



Glyph Dwellers

Report 54

May 2017

Notas sobre unos nuevos grandes artistas de los Sagrados Hombres de Chatahn

Antonio Aimi

Civiltà Precolombiane, Università degli Studi di Milano

Raphael Tunesi

Investigador independiente

1 - La investigación sobre la pintura de vasijas mayas: la marginación de la temática de las atribuciones y los nuevos enfoques histórico-artísticos

En este artículo examinamos un muy pequeño sector de la pintura vascular maya del Período Clásico, que sin duda se puede considerar una de las más extraordinarias expresiones del arte precolombino y, parafraseando lo que Moore escribió acerca del arte azteca, una de las más altas manifestaciones de la pintura sobre cerámica de "cualquier otro periodo" (in Braun 1993:107). En particular analizamos unas vasijas del estilo llamado "códice" o "codex," que nosotros por razones que explicamos más abajo, preferimos llamar "estilo lineal" (**Fig. 1**).



Fig. 1. Un esplendoroso ejemplo de estilo lineal: el Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, la Vasija del MNA (foto de J. Pérez de Lara).

Los impulsos básicos para abrir las puertas a una visión más estrictamente artística del arte maya, aunque ya presentes en unas notas de Spinden (1913) y de Proskouriakoff (1950), se desarrollaron



mucho gracias al desciframiento de su escritura, que, además de la información general que permitió reconstruir más de mil años de historia, sorprendentemente reveló:

- a) el papel del arte en las cortes reales mayas y en la relación entre una corte y la otra;
- b) los mismos nombres (en algunos casos) de los artistas, de los propietarios o comitentes, abriendo así una reflexión sobre la condición social de todos los que eran involucrados en la pintura vascular.

En particular, cabe recordar que recién se observó que, “slightly more than 20 painters are identified by name in the Classic period, far fewer than the ca. 120 sculptors who signed works in stone” (Doyle y Houston 2017), mientras unos años antes se recordaban 17 pintores y 114 escultores (Houston, Fash, y Stuart 2015:15).

Justamente por esta razón es importante señalar las contribuciones, a decir la verdad muy poco numerosas, de los autores que abarcaron este campo de investigación y en algunos casos aplicaron la *connoisseurship* morelliana. En el campo de la escultura se deben mencionar la exposición *The Blood of Kings* (Schele y Miller 1986:186, etc.), que representó una primera, aunque parcial, apertura hacia estas temáticas. Luego hubo los análisis de Tate (1992:29–49) sobre Yaxchilan, los de Montgomery (1995) sobre Piedras Negras, los de Van Stone (2001; 2005) sobre Palenque, los de Looper (2003) sobre Quiriguá (y otras ciudades), los de Houston, Fash, y Stuart (2015) y Newsome (2001) sobre Copán y la reciente síntesis de Vega Villalobos (2016). En el campo de la pintura y de la pintura vascular en especial, se deben mencionar primero los estudios de Coe (1973; 1978), Robicsek y Hales (1981; 1982), Barbara y Justin Kerr (1988), Stuart (1987; 1989; 1995), Cohodas (1989; 1990), Reents-Budet (1994) y luego los de Delvendahl (2008), Looper, Reents-Budet, y Bishop (2009), Velásquez García (2009a; 2009b), García Barrios (2011), Just (2012), y Krempel y Matteo (2013).

A pesar de estas intervenciones, sin embargo, las cuestiones específicamente estéticas y en particular la cuestión de las atribuciones no se han convertido en un patrimonio común de los estudios sobre la cultura maya. De hecho, teniendo en cuenta las obras principales, se puede observar que la identificación e investigación acerca de los maestros por mucho tiempo han sido tratadas como un detalle marginal de un estudio histórico y epigráfico (Martin y Grube 2000:215; Grube et al. 2001, etc.) o han sido desarrollados únicamente en una pequeña parte (Miller 2009:180–190) o han sido totalmente ignoradas (De La Fuente 1999; De La Fuente y Staines Cicero 1998; Miller y Martin 2004:108; Herring 2005; Stone y Zender 2011, etc.).¹

Aún más curioso es que la temática de las atribuciones ha sido ignorada también en ensayos que tenían un enfoque especial sobre el arte, los talleres y los artistas (Reents-Budet et al. 2000; Reents-Budet et al. 2012; Loughmiller-Cardinal 2008; Doyle 2016, etc.).

Sin embargo cabe mencionar que en los últimos años se han desarrollado nuevos estudios donde se individuaron estilos y maestros con apropiadas investigaciones histórico-artísticas. Entre las que nos parecen las más importantes y novedosas señalamos: “Dance on Classic Maya Ceramics” (Looper, Reents-Budet, y Bishop 2009), “Los vasos de la entidad política de Ik’: una aproximación histórico-artística” (Velásquez García 2009a), Los señores de la entidad política de Ik” (Velásquez García 2009b), “Painting styles of the north-eastern Petén from a local perspective: the palace schools of Yax We’en

¹ Escribimos: “en una pequeña parte” porque, mientras en el texto de Miller (2009) hay unas páginas sobre los artistas de la pintura vascular, no hay ninguna referencia a los maestros de la escultura y, sobre todo, a los maestros de los dinteles de Yaxchilan (Miller 2009:180-190).



Chan K'inich, lord of Xultun" (Krempel y Matteo 2012), *Dancing into Dreams* (Just 2012), y "The Universe in a Maya Plate" (Doyle y Houston 2017). Por supuesto, aquí no consideramos todas las atribuciones hechas por los autores citados, más bien nos limitamos a considerar solo las que tiene unas relaciones con los maestros que presentamos.

2 - La necesidad de una metodología histórico-artística en el estudio y clasificación de la pintura vascular

Para examinar la pintura de las vasijas mayas desde un punto de vista realmente histórico-artístico y del atribucionismo, creemos que es necesario partir de lo que vemos y que, hasta que se demuestre lo contrario, era el mismo que veían incluso los antiguos Mayas. Al igual que se hizo desde "siempre" con el arte occidental. Ciertamente pensamos que, sin extender al arte precolombino la connoisseurship de Giovanni Morelli (1991 [1890]), que Ginzburg (2000:158–209) recién intentó actualizar, no se puede seriamente hablar del arte de la antigua América, ya que en este campo se necesita la asimilación de Morelli mucho más de cuanto lo necesitaba el estudio del arte occidental al fin del siglo XIX. Porque, en fin de cuenta, Morelli perfeccionó una metodología atribucionística en un contexto que, desde más de dos mil años, ya reconocía la importancia de esa tarea. De hecho, pensamos que esta connoisseurship debe siempre ser utilizada (posiblemente más allá de la barrera de significado - Aimi 2011) todos los datos arqueológicos, epigráficos, etc. de una obra y de sus connotaciones iconológicas e iconográficas (Panofsky 1999a; 1999b).

Aunque con esta metodología no lograremos ver una obra maya como la veía un Maya, y en esto sin duda Octavio Paz (1987:45) tenía razón, pero podremos ser capaces de apreciarla más plenamente con la conciencia que, al menos en parte, nuestro disfrute estético no será ya muy diferente del de un Maya. De todas maneras, se podrá evitar que la falta de interés por el tema de las atribuciones, paradójicamente, se dirija contra la misma investigación epigráfica, como en el caso de los dinteles 24 y 26 de Yaxchilan que por mucho tiempo fueron atribuidos al mismo artista, cuando son obra de diferentes maestros,² o como en el caso de Yaal Wahy Leti' (o Le'ti'), hasta ahora conocido como "Aj Maxam."³

² Incluso recientemente Miller y Martin en un comentario sobre los dinteles 24 y 26 de Yaxchilán han hablado genéricamente de "escultores" sin ni siquiera rozar la cuestión de la atribución de estas obras (Miller y Martin 2004:108), a pesar de que el *nickname* del artista ya aparece en *The Blood of Kings* (Schele y Miller 1986:186, etc.), de las investigaciones de Tate (1992:29-49) y de que los nombres de los artistas están también en nuestros trabajos anteriores (Aimi 2003; Aimi y Tunesi 2008:27, 98; Aimi y Tunesi 2012:32–33).

³ Hasta ahora la investigación sobre el artista se detuvo en la cuestión de su pertenencia al linaje real de Naranjo, aunque ya desde 2008 Tokovinine había escrito que "There is no reason to believe that the scribe was member of the royal family" (Tokovinine 2008:177). Para nosotros una lectura más cuidadosa del texto de la vasija K 635 (la Vasija de las Flores del Alma) muestra que su verdadero nombre es Yaal Wahy Leti' (o Le'ti'). Aquí, por razón de espacio nos limitamos a explicar que la equivocación nace por vincular los últimos glifos del segundo paquete de glifos oblicuos J'8 y K'8 "28 Peten Sak Chuwen," que son los títulos propios del rey de Naranjo, al primer glifo del texto de la parte inferior. La secuencia de glifos correcta que da el nombre del artista es la siguiente: J'8, K'8, A', B', hasta Z'; es decir: Yaal Wahy



3 - La necesidad de superar el sistema de clasificación "tipo-variedad" / "type-variety" en el análisis de la pintura vascular maya

Paralelamente al desarrollo de la temática de las atribuciones, nos parece urgente superar el sistema de clasificación "tipo-variedad" / "type-variety"⁴ ya que, de hecho, hoy en día, no es utilizable para el análisis histórico-artístico de la pintura de las vasijas mayas. El sistema fue creado y ha sido y sigue siendo utilizado por los arqueólogos para fines muy diferentes de los que requieren un análisis histórico-artístico. Además:

- a) tiene decenas de "type-variety" dentro del mismo sitio (en un artículo reciente sobre la secuencia de cerámica de Becán fueron identificadas 102) (Ball 2014:ST 1);
- b) acaba por dar nombres de diferentes complejos cerámicos al mismo estilo o ubica dentro del mismo complejo cerámico a estilos diferentes;
- c) confunde dos niveles: el arqueológico y el histórico-artístico, que aun estando estrechamente relacionados deben ser tratados por separado por ser diferentes.

Sin querer profundizar este aspecto, que notaron también unos especialistas (Forsyth 2003:667; Reents-Budet et al. 2011:833, 836; Boucher y Palomo 2012:105–106), quisieramos simplemente señalar unos casos particulares del caos existente. El primero es el de las vasijas del estilo llamado "códice" o "codex," que son consideradas Zacatal (o ZacaTEL) cream ground o Palmar Naranja (ú Orange) dependiendo del color de fondo del engobe, color que en algunos casos no se puede percibir (Reents-Budet 1994:314–316, 326, 356).⁵ El segundo es que se utiliza la misma "type-variety" Zacatal en sus variantes (Panela, Cabrito, etc.) para asignar al estilo que es llamado "codex" vasijas que son muy diferentes entre sí y, en unos casos, no tienen nada a que ver con las características, aunque muy poco claras, de este estilo (Reents-Budet 1994: 322, 323, 328, 330, 339, 360, etc.; Calvin 2006:79, 141, 464, etc; Krempel y Matteo, 2012:153, 163; Walker y Reese-Taylor 2012:57; etc.). El tercero involucra uno de los artistas más famosos de la cultura maya: Yaal Wahy Leti' (o Le'ti'), generalmente conocido como Aj Maxam. Una de sus obras maestras, la vasija de las "Flores del Alma" (K 635)⁶ es catalogada por Reents-Budet como

Leti' (o Le'ti'). Cabe recordar que de manera independiente Dmitri Beliaev (comunicación personal) ha llegado a la misma conclusión.

⁴ En realidad, también adentro del mundo arqueológico las modalidades de estructura y de organización del sistema "tipo-variedad" son bastante controvertidas (Culbert y Rands 2007; Adams 2008; Rice 2013, etc.), ya que este sistema es considerado al mismo tiempo "a bane and a blessing" (Chase and Chase 2013:xi) y que otros investigadores reconocen que "the naming of types is completely at the discretion of the associated scholar" (Hansen, Bishop, and Fahsen 1991:225). Es curioso, todavía, que también los autores que señalaron los límites de este sistema en el análisis estilístico siguen utilizándolo (Forsyth 2003:666-667; Reents-Budet et al. 2011:833; Krempel y Matteo 2012: 141-142; Boucher y Palomo 2012:104-105; etc.).

⁵ La misma falta de un léxico homogéneo adentro de las mismas categorías arqueológicas demuestra que sería oportuno pasar página.

⁶ Para este artículo los términos en lenguas mayas usados son escritos según la ortografía usada por las transcripciones de textos jeroglíficos, reflejando el actual conocimiento lingüístico del ch'olano clásico. Para los términos entrados en la costumbre literaria, académica o topográfica, como en el caso de



"Cabrito on Cream polychrome: Cabrito Variety" (Reents-Budet 1994:319), mientras que Krempel y Matteo lo colocan entre los "Chinos Black-on-cream" (Krempel y Matteo 2012:161). De todas maneras, es evidente que, como ha ocurrido en otras circunstancias sería deseable que un congreso, incluyendo a todos los especialistas en el sector, se haga cargo de proponer una nueva definición de estilos, para llegar a un léxico que sea expresión de un análisis histórico-artístico más correcto.

4 - Los estilos

Sin presentar aquí la muy larga historia de los análisis sobre el concepto de "estilo," se puede decir que en la historia del arte, de manera genérica pero compartida, se entiende por estilo, el conjunto de los elementos típicos de la manera de expresarse de un individuo o de un grupo o, por mejor decir, el complejo coherente y constante de estilemas que contribuyen a la producción de obras con características formales similares. Por un lado, considerando las vasijas similares desde la mirada de los artistas que hicieron estas obras parece lógico pensar que ellos tenían la conciencia, más o menos explícita, de colocarse en un recorrido o en una tradición con características bien definidas. Por el otro, desde la mirada de nosotros que las vemos hoy, parece correcto clasificarlas, *ex post*, como pertenecientes al mismo estilo, ya que, lo repetimos, hasta que se demuestre lo contrario, lo que vemos nosotros es el mismo que veían los mismos artistas mayas. A nosotros nos parece apropiado continuar a seguir usando esta definición genérica, que prácticamente llama estilo "la manera" de pintar de un artista (Vasari 1986 [1550]:159, etc.)⁷ y que asume, como destaca Gombrich, la posibilidad de elegir entre diferentes modalidades de expresión (Gombrich 1968:353). Por lo tanto, sólo señalamos que por "estilo," entendemos la manera particular con la cual un pintor utiliza las herramientas de la línea, del color, del léxico (el complejo de los elementos figurativos), de la sintaxis (la ubicación y las relaciones de los elementos figurativos) y de la retórica visual (el arte de organizar los elementos figurativos). Es decir, que para definir un estilo hay que basarse solamente en lo que se ve.

Desde este punto de vista se debe señalar que esta definición de estilo coincide en sus rasgos más generales con la de otros especialistas de la pintura vascular tanto en su aspecto teórico-general como en el análisis real hecho hasta ahora sobre los diferentes estilos (Reents-Budet 1994:153-157 y 170-209; Looper, Reents-Budet, y Bishop 2009; etc.). En particular, después del primer análisis de *Painting the Maya Universe*, en el que se presentaron once estilos (Reents-Budet 1994:153-157 y 170-209), cabe señalar que se han publicado nuevos estudios sobre los estilos de unas ciudades y regiones que hacen referencia a la connoisseurship: "Dance on Classic Maya Ceramics" (Looper et al. 2009; "Los vasos de la entidad política de Ik': una aproximación histórico-artística" (Velásquez García 2009a), "Los señores de la entidad política de Ik'" (Velásquez García 2009b), "Painting styles of the north-eastern Petén from a local perspective: the palace schools of Yax We'en Chan K'inich, lord of Xultún" (Krempel y Matteo 2012) y *Dancing into Dreams* (Just 2012).

términos calendariales o nombres de sitios arqueológicos, hemos mantenido la forma ortográfica tradicional. Las vasijas que en los artículos de otros autores tienen el número MS (Maya Survey) aquí aparecen solo con los números de Kerr. En las tablas comparativas las PSS y los dibujos están en el orden que mejor sirve a presentar las similitudes y las diferencias.

⁷ Nos parece oportuno recordar que Vasari emplea dos veces la palabra "estilo" también para indicar el instrumento empleado para escribir o pintar (Vasari 1986 [1550]:113, 179).



5 - El estilo lineal o "códice" o "codex"

5.1 - Que es el estilo lineal

Frente a la imposibilidad, sobre todo por razones de espacio, de analizar todo el repertorio de la pintura vascular maya y todos sus estilos, aquí simplemente nos limitaremos a identificar el estilo lineal, que en general es llamado "código" o "codex." Este estilo se caracteriza porque el artista "expresa toda realidad visual bajo la linea y el contorno" (Longhi 1914:12) y por el rol secundario del color. Lo llamamos así porque lo que escribe Longhi sobre la "linea" y la "linea funzionale" comentando la pintura de Antonio Pollaiolo y otros pintores italianos del siglo XV (Longhi 1914:12-13) vale aún mucho más por esta tipología de la pintura vascular maya.

En el caso de mujeres, hombres, animales y "dioses humanizados" las figuras son dibujadas de manera naturalística o subnaturalística y son bien definidas y reconocibles, aunque muy condicionadas del pequeño tamaño del soporte. Sin embargo, queda claro que en el caso de seres míticos, glifos, textos y símbolos complejos, que son el resultado de procesos de estilización, abstracción, compresión, *pars pro toto*, etc., no se puede hablar de figuras naturalísticas o subnaturalísticas, más bien de dibujos claros, hechos por ser comprendidos por las personas que debían ver y utilizar las vasijas. Muy raras veces el artista busca la realización de un verdadero retrato, aunque en unos casos él intenta de representar las emociones de una persona o sus características individuales (sorpresa, vejez, etc.). Los cuerpos pueden ser de plano entero, plano medio, etc. y de perfil, tres cuartos o de plano frontal. Las caras de las personas y de los dioses son, en general, de perfil. Las vasijas de estilo lineal pueden tener un ritmo lento o apretado, más fieles a los cánones o más libres. Paralelamente varía también la relación, más o menos equilibrada, entre las figuras principales, los elementos secundarios y el fondo. Cuando falta el equilibrio, el artista puede caer en la tentación o de dibujar todo y entonces llegar casi al *horror vacui*. Sin embargo, la capacidad de entender los dibujos del estilo lineal se vuelve, para nosotros, difícil, cuando el artista, sin temor del *horror vacui*, pone en los dibujos demasiados elementos, que pueden ser sintagmas de un paratexto.⁸

En el estilo lineal en unos casos se dibujan las figuras utilizando sólo el contorno y añadiendo, tal vez, algunas otras líneas y puntos que pueden ampliarse para convertirse en pequeñas áreas negras. En otros casos unos sectores de las figuras o de los glifos pueden ser coloreados, sin embargo siempre con un color de bajo impacto, cromáticamente asociado al color de la linea o del engobe.

La línea puede ser leve o marcada o reforzada por fondos negros, de color más o menos oscuro, de amplitud constante o variable. En sus obras los maestros tienden a privilegiar, siempre que sea posible, contornos suaves y nítidos. En la definición de la cromía de la decoración principal es correcto considerar el color de la línea y hablar de decoración en bicromía (negro sobre blanco [unos escriben "crema"]⁹ o tricromía, cuando el negro y el blanco son complementados con colores que tienen un rol

⁸ El uso de símbolos y elementos iconográficos como sintagmas de un paratexto en las obras de arte de las culturas del Occidente de México ya aparece en un artículo de Aimi (1996).

⁹ Aquí, por ahora, no consideramos, porque insustancial para nuestro tema, sea las varias tonalidades que el negro y el blanco [unos escriben "crema"] pueden tener, sea las ligeras diferencias que parecen surgir entre el engobe de las vasijas de Nakbe y el de Calakmul (Boucher y Palomo 2012, etc.). Por los mismos motivos creemos que no es útil medir los colores con la escala de Munsell o con instrumentos



secundario en la decoración: o gris (o, más raramente, con un color amarillo - grisáceo) o un rojo muy leve, casi transparente. Estos colores más suaves (el gris, el amarillo claro - grisáceo, el rojo muy leve), tienen la función, tanto en las figuras, como en los glifos, de enfatizar ciertos elementos y podrían también ser considerados una expresión del intento de superar los colores chatos que caracterizan toda la pintura de vasijas mayas y, por lo tanto, dar a las figuras y escenas una cierta profundidad de campo y un espesor de claroscuro. La decoración principal está casi siempre enmarcada, arriba y abajo, entre franjas rojas horizontales¹⁰ a veces enfatizadas por líneas negras, por lo general, una en la parte superior y dos en la parte inferior. Estas franjas actúan como "marco," y por esta razón, no interactúan con el tema representado, sino que sirven para ponerlo en relieve. De la misma manera no interfieren con el juego cromático del motivo principal y por esta razón no son consideradas en definir si la decoración de una vasija es en bicromía o tricromía. Por debajo de la franja roja superior a menudo se representan los glifos de la PSS, que pueden ser complementados por otros paquetes de glifos colocados entre las figuras. Rara vez en lugar de la PSS aparecen sólo unos pocos glifos aislados. Sin embargo, son relativamente frecuentes las vasijas con pseudoglifos o sin glifos.

Por las razones mencionadas arriba, el estilo lineal incluye la mayoría de las vasijas hasta ahora considerados "códice" o "codex," a raíz de su definición muy engañosa, que, como explicaremos a continuación, ya no puede seguir siendo utilizada. El estilo lineal era típico de Nakbe, de la Cuenca de El Mirador, que en el Periodo Clásico continuó siendo habitada por pequeños grupos de sacerdotes y artistas, y de Calakmul, y probablemente representa a la mayoría de la producción de la ciudad.¹¹ Dentro de este estilo se coloca también parte de las obras producidas para los Chatahn Winik.¹² Según algunos estudiosos, las vasijas de este estilo pueden ser colocadas entre los años 670 - 750 d.C. (Delvendahl 2008:34; García Barrios 2011:68; Reents-Budet et al. 2011:833).

5.2 - El estilo lineal vs. estilo "codex": la insoportable vaguedad del "estilo codex"

electrónicos. Destacamos, en cambio, que al hablar de colores deberían absolutamente evitarse términos ligados a la subjetividad del mundo del investigador como café (cuál café?), crema (que tipo de crema? crema de leche? crema de huevo?), gamuza (quién no ha visto nunca a un gamuza?).

¹⁰ Excepcionalmente estas franjas pueden ser también negras.

¹¹ Por supuesto sabemos que existen muchos vasijas de Calakmul que no son de estilo lineal. Sobre las relaciones entre Nakbe y Calakmul y las investigaciones sobre los sitios de producción de las vasijas de estilo lineal hay que ver los trabajos de Reents-Budet y Bishop (1987); Hansen, Fahsen, y Bishop (1992); Forsyth (1993); Forsyth (2003); Hansen et al. (2006); Boucher y Palomo (2012), etc.

¹² Como es notorio, la PSS atribuye unas vasijas y platos a un "K'uhul Chatahn Winik," es decir a un "Sagrado Hombre de Chatahn." Sin embargo, todavía no está bien claro si Chatahn es el nombre de una ciudad, que unos investigadores tienden a identificar con El Tintal, o el título de personajes de alto rango de un linaje o un grupo étnico-social del Petén septentrional (Boot 2004) con una fuerte identidad, cuya historia se entrelaza con Calakmul. En el campo de la pintura vascular cabe mencionar que las obras Chatahn Winik en bicromía / tricromía se colocan completamente en el campo del estilo lineal mientras las policromas, en unos casos, como, por ejemplo, el K 8526 muestran relaciones con el estilo de Hix Witz (Zapote Bobal), una ciudad del Petén occidental.



Como sabemos, este estilo fue identificado por primera vez en 1973 por Michael Coe en el libro: *The Maya Scribe and His World* (Coe 1973), en el cual se descubrió la PSS. Coe lo llamó “estilo codex” porque creía que los autores de los diseños en las vasijas eran los mismos escribas que habían pintado o escrito los códices (Coe 1973:13; 1994:209–210) y que las pinturas de las vasijas imitaban imágenes de los códices. La definición fue más tarde retomada por Robicsek y Hales en *The Maya Book of Dead* (Robicsek y Hales 1981), en un libro, cuyo título revela la suposición de que las vasijas podría tratar temas como el Libro de los Muertos de los antiguos Egipcios y temas del Inframundo. En seguida, después diferentes hipótesis sobre el origen de estas tipologías de cerámicas, tras el descubrimiento del Codex Scribe Vessel 1 y de fragmentos de estilo “codex” en Nakbe (Hansen et al. 1991; 1992; Forsyth 1993) se pensó que estas vasijas precedían de varios talleres del Petén nor-oriental, pero los hallazgos posteriores han demostrado que también se produjeron en Calakmul (Delvendahl 2008; García Barrios 2011; Boucher y Palomo 2012). Sin embargo, a pesar de las numerosas investigaciones hechas sobre el origen del “auténtico” “estilo codex” (Boucher y Palomo 2012:104) nadie ha tratado de definirlo de una manera satisfactoria desde el punto de vista histórico-artístico.

De hecho, hoy en día se clasifican como “codex” todas las vasijas con una PSS o paquetes de glifos más o menos extensos sobre fondo blanco [unos escriben “crema], aunque ya en 1981 Robicsek y Hales habían observado que el estilo “codex” comprendía muchas tipologías muy diferentes (Robicsek y Hales 1981: 5-7) y Coe y Kerr en 1997 habían pedido más precisión con la propuesta de la distinción entre el “estilo codex” y el “estilo Nakbe” (Coe y Kerr 1997:156–157). En 2011 Reents-Budet y otros autores han señalado que el estilo “codex” se caracteriza por una “línea fina … negro-café … un fondo crema claro … rayas rojas en el borde y la base” y temas que muestran “seres sobrenaturales y mitos” (Reents-Budet et al. 2011:832). Sin embargo, cabe notar que no se puede aceptar de definir un estilo en relación al tema representado, ya que, para hacer un ejemplo, en la historia del arte occidental no hay un estilo “bíblico,” que incluye los iconos bizantinos, Giotto, Rafael y Chagall. A pesar de lo que acabamos de escribir, estos autores no aclararon si esta definición significa la superación de los criterios anteriores, que han llevado a clasificar de estilo “codex” obras muy diferentes, que, por supuesto, no se pueden considerar del mismo estilo.

En nuestra opinión, la falta de una definición precisa del “estilo codex” y el término mismo utilizado son profundamente engañosos, porque:

- a) como se explicó anteriormente, la definición de un estilo no puede basarse en el contenido o tema representado (por ejemplo, los “seres sobrenaturales y mitos” mencionados por Reents-Budet en el paso que acabamos de citar);
- b) en un plano puramente estilístico / artístico no hay ninguna diferencia formal entre las vasijas con glifos o pseudo-glifos y vasijas sin glifos o pseudo-glifos;
- c) en el conjunto de los “codex” se colocan vasijas de estilos muy diferentes;
- d) recién se ha propuesto una nueva categoría, la de los “pseudo-codex” para las vasijas que no se fabricaron en la cuenca del Mirador (Reents-Budet et al. 2011:836);
- e) los códices mayas existentes tienen un layout general y un uso del color que en muchos casos es muy diferente de las vasijas definidas estilo “codex.”

Por las razones expuestas creemos que es más correcto reservar el nombre de “estilo codex” para las vasijas que por su layout son más similares a los códices mayas existentes. Hasta ahora son conocidos sólo cuatro ejemplares de este tipo: la Vasija de los Siete Dioses (K 2796), la Vasija de los Once Dioses (K



7750), la Vasija de Nacimiento (K 5113) y una vasija aún no publicada que presenta cuatro representaciones del Dios del Maíz bailando.

6 - Los maestros y las escuelas en el estilo lineal

As far as we know, no existen investigaciones específicas, propiamente histórico-artísticas, sobre el estilo lineal, a pesar que ha llamado y sigue llamando la atención de los estudiosos y amantes del arte precolombino por el papel que han jugado en la historia de los estudios sobre los Mayas y porque en la pintura vascular europea y clásica no hay ejemplos de obras en bicromía / tricromía del mismo nivel. Y aunque algunas de las obras maestras del estilo lineal como la Vasija de Princeton (K 511), la Vasija del MET (K 521) y la Vasija del Louvre / MQBJC (K 1560) son desde algo de tiempo presentadas en primer plano en museos de gran importancia, no hay un repertorio compartido de talleres y maestros, como se evidencia por las descripciones de estas piezas que presentan sus respectivos museos, que ciertamente no son ajenos a los problemas de las atribuciones.¹³

Al amanecer de los estudios modernos sobre los Mayas Coe (1973:94; 1978:22), Robicsek y Hales 1981:237-250), Barbara y Justin Kerr (1988:236-259) y Cohodas (1989 y 1990), a partir de un planteamiento teóricamente correcto, habían identificado algunos maestros.¹⁴ Sin embargo, aunque (o justamente por esto) estas primeras atribuciones fueron diferentes, no se desarrolló ningún debate y estas hipótesis fueron ignoradas en los años siguientes, como si en el campo de las atribuciones no fuera posible llegar a una visión compartida y generalmente aceptada. De todas maneras, en la literatura hay unos casos de detección de vasijas del “mismo artista” o del “mismo taller” (Boot 2011:3; Delvendahl 2008:127–128; 2009:3–4; García Barrios 2011:78; Hansen et al. 1991:230; Hansen et al. 1992:302; Reents-Budet 1994:61-64, 73, 319, 324; Reents-Budet et al. 2000:86; Reents-Budet et al. 2011:835-836, etc.; Stuart 1989:156-157; etc.), aunque muy raras veces los investigadores dieron un nombre al artista o buscaron reconstruir el repertorio de sus obras con específicas investigaciones histórico-artísticas.

¹³ En relación a la Vasija de Princeton se puede leer la ficha:

<http://artmuseum.princeton.edu/fr/collections/objects/32221>

En relación a las vasijas del MET se pueden ser las fichas:

[http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/310364?rpp=30&pg=1&ft=maya&pos=2)

[online/search/314217?rpp=30&pg=1&ft=maya&pos=1](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/314217?rpp=30&pg=1&ft=maya&pos=1)

[\[online/search/315883?rpp=90&pg=2&ft=maya&pos=122&imgno=2&tabname=object-information\]\(http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-search/315883?rpp=90&pg=2&ft=maya&pos=122&imgno=2&tabname=object-information\)](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-</p></div><div data-bbox=)

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/662967>

En relación a la Vasija del Louvre / MQBJC se puede ver el texto de Davoust (2000) y la ficha:

<http://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/593241-vase-de-style-codex/page/1/>

¹⁴ Por supuesto, también en otras publicaciones podían encontrarse referencias de “la misma mano” o a la mano del “mismo artista” sin desarrollar la temática de las atribuciones. Por ejemplo, cabe mencionar el trabajo de Martin (1997) y el de Delvendahl (2008:127-128).



Aplicando el método de Morelli en unas vasijas de estilo lineal, hemos identificados los maestros y las escuelas, que se presentan a continuación y que deben ser consideradas como las primeras propuestas en un campo muy amplio y abierto. En general nos pareció apropiado tener una actitud muy cautelosa y proponer atribuciones específicas sólo en casos particularmente evidentes, confirmados por precisas convergencias de la forma general del dibujo, de los detalles de las figuras, de los glifos y de sus cartuchos (en las vasijas donde hay).

Sin embargo, dos fueron los obstáculos más importantes en la identificación de los maestros. El primero está en el hecho que los maestros mayas estaban acostumbrados a pintar vasijas con temas y con un lenguaje formal totalmente diferente, como si, intentando de buscar analogías en la cultura occidental, el mismo autor hubiera pintado Los Desposorios de la Virgen y la Polifonía (nos referimos a las obras de Rafael y de Klee). El segundo está en el hecho que, a veces, en la misma vasija unos glifos (o sus detalles) y unas figuras (o sus detalles) son pintadas de manera tan diferente que no parecen ser el producto de la misma persona. Por ejemplo, en el caso de la vasija K 1247 algunos glifos son muy elegantes, mientras que otros son muy burdos y hechos con lo que parece poca destreza. Además, si consideramos que la PSS más común es una frase de cinco glifos, regionalmente casi siempre igual, y si hipotetizamos que su misma realización debía requerir de una considerable atención y debía ser completada en un período relativamente breve, se deben excluir aquellos casos de distracción, prisa, especiales condiciones emocionales, etc. que llevan a la misma persona a hacer firmas algo diferentes o modificar su propia caligrafía. Tratando de encontrar analogías en la cultura occidental, es como si en el caso de Tiziano, para citar un ejemplo, los cortos textos: "Titianus F" o "Ticianus faciebat MDXXII" presentasen una letra en el alfabeto latino y una otra en el alfabeto gótico, algo que no se encuentra en sus firmas (**Fig. 2**).

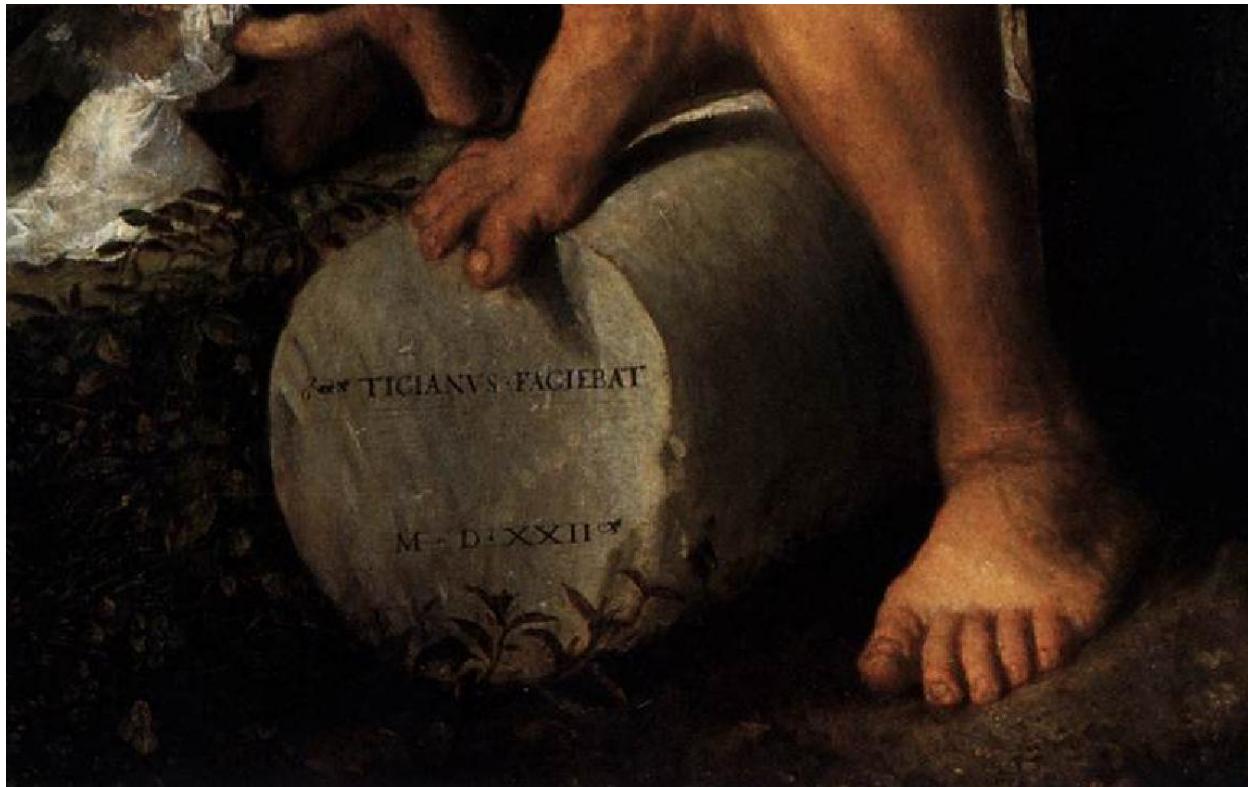


Fig. 2. La firma de Tiziano, detalle del Políptico Averoldi (Wikimedia Commons).



Pero este es un fenómeno, hasta ahora totalmente ignorado, que no sólo hace la atribución más difícil, pero merece ser explicado en sí. Aunque no exista siempre una explicación reconstruible, creemos que por entender la razón de las diferencias que se pueden encontrar en la misma vasija se pueden hipotetizar estos tres escenarios:

- 1) la presencia de diferentes manos, como en el caso de un maestro que comienza la PSS y deja la conclusión a su aprendiz;
- 2) la voluntad de un maestro de abandonar unos modelos estándares de glifos y crear y experimentar nuevas variantes en unos detalles;
- 3) la voluntad de un maestro de usar variantes de glifos que podían ser más populares o más queridos por unos particulares propietarios.

A pesar de estas dificultades, el examen de muchas de las obras más significativas del estilo lineal nos permitió identificar dos macroescuelas: la Escuela de los Glifos Débiles y la Escuela de los Glifos Fuertes. Por supuesto, la identificación de estas escuelas no quiere decir que un artista no podía pasar de una a otra, ya que, como veremos, un elemento extraordinario del arte maya es la capacidad de los artistas para producir obras que son una expresión de las diferentes escuelas y diferentes corrientes artísticas. Un poco como si en la Roma del siglo XVI hubiera habido artistas capaces de crear obras “italianas” para un comitente y obras de “holandesas” para otro. Y aquí cabe subrayar que este aspecto de la pintura maya, probablemente, no tiene igual en el arte occidental tradicional.

7 - La Escuela de los Glifos Débiles

Esta escuela se caracteriza por:

- 1) el moderado o mínimo impacto que los glifos tienen sobre la decoración pictórica;
- 2) por un *layout* variable que no exalta la PSS (que a veces está ausente) y no presenta una rígida división de espacios entre el texto y la imagen. Los glifos raramente presentan áreas de color que los evidencien. Pueden distribuirse entre las diversas figuras en paquetes bien definidos o simplemente pueden colocarse entre una figura y otra. En el primer caso forman una composición similar a un elemento arquitectónico integrado al diseño. En el segundo están del todo subordinados a las figuras y su ubicación depende de los espacios que quedan libres. Considerando que nuestro trabajo está en sus inicios, no pretende ser exhaustivo y que pensamos de considerar esta escuela en otro artículo, aquí cabe solo mencionar que son parte de ella el Maestro de Ch'een K'uk'¹⁵, que creó la Vasija de Princeton (K 511), y el Maestro del MET, que es autor de la vasija K 521 del Metropolitan Museum de Nueva York (**Fig. 3**).

¹⁵ El primer glifo de la vasija K 511, el que indica el nombre del dueño, presenta el sufijo: “ni,” que en general viene leído: “muwaan” (ave de rapiña). Sin embargo, si se observa que el glifo no tiene sus plumas características (tal vez hay también las garras) del ave que es devorado por el “muwaan” y se confronta este glifo con los las vasijas K 2784 y K 6751, se puede hipotetizar que el glifo sea el logograma de “ch'een” (cueva). Por lo tanto el nombre del personaje al cual eran dedicadas las vasijas puede ser Ch'een K'uk' (Quetzal de la Cueva).



Fig. 3. Escuela de los Glifos Débiles, el Maestro del MET, la vasija K 521 (foto de J. Kerr).

8 - La Escuela de los Glifos Fuertes

Esta escuela se caracteriza por tres elementos:

- 1) el fuerte impacto que los glifos y sus tamaños tienen en la pintura;
- 2) por un *layout* rígido que enfatiza la PSS y una clara división entre el texto y la imagen;
- 3) la franja de la PSS se impone por su uniformidad, fuerza y para marcar el hecho que es un elemento separado de las figuras.

La importancia de la PSS destaca en general por la combinación de líneas marcadas (normalmente las exteriores) y por líneas más finas y puede aún ser reforzada más con leves coloraciones en partes de los glifos (**Fig. 4**). Por el contrario, nunca aparecen glifos constituidos sólo por líneas delgadas. A menudo, la PSS está ubicada entre finas líneas negras, que servían para fortalecer su función de marco (el tiempo, en algunos casos, hizo casi imperceptibles, estas líneas). A veces debajo de los glifos se ejecuta otra franja horizontal con motivos geométricos. Muy rara vez hay glifos por debajo de la banda superior. Cuando esto ocurre, tal como, por ejemplo, en la Vasija del MNA (Museo Nacional de Antropología), nunca hay un paquete bastante grande, sino dos glifos (en otros casos, excepcionalmente, tres) que, no sorprendentemente, están alineados con cuidado para no alterar la relación entre el texto, las figuras y el *layout* más general del dibujo. Nunca se muestran escenas complejas, además las figuras humanas o humanizadas son estáticas o casi estáticas y en las composiciones no interactúan entre sí.



Fig. 4. Escuela de los Glifos Fuertes, el Taller del Maestro del Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, la vasija K 3366 (foto de J. Kerr).



Y, por supuesto, esto vale aún más por los dibujos de los seres míticos y de los símbolos. Por lo general, se representan sólo dos sujetos (excepcionalmente tres), hecho que no hacía necesario girar la vasija para poder admirar la decoración principal. No sabemos donde vivieron los artistas de esta escuela y donde estaban sus talleres, sin embargo, a partir de la especial relación que tuvieron con Yopaat B'ahlam, parece más simple hipotetizar que vivían en Calakmul. Tampoco, hasta ahora, hay datos sobre las relaciones cronológicas y artísticas que hubieron entre ellos. Sin embargo, desde un punto de vista iconográfico, parece claro que cada uno de ellos conocía las obras de los otros. Además si consideramos que los primeros cinco glifos de la PSS son bastante parecidos, se puede pensar que su fuente y modelo fue el Maestro 1 y que los otros artistas por un lado intentaron de imitarlo y por el otro de diferenciarse, aún colocándose en su tradición. Claro que no sabemos porque la imitación fue tan fuerte y rigurosa en esta parte de la PSS, aunque se puede pensar que estos glifos tenían más importancia o más prestigio o desempeñaban un papel particular que no conocemos. A pesar de estos problemas y del hecho que, como hemos explicado, unos artistas hacían obras con temas totalmente diferentes, hemos identificado los maestros que presentamos abajo.

8.1 - Yopaat B'ahlam

Hace tiempo se sabe que varias vasijas mencionan un cierto Yopaat B'ahlam, un señor Chatahn Winik de la fin del siglo VII (Lopes n.d.; Velásquez García 2009c:12; Reents-Budet et al. 2011:835; Martin, Houston, y Zender 2015; etc.), que probablemente vivía en Calakmul y que, según lo sugerido por Stuart (2013), podría ser también un rey de una pequeña ciudad cerca de Nakbe. Sin embargo, ya que en El Tintal se encontró una vasija dedicada a Yopaat B'ahlam (Hansen et al. 2006:745-746), se podría pensar que tenía nexos también con este centro. La presencia del título "K'uhul Chatahn Winik" parece tener una importante historia en la región de Calakmul y puede remontar desde mucho antes de la llegada de la dinastía de los Kanul, que se establecieron en la ciudad con el celebre Yuknoom Ch'een II y permanecieron en esta capital hasta el reino de Wamaaw K'awiil (Martin 2005; Tunesi 2007, etc.). Un ejemplo claro de esta presencia fue encontrado en el área de la Estructura XX (**Fig. 5**; Reyes Ayala 2006; García Barrios 2011). En particular, en la Estructura G-2 fue descubierto una banqueta [o un trono?] con un texto glífico pintado que menciona el dueño del palacio con estas palabras: "Alay patlaj uteem[?] tuun mam Itzam Kokaaj/Kohkaaj Muut K'awiil K'uhul Chatahn Winik," es decir: "Aquí es terminado su trono[?], piedra, el Abuelo, Itzamanaaj kohkaj Muut K'awiil, Sagrado Señor de Chatahn" (**Fig. 6**). El texto sigue mencionando que este señor era el vasallo del monarca de Uxte'tuun y Chiiknaahb', que eran los topónimos de la ciudad de Calakmul.



Fig. 5. Calakmul, Estructura XX (foto de C. Reyes Ayala).



Fig. 6. Calakmul, el texto de la banqueta de la Estructura G-2 (dibujo de C. Reyes Ayala).

Además, cabe mencionar que los glifos: “chan winik/winaakhaab ajaw” de la vasija K 1560 del Louvre / MQBJC nos dice que Yopaat B’ahlam fue un gobernante muy longevo, ya que es definido como “Señor de los Cuatro Katunes,” es decir, que en el momento de la producción de la vasija tenía entre sesenta y ochenta años de edad. Cuando en la Tumba 4 de la Estructura II-H de Calakmul fue encontrada la vasija MSK147, Reents-Budet et al. 2011:835, 841) han sugerido que otras tres piezas: la K 1647, la K 5424 y la XSK005 eran del mismo autor. En 2013 Stuart escribió: “Among the many images in Justin Kerr’s wondrous database of Maya vases are two codex style vessels, K 1552 and K 1647 These are part of a much larger set of vessels that bear symbols and iconography inspired by Teotihuacan, including images of so-called war-serpents and ‘Tlalocs’ (see Robiscek and Hales 1981: Tables 5, 6, 7, 15, and 16). Many of these look to be painted by the same artist, including the two pictured here” (Stuart 2013). Sin embargo, ninguno de los autores que han hablado de Yopaat B’ahlam intentó reconstruir el repertorio de los artistas que trabajaron por él.

De los resultados de las investigaciones que presentamos más abajo queda claro que Yopaat B’ahlam fue el más importante mecenas de la pintura vascular que hasta ahora se conoce, ya que a él, de una manera o de la otra, se refieren los Maestros 1, 2 y 3 de Yopaat B’ahlam y el Taller del Maestro 1 y ya que los Maestros 1 y 2 pueden ser considerados entre los más hábiles pintores que se conocen y que



están al mismo nivel de Yaal Wahy Leti' (o Le'ti'), del Maestro de Ch'een K'uk', del Maestro del MET y del Maestro de Buenavista. Por supuesto, puede ser muy probable o cierto que los reyes de Calakmul o de otras ciudades mayas patrocinaron un numero más grandes de artistas, sin embargo, desde lo que se queda no hay ninguna información sobre su rol como mecenas. Quedan claras también unas preguntas:

1) Cual era su condición político-social y cuales eran los recursos que permitieron a Yopaat B'ahlam de patrocinar estos artistas?

2) Porque lo hizo? Tenía un interés para el arte más grande de otros señores o reyes?

3) El arte y el énfasis sobre los "K'uhul Chatahn Winik" y su mismo nombre eran una manera de buscar prestigio y un rol político?

4) Porque, todavía, aún siendo Yopaat B'ahlam tan reconocido en el corpus de vasijas mayas, no se han localizado monumentos de piedra de este señor ? Se han perdido o el pudo o no quiso hacerlos?

Solo sabemos que no es inusual tener registro de un importante monarca solo por medio de cerámicas, un ejemplo puede ser lo de O' Sak He'w K'awiil / Sak Oso'w K'awiil, un rey de Tikal del Periodo Clásico Tardío (Tunesi y Lopes 2004).

8.2 - El Maestro 1 de Yopaat B'ahlam

Este maestro puede ser considerado uno de los más grandes pintores mayas de todos los tiempos. Ya que lo hemos presentado en un articulo en la revista *Arts & cultures 2016* (Aimi y Tunesi 2016), aquí nos limitamos a actualizar el trabajo hecho. En el caso de las obras donde hay figuras humanas pintadas de manera naturalística o subnaturalística él se revela por la manera de dibujar los ojos, las manos y el trato de los cuerpos, que muestran siempre la cabeza levemente hundida entre los hombros (**Fig. 7**). En el caso donde hay símbolos y motivos teotihuacanos el se revela por el *layout* armonioso y equilibrado de la decoración principal y por la manera de dibujar las "cabezas," los "tocados," las "hojas" (**Tab. 1**). En el caso del conjunto de todas sus obras lo hemos identificado a partir del estilo de sus glifos, siempre muy elegantes y proporcionados, caracterizados, en particular, por el "mechón" de la sílaba "yi" y por los bordes de la "aleta" en la cabeza del glifo para cacao (**Tab. 2**). Además se puede observar que la mano cerrada de la sílaba "chi" es siempre idéntica en las obras atribuibles a este Maestro, salvo por las vasijas del MNA y Museo Chrysler donde es reemplazada por la cabeza que es la personificación del agave.



Fig. 7. El Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, detalles de las vasijas del MBM y del MNA (la segunda con un giro de 90 grados). Aunque los temas y los personajes sean diferentes, la manera de dibujar los cuerpos es la misma (fotos de J. Kerr).



Tab. 1. Tabla comparativa 2 del Maestro 1.



K 1810



K 1350



K 3229



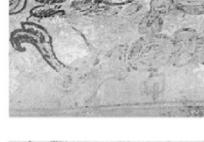
K 5424



K 4644



R&H



K 1552



K 1647



K 8425



MNA



Tab. 2. Tabla comparativa 1 del Maestro 1

alay Aqui es	tz'ihb'naj es pintado	jich la superficie	yuk'ib' de su vasija	ta yuhtal para frutada	kakaw bebida de cocoa	Nombre	K'uhul Chatahn Winik / titulo Sagrado hombre de Chatahn / o titulo diferente
							 K 1810
							 K 1350
							 K 1647
							 K 1552
							 K 8425
							 K 3229
							 K 5424
							MNA
							Chrysler Museum 82.118
							Col. Priv.
							 K 4644
							R & H Vasija C Tabla 15

Hasta el momento, desarrollando las atribuciones de de Stuart y de Reents-Budet *et al.* para nosotros se deben atribuir al Maestro 1 de Yopaat B'ahlam doce obras: K 1350, K 1552; K 1647, K 1810, K 3229, K 4644, K 5424, la Vasija del MNA (cat. núm 10_566398), la Vasija del MBM (Museo Barbier-Mueller de Ginebra, cat. núm. 502-4 - K 8425), el plato Museo Chrysler 82.118 (Looper y Polyukhovych 2016), la vasija C de la tabla 15 de Robicsek y Hales (1981:216) y otra pieza de una colección privada (**Figs. 8, 9, 10**). En particular, de las atribuciones hechas por Stuart y Reents-Budet et al., nosotros compartimos solo las de las vasijas K 1552, K 1647, K 5424, K 1350 y C de la tabla 15 de Robicsek y Hales (las últimas dos, aunque no indicadas por Stuart, están en la tabla 15 de Robicsek y Hales (1981:216). De las demás obras de las tablas 5, 6, 7, 15 y 16 de Robicsek y Hales no podemos decir nada, ya que no tenemos sus roll-out y/o imágenes completas.



Fig. 8. El Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, las vasijas K 5424 y K 3229 (fotos de J. Kerr).

En lo que se refiere a la vasija MSK147 y al fragmento XSK005, ya que no tenemos imágenes claras y completas de la pieza y del fragmento, nos reservamos el juicio y por el momento no los atribuimos al Maestro 1 de Yopaat B'ahlam. La característica más importante todavía no es el número de sus obras, sino destacan:

- 1) la extraordinaria calidad de las vasijas, que lo colocan al más alto nivel de los pintores mayas;
- 2) la capacidad de lograr obras de máximo nivel tanto en vasijas con figuras naturalísticas o subnaturalísticas como con los motivos del "figurativismo sintético;"
- 3) la capacidad de desarrollar y trasformar el motivo de la vasija de una colección privada en una obra que revela un dominio absoluto del pincel y no solo parece similar a muchas obras de arte contemporánea abstracta, más bien recuerda los dibujos que Picasso hacía en unos minutos sin intervalos ni arrepentimientos.



Fig. 9. El Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, dibujo de una vasija de una colección privada (dibujo de R. Tunesi).



Fig. 10. El Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, la Vasija del Museo Barbier-Mueller, la vasija K 8425 (foto de J. Kerr).

Tres vasijas del Maestro 1 de Yopaat B'ahlam están en tres museos muy importantes, aunque muy diversos, y tienen (sobre todo las dos primeras) importantes currículos de exposición: la del MNA, la del MBM, la del Museo Chrysler de Norfolk. Un dato de extremo interés de la PSS de la vasija del Museo Chrysler es que la pieza fue producida para un rey de Calakmul por su “a'nab'il” (título referente a los artistas de significado no comprendido completamente) (Looper y Polyukhovych, 2016:1-7). Por lo tanto, queda claro que el Maestro 1 no sólo trabajó para Yopaat B'ahlam, sino también para la corte de Calakmul, que en ese entonces era la ciudad más potente del mundo maya, justo unos años antes de la derrota del 695 en la guerra con Tikal.



8.3 - El Taller del Maestro 1 de Yopaat B'ahlam

A este taller pertenecen por lo menos las vasijas: K 1355, K 2152, K 3248, K 3366, K 3433, K 5064, K 5721, K 6426, K 8504. A ellas, probablemente, se podría agregar lo que resta de la RPN186 (Reents-Budet *et al.* 2011:835, 844, fig. 6c). Algunas, como las K 3433, K 5721, RPN186, fueron hechas para Yopaat B'ahlam; una, la K 8504, para un no especificado Yopaat (probablemente se trata de una abreviación de Yopaat B'ahlam), mientras la K 3248 fue hecha para Chan Yopaat Yat Wahyiis y la K 5064 fue producida para un anónimo Sagrado Señor Chatahn Winik (**Fig. 11**). Cabe mencionar que esta pieza, ya publicada en Robicsek y Hales (1981:214, tab. 13, fig. C), revela una cierta influencia también del Maestro 2. Estas vasijas en algunos detalles, por ejemplo en el “mechón” de la sílaba “yi,” a veces, parecen revelar la mano del Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, mientras que en otros se alejan de manera significativa, traicionando una mediocre ejecución. En estos casos se podría hipotetizar que el Maestro 1 empezó a pintar la vasija y luego pasó el pincel a un asistente. Por último, se puede señalar que en los márgenes del taller, pero sin alejarse demasiado, puede colocarse el autor del la vasija K 3248, dedicada a Yopaat B'ahlam.



Fig. 11. El Taller del Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, la vasija K 5064 (foto de J. Kerr).

8.4 - El Maestro 2 de Yopaat B'ahlam

Al costado del Maestro 1 de Yopaat B'ahlam emerge el Maestro 2 del mismo señor. Le podemos atribuir seis obras: las vasijas K 1899, K 2773, K 5360 y K 7432 y dos platos, el K 7185 y el que fue encontrado en la Tumba 1 de la Estructura K2 (de ahora en adelante Plato T1 K2) de Uxul (Delvendahl y Grube 2013) (**Figs. 12, 13, 14, Tab. 3**). Es importante observar que estos dos platos fueron dedicados a Yotoot Tihl, que, muy probablemente, era el joven sepultado en la Tumba 1 de la Estructura K2 de Uxul. En particular nos llama la atención el hecho que el plato de Uxul muestra unos acentos estilísticos propios, que lo diferencian del resto de las obras tratadas en este artículo, como para indicar que este objeto era no sólo una producción *ad personam* sino también que unos rasgos especiales debían desempeñar un papel *ad hoc*. El conjunto de estos datos significa que, muy probablemente, los platos fueron hechos en Calakmul (o en una ciudad en su esfera de influencia), donde vivía Yopaat B'ahlam, y enviados a un personaje de la élite de Uxul para fortalecer el dominio de la primera sobre la segunda. Esto quiere decir que, aún de manera más clara que con la vasija de Buenavista (Reents-Budet 1994:294-305), hay una prueba más que los reyes mayas utilizaban también el arte por su política exterior.



Tab. 3. Tabla comparativa del Maestro 2.

alay	tz'ihb'naj	jich	yuk'ib'	ta yuhtal	kakaw	K'uuh Chatahn Winik / titulo Sagrado hombre de Chatahn / o titulo diferente	
Aquí es	es pintado	la superficie	de su vasija	para frutada	bebida de cocoa		K 5360
							K 7185
							Uxul

Las características de este artista que nos permiten atribuirle sus obras son las siguientes:

- 1) En todos los cartuchos de los glifos podemos notar ciertas muescas, que en si no son únicas del Maestro 2, pero en su caso son tan acentuadas que en el caso de la sílaba "chi" la "mano cerrada" tiene casi deformidades.
- 2) En la sílaba "chi," es decir en la mano cerrada, en lado inferior izquierdo hay una protuberancia pronunciada que quita impulso y elasticidad al trazo.
- 3) La cabeza del pescado para la sílaba "ka," en el glifo "kakaw," es muy constante en su "seriedad," ya que nunca abre la boca, ni tiene la vivacidad de los otros artistas.
- 4) En la parte final de la PSS, que se acerca mucho a los ejemplos de la tradición de Xultun y del Petén oriental en general, hay cambios de contenido relevantes con la presencia de las palabras "itz'aat" y "aj laatz."
- 5) En las vasijas y en los platos él divide y marca el espacio por medio de lineas y franjas, que reiteran la función de las franjas de las cuales hablamos más arriba típicas del estilo lineal. En los platos estas líneas y franjas se convierten en círculos concéntricos que refuerzan este efecto (**Fig. 13**).

De esta manera el Maestro 2 subraya y pone en valor la decoración principal. Además podemos detectar que este artista se puede asociar al Maestro del K'uuh Separado, del cual hablaremos mas abajo, porque el escribe el título "K'uuh Chatahn Winik" en dos bloques.



Fig. 12. El Maestro 2 de Yopaat B'ahlam, las vasijas K 7432 y K 2773 (fotos de J. Kerr).

K2773



Fig. 13. El Maestro 2 de Yopaat B'ahlam, la vasija K 7185 (foto de J. Kerr).

Aunque sus glifos puedan parecer menos armoniosos y precisos de los del Maestro 1, su pintura llega al mismo nivel por:

- 1) la extraordinaria calidad de las vasijas;
- 2) la capacidad de lograr obras de máximo nivel tanto en vasijas con figuras naturalísticas o subnaturalísticas como con los motivos del “figurativismo sintético;”
- 3) la capacidad de lograr soluciones armoniosas y innovadoras, como en la Vasija del Nasher Museum of Art, K 5360, que, para nosotros, presenta una de las mejores representaciones de cormoranes de toda la pintura vascular maya (**Fig. 14**).

En comparación con el Maestro 1, el Maestro 2 parece tener un gusto particular por la elección de glifos más estáticos, porque la segunda parte de la PSS elige la variante de cabeza en lugar de la versión silábica más simple, que, en general, da a los glifos un trazo más espontáneo y rápido. Esta rigidez sugiere que sus glifos son el resultado de un trabajo meticuloso y cuidadoso, tal vez muy diferente de los con el trazo más suelto del Maestro 1.

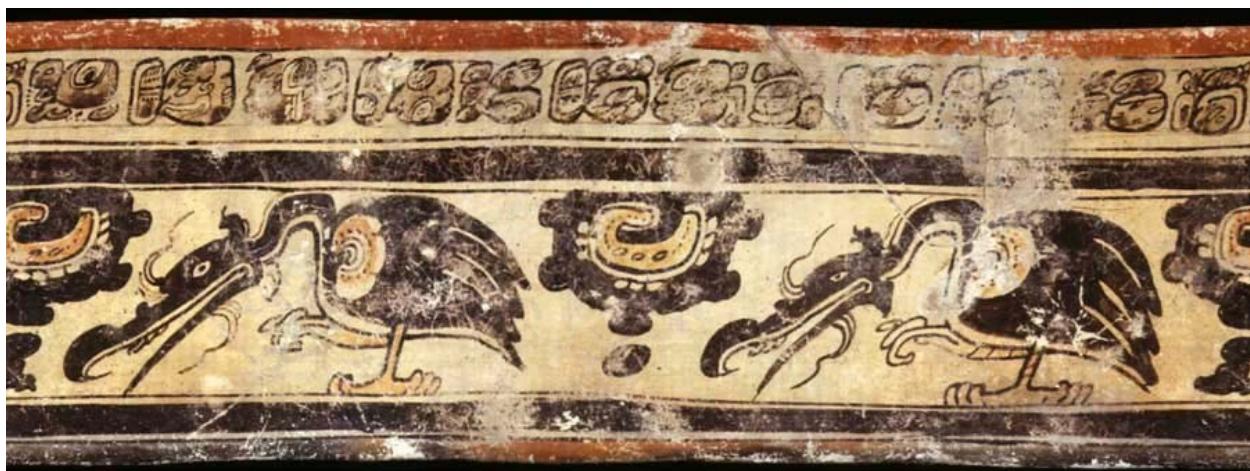


Fig. 14. El Maestro 2 de Yopaat B'ahlam, la Vasija del Nasher Museum, K 5360 (foto de J. Kerr).

8.5 -Maestro 3 de Yopaat B'ahlam

De este Maestro nos han llegado siete obras: K 2068, K 2583; K 5364, K 5391, K 5567, la vasija 1.2.144.361 de la Fundación Ruta Maya y la vasija C de la fig. 86 de Robicsek y Hales (1981:243) (**Tab. 4**). La PSS de las vasijas K 2583 y K 5567 revela que estas dos piezas eran dedicadas a Yopaat B'ahlam, que en la K 5567 aparece solamente como Yopaat. Las características de este artista son un conjunto de unos rasgos muy individuales y muy peculiares, que son presentes en todas sus obras, aunque parecen afectar sus glifos de una manera no uniforme y sistemática. Estos rasgos son los siguientes:

- 1) Una predilección por un elemento que parece una cabeza de animal, más o menos estilizada, que es colocada en la parte superior del sílabograma "a" (K 2068, K 2583; K 5364, K5391, K 5567);
- 2) En los glifos "tz'ihb'naj," "yuk'ib," "ta yuhtal" hay una espiral sin mucha justificación iconográfica o ortográfica (K 2068, K 2583; K5391, K 5567). En particular en el glifo "yuk'ib," donde la sílaba "b'i" aparece en su versión de cabeza de serpiente, esta espiral tiene una cierta plausibilidad, mientras donde encontramos la sílaba "b'i" en la versión de quincunce la misma espiral en la misma posición parece no tener ninguna justificación (K 2583 y K 5391);
- 3) La curiosa forma del elemento curvo superior de la sílaba "yu" (K 2583, K 5364,K 5567);
- 4) El interés por escribir "jich" con dos versiones mas "selectas" que las usadas por los demás artistas de esta escuela, ya que solo en K 5364 el glifo "jich" aparece en la versión más común con la sílaba "chi" como "mano cerrada." En los otros casos para "ji" hay la cabeza de un roedor nocturno, mientras para "chi" tal vez hay la cabeza del agave personificado (K 2068, K5391 y K 5567) y tal vez la cabeza del agave usada en la mayoría de los otros casos (K 2583).

Tanto en el caso de las obras donde hay figuras pintadas de manera naturalística o subnaturalística, como en las donde hay los motivos del "figurativismo sintético" él se revela por su manera muy armoniosa y ligera de dibujar los elementos curvilíneos y, en particular, el mechón. Además, cabe mencionar que los motivos y todos los detalles de K 2583 y K 5567 revelan de manera evidente la misma mano. Por último se debe notar que la vasija K 2068,¹⁶ por supuesto, se coloca en el marco de la Escuela Glifos Débiles y su realización demuestra que el mismo artista podía hacer obras de la una o de la otra según, puede ser, el gusto o las razones de los comitentes y que las dos escuelas coexistían en el mismo

¹⁶ La vasija K 2068 en 2014 fue donada al MET (cat. núm. 2014.632.1) por Justin Kerr in memoriam de su esposa Barbara.



periodo, como es lógico por lo que ya hemos visto más arriba acerca de la capacidad de los artistas de pintar y escribir siguiendo modelos diferentes.

Tab. 4. Tabla comparativa del Maestro 3.

alay	tz'ihb'naj	jich	yuk'ib'	ta yuhtal	Yopaat B'ahlam	//	Otro nombre
Aquí es	es pintado	la superficie	de su vasija	para frutada			



K 5567



K 2583



K 2068



K 5364



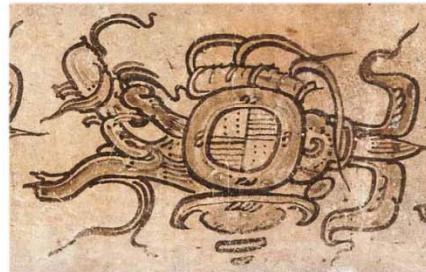
R&H Fig. 8



K 5391



Ruta Maya



K 5567



K 2583



R&H Fig. 86

Para nosotros este artista no llega al mismo nivel de los Maestro 1 y 2. Sus glifos son menos elegantes de los del Maestro 2 y, por supuesto, de los del Maestro 1. Sus dibujos varían mucho y esta variación y los cambios no uniformes y sistemáticos de los rasgos individuales de sus glifos hace pensar que las piezas que le atribuimos fueron hechas con un intervalo de tiempo bastante largo. De todas maneras él logra sus resultados mejores en K 2583 y K 5567 (**Fig. 15**).



Fig. 15. El Maestro 3 de Yopaat B'ahlam, las vasijas K 2583 y K 5567 (fotos de J. Kerr).

8.6 - El Maestro Aj Chan Took'

A este artista podemos atribuir cuatro vasijas: las K 771, K 3230, K 8660 y otra de una colección privada. Aj Chan Took' es el único artista que podemos presentar por su nombre, ya que firmó uno de sus trabajos, el K 771, que curiosamente tiene rasgos de la Escuela de los Glifos Débiles y de la Escuela de los Glifos Fuertes (**Fig. 16**). Este artista es una curiosa mezcla de continuidad e innovación en relación al Maestro 1 con el cual comparte una gran cantidad de elementos artísticos y caligráficos (**Tab. 5**). Algunos glifos de su PSS son muy parecidos a los del Maestro 1, tanto que sin más texto e iconografía se podría pensar que se tratase de la misma persona (por ejemplo la primera colocación "alay" es idéntica, salvo el sílabograma "a," que sin embargo muestra una propia identidad). A pesar de las convergencias, las diferencias son muy importantes y reflejan el carácter del artista.



Fig. 16. El Maestro Aj Chan Took', K 771 (foto de J. Kerr).

En la PSS lo que primero resalta es un corte tajante con la constancia del Maestro 1, ya que en su vasijas encontramos el uso de dos diferentes verbos dedicatorios y en el caso del verbo escribir o pintar, las sílabas “tz’i” y “b’i” son drásticamente variadas con la cabeza de murciélagos para “tz’i” y la variante de cinco puntos para “b’i” en lugar de la cabeza de serpiente. Su gana de variar se refleja también en la colocación “ta yuhtal,” donde la sílaba “ta” es pintada en dos variantes: la primera, que es la más común, en el prefijo, la segunda, bastante rara entre los maestros que consideramos aquí, en el signo principal, donde aparece en la variante de cabeza con nariz y boca. Además en la vasija K 3230, siempre en la colocación “ta yuhtal,” en lugar de “ta” él usa “ti,” que, aunque gramaticalmente no causa ninguna diferencia, es algo que no hace ninguno de sus colegas en todas las vasijas de la Escuela de los Glifos Fuertes. Otra diferencia con el Maestro 1 se encuentra en la colocación “yuk’ib” donde el signo principal es la versión cabeza de culebra de “b’i.” En los dibujos donde hay figuras pintadas de manera naturalística o subnaturalística el Maestro Aj Chan Took’ se revela por la manera de dibujar las cabezas de los jaguares y los lirios acuáticos como queda evidente en la vasija K 3230 y en la de la colección privada. A lado de estas anotaciones sabemos algo sobre este maestro gracias a los datos de la PSS de K 771, donde él usa cinco de los doce glifos de la PSS para presentarse: “itz’aat aj laatz Aj Chan Took’ aj Atij aj Naahb’,” es decir: “El Sabio, Aquel que Apila, Aj Chan Took’, Aquel de Atij el aj Naahb’.”



Tab. 5. Tabla comparativa del Maestro Aj Chan Took'.

alay Aquí es	tz'ihb'naj es pintado	jich la superficie	yuk'ib' de su vasija	ta yuhtal para frutada	kakaw bebida de cocoa	Nombre	titulos diferentes	
								Col Priv
								K 8660
								K 3230
								K771
								Col Priv
								K 3230
								K771

De la lista de títulos bastante larga, de los cuales elude la comprensión: "aj laatz" (= "Aquel que Apila"?), se sabe que su pueblo de origen es Atij, una comunidad que no está entre las más conocidas del Área Maya y que con toda seguridad es un lugar de secundaria importancia. Pero esta mención de su lugar de origen y todo este final de la PSS en general nos obliga a una reflexión mucho más sorprendente. El hecho es que esta PSS tiene una estructura totalmente diferente a las otras que hemos encontrado en el corpus de las vasijas de estilo lineal y demuestra un fuerte parentesco con las vasijas del Petén oriental, y especialmente con las PSS de un grupo de vasijas de origen no completamente segura, que pero son ligadas al área de Yaxha y al poder de los reyes de Tikal. Para ver una PSS de la misma estructura podemos referirnos tanto a la vasija K 5453, que menciona un artista de una oscura localidad llamada Ihk' Tuun, como a otra vasija de una colección privada donde se habla de un lugar llamado Ch'e'nte'nal (Tunesi 2008).



Fig. 17. El Maestro Aj Chan Took', K 3230 (foto de J. Kerr) y vasija de una colección privada (foto de autor desconocido).

8.7 - El Maestro del K'uhul Separado

Le podemos atribuir tres vasijas: K 1523, K 2723 y K 9057. Una de las características de este artista que nos permiten atribuirle sus obras es el hecho de escribir "K'uhul Chatahn Winik" en tres colocaciones separadas, cuando otros artistas prefieren escribir este Glifo Emblema en una sola colocación. Por supuesto, él no es el único pintor a escribir en esta manera, lo hace, también, por ejemplo el autor de la vasija K 6619. Sin embargo, todo el conjunto de sus glifos presenta rasgos bien definidos.

Sobre un fragmento recién descubierto en Calakmul, llamado: "vasija 11" por García Barrios (2011) y "XSK005" por Reents-Budet et al. (2011), son pintados tres glifos que son prácticamente casi idénticos a los que, a la fin de la PSS de este artista, presentan el Glifo Emblema "K'uhul Chatahn Winik." Por supuesto, ya que se trata de un fragmento, no hacemos ninguna atribución. De toda manera, pensamos



que la hecha por Reents-Budet et al. (2011:835), que asignan el fragmento al Maestro 1, no se puede aceptar por obvias razones.

Este maestro, también, pinta vasijas con figuras naturalísticas o subnaturalísticas (las K 1523 y K 2723) y vasijas (en este caso una sola la K 9057) con motivos del “figurativismo sintético.” Tanto en los glifos como en los dibujos él se revela por el gusto para líneas finas, sueltas, que prefieren trayectorias curvas y que quieren evitar las esquinas (**Tab. 6**).

Tab. 6. Tabla comparativa del Maestro del K'uhul Separado.

alay Aquí es	tz'ihb'naj es pintado	jich la superficie	yuk'ib' de su vasija	ta yuhtal para frutada	kakaw bebida de cocoa	K'uhul Chatahn Winik Sagrado hombre de Chatahn	
							K 9057
							K 1523
							K 2723

Hay que subrayar que usar tres espacios en lugar de uno, en un espacio tan limitado representa una importante decisión, ya que este espacio bien se hubiera podido usar para alguna información más relevante, como por ejemplo el nombre del sagrado señor al cual se refiere el título. Por lo tanto cabe preguntarse si el artista no escribió el nombre (o los nombres) porque él no lo (o los) conocía o porque esta elección podría favorecer el uso de las vasijas como regalo no personalizado. De todas maneras, también con el Maestro del K'uhul Separado, otra vez queda claro el papel de los Sagrados Señores de Chatahn como auspiciadores del arte, muy probablemente con la finalidad de promover su identidad y su rol político.

8.8 - El Maestro de los Dos Reyes

Fue activo en los últimos años del reinado de Yopaat B'ahlam y en los primeros años de Titoomaj K'awiil. Le podemos atribuir tres obras: la Vasija del Louvre / MQBJC K 1560, el Plato del MFA (Museum of Fine Arts de Boston - K 1892) y el plato que fue publicado en: *The Maya Book of Dead* (Robicsek y Hales, 1981:222, tab. 23, fig. F) (**Figs. 18, 19, Tab. 7**). La primera pertenece a la Escuela de Glifos Débiles, las otras dos a la Escuela de Glifos Fuertes. Las dos primeras obras forman parte de un grupo de piezas dedicadas al rey maya Titoomaj K'awiil examinadas por Luis Lopes (s.d.), que asume que Titoomaj K'awiil fue el hijo de Yopaat B'ahlam, señalando que en la vasija K 2226, que para nosotros es del Maestro de los Glifos Desbordantes, el primero es presentado como “el hijo del Señor de los Cuarto Katunes” y en la K 1560 aparece el nombre y el título del segundo. La hipótesis parece correcta, ya que es probable que, en el contexto Chatahn Winik de este periodo, el título fuera muy raro y limitado a un solo probable soberano. Por estas razones parece muy probable que la K 1560 haya sido pintada antes del Plato del MFA y del de Robicsek y Hales, ya que ambos estos últimos presentan el nombre de Titoomaj K'awiil. De todas maneras esta es una prueba más que confirma la hipótesis de que durante el reinado de Yopaat B'ahlam, la Escuela de los Glifos Débiles y la Escuela de Glifos Fuertes coexistían.



En su PSS el Maestro de los Dos Reyes utiliza como segunda colocación el verbo dedicatorio: "tz'ihb'naj" en la vasija del Louvre / MQBJC, pero en los dos platos, igual que el Maestro Aj Chan Took', usa el glifo dedicatorio "[Dios N] -yi." Mientras el Maestro 2 de Yopaat B'ahlam, en consonancia con la rigidez de sus glifos y con la tradición de los platos mayas, hace correr todo el texto de la PSS a lo largo del interior del plato, el Maestro de los Dos Reyes hace uso personal y variado de los espacios para los glifos.

Tab. 7. Tabla comparativa del Maestro de los Dos Reyes.

alay Aqui es	tz'ihb'naj es pintado	jich la superficie	u lak de su plato	Titoomaj	K'awiil	K'uhul Chatahn Winik Sagrado hombre de Chatahn	Sak Wahyis	CABEZA DE JOVEN	
									Plato Robicsek & Hales
									K 1892
									K 1560
K 1892									



Fig. 18. El Maestro de los Dos Reyes, la Vasija del Louvre / MQBJC, K 1560 (foto de J. Kerr).



Fig. 19. El Maestro de los Dos Reyes, Plato del MFA, Boston K 1892 (foto de J. Kerr).

Mientras en el plato de Robicsek y Hales los paquetes de glifos son separados por el mismo dibujo que esta al centro, en el Plato del MFA se utiliza una PSS reducida, que es colocada a ambos lados del Dios del Maíz y "flota" libre en la parte superior del plato paralela al borde rojo, evitando que el observador esté obligado a girar el plato para leer el texto. Por supuesto, coherentemente con los cánones de la Escuela de los Glifos Débiles, en la vasija K 1560 hay un *layout* bien diferente, con las figuras dominando sobre el texto. En el caso de las obras donde hay figuras humanas pintadas de manera naturalística o subnaturalística él se revela por la manera curiosa de dibujar las manos que, tal vez, no presentan cinco dedos.

Recién en Calakmul se encontraron unos fragmentos de un plato con un diseño que, según García Barrios, “se asemeja mucho en composición pictórica y calidad al K 1892” y otro pequeño que, “podría aludir a una escena [...] similar a la del vaso K 1560” (García Barrios 2011:75-78). Para nosotros los muy pocos fragmentos presentados no permiten ninguna atribución. Además la misma investigadora, a partir



de otro fragmento con un rostro de perfil atribuye al mismo artista, que ella llama el Maestro de la Pestaña, el fragmento y las vasijas K 1185 y K 6979 (García Barrios 2011:75-78). La atribución de las dos obras (claro que no se puede decir nada del pequeño fragmento) parece interesante, ya que unos detalles sin duda parecen de la misma mano, sin embargo hay también diferencias que García Barrios no considera. La más contundente es la entre los glifos “ixim” (= maíz).

8.9 - El Maestro del FAMSI

Es autor de las obras K 5057 y K 5072 (**Fig. 20**). Fue descubierto por Reents-Budet (1994:73, 324), que omitió darle un nombre y no brindó detalles sobre la razón de su atribución. Nosotros proponemos de llamarlo el Maestro del FAMSI. Compartimos la atribución de Reents-Budet, aunque, a pesar de las apariencias, en las dos obras hay unas deferencias en los glifos y en el motivo del pantano primordial.



Fig. 20. El Maestro del FAMSI, K 5057 (foto de J. Kerr).

Como en los casos de los otros artistas, también aquí hay una fuerte estandarización de la primera parte de la PSS, que coloca este artista en los rieles de la tradición del Maestro 1, aunque con una falta de vigor y de ganas de fluidez. En particular, en la sílaba “ji” de la palabra “jich” se encuentra la misma estructura, pero sin la pícaras puntas que se lanzan energéticamente hacia lo alto. Otra diferencia más marcada es en el glifo “kakaw,” que no presenta el espacio blanco en la parte superior y presenta una forma más parecida, aun diferente, de la usada por el Maestro 2. De este último se destaca por una mano más “conservadora” y quizás más controlada.

En particular, las diferencias con el Maestro 2 son bien evidentes:

- 1) en el glifo “jich,” específicamente en la forma exterior de la sílaba “chi,” donde hay una fuerte deformación en el lado inferior izquierdo;
- 2) con la fuerte deformación lateral del glifo “ta yuhtal;”
- 3) en la forma del rostro femenino de “tz’ib’naj,” que muestra un mechón frondoso con líneas salientes y un perfil hermoso y suave, mientras el Maestro 2 muestra un perfil duro, menos elegante y femenino.

8.10 - El Maestro de los Glifos Desbordantes



Aunque, en general, no se hacen atribuciones de una sola obra, hemos decidido incluir este maestro en la lista de los maestros, porque su estilo es muy distintivo y le da un toque único a su trabajo. En el artículo citado anteriormente, Lopes también argumenta que K 2226 y K 1560 están unidos por una “similitud de estilos.” Para nosotros, sin embargo, la única “similitud de estilos” entre las dos obras es la del marco más general de los artistas que acabamos de individuar. Sin embargo, unos elementos muy particulares permiten identificar un maestro bastante aislado dentro de las cortes de Yopaat B’ahlam y de Titoomaj K’awiil. A este artista le atribuimos la vasija K 2226 (**Fig. 21**).



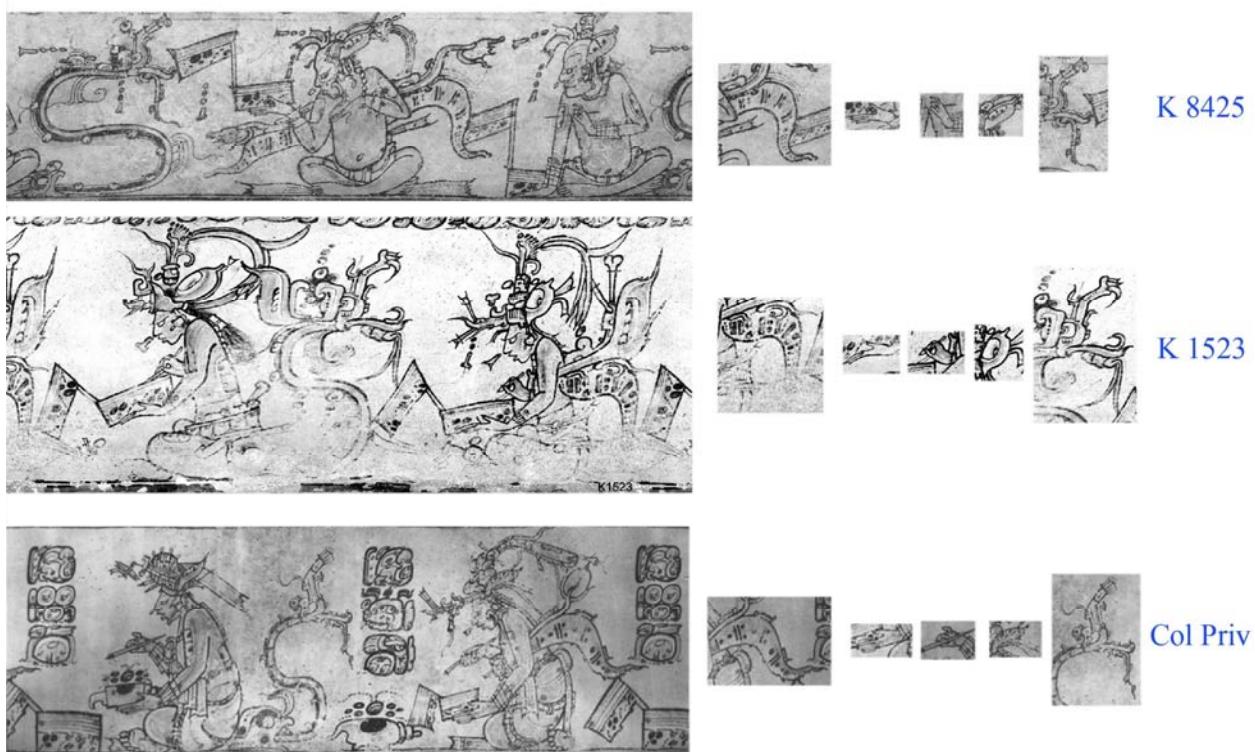
Fig. 21. El Maestro de los Glifos Desbordantes, K 2226 (foto de J. Kerr).

Los elementos que lo caracterizan, son los siguientes:

- 1) el hecho de dibujar los glifos sobre y más allá de la línea negra delgada que delimita la PSS del lado inferior, de manera que pareciera que los glifos están “reposando” sobre la linea y se le sobrepusieran como una substancia elástica transparente;
- 2) el hecho de escribir el glifo “b’i” con la tradicional cabeza de serpiente sin la mandíbula inferior en la colocación “tz’ihb’naj,”
- 3) una curiosidad, más que estilística literalmente de contenido, es el hecho que de todas las vasijas examinadas la K 2226 es la única que fue hecha para contener un atole.



Tab. 8. Tabla comparativa de las diferencias entre los maestros en caso de temas similares.



Al contrario de lo que algunos han sugerido, la aplicación del método Morelli ha comprobado su efectividad también para el arte maya. Como más arriba se ha demostrado en positivo con las tablas comparativas de las obras de los varios artistas, en este ejemplo se demuestra que, con igual éxito, puede funcionar en negativo al comparar dibujos, iconografías y temas similares o iguales. Escondidas entre los trazos comunes llegan a manifestarse las diferencias personales de cada mano. Lo que a primera vista pudieron parecer leves variaciones sin mayor importancia llegan a confirmarse como la clave para la identificación de cada artista.

Elenco de las obras de los maestros de la Escuela de los Glifos Fuertes:

Maestro 1 de Yopaat B'ahlam

K 1350, K 1552; K 1647, K 1810, K 3229, K 4644, K 5424, Vasija del MNA (cat. núm 10_566398),
Vasija del MBM (cat. núm. 502-4 - K 8425), plato Museo Chrysler (cat. núm. 82.118),
vasija C de la tabla 15 de Robicsek y Hales (1981), pieza de una colección privada

Taller del Maestro 1 de Yopaat B'ahlam

K 1355, K 2152, K 3248, K 3366, K 3433, K 5064, K 5721, K 6426, K 8504

Maestro 2 de Yopaat B'ahlam

K 1899, K 2773, K 5360, K 7432, K 7185, plato T1K2 de Uxul

Maestro 3 de Yopaat B'ahlam

K 2068, K 2583; K 5364, K 5391, K 5567, vasija 1.2.144.361 de la Ruta Maya, vasija C de la fig. 86 de Robicsek y Hales (1981)



Maestro Aj Chan Took'
K 771, K 3230, K 8660 y vasija de una colección privada

Maestro del K'uhul Separado
K 1523, K 2723 y K 9057

Maestro de los Dos Reyes
Vasija del Louvre / MQBJC - K 1560, Plato del MFA - K 1892), plato de tabla 23, fig. F de Robicsek y Hales (1981)

Maestro del FAMSI
K 5057, K 5072

Maestro de los Glifos Desbordantes
K 2226

9 - Conclusiones

El análisis de unas vasijas del llamado estilo “códice” o “codex”, que para nosotros es más correcto nombrarlo estilo lineal, revela que por lo menos habían dos maneras diferentes de decorar estas piezas: la de la Escuela de los Glifos Débiles, que incluye, por ejemplo, el Maestro de Ch'een K'uk' y el Maestro del MET y la de la Escuela de los Glifos Fuertes, que incluye los nuevos maestros que hemos presentado en este artículo. Las dos escuelas se diferencian sobre todo por el impacto de los glifos sobre la decoración pictórica y el rol de los *layouts* que pueden ser más o menos rígidos y que presentan una división bastante evidente entre los dibujos y los glifos y la PSS. En este artículo nos hemos enfocado en la Escuela de los Glifos Fuertes, intentando desarrollar la temática de las atribuciones. En particular, bajo la aplicación de la *connoisseurship* morelliana a los dibujos y a los glifos, hemos descubierto siete nuevos maestros hasta ahora desconocidos: el Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, el Maestro 2 de Yopaat B'ahlam, el Maestro 3 de Yopaat B'ahlam, el Maestro Aj Chan Took', el Maestro del K'uhul Separado, el Maestro de los Dos Reyes, el Maestro de los Glifos Desbordantes. A estos cabe añadírsele el Maestro del FAMSI, que fue descubierto por Reents-Budet, y otros maestros adicionales que hemos resumido en el Taller del Maestro 1 de Yopaat B'ahlam. Unos de estos maestros, sin duda, pueden considerarse entre los más importantes pintores del arte maya por la calidad estética de sus obras. En particular nos referimos al Maestro 1 de Yopaat B'ahlam, al Maestro 2 de Yopaat B'ahlam y al Maestro de los Dos Reyes.

A partir de nuestras atribuciones emergen datos bastante sorprendentes:

- 1) La pintores dibujaban las vasijas con rasgos muy diferentes que eran expresión de las diferentes corrientes artísticas y, ictu oculi, no parecen del mismo artista.
- 2) Por eso, a fortiori, en unos casos, podían dibujar obras tanto de la Escuela de los Glifos Débiles como la Escuela de los Glifos Fuertes.
- 3) Por primera vez se ha podido describir y comprobar una relación entre diferentes artistas que formaron parte de una escuela coherente como conocemos en el arte europeo.

Asimismo las relaciones que presentan todas estas obras, llevan a la hipótesis que estos maestros vivieron en Calakmul y que cada maestro, de manera más o menos completa, se involucraba con las



obras de sus colegas, como también con obras y estilos de unas otras ciudades y, que si el comitente lo quería, podía hacer obras según el estilo de otras ciudades. Y este último aspecto, ya como en caso del Maestro de Buenavista, confirma que los reyes mayas utilizaban también el arte para la política exterior. Esto demuestra cómo el arte no es una categoría étnica de la moderna civilización euroamericana, más bien está presente en otras culturas y sin duda en la cultura maya.

Agradecimientos: Los autores, conscientes que en una publicación como esta las imágenes son fundamentales, quisiéramos agradecer a Justin Kerr por la amable disponibilidad de permitirnos publicar las fotos y los roll-out que hemos utilizado, a Claudia Reyes Ayala por la fotografía de la Estructura XX de Calakmul y el dibujo de los glifos de la banqueta de la figura 3 de su artículo, a Jorge Pérez de Lara por la fotografía de la Vasija del MNA y a Yuriy Polyukhovych por la foto de la vasija de la Ruta Maya del Maestro 3. De igual manera quisiéramos agradecer los comentarios de Donald Hales sobre algunas vasijas no publicadas en la literatura y las sugerencias de Vanna Arioli en el análisis estilístico de las obras. *Last but not least*, gracias especiales a Matthew Looper, David Mora-Marín, Yuriy Polyukhovych por sus comentarios y sugerencias.

Referencias:

- Adams, R.E.W
2008 The Type: Variety-Mode System: Doomed to Success. *Latin American Antiquity* 19(2): 222–223.
- Aimi, Antonio
1996 Sintagmi per il Messico occidentale: il linguaggio figurato delle culture delle tombe a pozzo. *Critica d'arte* 7(8): 53–66.
2003 *Mesoamérica: olmecas, mayas, aztecas: las grandes civilizaciones del Nuevo Mundo*. Milan: Leonardo Arte.
2011 Le culture preispaneche oltre la “barriera del significato.” En *Itinerari di cultura Ispano-American*a. E. Perassi y L. Scarabelli, eds. Pp. 7–33. Novara: UTET Università.
- Aimi, Antonio, y Raphael Tunesi
2008 *Maya e aztechi*. Milan: Electa.
2012 *L'arte maya*. Firenze: Artedossier.
2016 Notes sur la peinture vasculaire maya. *Arts & Cultures*: 52–61.
- Ball, Joseph W
2014 Rethinking the Becán Ceramic Sequence: Disjunctions, Continuities, Segmentation, and Chronology. *Latin American Antiquity* 25(4): 427–448.
- Boot, Erik
2004 Kerr No. 4546 and a Reference to an Avian Manifestation of the Creator God Itzamnaj. <http://www.mayavase.com/Kerr4546.pdf>.
2011 First Notes on a Codex Style Vessel Portraying Two Scribes. Unpublished PDF.



Boucher, Sylviane, y Yoly Palomo

2012 Discriminación visual como determinante de estilo y asignación tipológica de la cerámica códice de Calakmul, Campeche. *Estudios de cultura maya* 39: 99–132.

Braun, Barbara

1993 *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*. New York; London: Harry N. Abrams.

Calvin, Inga E

2006 Between Text and Image: An Analysis of Pseudo-Glyphs on Late Classic Maya Pottery from Guatemala. Ph.D. dissertation, University of Colorado.

http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res_dat=xri:pqdiss&rft_dat=xri:pqdiss:3219207, accessed April 6, 2017.

Chase, Diane Z., y Arlen F. Chase

2013 Foreword. En *Ancient Maya Pottery*. James John Aimérs, ed. Pp. xi–xii. Gainesville: University Press of Florida.

Coe, Michael D.

1973 *The Maya Scribe and His World*. New York: Grolier Club.

1978 *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. Princeton: Art Museum, Princeton University.

1994 *Breaking the Maya Code*. Harmondsworth: Penguin Books.

Coe, Michael D., y Justin Kerr

1997 *The Art of the Maya Scribe*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Cohodas, Marvin

1989 Transformations: Relationships between Image and Text in the Ceramic Paintings of the Metropolitan Master. En *Word and Image in Maya Culture: Explorations in Language, Writing, and Representation*. William F. Hanks y Don S. Rice, eds. Pp. 198–231. Salt Lake City: University of Utah Press.

1990 Text as Image in the Art of the Metropolitan Master: A Maya Ceramic Painter of the Late Classic Period. En *World Art: Themes of Unity in Diversity*, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art. Irving Lavin, ed. Pp. 389–394. University Park: Pennsylvania State University Press.

Culbert, T. Patrick, y Robert L Rands

2007 Multiple Classifications: An Alternative Approach to the Investigation of Maya Ceramics. *Latin American Antiquity* 18(2): 181–190.

Davoust, Michel

2000 Vase Maya Peint. En *Sculptures*. J. Kerchache, ed. Pp. 375–380. Paris: RMN y MQB.

Delvendahl, Kai

2008 *Calakmul in Sight: History and Archaeology of an Ancient Maya City*. Mérida: Unas Letras Industria Editorial.



2009 Codex-Style Fragments from Structure XX, Calakmul.
http://www.mayavase.com/essays/Codex_Style_Calakmul.pdf.

Delvendahl, Kai, y Nikolai Grube
2013 La tumba I de la Estructura K2: Uxul, Campeche. *Arqueología mexicana* 120: 22–27.

Doyle, James A
2016 Creation Narratives on Ancient Maya Codex-Style Ceramics in the Metropolitan Museum. *Metropolitan Museum Journal* 51: 42–64.

Doyle, James, y Stephen D. Houston
2017 The Universe in a Maya Plate. *Maya Decipherment: Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*. Posted March 4, 2017. <https://decipherment.wordpress.com/2017/03/04/the-universe-in-a-maya-plate/>.

Forsyth, Donald W
1993 The Ceramic Sequence at Nakbe, Guatemala. *Ancient Mesoamerica* 4(1): 31–53.
2003 La cerámica del clásico tardío de la cuenca de “El Mirador.” En *XVI Simposio de investigaciones arqueológicas en Guatemala, 2002*. Barbara Arroyo, Héctor Escobedo, y Héctor E. Mejía, eds. Pp. 657–671. Guatemala City: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
<https://www.asociaciontikal.com/pdf/56.02%20-%20Donald%20Forsyth%20-%20en%20PDF.pdf>.

Fuente, Beatriz de la
1999 *La pittura precolombiana i murales della mesoamerica*. Milan: Jaca Book.

Fuente, Beatriz de la, y Leticia Staines Cicero, eds.
1998-2001 *La pintura mural prehispánica en México: área Maya*. Mexico, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas.

García Barrios, Ana
2011 Análisis iconográfico preliminar de fragmentos de las vasijas estilo códice procedentes de Calakmul. *Estudios de Cultura Maya* 37: 65–97.

Ginzburg, Carlo
2000 *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*. Torino: Giulio Einaudi.

Gombrich, Ernst
1968 Style. En *International Encyclopedia of the Social Sciences*. David L Sills, ed. Pp. 352–361. New York: Free Press.

Grube, Nikolai, Eva Eggebrecht, Matthias Seidel, y Duccio Biasi, eds.
2001 *Maya: dèi incoronati della foresta vergine*. Köln: Könemann.

Hansen, Richard D., Beatriz Balcárcel, Edgar Suyuc, et al.
2006 Investigaciones arqueológicas en el sitio Tintal, Petén. En *XIX Simposio de investigaciones arqueológicas en Guatemala, 2005*. Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, y Héctor E. Mejía, eds. Pp. 739–751. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.



- Hansen, Richard D., Ronald L. Bishop, y Federico Fahsen
1991 Notes on Maya Codex-Style Ceramics from Nakbe, Peten, Guatemala. *Ancient Mesoamerica* 2(2): 225–243.
- Hansen, Richard D., Federico Fahsen, y Ronald L. Bishop
1992 Escribas, códices y vasos: estudio de un vaso códice de Nakbe, Petén. En *V Simposio de investigaciones arqueológicas en Guatemala, 1991*. J. P. Laporte, H. Escobedo, y S. Brady, eds. Pp. 297–303. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
<http://www.asociaciontikal.com/pdf/30.91%20-%20Hansen%20y%20Fahsen.pdf>.
- Herring, Adam
2005 *Art and Writing in the Maya Cities, A.D. 600-800: A Poetics of Line*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Houston, Stephen D, Barbara W. Fash, y David Stuart
2015 Masterful Hands: Morelli and the Maya on the Hieroglyphic Stairway, Copan, Honduras. *RES: Anthropology and Aesthetics* 65–66: 15–36.
- Just, Bryan R.
2012 *Dancing into Dreams: Maya Vase Painting of the Ik' Kingdom*. Princeton: Princeton University Art Museum.
- Kerr, Barbara, y Justin Kerr
1988 Some Observations on Maya Vase Painters. En *Maya Iconography*. Elizabeth P. Benson y Gillett G. Griffin, eds. Pp. 236–259. Princeton: Princeton University Press.
- Krempel, Guido, y Sebastian Matteo
2013 A Maya Vessel Dedicated to Yax We'en Chan K'inich, Lord of Xultun, Guatemala. *Mexicon* 35(1): 11–14.
- Longhi, Roberto
1914 *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Firenze: Sansoni.
- Looper, Matthew George
2003 *Lightning Warrior: Maya Art and Kingship at Quirigua*. Austin: University of Texas Press.
- Looper, Matthew, y Yuriy Polyukhovych
2016 Five Inscribed Vessels in the Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia. *Glyph Dwellers*, Report 35. <http://www.glyphdwellers.com/pdf/R35.pdf>.
- Looper, Matthew G., Dorie Reents-Budet, y Ronald L. Bishop
2009 Dance on Classic Maya Creamics. En *To Be Like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization* Pp. 113–150. Austin: University of Texas Press.
- Lopes, Luís
n.d. Titoomaj K'awiil: A Mayan Patron of Arts. <http://www.mayavase.com/comcodex.htm>.



Loughmiller-Cardinal, Jennifer

2008 Canons of Maya Painting. *Ancient Mesoamerica* 19(1): 29–42.

Martin, Simon

1997 The Painted King List: A Commentary on Codex-Style Dynastic Vases. En *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*. Justin Kerr y Barbara Kerr, eds. New York: Kerr Associates.

2005 Of Snakes and Bats: Shifting Identities at Calakmul. *The PARI Journal* 6(2): 5–13.

Martin, Simon, y Nikolai Grube

2000 *Chronicle of the Maya Kings and Queens*. London: Thames and Hudson.

Martin, Simon, Stephen Houston, y Marc Zender

2015 Sculptors and Subjects: Notes on the Incised Text of Calakmul Stela 51. *Maya Decipherment*. <https://decipherment.wordpress.com/2015/01/07/sculptors-and-subjects-notes-on-the-incised-text-of-calakmul-stela-51/>, accessed May 2, 2016.

Miller, Mary Ellen

2009 *Arte y arquitectura maya*. México: Fondo de Cultura Económica.

Miller, Mary Ellen, y Simon Martin

2004 *Courtly Art of the Ancient Maya*. San Francisco y New York: Fine Arts Museums of San Francisco; Thames & Hudson.

Montgomery, John Ellis

1995 Sculptors of the Realm: Classic Maya Artists' Signatures and Sculptural Style during the Reign of Piedras Negras Ruler 7. M.A. thesis, University of New Mexico, Albuquerque.

Morelli, Giovanni

1991 [1890] *Della pittura italiana*. Milan: Adelphi Edizioni.

Newsome, Elizabeth A

2001 *Trees of Paradise and Pillars of the World: The Serial Stela Cycle of "18-Rabbit-God K," King of Copan*. Austin: University of Texas Press.

Panofsky, Erwin

1999a *Il significato nelle arti visive*. Turin: Einaudi.

1999b *Studi di iconologia*. Turin: Einaudi.

Paz, Octavio

1987 El arte de México: materia y sentido. En *Los privilegios de la vista* Pp. 39–58. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.

Proskouriakoff, Tatiana

1950 *A Study of Classic Maya Sculpture*, Carnegie Institution of Washington Publication 593. Washington, D. C.: Carnegie Institution of Washington.



Reents-Budet, Dorie

1994 *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham: Duke University Press.

Reents-Budet, Dorie, y Ronald L. Bishop

1987 The Late Classic Maya “codex style” Pottery. En *Memorias del primer coloquio internacional de mayistas* Pp. 775–789. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México.

Reents-Budet, Dorie, Ronald L. Bishop, M. James Blackman, et al.

2012 La cerámica del período clásico de Waka: las implicaciones de la composición de la pasta, la tipología arqueológica y el estilo artístico. En *XXV Simposio de investigaciones arqueológicas en Guatemala, 2011*. Bárbara Arroyo, L. Paiz, y Héctor E. Mejía, eds. Pp. 1249–1265. Guatemala City: Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal.
https://www.asociaciontikal.com/pdf/101_Reents_Budet_et_al.pdf.

Reents-Budet, Dorie, Ronald L Bishop, Jennifer T Taschek, y Joseph W Ball

2000 Out of the Palace Dumps: Ceramic Production and Use at Buenavista Del Cayo. *Ancient Mesoamerica* 11(1): 99–121.

Reents-Budet, Dorie, Sylviane Boucher Le Landais, Yoli E. Palomo Carrillo, Ronald L. Bishop, y M. James Blackman

2011 Cerámica de estilo códice: nuevos datos de producción y patrones de distribución. En *XXIV Simposio de investigaciones arqueológicas en Guatemala, 2010*. Bárbara Arroyo, L. Paiz, A. Linares, y A. Arroyave, eds. Pp. 832–846. http://www.asociaciontikal.com/pdf/68._Reents-Budet,_Boucher.pdf.

Reyes Ayala, Claudia

2006 *La Estructura XX y su friso de principio del clásico tardío*. Investigaciones de la cultura maya 14(2). Campeche: Universidad Autónoma de Campeche.

Rice, Prudence M.

2013 Type-Variety: What Works and What Doesn’t. En *Ancient Maya Pottery*. James John Aimars, ed. Pp. 11–28. Gainesville: University Press of Florida.

Robicsek, Francis, y Donald M. Hales

1981 *The Maya Book of the Dead, the Ceramic Codex: The Corpus of Codex Style Ceramics of the Late Classic Period*. Charlottesville, Virginia: University of Virginia Art Museum.

1982 *Maya Ceramic Vases from the Classic Period: The November Collection of Maya Ceramics*. Charlottesville, Va.: University Museum of Virginia.

Schele, Linda, y Mary Ellen Miller

1986 *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. Fort Worth: Kimbell Art Museum.

Spinden, Herbert J.

1913 *A Study of Maya Art: Its Subject Matter and Historical Development*. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, vol. 6. Cambridge, Mass.: John Wilson and Son.



Stone, Andrea, y Marc Zender

2011 *Reading Maya Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture.* London: Thames and Hudson.

Stuart, David

1987 Ten Phonetic Syllables. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 14. Washington, D.C.: Center for Maya Research.

1989 Hieroglyphs on Maya Vessels. En *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*. Justin Kerr, ed. Pp. 149–160. New York: Kerr Associates.

1995 A Study of Maya Inscriptions. Ph.D. dissertation, Vanderbilt University.

2013 Report: Name and Image on Two Codex-Style Vessels. *Maya Decipherment: Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*. Posted April 13, 2007.

<https://decipherment.wordpress.com/2013/08/21/report-name-and-image-on-two-codex-style-vessels/>.

Tate, Carolyn E.

1992 *Yaxchilan: The Design of a Maya Ceremonial City*. Austin: University of Texas Press.

Tokovinine, Alexandre Andreevich

2008 The Power of Place: Political Landscape and Identity in Classic Maya Inscriptions, Imagery, and Architecture. Ph.D. dissertation, Harvard University.

Tunesi, Raphael

2007 A New Monument Mentioning Wamaaw K'awiil of Calakmul. *The PARI Journal* 8(2): 13–19.

2008 Some Thoughts about a New Vase and an Old God. *The PARI Journal* 9(2): 18–23.

Tunesi, Raphael, y Luís Lopes

2004 A New Plate Naming a K'uhul Mutu'l Ajaw. Mesoweb Articles.
<http://mesoweb.com/articles/author.html> Accessed 12/19/11.

Van Stone, Mark

2001 Identifying Individual Hands in the Monuments of K'inich Ahkal Mo' Naab of Palenque. www.famsi.org/reports/99027/99027VanStone01.pdf.

2005 Aj-Ts'ib, Aj-Uxul, Itz'aat, & Aj-K'uhu'n: Classic Maya Schools of Carvers and Calligraphers in Palenque after the Reign of Kan-Bahlam. Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin.
http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/29852/VanStone_Mark_2005_2006_Jan12_2nd_submission.pdf, accessed April 6, 2017.

Vasari, Giorgio

1986 [1550] *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*. Turin: Einaudi.

Vega Villalobos, María Elena

2016 El legado de los escultores: un estudio de las firmas de artistas registradas en los monumentos mayas del periodo Clásico Tardío. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 38(108): 149–175.



Velásquez García, Erik

2009a Los vasos de la entidad política de Ik: una aproximación histórico-artística. Ph.D. dissertation, Universidad Nacional Autónoma de México.

2009b Los señores de La entidad política de “Ik.” *Estudios de cultura maya* 34: 47–89.

2009c Reflections on the Codex Style and the Princeton Vessel. *The PARI Journal* 10(1): 1–16.

Walker, Debra S, y Kathryn Reese-Taylor

2012 Naachtún, Petén, Guatemala: First Analyses, Guatemala.

<http://www.famsi.org/reports/06035/06035Walker01.pdf>.



Glyph Dwellers is an occasional publication of the Maya Hieroglyphic Database Project at California State University, Chico, California. Its purpose is to make available recent discoveries about ancient Maya culture, history, iconography, and Mayan historical linguistics deriving from the project.

Funding for the Maya Hieroglyphic Database Project is provided by the National Endowment for the Humanities, grants #RT21365-92, RT21608-94, PA22844-96, the National Science Foundation, grants #SBR9710961 and IBSS1328928, the Department of Native American Studies, University of California, Davis, and the Department of Art and Art History, California State University, Chico.

© 2017 Matthew G. Looper. All rights reserved. Written material and artwork appearing in these reports may not be republished or duplicated for profit. Citation of more than one paragraph requires written permission of the publisher. No copies of this work may be distributed electronically, in whole or in part, without express written permission from the publisher.

ISSN 1097-3737