

FAMSI © 2005: Mark Van Stone

Identificando Distintas Manos de Artistas en los Monumentos de K'inich Ahkal Mo' Naab, en Palenque

Traducido del Inglés por Alex Lomónaco



Año de Investigación: 2000

Cultura: Maya

Cronología: Clásico Tardío

Ubicación: México, Guatemala, y Honduras

Sitios: Palenque, Tikal, Waxaktún, y Copán

Tabla de Contenidos

[Introducción y Agradecimientos](#)

[La Idea](#)

[Los Estucos del Templo XIX](#)

[Los Escultores de las Inscripciones en Piedra](#)

[La Plataforma del Templo XIX](#)

[El Panel de Piedra Caliza del Templo XIX](#)

[El Tablero del Palacio](#)

[Una Pregunta Final](#)

[Lista de Figuras](#)

[Referencias Citadas](#)

Introducción y Agradecimientos

Hay unos pocos investigadores que han intentado identificar las distintas manos de los artistas mayas. Por ejemplo Spinden, en 1913 y Proskouriakoff en 1950, mientras clasificaban tipos y tendencias del arte maya, mencionaron al pasar la probabilidad, por ejemplo, de que algunos monumentos con un estilo escultórico sorprendentemente similar que se encontraron en la Plaza de Copán, probablemente hubieran sido esculpidos por la misma mano (Spinden, Herbert, *A Study of Maya Art, Its Subject Matter and Historical Development*. De la serie *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Vol. VI*. Universidad de Harvard, Cambridge, MA, 1913; y Proskouriakoff, Tatiana, *A Study of Classic Maya Sculpture*. Publicación no. 558 del Carnegie Institute, Washington, D.C. 1950). Günter Zimmermann en 1953 identificó ocho escribas que trabajaron en el *Códice de Dresden* ([Figura 1](#)).

En 1972, Cohodas identificó manos de diferentes artistas en Yaxchilán, y en 1984, con sus alumnos, atribuyó las pinturas en algunos vasos identificados como de 'Estilo Códice' a tal vez un único taller del que participaban sólo seis maestros artistas (Cohodas, Marvin, "Transformations: Relationships Between Image and Text in the Ceramic Paintings of the Metropolitan Master", en William Hanks, editor., *Text and Image in Ancient Mesoamerican Art*, Oxford, 1984).

En 1988, en Morelia, Barbara y Justin Kerr realizaron un análisis pionero de varias manos de artistas en vasos estilo Códice ("Some Observations on Maya Vase Painters", págs. 236-259 en *Maya Iconography*. Elizabeth P. Benson y Gillet G. Griffin, editores, Princeton University Press).

En 1992, Carolyn Tate, haciendo uso de la metodología de conocedores morelenses, no sólo identificó alrededor de una docena de escultores distintos que trabajaron en Yaxchilán, sino que logró distinguir en estos relieves, entre el trabajo de los escultores y de los escribas que los dibujaron. Comenzando con la Estela 12 de Yaxchilán, ella demostró que en las producciones ambiciosas como las estelas o los juegos de dinteles, era la regla y no la excepción que varios artistas expertos trabajaran juntos (Tate, Carolyn E., Yaxchilán, *The Design of a Maya Ceremonial City*, Austin, 1992, pág. 38ff). Más recientemente, David Stuart y John Montgomery han estado observando firmas de artistas, especialmente en los sitios de la región del Usumacinta, como por ejemplo Piedras Negras. Un sorprendente número de estos monumentos presenta firmas múltiples, que a veces llegan a sumar ocho o diez ([Figura 2](#)).

El objetivo de este proyecto de investigación ha sido seguir un idéntico curso de averiguaciones en Palenque, concentrándonos en los monumentos K'an Hok' Chitam y Ahkal Mo' Naab (ca. 715-745 d.C.) de Palenque. En un artículo próximo a ser publicado, someto los monumentos del Clásico Temprano de Tikal a un análisis similar.

Variationen häufiger Hauptzeichen und Affixe
(Die Schreiber der Dresdener Handschrift)





































| Dresden Seite: | 2 | 3-23 | 24, 45-63 29-44 | 65-69 | 69-74 | 25-28 | 32-35a | 42-45c |
|-----------------|---|---|---|---|--|---|---|---|
| 126 (Gott E) |  |  |  |  |  |  | |  |
| 169 (Gott B) | |  |  |  |  | |  |  |
| 128 | |  |  |  | |  | | |
| 1 |  |  |  |  |  |  |  | |
| 60 | |  |  |  |  |  |  | |
| 79 |  |  |  |  |  |  | | |

Figura 1. Parte de la tabla de Zimmermann de glifos idiosincráticos en el que se distinguen ocho Manos distintas.

Estoy agradecido por el generoso patrocinio y apoyo financiero recibidos de la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, Inc. (FAMSI) y de otros. Tengo una especial deuda de gratitud por el patrocinio crucial y entusiasta que me brindaron Alfonso Morales, en Palenque, y Sofía Paredes, ex Directora del Instituto de Antropología e Historia de la Ciudad de Guatemala. A un nivel más básico, Norberto Tesucún, en el Museo Sylvanus Morley, y Don Florentino, en la bodega del Museo Nacional en la ciudad de Guatemala, entusiastamente me acompañaron durante la duración de mi estudio, y movilizaron infatigablemente, de aquí para allá, cantidades importantes de los inapreciables objetos que tenían a su cuidado. Toda esta colaboración me permitió tomar unas 5.000 fotografías detalladas de las inscripciones, que incluyeron casi cuanto glifo y fragmento de relieve sobreviviente quedó a mi alcance. Estas fotografías, muchas de las cuales fueron tomadas por primera vez, revelan detalles sutiles de la técnica escultórica y las idiosincrasias estilísticas individuales que definen la personalidad en la escritura de un artista.

Entregado el 6 de noviembre del 2001 por:
Mark Van Stone
mvanstone@swc.cc.ca.us

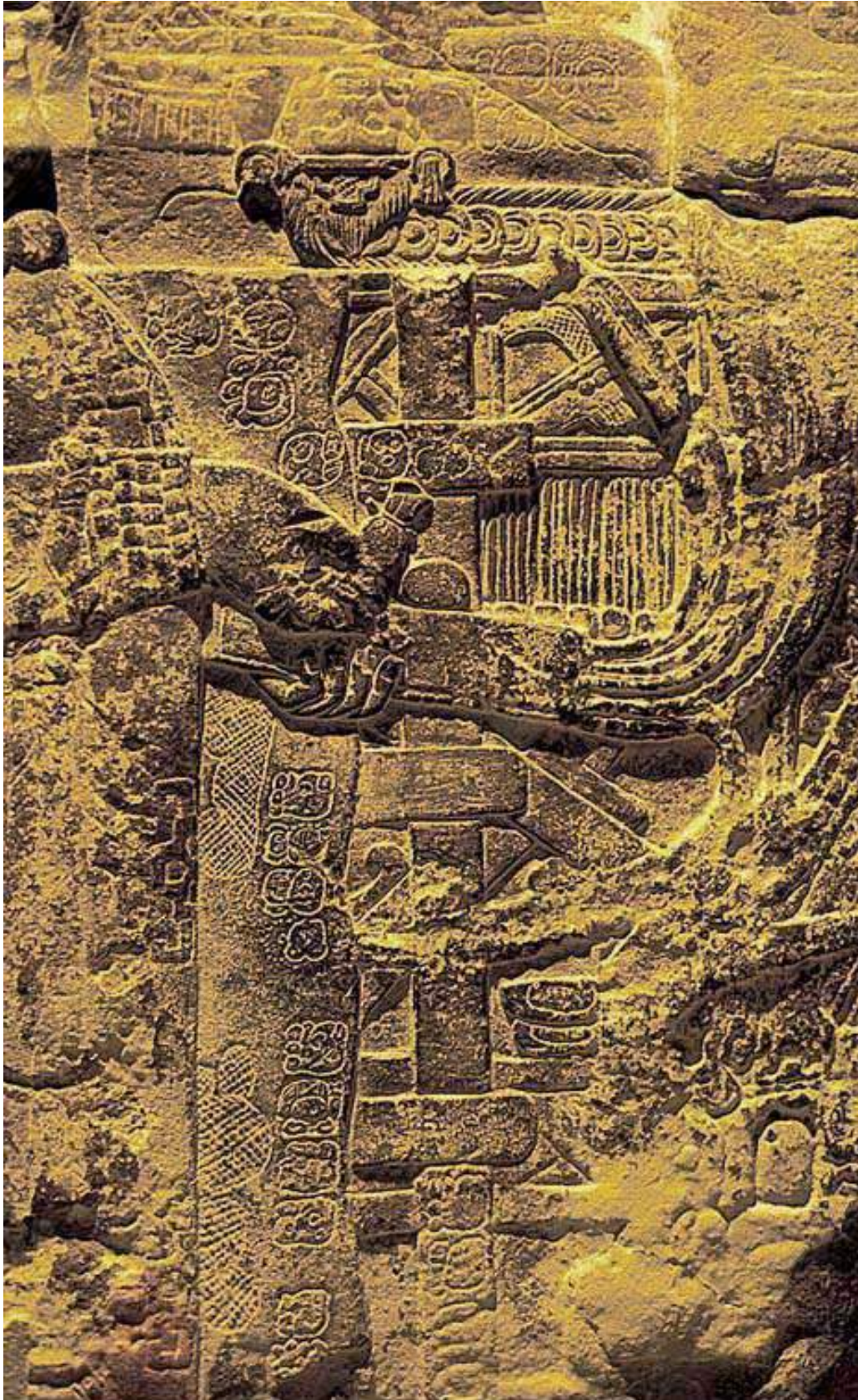


Figura 2. Estela de Piedras Negras, firmas.



Figura 3. Detalle en primer plano de un perfil de mujer tomado del Tablero de Los Esclavos, en Palenque.

La Idea

Los hermosos glifos de estuco del Templo XVIII fueron la fuente de inspiración de este proyecto. No aparecen desplegados siguiendo el orden de un texto, sino más bien por tipo: glifos calendáricos y números de distancia en las primeras hileras, disposición de signos de 'luna' juntos, etc. Este ordenamiento tipológico le permite al observador, de manera fortuita, comparar varios ejemplos del mismo glifo puestos uno al lado del otro. Fue allí donde por primera vez caí en la cuenta de la variedad de estilos yuxtapuestos que estaban presentes en una sola inscripción. Por ejemplo, el así llamado Glifo Introductorio de Número de Distancia (GIND) (*Distance Number Introductory Glyph - DNIG*) (que hoy en día leemos como u-ts'akaj), existe en varios ejemplos adyacentes ([Figura 4](#)). A todo aquel que comparara estos cuatro glifos, debería inmediatamente resultarles obvio que al menos dos de ellos, y tal vez los cuatro, fueron creados por distintos artistas.

La práctica habitual morelense sugiere que examinemos las formas simples y repetitivas como por ejemplo la forma de los glifos de *-aj* y *ts'ak*, para comenzar a reconocer los hábitos artísticos de cada uno. El segundo ejemplo de *ts'ak* 'esvástica' es rígidamente recto, mientras que los otros tres son curvos. Los otros tres difieren menos dramáticamente, para la 'esvástica' del cuarto tiene ángulos curvos, y el tratamiento de los 'cabellos' y 'bolitas' en la sílaba final *-aj*, también difieren notablemente entre sí. Los dos perfiles de 'tiburón' no concuerdan en cuanto a la forma y textura de todos los detalles —ojos, patillas, dientes, aletas de la frente.



Figura 4. Glifos de estuco del Templo XVIII: Glifo Introdutorio de Número de Distancia.

A pesar de sus diferencias, estos glifos tienen suficientes similitudes de estilo como para que sea posible presentarlos juntos; los escultores han rebajado sus volúmenes hasta lograr una profundidad y redondez similares, y aparentemente emplearon herramientas similares. Todo ello indica la existencia de un plan maestro, un "estilo de la casa" o un "manual de estilo", como se podía apreciar. Es obvio que un artista de alto rango definió un formato, y tomó sus recaudos para que el trabajo de todos los miembros del equipo se hiciera de acuerdo con este formato. Aún así, dio lugar a una gama de interpretaciones bastante amplia. La mano elegante del tercer ejemplo se destaca: este artista prefirió esculpir ojos pequeños y 'sonrientes', y rasgos modelados con sutileza.

Una comparación rápida de los glifos calendáricos y de las repeticiones de nombres, reveló un equipo de artistas igualmente diversos ([Figura 5](#) y [Figura 6](#)).



Figura 5. Glifos de estuco del Templo XVIII: 'Labios Largos', padre de Ahkal Mo' Naab.



Figura 6. Glifos de estuco del Templo XVIII: Glifo de nombre (Ahkal) Mo' Naab.

Al comparar los cuatro ejemplos de Chan-Mat 'Labios Largos', los ojos de uno inmediatamente quedan atrapados por los 'ojos sonrientes' de la cuarta cabeza; éste parecería ser el mismo artista que se señaló en el tercer ejemplo de más arriba. Contrastando con el sutil 'Maestro de los Ojos Sonrientes' están los ojos y bocas vigorosamente dibujados de los ejemplos primero y segundo. Aquí observamos una claridad magnífica, y una marcada simplicidad en la línea y la forma. Estas cualidades sugieren otro apodo –'El Maestro de la Claridad'– y ambos *parecerían* haber sido hechos únicamente por este maestro, aunque hay algunos detalles interiores menores en los glifos de *ma* y *ta* que invitan a la cautela.

El tercer ejemplo, despojado de detalles finos en cejas y arrugas, nos presenta un ejemplo más minimalista de la misma estética. Al comparar los sutiles 'abultamientos' cóncavos en sus respectivos glifos de *ta*, vacilo en cuanto a asignar este glifo minimalista a otra mano más. Mi criterio se ve influenciado fundamentalmente por la Navaja de Occam: asumo que dos glifos muy similares de la misma inscripción son fruto de la misma mano, a menos que se me demuestre lo contrario. Lo que me lleva a dicha distinción es una combinación de diferencias identificables –un síndrome, si así lo prefieren,– como las que hemos visto en los maestros a los que acabo de adjudicarles un apodo.

En un estudio como éste se debe proceder con extremo cuidado, especialmente porque los artistas mayas valoraban, sin ninguna duda, algún grado de improvisación creativa. Deliberadamente usaron alógrafos variados –diferentes maneras de escribir algo, si así lo prefieren,– de muchas colocaciones de glifos. Aún cuando de dibujar un mismo glifo se tratara, un artista a menudo parecía solazarse en la variación deliberada de detalles menores.

Los Estucos del Templo XIX

El descubrimiento y el rearmado¹ de los relieves de estuco del Templo XIX, en buen estado de preservación ([Figura 8](#), [Figura 9](#), y [Figura 10](#)) brinda la oportunidad de comparar estilos. El Templo XIX se encuentra junto al Templo XVIII, fue construido por el mismo gobernante aproximadamente en la misma época, y los artesanos que allí trabajaron presumiblemente surgieron de la misma comunidad de talentos.

¹ A pesar del buen estado de conservación de sus partes, este inmenso relieve (de unos once pies de altura y tres de ancho), había caído, casi en su totalidad, de su soporte de piedra y yacía disperso en mil pedazos sobre el piso. Gracias a una beca de emergencia otorgada por FAMSI, un equipo de seis expertos conservadores mexicanos trabajaron ocho meses en su reconstrucción. Con una previsión poco común, el director del proyecto, Alfonso Morales, insistió en llevar adelante la laboriosa recolección y preservación de cada fragmento y cada laminilla de estuco. Muchos de éstos ya tenían la consistencia de una pasta dental, por lo que requirieron de un extremo cuidado y habilidad en la labor de preservación y secado, para evitar ocasionarles daños mayores. La preservación de los fragmentos no decorados e intersticiales del lecho de estuco le permitió al equipo, con el tiempo, reconstruir el texto completo en orden, a diferencia de los textos del Templo XVIII.

En parte debido a su brevedad (sólo 12 glifos), ofrece pocos puntos de comparación con el texto de 100 glifos del Templo XVIII. El contenido y discurso de los textos tienen poco en común. En el Templo XVIII, los numerales por lo general son variantes de encabezados, en tanto que en los relieves del Templo XIX no aparecen variantes de encabezados de numerales. El texto del Templo XIX nunca hace mención de Akal Mo' Nab ni de su familia, y se concentra en un grupo de personajes diferente de los del Templo XVIII. Para finalizar, el texto del Templo XIX repite tres veces un sorprendente glifo hasta este momento completamente desconocido: una garza o airón que sostiene un pez en su boca, y que aparentemente sería una especie de título.



Figura 7. Cuatro glifos adyacentes en la Plataforma/Trono del Templo XIX en Palenque, con tres formas diferentes de la sílaba "u".



Figura 8. Panel de estuco del Templo XIX, en Palenque: completo.



Figura 9. Panel de estuco del Templo XIX, en Palenque: panel superior, glifos.



Figura 10. Panel de estuco del Templo XIX, en Palenque: parte del medio con dos glifos.

David Stuart (comunicación privada, Octubre 2000) ha señalado que cada uno de estos tres ejemplos pareciera haber sido hecho por una mano diferente. El segundo ejemplo, en D1, despliega la misma fuerza de línea y forma que vemos en los glifos del 'Maestro de la Claridad' en el Templo XVIII. Los otros dos difieren uno del otro en la manera en que han sido tratados los ojos, las aletas, las sílabas-*u* y las sílabas-*le*. La cabeza de ave y la cola de pez del 'Maestro de la Claridad' son llamativamente simples y delicadas en su contorno, la cualidad escultórica de los ojos tanto del pájaro como del pez es vigorosa y llena de efecto. Los otros dos ejemplos son más realistas, aunque más difusos. La cabeza finamente detallada del tercer pez me recuerda al 'Maestro de los Ojos Sonrientes', aunque tengo mis dudas en cuanto a plantear ésto como una afirmación.



Figura 11. Relieve de estuco del Templo XIX: A2, D1, D3. Tres ejemplos del glifo 'Pájaro con Pez'.

Sin embargo, hay muchos elementos de glifos sumamente atractivos en esta inscripción, y que difícilmente hallen un paralelo en el Templo XVIII. Por ejemplo, el hermoso *chum-tun-ni* de C1 (Figura 12), despliega una "piedra" antropomórfica y un elegante sufijo-*ni* que no encuentra un igual en el Templo XVIII. Las dos colocaciones de *ch'ok* en D4 y D5 (hechas por dos manos distintas, siendo D4 posiblemente la de nuestro 'Maestro de la Claridad', Figura 13) corresponden sin duda a artistas diferentes de los que realizaron los ejemplos de *ch'ok* que sobrevivieron en el Templo XVIII (Schele, Linda, y Mathews, Peter, *The Bodega of Palenque, Chiapas, México*, Washington, Dumbarton Oaks, 1979, #541, 542, 543, & 545, Figura 13). Los tres signos de día (todos ellos *ahaw*, Figura 14) son producto de dos manos diferentes, una de las cuales podría ser la de nuestro 'Maestro de la Claridad'.

Los ejemplos segundo y tercero (B2, C2) son lo suficientemente parecidos como para pensar que son producto de la misma mano, aunque los detalles diferentes del cartucho me sugieren una ulterior reflexión. Este artista (o artista y su imitador) se inclina por los ojos y bocas en forma de media luna, y el delineado del borde del cartucho es una acanaladura claramente orgánica, mientras que el artista de A1 se inclina por los ojos redondos y un delineado poco profundo. La boca de A1, bien

formada y de un único trazo y los acanaladuras vigorosas en el sufijo-*ni* adyacente, sugieren que estamos frente a otro glifo del 'Maestro de la Claridad'. Contrastándolos con un par de glifos calendáricos del Templo XVIII, vemos la presencia de una tercera mano que ha trabajado en el signo de día ajaw, y un 5-*K'ayab* bien formado, cuya fuerza y simplicidad nos recuerdan al 'Maestro de la Claridad.'



Figura 12. *Chum-tun-ni* en C1.



Figura 13. Relieve de estuco del Templo XIX: D4 y D5, dos colocaciones de *ch'ok*.



T. XIX: A1

B2

C2



T. XVIII: CR glyphs

Figura 14. Relieve de estuco del Templo XIX: tres signos de día ajaw; y signo de día ajaw del Templo XVIII.

Los Escultores de las Inscripciones de Piedra

Estos ejemplos deberían bastar para mostrar que incluso en un texto corto de 12 glifos, el capataz que trabajaba para Akal Mo' Nab consideró apropiado emplear al menos tres escultores expertos en estucos. Uno de ellos también parece haber trabajado en la inscripción del Templo XVIII. Pero la producción de textos de estuco fue hecha pieza por pieza: los glifos se modelaban en forma individual como si fueran galletitas, se los secaba, y entonces se los insertaba en un lecho de estuco húmedo sobre el muro. La desventaja de este procedimiento es que la unión entre el glifo y el sustrato era un tanto débil, y que con el tiempo los glifos se desprendían y caían sobre el piso. La ventaja, desde el punto de vista de la producción, es que no era necesario que ningún glifo fuera hecho en las proximidad de ningún otro; uno podía distribuir la tarea entre distintos artistas, y tener el trabajo listo con mucha mayor prontitud.

¿Pero qué sucedía con las inscripciones en piedra? Cada escultor necesitaba un mínimo de espacio disponible. La mayoría de las inscripciones en piedra son

monolíticas, y uno supondría que cualquiera de ellas sería más pequeña, digamos, que el tamaño de un hombre adulto, para que hubieran sido el trabajo de un sólo artista.

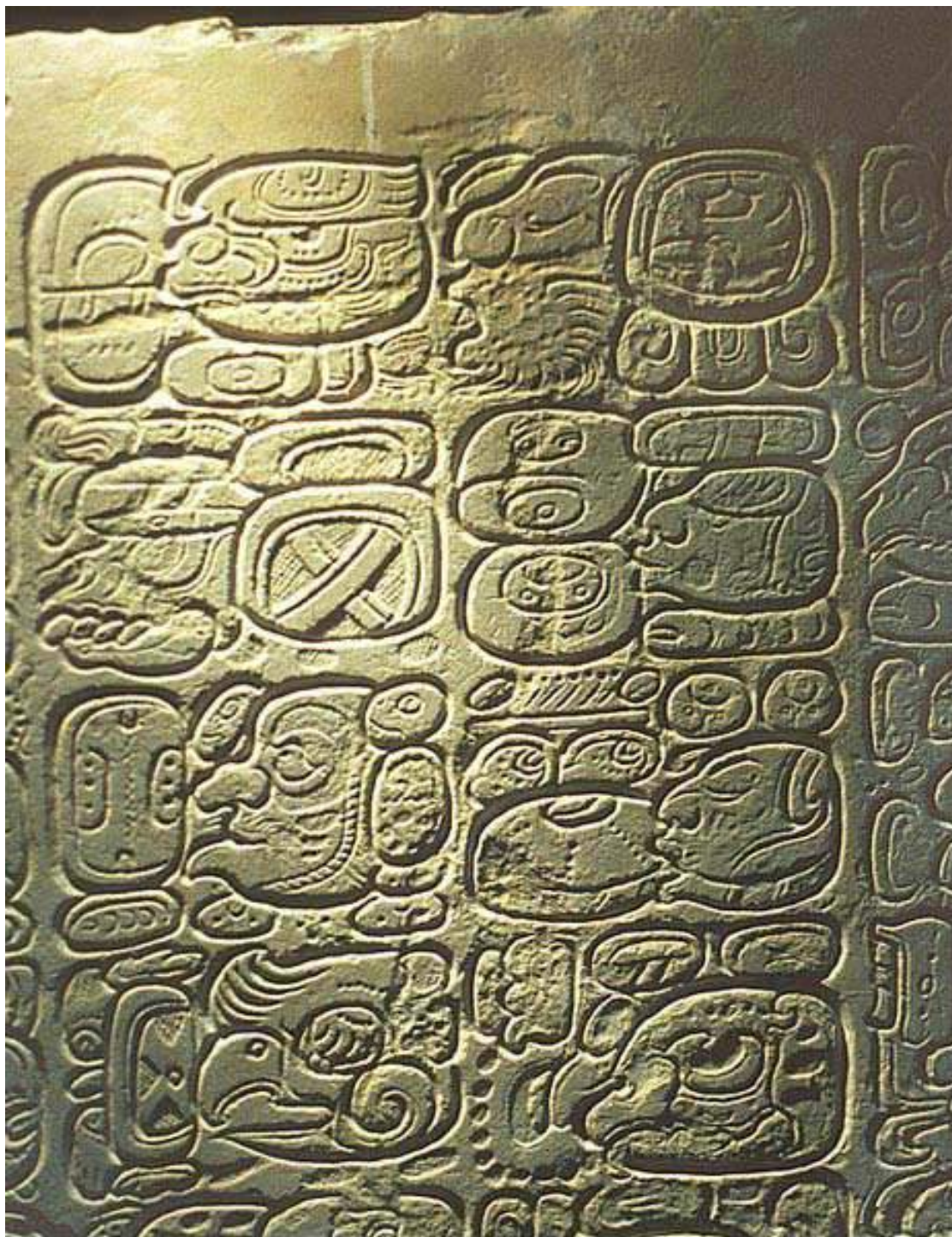


Figura 15. Panel de los 96 Glifos, detalle de las Columnas GH.



Figura 16. Detalle de texto en la Lapida de la Creación (encontrada con el Panel de los 96 Glifos).

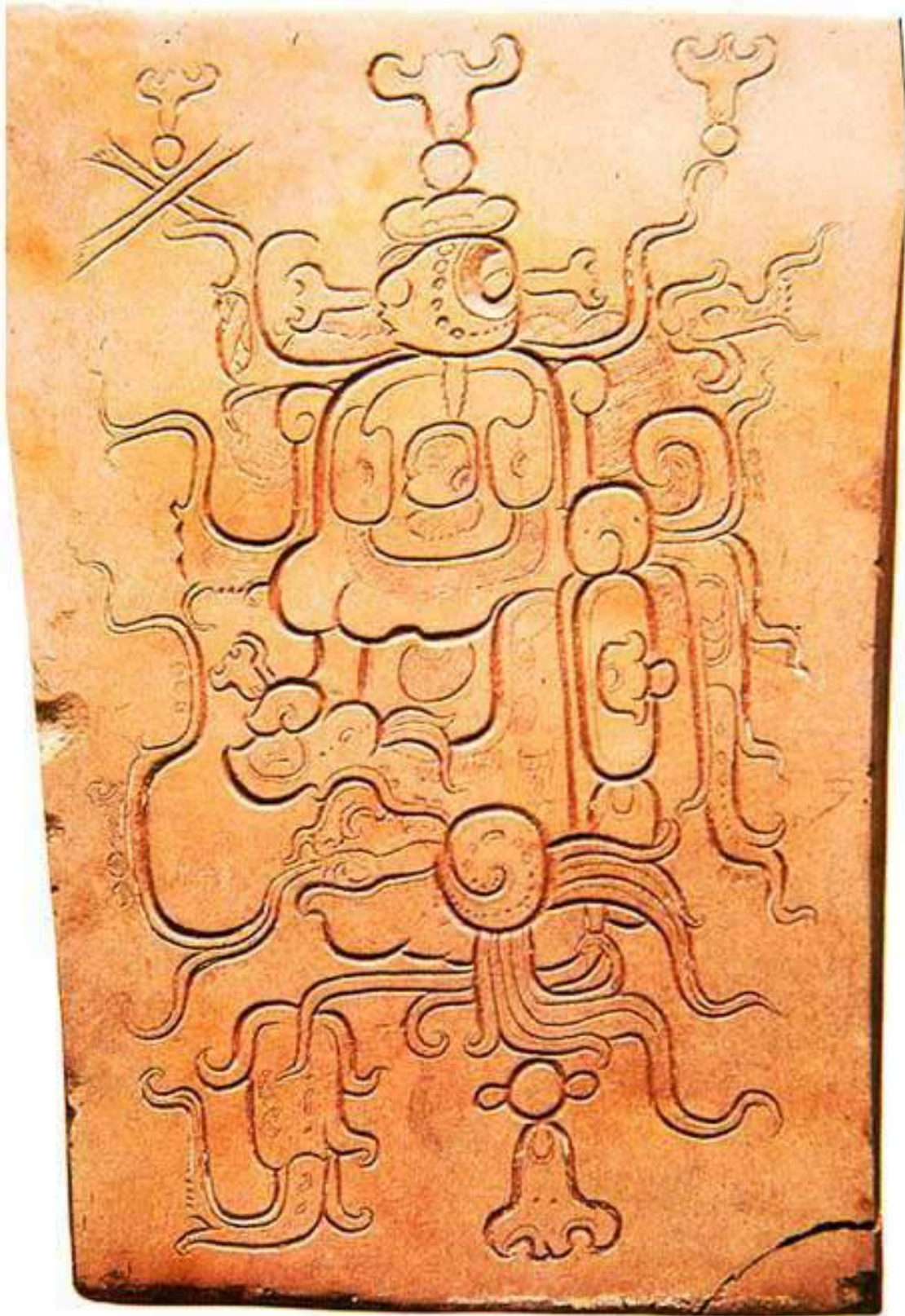


Figura 17. Losas trapezoidales con imágenes de Chaak, actualmente guardadas en el Museo del Hombre, de San Diego, y en la Bodega de Palenque.

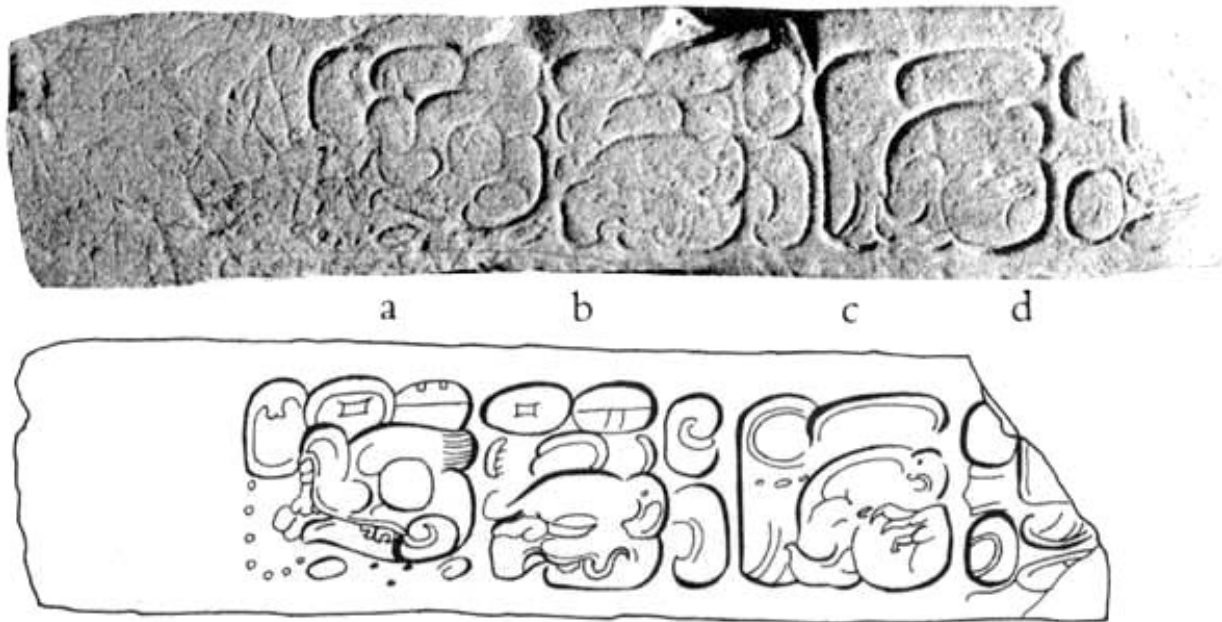


Figura 18. Fragmento(s) encontrado cerca de la Fachada del Palacio (Schele & Mathews, 1979, artículo #37), hoy en día guardados respectivamente en el Museo de Villahermosa y en la Bodega de Palenque.

Ciertamente, éste es sin ninguna duda el caso del célebre *Tablero de los 96 Glifos* (de 124 cm de largo, hecho en el año 783 d.C. por K'inich K'uk'-Balam y hallado en el *Court of the Tower*, [Figura 15](#)). El trabajo único de su brillante y extravagante artista se reconoce instantáneamente. Otras piezas hechas por el 'Maestro de los 96 Glifos' son la *Lapida de la Creación* ([Figura 16](#), encontrada junto con el *Panel of the 96 Glyphs*), dos losas trapezoidales que hacen juego con imágenes de Chaak ([Figura 17](#)), y dos fragmentos de la Fachada Norte del Palacio (Schele & Mathews, 1979, artículo #37, [mi Figura 18](#)). Todas ellas parecen haber formado parte, en algún momento, de un único trono o conjunto de plataforma.



Figura 19. Comparación de glifos incisos y en relieve.



Figura 20. Glifos caligráficos del Clásico Temprano pintados sobre un vaso recubierto de estuco del Enterratorio A-31 de Waxaktún.

El trabajo de este maestro es reconocible en parte porque él (o ella) tiene una preferencia por los glifos y las imágenes incisas. Buena parte de los talladores mayas esculpieron glifos en un relieve (relativamente) naturalístico, recurriendo al modelado volumétrico para embellecer las formas. Por el contrario, el 'Maestro de los 96 Glifos' cincela sus formas, *copiando* con precisión los trazos caligráficos dibujados y modelados del modelo pintado. Esta caligrafía cincelada no es común entre los mayas (aunque es lo habitual para China y Japón, y también lo fue para la Antigua Roma).

Los textos mayas incisos aparecen más frecuentemente en contextos no monumentales, como por ejemplo las conchas inscritas, los bastones de mando y demás, y en monumentos, en firmas de artistas y en textos menores, como uno puede ver en las piedras de Piedras Negras, Yaxchilán, Bonampak, El Perú, y Kalak'mul ([Figura 2](#) y [Figura 21](#)). Uno también puede ver textos incisos en Palenque en los soportes de incensarios de piedra, como los que se hallaron en el Templo de la Cruz y en el Templo XVIII (Schele & Mathews, 1979, #281 y #391, mi [Figura 22](#)). Los textos incisos con un propósito más *prominente* son mucho más raros, y entre ellos se cuentan algunas estelas del Clásico Temprano de Caracol ([Figura 23](#)), la Piedra 1 Esculpida de Bonampak, y la Plataforma o Trono del Templo XIX de Palenque, del cual nos ocuparemos a continuación.



Figura 21. Firmas de Piedras Negras.



Figura 22. Reverso de los incensarios de piedra de Palenque.



Figura 23. Textos incisos de Caracol.

La Plataforma del Templo XIX

La Plataforma/Trono del Templo XIX, con su justificada fama, muestra el texto inciso más extenso del Clásico Tardío encontrado hasta el momento (unos 200 bloques de glifos). Data del 734 d.C., época del reinado de K'inich Akal Mo' Nab, y antecede en unos cincuenta años al Tablero de los 96 Glifos de K'uk' Balam. Excepto por algún acto vandálico² y tal vez por los efectos causados por la caída del techo del Templo, se encuentra en un estado extraordinariamente bueno. (Por lo que parece, la Plataforma estuvo expuesta durante un período de tiempo relativamente corto, tal vez menos de una década,³ antes de quedar enterrada bajo el derrumbe del Templo). También se trató de una producción de primera calidad, que empleó a los artesanos más notables y que contó con un presupuesto considerable. Si bien una inspección a muy corta distancia sugiere que los escultores estaban trabajando contra reloj –algunas partes parecen haber sido hechas con cierto apuro, y algunos glifos cerca del piso se ven extraños, como si hubieran sido tallados *in situ*,– en general, el trabajo es soberbio y finalmente quedó completado. Con cinco décadas entre uno y otro, es poco probable que haya habido una relación directa entre los artistas de la Plataforma del Templo XIX y el 'Maestro de los 96 Glifos', aunque sin duda el último se inspiró en el trabajo del primero.

La Plataforma consiste en dos losas talladas de piedra caliza y dos sin tallar, que se yerguen contra un muro interior norte. Como la totalidad del texto es caligrafía incisa, nos encontramos aquí con una oportunidad espléndida para comparar largos pasajes de verdadera escritura hecha a mano, al igual que distintas idiosincrasias de tallado. Como se podría esperar, una comparación preliminar muestra que fueron manos diferentes las que tallaron los glifos en las dos losas.

² Los vándalos lograron acceder a la caja de piedra cuyo frente y costado contienen la inscripción, desparramando su contenido y arrojando dentro de la misma uno o dos fragmentos de texto del frente. El único daño de importancia que causaron en las partes inscritas parece haber estado dirigido a la imagen de Akal Mo' Nab, sentado en el centro del lado sur: un golpe frontal que rompió la imagen de su cabeza y torso.

³ Este lapso de tiempo refleja la opinión del arqueólogo que hizo la excavación y que me comunicó en forma personal.



Figura 24a. Lado sur de la Plataforma del Templo XIX.



Figura 24b. Lado sur de la Plataforma del Templo XIX.



Figura 25. Lado oeste de la Plataforma del Templo XIX.

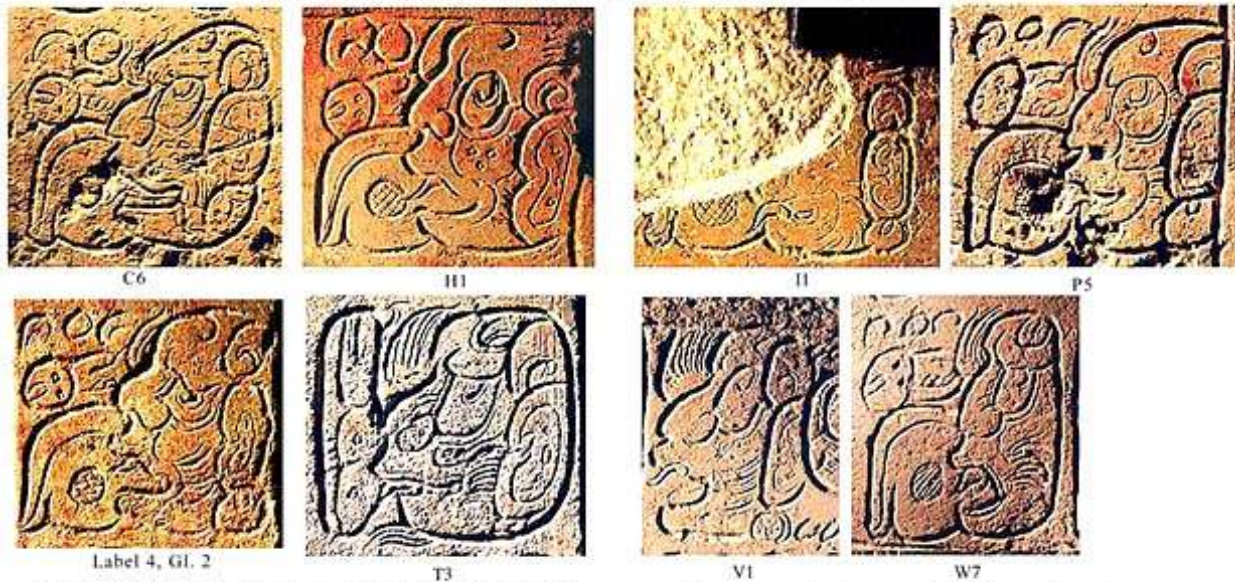
El papel prominente que juega *G1* en este texto proporciona ocho ejemplos de su nombre posibles de comparar, y la observación detallada de estos nombres revela, sorprendentemente, la presencia de seis o siete manos distintas que se ocuparon en la tarea.

Cuidado: muy pocas veces puede uno estar seguro de cada atribución en un trabajo complejo como éste. Cuando un grupo de artistas trabaja en equipo, se influyen unos a otros y las fronteras se desdibujan. Es de todo punto de vista posible que el Artista A haya tallado sus propios trazos, y que también haya pintado los textos del Artista B y del Artista C, o que el Artista C haya tallado los rostros para el Artista B y el Artista E, y así sucesivamente. Sin embargo, a menos que me vea obligado a cambiar de idea, daré por sentado que cada artista hizo sus propios dibujos de base, y que todos ellos trabajaron a partir de un esquema de texto maestro. Aunque tengo la certeza de que hubo un artista que supervisó todo el proyecto y dibujó los trazos iniciales, estoy igualmente seguro de que el trazado maestro existió fundamentalmente sobre papel.

Esto se debe a que la escritura a mano y los hábitos de ortografía cambian en las mismas zonas límite a partir de las cuales cambia el estilo de tallado (véase la [Figura 27](#)). A cada artista se le asignó una tarea, y se le entregó una página con su texto dibujado sobre la misma. El maestro puede haber diseñado la cuadrícula del texto y puede haber esbozado aproximadamente las figuras sobre las losas de piedra, pero le

confió a su equipo de expertos el interpretar y pintar sus propios encargos sobre la piedra. Para haber podido completar lo anterior, los talladores deben haber sido escribas importantes desde el punto de vista letrado, y de alto rango, con una posición de realce en la corte, muy respetados y bien alimentados.

Palenque Temple XIX Platform: Eight examples of the G1 glyph



Each of these four above were carved by a different individual; the other four by two more artists

The upper pair is apparently by one hand; the lower pair by another.

Figura 26. Plataforma del Templo XIX de Palenque - Ocho ejemplos del Dios G1 —C6, H1, Rótulo 4 Gl. 2, J1, P5, T3 [sans título], V1 [sans título], W7.

Palenque Temple XIX Platform

Four examples of *Sajal* glyph



Label 7, Gl. 1



S4



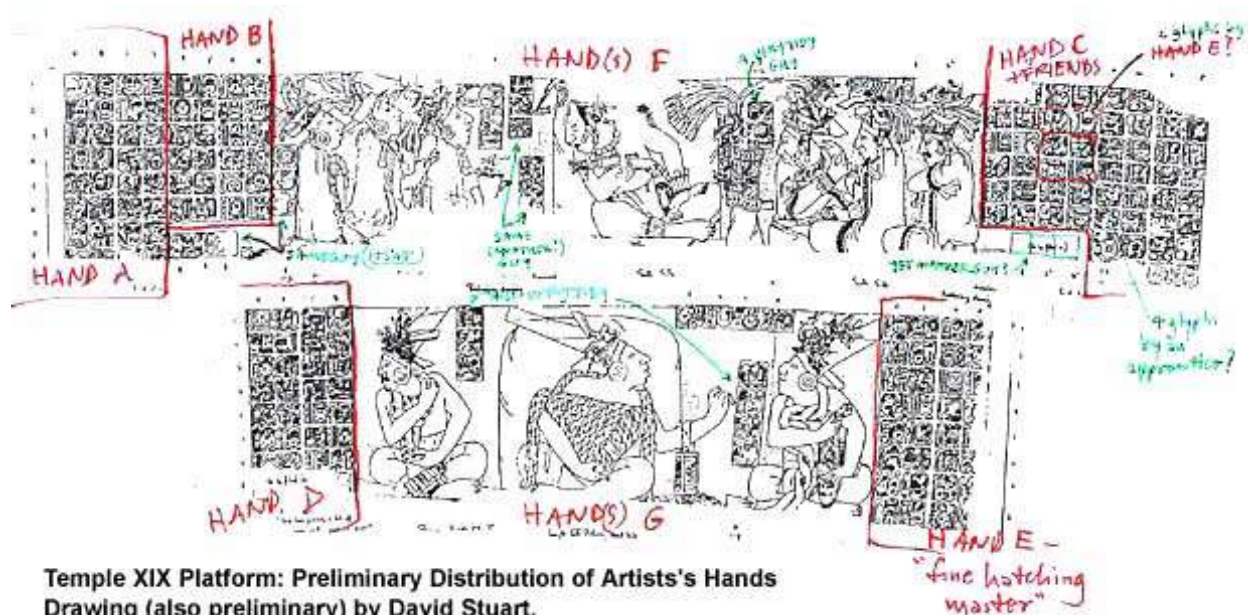
Label 10, Gl. 1



U4

Figura 27. Plataforma del Templo XIX de Palenque - Cuatro ejemplos de la colocación de Sajal.

[Figura 28](#) es un cuadro que muestra mis interpretaciones iniciales acerca de cómo se distribuyeron las tareas de escultura para el trono.⁴ Los cambios de estilo tienden a seguir las divisiones naturales del trazado: La Mano 1 se ocupó de las primeras cuatro columnas del texto, la Mano 2 de las cuatro segundas, la Mano 4 de los rótulos del tablero de las figuras y la Mano 3 tuvo una doble tarea: se ocupó de las ocho columnas de la sección derecha del texto. Sin embargo, debe haber sufrido algún tipo de interrupción, porque algunos pocos glifos hacia la mitad de este pasaje parecen haber sido esculpidos por manos diferentes.



Temple XIX Platform: Preliminary Distribution of Artists's Hands Drawing (also preliminary) by David Stuart.
Figura 28. Plataforma/Trono del Templo XIX con las áreas de trabajo delineadas. Dibujo de David Stuart.

Tal vez tuviera aprendices que estuvieran entrenándose con él. Las interrupciones aparecen inesperadamente a mitad de una frase, por ejemplo, entre las partes del *Tuun* y del *K'atuun* de un número de distancia. Puedo imaginármelo haciendo una demostración, tallando el primer glifo de una frase, y luego pasándole las herramientas a su alumno, diciéndole, "Bien, ya tienes por dónde empezar".

Los siete textos cortos que marcan las figuras del Lado sur (mi(s) Mano[s] 4) son distintos de los del texto principal. Cortos como son, es difícil saber a ciencia cierta si representan una mano o varias. A mí me parece que los dos primeros textos (ambos terminan con un *Its'aat*) son de una misma mano, como así también lo son los dos

⁴ De paso, puede verse otro de los trabajos de uno de estos artistas en el libro de la Bodega de Schele y Mathews, 1979, un fragmento de una losa que tal vez sea el asiento de un trono y que se encontró en el Templo XXI, otra de las construcciones de Akal Mo' Nab próxima a la Plaza del Templo de la Cruz. El borde de ésta presenta varios glifos que fueron esculpidos por uno de nuestros artistas.

clasificadores verticales a la izquierda de K'inich Ajkal Mo' Naab. Más allá de esto, futuros análisis detallados podrán proporcionarnos una distinción más clara.

Para finalizar, otros tres artistas (por lo menos) se dividieron el trabajo del lado Oeste. La Mano 6, que escribió y talló las últimas cuatro columnas de texto, es para mí la más reconocible del equipo; su dibujo y tallado están repletos de detalles finos y delicados. Especialmente notables son sus prolíficos sombreados con líneas entrecruzadas. El apodo que le he puesto a este artista es el de "Maestro del Fino Sombreado" ([Figura 29](#)).



Figure 29. Temple XIX Platform/Throne: 'work of the Fine Hatching Master,' Columns UVWX.

Temple XIX Platform Scribe/Artists: Characteristic Glyphs

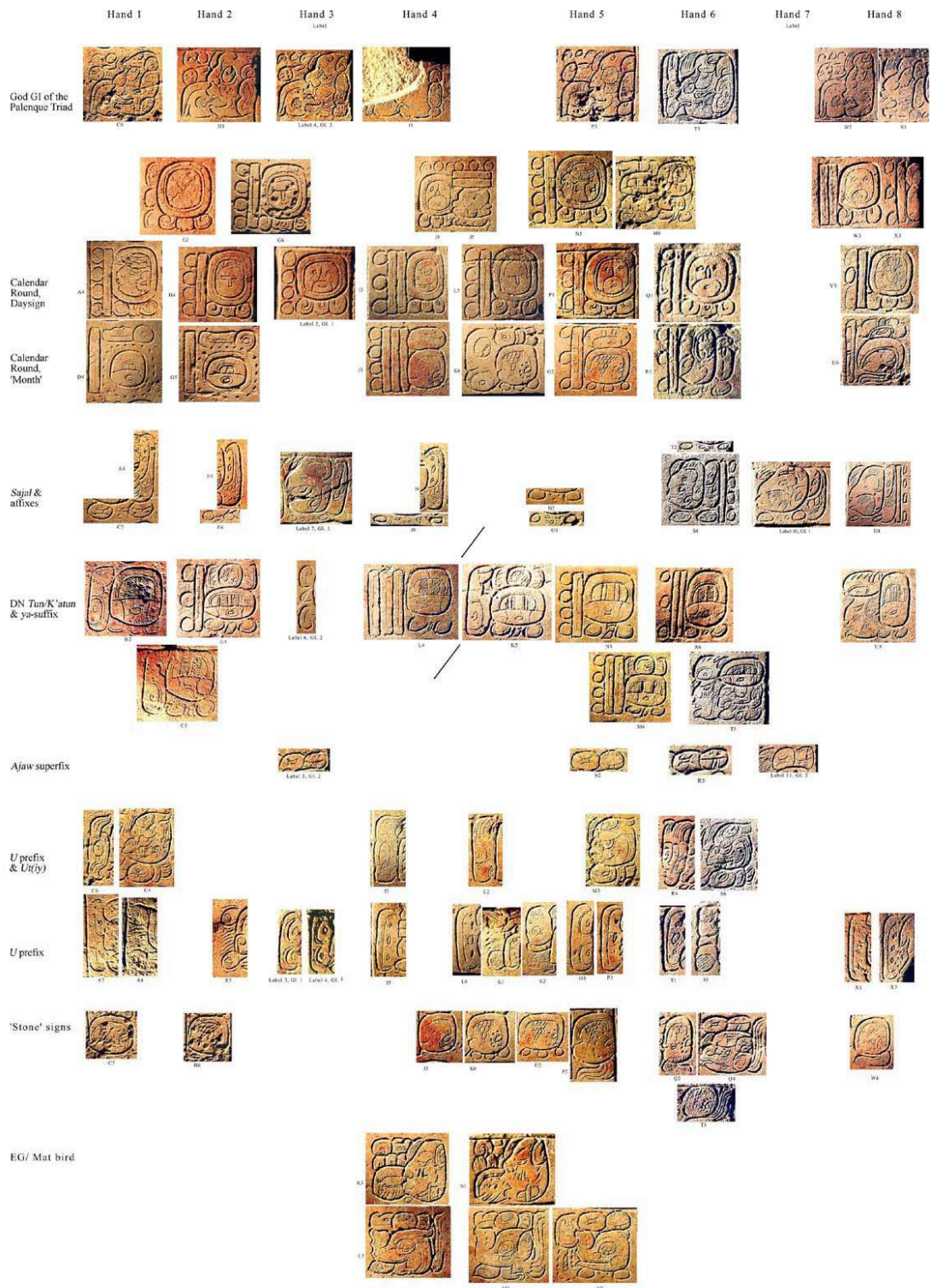


Figura 30. Plataforma/Trono del Templo XIX: Tabla de glifos idiosincrásicos donde se distinguen siete Manos.

Por alguna razón, ya sea por diseño o error de cálculo, el último bloque de texto se superpone a la junta entre las losas de piedra, en el ángulo de la Plataforma, y sólo una parte de cada glifo –menos de la mitad– ha sobrevivido. El "Maestro del Fino Sombreado" tuvo la infortunada tarea de ocuparse de esculpir sobre dicha junta. El relleno de estuco tallado por lo tanto se erosionó muy rápidamente, tal vez muy poco después de la terminación de la Plataforma.

Su emparchado de glifos, con un estilo de dibujo altamente individualista y un estilo de tallado delicado, sugiere que los escultores hicieron su propia caligrafía. Ahora bien, es posible que cada calígrafo haya trabajado lado a lado con un escultor en particular, como un equipo bien definido. Para los carteles de las tiendas en la Antigua Roma se empleaban por lo general equipos de este tipo: un calígrafo, llamado *ordinator* u "hombre que realiza el trazado", y un escultor o *marmorius*, "el hombre del mármol."



Figura 31. Inscripción romana, leyenda caligráfica esculpida.

También pueden verse métodos alternativos de trabajo en el Antiguo Egipto, en China, y entre los modernos talladores de letras de Occidente. En China, tradicionalmente, el calígrafo ha sido ensalzado muy por encima del escultor. Este último permanece totalmente en el anonimato, y su tarea está completamente subsumida en la de hacerle justicia a las pinceladas llenas de energía del calígrafo. En la moderna Gran Bretaña y en América, los talladores de letras son respetados como escultores y como calígrafos; se espera que cada artesano domine ambas técnicas. Los relieves egipcios de vez en cuando quedan parcialmente incompletos, y revelan hasta qué punto los escultores debían atenerse al dibujo original.



Figura 32. Dibujo egipcio para hacer un tallado.

Habitualmente, el trazado del dibujo egipcio es nítido y está hecho con habilidad, aunque no pasa de ser un boceto, por lo general con algunas pocas correcciones dibujadas directamente sobre la primera versión, como en este caso ([Figura 32](#)). El contorno de una figura y su ojo podían ya estar dibujados, pero se esperaba que el escultor incluyera todos los demás detalles. El tallador egipcio, aunque no se lo haya exaltado tanto como al escriba, era claramente un profesional altamente calificado e inteligente.

Los artistas de los monumentos mayas pueden haber utilizado cualquiera de estos procedimientos, pero como dije, tiendo a inclinarme por el modelo Británico/Americano.



Figura 33. Firmas de la Estela de Piedras Negras - ¿Yuxul?.

Hay alguna otra información sobre la cual estoy trabajando. Las firmas de los artistas sobre cerámicas y monumentos casi invariablemente distinguen el medio de la escritura. Quiero decir, si la escritura es pintada, la firma reza U-ts'ib, "su escritura", o "su pintura", seguida por el nombre del artista. (Véase [Kerr Maya Vase Collection of Rollout Photographs](#); haga un clic aquí, luego Busque haciendo un clic en "Utzib, his writing" en el menú de "Iconografía Selecciones Múltiples".) Si resulta que está incisa o tallada, la oración comenzará con una colocación que tal vez diga *Yuxul*, y que ciertamente significa "su talla". (Búsquese en la *Kerr Maya Vase Collection*, haciendo un clic en "Tallados en forma Individual" sobre la lista del "Tipo" de vasija.) Nosotros nunca vemos una firma que diga "Escrito por fulano de tal, tallado por éste o aquél", como así tampoco "Escrito y tallado por tal y tal". O sea que, si bien el calígrafo era un miembro de la corte a quien se tenía en gran estima, aparentemente lo que importaba en la creación de un texto monumental era *nada más* que el producto final, esculpido. Obviamente esto también significa que el escultor, asimismo, era tenido en gran estima, tal vez en tan alta estima como el calígrafo. Alternativamente, uno podría plantear que esto sugiere que de un escultor de textos se esperaba, al igual que de un moderno grabador de letras, que fuera también un maestro calígrafo. En otras palabras, mencionar que el escultor también era el escriba hubiera sido redundante. Tal vez la colocación del glifo que nosotros consideramos debe entenderse como "su tallado", se traduciría más apropiadamente como "su pintura y tallado."

A diferencia de sus colegas justo al este, aparentemente los artistas de Palenque nunca firmaron sus trabajos, de modo que debemos atenernos a los análisis de sus caligrafías para distinguir los talentos individuales.

El Panel de Piedra Caliza del Templo XIX

El panel de piedra caliza con que se encontraban aquellos que entraban en el Templo XIX era todavía más ambicioso que el del Trono o Plataforma. Con diez pies de altura y tres de ancho, había sido deliberadamente arrancado de su pilar de apoyo y sus pedazos desparramados por todo el Templo justo antes de que el techo se derrumbara. Los vándalos arrastraron un fragmento de proporciones, que contenía el torso de la imagen central de Ahkal Mo' Nab hasta el frente de la Plataforma, mirando hacia arriba, y apilaron sobre éste ofrendas orgánicas, aparentemente al mismo tiempo que saqueaban el interior de la Plataforma. Presumiblemente quemaron estas ofrendas, pero por fortuna el fuego no dañó la superficie esculpida.

Como podrán ver, el tallado es brillante y está casi perfectamente preservado. El delicado modelado de los retratos y los glifos logra muy bien comunicar el poder y la fuerza vital de los personajes, y los artistas se ocuparon de cada centímetro cuadrado hasta completar enteramente la obra. En este panel no se observan áreas sin terminar o hechas apuradamente, como es frecuente observar (por ejemplo, en casos como el Panel de Palenque que se encuentra en Dumbarton Oaks, esculpido durante el reinado de K'an Hoy Chitam, el predecesor inmediato de Ahkal Mo' Naab).

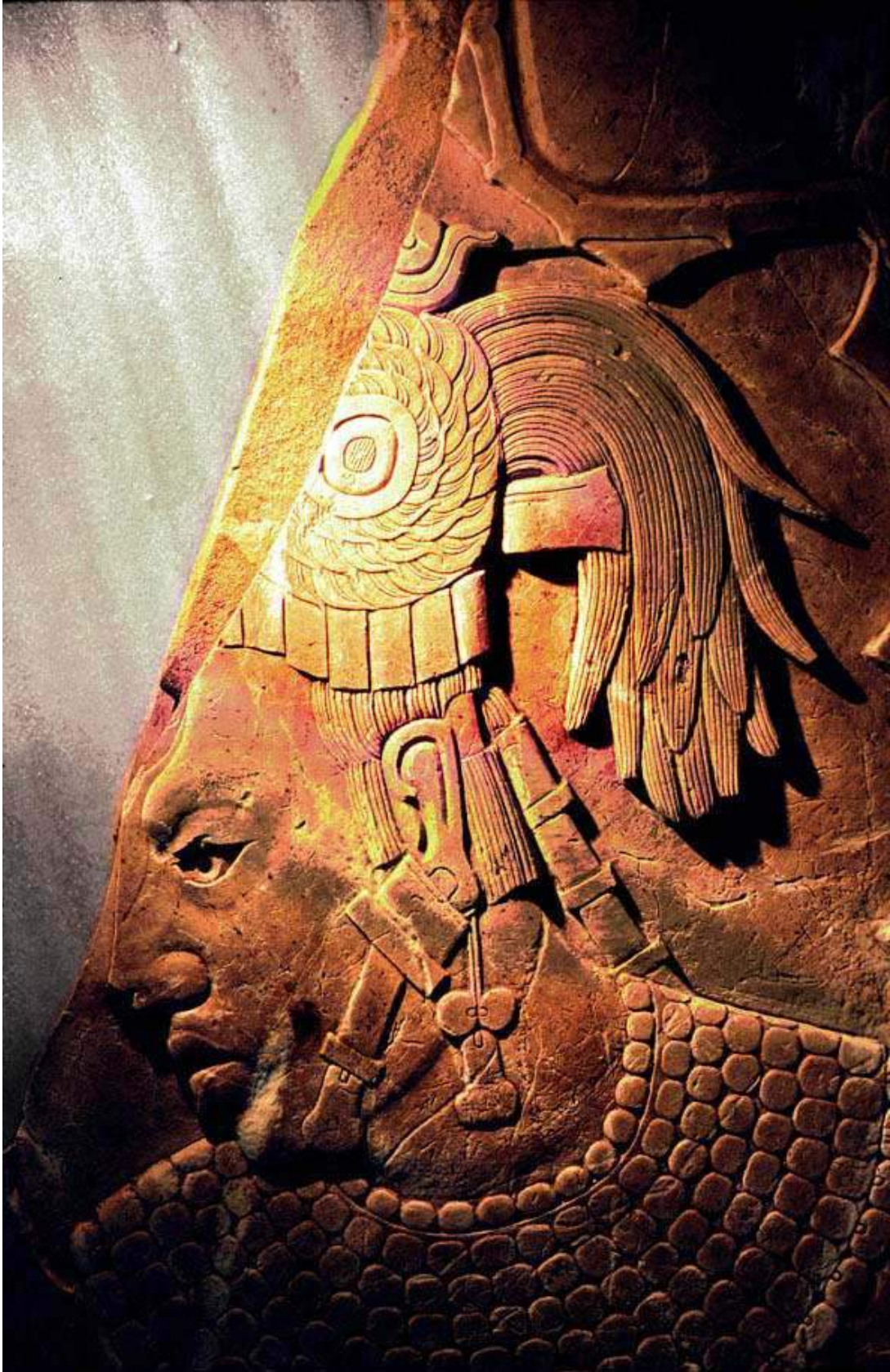


Figura 34. Panel de piedra caliza del Templo XIX, en el panel central se muestra a Akal Mo' Nab.



Figura 35. Guarda sin terminar del Panel de Dumbarton Oaks.



Figura 36. El nombre HV de Ahkal Mo' Naab, del Trono & Panel.

Desafortunadamente, aunque los arqueólogos del *Proyecto* hallaron casi todos los fragmentos de este Panel, la mayor parte del texto (que se extendía en un arco sobre la parte posterior del rey) todavía no ha aparecido. La manera de escribir el nombre de Ahkal Mo' Naab en el texto principal es sorprendente: una caparazón de tortuga (*Ahk*),

una cabeza completa de Loro (*Mo'*) en vez de simplemente un pico, envuelto en los pliegues de una hoja de lirio de agua (*Naab*). Este manera de escribirlo sería única, si no fuera porque aparece exactamente con los mismos elementos en la Plataforma. Al comparar ambos textos, y a pesar de la diferencia en cuanto a la técnica escultórica, uno ve que parecen representar dos escrituras diferentes: observen especialmente la forma del pico. En mi opinión, en este caso estamos ante dos artistas que han producido el nombre de Ahkal según lo copiaron de algún modelo venerable; tal vez del códice del cual tomaron la información histórica registrada en estos dos monumentos, o tal vez ésta fuera la ortografía favorita del arquitecto del Templo.

El Tablero del Palacio

Unos quince años antes que el Templo XIX, un equipo de artistas logró completar el inmenso y ambicioso Tablero del Palacio. Al igual que el Panel del Templo XIX, miraba hacia el norte, desde un muro justo dentro del centro de la entrada principal al Palacio. En este caso, daba la bienvenida al peregrino o peregrina que llegaba hasta la entrada Norte. También se eleva a diez pies o tres metros de altura, pero es mucho más grande; es tan ancho como alto. Consta de tres losas de piedra; una grande, central, y dos paneles laterales del ancho de cuatro columnas, cuidadosamente ensamblados en un monumento unificado.

Sus 240 glifos fueron esculpidos tal vez por nueve o más artistas diferentes. Uno estuvo a cargo de la Serie Inicial de la Figura Entera y de las partes adyacentes de la Columna CD, en tanto que en la misma losa otro excelente artista talló la parte inferior de estas cuatro columnas. Al menos otros tres artistas ejecutaron el texto en la losa central, y otros dos o tres más compartieron la responsabilidad de la losa angosta que comprende las cuatro últimas columnas de texto.

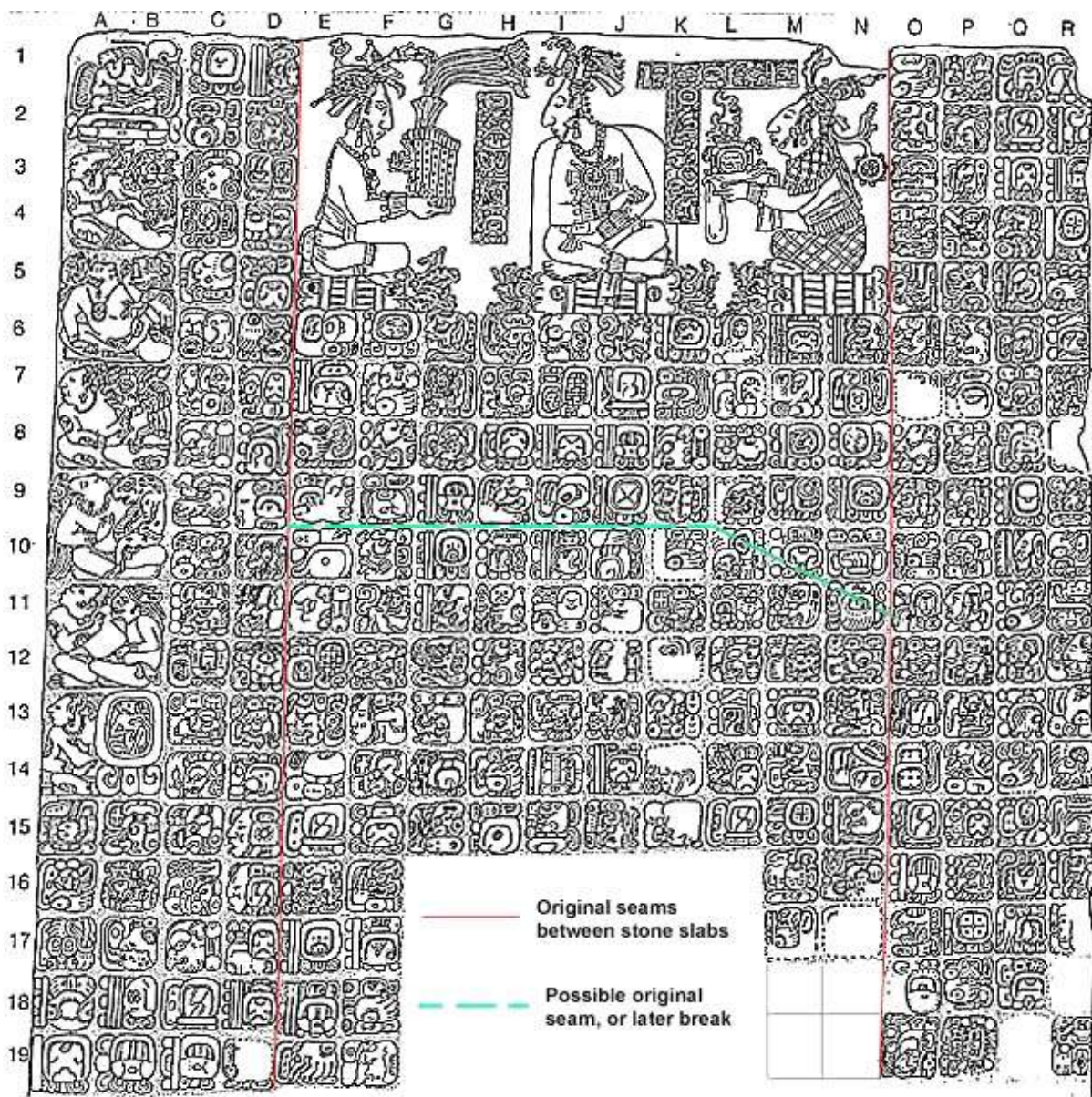


Figura 37. El Tablero del Palacio, completo. Dibujo de Merle Greene Robertson.

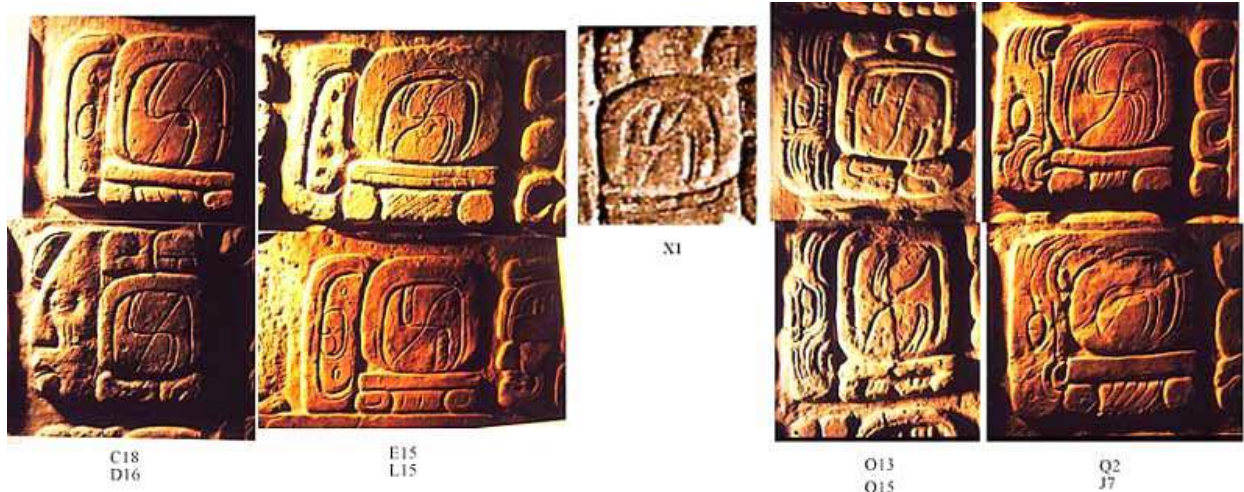


Figura 38. Tablero del Palacio, glifos Ts'ak en el que se observan diferentes manos de artistas.

Hay una serie de cortes irregulares en la distribución del trabajo. El Tablero del Palacio es casi único en Palenque por su uso de Glifos Emblema dobles, una práctica poco común (mejor conocida en Yaxchilán) que puede estar reflejando un antecedente de la antigüedad maya de títulos tales como "Reina de Gran Bretaña e Irlanda del Norte". Al examinar el uso del superfijo de ajaw que aparece más habitualmente en los glifos emblema, encontramos al menos nueve y tal vez hasta once distintas manos de artistas. Parecería que con la excepción de los Glifos Emblema dobles, posiblemente cada uno de los once ejemplos de este afijo ha sido esculpido por una mano diferente. Estos ejemplos están distribuidos en forma bastante pareja en todo el tablero, de modo que bien podría tratarse de una simple coincidencia, pero uno se ve tentado a preguntarse por qué cada aparición del título de ajaw, o de un nombre de la realeza, puede haber requerido de un escultor distinto.



Figura 39. Tablero del Palacio de Palenque: Seis ejemplos de afijos de Ajaw realizados por seis artistas.



Figura 40. El nombre de Hanab Pakal en el Tablero del Palacio; ambos ejemplos son del panel del medio.

El panel del medio es interesante. Sólo allí encontramos el nombre de K'inich Janab Pakal escrito fonéticamente. En todos los demás lugares de Palenque, y en los paneles laterales de este Tablero, los artistas lo escriben con los logogramas habituales. Los dos ejemplos fonéticos fueron esculpidos por diferentes escultores, ambos excelentes artistas. Son notablemente parecidos en sus detalles, pero ambos tienen una terminación de sabor diferente. Creo que aquí tenemos un probable ejemplo de dos escultores que han hecho sus tallas a partir del esquema pintado de un calígrafo.

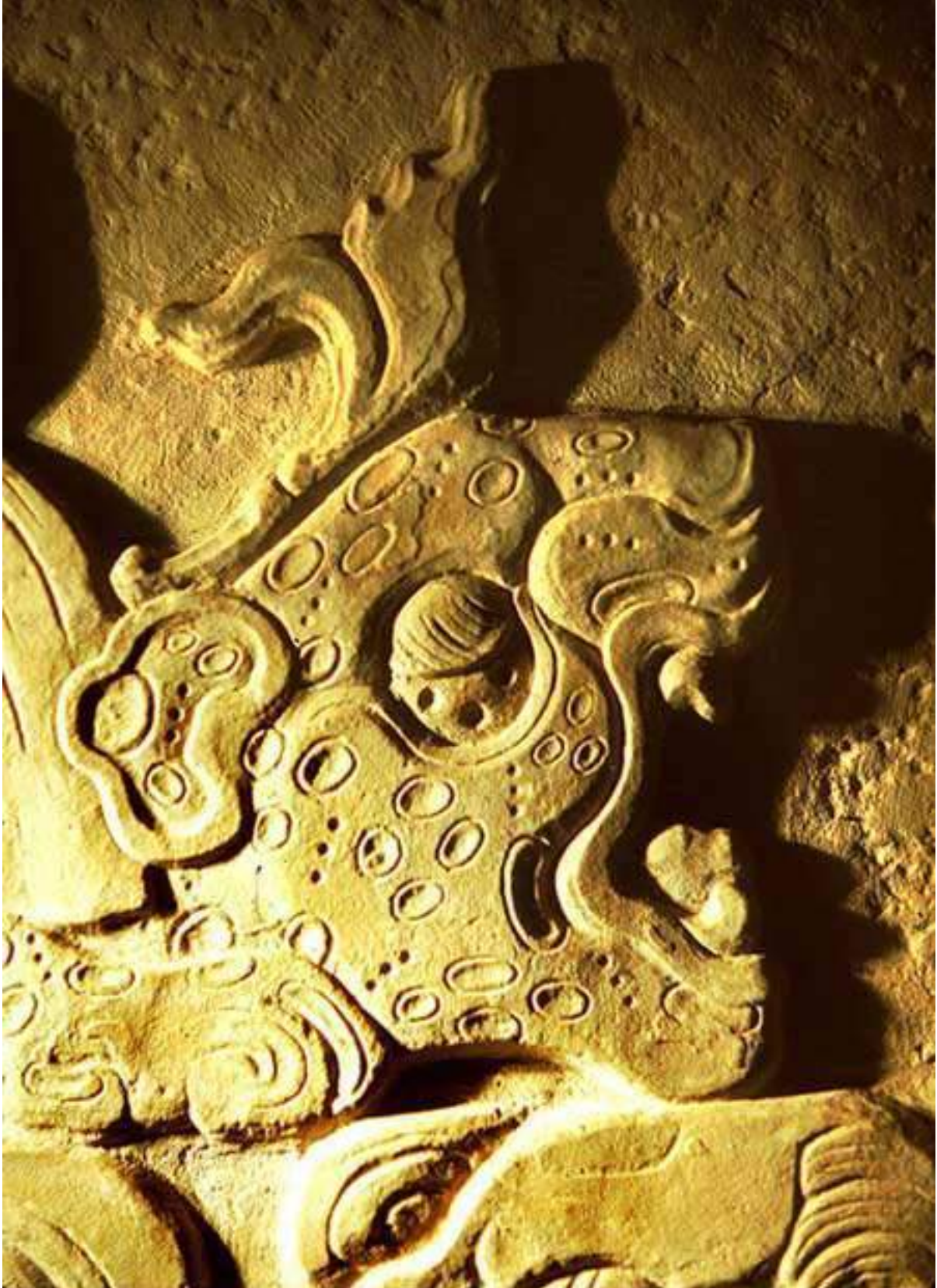


Figura 41. Trono de hueso de Cabeza de Jaguar, Tablero del Palacio.

Y todavía hubo otro artista que esculpió la escena de la parte superior de la gran losa central, y presumiblemente también sus textos. Debo decir que me agrada su modelado de los rostros, especialmente las cabezas de animales en los Tronos de Hueso de la Creación.

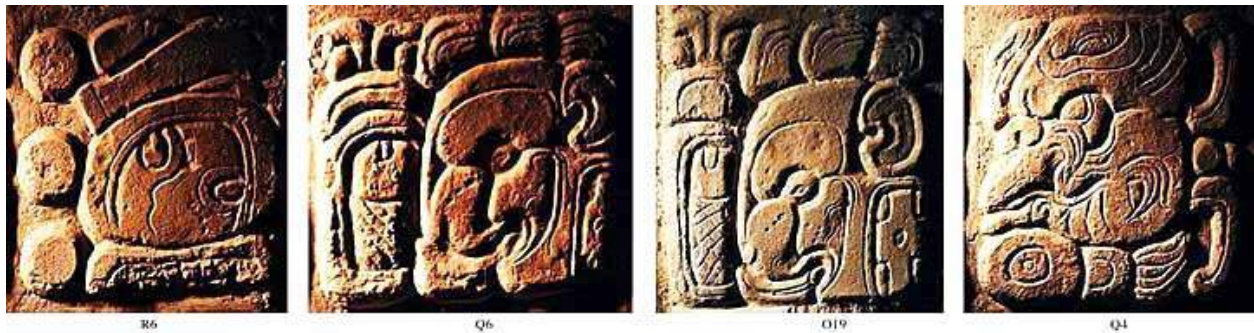


Figura 42. Glifos de rostro con terminado plano en la parte inferior derecha del Tablero del Palacio.



Figura 43. Parte superior del Tablero del Palacio.



Figura 44. Rostros con terminado plano: glifos y algunas figuras.

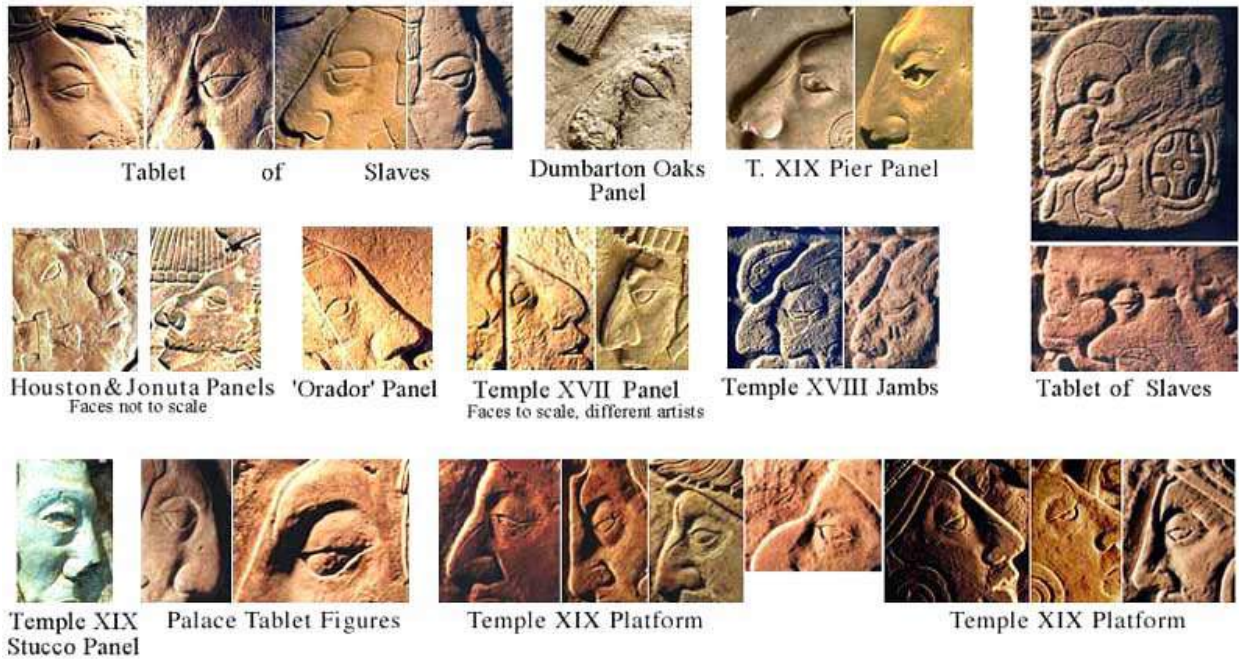


Figura 45. Compárese las cuencas oculares de varias figuras de Palenque.

También me agrada sobremanera el trabajo del artista que hizo la parte inferior de las Columnas QRST. Ha trabajado con un relieve de parcial a plano, decorando con delicadas pinceladas como 'latigazos' caligráficos para delinear los pelos de las cejas y demás. Su influencia (y en ocasiones su mano) está ampliamente distribuida en Palenque; la encuentro en las Jambas del Templo XVIII, en el Tablero de los Esclavos, tal vez también en el llamado 'Panel de los Guerreros' del Templo XVII, si bien la mayor parte de ese Panel ha sido muy torpemente esculpido. Todos estos monumentos

aparecieron bajo Ahkal Mo' Naab, de manera que algún cruce, la supervivencia de más de un objeto de la mano de un artista, no debería sorprendernos.



Figura 46. Compárese las orejas de las distintas figuras.

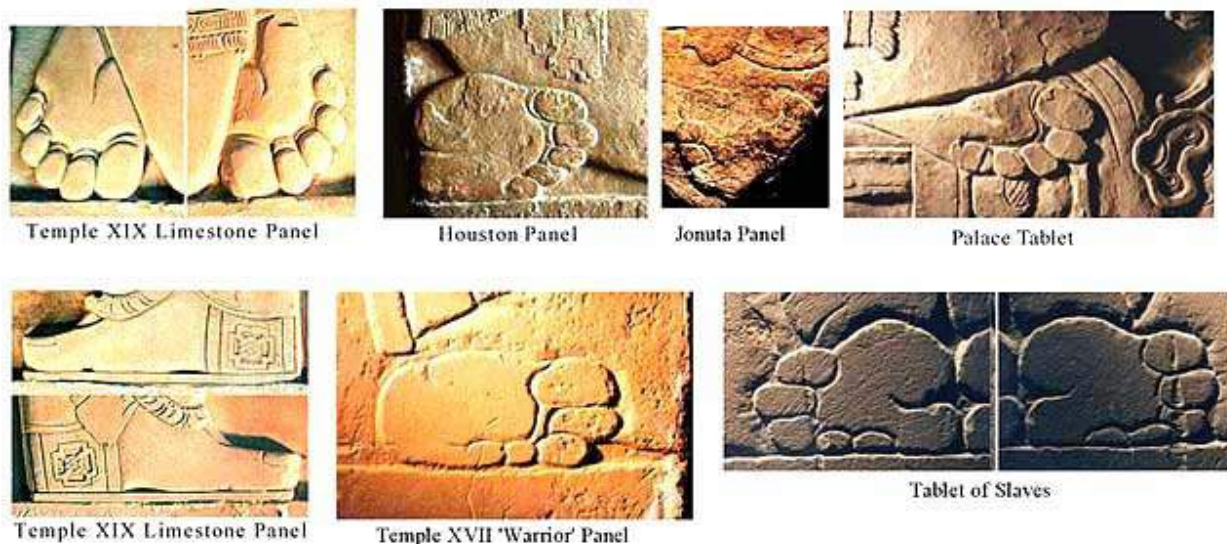


Figura 47. Compárese los pies de las distintas figuras.

El estilo de rostro y figura que vemos esculpidos en los monumentos de Palenque es notablemente consistente. Nótese, por ejemplo, que los artistas de estos monumentos usaron todos ellos una técnica peculiar para producir los ojos y bocas, de fundamental importancia. Todos los rostros comparten un globo ocular ligeramente abultado dentro de unas cuencas delicadamente modeladas. Los artistas le prestaron especial atención a los labios gruesos y separados, con los músculos de las mejillas sutilmente modelados. Y también trabajaron las plantas de los pies con sorprendente cuidado, a menudo esculpiendo con gran esmero una doble arruga, encantadoramente natural, detrás de cada dedo del pie.

Inicialmente, yo le adjudiqué esta uniformidad a la omnipresencia de un único maestro prolífico, que se entrenó con el equipo que esculpió el Grupo de la Cruz, bajo K'inich Kan-Balam, y que luego trabajó como un maestro bajo sus sucesores K'an Hoy Chitam y Ahkal Mo' Naab. Pero ahora, después de haber visto el increíble conjunto de talentos soberbios que esculpieron los glifos, ya no estoy tan seguro. Creo que este es un buen ejemplo de un 'Estilo de la Casa' creado y enseñado por un único maestro, que proliferó entre sus alumnos y colegas. Este tipo de práctica era común en el Antiguo Egipto y en Roma. Bajo los Césares, por ejemplo, el procedimiento habitual era crear un retrato tipo del emperador, idealizado y políticamente correcto, en varias copias oficiales, luego enviarlas a ateliers de escultura autorizados en todo el territorio del imperio, donde quedarían a disposición, como referencia, de todo aquel que deseara hacer un retrato del Emperador para cualquier obra de arte.

Cuando uno mira las orejas de las figuras de Palenque durante este período ([Figura 46](#)), todas ellas comparten un estilo lineal simplificado, definido por líneas específicas incisas de una cierta manera. Esto es válido no sólo para las figuras de piedra sino también para las que fueron esculpidas en estuco. Uno estaría tentado de ver un especialista en rostros o figuras, e inclusive en orejas, yendo de un lado a otro para

ocuparse de la terminación de las figuras que se estaban esculpiendo en los distintos templos. Sin embargo, antes de comenzar a ocuparnos de dividir la comunidad de artistas de la figura, tenemos que realizar muchas más observaciones.

Una Pregunta Final

La pregunta sigue en pie: ¿por qué los monumentos de Palenque (y Piedras Negras, y San José de Motul) emplearon una multitud tan abigarrada de artistas? ¿Es que sólo estarían interesados en terminar de una vez por todas con el trabajo en estas piedras? Con siete artistas trabajando simultáneamente, la Plataforma del Templo XIX pudo haberse concebido y terminado en una semana o dos. Tal vez hubiera tantas celebraciones que conmemorar, que tuvieran muy poco tiempo disponible para producir monumentos.

Allen Christenson y David Stuart me plantearon un motivo diferente. Los grandes monumentos resultaban costosos, y algunos de ellos se erigían solamente cada cinco o diez años. Parece probable que la costumbre haya sido que cada cabeza de un linaje contribuyera con una parte de tal monumento, no sólo para posibilitar que se erigieran grandes obras comunales, sino también para permitir que cada uno de los distintos linajes compartiera el honor de haberlos producido.

En la Secuencia Normal Primaria de las vasijas cerámicas, uno nota que una parte crítica del texto explica que el proceso de *pintar* o de *tallar* la vasija la santifica. A menudo el pintor o escultor es honrado con la mención de su nombre. Y la acción de patrocinar, de hacer que alguien haga algo, aparece frecuentemente registrada en los monumentos: "¡Sajá! Fulano de Tal conquista la ciudad de Whatzit, *u-kab-hi* / "Por orden de" su Señor Tal y Tal". En *ninguna* parte hemos encontrado, en una olla o monumento, que hubiera sido pintada o cincelada *u-kab-hi* Tal o Cual. Lo que aparece registrado es el acto concreto de pintar o cincelar, *u-ts'ib* Tal o Cual. Aparentemente no era suficiente con aportar los fondos necesarios para erigir un monumento; también había que aportar el tallado mismo.

Lo que yo creo es que cada escultor-calígrafo que trabajó en el Tablero del Palacio y en la Plataforma del Templo XIX puede haber sido precisamente el descendiente de un linaje que participara de estas actividades. Michael Coe (1995) ha mostrado que los calígrafos mayas y al menos algunos artesanos asociados eran miembros de la corte que se tenían en alta estima, a la par de los calígrafos japoneses y chinos. Aparentemente, algunos eran miembros de la misma familia real, y claramente, las artes de la caligrafía y el tallado eran consideradas como actividades honorables para los nobles. No tengo ninguna duda en cuanto a que todo linaje de alto rango debía estar bien provisto de hábiles escribas y artesanos entre sus propios miembros, a quienes su *ajaw* podía encargar que contribuyeran en un determinado monumento. Según Christenson, esta situación ha prevalecido hasta este momento entre los linajes de una cofradía, en la que cada uno contribuye con la decoración de una parte específica del edificio en los días de fiesta.

Aunque esta práctica de distribuir trabajo entre varios artistas no parece haber estado tan difundida en el Clásico Temprano, hay alguna evidencia en cuanto a que se remonta al Preclásico Medio. Susan Gillespie analizó monumentos olmecas sin terminar en Ana del Jacaro. Su análisis sugiere que un grupo de artesanos se ocupó del moldeado en bruto inicial de las esculturas, otro llevó las figuras casi hasta su forma final, y que luego los detalles finales fueron agregados por un tercer grupo. Esto podría ser un tipo de especialización artesanal de un orden completamente práctico, o puede haber estado basada en consideraciones de tipo religioso o político, como las que estoy postulando.

La gran cantidad de firmas presentes en monumentos de El Perú y Piedras Negras sugieren que allí hubo una división similar de patrocinio. Estoy ansioso por aplicar este análisis de concedores al Tikal Temprano y a otros sitios y épocas, a fin de determinar si este procedimiento de artistas múltiples era la regla. Ya sea que resulte haber sido más o menos universal, o que uno encuentre distinciones espaciales o temporales en la práctica de la creación de los monumentos mayas, creo que puede arrojar un poco más de luz sobre la microeconomía política de las ciudades de los Antiguos Mayas.

Lista de Figuras

[Figura 1.](#) Parte de la tabla de Zimmermann de glifos idiosincráticos en el que se distinguen ocho Manos distintas.

[Figura 2.](#) Estela de Piedras Negras, firmas.

[Figura 3.](#) Detalle en primer plano de un perfil de mujer tomado del Tablero de Los Esclavos, en Palenque.

[Figura 4.](#) Glifos de estuco del Templo XVIII: Glifo Introductorio de Número de Distancia.

[Figura 5.](#) Glifos de estuco del Templo XVIII: 'Labios Largos', padre de Ahkal Mo' Naab.

[Figura 6.](#) Glifos de estuco del Templo XVIII: Glifo de nombre (Ahkal) Mo' Naab.

[Figura 7.](#) Cuatro glifos adyacentes en la Plataforma/Trono del Templo XIX en Palenque, con tres formas diferentes de la sílaba "u".

[Figura 8.](#) Panel de estuco del Templo XIX, en Palenque: completo.

[Figura 9.](#) Panel de estuco del Templo XIX, en Palenque: panel superior, glifos.

[Figura 10.](#) Panel de estuco del Templo XIX, en Palenque: parte del medio con dos glifos.

[Figura 11.](#) Relieve de estuco del Templo XIX: A2, D1, D3. Tres ejemplos del glifo 'Pájaro con Pez'.

[Figura 12.](#) *Chum-tun-ni* en C1.

[Figura 13.](#) Relieve de estuco del Templo XIX: D4 y D5, dos colocaciones de *ch'ok*.

[Figura 14.](#) Relieve de estuco del Templo XIX: tres signos de día *ajaw*, y signo de día *ajaw* del Templo XVIII.

[Figura 15.](#) *Panel de los 96 Glifos*, detalle de las Columnas GH.

[Figura 16.](#) Detalle de texto en la Lapida de la Creación (encontrada con el Panel de los 96 Glifos).

[Figura 17.](#) Losas trapezoidales con imágenes de Chaak, actualmente guardadas en el Museo del Hombre, de San Diego, y en la Bodega de Palenque.

[Figura 18.](#) Fragmento(s) encontrado cerca de la Fachada del Palacio (Schele & Mathews, 1979, artículo #37), hoy en día guardados respectivamente en el Museo de Villahermosa y en la Bodega de Palenque.

[Figura 19.](#) Comparación de glifos incisos y en relieve.

[Figura 20.](#) Glifos caligráficos del Clásico Temprano pintados sobre un vaso recubierto de estuco del Enterratorio A-31 de Waxaktún.

[Figura 21.](#) Firmas de Piedras Negras.

[Figura 22.](#) Reverso de los incensarios de piedra de Palenque.

[Figura 23.](#) Textos incisos de Caracol.

[Figura 24a.](#) Lado sur de la Plataforma del Templo XIX.

[Figura 24b.](#) Lado sur de la Plataforma del Templo XIX.

[Figura 25.](#) Lado oeste de la Plataforma del Templo XIX.

[Figura 26.](#) Plataforma del Templo XIX de Palenque - Ocho ejemplos del Dios G1 —C6, H1, Rótulo 4 Gl. 2, J1, P5, T3 [sans título], V1 [sans título], W7.

[Figura 27.](#) Plataforma del Templo XIX de Palenque - Cuatro ejemplos de la colocación de Sajal.

[Figura 28.](#) Plataforma/Trono del Templo XIX con las áreas de trabajo delineadas. Dibujo de David Stuart.

[Figura 29.](#) Plataforma/Trono del Templo XIX: trabajo del 'Maestro del Fino Sombreado', Columnas UVWX.

[Figura 30.](#) Plataforma/Trono del Templo XIX: Tabla de glifos idiosincrásicos donde se distinguen siete Manos.

[Figura 31.](#) Inscripción romana, leyenda caligráfica esculpida.

[Figura 32.](#) Dibujo egipcio para hacer un tallado.

[Figura 33.](#) Firmas de la Estela de Piedras Negras - ¿*Yuxul*?

[Figura 34.](#) Panel de piedra caliza del Templo XIX, en el panel central se muestra a Akal Mo' Nab.

[Figura 35.](#) Guarda sin terminar del Panel de Dumbarton Oaks.

[Figura 36.](#) El nombre HV de Ahkal Mo' Naab, del *Trono & Panel*.

[Figura 37.](#) El Tablero del Palacio, completo. Dibujo de Merle Greene Robertson.

[Figura 38.](#) Tablero del Palacio, glifos Ts'ak en el que se observan diferentes manos de artistas.

[Figura 39.](#) Tablero del Palacio de Palenque: Seis ejemplos de afijos de *Ajaw* realizados por seis artistas.

[Figura 40.](#) El nombre de Hanab Pakal en el Tablero del Palacio; ambos ejemplos son del panel del medio.

[Figura 41.](#) Trono de hueso de Cabeza de Jaguar, Tablero del Palacio.

[Figura 42.](#) Glifos de rostro con terminado plano en la parte inferior derecha del Tablero del Palacio.

[Figura 43.](#) Parte superior del Tablero del Palacio.

[Figura 44.](#) Rostros con terminado plano: glifos y algunas figuras.

[Figura 45.](#) Compárese las cuencas oculares de varias figuras de Palenque.

[Figura 46.](#) Compárese las orejas de las distintas figuras.

[Figura 47.](#) Compárese los pies de las distintas figuras.

Referencias Citadas

Cohodas, Marvin

1984 "Transformations: Relationships Between Image and Text in the Ceramic Paintings of the Metropolitan Master," in William Hanks, ed., *Text and Image in Ancient Mesoamerican Art*, Oxford.

Kerr, Barbara y Justin Kerr

1988 "Some Observations on Maya Vase Painters" En *Maya Iconography*. Elizabeth P. Benson y Gillett G. Griffin, editores., págs. 236-259, Princeton University Press.

Proskouriakoff, Tatiana

1950 *A Study of Classic Maya Sculpture*. Publicación no. 558 del Carnegie Institute, Washington, DC.

Robertson, Merle Greene

1979-85 *The Sculpture of Palenque*, 4 vols, Princeton University Press.

Schele, Linda, and Peter Mathews

1979 *The Bodega of Palenque, Chiapas, México*, Washington, Dumbarton Oaks.

Spinden, Herbert

1913 *A Study of Maya Art, Its Subject Matter and Historical Development. From the series Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Vol. VI. Universidad de Harvard, Cambridge, MA.

Tate, Carolyn E.

1992 Yaxchilán, *The Design of a Maya Ceremonial City*, Austin.