

Informe de Trabajo

**Estudio epigráfico sobre las inscripciones jeroglíficas y
estudio iconográfico de la fachada del Palacio de los Estucos
de Acanceh, Yucatán, México**

presentado al

Proyecto Arqueológico Acanceh

Coordinadora: Arlga. Alicia Beatriz Quintal Suaste

Centro I.N.A.H. Yucatán,

Mérida, Yucatán

por

Mtro. Alexander Wolfgang Voss N.

Mtro. Hans Juergen Kremer R.

Instituto de Americanística y Etnología

Universidad de Bonn

Alemania

P.A. Dehmian Barrales Rodríguez

Facultad de Ciencias Antropológicas

Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida

México

Bonn, Alemania

Telchaquillo, Yucatán, México

Mérida, Yucatán, México

Noviembre 2000

Introducción

En el transcurso de nuestros estudios sobre el Clásico y el Posclásico Temprano de la cultura Maya en el norte de la península de Yucatán, las inscripciones jeroglíficas y la fachada del Palacio de los Estucos de Acanceh llamaron nuestra atención. Nuestros estudios preliminares de dichos materiales se basaron en el material publicado en la actualidad.

Considerando que nuestro estudio epigráfico e iconográfico podría aportar informaciones importantes para la reconstrucción de la historia y la interpretación del desarrollo urbano de Acanceh, nos parece indicado presentar nuestros resultados epigráficos e iconográficos en forma de informe de trabajo al Proyecto Arqueológico Acanceh (Quintal, 1999) y contribuir con nuestros conocimientos epigráficos e iconográficos al avance de los estudios científicos correspondientes.

Los materiales epigráficos e iconográficos descubiertos a principios del siglo en el Palacio de los Estucos fueron documentados por la artista inglesa Adela C. Breton (1908) y los célebres investigadores Teobert Maler y Eduard Seler (1911; 1961 [1915]). Se trata del friso de estuco en la fachada superior norte de la estructura 1 y las pinturas murales de los cuartos de la estructura 2 del Palacio de los Estucos. Debido a las condiciones climáticas, a la falta de conciencia al patrimonio cultural al principio del siglo XX (cfr. Seler 1961 [1915]: 402) y la falta de medidas adecuadas para su conservación, las pinturas murales han sido destruidas completamente y el friso de estuco ha sufrido considerable deterioro a través del tiempo. El edificio 1 fue excavado y su friso de estucos fue consolidado por Miguel Angel Fernández en 1933 (Fernández, 1939) y el edificio 2 del Palacio de los Estucos fue escavado por E. Wyllys Andrews IV (1965). Una interpretación del friso de estuco del edificio 1 fue presentado por Von Winning (1985). Un análisis comprensivo de todos los materiales epigráficos e iconográficos fue publicado por Virginia E. Miller (1991) quien también incluyó las acuarelas de los murales del edificio 2 del Palacio de los Estucos hechas por Adela Breton que habían permanecido inéditas hasta la presente fecha.

Adicionalmente, se analizará una vasija en forma de calabaza proveniente de Acanceh que fue publicada por Ignacio Marquina (1951, 1964) y George Brainerd (1958)¹. El estudio epigráfico hecho por Galina Yershova del texto inciso sobre el cuerpo de la vasija fue publicado por Agustín Peña Castillo (1997). Un estudio adicional se presentó como parte del informe de trabajo sobre algunos monumentos con inscripciones jeroglíficas del Museo Regional de Antropología „Palacio Cantón“, Mérida por H. Juergen Kremer y Alexander Voss (1998).

El presente informe de trabajo está integrado por un capítulo sobre el método epigráfico empleado para llevar a cabo el estudio de las inscripciones mayas, un capítulo acerca de las técnicas que se emplean para realizar la inspección superficial de los monumentos con inscripciones jeroglíficas y los párrafos en los cuales se describen las inscripciones analizadas. Cada descripción está acompañada por un dibujo sin escala. El último párrafo es dedicado al estudio iconográfico del friso estucado del Palacio de los Estucos.

1° Método de análisis epigráfico

Alexander Voss y H. Juergen Kremer

El método epigráfico empleado para descifrar las inscripciones en los monumentos solicitados se basa en las reglas y los procedimientos desarrollados en la así llamada escuela norteamericana (Kelley, 1976; Justeson y Campbell, 1984). Este sistema de interpretación de la escritura maya prehispánica es diferente al que proponen el lingüista ruso Yurii Knorosov y su discípula Galina Yershova. Sin embargo, hay que recordar que ambos sistemas se desarrollaron a base de los primeros descubrimientos hechos por el mismo Yurii Knorosov en la década de los años 50 de nuestro siglo (Knorosov, 1956, 1958).

Aparte de sus descubrimientos primordiales Knorosov quedó prácticamente aislado del proceso de desciframiento². Finalmente, la falta de acceso a monumentos con inscripciones mayas resultó en un estancamiento de sus ideas acerca de la estructura de la escritura maya³. Aunque Knorosov descubrió que el carácter de los jeroglíficos mayas es morfema-logográfico y silábico, la mayoría de sus lecturas propuestas son de carácter morfema-logográfico. Obviamente, Yurii Knorosov y Galina Yershova suponen para su sistema interpretativo una paridad entre los signos escritos y los morfemas de la lengua maya representada en la escritura, una posición que es rechazada por los epigrafistas afiliados a la escuela norteamericana⁴.

De acuerdo a la escuela norteamericana el estudio epigráfico de los glifos mayas es un proceso de desciframiento y consiste básicamente de cinco pasos:

1° paso: identificación y transcripción fonémica de los elementos o signos:

- Identificación mediante catálogos (p.e. Thompson, 1962; Zimmermann, 1956). A las convenciones aplicadas por Thompson para la transcripción a base de su catálogo se aplican los siguientes símbolos adicionales. Se pusieron entre paréntesis recto „[...]“ los elementos reconstruidos y/o dudosos. Con una „x“ minúscula se marcaron los elementos que no se pudieron identificar a base de Thompson. Entre los signos de interrogación „¿?“ aparecen identificaciones que no se pudieron verificar a base del material disponible para el estudio. Con un signo de adición „+“ fueron unidos dos elementos jeroglíficos que aparecen registrados bajo diferentes claves pero que en los textos mayas siempre forman una sola entidad gráfica.
- La transcripción fonémica se realiza de acuerdo a las reglas descubiertas por Yurii Knorosov (1958, 1965) y finalmente establecidas en la "Conferencia de Albany" en 1979 (Justeson y Campbell, 1984). La transcripción fonémica solo puede ser fonémica, ya que desconocemos por completo la articulación real de los distintos signos tal como es el caso en la reconstrucción del sistema fonético de las lenguas coloniales (cfr. Smailus, 1989). Otro punto de vista es adoptado por Houston, Stuart y Robertson (1998) que mantienen que sí es posible una reconstrucción fonética. La traducción fonémica se basa en una innumerable cantidad de publicaciones y manuscritos sobre el desciframiento de los diferentes elementos jeroglíficos. En la bibliografía se indican las obras básicas para este paso analítico. La ortografía empleada para la transcripción fonémica es la que fue adoptada por Alfredo Barrera Vásquez al elaborar su magnífico Diccionario Maya Cordemex publicado en 1980.

2° paso: agrupación morfológica de los fonemas identificados y eliminación de los morfemas, sílabas y vocales redundantes:

3° paso: composición, identificación gramatical y lectura de las frases en el „idioma maya“, p.e. Yucateco colonial, Ch’ol colonial y/ó Tzotzil colonial:

- Para los pasos 2 y 3 el entrenamiento y el conocimiento de la gramática y del vocabulario de las lenguas mayas actuales y coloniales es indispensable para poder identificar y segmentar los morfemas apropiadamente. Hay que tomar en cuenta que las lenguas mayas coloniales y modernas tienen su origen en la(s) lengua(s) maya(s) del período Clásico por lo cual todas las lenguas mayas de las Tierras Bajas deberán considerarse como base lingüística para el desciframiento. Ultimamente se ha tratado de desarrollar una gramática que considera la calidad fonética de las vocales dentro de la escritura jeroglífica. Según Houston, Stuart y Robertson (1998) en los textos jeroglíficos la pronunciación de la vocal central de lexemas mayas sin sufijos gramaticales es manejada mediante la vocal de las sílabas pospuestas. Una vocal congruente o armónica indica que la vocal central es corta mientras que una vocal disarmónica indica que es larga. Sin embargo, existen varios ejemplos que indican el uso indistinto de sílabas armónicas o disarmónicas en contextos idénticos. Esto sugiere que el uso de ciertas sílabas en posición de sufijo no se debe a reglas ortográficas sino a otras convenciones como caligráficas, una posición que se mantiene en el presente estudio.

4° paso: traducción al idioma deseado:

- Las traducciones al castellano también se basan en el Diccionario Maya Cordemex (Barrera Vásquez, 1980).
- Se advierte que en el caso de nombres de lugares, poblaciones y topónimos que existen en la actualidad se retiene la ortografía que es de uso oficial, p. e. Dzibilchaltún en vez de Tsibilchaltún y Ticul en vez de Tikul. En el caso de Acanceh significa que se empleará la ortografía del Diccionario Maya Cordemex cuando se refiere al sitio prehispánico y la ortografía colonial-moderna cuando se refiere al poblado reciente.

5° paso: interpretación del texto considerando el contexto arqueológico, arquitectónico e histórico.

Desgraciadamente hay signos y colocaciones jeroglíficas que se resisten con tenacidad al desciframiento. Una de las causas es el estado deficiente de la documentación de los idiomas ch’olanos y la falta casi completa de informaciones entnohistóricas de calidad sobre los Ch’oles tempranos como las que nos ha dejado Fray Diego de Landa sobre los Mayas Yucatecos en su famosa *Relación de las Cosas de Yucatán* de 1566 (Landa, 1959). Del idioma Maya Yucateco poseemos detalladas gramáticas y voluminosos diccionarios a partir de la Colonia temprana (MYC) realizados por los misioneros franciscanos. Pero como estas obras fueron escritas con la meta exclusiva de convertir a los indígenas Mayas

al cristianismo y hacerlos fieles súbditos a la corona española, les falta el léxico para extensos campos semánticos tales como la religión pre-católica, el sistema gubernamental pre-hispánico, la vida cotidiana, sexualidad indígena, etc. Por tal causa existen cuatro escalas distintas en el desciframiento de los jeroglíficos mayas:

- (1) Hay glifos que se pueden leer fonéticamente y que expresan morfemas o palabras con significado conocido.
- (2) Hay glifos que se pueden leer fonéticamente, pero los significados que tienen los morfemas y las palabras expresadas son desconocidos.
- (3) Una tercera categoría de glifos no se pueden leer, aunque su significado se entiende bastante bien.
- (4) Finalmente, hay signos que no se pueden leer y el significado de los mismos es desconocido.

Se considera un signo jeroglífico efectivamente descifrado, si el valor fonémico encontrado produce lecturas válidas, insertándolo en cualquier otra combinación de signos o cualquier contexto con otros signos. Aunque el porcentaje de los signos descifrados y la cantidad de las palabras legibles e inteligibles crece continuamente, muchas inscripciones todavía contienen signos y glifos de las categorías (2) – (4) arriba señaladas.

2° Procedimientos para el estudio de los monumetos con inscripciones

Alexander Voss y H. Juergen Kremer

La documentación extensa de las inscripciones jeroglíficas en los monumentos mayas es indispensable para un estudio epigráfico sin contratiempo. Desafortunadamente, sólo algunas publicaciones de inscripciones jeroglíficas cumplen con los requisitos para su estudio. Esto significa que a pesar de las publicaciones existentes el estudio epigráfico de dichos monumentos siempre requiere una inspección del monumento original para comprobar y verificar los datos preliminares.

Para el estudio epigráfico de los monumentos mayas con inscripciones jeroglíficas se han desarrollado varias técnicas con distintos enfoques al respecto. Las técnicas usuales en la actualidad son la inspección superficial del monumento a la luz del día, con luz rasante y los así llamados rubbings con papel y tinta china.

La inspección de monumentos con luz se emplea para la documentación fotográfica y dibujos a escala. La exactitud y precisión de estos dibujos depende en gran parte del entrenamiento y conocimiento de los textos jeroglíficos. Mientras que este procedimiento no afecta el monumento físicamente la técnica del rubbing requiere la aplicación del papel sobre la superficie del monumento. El papel es mojado y extendido sobre la parte deseada del monumento. Después de secar la tinta china es aplicada con una esponja en las partes deseadas. El resultado obtenido depende en gran parte de la cantidad y de la habilidad manual en aplicar la tinta. Como se trata de un calco el rubbing también documenta el estado actual de conservación de la superficie del monumento. En algunos casos la superficie está tan gastada que es imposible reconocer rasgos distintivos en el rubbing. Por otra parte el rubbing no requiere entrenamiento ninguno en la escritura jeroglífica maya.

Para el presente estudio solamente se emplearon dibujos hechos a base de fotografías publicadas y copias fotoestáticas de dibujos publicados. Aparte de los datos publicados también se consultó el inventario de la bodega del Museo Regional de Antropología "Palacio Cantón" en Mérida con el fin de obtener informaciones adicionales para la documentación de los monumentos con inscripciones bajo estudio.

En el caso de las inscripciones de los cuartos de la estructura 2 registrados entre 1907 y 1911, sólo se pudieron consultar los dibujos hechos por Adela Breton y Eduard Seler ya que los originales en el Palacio de los Estucos de Acanceh se deterioraron con el transcurso del tiempo. En el caso de la vasija en forma de calabaza agradecemos a la Arqlga. Alicia Beatriz Quintal Suaste y al Arqlgo. Agustín Peña Castillo por sus comunicaciones personales al respecto.

3° *Análisis epigráfico de los monumentos mayas con inscripciones*

Alexander Voss y H. Juergen Kremer

En el siguiente capítulo se presentan los resultados del estudio epigráfico de los monumentos mayas con inscripciones jeroglíficas provenientes de Acanceh, Yucatán, México. El estudio tiene como meta presentar en forma comprensiva los datos históricos que permiten reconstruir el panorama político de la época prehispánica del Clásico.

1) *Vasija en forma de calabaza*

Datos generales

Localización:	Museo Regional de Antropología „Palacio Cantón“, Mérida
Procedencia:	La procedencia de ésta pieza única es problemática. Según Brainerd (1958: 296), quien se basa en la ficha del registro del Museo Mérida (MM), ésta vasija proviene de la pirámide principal de Mayapan. Por otro lado Marquina (1964: 800) escribe que Teobert Maler adquirió esta vasija de la tumba abovedada que se encontraba en la parte superior de la Pirámide de los Mascarones que se localiza al norte de la plaza principal de Acanceh. Sin embargo, en las fotografías del inventario de tal tumba hechas por el mismo Teobert Maler y publicadas por Seler en su artículo (1911; 1961 [1915]) no aparece esta vasija, ni se menciona en el texto. Como alternativa nos queda suponer que proviene de una de las varias estructuras prehispánicas de Acanceh que fueron destruidas a principios del siglo XX durante el crecimiento urbano de Acanceh. La Arqlga. Alicia Beatriz Quintal Suaste tuvo la bondad de indicarnos que probablemente fue encontrado en una estructura destruida durante la construcción de la línea de ferrocarriles henequenera de Acanceh (comunicación personal, agosto 1999).
Inventario:	No. 10-426169; MM-1986-20:176
Adquisición:	Antigua colección del Museo Regional, probablemente de la colección de Teoberto Maler.
Descripción:	Se trata de una vasija fitomorfa, de forma globular con acanaladuras, acabado de color anaranjado pulido, y jeroglíficos incisos. Según Brainerd (1958: 50, 60, 296) este acabado lustroso anaranjado pone a esta pieza dentro de la vajilla Polícromo Regional (Regional Polychrome) que se fecha al Regional Medio (= Clásico Medio = Tzakol, Tepeu 1–2 y 3 temprano = 600–700 dC = 9.8.10.0.0 – 9.14.0.0.0). De acuerdo al estudio reciente de Lilia Fernández Souza (publicado en Schmidt, De la Garza y Nalda 1998 y 1999: 630) esta vasija pertenece al grupo cerámico Timucuy Naranja, caracterizado por una superficie alisada con engobe, que se fecha al Clásico Temprano (300–600 dC). Excepto el texto inciso jeroglífico esta vasija es igual a un cajete fitoformo registrado bajo el número de inventario 10-489000 del Museo Regional de Antropología „Palacio Cantón“. Procedente de Yaxcopoil, también pertenece a la la vajilla Polícromo Regional (600–700 dC) de Brainerd caracterizada por un acabado con un engobe anaranjado lustroso (Agustín Peña Castillo publicado en Schmidt, De la Garza y Nalda 1998 y 1999: 563).
Medidas:	17.8 (17.5) cms de diámetro mayor y altura total actual de 14.2 (14.1) cms.
Inscripción:	6 bloques jeroglíficos incisos arreglados en dos columnas a tres jeroglíficos en cada costado de la vasija (Figura 1; Tabla 1). Para la exposición „Los Mayas“ un estudio epigráfico del texto fue elaborado por Alfonso Arellano. Desafortunadamente, solo partes de éste fueron publicados (Schmidt, De la Garza y Nalda 1998 y 1999: 630).
Conservación:	Mutilada en la parte superior, la boca se perdió completamente, dos de los jeroglíficos están incompletos pero permanecen identificables.
Literatura:	Brainerd, 1958: 296, Fig. 90c; Marquina, 1964: 800; Peña Castillo, 1997, Kremer y Voss, 1998; Schmidt, De la Garza y Nalda 1998: 563, 630; Schmidt, De la Garza y Nalda 1999: 563, 630

Comentarios

El texto en la vasija en forma de calabaza es un texto estandarizado y pertenece al grupo de textos con una Secuencia Primaria Estándar (Primary Standard Sequence – PSS) que fue descrita por primera vez por Michael Coe (1973). La mayoría de estos textos son de carácter dedicatorio. Nos proporcionan informaciones sobre la técnica en que fue aplicada la escritura, a qué tipo funcional pertenece la vasija y cuál fue su contenido y por último quién fue el dueño o el personaje al cual fue dedicada la vasija (Figura 1; Tabla 1)⁵.

El texto comienza con el jeroglífico en posición A1 y sigue hasta B6. La división en dos columnas es intencional y se debe al carácter distinto de la información proporcionada en cada una de las dos columnas jeroglíficas; la columna „A“ se refiere al objeto mismo mientras que la columna „B“ nos proporciona datos sobre el supuesto dueño.

El glifo en A1 nos informa sobre la técnica en la cual fue aplicada la inscripción y fue denominado como *lu*-bat (*lu*-murciélagos) por David Stuart (1989). El desciframiento fue logrado y divulgado mayormente en forma de manuscritos inéditos por el alemán Nikolai Grube y el norteamericano David Stuart entre los años 1986 a 1991. Este glifo se lee *yuxul-il* que quiere decir „su grabado / su incisión“. El morfema *uxul* cayó fuera de uso en el Maya Yucateco en el sentido „grabar, hacer incisión“ pero se conserva en la lengua Maya Mopán en el verbo transitivo *uxic* que significa „cortar, cosechar algo“ (Ulrich y Ulrich, 1976: 233).

El glifo en A2 nos da información sobre el tipo funcional de la vasija. Su desciframiento fue logrado y publicado por los norteamericanos Stephen Houston, Barbara McLeod, David Stuart y Karl Taube entre los años 1987 y 1990. El glifo consiste de los signos T1 /u/, T77var /ch'i⁶/ y T1029var /bi/ y se lee *uch'-ib* que significa „objeto para beber, vaso“. El morfema *uch'* significa „tomar, beber“ en la lengua Maya Ch'ol (Aulie y Aulie, 1978: 125) que corresponde al morfema *uk'* en el Maya Yucateca colonial y moderno (Barrera Vásquez, 1980: 899). El morfema *-ib* es un sufijo instrumental que convierte un verbo en un sustantivo (Smailus, 1989).

El glifo en A3 nos proporciona una información adicional al vaso e indica la bebida que contenía éste. Al mismo tiempo es un buen ejemplo para demostrar algunas peculiaridades del sistema de escritura maya como la negación de la estructura morfé mica y la omisión de sílabas repetitivas.

El primer morfema que se puede aislar de este bloque jeroglífico es *buk* que significa „vestidura“ (Barrera Vásquez, 1980: 67). El morfema se compone por la sílaba /bu/ que es representada por el signo T21 y la consonante K que forma la primera parte de la sílaba /ku/ que es representada por el signo T528. El segundo morfema es *uts* que significa „cosa buena“ (Barrera Vásquez 1980: 901) y es formado por la vocal U que forma la segunda parte de la sílaba /ku/ representada por T528 y la sílaba /tsi/ que se representa por el signo T507. La vocal de la última sílaba se pierde de acuerdo a la regla ortográfica descrita por Knorosov (1958: 290; 1967: 45). La frase puede tomarse como „la vestidura de la cosa buena“ (*buk 'uts*).

Aparte existe otra posibilidad para segmentar e interpretar las últimas dos sílabas. La vocal U que forma la segunda parte de la sílaba /ku/ es empleada para representar el pronombre de la 3a persona singular que es 'u- en las lenguas Mayas. La sílaba /tsi/ se puede usar para indicar la palabra *tsi'* que significa "fresco" (Reents-Budet, 1994: 118, 161 nota 17). En tal caso junto con la palabra *buk* la frase se lee como „la vestidura de su fresco ...“ (*buk 'u-tsi'*). Obviamente, se trata de un juego de palabras.

Los últimos dos signos son empleados para escribir el lexema *kakaw* „chocolate“ (Barrera Vásquez, 1980: 284). El elemento principal representa un pez con el valor silábico /ka/ seguido por un afijo T130 con el valor silábico /wa/. La segunda sílaba /ka/ no está representada. La omisión de una sílaba con valor idéntico a otra en la misma palabra es un fenómeno que se encuentra a menudo en la escritura jeroglífica maya de la época clásica. Sin embargo, en varios casos se observan dos puntos o círculos como determinantes en signos silábicos para indicar la repetición de estos signos. Junto con las dos opciones de lectura expuestas para los jeroglíficos del bloque A2 el texto de la columna A puede leerse como „Es su grabado de la vestidura de la cosa buena chocolate“ o „Es su grabado de la vestidura de su fresco chocolate“. En ambos casos la palabra *buk* se refiere a la vasija misma, que sirve como recipiente para una bebida de chocolate. Por otra parte vale considerar la posibilidad de que la vasija no represente una calabaza sino la vaina de las semillas de chocolate y de tal forma puede considerarse como el vestido de las semillas de chocolate.

En la versión inglesa del catálogo „Los Mayas“ Alfonso Arrellano menciona que en la página 66, renglón b2 del Códice de Dresde se hace una referencia a una ofrenda al Dios B o *Chak* que se describe con la palabra *bukuts* (Schmidt, De la Garza y Nalda 1998: 563, 630). En éste caso la palabra *bukuts* se escribe /**bu-ku-tsu**/ y no se relaciona con *kakaw*.

El glifo B1 forma la primera parte del nombre de la persona a la cual fue dedicado el vaso. Actualmente no se le atribuirá un valor fonémico al prefijo debido a que no es posible su identificación con algún elemento conocido. El elemento principal representa una cara antropomorfa con una mano sosteniendo un hacha. La forma del hocico y el hacha son elementos característicos del Dios B o *Chak* (Zimmermann, 1956; Taube, 1992). El nombre *Chak* es una parte común en los nombres de los gobernantes mayas del clásico (Grube, 1999).

El glifo B2 forma la segunda parte del nombre y constituye una frase nominal que incluye una frase de carácter atributivo-posesivo. Su lectura es problemática ya que las lenguas mayas ofrecen varias posibilidades de agrupar lexemas y relacionarlos unos con otros. La versión aquí expuesta nos parece la mas indicada y es la favorecida entre los autores de este trabajo. La frase nominal comienza con el fonema /u/ (T1) que representa el pronombre de la 3a persona singular. Le sigue el signo T278 /sa/ que es obviamente empleado para representar la palabra *sa* "atole, pucho de masa de maíz" (Barrera Vásquez 1980: 707). Este objeto poseído se relaciona a la entidad cuyo nombre es representado por los signos restantes. Estos son T122 con el valor fonémico /BUTS'/ para "humo" o /K'AK'/ para „fuego“, T819 /**IL**/, T140 /**la**/ y T510 al cual se le asigna tradicionalmente el valor fonémico /EK'/ „estrella“. Los signos T819 /**IL**/ y T140 /**la**/ forman el sufijo atributivo *-il* que indica que la palabra *buts'* o *k'ak'* se relaciona a la palabra *'ek'*. En el diccionario Maya Cordemex la palabra para "cometa, cometa grande" es *buts'il 'ek'* o *k'ak'nah 'ek'* (Barrera Vásquez, 1980: 72, 367). La frase entera debe ser *'u-sa' buts'-il ek'* o *'u-sa' k'ak'-il ek'* que tomamos por "el atole del cometa". En esta lectura la frase nominal alude a la cola del cometa.

El glifo B3 pertenece al grupo de los así llamados glifos emblemas (Berlin, 1958, 1961, 1977; Mathews y Justeson, 1984). El glifo emblema es un título personal y siempre aparece dentro del grupo jeroglífico que concluye la frase nominal de nombres propios. El superfijo T168 forma el lexema /AHAW/ que significa „señor, gobernante“ (Lounsbury, 1973). La consonante final es reforzada por el fonema complementario T130 /**wa**/ . El elemento principal es el elemento distintivo del glifo emblema. En este caso es representado por un cráneo de venado con asta pero sin mandíbula inferior con una banda negra pasando sobre el ojo y el símbolo de porcentaje „%“ en la mejilla. La banda negra y el elemento de porcentaje son los rasgos distintivos del Dios A' (Zimmermann, 1956: 162–163; Taube, 1992: 14, 16). David Stuart propone la lectura /AKAN-KEH/ para este jeroglífico (comunicación personal de Nikolai Grube, junio 1999). Esto implicaría por un lado que en el Clásico Medio el señor de Akankeh estuvo en posesión de un glifo emblema propio que lo denominaba como *'akankeh 'ahaw* (cfr. Voss y Eberl, 1999: 126) y por otra parte nos da a entender que el presente poblado de Acanceh deriva su nombre del asentamiento prehispánico e indica la continuidad del patrón de asentamiento en el noroeste de la península de Yucatán, a partir de la época clásica hasta la presente fecha tal como es el caso para Dzibilchaltun y Mérida (Maldonado, Voss y Góngora, 1999). Una discusión más a fondo de éste importante glifo emblema se presenta en el capítulo que sigue a la descripción y presentación de los textos jeroglíficos de los murales del edificio 2 del Palacio de los Estucos.

Como puede verse, la interpretación a base de la escuela norteamericana es completamente diferente a la lectura de este texto propuesta por la Dra. Galina Yershova⁷⁾ (Tabla 2). Sin embargo, la interpretación distinta de Galina Yershova no se puede explicar solamente a base de algunas identificaciones incorrectas de varios signos que se han empleado en este texto jeroglífico sino que revela un desconocimiento o la negación de publicaciones sobre los estudios comparativos hechos a base de las más de 200 secuencias estándares primarias conocidas hasta la fecha. Estos estudios comparativos indican por ejemplo que el segundo signo en el glifo A2 no es T513 sino que una variante gráfica de T77 que representa un ala de ave con el valor asignado /**ch'i**'⁶⁾. El elemento principal del glifo en A2 no es T764 como sugiere Galina Yershova sino que una sustitución gráfica del signo T585 con el valor fonémico /**bi**' . Se desconocen por completo las razones por las cuales el elemento principal del glifo A1 se identifica con la cabeza del Dios L o T1014 en vez de una cabeza de murciélago T756 que es lo apropiado. El segundo elemento en el glifo A3 no es T45 sino T528 /**ku**/ y el elemento principal del mismo glifo no es una combinación de T683c y T745, sino un solo signo gráfico T738c. En el glifo B2 el elemento principal no es T513 sino una variante del globo ocular T819 con el valor fonémico /**IL**/, „ver“.

Las lecturas propuestas por Galina Yershova indican la supuesta equiparación entre los elementos gráficos y los morfemas de la lengua Maya representada en la escritura. El resultado de esta transcripción es un texto sumamente

esotérico (cfr. el estudio presentado en Peña Castillo, 1997) que causa la sensación que los Mayas de la época clásica se dedicaban en sus inscripciones a la divinación, al esoterismo y al calendario, una imagen sumamente obsoleta que fue creada y propagada por los investigadores Morley y Thompson. Hoy en día las interpretaciones epigráficas basadas en la escuela norteamericana revelan que los textos relatan sobre eventos cotidianos, eventos políticos, matrimonios, nacimientos y muertes, datos genealógicos, eventos ceremoniales y rótulos de nombre sobre diversos objetos de la nobleza maya de la época prehispánica tal como lo es el texto sobre la vasija bajo estudio (cfr. M. Coe, 1992).

Como resumen podemos constatar que el texto de la vasija indica que se trata de un contenedor para una bebida de chocolate y que su dueño fue denominado como señor de Akankeh. Aunque no existe un análisis químico del interior de la presente vasija el texto si puede considerarse como verídico en respecto al contenido ya que en el caso de una vasija estucada y pintada con un texto jeroglífico procedente de la tumba 19 de Río Azul (Estructura C-1, siglo V dC) se analizaron los residuos que contenía y se comprobó que se trataba de chocolate (Stuart 1988: 156). Al mismo tiempo el texto jeroglífico de esta vasija nos hace entender que contiene chocolate (Stuart 1988). La lecutra y las posibles conjeturas socio-políticas en base al glifo emblema 'akankeh 'ahaw de la frase nominal parecen ser concisas en si, pero la procedencia no tan clara de esta vasija puede poner en duda la asociación propuesta. Afortunadamente poseemos de dos ejemplos irrefutables que si indican que el jeroglífico que consiste de los rasgos del Dios A' y una cabeza de venado con asta es procedente de Akankeh como se demostrará en los siguientes párrafos.

2) Los textos jeroglíficos de la estructura 2 del Palacio de los Estucos, Acanceh

Datos generales

- Localización:** Pertenecen a los murales de los cuartos de la estructura 2 del Palacio de los Estucos (Figura 2). Según las escasas informaciones que poseemos sobre las inscripciones jeroglíficas procedentes del Palacio de los Estucos de Acanceh deben haber sido textos que acompañaban a individuos en varias escenas iconográficas como parte de los murales de los cuartos⁸⁾ de la estructura 2 del Palacio de los Estucos que se ubican en frente de la fachada norte de la estructura 1 que conserva un friso de estuco en el paramento superior de la fachada (Breton, 1908: 36; Seler, 1911; 1961 [1915]: 392, 403). Se desconoce si los murales vienen exclusivamente de uno de los cuartos o cada uno de uno de los tres cuartos de la estructura 2. Según lo que dice Seler se localizaban en el cuarto en frente del friso estucado. Lo más probable es que se referiría al cuarto 2, pero con base en las leyendas de las imágenes nos parece que hablan de diferentes cuartos. Sin embargo, las frases identificables de Seler en las acuarelas de Breton son exclusivamente de los murales 1 y 2.
- Descripción:** Se trata de murales con escenas iconográficas con individuos en pie, ricamente adornados con penachos de plumas verdes. Una descripción detallada es proporcionada por Mary E. Miller (1991). Los textos jeroglíficos contienen información calendárica y frases nominales que obviamente denominaban a los individuos retratados.
- Inscripción:** Las pinturas murales fueron documentadas y copiadas con acuarelas por Adela Breton en tres tiras de papel de aproximadamente 1 m de ancho y 2 m de alto cada uno. En el trabajo de Miller son enumerados como mural 1 a mural 3. Para el presente estudio las inscripciones de cada mural se denominan por el número del mural y una letra minúscula. En total identificamos tres inscripciones jeroglíficas en el mural 1 a-c (Figura 3 a-c; Tablas 3-5), cinco en el mural 2 a-e (Figura 4 a-e; Tablas 6-10) y tres inscripciones en el mural 3 a-c (Figura 5 a-c; Tablas 11-13). La inscripción 1a es una cuenta larga severamente destruída lo cual, lamentablemente, impide la reconstrucción de la fecha. Las otras inscripciones son frases nominales. De los textos documentados por Adela Breton algunos también fueron publicados por Eduard Seler. Del texto 1a de Breton, Seler documenta los jeroglíficos pD1, pD2, pE1, y pE2 (Seler 1961 [1915]: Abb. 6) y en el caso del texto 2c de Breton podría tratarse del mismo jeroglífico pK1 publicado por Seler en su figura 7 (Figura 4 c; Seler 1961 [1915]: Abb. 7). El texto 1b de Breton se aprecia mejor en el boceto de Seler (Figura 3 b; Seler, 1911, 1961 [1915]: Abb. 9). En dos casos Seler presenta dibujos de jeroglíficos que no fueron documentados por Adela Breton en sus acuarelas (Figuras 6 y 7; Seler, 1911, 1961 [1915]: Abb. 5, 8).
- Conservación:** Lamentablemente no se conservan los murales originales ya que los edificios prehispánicos fueron parcialmente destruídos para reutilizarlos como material constructivo en edificios recientes pero existen dibujos de acuarelas de escala 1:1 hechas por la dibujante e artista Adela Breton en 1908 que

se conservan en el Bristol Museum and Art Galleries, Bristol, Inglaterra. Las acuarelas han sido publicadas en color y blanco y negro por Mary E. Miller (1991). Adicionalmente poseemos bocetos de algunos de los textos que acompañaban las escenas iconográficas hechas por Eduard Seler en los años 1907 y 1911 respectivamente (Seler, 1911, 1961 [1915]: 403–404, Abb. 5–9).

Literatura: Andrews IV., 1965; Breton, 1908; Miller, 1991; Seler, 1911, 1961 [1915]

Comentarios

Como ya hemos mencionado al describir las inscripciones, la mayoría de los textos representa frases nominales de los individuos retratados en los murales. Ya que todos estos textos presentan daños considerables no es posible presentar una interpretación completa de éstas inscripciones. Para el presente estudio nos conformaremos con presentar comentarios para los textos que conservan suficientes rasgos identificables.

El primer texto a discutir es la inscripción 1a. Se trata de una cuenta larga que es anotada arriba de la escena iconográfica (Figura 3a; Tabla 3). Lamentablemente, no es posible de reconstruir la fecha ya que todos los elementos que permitirían una identificación unívoca de la fecha están destruidos. El Tzolkin (C1) igual que el Haab (F2) han desaparecido. Lo que podemos reconstruir es toda la serie suplementaria con el Dios de la Noche G3 (D1), la presente lunación (D2), el nombre individual de ésta lunación (E1) y el tiempo total de la lunación (E2). Los dos textos restantes 1b y 1c del mismo mural son las frases nominales de los individuos representados (Figura 3 b–c; Tablas 4–5).

En el caso de los murales 2 y 3 se trata exclusivamente de frases nominales (Figura 4 a–e y Figura 5 a–c; Tablas 6–13). Solo vale aquí enfocar nuestra atención en la primera frase 2a (Figura 4a; Tabla 6) ya que contiene rasgos que pueden reconstruirse como partes de un glifo emblema. Se trata de la parte posterior de la cabeza de un venado que se identifica mediante la línea sinuosa que es el elemento característico de la oreja de éste animal. El superfijo lo reconstruimos como T168 /**AHAW**/ ya que el posfijo es claramente T130 /**wa**/ que es un complemento silábico para el logograma previamente mencionado. Aunque no es posible detectar los rasgos del Dios A' es obvio que estos elementos sobrevivientes son muy similares al glifo emblema identificado sobre la vasija en forma de calabaza (ver arriba) por lo cual sugerimos que se trata del mismo glifo emblema para denominar a un *'akankeh* *'ahaw* o señor de Akankeh.

Esta interpretación es confirmada por la presencia independiente del topónimo para Akankeh en los mismos murales del edificio 2 del Palacio de los Estucos. El topónimo para Akankeh fue documentado solamente por Eduard Seler (Figura 7; Tabla 15) e identificado por Nikolai Grube (2000). En este caso el nombre Akankeh es escrito por separado en dos bloques jeroglíficos lo cual ayuda establecer el orden apropiado para la lectura de los elementos amalgamados en los otros dos casos. Primero vemos el signo T1042 /**AKAN**/ con el complemento T23 /**na**/ para representar la cabeza del Dios A'. Le sigue la cabeza de un venado T796 /**KEH**/. La discusión más a fondo de éste importante glifo emblema se presenta en el siguiente capítulo.

4° **El glifo emblema de Akankeh, Yucatán, México**

Alexander Voss y H. Juergen Kremer R.

En el presente capítulo se presenta el estudio sobre el glifo emblema de Akankeh. Como hemos podido demostrar, tal glifo aparece una vez en la vasija en forma de calabaza y otra vez en una de las frases nominales del mural 2 del edificio 2 del Palacio de los Estucos. El elemento principal también es documentado como nombre de lugar en los mismos murales. Este elemento principal consiste en una combinación de los rasgos del Dios A' y una cabeza de venado con asta. Por razones didácticas hemos optado por restringirnos en los anteriores párrafos a la lectura exclusiva de este jeroglífico como /**AKAN-KEH**/. Sin embargo, con esta opción anticipamos el resultado de una discusión acerca de las posibles lecturas que ofrecen los signos jeroglíficos empleados. Por lo tanto nos parece indicado exponer en los siguientes renglones el estudio epigráfico-lingüístico que nos lleva a sugerir la adopción como forma más viable la lectura 'akankeh' para el glifo emblema del sitio prehispánico de Akankeh.

1) **Descripción de los signos que constituyen el glifo emblema de Akankeh**

Recapitemos sobre algunas de las observaciones ya hechas en las descripciones de los textos jeroglíficos provenientes de los vestigios arqueológicos del presente poblado de Acanceh. Como hemos visto, el glifo emblema de Akankeh consiste del superfixo T168 /**AHAW**/ para „señor, gobernante“ (Lounsbury, 1973). La consonante final es reforzada en ambos casos documentados por el fonema complementario T130 /**wa**/. En la vasija en forma de calabaza el elemento principal del glifo emblema consiste de un cráneo de venado con asta pero sin mandíbula inferior, una banda negra pasando sobre el ojo y el símbolo de porcentaje „%“ en la mejilla. La banda negra y el elemento de porcentaje son los rasgos distintivos del Dios A'. Zimmermann fue el primero en reconocer esta entidad en los códices, p.e. en las páginas 5b, 6a, y 12b del Códice de Dresde (Zimmermann 1956: 162–163; Taube 1992: 14, 16) y Grube y Nahm recolectaron sus ocurrencias en los textos de vasijas cerámicas policromas (Grube y Nahm 1994: (1994: 707–709). En el segundo caso documentado del glifo emblema de Akankeh solo se observan los rasgos distintivos de una oreja de venado. En el caso del nombre de lugar el elemento principal del glifo emblema de Akankeh es escrito por separado en dos bloques jeroglíficos lo cual ayuda establecer el orden apropiado para la lectura de los elementos amalgamados en los otros dos casos. Primero vemos el signo T 1042 con el característico elemento de porcentaje „%“ en la mejilla para representar la cabeza del Dios A'. Le sigue la cabeza de un venado T796.

Con base en el glifo emblema de la vasija en forma de calabaza David Stuart propone la lectura /**AKAN-KEH**/ para el elemento principal de éste jeroglífico (comunicación personal de Nikolai Grube, junio 1999; cfr. Voss y Eberl, 1999: 126). Vemos ahora como se llega a proponer tal lectura.

2) **Lectura fonémica de los signos que constituyen el glifo emblema de Akankeh**

Como podemos observar, el elemento principal del glifo emblema consiste de dos signos jeroglíficos los cuales representan entidades discernibles e identificables en base a sus rasgos particulares. Se trata del llamado Dios A' y una cabeza de venado. Los valores fonémicos para ambos se reconstruyen como logogramas, o sea signos que denominan los co-relatos existentes en el mundo conocido y percibido por el hombre maya prehispánico. La dificultad con logogramas consiste en que pueden ser ambivalentes en sus valores fonémicos ya que ciertas representaciones pueden ser conocidas bajo diferentes términos o son pronunciados de distintas formas. Para eliminar ambigüedades los escribas mayas empleaban complementos fonémicos, o sea, signos silábicos que se añaden a estos logogramas para reproducir parcialmente los fonemas deseados.

En ambas ocurrencias del glifo emblema no aparecen complementos fonémicos. Solo en el caso del topónimo el signo T1042 para el Dios A' se le añade un signo T23 /**na**/ en posición final que indica que la palabra representada por T1042 termina en N. Varias ocurrencias en los monumentos escultóricos, vasijas policromas y en los códices que presentan este posfijo (Figura 8). Sin embargo, la consonante final no aporta mucho a la lectura definitiva del logograma T1042 ya que es muy frecuente en las inscripciones.

En un solo caso documentado hasta la fecha existe un prefijo al signo T1042 que aporta a la lectura /**AKAN**/. Se trata de uno de los jeroglíficos de la frase nominal de una de las entidades mitológicas de la vasija Kerr No. 791 (Kerr, 1989) que fue analizada por Berthold Riese (1988). En la escena iconográfica el ser sobrenatural es representado como un individuo masculino en gesto de baile sosteniendo una piedra en la mano derecha (Figura 9 a). Su frase nominal aparece al lado derecho. Su denominativo consiste de dos jeroglíficos, una mano sosteniendo una piedra seguida por el signo T1042. Grube y Nahm (1994: 709) observan que en éste caso T1042 lleva el ya conocido sufijo T23 /**na**/ y T12 /**a**/ en frente dando una posible lectura /**a-...-na**/. Ya que en la iconografía el Dios A' se asocia con enemas, llegan a la conclusión que es probable que se relaciona con 'akan el dios de bebidas alcohólicas (Ciudad Real 1984: fol. 1v; Grube y Nahm, 1994: 709). La suposición que el signo silábico T12 funcione como complemento fonémico es afirmado por su ausencia en una frase nominal de un individuo que contiene la misma combinación de denominativos, una mano sosteniendo una piedra seguida por el signo T1042 (Kerr, 1997: No. 5070; Figura 9 b).

Un contexto especial para el signo T1042 es el texto dedicatorio (Secuencia Primaria Estándar – Primary Standard Sequence) de la vasija Kerr No. 625 (Kerr, 1989; Figura 11). Aquí el signo T1042 es obviamente empleado por su valor fonémico para escribir otra palabra. El jeroglífico se escribe T232.178:1042:142 /**u-la-AKAN-ma**/ dando 'u-lakam lo cual significa „su grande ...“ o „su gordo ...“. Esta ocurrencia de T1042 en la cual solo se emplea por su valor fonémico para crear una nueva palabra es una prueba afirmativa para la hipótesis de que T1042 es un logograma con el valor fonémico /**AKAN**/.

Sin embargo, en respecto al significado de la palabra 'akan existen varias alternativas. Como mencionábamos, Grube y Nahm proponen que el signo T1042 se relaciona con 'akan el dios de bebidas alcohólicas (Grube y Nahm, 1994: 709). También es posible que 'akan significa „sosegado“ ya que el Dios A' se asocia al autosacrificio y suicidio como lo indica su nombre en los casos de la vasija 40 de Robicsek y Hales (1981: 28, 46, Vessel 40; Figura 8 c) y el llamado „Altar Vase“ (G. Stuart, 1975: 774–775; Figura 8 d) mas las escenas respectivas donde lo vemos mutilandose el cuello con un hacha (Kremer y Flores, 1993). De último podría suponerse que ninguno de estos dos significados aplica y que el jeroglífico fue principalmente escogido para representar el valor fonémico 'akan como lo indica el ejemplo en la vasija Kerr No. 625. De tal manera T1042 se usaría en el sentido de „bramir“ o „gemir“ para describir un rasgo particular del venado que es el sustantivo relacionado en nuestro caso.

Aparte hay indicaciones que el signo T1042 también adquiere el valor fonémico /**LAHUN**/ en contextos numéricos y calendáricos (Prager, 1997). Como podemos observar en los ejemplos escogidos (Figura 10) el signo T1042 con el característico elemento de porcentaje „%“ en la mejilla reemplaza el valor numérico 10 para escribir el nombre del 13º gobernante de Copan, Honduras *waxaklahun* 'u-bah k'awil.

Hay que constatar que para la lectura exclusiva *keh* de la cabeza de venado T796 como lo sugiere David Stuart no hay argumento alguno sino la simple preferencia de la denominación para venado en Mayathan o lengua Maya Yucateco al término cholano *chih* ya que en los casos provenientes de Acanceh carecemos de fonemas complementarios en este logograma. En el norte de la península de Yucatán las lenguas de las tierras bajas mayas del sur, o sea las cholanas como el Tzeltal, Tzotzil y Ch'ol, forman un elemento constitutivo de la cultura maya del norte de Yucatán. Vale mencionar aquí el caso de la conocida estela de Tabi que se encuentra en la exposición permanente del Museo Regional de Antropología „Palacio Cantón“, Mérida. Según el estudio epigráfico del texto de éste monumento (Kremer y Voss, 1998; Voss y Kremer, 1998: 76) el jeroglífico B se lee *chih* y se refiere al venado cargado por los dos cazadores en el monumento. Aunque el monumento origina de la zona Puuc que es territorio de habla Maya Yucateco en la actualidad es interesante observar que el texto no emplea la palabra *keh* para denominar el venado sino que el nombre apelativo *chih* de acuerdo a las lenguas cholanas de las tierras bajas mayas del sur. Este modo de escribir corresponde a los ejemplos conocidos de vasijas policromas y a los textos que acompañan las escenas en el capítulo sobre la caza en el Códice de Madrid (Códices Mayas, 1985). En el Maya Yucateco colonial el cazador o flechero de animales es llamado *ah keh* (Barrera Vásquez 1980: 308). Sin embargo, en el Códice de Madrid se nombra *ah chih* de acuerdo a las lenguas mayas de las tierras bajas del sur. En este contexto solo vale mencionar que 15 kms al sur de Mérida se ubica una población llamada San Pedro *Chimay*. Esta palabra denomina al venado grande (*Odocoileus virginianus*) que en la lengua Ch'ol es conocido como *chijmay* (Aulie y Aulie, 1978: 48, 182). La preferencia del término yucateco solo se entiende en vista del nombre actual del poblado de Acanceh que es exclusivamente en lengua Maya Yucateco.

3) Interpretaciones y suposiciones

En resumen, vemos que existen por lo menos dos lecturas alternativas para el glifo emblema de Akankeh, una sería *'akan chih* y la otra *'akan keh*; descartamos de antemano las posibilidades alternativas de *lahun chih* y *lahun keh* ya que T1042 no se emplea en un contexto numérico-calendárico. En vista de la influencia que debieron haber tenido las lenguas cholanas en el norte de la península de Yucatán durante la época clásica ambas lecturas no son contradictorias. Más bien, la falta de complementos fonémicos que restringen la pronunciación pudo haber sido usado para crear dos distintos niveles de integración socio-política. La pronunciación cholana sería empleada con fines sociopolíticos supra-regionales que abarcarían hasta todo el área de las tierras bajas mayas y la versión yucateca con fines regionales según las necesidades. Por lo tanto, el nombre actual representaría la preferencia del término yucateco al cholano. Esto aparenta ser un reflejo de los procesos socio-políticos y demográficos que sucedieron en torno a la desintegración del sistema socio-político en el sur de las tierras bajas mayas durante la transición del Clásico Terminal al Posclásico Temprano y el surgimiento de los asentamientos mayas en el norte de la península cuyos habitantes eran en mayor parte de habla Maya Yucateco. Lo cholano obviamente perdió su función integral de la comunidad maya y fue reemplazado por la lengua regional.

En el caso de traducciones a otros idiomas esta ambivalencia fonémica no tendría influencia alguna. Lo que sí influye son los posibles diferentes significados del lexema *'akan* y su pertenencia a diferentes clases de palabras según su posición inicial en la frase *'akan keh* o *'akan chih*. La palabra *'akan* (T1042) puede ser un sustantivo y formaría la primera parte de una palabra compuesta o puede funcionar como atributo-adjetivo para clasificar una calidad específica de *keh/chih* (T796). Tomando en cuenta estas posibilidades la expresión bajo estudio podría significar „*'akan*-venado“ o se trataría de un „venado *'akanico*“. Ambas traducciones se basan en la interpretación de *'akan* hecha por Grube y Nahm (1994: 709). Si *'akan* se usa en el sentido de „sosegado“ la frase significaría „venado sosegado“ y si se refiere al llanto del venado se trataría de un „venado bramidor“ o „venado gemidor“. Ya que todos estos significados pueden ser relacionados con el glifo emblema y todos dan sentido nos hace pensar que la frase *'akan keh* o *'akan chih* expresaba el sustento de la vida humana con base en la muerte del venado como gama principal de los cazadores y alimento importante para la diversificación de la dieta cotidiana (cfr. Voss y Kremer, 1998: 74–75).

En términos cronológicos la existencia del glifo emblema de Akankeh es de suma importancia para la reconstrucción del panorama histórico del noroeste de la península de Yucatán. El fechamiento de la vasija en forma de calabaza hacia el Clásico Medio (600–700 dC) según las indicaciones hechas por Brainerd (1958: 296) implicaría por un lado que en el Clásico Medio el señor que ejercía su mando sobre el sitio prehispánico de Akankeh estuvo en posesión de un glifo emblema propio que lo denominaba como *'akankeh 'ahaw* o *'akanchih 'ahaw* y por otra parte nos da a entender que el presente poblado de Acanceh deriva su nombre del asentamiento prehispánico e indica la continuidad del patrón de asentamiento en el noroeste de la península de Yucatán, a partir de la época clásica hasta la presente fecha tal como es el caso para Dzibilchaltun y Mérida (Maldonado, Voss y Góngora, 1999).

4) Consideraciones finales

La presentación detallada del estudio epigráfico y lingüístico nos pareció razonable en vista de las diversas interpretaciones posibles que se desarrollan en torno a un solo jeroglífico. Las informaciones que pudimos extraer del glifo emblema de Akankeh marcan la complejidad del tema en su aspecto histórico y socio-político. Podemos suponer que por lo menos durante unos 200 años del Clásico medio hasta el Clásico terminal los señores de Akankeh hacían uso de un glifo emblema que nos permite la identificación de éste señorío en el noroeste de la península de Yucatán. En términos lingüísticos también es posible llegar a resultados y suposiciones interesantes. En primer lugar hemos visto que el glifo emblema de Akankeh se lee en cholano *'akan chih* y en yucateco *'akan keh*. Esta ambigüedad lingüística se debe a la preferencia del cholano como lengua general durante el Clásico en todo el área maya. El uso exclusivo del término *'akan keh* en el nombre del presente poblado de Acanceh nos hace entender que existe un patrón de asentamiento continuo de una población maya yucateca desde el Clásico hasta la presente fecha. Esta observación lo hace razonable de adoptar como forma más viable la lectura *'akankeh* para el glifo emblema del sitio prehispánico de Akankeh. Sin embargo, solo se trata de una modesta preferencia por parte de los autores de este capítulo.

5° *Análisis iconográfico del friso de estuco del Palacio de los Estucos*

Dehmian Barrales Rodríguez

El friso fue descubierto originalmente en 1906 cuando habitantes del pueblo de Acanceh dismantelaban una estructura prehispánica con objeto de abastecerse de material constructivo. Aunque el hallazgo llamó la atención y atrajo al sitio a un buen número de viajeros e investigadores, no fue sino hasta 1908 cuando la artista inglesa Adela Breton publicó un breve artículo en el cual presentaba las reproducciones en acuarela que había realizado de las pinturas murales del edificio 2 durante su estadía de 5 semanas en Acanceh un año atrás. Breton reprodujo también el friso de estuco modelado con la misma técnica, pero sus dibujos permanecieron inéditos en el City of Bristol Museum, Inglaterra hasta 1991, año en que Virginia E. Miller los publicó en su totalidad junto con su interpretación iconográfica tanto del friso como de las pinturas murales.

No obstante, Seler visitó Acanceh ese mismo año y documentó el friso en el estado en que fue hallado mediante un dibujo en tinta (Figura 12) y con fotografías de Wilhelm von den Steinen (Seler, 1911; 1961 [1915]). Asimismo, procedió a identificar cada uno de los motivos y personajes que integran el friso, pero no se aventuró a proponer interpretación alguna, esperanzado en que posteriores excavaciones revelarían otras porciones del friso en las fachadas restantes del edificio.

Datos generales

Localización:	Sección superior de la fachada norte del edificio 1 de la Estructura 2, mejor conocida en la literatura como Palacio de los Estucos.
Descripción:	En su estado original, el friso cubrió un área de 13 mts de largo (longitud total del edificio 1) por 2 mts de altura. Consta de dos planos enmarcados horizontalmente por una banda inferior que estuvo rematada en ambos extremos con cabezas de serpiente, y por otra superior que presenta una repetición de motivos que cuelgan de una sucesión de rizos o volutas. El plano inferior está formado por 11 personajes, mientras que en el superior se observan otros 9, todos ellos representados en el interior de marcos individuales. Ambos planos estuvieron delimitados en sus extremos laterales por un par de aves colosales cuya altura iguala a la del friso.
Conservación:	Por desgracia, el friso permaneció en la intemperie y sin tratamiento alguno desde su descubrimiento hasta 1933, cuando fue consolidado por Miguel Angel Fernández, quien hizo además colocar un techo protector sobre éste (Fernández, 1939). Actualmente, se conserva del friso aproximadamente solo una tercera parte, correspondiente a su sección central-occidental. Las aves colosales y remates en forma de cabeza de serpiente que remataban lateralmente la escena y la banda inferior, respectivamente, se han desintegrado por completo, así como varios de los personajes reportados por Seler (1911; 1961 [1915]) y Breton (1908), de los cuales perduran sólo los personajes 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19 según la nomenclatura establecida originalmente por Seler (1911; 1961 [1961]).
Literatura:	Breton, 1908; Seler, 1911, 1961 [1915]; Marquina, 1951; Von Winning, 1985; Miller, 1991.

Motivos iconográficos del friso

a) Moldura superior

Consta de una serie de rizos o volutas representados en color azul, de la cual, pende un motivo que se repite a lo largo de toda la moldura y que consiste en un elemento oval alargado de color amarillo claro junto al que se observa un objeto redondeado y rojo decorado con un tocado circular de plumas recortadas elaborado en azul, rojo y amarillo. Como se verá más adelante, éste mismo tocado se aprecia en varios de los personajes del friso (Seler, 1911; 1961 [1915]: 394).

Seler (*Ibid.*) identifica la serie de volutas como espuma acuática, pero señala el uso del mismo motivo para representar el plumaje delicado del cuello y alas de aves en el propio friso. Sobre el elemento colgante no ofrece explicación alguna, pero le identifica como un caracol yuxtapuesto a un corazón ornamentado.

Posteriormente, Von Winning (1985) asoció dichas volutas con la representación de nubes portadoras de lluvia, a la vez que tomó el motivo pendiente como una variante del elemento *eye-and-drop*, "ojo-y-gota" de la iconografía teotihuacana, el cual se relaciona con la lluvia y la fertilidad. Más aún, dicho autor interpreta la banda completa como el aspecto celeste de *Itzamna'* como portador de las lluvias (*Ibid.*: 36, fig. 41).

Miller (1991) por su parte, identifica las volutas azules como símbolo de agua no sólo en Teotihuacan sino prácticamente a nivel pan-mesoamericano (*Ibid.*: 25), e interpreta el empleo de dicho motivo en el cuello y alas de las aves como versiones abreviadas de la banda acuática. Con respecto al elemento que de ella cuelga, acepta la propuesta de Von Winning de que se trata de una variante del *eye-and-drop* teotihuacano e infiere que el uso del tocado de plumas para adornar el ojo estilizado debe deberse al carácter precioso y benéfico del agua.

A decir verdad, resulta difícil aceptar la hipótesis de que la moldura superior representa un cuerpo acuático de cualquier tipo, cuando el propio friso nos ofrece abundante evidencia de que este motivo fue empleado para representar cierto tipo particular de plumas y no agua. De hecho, el elemento oval que cuelga de la banda puede también observarse bajo las volutas del cuello y alas de las aves, lo que funcionalmente le identificaría asimismo como una pluma y no como una gota de agua, mientras que el supuesto ojo se encuentra adornado mediante un tocado elaborado, según parece, precisamente con plumas.

Finalmente, Miller no explica el por qué de la existencia de "bandas acuáticas abreviadas" bajo el gárgula y alas de las aves representadas en el friso, mientras que sí existe evidencia suficiente como para argumentar la presencia de un elemento emplumado en la parte superior del friso, tal y como veremos a continuación.

b) Banda o moldura inferior

La banda inferior está formada por una moldura que abarcaba la longitud total de la escena, y que en sus extremos laterales estuvo rematada por dos cabezas de serpiente. El cuerpo de esta serpiente bicéfala presenta dos motivos alternados delimitados entre sí mediante tres bandas verticales. El primer motivo consta de dos bandas curvas entrelazadas y pintadas de azul sobre un fondo rojo, y que encierran en el espacio donde se intersecan un par de círculos rojos. El segundo motivo consiste en el signo T687a (Thompson, 1962) representado igualmente en azul sobre un fondo rojo. Las bandas verticales que separan dichos elementos eran amarillas con excepción de la central, que estuvo pintada de rojo.

Seler (1911, 1961 [1915]: 393) menciona que de esta banda horizontal que sustenta la escena se conocen abundantes ejemplos de carácter astronómico (*vid.* Förstemann, 1886: 16) que han sido denominados bandas planetarias, y que cuando están rematados en sus extremos por cabezas de serpiente representan la bóveda celeste. Aunque cuando se descubrió el friso sólo se halló la cabeza correspondiente al costado este de la fachada y apenas un fragmento de la occidental, la posición invertida de la cabeza oriental hizo suponer a Seler que ello obedecía a su orientación, y que al pertenecer ésta a dicho rumbo cardinal, relacionado con la muerte y el Inframundo, se le había representado muerta, mientras que la otra cabeza, asociada al nacimiento del sol, debió haber sido representada viva y en posición normal.

Por otra parte, Von Winning (1985: 15) interpreta esta moldura como el piso de la casa de *Itzamna'*, reforzando su asociación con el aspecto celeste de dicha deidad.

Aunque Miller (1991: 27) sí reconoce en esta moldura una versión de la criatura bicéfala celestial, parece conceder mayor importancia a su frecuente empleo como marco o base de representaciones iconográficas que a su significado como marcador locativo de la bóveda celeste.

Resulta importante reconocer esta moldura inferior como la representación del cielo, pues ello nos permite explicar el motivo de plumas observable en la moldura superior. En efecto, existe un considerable número de ejemplos en los que podemos apreciar una escena iconográfica dada sustentada o delimitada lateralmente por la serpiente bicéfala de la bóveda celeste, y coronada por el ave celeste *Itzam Yeh* (Freidel, Schele y Parker 1993; Schele 1998) identificada como *Vucub Caquix* en el mito quiché del *Popol Vuh* (*vid.* estelas 11, 14, y 33 de Piedras Negras; el Tablero de la Cruz y el Sarcófago del Templo de las Inscripciones de Palenque y la vasija Kerr No. 3844, por sólo citar algunos ejemplos), así como también podemos hallar representaciones en las que ambos elementos, bóveda y ave celeste, se encuentran fusionados en una sola banda o moldura, como es el caso de la Casa E del Palacio de Palenque o la propia Estela 32 de Naranjo que Miller (1991: 27–28) cita como metáfora de "cielo y lago o tierra".

De esta manera, podemos establecer que no tiene nada de extraño en el arte Maya la delimitación de una escena mediante una moldura superior relacionada con el ave celestial *Itzam Yeh*, y una inferior que represente la bóveda celeste, ambas funcionando como marcadores locativos que indican que la escena se está llevando a cabo en el cielo, a la vez que no se conocen hasta el momento ejemplos en los que una banda acuática se coloque por encima de la representación de la bóveda celeste, y menos como marcos de una escena iconográfica.

c) Aves colosales

Debido al severo deterioro que presentaban estas aves al momento del hallazgo del friso, no hay muchos detalles que rescatar de ellas, salvo que presentan en las alas plumaje de color azul, verde, amarillo y rojo. Asimismo, además del motivo de plumas pequeñas y finas arriba discutido, se observa en ellas un diseño virtualmente idéntico – aunque invertido – de uno de los otros motivos que describiremos en el próximo apartado.

Seler (1911; 1961 [1915]: 394–395) se limita a señalar que el friso tuvo dos grandes aves⁹⁾ que abarcaban su altura total y colocadas en las esquinas de la fachada.

Aunque Miller (1991: 29) sostiene que las fachadas superiores de los edificios mayas del norte suelen terminar en las esquinas con grandes mascarones que generalmente representan a *Chaak*, dios de la lluvia, finalmente concede (*Ibid.*: 30) que las aves del friso de Acanceh pudieron ser versiones mayores del ave celestial.

La conclusión de Miller no deja de ser interesante, máxime cuando Linda Schele demuestra que la abrumadora mayoría de los mascarones de las fachadas superiores de los edificios del norte de Yucatán representan en realidad no a *Chaak* sino precisamente al ave celeste, *Itzam Yeh* (Freidel, Schele y Parker, 1993; Schele, 1998).

Con base a todo lo anterior, podemos establecer que tanto el concepto como la composición del marco de la escena iconográfica son enteramente mayas, y no una "especie de marco 'bicultural' para los personajes representados en la fachada: el superior, derivado posiblemente de la pintura mural teotihuacana, y el inferior, representando un concepto esencialmente Maya" (Miller, 1991: 29, traducción del autor).

d) Ofrendas colocadas entre los marcos individuales

Colocados entre los marcos individuales de la fila superior de personajes, se observa una serie de objetos redondeados que presentan un diseño idéntico al observado en las alas de las aves celestes (*vid. supra* Alas Colosales) con la excepción de que en este caso se encuentra invertido y al parecer contenido en un cajete representado en corte. En la parte superior de éstos motivos se aprecia un objeto redondeado marcado por puntos y líneas, coronado por un largo apéndice ondulado decorado del mismo modo. Los colores empleados son azul para el cuerpo del contenedor, azul y rojo para el diseño que imita las alas del ave celeste, y amarillo para el elemento abultado y el apéndice ondulado, éste último con una línea central en azul.

Seler (1911; 1961 [1915]: 395–396) identifica este motivo como una escudilla de barro conteniendo un bulto de plumas, mientras que Von Winning (1985: 36) sostiene que el recipiente es una piel de ardilla¹⁰⁾ conteniendo una ofrenda de incienso en combustión.

Ambas posturas son rechazadas por Miller (1991: 31–32), quien relaciona la vasija con representaciones teotihuacanas y mixtecas, a la vez que identifica el contenido como agua y papel ensangrentado e interpreta el apéndice ondulado como una espina de raya o lanceta de obsidiana.

Los bultos, denominados *ikats* por los Mayas del Clásico, son un motivo frecuente en la iconografía maya, y aunque el papel ensangrentado e implementos de autosacrificio son elementos clave de su contenido (Barrales, 2000), no existe evidencia iconográfica alguna de que el agua como tal haya formado parte de dichas ofrendas. Si bien, es cierto que elementos de concha y otros materiales marinos sí formaron parte esencial de su contenido, pero cuya presencia sin embargo hace referencia no al agua como elemento, sino al mar primordial en el que se llevaron a cabo diversos eventos de la Creación según la mitología maya (*Ibid.*; Freidel, Schele y Parker, 1993).

La identificación más acertada es a nuestro juicio la de Seler, sobretodo si consideramos que existe suficiente evidencia como para sugerir que dichos bultos eran colocados dentro de vasijas, a la vez que el nudo que los ataba a menudo se representaba adornado mediante largas plumas (Barrales, 2000).

e) Marcos individuales

Cada uno de los personajes representados en el friso están enmarcados por una doble banda escalonada pintada generalmente con colores alternados y sin ningún patrón reconocible en cuanto a la selección de colores (Von Winning, 1985: 7), los cuales incluían el verde, azul, rojo y amarillo.

Mientras que Seler no se detuvo a analizar de manera individual este motivo, Von Winning (1985: 10–12) y Miller (1991: 31) se inclinan a creer que éstos marcos evocan colinas o montañas, cuevas o lugares subterráneos, o bien entradas a recintos sagrados, ambos basándose en ejemplos de arte no-Maya, particularmente teotihuacano.

No obstante, el elemento bajo discusión es con mucha mayor probabilidad más Maya de lo que ambos autores sugieren. Las bandas escalonadas que enmarcan a los personajes son una versión del cartucho cuatrefoliado que simboliza el portal que comunica el Inframundo con el plano terrestre (Freidel, Schele y Parker, 1993: 215). Aunque en Acanceh dicho elemento está representado a la mitad, es muy probable que ello obedezca simplemente a razones de espacio. Está comprobado que los artistas mayas podían valerse de diversos recursos para aprovechar al máximo el espacio disponible, tales como fusionar varios motivos o conceptos en una sola figura, o bien presentar una parte diagnóstica de ellos para transmitir la idea completa (Barrales, 1999). Si todos los personajes del friso hubiesen sido encerrados dentro de marcos completos, las dimensiones de aquéllos habrían tenido que reducirse considerablemente, haciéndolas mucho menos distinguibles incluso desde una distancia moderada. Al representar únicamente medio marco para cada figura, el diseñador del friso logró un balance perfecto entre el aprovechamiento del espacio y la integridad del mensaje expresado por las imágenes. De hecho, la superposición de los marcos de la fila inferior de personajes con respecto a los de la superior produce en éstos últimos la impresión de un marco completo.

Asimismo, la presencia de bultos en la escena refuerza la identificación de los marcos como portales, denominados *Ol* por los mayas del Clásico. Barrales (2000) señala la relación iconográfica entre el bulto *ikats*, las ofrendas denominadas cachés y su representación gráfica, y el conjuro de deidades o entidades supernaturales. Un ejemplo de la presencia del marco cuatrefoliado asociado al símbolo gráfico del caché (bulto *ikats* previo a su envoltura en material textil) puede observarse, por ejemplo, en los marcadores del Juego de Pelota A-IIb de Copán.

f) Personajes

A continuación presentaremos una lista de los personajes del friso según la numeración establecida por Seler (1911; 1961 [1915]), y señalando la identificación iconográfica propuesta para cada uno de ellos. Por cuestiones de espacio no discutiremos aquí los argumentos en pro o en contra de cada una de las posturas, para lo cual remitimos al lector a la bibliografía citada.

Personaje 1:	Seler (1911; 1961 [1915]: 397): Von Winning (1985: 19): Miller (1991: 34): Presente estudio:	Rana o Sapo. Jaguar. Rana o Sapo. Rana o Sapo.
Personaje 2:	Miller (1991: 35): Presente estudio:	Ave (posiblemente de rapiña). Ave no identificada.
Personaje 3:	Seler (1911; 1961 [1915]: 397): Von Winning (1985: 20): Miller (1991: 36) Presente estudio:	Ardilla. Ardilla. Ardilla. Ardilla.
Personaje 4:	Miller (1991: 37): Presente estudio:	Ave no identificada. Colibrí.

Personaje 5:Destruído.
 Personaje 6:Destruído.
 Personaje 7:Animal no identificable debido a la erosión.

Personaje 8:	Seler (1911; 1961 [1915]: 398-400): Von Wining (1985: 30): Miller (1991: 39): Presente estudio:	Demonio-murciélago. Murciélago con atributos acuáticos. Murciélago antropomorfo o bien ser humano personificando a un murciélago. Murciélago mítico <i>Camazotz'</i> (cfr. <i>Popol Vuh</i>).
Personaje 9:	Von Wining (1985: 20-22): Miller (1991: 40): Presente estudio:	Dios N. Mono aullador. Mono aullador.
Personaje 10:	Seler (1911; 1961 [1915]: 398-400): Von Wining (1985: 31): Miller (1991: 41): Presente estudio:	Guacamaya. Murciélago. Aguila o halcón. Guacamaya.
Personaje 11:	Seler (1911; 1961 [1915]: 398): Von Wining (1985: 23): Miller (1991: 41): Presente estudio:	Serpiente. Serpiente de cascabel. Serpiente de cascabel. Serpiente de cascabel.
Personaje 12:	Seler (1911; 1961 [1915]: 401): Von Wining (1985: 32): Miller (1991: 45): Presente estudio:	Demonio antropomorfo (Xochipilli). Dios E. Víctima sacrificial o personaje en autosacrificio. Dios del maíz (atributos de Xochipilli y Dios E).
Personaje 13:	Seler (1911; 1961 [1915]: 397): Von Wining (1985: 24): Miller (1991: 46): Presente estudio:	Ardilla. Posible ardilla. Posible ardilla. Ardilla.
Personaje 14:	Seler (1911; 1961 [1915]: 401): Von Wining (1985: 33): Miller (1991: 46): Presente estudio:	Pelícano. Buitre real. Ave acuática híbrida. Pelícano.
Personaje 15:	Seler (1911; 1961 [1915]: 398): Miller (1991: 48): Presente estudio:	Jaguar o puma. Jaguar o puma. Jaguar.
Personaje 16:	Seler (1911; 1961 [1915]: 401): Miller (1991: 48): Presente estudio:	Ave descendiente con voluta de canto. Posible águila o halcón. Ave no identificada.
Personaje 17:	Seler (1911; 1961 [1915]: 397): Von Wining (1985: 27): Miller (1991: 48): Presente estudio:	Rana o sapo. Dios Jaguar del Inframundo. Rana o sapo. Rana o sapo.
Personaje 18:	Seler (1911; 1961 [1915]: 401): Miller (1991: 48): Presente estudio:	Quetzal. Guacamaya o quetzal. Quetzal.

Personaje 19:	Seler (1911; 1961 [1915]: 398-400):	Roedor pequeño.
	Von Winning (1985: 28):	Zarigüeya.
	Miller (1991: 49):	Tuza o comadreja.
	Presente estudio:	Tuza o comadreja.
Personaje 20:	Seler (1911; 1961 [1915]: 400):	Mono prensil.
	Von Winning (1985: 35):	Mono araña.
	Miller (1991: 50):	Mono araña.
	Presente estudio:	Mono araña.
Personaje 21:	Seler (1911; 1961 [1915]: 398-400):	Serpiente de cascabel.
	Miller (1991: 51):	Serpiente de cascabel.
	Presente estudio:	Serpiente de cascabel.

Como puede apreciarse, la identificación de los personajes tiende a ser la misma salvo ciertas excepciones, particularmente en el caso de Von Winning quien a menudo confunde los rasgos diagnósticos. La presencia de vestimenta y atuendos en los personajes indica que no se trata de simples representaciones naturalistas, sino que todos ellos poseen atributos que les separan de los seres comunes. Esto es coherente con la idea de que se trata de entidades supernaturales, probablemente espíritus compañeros (nahuales o *way'ob*) del *'ahaw* o su linaje.

Interpretación del friso

Como hemos visto, Von Winning (1985) presenta un análisis en el que enfatiza el carácter celeste del friso bajo la advocación de *Itzamna'* como dios vinculado a la lluvia benéfica y a la fertilidad. Miller (1991), en cambio, interpreta la fachada como una alegoría acuática relacionada con el autosacrificio, la muerte, y el Inframundo. Ambos autores observan una fuerte influencia del centro de México y particularmente de Teotihuacan en la totalidad de los motivos representados.

No obstante, hemos podido establecer que la concepción de la fachada es enteramente maya, si bien es innegable que se observa cierta influencia puramente estilística en la representación gráfica de las figuras. A tal respecto, Miller (1991: 56) tiene razón a la hora de proponer que la fachada del Palacio de los Estucos expresa un estilo ecléctico en el que ciertos rasgos estilísticos – propios o externos – son retomados del pasado reciente o remoto y deliberadamente incluidos entre los contemporáneos con fines políticos o ideológicos.

Un punto fundamental dentro de los argumentos de Miller en relación con el carácter acuático del friso, es su comparación (Miller 1991: 55) con el que se observa en la fachada sur de la Estructura I-Sub de Dzibilchaltun, la cual presenta una temática iconográfica claramente asociada con el agua y el Inframundo. El problema con dicha comparación es que se basa únicamente en la suposición de que frisos de estuco colocados en fachadas superiores de estructuras relativamente contemporáneas deben de ser similares entre sí. Sin embargo, las estructuras en sí no son nada similares puesto que el Palacio de los Estucos es un edificio tipo "Palacio" o *range-like*, mientras que la I-Sub de Dzibilchaltun corresponde al tipo radial o de cuatro accesos asociados a los rumbos cardinales. Por demás, la fachada del Palacio de los Estucos está orientada al norte y por lo tanto debe presentar un programa iconográfico coherente con dicho rumbo (Wagner, 1999), mientras que la I-Sub corresponde al costado sur y, por ende, presenta una temática, si no del todo opuesta, por lo menos sí distinta.

En efecto, la fachada sur de la Estructura I-Sub de Dzibilchaltun presenta una temática acorde con su orientación, puesto que el sur está vinculado con el mar primordial de la Creación maya y con el reino suterráneo de *Xibalba*, mientras que el norte se relaciona con lo celeste y el culto a los ancestros, a la vez que el este se asocia con el nacimiento del sol (vida y florecimiento) y la institución del *'ahaw* y el oeste con el Dios Jaguar del Inframundo y las fuerzas de la oscuridad y la muerte.

Por lo tanto, la fachada norte del Palacio de los Estucos de Acanceh debe presentar un programa iconográfico en el que se expresen conceptos del cielo y las deidades o entidades supernaturales que sustentan el linaje gobernante, lo cual es precisamente lo que encontramos. Tanto las molduras horizontales como las aves colosales que enmarcan el friso simbolizan la locación celestial de la escena, mientras que los marcos individuales indican que los personajes están

situados entre el plano celeste y el terrenal, conjurados mediante rituales relacionados con el bulto *ikats*. Puesto que los personajes representados son deidades y animales, y no seres humanos marcados con la insignia del *Sak Hunal* (emblema exclusivo a los gobernantes) es improbable que se trate de ancestros deificados, lo cual nos deja con la opción de que sean los espíritus compañeros o *way'ob* del linaje gobernante.

Una vez más, la vasija Kerr No. 3844 nos ofrece una representación en la que podemos apreciar todos los elementos arriba citados y aún algunos más que refuerzan nuestra hipótesis. Al centro de la escena, se observa el perfil de una estructura que presenta molduras horizontales similares a las de Acanceh y que simbolizan a *Itzam Yeh* coronando la bóveda celeste. A la entrada del edificio se observa un incensario encendido, y en el interior de ésta un bulto atado profusamente decorado y marcado con elementos cuatrifoliados depositado sobre un trono, tras el cual puede verse un individuo de pie junto a la pared posterior y cuya presencia posiblemente no sea relevante en cuanto al significado de la escena y cuya inclusión en ella obedezca únicamente a la decisión personal del artista (cfr. Barrales, 1999). Por el costado derecho de la escena se aproximan a la estructura tres individuos portando barras ceremoniales y con el pene perforado y atado con papel, mientras que por el lado opuesto se aproximan otros cuatro personajes portando todos ellos excepto el tercero bultos ceremoniales y penes perforados. El tercer individuo porta una máscara y capa larga, y personifica a una entidad sobrenatural (*way*) denominada *Sak Ox Ok* y que lleva en sus manos un hacha y una piedra sacrificial. Schele (1998: 509) interpreta esta escena como una danza extática, mientras que Barrales (2000) sugiere que se trata de una ceremonia de culto ancestral en la que se ha conjurado mediante autosacrificio a la entidad personificada por el tercer personaje, y que en ocasiones podía incluir la deposición de cachés (vestigios materiales del ritual de conjuo) y/o actividades en las que se involucraban los restos óseos de ancestros (Eberl, 1999).

Así, concluimos que el friso de la fachada norte del edificio conocido como el Palacio de los Estucos de Acanceh no puede ser considerado como una expresión sincrética de las relaciones entre Teotihuacan y el norte de Yucatán, puesto que es enteramente Maya tanto en su concepción como en la representación de la escena, retomando únicamente ciertos rasgos estilísticos del arte del Altiplano. Es decir, que el estilo observado en la fachada del Palacio de los Estucos es en realidad simplemente ecléctico, y en mucho menor medida de lo supuesto tradicionalmente. Referirse a este friso como único en cuanto a estilo y temática en toda la arquitectura Maya (Miller, 1991:52) es negar su integración dentro de patrones ideológicos y artísticos profusamente documentados y comunes a toda el área.

Notas

- 1) George Brainerd se basa en la ficha del registro del Museo Mérida al atribuir esta vasija al sitio arqueológico de Mayapán (1958: 296).
- 2) Las razones son básicamente políticas y se relacionan con el nombre de un solo personaje: John Eric Sidney Thompson (cfr. Coe, 1992). Thompson fue considerado entre sus colegas norteamericanos como el epigrafista de los años 40 hasta los 60. Su rechazo de los aportes al desciframiento de los jeroglíficos mayas hechos por Knorosov causaron un retraso del proceso de desciframiento hasta 1975, el año de su muerte. Nótese, que David Kelley, conforme con los procedimientos propuestos por Knorosov, publicó su gran obra sobre el desciframiento de la escritura maya no antes de 1976.
- 3) Compárense por ejemplo las lecturas propuestas por Galina Yershova publicadas en el *Diario de Yucatán* (Peña Castillo, 1997) con las que propone Knorosov (1967).
- 4) Véase la discusión en el artículo de David Kelley (1962, 1968) en el cual expone el desciframiento del nombre de K'ak'upakal en las inscripciones de Chichén Itzá. Conocido de las fuentes etnohistóricas, este nombre se compone de tres morfemas, *k'ak'*- para el lexema fuego, *-u-* para representar el pronombre de la tercera persona en singular y *-pakal* para el lexema escudo. Sin embargo, en las inscripciones de Chichén Itzá se realiza con cinco signos de carácter silábico negando por completo la estructura morfé mica de este nombre: /**k'a-k'u-pa-ka-la**/.
- 5) Véase por ejemplo el catálogo sobre vasijas policromas de Dorie Reents-Budet (1994) en el cual se presentan y analizan los elementos que componen una Secuencia Primaria Estándar.
- 6) Los signos T26, T72, T76, T77, T81, T128 y variantes son problemáticos en respecto a su valor fonémico. La mayoría de los epigrafistas propone el valor /**ch'a**/ para estos signos. Pero también los valores /**ch'i**/ y /**k'i**/ merecen ser considerados con más atención. En el presente estudio se adopta el

valor /ch'i/ que parece ser el más aceptable para los signos referidos y el que rinde los mejores resultados. También hay que tomar en cuenta que el signo representa un ala que sirve para indicar un ave. La palabra para ave o pájaro es *ch'iich'* en las lenguas yucatecas (Barrera Vásquez 1980: 134; Ulrich y Ulrich 1976: 82). Ultimamente, se han encontrado textos en Toniná que indican un valor fonémico /k'a/ para estos signos ya que es sustituido en contextos bien documentados y conocidos por el signo T 669 /k'a/.

- 7) Nótese que la Dra. Yershova emplea el sistema de transcripción de Thompson (1962) y no el sistema desarrollado por Knorosov (1967).
- 8) Al hablar de los murales y el friso estucado de los edificios 1 y 2 del Palacio de los Estucos Eduard Seler se refiere a tumbas ya que al momento de su estancia le fue imposible comprobar si las estructuras mencionadas realmente formaban edificios con cuartos que tenían accesos en forma de puertas.
- 9) 9) Para cuando llegó Seler a Acanceh el ave de la esquina oeste ya se había perdido por completo y por tanto no pudo incluirla en su dibujo del friso, pero por fortuna Adela Breton sí logró registrarla antes de su deterioro, de manera que podemos estar seguros de su existencia (Miller, 1991: 29).
- 10) Su identificación del bulto como una piel de ardilla se basa en la similitud observable entre la cola de dicho animal (personaje 3 del friso) y el apéndice ondulado del bulto, el cual identifica como fuego en base a su parecido con los glifos T563 y T630 (Thompson, 1962).

Agradecimientos

Los autores del presente informe de trabajo quieren expresar su gratitud a la coordinadora del Proyecto Arqueológico de Acanceh, la Arqlga. Alicia Beatríz Quintal Suaste, por habernos dado la oportunidad de estudiar los materiales epigráficos e iconográficos del Palacio de los Estucos de Acanceh y de esta manera obtener la oportunidad de poner nuestros conocimientos en estas materias a la disposición de éste proyecto. También queremos aprovechar nuevamente la oportunidad y agradecer cordialmente la ayuda y el apoyo que nos fueron brindados en el Museo Regional de Antropología „Palacio Cantón“, Mérida, al Arqlgo. Agustín Peña Castillo, entonces Director del Museo Regional, por concedernos el permiso para documentar y dibujar la vasija en forma de calabaza entre el 29 de Septiembre y 6 de Octubre de 1997 y al Lic. Liborio Marín M., Encargado de Seguridad y Personal, por facilitarnos el acceso a la pieza, entonces ubicada en la exposición permanente.

Bibliografía

Andrews IV, E. Wyllys

1965 Archaeology and Prehistory in the Northern Maya Lowlands: an Introduction, en: Gordon R. Willey (ed.) (Robert Wauchope, ed. gen.), *Handbook of Middle American Indians* 2, University of Texas, Austin: 288–330.

Aulie, H. Wilbur y Evelyn W. de Aulie

1978 Diccionario Ch'ol-Español, Español-Ch'ol, *Serie de Vocabularios y Diccionarios Indígenas "Mariano Silva y Aceves"* 21, Instituto Lingüístico de Verano, México, D.F.

Barrales R., Dehmian

1999 *Nuevas perspectivas sobre la posición y organización social de los escribas mayas durante el Clásico Tardío*, ponencia presentada en la Tercera Mesa Redonda de Palenque, Tercera Época, 27 de junio al 1 de julio de 1999, Palenque, Chiapas, México.

2000 *Breves reflexiones en torno a las ofrendas denominadas cachés y su posible relación con los contextos funerarios*, Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, México, mecanoscrito en posesión del autor.

Barrera Vásquez, Alfredo (ed.)

1980 *Diccionario Maya: Maya - Español, Español - Maya*, Cordemex, Mérida.

Berlin, Heinrich

- 1958 El Glifo "Emblema" en las Inscripciones Maya, en: *Journal de la Société des Américanistes*, n.s. 47, Paris: 111–119.
- 1961 El Glifo "Emblema" en las Inscripciones Mayas, en: *Antropología e Historia de Guatemala XIII* (2), Guatemala: 14–20.
- 1977 *Signos y significados en las inscripciones mayas*, Instituto de Antropología e Historia, Guatemala. (2a. edición 1986).

Brainerd, George W.

- 1958 The Archaeological Ceramics of Yucatan, *Anthropological Records* 19, University of California, Berkeley.

Breton, Adela

- 1908 Archaeology in Mexico, en: *Man* 17, London: 34–37.

Códices Mayas

- 1985 *Los Códices Mayas*, edición conmemorativa X aniversario Universidad Autónoma de Chiapas, introduction y bibliografía por Thomas A. Lee, Jr., Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.

Coe, Michael D.

- 1973 *The Maya Scribe and His World*, Grolier Club, New York.
- 1992 *Breaking the Maya Code*, Thames y Hudson, London. (También existe una traducción al español publicada en 1996)

Eberl, Markus

- 1999 *Tod und Begrabnis in der Klassischen Maya-Kultur* (Muerte y entierro en la cultura Maya del Clásico) Tesis de maestría, Philosophische Fakultät, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn, Alemania, mecanoscrito en posesión del autor.

Fernández, Miguel Ángel

- 1939 Exploraciones en Acanceh, en: *Actas del 27º Congreso Internacional de Americanistas*, tomo 2, México, D.F.: 249–253.

Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker

- 1993 *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*, William Morrow, New York.

Förstemann, Ernst W.

- 1886 *Erläuterungen zur Mayahandschrift der Koeniglichen Oeffentlichen Bibliothek zu Dresden*, Dresden.

Graham, Ian

- 1978 Naranjo, Chunchutz, Xunantunich, *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions* 2 (2), Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Mass.

Grube, Nikolai

- 1999 *Onomástica de los gobernantes mayas*, ponencia presentada durante la 3ra Mesa Redonda de Palenque, Tercera Epoca, 29 de junio – 2 de julio de 1999, Palenque, Chiapas, Mecanoscrito en posesión del autor.
- 2000 *Lectura e interpretación de las inscripciones en el norte de Yucatán*, ponencia presentada durante el IIº Simposio Teoberto Maler – Arqueología del Norte de Yucatán”, 4–8 de julio de 2000, Bonn, Alemania.

Grube, Nikolai y Werner Nahm

- 1994 A Census of Xibalba: A Complete Inventory of Way Characters on Maya Ceramics, en: Justin Kerr (ed.), *The Maya Vase Book* 4, Kerr Associates, New York: 686–715.

Houston, Stephen D., David Stuart y John Robertson

- 1998 Disharmony in Maya Hieroglyphic Writing: Linguistic Change and Continuity in Classic Society, en Andrés Ciudad Ruíz et al. (eds.), Anatomía de una civilización. Aproximaciones interdisciplinarias a la cultura Maya, *Publicaciones de la S.E.E.M.*, Número 4, Sociedad Española de Estudios Mayas, Madrid: 275–296.

Justeson, John S. y Lyle Campbell (eds.)

- 1984 Phoneticism in Mayan Hieroglyphic Writing, *Institute for Mesoamerican Studies Publication 9*, State University of New York at Albany, Albany

Kelley, David H.

- 1962 Fonetismo en la escritura Maya, en: *Estudios de Cultura Maya II*, México, D.F.: 277–317.
1968 Kakupacal and the Itzas, en: *Estudios de Cultura Maya VII*, México, D.F.: 255–268.
1976 *Deciphering the Maya Script*, University of Texas, Austin.

Kerr, Justin (ed.)

- 1989 *The Maya Vase Book 1*, Kerr Associates, New York.
1993 *The Maya Vase Book 3*, Kerr Associates, New York.
1997 *The Maya Vase Book 5*, Kerr Associates, New York.

Knorozov, Yurii V.

- 1956 New Data on the Maya Written Language, en: *Journal de la Société des Américanistes*, n.s. 45, Paris: 209–217.
1958 The Problem of the Study of the Maya Hieroglyphic Writing, en: *American Antiquity* 23: 248–291.
1965 Principios para descifrar los escritos Mayas (Traducción al Español de las páginas 222–238 de *Pis'mennost' indeitsev maiia* (1963)), en: *Estudios de Cultura Maya V*, México D.F.: 153–187.
1967 Selected Chapters from The Writing of the Maya Indians (Traducción al inglés de ciertos capítulos de *Pis'mennost' indeitsev maiia* (1963)), *Russian Translation Series of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University* 4, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge.

Kremer, Jurgen y Fausto Uc Flores

- 1993 The Ritual Suicide of Maya Rulers, en: Martha Macri (ed.) (Merle Greene Robertson, gen. ed.), Proceedings of the Eighth Palenque Round Table, *Palenque Round Table Series* Vol. 10., Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco: 79–91.

Kremer, Juergen y Alexander Voss

- 1998 *Estudio epigráfico sobre algunos monumentos con inscripciones jeroglíficas en el Museo Regional de Antropología "Palacio Cantón" en Mérida, Yucatán*, informe de trabajo presentado al Museo Regional de Antropología "Palacio Cantón", Mérida, Yucatán, Bonn y Telchaquillo, mecanoescrito en posesión de los autores.

Landa, Diego de

- 1959 *Relacion de las Cosas de Yucatán*, introducción por Angel María Garibay Kintana, Porrúa, México, D.F.

Lounsbury, Floyd

- 1973 On the Derivation and Reading of the "Ben-Ich" Prefix, en: Elizabeth P. Benson (ed.), *Mesoamerican Writing Systems*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.: 99–143.

Maldonado C., Rubén, Alexander Voss y Angel G. Góngora S.

- 1999 *Kalom Uk'uw, señor de Dzibilchaltún*, ponencia presentada durante la 3ra Mesa Redonda de Palenque, Tercera Epoca, 30 de Junio 1999, Palenque, Chiapas, mecanoescrito en posesión de los autores.

Marquina, Ignacio

- 1951 Arquitectura prehispánica, *Memorias* No.1, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F. (1a edición)
1964 *Arquitectura prehispánica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, México, D.F. (2a edición)

Miller, Virginia E.

- 1991 The Frieze of the Palace of the Stuccoes, Acanceh, Yucatan, Mexico, *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 31, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Peña Castillo, Agustín

1997 Una vasija en forma de calabaza, ejemplo de estética prehispánica en el Palacio Cantón, en: *Diario de Yucatán, Sección Imagen de la cultura y la sociedad*, Viernes 3 de Enero de 1997, Mérida: 1–2.

Prager, Christian

1997 *Deciphering the Name of God A'*, Bonn, mecanoescrito en posesión del autor.

Quintal Suaste, Alicia Beatríz

1999 Los mascarones de Acanceh, en: *Arqueología Mexicana* Vol. VII, Número 37, México, D.F.: 14–17.

Reents-Budet, Dorie

1994 *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, Duke University y Duke University Museum of Arts, Durham.

Research Reports on Ancient Maya Writing

1985ss. Center for Maya Research, Washington, D.C.

Riese, Berthold Chr. L.

1988 Vasenmalerei als Quelle zu Geschichte und Religion der Maya, en: *Mitteilungen der Berliner Gesellschaft fuer Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* 9, Berlin: 37–47.

Robicsek, Francis y Donald M. Hales

1981 *The Maya Book of the Dead: The Ceramic Codex*. University of Virginia Art Museum, Charlottesville:

Schele, Linda

1982 *Maya Glyphs. The Verbs*, University of Texas, Austin.

1991ss. *Workbook for the Maya Hieroglyphic Workshop at Texas*, University of Texas, Austin.

1991ss. *The Proceedings of the Maya Hieroglyphic Workshops*, University of Texas, Austin.

1998 The Iconography of Maya Architectural Façade during the Late Classic Period, en: *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, en: Stephen D. Houston (ed.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D. C.: 479–517.

Seler, Eduard

1911 Die Stuckfassade von Acanceh in Yucatan, en: *Sitzungsberichte der Kgl. Akademie der Wissenschaften* XLVII, Berlin: 1011–1025.

1961 [1915] Die Stuckfassade von Acanceh in Yucatan, en: *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, tomo V: 389–404, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.

Smailus, Ortwin

1989 Gramática del Maya Yucateco Colonial, *Wayasbah Publication* 9, Wayasbah, Hamburg.

Stuart, David

1988 The Río Azul cacao pot, en *Antiquity* 62 (234), Oxford: 153–157.

1989 Hieroglyphs on Maya Vessels, en: Justin Kerr (ed.), *The Maya Vase Book* 1, Kerr Associates, New York: 149–160.

Stuart, George

1975 The Maya: Riddle of the Glyphs, en: *National Geographic Magazine* 148, No. 6, Washington, D.C.: 768–791.

Taube, Karl Andreas

1992 The Mayor Gods of Ancient Yucatan, *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 32, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Texas Notes on Precolumbian Art, Writing, and Culture

1990ss. University of Texas, Art Department, Center of the History and Art of Ancient American Culture, Austin.

Thompson, John Eric S.

1962 A Catalog of Maya Hieroglyphs, *Civilization of the American Indian Series* 62, University of Oklahoma, Norman.

1971 Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction, *Civilization of the American Indian Series* 56, University of Oklahoma, Norman. (3a. edición; 1a. edición en 1950 como *Carnegie Institution Washington Publication* 589)

Ulrich, Matthew y Rosemary Dixon de Ulrich

1976 *Diccionario Maya Mopán - Español, Español - Maya Mopán*, Instituto Lingüístico de Verano, Guatemala:

Von Winning, Hasso

1985 Two Maya Monuments in Yucatan. The Palace of the Stuccoes at Acanceh and the Temple of the Owls at Chichen Itza, *Southwest Museum Publication XII*, Southwest Museum, Highland Park, Calif.

Voss, Alexander y Markus Eberl

1999 Ek Balam: A New Emblem Glyph from the Northeastern Yucatán, en: *Mexicon XXI* (6), Moeckmuehl: 124–131.

Voss, Alexander y H. Juergen Kremer

1998 La estela de Tabi: un monumento a la cacería, en: *Mexicon XX* (5), Moeckmuehl: 82-87.

Wagner, Elisabeth

1999 *Fragments of a Society: Cosmography and Social Hierarchy at Copan, Honduras*, ponencia presentada en la Tercera Mesa Redonda de Palenque, Tercera Época, 27 de junio al 1 de julio de 1999, Palenque, Chiapas, México.

Zimmermann, Guenter

1956 Die Hieroglyphen der Maya-Handschriften, *Universitaet Hamburg - Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde* 62, Cram de Gruyter, Hamburg.

Contenido

Introducción	2
1° Método de análisis epigráfico	2
2° Procedimientos para el estudio de los monumetos con inscripciones	4
3° Análisis epigráfico de los monumentos mayas con inscripciones	5
1) Vasija en forma de calabaza	5
Datos generales	5
Comentarios	6
2) Los textos jeroglíficos de la estructura 2 del Palacio de los Estucos, Acanceh	8
Datos generales	8
Comentarios	9
4° El glifo emblema de Akankeh, Yucatán, México	10
1) Descripción de los signos que constituyen el glifo emblema de Akankeh	10
2) Lectura fonémica de los signos que constituyen el glifo emblema de Akankeh	10
3) Interpretaciones y suposiciones	12
4) Consideraciones finales	12
5° Análisis iconográfico del friso de estuco del Palacio de los Estucos	13
Datos generales	13
Motivos iconográficos del friso	13
Interpretación del friso	18
Notas	19
Agradecimientos	20
Bibliografía	20
Contenido	25
Apéndice	26
Figuras	26
Tablas	26

Apéndice

Figuras

- Figura 1: Inscripción jeroglífica en la vasija en forma de calabaza (dibujo por Alexander W. Voss N.)
- Figura 2: Plano de las estructuras 1 y 2 del Palacio de los Estucos, Acanceh, Yucatán (Andrews IV., 1965)
- Figura 3: a–c) Las inscripciones jeroglíficas del mural 1, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh (dibujos de a–c por Alexander W. Voss N. y dibujo de b por Eduard Seler)
- Figura 4: a–e) Las inscripciones jeroglíficas del mural 2, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh (dibujos de a–e por Alexander W. Voss N. y dibujo de c por Eduard Seler)
- Figura 5: a–c) Las inscripciones jeroglíficas del mural 3, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh (dibujo por Alexander W. Voss N.)
- Figura 6: Inscripción jeroglífica 4 de los murales del edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh (dibujo por Eduard Seler)
- Figura 7: Inscripción jeroglífica 5 de los murales del edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh (dibujo por Eduard Seler)
- Figura 8: Jeroglíficos T1042 con el posfijo T23 /**na**/: a) Códice de Dresde, pág. 5b (dibujo de Taube, 1992: 15); b) Naranja, Altar 1 (dibujo de Graham, 1978, 2: Fig. 103); c) Robicsek y Hales, 1981: 28, 46, Vessel 40 (dibujo de Alexander W. Voss N.); d); G. Stuart, 1975: 774–775 (dibujo de Alexander W. Voss N.)
- Figura 9: La frase nominal con „Mano sosteniendo piedra“ y T1042: a) Signo T1042 con prefijo T12 /**a**/ y posfijo T23 /**na**/: Kerr, 1989: Kerr No. 791 (dibujo de Riese, 1988); b) Signo T1042 sin prefijo T12 /**a**/ y con posfijo T23 /**na**/: Kerr, 1997: Kerr No. 5070 (dibujo de Alexander Voss)
- Figura 10: El nombre del 13° gobernante de Copan, Honduras *waxaklahun* ‘*u-bah k’awil*’: a) CPN St. E (dibujo de Grube, 1999); b) CPN Templo 11 panel (dibujo de Grube, 1999); c) CPN No. 141, Templo 11 Reviewing Stand, L–N (dibujo de Linda Schele)
- Figura 11: El signo T1042 del texto dedicatorio de la vasija Kerr No. 625: Jeroglífico T232.178:1042:142 /**u-la-AKAN-ma**/ ‘*u-lakam*
- Figura 12: Friso de estuco del edificio 1 del Palacio de los Estucos (tomado de Seler 1961 [1915])

Tablas

- Tabla 1: Transcripción del texto de la vasija en forma de calabaza de acuerdo a la escuela norteamericana
- Tabla 2: Comparación de la transcripción del texto de la vasija en forma de calabaza aplicada en el presente estudio con la transcripción propuesta por la Dra. Galina Yershova
- Tabla 3: Transcripción del texto 1a, mural 1, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 4: Transcripción del texto 1b, mural 1, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 5: Transcripción del texto 1c, mural 1, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 6: Transcripción del texto 2a, mural 2, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 7: Transcripción del texto 2b, mural 2, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 8: Transcripción del texto 2c, mural 2, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 9: Transcripción del texto 2d, mural 2, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 10: Transcripción del texto 2e, mural 2, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 11: Transcripción del texto 3a, mural 3, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 12: Transcripción del texto 3b, mural 3, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 13: Transcripción del texto 3c, mural 3, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 14: Transcripción del texto 4, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh
- Tabla 15: Transcripción del texto 5, edificio 2, Palacio de los Estucos, Acanceh

Figura 1:

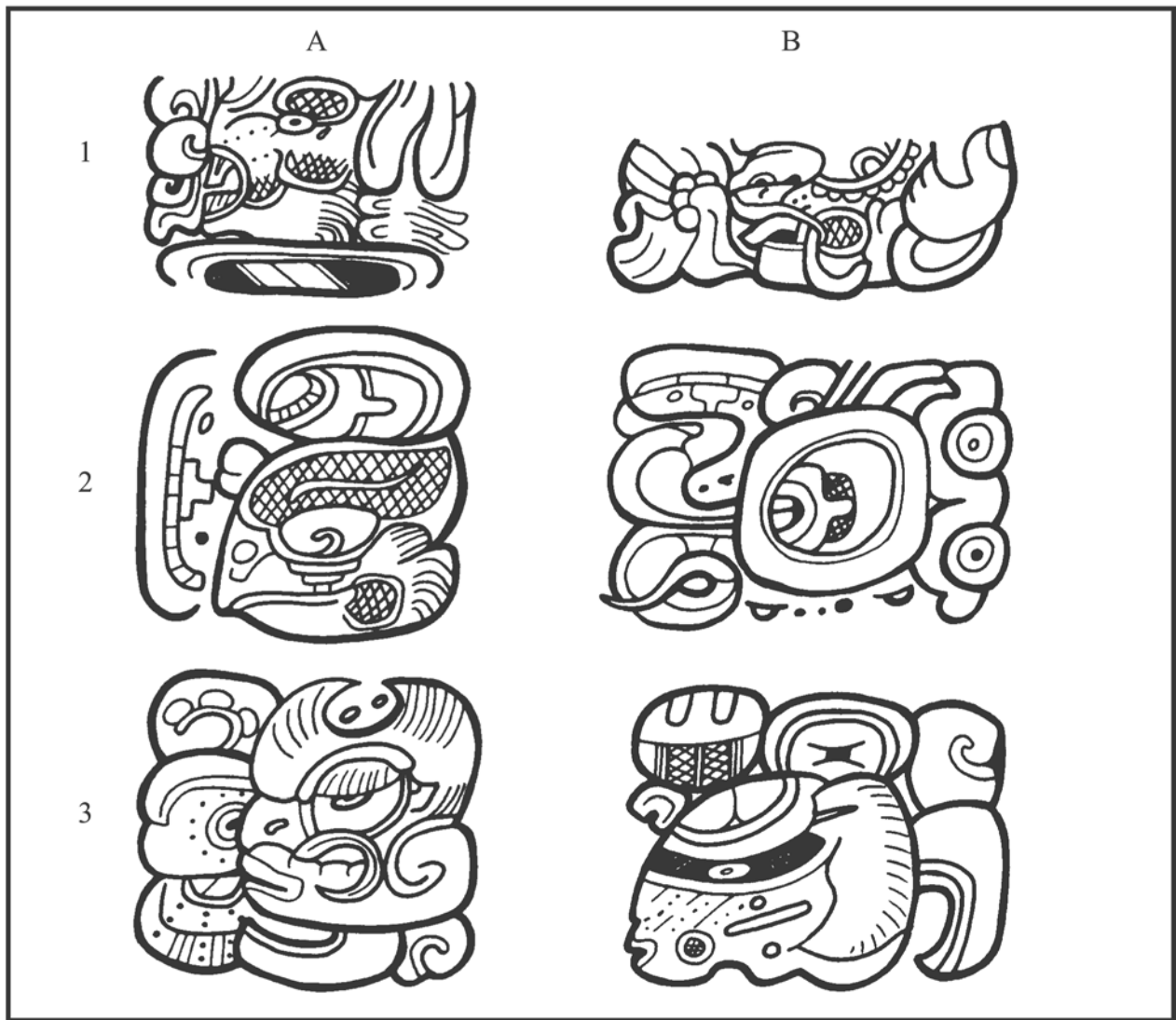
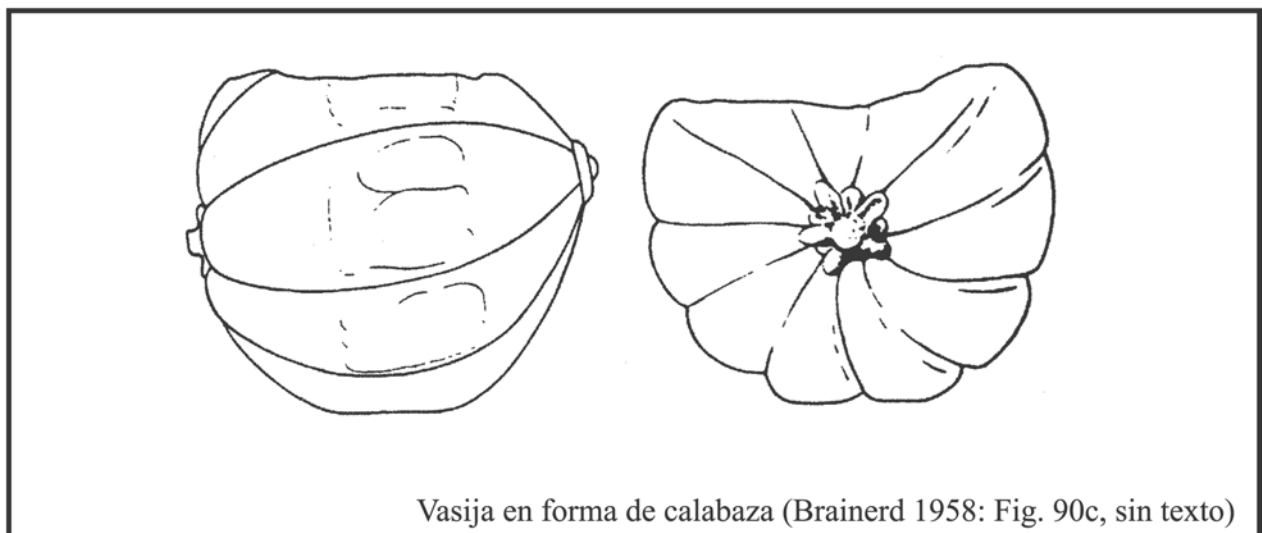


Figura 1b:



Vasija en forma de calabaza (Brainerd 1958: Fig. 90c, sin texto)

Transcripciones

Tabla 1: Transcripción del texto de la vasija en forma de calabaza de acuerdo a la escuela norteamericana

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
A1	62.756b°568:24	yu-xu-lu-li	<i>y-uxul-il</i>	su grabado	[Esto es] el grabado del
A2	1:77var:1029var	u-ch'i-bi	<i>uch'-ib</i>	vaso	vaso, [este es]
A3	21:528:507a.738c:130	bu-ku-tsi-ka-[ka]-wa	a) <i>buk uts kakaw</i> b) <i>buk 'u-tsi' kakaw</i>	vestidura / buen chocolate vestidura su fresco chocolate	[la] vestidura [del] buen chocolate [la] vestidura [de] su fresco chocolate
B1	x.1030l-m	¿?-CHAK	<i>¿?-chak</i>	¿?-chak	[de] ¿?-chak (nombre propio)
B2	1:122.278:819var.140a.510	a) u-BUTS'-sa-IL-la-EK' b) u-K'AK'-sa-IL-la-EK'	<i>'u-sa buts'-il ek'</i> <i>'u-sa k'ak'-il ek'</i>	su atole del cometa su atole del cometa	el atole del cometa (nombre propio) el atole del cometa (nombre propio)
B3	168:1042°796.130	AKAN-KEH-AHAW-wa	<i>akan keh ahaw</i>	señor de Akankeh	señor de Akankeh

Tabla 2: Transcripción del texto de la vasija en forma de calabaza propuesta por la Dra. Galina Yershova

Bloque	Galina Yershova (T-#)	Morfofonemas	Traducción y Paráfrasis
A1	62?.1014:24	<i>lich vaay-um</i>	en el tiempo del señor hechicero
A2	1:513:764	<i>u p'i-can</i>	de observaciones guardián
A3	21:45:507.683c:745:130	<i>than itz xoy t'iz aan</i>	contador de encantamientos en los alrededores; dirigente
B1	1030g	<i>kax</i>	llegada (del dios) kax/descubridor?
B2	1:122.x.513:140.510	<i>u tooc...p.i.el ech</i>	observador de las constelaciones
B3	168:1044.130	<i>been-tzil p'e-aan</i>	bendito jefe

Figura 2:

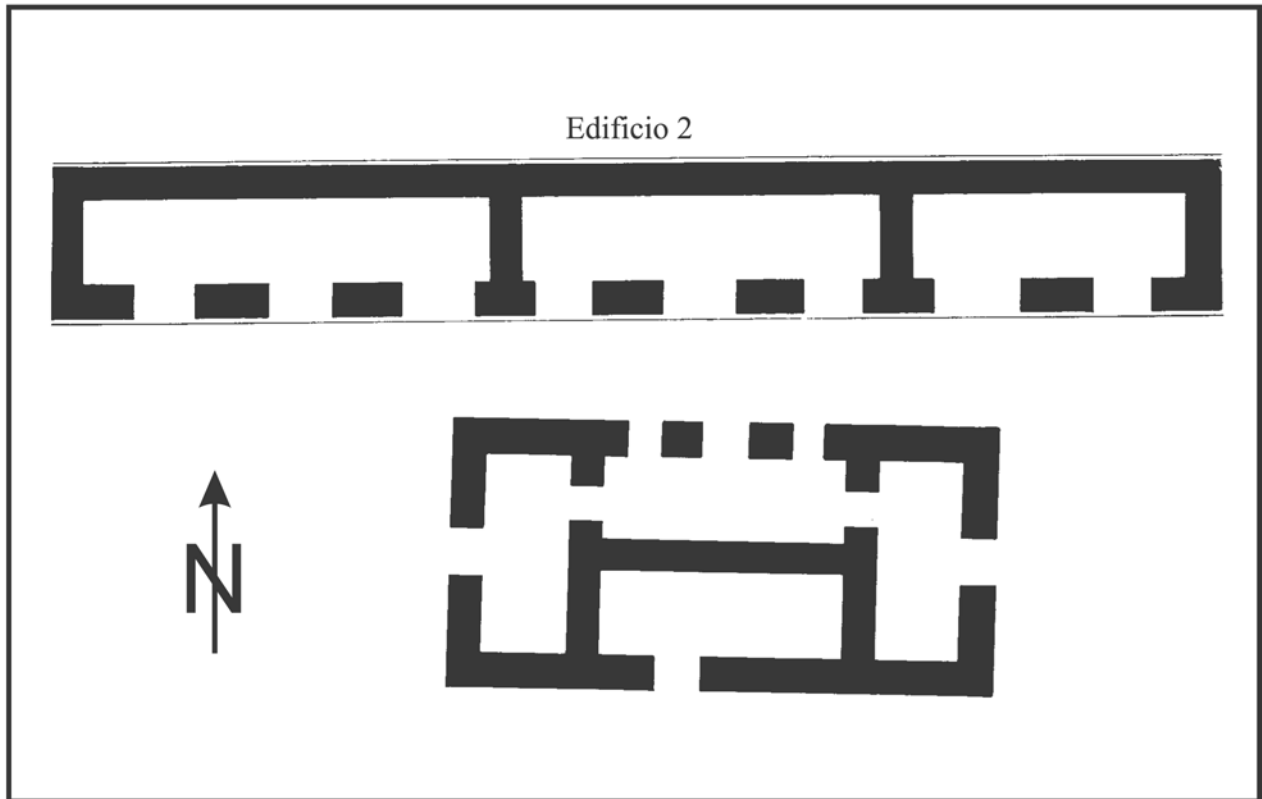


Figura 2b:

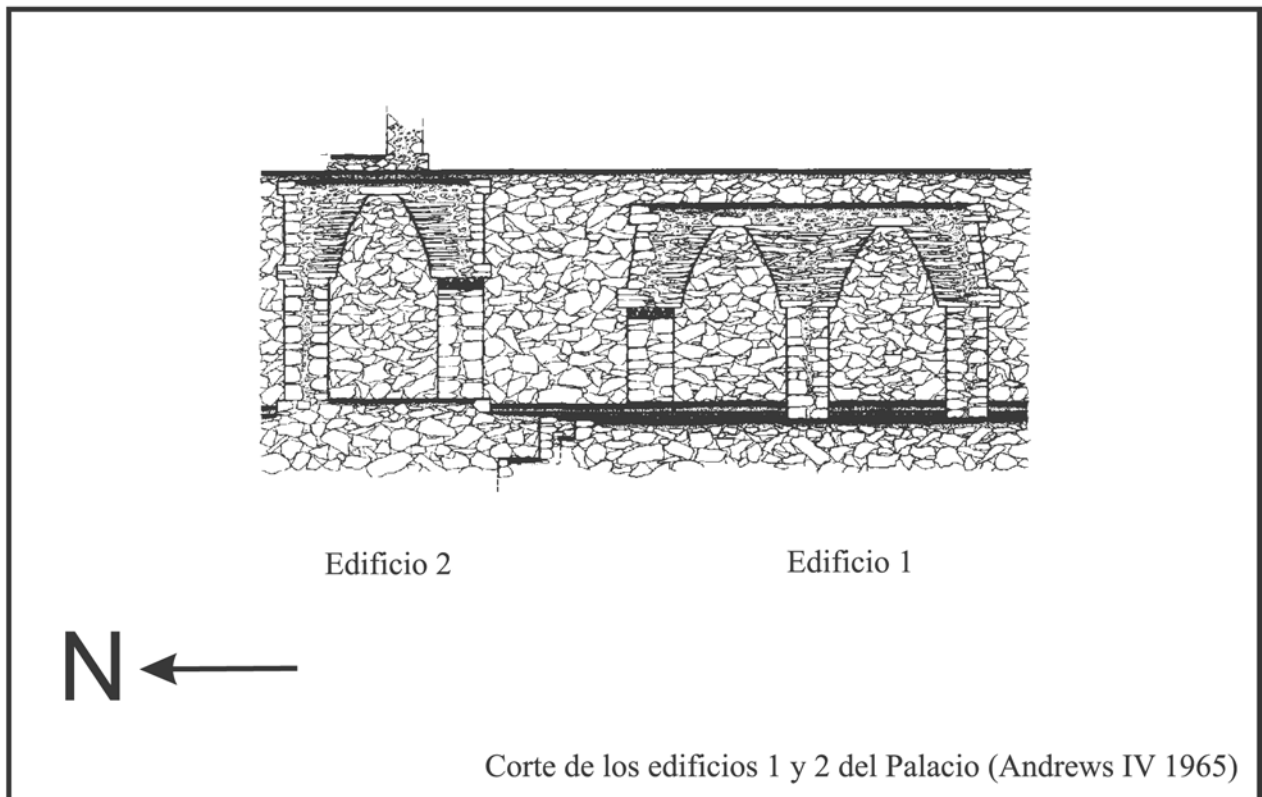
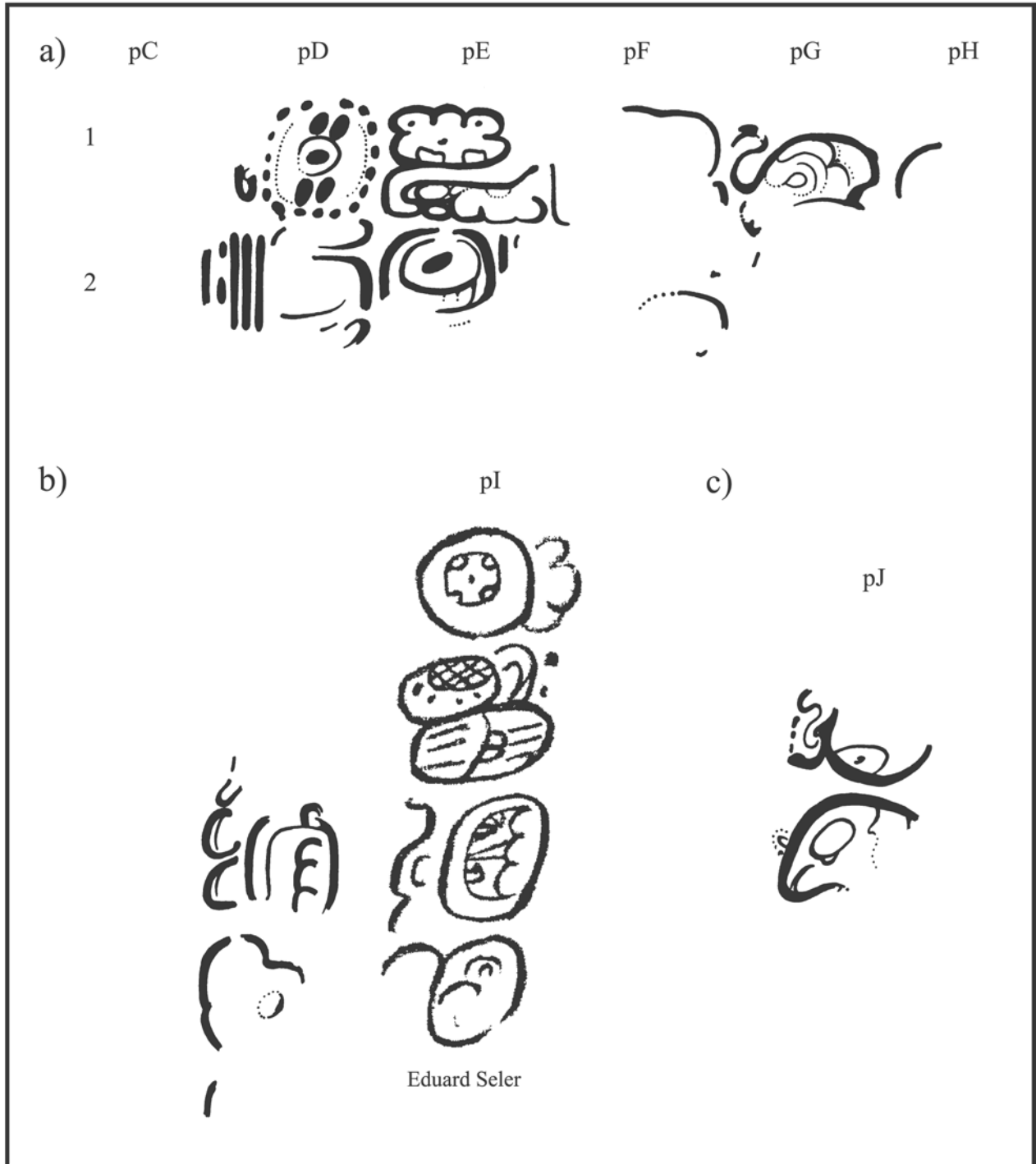


Figura 3:



Transcripciones

Tabla 3: Transcripción del texto 1a del mural 1 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pC1	destruido				[Tzolkin]
pD1	¿?.584	¿?-HANAB	¿?-hanab	¿?-flor de maíz	Dios de la Noche G3
pC2	destruido				[Glifo F]
pD2	XVIII.¿?:¿?	WAXAKLAHUN-¿?	waxaklahun-¿?	18	Coficiente 18 de D y Glifo C-Jaguar
pE1	1021a:628invertido				Glifo X [Serie Jaguar, lunación 3-4]
pF1	destruido				Glifo B [su nombre de la lunación]
pE2	683.X	K'AL-LAHUN	k'al-lahun	30	Glifo A [Lunación de 30 días]
pF2	destruido				[Haab]
pG1	¿122?.¿?	¿K'AK'?-¿?	¿k'ak'?-¿?	¿fuego?	[Ritual de fuego]
pH1	destruido				
pG2	destruido				
pH2	destruido				

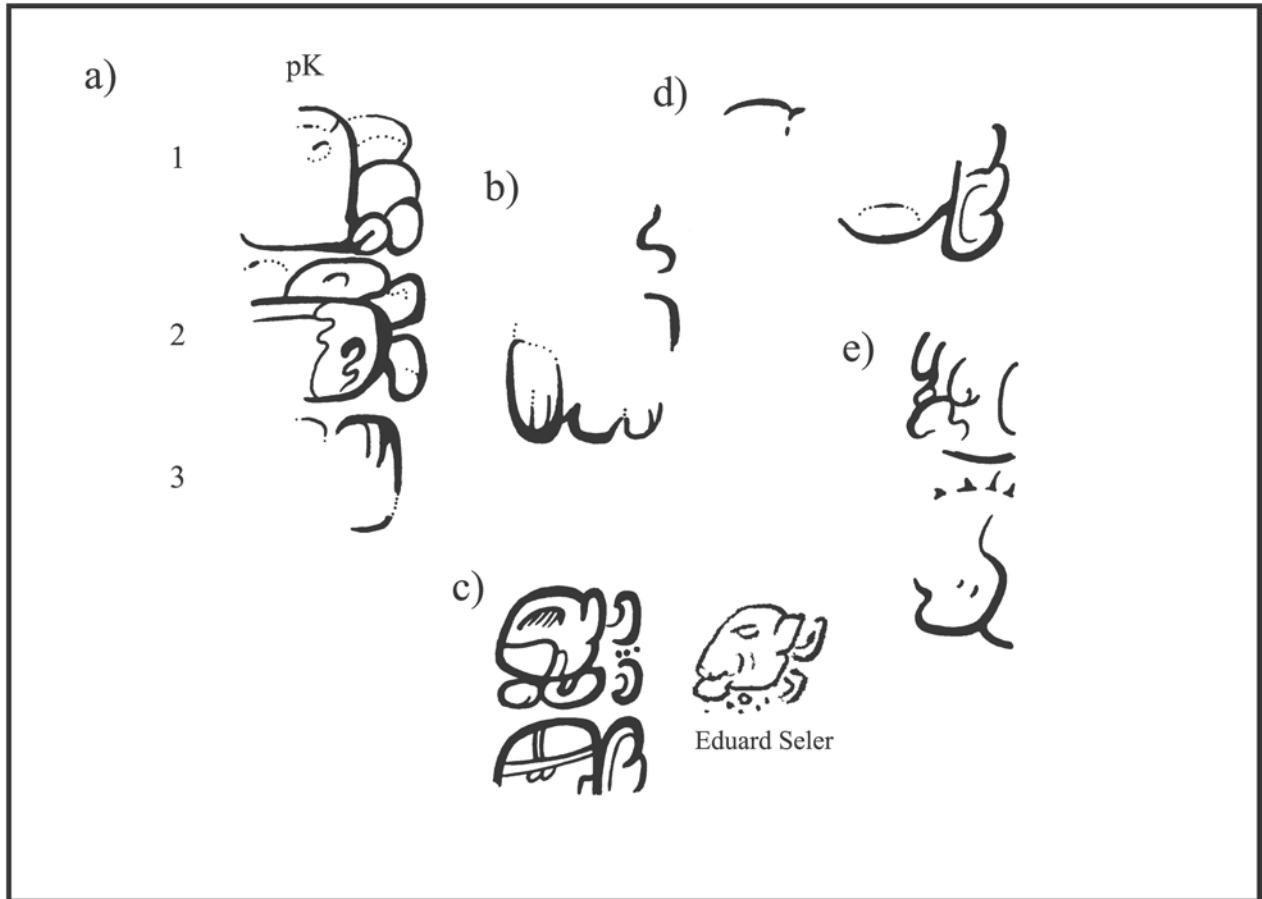
Tabla 4: Transcripción del texto 1b del mural 1 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pI1	281.23	K'AN-na	k'an	precioso, amarillo	
pI2	¿?:216	¿?-su	¿?-s		
pI3	122:504	K'AK'-AK'	k'ak'	fuego	
pI4	destruido. ¿?	¿? ¿?	¿? - ¿?		
pI5	destruido	¿?	¿?		

Tabla 5: Transcripción del texto 1c del mural 1 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pJ1	¿632?.¿?	¿MUYAL?-¿?	¿muyal? ¿?	¿nube?	
pJ2	¿757?	¿ba?			

Figura 4:



Transcripciones

Tabla 6: Transcripción del texto 2a del mural 2 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pK1	¿?¿?	¿?	¿?		
pK2	¿168?:[1042]°796.130	a) AHAW-[AKAN-]KEH-wa	[<i>akan-]keh-ahaw</i>	señor de Akankeh	señor de Akankeh
pK3	¿?.¿501/181?	¿?-¿ba/ha?	¿?-¿ba/ha?		

Tabla 7: Transcripción del texto 2b del mural 2 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pJ1	¿?	¿?	¿?		
pJ2	¿74?.¿?:¿?	¿ma?-¿?-¿?	¿ma? ¿? ¿?		

Tabla 8: Transcripción del texto 2c del mural 2 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pK1	668:130.126	k'a-wa-ya	<i>k'aw-ay / k'ay-aw</i>	sustentar / perecido / cantante	sustentar / perecido / cantante de
pK2	561.23	CHAN-na	<i>chan</i>	cielo	el cielo

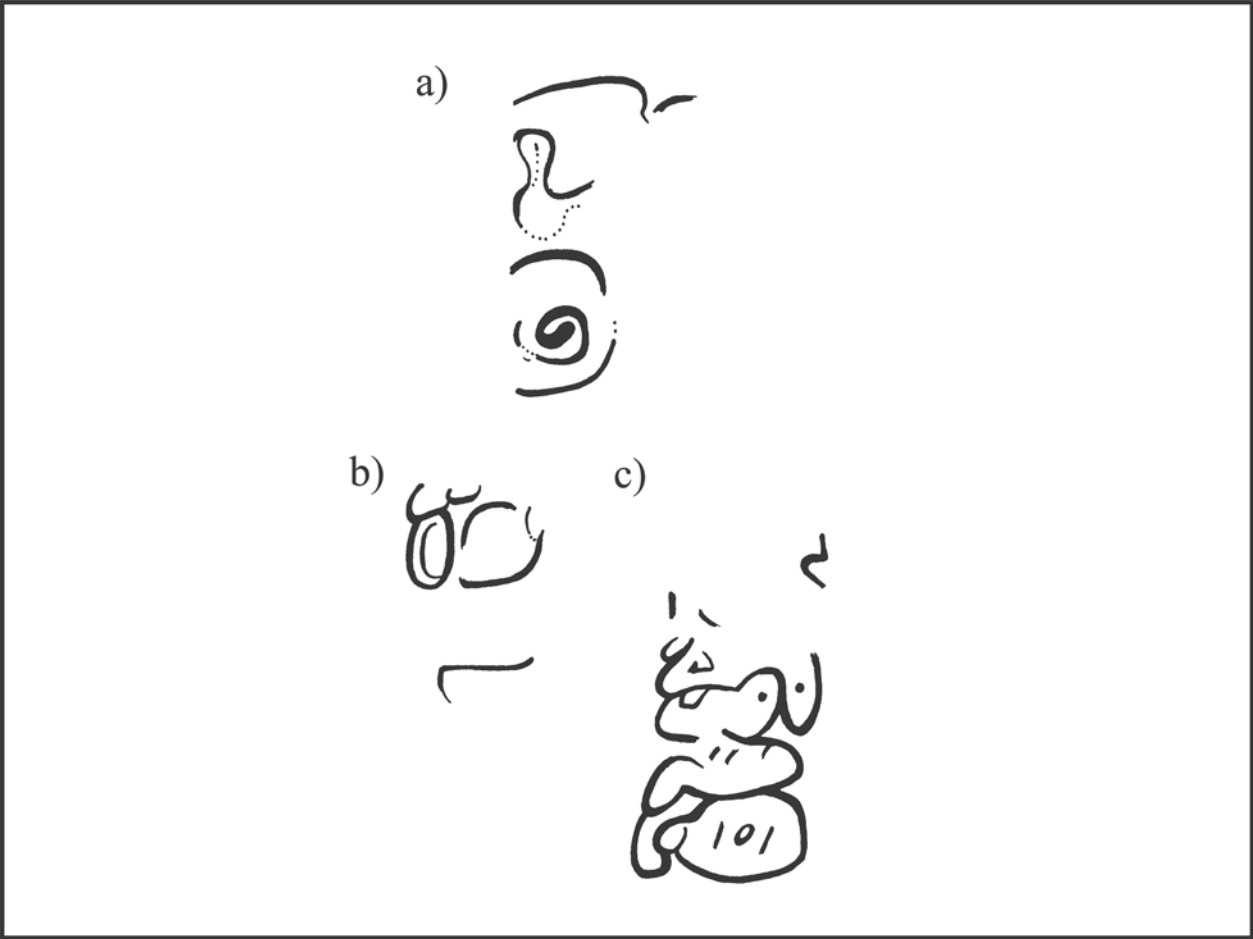
Tabla 9: Transcripción del texto 2d del mural 2 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pL1	¿?	¿?	¿?		
pM1	¿?.23	¿?-na	¿?-n		

Tabla 10: Transcripción del texto 2e del mural 2 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pN1	¿1030?	¿ CHAK?	¿ <i>chak?</i>	chaak	Dios B, Chaak
pN2	¿?	¿?	¿?		

Figura 5:



Transcripciones

Tabla 11: Transcripción del texto 3a del mural 3 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pO1	¿?	¿?	¿?		
pO2	¿?	¿?	¿?		

Tabla 12: Transcripción del texto 3b del mural 3 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pP1	¿?·¿?·¿?	¿?·¿?·¿?	¿?·¿?·¿?		
pP2	¿?	¿?	¿?		

Tabla 13: Transcripción del texto 3c del mural 3 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pR1	¿?	¿?	¿?		
pR2	¿?·¿?·¿?	¿?·¿?·¿?	¿?·¿?·¿?		
pR3	¿?·¿?·¿?	¿?·¿?·¿?	¿?·¿?·¿?		

Figura 6:

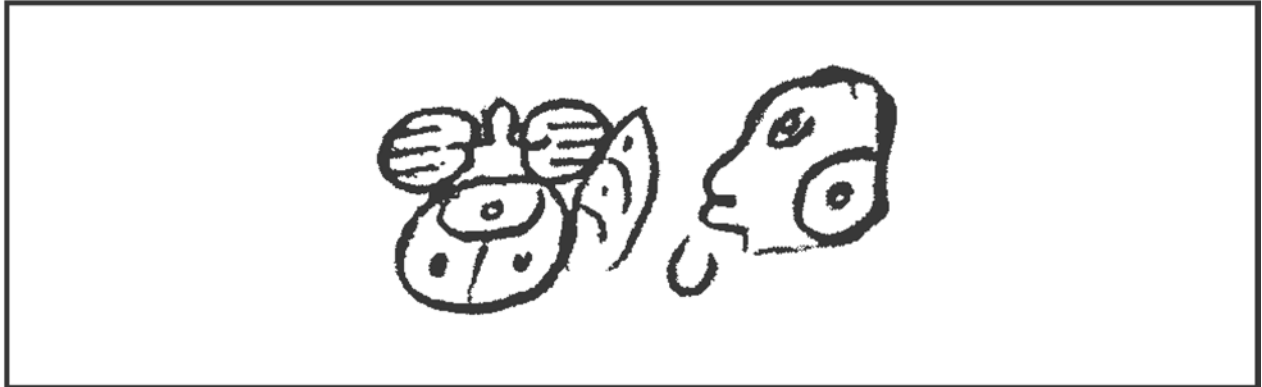
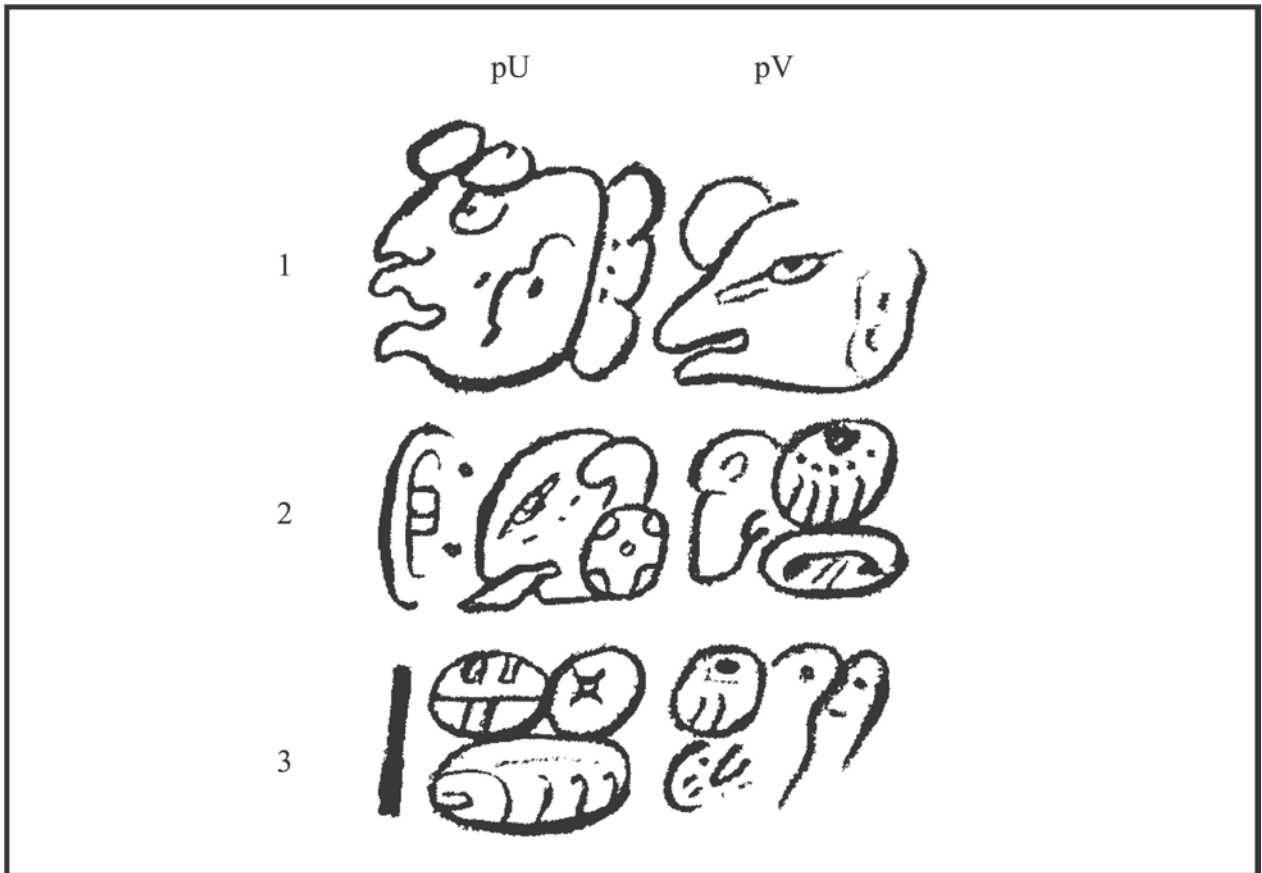


Figura 7:



Transcripciones

Tabla 14: Transcripción del texto 4 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pS1	74.178: ¿257?	ma-la-¿TOK'?	<i>mal ¿tok'?</i>	todo el ¿pedernal?	
pT1	¿?	¿?	<i>¿?</i>		

Tabla 15: Transcripción del texto 5 de la Estructura 2 del Palacio de los Estucos en Acanceh

Bloque	Thompson (T-#)	Fonemas	Morfemas	Traducción	Paráfrasis
pU1	1042.23	AKAN-na	<i>akan</i>		
pV1	796	KEH	<i>keh</i>		Akankek
pU2	1.757	u-ba	<i>'u-bah</i>	su imagen	[es] la representación [de]
pV2	¿?.501:24	¿?-ba-li	<i>¿?-b-al</i>		
pU3	V.168:188	HO-AHAW-le	<i>ho ahaw-le[l]</i>	cinco señoríos	
pV3	501.¿?:¿?:¿?	ba-¿?-¿?-¿?	<i>ba-¿?-¿?-¿?</i>		

Figura 8:

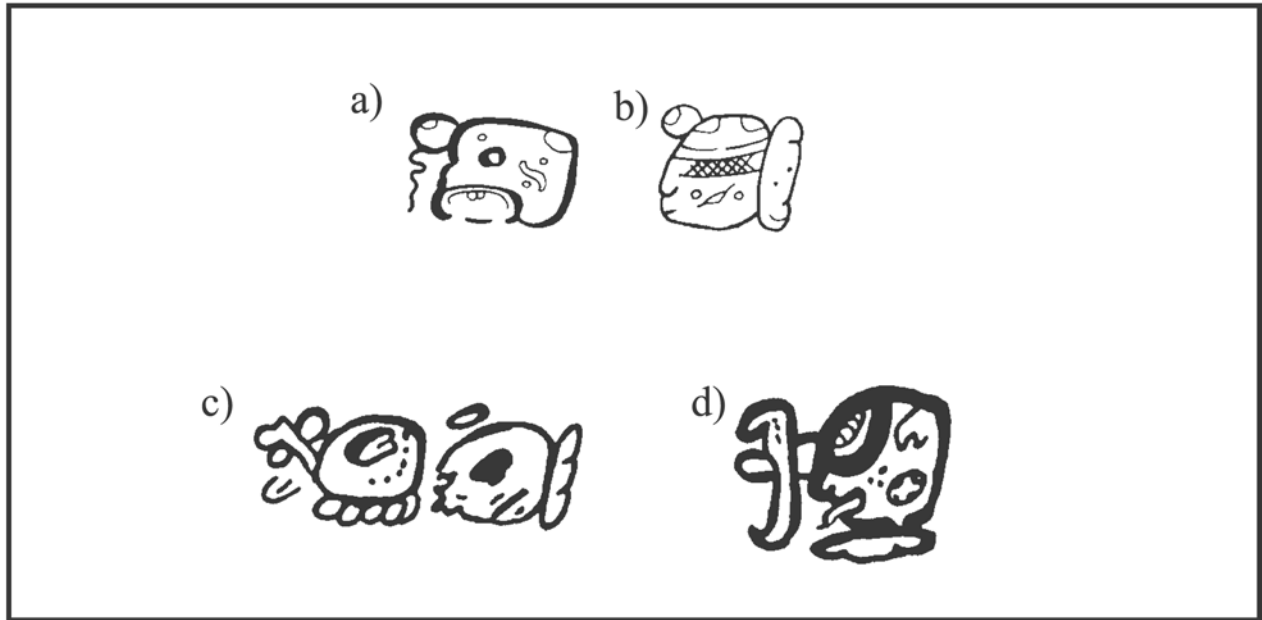


Figura 9:

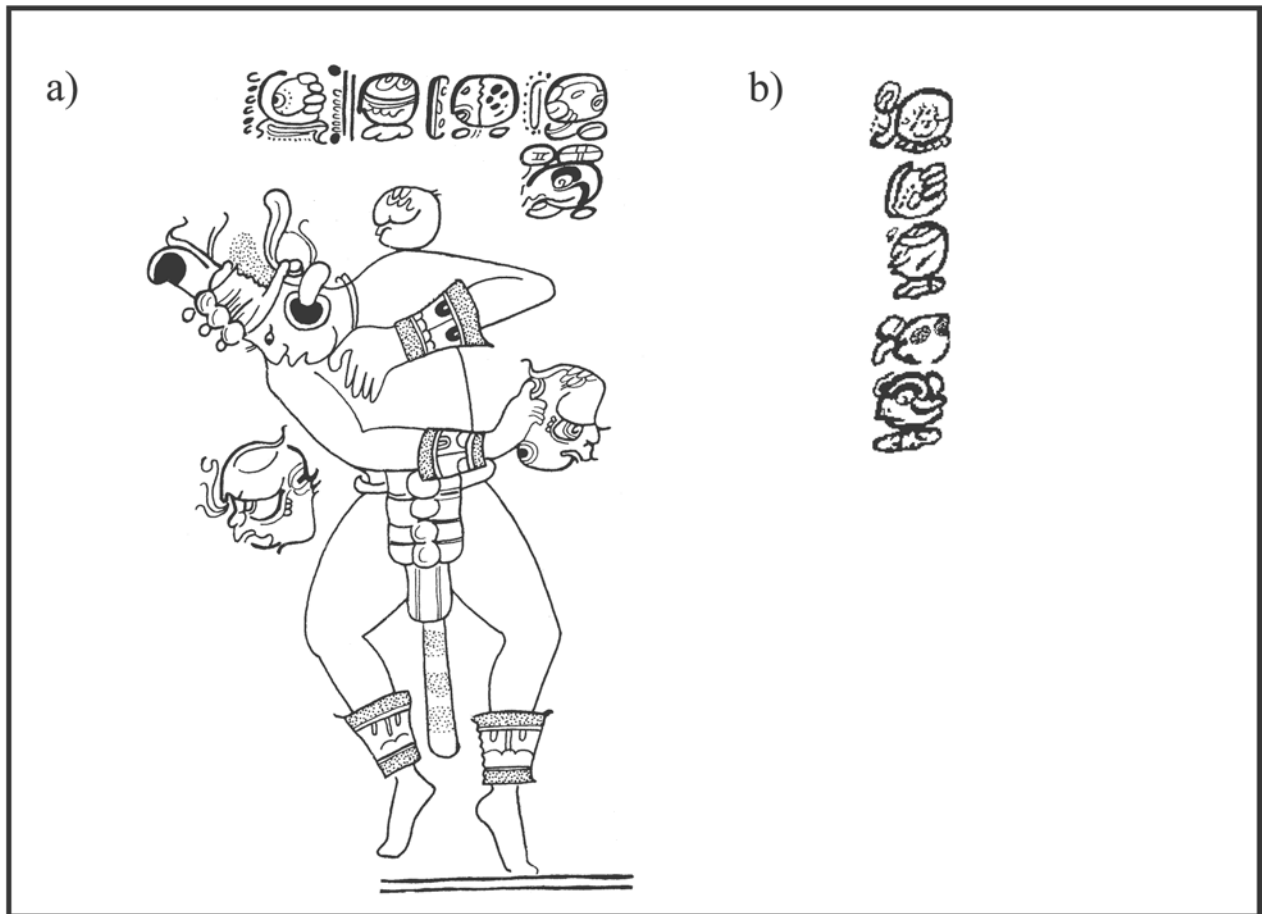


Figura 10:

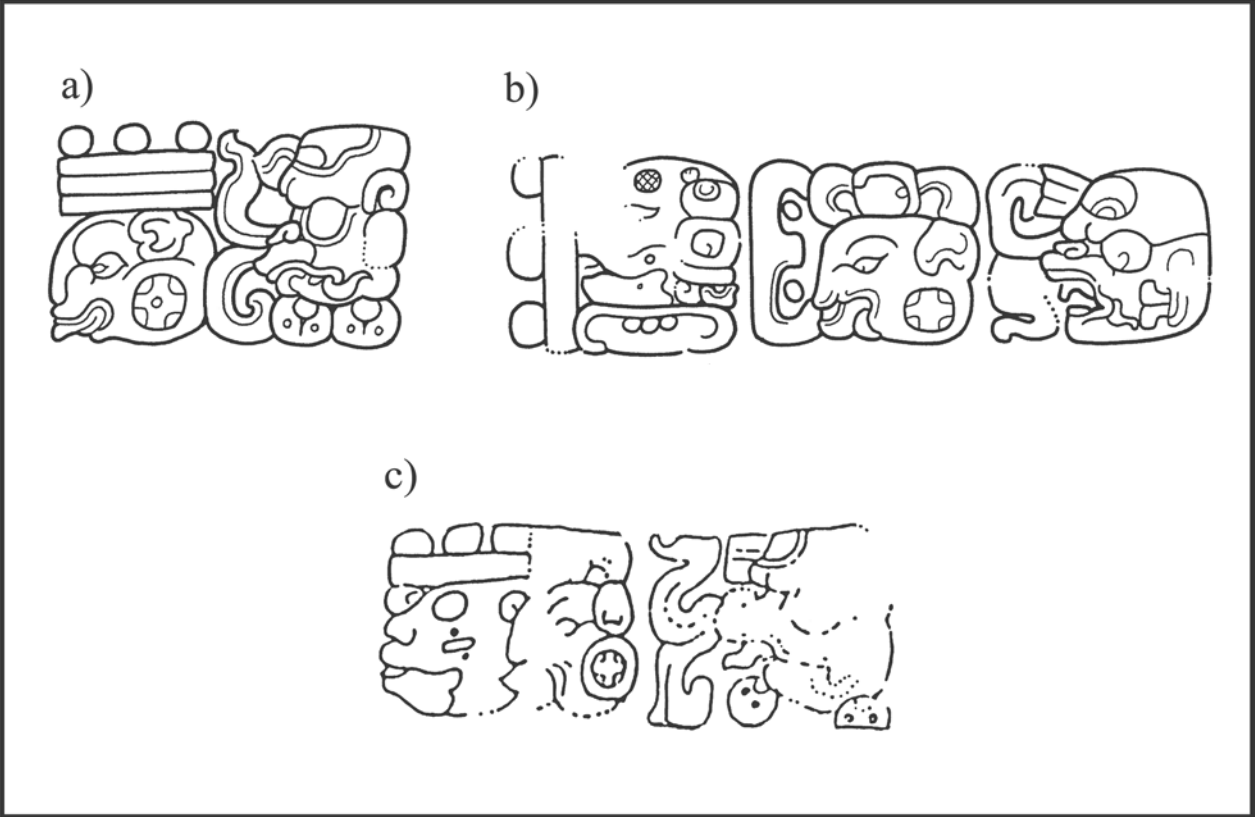
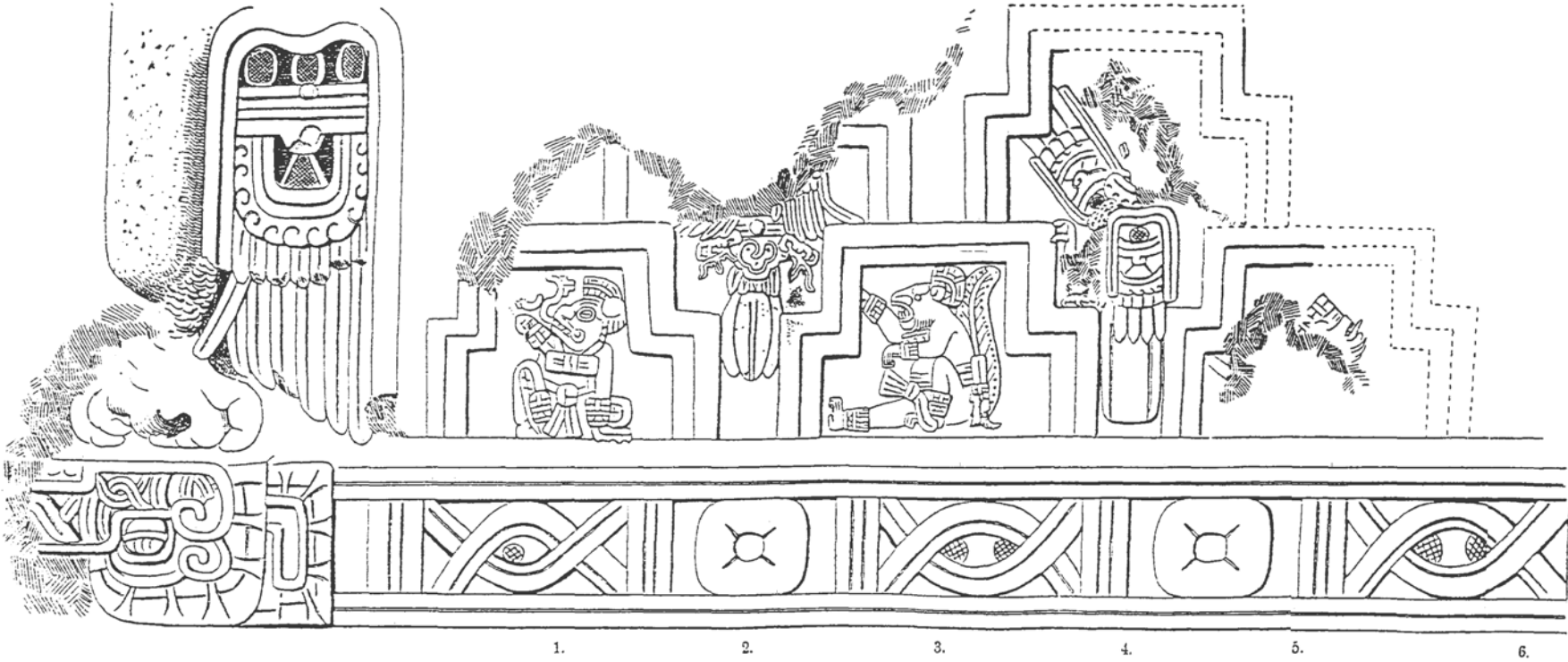


Figura 11:



Figura 12:

a)



(83.22% del tamaño del dibujo original)

Figura 12:

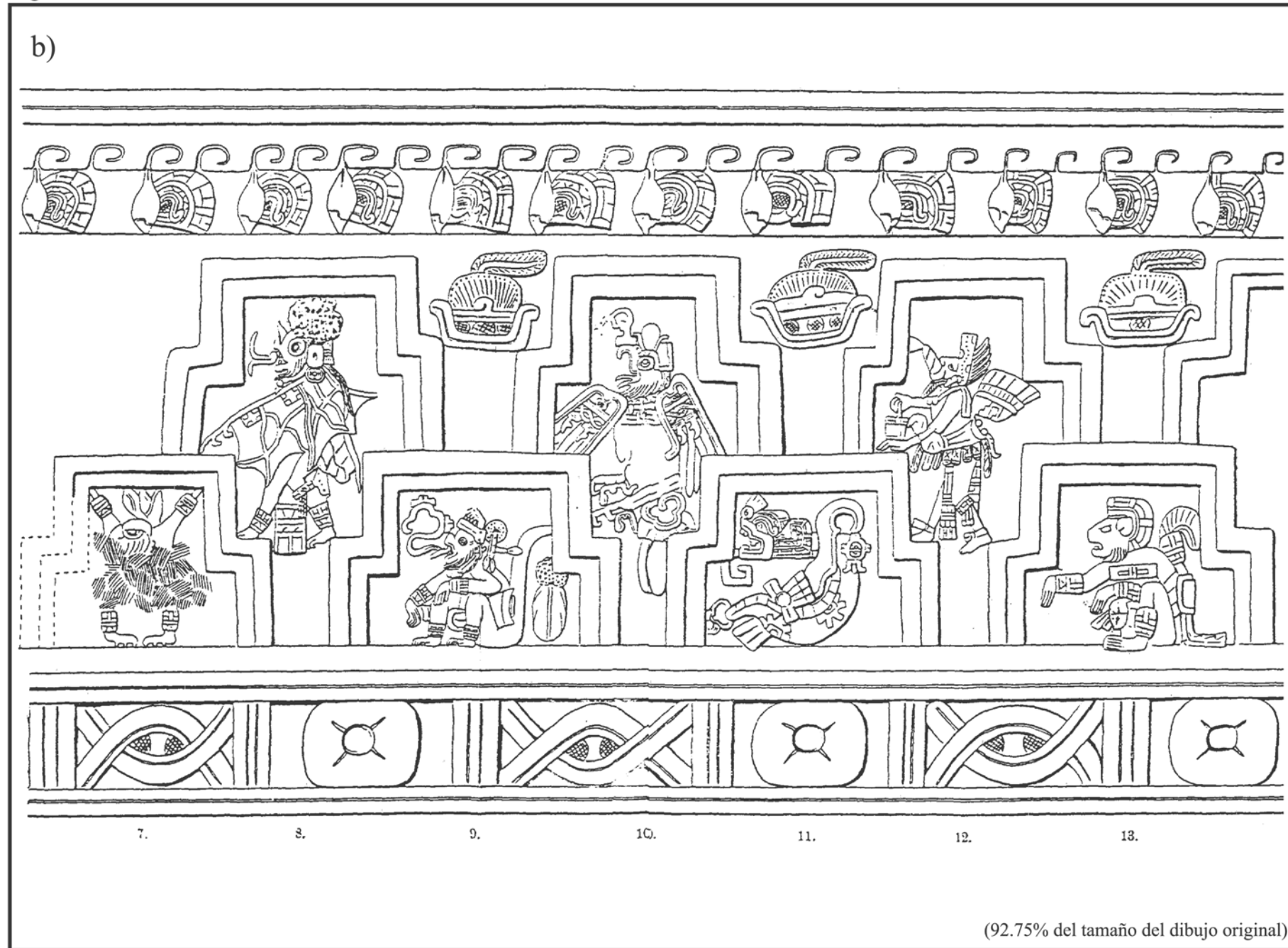


Figura 12:

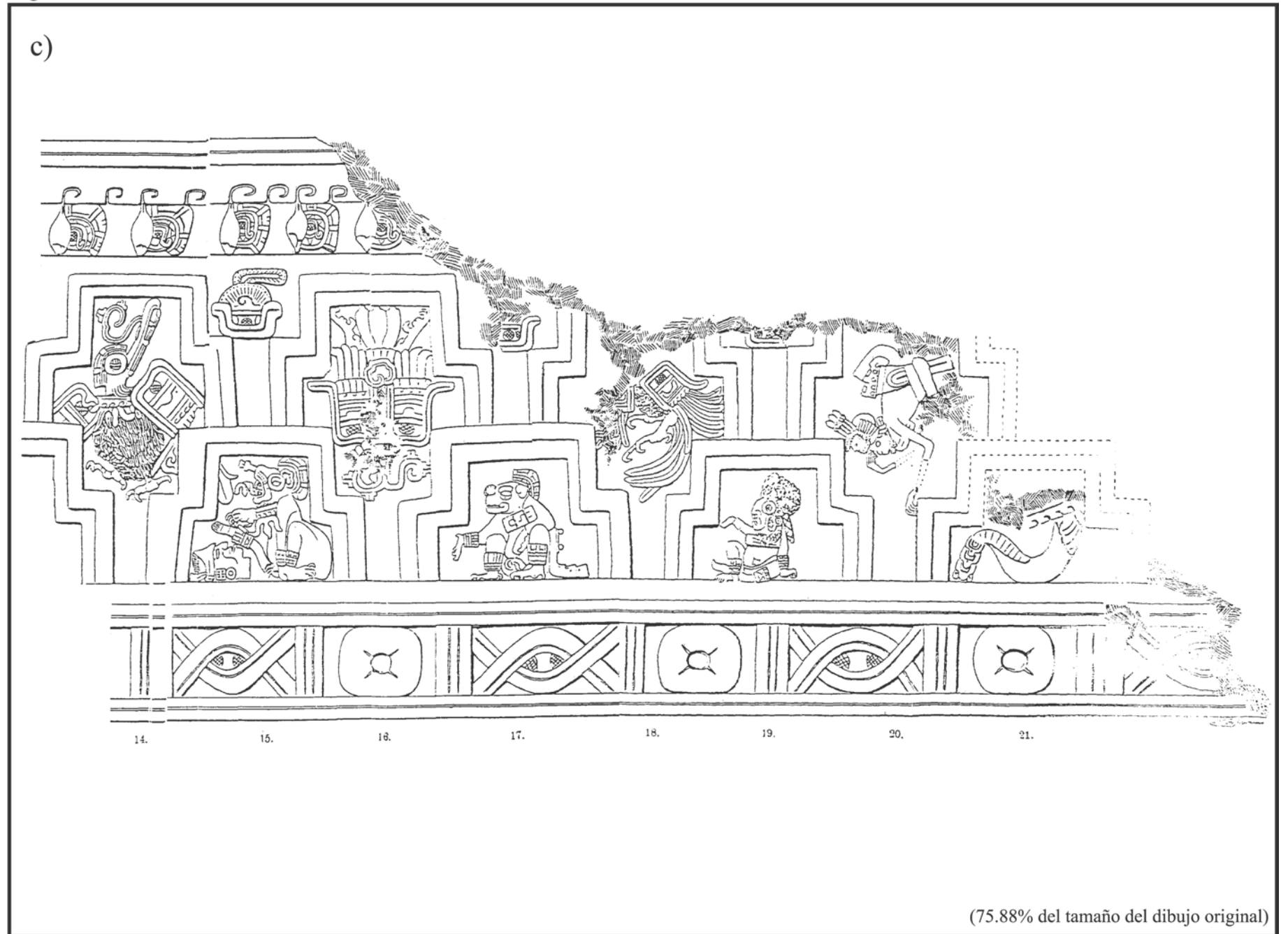


Figura 12b:

