michael D. Carrasco, and Robert Wald
2009 The First-Person Singular Independent Pronoun in Classic Ch’olan. *Mexicon* 31(2):36-43.
- Humberto Ruz, Mario
1968 Tzeltal/Spanish Words from the Mid-Sixteenth Century Copanaguastla Vocabulary of Fr. Domingo de Ara, with an English Translation. In *Highland Chiapas Before the Spanish Conquest*, edited by Edward E. Calnek, pp. 65-79. New World Archaeological Foundation, Provo.
- Hunn, Eugene S.
1977 *Tzeltal Folk Zoology: The Classification of Discontinuities in Nature*. Academic Press, New York.
- Hurst, Heather
2005 San Bartolo: técnicas de pintura mural del Preclásico Tardío. In *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, and Héctor E. Mejía, v. 2, pp. 639-646. Ministerio de Cultura y Deportes; Instituto de Antropología e Historia; Asociación Tikal; Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Guatemala.
- Iannone, Gyles
2006 Archaeological Approaches to Ancient Maya Geopolitical Borders. In *Space and Spatial Analysis in Archaeology*, edited by Elizabeth C. Robertson, Jeffery D. Seibert, Deepika C. Fernandez,, and Marc U. Zender, pp. 205-214. University of Calgary Press, Calgary.
- Inomata, Takeshi
2001 King’s People: Classic Maya Courtiers in a Comparative Perspective. In *Royal Courts of the Ancient Maya, Volume One: Theory, Comparison, and Synthesis*, edited by Takeshi Inomata and Stephen Houston, pp. 27-53. Westview Press, Boulder.
2014 War, Violence, and Society in the Maya Lowlands. In *Embattled Bodies, Embattled Places: War in Pre-Columbian America*, edited by Andrew Scherer and John Verano, pp. 25-56. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Inomata, Takeshi, Daniela Triadan, Kazuo Aoyama, Victor Castillo, and Hitoshi Yonenobu
2013 Early Ceremonial Constructions at Ceibal, Guatemala, and the Origins of Lowland Maya Civilization. *Science* 340(6131):467-471.
- Jackson, Sarah E.
2005 Deciphering Classic Maya Political Hierarchy: Epigraphic, Archaeological, and Ethnohistoric Perspectives on the Courtly Elite. Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, Harvard University.
- Jackson, Sarah, and David Stuart
2001 The Aj K’uhun Title: Deciphering a Classic Maya Term of Rank. *Ancient Mesoamerica* 12(2):217-228.
- Jones, Christopher
1977 Inauguration Dates of Three Late Classic Rulers of Tikal, Guatemala. *American Antiquity* 42(1):28-60.
- Jones, Christopher, and Linton Satterthwaite
1982 *The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monuments*. Tikal Report 33, Part A. Monograph 44. University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Joralemon, Peter David
1971 *A Study of Olmec Iconography*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 7. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1974 Ritual Blood-Sacrifice among the Ancient Maya: Part I. In *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part II: A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque, 1973*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 59-75. Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach.
1976 The Olmec Dragon: A Study in Pre-Columbian Iconography. In *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*, edited by H. B. Nicholson, pp. 27-71. Latin American Studies Series 31. University of California, Los Angeles.
1996 In Search of the Olmec Cosmos: Reconstructing the World View of Mexico’s First Civilization. In *Olmec Art of Ancient Mexico*, pp. 51-59. National Gallery of Art, Washington, D.C.
- Joyce, Rosemary A., and John S. Henderson
2010 Being “Olmec” in Early Formative Period Honduras. *Ancient Mesoamerica* 21(1):187-200.
- Joyce, Thomas A., J. Cooper Clark, and J. Eric S. Thompson
1927 Report on the British Museum Expedition to British Honduras, 1927. *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 57:295-323.
- Kaufman, Terrence S.
1989 The Meso-American Calendar: The Day Names. Paper presented at the Santa Barbara Conference on Mesoamerican Writing, Santa Barbara.
- Kaufman, Terrence S., and William M. Norman
1984 An Outline of Proto-Cholan Phonology, Morphology and Vocabulary. In *Phoneticism in Mayan Hieroglyphic Writing*, edited by John S. Justeson and Lyle Campbell, pp. 77-166. Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.
- Kelley, David H.
1976 *Deciphering the Maya Script*. University of Texas Press, Austin.
- Kerr, Justin
1989 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 1*. Kerr Associates, New York.
1990 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 2*. Kerr Associates, New York.
1994 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 4*. Kerr Associates, New York.
- Kettunen, Harri
2006 *Nasal Motifs in Maya Iconography: A Methodological Approach to the Study of Ancient Maya Art*. Annales Academie Scientiarum Fennicae, Helsinki.
- Kettunen, Harri, and Christophe Helmke
2005 *Introduction to Maya Hieroglyphs: Workshop Handbook. 10th European Maya Conference*. Leiden University; Wayeb, Leiden.
- Kidder, Alfred V., Jesse D. Jennings, and Edwin M. Shook
1946 *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala*. Publication 561. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- Krempel, Guido, and Sebastian Matteo
2011 North-Eastern Peten Styles from a Local Perspective: The Ceramic Schools of Yax We’en Chan K’ihnich. Paper presented at the 1st Cracow Maya Conference, Department of New World Archaeology, Institute of Archaeology, Jagellonian University, Cracow.
- Kubler, George
1969 *Studies in Classic Maya Iconography*. Memoirs 18. Connecticut Academy of Arts and Sciences, New Haven.
- Kurth, Dieter
1977 Götter determinieren Götter. *Studien zur Altägyptischen Kultur* 5:175-181.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso
1995 Evolución formal de las graffías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales. Ph.D. dissertation, Departamento de Historia de América II (Antropología de América), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.
2000 Los escribas del Códice de Madrid: Metodología paleográfica. *Revista Española de Antropología Americana* 30:27-85.

Lacadena García-Gallo, Alfonso (continued)

2003 El corpus glífico de Ek' Balam, Yucatán, México. Report submitted to the Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies. Available: www.famsi.org/reports/01057es/index.html.

2004a On the Reading of Two Glyphic Appellatives of the Rain God. In *Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective*, edited by Daniel Graña-Behrens, Nikolai Grube, Christian M. Prager, Frauke Sachse, Stefanie Teufel, and Elizabeth Wagner, pp. 87-98. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.

2004b Passive Voice in Classic Maya Texts. In *The Linguistics of Maya Writing*, edited by Søren Wichmann, pp. 165-194. University of Utah Press, Salt Lake City.

2008 El título *lakam*: evidencia epigráfica sobre la organización tributaria y militar interna de los reinos mayas del Clásico. *Mayab* 20:23-43.

2009 Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua. In *Texto y contexto. Perspectivas intraculturales en el análisis de la literatura maya yucateca*, edited by Antje Gunsenheimer, Tsubasa Okoshi Harada, and John F. Chuchiak, pp. 31-52. BAS, Bonn.

Lacadena, Alfonso, and Søren Wichmann

2004 On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing. In *The Linguistics of Maya Writing*, edited by Søren Wichmann, pp. 103-162. University of Utah Press, Salt Lake City.

La Farge, Oliver, and Douglas Byers

1931 *The Year Bearer's People*. Publication 3. Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.

Landa Abrego, María Elena, Eduardo Pareyón Moreno, Alejandro Huerta Carrillo, Emma E. Herrera G., Rosa Lorena Román Torres, Martha Guajardo P., Josefina Cruz R., Sara Altamirano R., and Eva Rodríguez C.

1988 *La Garrafa. Cuevas de la Garrafa, Chiapas. Estudio y conservación de algunos objetos arqueológicos*. Gobierno del Estado de Puebla; Centro Regional de Puebla; Instituto Nacional de Antropología e Historia, Puebla.

Laporte, Juan Pedro, and Vilma Fialko

1995 Un reencuentro con Mundo Perdido, Tikal, Guatemala. *Ancient Mesoamerica* 6(1):41-94

Las Casas, Bartholomé

1909 *Apológica historia de las Indias*. 2 Vols. Nueva Biblioteca de Autores Españoles 13. Bailly, Bailliere e Hijos, Madrid.

Lavy, Paul A.

2003 As in Heaven, So on Earth: The Politics of Visnu, Siva and Harihara Images in Preangkorian Khmer Civilisation. *Journal of South Asian Studies* 34(1):21-39.

Lee, Thomas A., Jr., ed.

1985 *Los códigos mayas*. Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.

Leonard, Daniel, and Karl Taube

2007 The God C Variant: A Reappraisal. Paper presented at the 72nd Annual Meeting for the Society for American Archaeology, Austin.

León Portilla, Miguel

1963 *Aztec Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind*. University of Oklahoma Press, Norman.

1999 Ometeotl, el supremo dios dual, y Tezcatlipoca “dios principal.” *Estudios de Cultura Náhuatl* 30:133-152.

Leventhal, Richard M., and Gary H. Gossen

1993 The Topography of Ancient Maya Religious Pluralism: A Dialogue with the Present. In *Lowland Maya Civilization in the Eighth Century A.D.*, edited by Jeremy A. Sabloff and John S. Henderson, pp. 185-218. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Littmann, Edwin R.

1982 Maya Blue: Further Perspectives and the Possible Use of Indigo as the Colorant. *American Antiquity* 47(2):404-408.

Lombardo de Ruiz, Sonia

2001 Los estilos en la pintura mural maya. In *La pintura mural prehispánica en México, II, Área maya. Tomo III, Estudios*, edited by Leticia Staines Cicero, pp. 85-154. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.

López Austin, Alfredo

1993 *The Myths of the Opossum: Pathways of Mesoamerican Mythology*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

1997 *Tamoanchan, Tlalocan: Places of Mist*. University Press of Colorado, Niwot.

López Bravo, Roberto

2000 La veneración de los ancestros en Palenque. *Arqueología Mexicana* 45(8):38-43.

López Bravo, Roberto, Javier López Mejía, and Benito Venegas Durán

2004 Del Motiepa al Murciélagos: la segunda temporada de campo del Proyecto Crecimiento Urbano de la Antigua Ciudad de Palenque. *Lakamha': Boletín Informativo del Museo y Zona Arqueológica de Palenque* 2(9):8-12.

López Luján, Leonardo

2005 *The Offerings of the Templo Mayor of Tenochtitlan*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

2010 *Tlaltecuhli*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.

Lothrop, Samuel K., ed.

1952 *Metals from the Cenote of Sacrifice at Chichen Itza, Yucatan*. *Memoirs* 10(2). Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.

Lounsbury, Floyd G.

1976 A Rationale for the Initial Date of the Temple of the Cross at Palenque. In *The Art, Iconography and Dynastic History of Palenque, Part III: Proceedings of the Segunda Mesa Redonda de Palenque, 1974*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 211-224. Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach.

1982 Astronomical Knowledge and its Uses at Bonampak, Mexico. In *Archaeoastronomy in the New World: American Primitive Astronomy*, edited by Anthony F. Aveni, pp 143-168. Cambridge University Press, New York.

1983 Base of the Venus Table of the Dresden Codex, and Its Significance in the Calendar-Correlation Problem. In *Calendars in Mesoamerica and Peru: Native American Computation of Time*, edited by Anthony F. Aveni and Gordon Brotherston, pp. 1-26. International Series 174. British Archaeological Reports, Oxford.

1984 Glyphic Substitution: Homophonic and Synonymic. In *Phoneticism in Mayan Hieroglyphic Writing*, edited by John S. Justeson and Lyle Campbell, pp. 167-184. Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.

Love, Bruce

1994 *The Paris Codex: A Handbook for a Maya Priest*. University of Texas Press, Austin.

Love, Michael, and Julia Guernsey

2007 Monument 3 from La Blanca, Guatemala: A Middle Preclassic Earthen Sculpture and its Ritual Associations. *Antiquity* 81(314):920-932.

Lowe, Gareth W.

1977 The Mixe-Zoque as Competing Neighbors of the Early Lowland Maya. In *The Origins of Maya Civilization*, edited by Richard E. W. Adams, pp. 197-248. University of New Mexico Press, Albuquerque.

1981 Olmec Horizons Defined in Mound 20, San Isidro, Chiapas. In *The Olmec and their Neighbors: Essays in Memory of Matthew Sterling*, edited by Elizabeth P. Benson, pp. 231-255. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

1989 The Heartland Olmec: Evolution of Material Culture. In *Regional Perspectives on the Olmec*, edited by Robert J. Sharer and David C. Grove, pp. 33-67. Cambridge University Press, Cambridge.

Lowe, Gareth, and Pierre Agrinier

1960 *Mound 1, Chiapa de Corzo, Chiapas, Mexico*. Papers 8. New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo.

Lowe, Lynne

2012 Chiapa de Corzo y su arqueología a la luz de las investigaciones actuales. In *XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, edited by Bárbara Arroyo, Lorena Paiz, and Héctor Mejía, v. 1, pp. 285-292. Ministerio de Cultura y Deportes; Instituto de Antropología e Historia; Asociación Tikal, Guatemala.

MacLeod, Barbara

1990 Deciphering the Primary Standard Sequence. Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin.

2004 A World in a Grain of Sand. In *The Linguistics of Maya Writing*, edited by Søren Wichmann, pp. 291-325. University of Utah Press, Salt Lake City.

MacLeod, Barbara, and Yuriy Polyukhovich

2005 Deciphering the Initial Sign. In *Sourcebook for the 29th Maya Hieroglyph Forum, March 11-16, 2005*, pp. 166-174. Department of Art and Art History, University of Texas, Austin.

MacLeod, Barbara, and Dorie Reents-Budet

1994 The Art of Calligraphy: Image and Meaning. In *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, by Dorie Reents-Budet, pp. 106-163. Duke University Press, Durham.

- MacLeod, Barbara, and Andrea Stone
1995 The Hieroglyphic Inscriptions of Naj Tunich: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting. In *Images from the Underworld*, edited by Andrea J. Stone, pp. 155-184. University of Texas Press, Austin.
- Madrid Codex
s.f. The Combined Brasseur de Bourbourg and Léon de Rosny, Madrid Codex. *FAMSI*: www.famsi.org/mayawriting/codices/madrid.html.
- Magaloni Kerpel, Diana
1998 El arte en el hacer: técnicas de pintura mural. In *Fragments del pasado. Murales prehispánicos*, edited by Beatriz de la Fuente, pp. 88-109. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
2004 Materiales, técnicas y procedimientos en la pintura mural de Mesoamerica: metodología de estudio. In *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, edited by Beatriz de la Fuente, pp. 141-158. Colegio Nacional, Mexico.
- Marcus, Joyce
1978 Archaeology and Religion: A Comparison of the Zapotec and Maya. *World Archaeology* 10(2):172-191.
- Marken, Damien B.
2007 The Construction Chronology of Palenque: Seriation within an Architectural Form. In *Palenque: Recent Investigations at the Classic Maya Center*, edited by Damien B. Marken, pp. 57-81. Altamira Press, Walnut Creek.
- Martin, Simon
1996 Tikal's "Star War" Against Naranjo. In *Eighth Palenque Round Table, 1993*, edited by Martha J. Macri and Jan McHargue, pp. 223-236. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
2001 Under a Deadly Star: Warfare among the Classic Maya. In *Maya: Divine Kings of the Rain Forest*, edited by Nikolai Grube, Eva Eggebrecht, and Matthias Seidel, pp. 175-185. Könemann, Cologne.
2004 Preguntas epigráficas acerca de los escalones de Dzibanché. In *Los cautivos de Dzibanché*, edited by Enrique Nalda, pp. 104-115. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
2005a Of Snakes and Bats: Shifting Identities at Calakmul. *The PARI Journal* 6(2):5-13.
2005b The Mesoamerican Flood: Myth and Metaphor. Paper presented at the 10th European Maya Conference, "The Maya and their Neighbors," University of Leiden.
- 2006a Cacao in Ancient Maya Religion: First Fruit of the Maize Tree and Other Tales from the Underworld. In *Chocolate in the Americas: A Cultural History of Cacao*, edited by Cameron McNeil, pp. 154-183. University of Florida Press, Gainesville.
2006b Sun Bird: The Symbolism of Macaws in Ancient Maya Art. Paper presented at The Peabody Museum Weekend of the Americas, "Stairways to Immortality: Ancestors, Heroes, and Warriors," Harvard University, Cambridge.
2006c The Great Sustainer: The Role of God N in Maya Religion. Paper presented at the 24th University of Pennsylvania Museum Maya Weekend, "Maya Shamans: Magic Heroes and Spirit Healers," Philadelphia.
2006d The Old Man of the Maya Universe: Towards an Understanding of God N. Paper presented at the 30th Maya Meetings at Texas, University of Texas, Austin.
2007a Ideology and the Early Maya Polity. Paper presented at the conference "The Origins of Maya States," University of Pennsylvania Museum, Philadelphia.
2007b Theosynthesis in Ancient Maya Religion. Paper presented at the 12th European Maya Conference, "The Maya and Their Sacred Narratives: Text and Context of Maya Mythologies," Geneva.
2008 Dissecting the Cosmic Monster: The Iconography of the Altar of Stela M at Copan. Paper presented at the 32nd Maya Meetings at Texas, University of Texas, Austin.
2010 The Dark Lord of Maya Trade. In *Fiery Pool: The Maya and the Mythic Sea*, edited by Daniel Finamore and Stephen D. Houston, pp. 160-162. Yale University Press, New Haven.
2012 Carved Bowl. In *Maya Art at Dumbarton Oaks*, edited by Joanne Pillsbury, Miriam Doutriaux, Reiko Ishihara-Brito, and Alexandre Tokovinine, pp. 108-119. Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks 4. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
2013 El Templo Rojo y los mayas: arte, mitología, y contactos culturales en las pinturas de Cacaxtla. In *La pintura mural prehispánica en México, V, Cacaxtla. Tomo III, Estudios*, edited by María Teresa Uriarte Castañeda and Fernanda Salazar Gil, pp. 528-544. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
2014 Early Classic Co-Rulers on Tikal Temple VI. *Maya Decipherment*: decipherment.wordpress.com/2014/11/22/early-classic-co-rulers-on-tikal-temple-vi/.
- Martin, Simon, and Nikolai Grube
2000 *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. Thames and Hudson, New York.
- 2008 *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. 2nd ed. Thames and Hudson, New York.
- Martínez Hernández, Juan
1913 La creación del mundo según los mayas. Páginas inéditas del manuscrito Chumayel. *Proceedings of the XVIII International Congress of Americanists*, pp. 164-171. London.
- Martínez Hernández, Juan, ed.
1929 *Diccionario de Motul maya-español atribuido a Fray Antonio de Ciudad Real y Arte de la lengua maya por Fray Juan Coronel*. Compañía Tipográfica Yucateca, Mérida.
- Mathews, Peter L.
[1977]2001 The Inscription on the Back of Stela 8, Dos Pilas, Guatemala. In *The Decipherment of Ancient Maya Writing*, edited by Stephen D. Houston, David Stuart, and Oswaldo Chinchilla Mazariegos, pp. 394-415. University of Oklahoma Press, Norman.
1980 Notes on the Dynastic Sequence of Bonampak, Part 1. In *Third Palenque Round Table 1978, Part 2*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 60-73. University of Texas Press, Austin.
1997 *La escultura de Yaxchilán*. Colección Científica 368. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
- Matos Moctezuma, Eduardo
1988 *The Great Temple of the Aztecs: Treasures of Tenochtitlan*. Thames and Hudson, London.
- Matos Moctezuma, Eduardo, and Felipe Solís Olguín
2002 *Aztecs*. The Royal Academy of Arts, London.
- Matteo, Sebastian, and Guido Krempel
2010 La nobleza y el estilo cerámico de Xultun, Petén, Guatemala. Paper presented at the XXIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- Maudslay, Alfred P.
1889-1902 *Archaeology*. 5 vols. Appendix to *Biologia Centrali-Americana; or, Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America*. R. H. Porter and Dulau, London.
- Mayer, Karl Herbert
1978 *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in Europe*. Acoma Books, Ramona.
- 1984 *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in Middle America*. Verlag von Flemming, Berlin.
1989 *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance, Supplement 2*. Verlag von Flemming, Berlin.
1991 *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance, Supplement 3*. Verlag Von Flemming, Berlin.
1995 *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance, Supplement 4*. Academic Publishers, Berlin.
1997 Maya Drawings and Graffiti at Pasión del Cristo II, Campeche. *Mexicon* 19(2):23-25.
2004 *The Hieroglyphic Stairway 1 at Edzna, Campeche, Mexico*. Academic Publishers, Graz.
- McAnany, Patricia A.
1993 The Economics of Social Power and Wealth among Eighth-Century Maya Households. In *Lowland Maya Civilization in the Eighth Century A.D.*, edited by Jeremy A. Sabloff and John S. Henderson, pp. 65-89. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1995 *Living with the Ancestors: Kinship and Kingship in Ancient Maya Society*. University of Texas Press, Austin.
- McDonald, Andrew J.
1983 *Tzutzuculi: A Middle-Preclassic Site on the Pacific Coast of Chiapas, Mexico*. Papers 47. New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo.
- Means, Philip A.
1917 *History of the Spanish Conquest of Yucatan and of the Itzas*. Papers 7. Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Meskel, Lynn M., and Rosemary A. Joyce
2003 *Embodied Lives: Figuring Ancient Maya and Egyptian Experience*. Routledge, London.
- Métropoles Mayas
1993 *Métropoles Mayas*. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brussels.
- Meyer, Karl E.
1973 *The Plundered Past: The Story of the Illegal International Traffic in Works of Art*. Atheneum, New York.
- Milbrath, Susan
1999 *Star Gods of the Maya: Astronomy in Art, Folklore, and the Calendars*. University of Texas Press, Austin.
2002 New Questions Concerning the Authenticity of the Grolier Codex. *Latin American Indian Literatures Journal* 18(1):50-83.

- Miles, Susan
1957 *The Sixteenth Century Pokom-Maya: A Documentary Analysis of Social Structure and Archaeological Setting. Transactions* 47:733-781. American Philosophical Society, Philadelphia.
- Miller, Arthur G.
1973 *Mural Painting of Teotihuacan*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1982 *On the Edge of the Sea: Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1995 *The Painted Tombs of Oaxaca, Mexico: Living with the Dead*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Miller, Mary, and Claudia Brittenham
2013 *The Spectacle of the Late Maya Court: The Murals of Bonampak*. University of Texas Press, Austin.
- Miller, Mary, and Simon Martin
2004 *Courtly Art of the Ancient Maya*. Fine Arts Museums of San Francisco; Thames and Hudson, New York.
- Miller, Mary Ellen, and Karl Taube
1993 *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Thames and Hudson, London.
- Monaghan, John D.
2000 Theology and History in the Study of Mesoamerican Religions. In *Supplement to the Handbook of Middle American Indians, Volume 6: Ethnology*, edited by John D. Monaghan, pp. 24-49. University of Texas Press, Austin.
- Montgomery, John, and Christophe Helmke
2007 Dictionary of Maya Hieroglyphs. *FAMSI*: www.famsi.org/mayawriting/dictionary.htm.
- Morán, Fray Pedro
1695 Arte de la lengua cholti que quiere decir lengua de milperos. Compuesto en este pueblo de lacandonos llamado de la Señora de los Dolores, el 24 de junio de 1695. Photocopy of manuscript in the collection of the Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Morley, Sylvanus Griswold
1920 *The Inscriptions at Copan*. Publication 219. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- Morris, Ann A.
1931 Murals from the Temple of the Warriors and Adjacent Structures. In *The Temple of the Warriors*, by Earl Morris, Jean Charlot, and Ann Axtell Morris, pp. 347-481. Publication 406. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- Morris, Earl, Jean Charlot, and Ann Axtell Morris
1931 *The Temple of the Warriors*. Publication 406. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- Musée Rath Genève
1998 *Mexique: Terre des Dieux*. Musées d'Art et d'Histoire, Geneva.
- Nájera, Martha Ilia
2003 *El don de la sangre en el equilibrio cósmico. El sacrificio y el autosacrificio sangriento entre los antiguos mayas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Nehammer Knub, Julie, Simone Thun, and Christophe Helmke
2009 The Divine Rite of Kings: An Analysis of Classic Maya Impersonation Statements. In *The Maya and Their Sacred Narratives: Text and Context in Maya Mythologies*, edited by Geneviève Le Fort, Raphaël Gardiol, Sebastian Matteo, and Christophe Helmke, pp. 177-195. Acta Mesoamericana 20. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.
- Neumann, Frankie J.
1973 Paper: A Sacred Material in Aztec Ritual. *History of Religions* 13(2):149-159.
- Newsome, Elizabeth A.
2001 *Trees of Paradise and Pillars of the World: The Serial Stela Cycle of "18-Rabbit-God K," King of Copan*. University of Texas Press, Austin.
- Nicholson, Henry B.
1967a A Fragment of an Aztec Relief Carving of the Earth Monster. *Journal de la Société des Américanistes* 56(1):81-94.
1967b A "Royal Headband" of the Tlaxcalteca. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 21:71-106.
1971 Religion in pre-Hispanic Central Mexico. In *Handbook of Middle American Indians 10: Archaeology of Northern Mesoamerica*, edited by Gordon F. Ekholm and Ignacio Bernal, pp. 395-446. University of Texas Press, Austin.
1985 The New Tenochtitlan Templo Mayor Coyolxauhqui-Chantico Monument. *Indiana* 10:77-98.
- Nielsen, Jesper, and Christophe Helmke
2015 *The Fall of the Great Celestial Bird: A Master Myth in Early Classic Central Mexico*. Ancient America 13. Boundary End Center; Mesoamerica Center, University of Texas at Austin, Barnardsville and Austin.
- Nowotny, Karl Anton
1961 *Tlacuilolli, die mexikanischen Bilderhandschriften, Stil und Inhalt, mit einem Katalog der Codex-Borgia-Gruppe*. Ibero-Amerikanische Bibliothek, Berlin.
- Nuñez de la Vega, Francisco
[1702]1988 *Constituciones diocesanas del obispado de Chiapa*. Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya 6. Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Ola Orié, Olanike, and Victoria E. Bricker
2000 Placeless and Historical Laryngeals in Yucatec Maya. *International Journal of American Linguistics* 66(3):283-317.
- Ortiz C., Ponciano, and María del Carmen Rodríguez
1999 Olmec Ritual Behavior at El Manatí: A Sacred Space. In *Social Patterns in Pre-Classic Mesoamerica*, edited by David C. Grove and Rosemary A. Joyce, pp. 225-254. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Palomo, Juan Manuel
2013 Mortuary Treatments at the Ancient Maya Center of Ceibal, Guatemala. M.A. thesis, University of Arizona, Tucson.
- Paris Codex
1968 *Codex Peresianus*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.
- Parsons, Lee Allen
1983 Altars 9 and 10, Kaminaljuyu, and the Evolution of the Serpent-Winged Deity. In *Civilization in the Ancient Americas: Essays in Honor of Gordon R. Willey*, edited by Richard M. Leventhal and Alan L. Kolata, pp. 145-156. University of New Mexico Press, Albuquerque.
1993 The Izapa Style and the Tibas Jade. In *Precolumbian Jade: New Geological and Cultural Interpretations*, edited by Frederick Lange, pp. 251-259. University of Utah Press, Salt Lake City.
- Pasztor, Esther
1983 *Aztec Art*. Harry N. Abrams, New York.
- Paxton, Meredith
2001 *The Cosmos of the Yucatec Maya: Cycles and Steps from the Madrid Codex*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Pendergast, David M.
1969 *Altun Ha, British Honduras (Belize): The Sun God's Tomb*. Occasional Papers 19. Royal Ontario Museum, Toronto.
- Perry, Eugene, Adina Paytan, Bianca Pedersen, and Guadalupe Velazquez-Oliman
2009 Groundwater Geochemistry of the Yucatan Peninsula, Mexico: Constraints on Stratigraphy and Hydrogeology. *Journal of Hydrology* 367:27-40
- Pillsbury, Joanne, Miriam Doutriaux, Reiko Ishihara-Brito, and Alexandre Tokovinine, eds.
2012 *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks*. Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks 4. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Pohorilenko, Anatole
1996 Portable Carvings in the Olmec Style. In *Olmec Art of Ancient Mexico*, edited by Elizabeth Benson and Beatriz de la Fuente, pp. 118-131. National Gallery of Art, Washington, D.C.
- Ponciano, Erick M.
2000 Apéndice al informe sobre la Tumba 25, Río Azul, Petén, Guatemala. In *Río Azul Reports, No. 5: The 1987 Season*, edited by Richard E. W. Adams, p. 239. Center for Archaeological Research, University of Texas, San Antonio.
- Pope, Elizabeth I.
2006 Mythic Architecture and Drama in Ancient Mesoamerica: The Manifestation of the Mythological Landscape in the Historical World. Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin.
- Porter, Barbara N.
2000a One God or Many? A Brief Introduction to a Complex Problem. In *One God or Many? Concepts of Divinity in the Ancient World*, edited by Barbara N. Porter, pp. 1-8. Transactions of the Casco Bay Assyriological Institute, New York.

- Porter, Barbara N. (continued)
- 2000b The Anxiety of Multiplicity: Concepts of Divinity as One and Many in Ancient Assyria. In *One God or Many? Concepts of Divinity in the Ancient World*, edited by Barbara N. Porter, pp. 211-271. Transactions of the Casco Bay Assyriological Institute, New York.
- Porter, Barbara N., ed.
- 2000 *One God or Many? Concepts of Divinity in the Ancient World*. Transactions of the Casco Bay Assyriological Institute, New York.
- Prager, Christian M.
- 2013 Übernatürliche Akteure in der Klassischen Maya-Religion: Eine Untersuchung zu intrakultureller Variation und Stabilität am Beispiel des *k'uh* "Götter"-Konzepts in den religiösen Vorstellungen und Überzeugungen Klassischer Maya-Eliten (250 - 900 n.Chr.). Ph.D dissertation, University of Bonn.
- Proskouriakoff, Tatiana
- 1962 The Artifacts of Mayapan. In *Mayapan, Yucatan, Mexico*, edited by Harry E. D. Pollock, Ralph L. Roys, Tatiana Proskouriakoff, and A. Ledyard Smith, pp. 321-442. Publication 619. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- 1974 *Jades from the Cenote of Sacrifice, Chichen Itza, Yucatan*. Harvard University, Cambridge.
- 1978 Olmec Gods and Maya God-Glyphs. In *Codex Wauchope*, edited by Marco Giardino, Barbara Edmonson, and Winifred Creamer, pp. 113-117. Tulane University, New Orleans.
- Proskouriakoff, Tatiana, and J. Eric S. Thomson
- 1947 Maya Calendar Round Dates Such as 9 Ahau 17 Mol. *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology* 79. Carnegie Institution of Washington, Cambridge.
- Prufer, Keith M., and Andrew Kindon
- 2005 Replicating the Sacred Landscape: The Chen at Muklebal Tzul. In *Stone Houses and Earth Lords: Maya Religion in the Cave Context*, edited by Keith M. Prufer and James E. Brady, pp. 25-46. University Press of Colorado, Boulder.
- Reents-Budet, Dorie
- 1991 The "Holmul Dancer" Theme in Maya Art. In *Sixth Palenque Round Table, 1986*, edited by Virginia M. Fields, pp. 217-222. University of Oklahoma Press, Norman.
- 1994 *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Duke University Press; Duke University Museum of Art, Durham.
- Reents-Budet, Dorie, Ronald L. Bishop, and Ellen Bell
- 2004 Secretos bajo la superficie: la cerámica maya y las antiguas prácticas funerarias. In *Culto funerario en la sociedad maya. Memoria de la Cuarta Mesa Redonda de Palenque*, pp. 309-332. Instituto de Antropología e Historia, Mexico.
- Reilly, F. Kent, III
- 1991 Olmec Iconographic Influences on the Symbols of Maya Rulership. In *Sixth Palenque Round Table, 1986*, edited by Virginia M. Fields, pp. 151-166. University of Oklahoma Press, Norman.
- 1995 Art, Ritual, and Rulership in the Olmec World. In *The Olmec World: Ritual and Rulership*, edited by Jill Guthrie, pp. 26-45. The Art Museum, Princeton University, Princeton.
- 1999 Mountains of Creation and Underworld Portals: The Ritual Function of Olmec Architecture at La Venta, Tabasco. In *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, edited by Jeff Karl Kowalski, pp. 14-39. Oxford University Press, Oxford.
- Relaciones de Yucatán
- 1898-1900 *Coleccion de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de ultramar*. 2nd series. Real Academia de la Historia, Madrid.
- Reyes Valerio, Constantino
- 1993 *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*. Siglo XXI Editores, Mexico.
- Ringle, William M.
- 1988 Of Mice and Monkeys: The Value and Meaning of T1016, the God C Hieroglyph. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 18:1-22. Center for Maya Research, Washington, D.C.
- Rishel, Joseph J., and Suzanne L. Stratton, eds.
- 2006 *The Arts in Latin America, 1492-1820*. Yale University Press, New Haven.
- Rivard, Jean-Jacques
- 1965 Cascabeles y ojos del dios maya de la muerte, Ah Puch. *Estudios de Cultura Maya* 5:75-91.
- Robelo, Cecilio Augustín
- 1911 Origen del calendario náhuatl. *Anales* 3:337-350. Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, Mexico.
- Robertson, John, Stephen Houston, Marc Zender, and David Stuart
- 2007 *Universals and the Logic of the Material Implication: A Case Study from Maya Hieroglyphic Writing*. Research Reports on Ancient Maya Writing 62. Electronic document, <http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/17706>.
- Robertson, Merle Greene
- 1974 The Quadripartite Badge: A Badge of Rulership. In *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part I: A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque, 1973*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 77-93. Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach.
- 1985a *The Sculpture of Palenque, Volume II: The Early Buildings of the Palace and the Wall Paintings*. Princeton University Press, Princeton.
- 1985b *The Sculpture of Palenque, Volume III: The Late Buildings of the Palace*. Princeton University Press, Princeton.
- 2000 Murals Found in Subterranean Tomb of Temple XX, Palenque. *Pre-Columbian Art Research Institute Newsletter* 31:1-4.
- 2001 Los murales de la tumba del Templo XX Sub de Palenque. In *La pintura mural prehispánica en México, II, Área maya. Tomo IV, Estudios*, edited by Leticia Staines Cicero, pp. 381-388. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Robichaux, Hubert R.
- 1990 Hieroglyphic Texts of Río Azul, Guatemala. M.A. thesis, University of Texas at San Antonio.
- Robichaux, Hubert R., and Brett A. Houk
- 2005 A Hieroglyphic Plate Fragment from Dos Hombres, Belize: Epigraphic and Archaeological Evidence Relating to Political Organization in the Three Rivers Region of Northwestern Belize and Northeastern Guatemala. *Mono y Conejo* 3:4-12.
- Robicsek, Francis, and Donald M. Hales
- 1981 *The Maya Book of the Dead, The Ceramic Codex. The Corpus of Codex-Style Ceramics of the Late Classic Period*. University of Virginia Art Museum, Charlottesville.
- 1982 *Maya Ceramic Vases from the Late Classic Period: The November Collection of Maya Ceramics*. University of Virginia Art Museum, Charlottesville.
- Rodríguez, María del Carmen, and Ponciano Ortíz
- 2000 A Massive Offering of Axes at La Merced, Hidalgotitlán, Veracruz, Mexico. In *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, edited by John E. Clark and Mary E. Pye, pp. 155-167. National Gallery of Art, Washington, D.C.
- Roys, Ralph L.
- 1933 *The Book of Chilam Balam of Chumayel*. Publication 438. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- 1965 *The Ritual of the Bacabs*. University of Oklahoma Press, Norman.
- Ruvalcaba, José L., Sandra Zetina, Helena Calvo del Castillo, Elsa Arroyo, Eumelia Hernández, Marie Van der Meeren, and Laura Sotelo
- 2007 The Grolier Codex: A Non Destructive Study of a Possible Maya Document Using Imaging and Ion Beam Techniques. *Materials Research Society Symposium Proceedings* 1047:299-306.
- Ruz Lhuillier, Alberto
- 1962 Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1957. *Anales* 14(43):35-90. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
- 1991 *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Sabloff, Jeremy A.
- 1975 *Excavations at Seibal, Department of Peten, Guatemala. Ceramics*. Memoirs 13(2). Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Sahagún, Fray Bernardino de
- 1950-1982 *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. Translated from the Aztec into English, with Notes and Illustrations by Arthur J. O. Anderson and Charles E. Dibble. 12 vols. School of American Research Press; University of Utah, Santa Fe.
- San Román Martín, María Elena
- 2007 La cerámica de Palenque: buscando una metodología para su estudio y clasificación. Report submitted to the Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies. Available: www.famsi.org/reports/03097es/03097esSanRoman01.pdf.
- Satterthwaite, Linton
- 1964 Long Count Positions of Maya Dates in the Dresden Codex, with Notes on Lunar Positions and the Correlation Problem. *Proceedings of the 35th International Congress of Americanists, Mexico City* 2:47-67.
- Saturno, William A.
- 2007 San Bartolo and the Preclassic Maya Lowlands. Paper presented at the 25th University of Pennsylvania Museum Maya Weekend, "The Dawn of Maya Civilization," Philadelphia.

- Saturno, William, David Stuart, Anthony Aveni, and Franco Rossi
2012 Ancient Maya Astronomical Tables at Xultun, Guatemala. *Science* 336(6082):714-717.
- Saturno, William A., Karl A. Taube, and David Stuart
2005 *The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala, Part 1: The North Wall*. Ancient America 7. Center for Ancient American Studies, Barnardsville.
- Saville, Marshall H.
1926 Mosaic Decorated Stone Masks in Ancient Mexico. *Indian Notes* 3(1):1-9. Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York.
- Schele, Linda
1987 New Data on the Paddlers from Butz'-Chan of Copán. *Copán Notes* 29. Copán Mosaics Project; Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Austin.
1991 An Epigraphic History of the Western Maya Region. In *Classic Maya Political History: Hieroglyphic and Archaeological Evidence*, edited by T. Patrick Culbert, pp. 72-101. School of American Research Advanced Seminar Series. Cambridge University Press, New York.
1993 The Demotion of Chak-Zutz': Lineage Compounds and Subordinate Lords at Palenque. In *Sixth Palenque Round Table, 1986*, edited by Virginia Fields, pp. 6-11. University of Oklahoma Press, Norman.
1995 The Olmec Mountain and Tree of Creation in Mesoamerican Cosmology. In *The Olmec World: Ritual and Rulership*, edited by Jill Guthrie, pp. 104-117. The Art Museum, Princeton University, Princeton.
1997 *Hidden Faces of the Maya*. Alti Publishing, Singapore.
- Schele, Linda, and Nikolai Grube
2002 Introduction to Maya Hieroglyphic Writing. In *Notebook for the XXVIIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas*, edited by Nikolai Grube, pp. 1-88. Maya Workshop Foundation; University of Texas, Austin.
- Schele, Linda, and Peter Mathews
1998 *The Code of Kings: The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*. Scribner, New York.
- Schele, Linda, and Jeffrey Miller
1983 *Mirror, the Rabbit, and the Bundle: Accession Expressions from the Classic Maya Inscriptions*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 25. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Schele, Linda, and Mary Miller
1986 *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. Braziller; Kimbell Art Museum, Fort Worth.
- Schellhas, Paul
1904 *Representation of Deities of the Maya Manuscripts*. 2nd ed. Papers 4(1). Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Schmidt, Peter J.
2007 Birds, Ceramics, and Cacao: New Excavations at Chichén Itzá, Yucatan. In *Twin Tollans: Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*, edited by Jeff Karl Kowalski and Cynthia Kristan-Graham, pp. 150-203. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Schmidt, Peter J., Mercedes de la Garza, and Enrique Nalda
1998 *Maya*. Rizzoli, New York.
- Schmidt, Peter J., David Stuart, and Bruce Love
2012 Inscriptions and Iconography of Castillo Viejo, Chichen Itza. *The PARI Journal* 9(2):1-17.
- Seler, Eduard
[1887]1990 *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Vol. 1. 2nd ed. J. Eric S. Thompson and Francis B. Richardson, eds. Labyrinthos, Culver City.
1898 Quetzalcoatl-Kukulcan in Yucatan. *Zeitschrift für Ethnologie* 30:377-410.
1904 Venus Period in the Picture Writings of the Borgian Codex Group. In *Mexican and Central American Antiquities, Calendar Systems, and History*, edited and translated under the supervision of Charles P. Bowditch, pp. 355-391. Bulletin 28. Bureau of American Ethnology, Washington, D.C.
[1905]1993 *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Vol. 2. 2nd ed. J. Eric S. Thompson and Francis B. Richardson, eds. Labyrinthos, Culver City.
1963 *Comentarios al Códice Borgia*. 3 vols. M. Fenk, trans. Fondo de Cultura Económica, Mexico.
- Shook, Edwin M., and Robert Heizer
1976 An Olmec Sculpture from the South (Pacific) Coast of Guatemala. *Journal of New World Archaeology* 1(3):1-8.
- Smailus, Ortwin
1975 *El maya-chontal de Acalán. Análisis lingüístico de un documento de los años 1610-12*. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Smith, A. Ledyard
1950 *Uaxactun, Guatemala: Excavations of 1931-1937*. Publication 588. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
1982 Major Architecture and Caches. In *Excavations at Seibal, Department of Peten, Guatemala*, edited by Gordon R. Willey, pp. 1-263. Memoirs 15(1). Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Smith, A. Ledyard, and Alfred V. Kidder
1951 *Excavations at Nebaj, Guatemala*. Publication 594. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- Smith, Robert E., and James C. Gifford
1966 Maya Ceramic Varieties, Types, and Wares at Uaxactun: Supplement to "Ceramic Sequence at Uaxactun, Guatemala." Preprint of *Middle American Research Records* 3:125-174. Publication 28. Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.
- Solis, Felipe, gen. org.
2009 *Teotihuacan: Cité des Dieux*. Musée du quai Branly; Somogy, Paris.
- Sosa, John
1985 The Maya Sky, The Maya World: A Symbolic Analysis of Yucatec Maya Cosmology. Ph.D. dissertation, State University of New York at Albany.
- Soustelle, Jacques
1940 *La Pensée Cosmologique des Anciens Mexicains*. Hermann et Cie, Paris.
- Spinden, Herbert J.
1913 *A Study of Maya Art: Its Subject Matter and Historical Development*. Memoirs 6. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
1928 Maya Inscriptions Dealing with Venus and the Moon. *Bulletin of the Buffalo Society of Natural Sciences* 14(1):5-59.
- Steinbrenner, Larry
2005 The Grolier Codex: A Venus Table for a Quetzalcoatl Cult? In *Art for Archaeology's Sake: Material Culture and Style Across the Disciplines*, edited by Andrea Waters-Rist, Christine Cluney, Calla McNamee, and Larry Steinbrenner, pp. 76-81. The Archaeological Association of the University at Calgary, Calgary.
- Stone, Andrea
1983 The Zoomorphs of Quirigua, Guatemala. Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin.
- 1985 Variety and Transformation in the Cosmic Monster Theme at Quirigua, Guatemala. In *Fifth Palenque Round Table, 1983*, edited by Virginia M. Fields, pp. 39-48. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
1989 Disconnection, Foreign Insignia, and Political Expansion: Teotihuacan and the Warrior Stelae of Piedras Negras. In *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*, edited by Richard A. Diehl and Janet C. Berlo, pp. 153-172. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1995 *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. University of Texas Press, Austin.
- Stone, Andrea, and Marc Zender
2011 *Reading Maya Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*. Thames and Hudson, London.
- Straight, Kirk D.
2003 Reporte de la cerámica de la Estructura XIX: observaciones preliminares; reporte de análisis de materiales. In Informe arqueológico del Proyecto Grupo de las Cruces de la temporada 2002. Report submitted to the Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
2007 A House of Cards: Construction, Proportion, and Form at Temple XIX, Palenque, Chiapas, Mexico. In *Palenque: Recent Investigations at the Classic Maya Center*, edited by Damien B. Marken, pp. 175-204. Altamira Press, Walnut Creek.
- Stross, Brian
1989 A Note on the Copan Emblem Glyph. *Copán Notes* 54. Copán Mosaics Project; Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Austin.
1991 La Mojarra Stela 1: Fish and Maize in Late Formative Iconography. Paper presented at the First Sibley Family Symposium on World Traditions of Culture and Art, "The Symbols of Kingship: Comparative Strategies around the World." University of Texas, Austin.
- Stuart, David
1984 Royal Auto-Sacrifice among the Maya: A Study of Image and Meaning. *Res: Anthropology and Aesthetics* 7/8:6-20.
1985 The Yaxha Emblem Glyph as *Yax-ha*. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 1:1-6. Center for Maya Research, Washington, D.C.
1986 The Chronology of Stela 4 at Copán. *Copán Notes* 12. Copán Mosaics Project; Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Austin.
1987a *Ten Phonetic Syllables*. Research Reports on Ancient Maya Writing 14. Center for Maya Research, Washington, D.C.

- Stuart, David (continued)
- 1987b The Paintings of Tomb 12, Río Azul. In *Río Azul Reports, No. 3: The 1985 Season*, edited by Richard E. W. Adams, pp. 161-167. Center for Archaeological Research, University of Texas, San Antonio.
- 1988 Blood Symbolism in Maya Iconography. In *Maya Iconography*, edited by Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin, pp. 175-221. Princeton University Press, Princeton.
- 1989 Hieroglyphs on Maya Vessels. In *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 1*, pp. 159-160. Kerr Associates, New York.
- [1992]2010 The LAKAM Sign. Manuscript. Available: decipherment.wordpress.com/2010/03/08/the-lakam-logogram.
- 1993a Breaking the Code: Rabbit Story. In *Lost Kingdoms of the Maya*, by Gene S. Stuart and George E. Stuart, pp. 170-171. National Geographic Society, Washington, D.C.
- 1993b Historical Inscriptions and the Maya Collapse. In *Lowland Maya Civilization in the Eighth Century A.D.: A Symposium at Dumbarton Oaks 7th and 8th October 1989*, edited by Jeremy A. Sabloff and John S. Henderson, pp. 321-354. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 1997 The Hills are Alive: Sacred Mountains and the Maya Cosmos. *Symbols* (Spring):13-17.
- 1998 "The Fire Enters His House": Architecture and Ritual in Classic Maya Texts. In *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, edited by Stephen D. Houston, pp. 373-425. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- [2000]2007 The Maya Hieroglyphs for Mam, "Grandfather, Grandson, Ancestor." Manuscript. Available: decipherment.files.wordpress.com/2007/09/mam-glyph.pdf.
- 2003 A Cosmological Throne at Palenque. *Mesoweb*: www.mesoweb.com/stuart/notes/Throne.pdf.
- 2004a New Year Records in Classic Maya Inscriptions. *The PARI Journal* 5(2):1-6.
- 2004b The Entering of the Day: An Unusual Date from Northern Campeche. *Mesoweb*: www.mesoweb.com/stuart/notes/EnteringDay.pdf.
- 2005a A Foreign Past: The Writing and Representation of History on a Royal Ancestral Shrine at Copan. In *Copán: The History of an Ancient Maya Kingdom*, edited by E. Wyllys Andrews and William L. Fash, pp. 373-394. School of American Research Press, Santa Fe.
- 2005b Glyphs on Pots: Decoding Classic Maya Ceramics. In *Sourcebook for the 29th Maya Hieroglyph Forum, March 11-16, 2005*, pp. 110-165. Department of Art and Art History, University of Texas, Austin.
- 2005c *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- 2006a Jade and Chocolate: Bundles of Wealth in Classic Maya Economics and Ritual. In *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica*, edited by Julia Guernsey and F. Kent Reilly, pp. 127-144. Boundary End Archaeology Research Center, Barnardsville.
- 2006b The Palenque Mythology. In *Sourcebook for the 30th Maya Meetings, March 14-19, 2006*, pp. 85-194. Mesoamerica Center; Department of Art and Art History, University of Texas, Austin.
- 2007a Old Notes on the Possible ITZAM sign. *Maya Decipherment*: decipherment.wordpress.com/2007/09/29/old-notes-on-the-possible-itzam-sign/.
- 2007b Presentation at the Hieroglyphic Forum, The 31st Maya Meetings at Texas, University of Texas, Austin.
- 2007c Reading the Water Serpent as WITZ'. *Maya Decipherment*: decipherment.wordpress.com/2007/04/13/reading-the-water-serpent/.
- 2010 Shining Stones: Observations on the Ritual Meaning of Early Maya Stelae. In *The Place of Stone Monuments: Context, Use and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition*, edited by Julia Guernsey, John E. Clark, and Barbara Arroyo, pp. 283-298. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 2011 Some Working Notes on the Text of Tikal Stela 31. *Mesoweb*: www.mesoweb.com/stuart/notes/Tikal.pdf.
- 2012 *The Order of Days: Unlocking the Secrets of the Ancient Maya*. Three Rivers Press, New York.
- Stuart, David, and Stephen Houston
- 1994 *Classic Maya Place Names*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 33. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Stuart, David, Stephen D. Houston and John Robertson
- 1999 Recovering the Past: Classic Mayan Language and Classic Maya Gods. In *Notebook for the XXIIIrd Maya Hieroglyphic Forum at Texas, March, 1999*, pt. 2. Department of Art and Art History; College of Fine Arts; Institute of Latin American Studies, University of Texas, Austin.
- Stuart, David, and George Stuart
- 2008 *Palenque: Eternal City of the Maya*. Thames and Hudson, London.
- Stuart, George
- 1988 A Guide to the Style and Content of the Series Research Reports on Ancient Maya Writing. Special Supplement to *Research Reports on Ancient Maya Writing* 15. Center for Maya Research, Washington, D.C.
- Swadesh, Morris, Christina Álvarez, and Juan Ramón Bastarrachea Manzano
- 1970 *Diccionario de elementos del maya yucateco colonial*. Centro de Estudios Mayas, Cuadernos 3. Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Tarn, Nathaniel, and Martin Prechtel
- 1997 *Scandals in the House of Birds: Shamans and Priests on Lake Atitlán*. Marsilio, New York.
- Taube, Karl Andreas
- 1986 The Teotihuacan Cave of Origin: The Iconography and Architecture of Emergence Mythology in Mesoamerica and the American Southwest. *Res: Anthropology and Aesthetics* 12:51-82.
- 1987 A Representation of the Principal Bird Deity in the Paris Codex. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 6:1-10. Center for Maya Research, Washington, D.C.
- 1988 The Ancient Yucatec New Year Festival: The Liminal Period in Maya Ritual and Cosmology. Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, Yale University.
- 1989a Itzam Cab Ain: Caimans, Cosmology, and Calendrics in Postclassic Yucatán. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 26:1-12. Center for Maya Research, Washington, D.C.
- 1989b The Maize Tamale in Classic Maya Diet, Epigraphy, and Art. *American Antiquity* 54(1):31-51.
- 1992a The Iconography of Mirrors at Teotihuacan. In *Art, Polity, and the City of Teotihuacan*, edited by Janet C. Berlo, pp. 169-204. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 1992b *The Major Gods of Yucatan: Schellhas Revisited*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 32. Dumbarton Oaks, Washington, D.C..
- 1994 The Iconography of Toltec Period Chichen Itza. In *Hidden among the Hills: Maya Archaeology of the Northwestern Yucatan Peninsula*, edited by Hanns J. Prem, pp. 212-246. Acta Mesoamericana 7. Verlag von Flemming, Möckmühl.
- 1994 The Birth Vase: Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual. In *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 4*, edited by Barbara Kerr and Justin Kerr, pp. 652-685. Kerr Associates, New York.
- 1998 The Jade Hearth: Centrality, Rulership, and the Classic Maya Temple. In *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, edited by Stephen D. Houston, pp. 427-478. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 2000 The Turquoise Hearth: Fire, Self-Sacrifice, and the Central
- Mexican Cult of War. In *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, edited by David Carrasco, Lindsay Jones, and Scott Sessions, pp. 269-340. University Press of Colorado, Boulder
- 2001 The Breath of Life: The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest. In *The Road to Aztlan: Art From a Mythic Homeland*, edited by Virginia M. Fields and Victor Zamudio-Taylor, pp. 102-123. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
- 2003 Tetitla and the Maya Presence at Teotihuacan. In *Teotihuacan and the Maya: Reinterpreting Early Classic Maya Interaction*, edited by Geoffrey E. Braswell, pp. 273-314. University of Texas Press, Austin.
- 2003 Maws of Heaven and Hell: The Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion. In *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, edited by Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa, and María Josefa Iglesias Ponce de León, pp. 405-442. Sociedad Española de Estudios Mayas, Madrid.
- 2004a Aztec Religion: Creation, Sacrifice, and Renewal. In *The Aztec Empire*, pp. 168-177. Guggenheim Museum, New York.
- 2004b Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty and Paradise among the Classic Maya. *Res: Anthropology and Aesthetics* 45:69-98.
- 2004c *Olmec Art at Dumbarton Oaks*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 2005 The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion. *Ancient Mesoamerica* 16(1):23-50.
- 2007 In the World of the Sun: Solar Imagery and Symbolism among the Classic Maya. Paper presented at the 31st Maya Meetings at Texas, University of Texas, Austin.
- 2009 The Womb of the World: The Cuauhxicalli and Other Offering Bowls of Ancient and Contemporary Mesoamerica. In *Maya Archaeology 1*, edited by Charles Golden, Stephen Houston, and Joel Skidmore, pp. 86-106. Precolumbia Mesoweb Press, San Francisco.
- 2010 At Dawn's Edge: Tulum, Santa Rita and Floral Symbolism of Late Postclassic Yucatan. In *Astronomers, Scribes, and Priests: Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, edited by Gabrielle Vail and Christine Hernandez, pp. 145-191. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 2012 The Symbolism of Turquoise in Postclassic Mexico. In *Turquoise in Mexico and North America: Science, Conservation, Culture and Collections*, edited by J. C. H. King, Max Carocci, Carolyn Cartwright, Colin McEwan, and Rebecca Stacy, pp. 117-134. British Museum, London.

- Taube, Karl A., Heather Hurst, Yasmin O'Grady, Angelyn Bass, William Saturno, and David Stuart
2014 Pigmento y pintura: resumen de los estudios iniciales de reconstruir los fragmentos de las pinturas de San Bartolo. Paper presented at XXVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, Guatemala.
- Taube, Karl A., and Reiko Ishihara-Brito
2012 Mosaic Mask. In *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks*, edited by Joanne Pillsbury, Miriam Doutriaux, Reiko Ishihara-Brito, and Alexandre Tokovinine, pp. 464-474. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Taube, Karl A., William A. Saturno, David Stuart, and Heather Hurst
2010 *The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala, Part 2: The West Wall*. Ancient America 10. Boundary End Archaeology Research Center, Barnardsville.
- Tedlock, Barbara
1982 *Time and the Highland Maya*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Tedlock, Dennis
1985 *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life*. Simon and Schuster, New York.
1996 *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life*. Rev. ed. Simon and Schuster, New York.
- Thompson, Donald E.
1955 An Altar and Platform at Mayapan. *Current Reports* 2(28):281-288. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- Thompson, J. Eric S.
1929 Maya Chronology: Glyph G of the Lunar Series. *American Anthropologist* 31(2):223-231.
1930 *Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras*. Anthropological Series 17(2). Publication 274. Field Museum of Natural History, Chicago.
1936 *Exploration in Campeche and Quintana Roo and Excavations at San José, British Honduras*. Year Book 35. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
1939 The Moon Goddess in Middle America, with Notes on Related Deities. *Contributions to American Anthropology and History* 5(29):121-174. Publication 509. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- 1942 Representations of Tezcatlipoca at Chichen Itza. *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology* 1(12):48-50. Division of Historical Research, Carnegie Institution of Washington, Cambridge.
1950 *Maya Hieroglyphic Writing: Introduction*. Publication 589. Carnegie Institute of Washington, Washington, D.C.
1957 Deities Portrayed on Censers at Mayapan. *Current Reports* 2(40):599-632. Carnegie Institution of Washington, Cambridge.
1962 *A Catalog of Maya Hieroglyphs*. University of Oklahoma Press, Norman.
1963 *Maya Archaeologist*. University of Oklahoma Press, Norman.
1970a Bacabs: Their Portraits and their Glyphs. In *Monographs and Papers in Maya Archaeology*, edited by William R. Bullard, pp. 459-465. Papers 61. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
1970b *Maya History and Religion*. University of Oklahoma Press, Norman.
1972 *A Commentary on the Dresden Codex: A Maya Hieroglyphic Book*. Transactions 71. American Philosophical Society, Philadelphia.
1975 The Grolier Codex. In *Studies in Ancient Mesoamerica 2*, edited by John A. Graham, pp. 1-9. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility 27. Department of Anthropology, University of California, Berkeley.
1976 *A Commentary on the Dresden Codex*. American Philosophical Society, Philadelphia.
- Thurber, Floyd, and Valerie Thurber
1959 Itzamna Cocahmut, the Possible "Spark-Bird" God of the Maya. *Southwestern Journal of Anthropology* 15(2):185-188.
- Tiesler, Vera
1999 Rasgos bioculturales entre los antiguos mayas: aspectos arqueológicos y sociales. Ph.D. dissertation, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- Tobin, Thomas J.
2001 The Construction of the Codex in Classic- and Postclassic-Period Maya Civilization. Electronic document, www.mathcs.duq.edu/~tobin/maya/.
- Tokovinine, Alexandre
2008 The Power of Place: Political Landscape and Identity in Classic Maya Inscriptions, Imagery, and Architecture. Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, Harvard University, Cambridge.
- 2013 *Place and Identity in Classic Maya Narratives*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 37. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Tourtellot, Gair, III, and Norman Hammond
2007 Serendipity at Seibal: Gordon Willey in the Pasión Valley. In *Gordon R. Willey and American Archaeology*, edited by Jeremy A. Sabloff and William L. Fash, pp. 126-140. University of Oklahoma Press, Norman.
- Townsend, Richard F.
1991 The Mt. Tlaloc Project. In *To Change Place: Aztec Ceremonial Landscapes*, edited by David Carrasco, pp. 26-30. University of Colorado Press, Niwot.
- Tozzer, Alfred M.
1957 *Chichen Itza and its Cenote of Sacrifice: A Comparative Study of Contemporaneous Maya and Toltec*. 2 vols. Memoirs 11-12. Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Tozzer, Alfred M., ed.
1941 *Landa's Relación de las Cosas de Yucatán*. A translation edited with notes by Alfred M. Tozzer. Papers 18. Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Trik, Aubrey S., and Michael E. Kampen
1983 *The Graffiti of Tikal*. Tikal Report 31. Monograph 57. University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Tsukamoto, Kenichiro, Hirokazu Kotegawa, and Luz Evelia Campaña
2012 Secuencia constructiva de las plazas en el grupo principal de El Palmar, Campeche, México. *Estudios de Cultura Maya* 39:13-30.
- Tsukamoto, Kenichiro, Javier López Camacho, and Octavio Q. Esparza Olguín
2010 El Palmar, Campeche. *Arqueología Mexicana* 17(101):72-77.
- Tunesi, Raphael
2008 Some Thoughts about a New Vase and an Old God. *The PARI Journal* 8(2):13-19.
- Vail, Gabrielle
2000 Pre-Hispanic Maya Religion: Conceptions of Divinity in the Postclassic Maya Codices. *Ancient Mesoamerica* 11(1):123-147.
- 2006 The Maya Codices. *Annual Review of Anthropology* 35:497-519.
- Van Hagen, Wolfgang
1943 *The Aztec and Maya Papermakers*. J. J. Augustin, New York.
- Velásquez García, Erik
2002 Una nueva interpretación del Monstruo Cósmico maya. In *Arte y Ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, edited by Peter Krieger, pp. 419-457. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
2004 Los escalones jeroglíficos de Dzibanché. In *Los cautivos de Dzibanché*, edited by Enrique Nalda, pp. 79-103. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
2006 The Maya Flood Myth and the Decapitation of the Cosmic Caiman. *The PARI Journal* 4(4):1-10.
- Versnel, H. S.
2000 Thrice One: Three Greek Experiments in Oneness. In *One God or Many? Concepts of Divinity in the Ancient World*, edited by Barbara N. Porter, pp. 79-164. Transactions of the Casco Bay Assyriological Institute, New York.
- Vienna Dictionary
1972 *Bocabulario de Mayathan: Das Wörterbuch der Yukatkschen Mayasprache*. 2 vols. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.
- Vogt, Evon Z.
1969 *Zinacantan: A Maya Community in the Highlands of Chiapas*. Harvard University Press, Cambridge.
1973 Gods and Politics in Zinacantan and Chamula. *Ethnology* 12(2):99-113.
1976 *Tortillas for the Gods: A Symbolic Analysis of Zinacanteco Rituals*. Harvard University Press, Cambridge.
- Vogt, Evon Z., and David Stuart
2005 Some Notes on Ritual Caves among the Ancient and Modern Maya. In *In the Maw of the Earth Monster: Mesoamerican Ritual Cave Use*, edited by James E. Brady and Keith M. Prufer, pp. 155-185. University of Texas Press, Austin.
- Webster, David L., ed.
1989 *The House of the Bacabs, Copan, Honduras*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Webster, David, and Elliot M. Abrams

1983 An Elite Compound at Copan, Honduras. *Journal of Field Archaeology* 10(3):285-296.

Welsh, W. Bruce M.

1988 *An Analysis of Classic Lowland Maya Burials*. International Series 409. British Archaeological Reports, Oxford.

Whittaker, Gordon

1986 The Mexican Names of Three Venus Gods in the Dresden Codex. *Mexicon* 8:56-60.

Willey, Gordon R.

1990 General Summary and Conclusions. In *Excavations at Seibal, Department of Peten, Guatemala*, edited by Gordon R. Willey, pp. 175-276. *Memoirs* 17(4). Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.

Willey, Gordon R., A. Ledyard Smith, Gair Tourtellot III, and Ian Graham

1975 *Excavations at Seibal, Department of Peten, Guatemala. Introduction: The Site and its Setting*. *Memoirs* 13(1). Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.

Wisdom, Charles

1950 Materials on the Chorti Language. Microfilm Collection of Manuscripts on Middle American Cultural Anthropology 28. University of Chicago Library, Chicago.

Wren, Linnea H., Peter Schmidt, and Ruth Krochock

1989 The Great Ball Court Stone of Chichén Itzá. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 25:23-27. Center for Maya Research, Washington, D.C.

Zender, Marc

1999 Diacritical Marks and Underspelling in the Classic Maya Script: Implications for Decipherment. M.A. thesis, University of Calgary.

2004a A Study of Classic Maya Priesthood. Ph.D. dissertation, Department of Archaeology, University of Calgary.

2004b Glyphs for "Handspan" and "Strike" in Classic Maya Ballgame Texts. *The PARI Journal* 4(4):1-9.

2005 The Raccoon Glyph in Classic Maya Writing. *The PARI Journal* 5(4):6-11.

2011 Thoughts on the Inscriptions from Cahal Pech Burial B1-2. Paper presented at the 5th Annual Maya at the Playa Conference, Flagler County, Florida.

Zimmermann, Günter

1954 Notas para la historia de los manuscritos mayas. *Yan* 3:62-64.

1956 *Die Hieroglyphen der Maya-Handschriften*. Cram, de Gruyter, Hamburg.

Żrałka, Jarosław, Wiesław Koszkul, Simon Martin, and Bernard Hermes

2011 In the Path of the Maize God: A Royal Tomb at Nakum, Petén, Guatemala. *Antiquity* 85(3):890-908.