

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre

Textiles Studies

2023

El simbolismo en los vestidos de las reinas mayas durante el período Clásico. El caso de la reina Ix Lachan Unen Mo' de Tikal

Cristina Vidal Lorenzo

Universitat de València, cristina.vidal@uv.es

Esther Parpal Cabanes

Universitat de València, esther.parpal@uv.es

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/tihvsd>



Part of the American Material Culture Commons, History of Art, Architecture, and Archaeology Commons, Indigenous Studies Commons, Latin American History Commons, Native American Studies Commons, and the Other History Commons

Vidal Lorenzo, Cristina and Parpal Cabanes, Esther, "El simbolismo en los vestidos de las reinas mayas durante el período Clásico. El caso de la reina Ix Lachan Unen Mo' de Tikal" (2023). *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*. 34.
<https://digitalcommons.unl.edu/tihvsd/34>

This Article is brought to you for free and open access by the Textiles Studies at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.



El simbolismo en los vestidos de las reinas mayas durante el período Clásico. El caso de la reina Ix Lachan Unen Mo' de Tikal

Cristina Vidal Lorenzo*
Esther Parpal Cabanes**

Universitat de València

Resumen

Las antiguas mujeres mayas fueron las encargadas de la elaboración del vestuario y el bordado de los significativos elementos que embellecían tanto sus trajes como los de los varones de su tiempo. Y es que la tarea de tejer, concebida como una metáfora de la creación de la vida, fue considerada una actividad del género femenino. Así, mediante la elaboración de estas prendas ellas plasmaron su identidad como individuos, como mujeres y como pueblo.

En este sentido, el trabajo que hemos desarrollado ha consistido en procesar y clasificar toda la información que hasta ahora se ha compilado acerca de los diseños que tejieron y después lucieron en sus trajes las mujeres de la élite durante el período Clásico, y que nos han llegado a través de las fuentes iconográficas. Con ello hemos elaborado un catálogo actualizado, que incluye un análisis pormenorizado de todos estos símbolos, desde una perspectiva de género, que nos permite dilucidar nueva información sobre los ideales de feminidad de la cultura maya antigua y sobre las relaciones de género en las esferas de poder. En este capítulo exponemos algunos de los resultados de esta investigación.

Dicho análisis nos ha permitido poner en relación estas composiciones con otras representaciones similares que encontramos en la arquitectura y en los monumentos públicos de las ciudades mayas, lo que nos hace reflexionar acerca del importante papel que desempeñaban estas prendas cuando eran portadas por sus dueñas, similar al que cumplía el relieve y la escultura arquitectónica.

Asimismo, y a modo de ejemplo, presentamos un caso de estudio: el huipil de la reina Ix Lachan Unen Mo' de Tikal, uno de los vestidos con mayor carga simbólica de nuestro repertorio. Nuestra contribución incluye una reconstrucción ideal del mismo.

Palabras clave: Símbolos, Textil, Arquitectura, Género, Tikal, Maya.

Abstract

Ancient Maya women made dresses with embroidery of significant elements that embellished both their costumes and those of the men of their time. The task of weaving, conceived as a metaphor for the creation of life, was considered a female activity. Thus, through the elaboration of these garments they expressed their identity as individuals, as women, and as a people.

This study processes and classifies all the information that has been compiled so far on the designs which elite women wove and then wore on their dresses during the Classic period, and which have come down to us through iconographic sources. With this information, we have produced an updated catalogue which includes a detailed analysis of all these symbols from a gender perspective, and allows us to explore the ideals of femininity in ancient Maya culture and gender relations in the spheres of power. In this chapter we present some of the results of this research.

* cristina.vidal@uv.es

** esther.parpal@uv.es

The analysis has enabled us to relate these compositions to other similar representations found in the architecture and public monuments of the Maya cities. It allows us to reflect on the important role played by these garments when worn by their owners, similar to the role played by architectural reliefs and sculptures.

We also present a case study of the huipil of queen Ix Lachan Unen Mo' of Tikal, one of the most symbolically charged dresses in our repertoire. Our contribution includes an ideal reconstruction of the piece.

Key words: Symbols, Textile, Architecture, Gender, Tikal, Maya.



“Cuando una mujer maya se pone su huipil emerge a través del cuello, simbólicamente, en el eje del mundo. Los dibujos del universo irradian de su cabeza, extendiéndose sobre las mangas y el corpiño de la prenda para formar una cruz abierta con la mujer en medio. Aquí se encuentra lo sobrenatural y lo ordinario. Aquí, en el centro de un mundo tejido a partir de sueños y mitos ella permanece entre el cielo y el inframundo.” (Morris, 2006, 19)

Introducción

Las representaciones visuales de la cultura maya han sido objeto de estudio por parte de un gran número de especialistas desde distintas disciplinas, como elementos indispensables para la aproximación al conocimiento sobre esta población en tiempos prehispánicos. Al tratarse de representaciones particularmente complejas y codificadas, se sitúan en el objetivo de numerosas investigaciones en las que se revisan de continuo sus análisis e interpretaciones iconográficas, aplicando diferentes perspectivas. En este sentido, en las últimas décadas ha cobrado especial relevancia la aplicación de la perspectiva de género en dichos estudios, con excelentes resultados.¹ Gracias a ello se ha empezado a visibilizar el papel de mujeres que actuaron como importantes agentes históricos; se ha prestado atención a ámbitos que tuvieron gran relevancia en el desarrollo de estos pueblos, como el ámbito doméstico, que había sido relegado a un segundo plano en los discursos históricos y, entre otras cuestiones, se está intentando poner en valor la importancia de conocer las dinámicas de las relaciones de género y la distribución de las tareas. Esto ha arrojado luz sobre muchos aspectos de la historia que habían quedado incompletos y ha dado cabida a nuevos enfoques que están permitiendo una aproximación más verosímil a esta cultura.

De acuerdo con esta premisa, en este trabajo nos centramos en el estudio concreto del simbolismo de los trajes que lucían las mujeres mayas. Nuestro objetivo principal es dilucidar nueva información sobre las relaciones de género en las esferas de poder y sobre los ideales de feminidad de la cultura maya antigua. Entre los atributos estudiados

para aproximarnos mejor a esta temática, el traje ha demostrado ser uno de los más importantes. No solo por ser uno de los elementos visuales más elocuentes debido al espacio que ocupa en la escena, sino porque, como se ha concluido en estudios previos (Joyce 1992, 1998; Parpal, 2021, 677; 2023, en prensa), es la característica principal que ha servido históricamente para diferenciar a mujeres de hombres en el arte maya.²

Mujeres mayas de la antigüedad, textiles y simbolismo

Como apuntamos previamente, los trajes fueron atributos clave en la construcción de los géneros en la antigua cultura maya. Especialmente, si tenemos en cuenta que son unos de los pocos elementos que nos permiten distinguir a personajes masculinos de personajes femeninos en el arte oficial. Así pues, del mismo modo que hay prendas como la falda, que sí comparten los personajes de ambos sexos, otras como el huipil o el sarong, fueron utilizadas únicamente por personas femeninas, tal y como demuestran las fuentes visuales.

Y, si tenemos en cuenta que ellas, además de lucir estos trajes eran las encargadas de tejerlos, todavía resulta más acuciante la necesidad de analizar su plasmación en el arte desde una perspectiva de género.

De modo que, según los resultados de nuestro trabajo, existen tres razones fundamentales para enfocarnos en el estudio del textil, como paso previo a estudiar la construcción de la feminidad en el arte maya:

En primer lugar, sin distinción de clase, las mujeres mayas fueron las principales encargadas de desarrollar las tareas de tejido y bordado (Vidal, Vázquez de Ágredos y Horcaxada, 2011). Es decir, que el mero hecho de crear las prendas ya está asociado a la identidad femenina.

En segundo lugar, como ya hemos insistido previamente, la vestimenta actuó como marcador de género en la cultura visual del pasado maya.

Y, finalmente, porque estas prendas, manufacturadas por mujeres y luego, portadas también por ellas, exhiben atributos cargados de un fuerte simbolismo, asociado a

1. Véase Joyce, 2000, 2002; Ardren 2002; Tuszysńska, 2009; Rodríguez-Shadow, 2016; Navarro-Farr, Kelly, Rich y Pérez Robles, 2020, por citar algunos.

2. Para una información más detallada al respecto, véase: Tremain, 2020, 158-161.

la cosmovisión de estos pueblos. Por lo tanto, es sumamente importante atender a sus significados como parte de la construcción de la identidad de sus creadoras y de los personajes que las lucen.

Este último punto es en el que nos centramos en el presente trabajo. Estamos convencidas, al igual que otras especialistas, de que detrás de todos los atributos iconográficos, aparentemente decorativos, existía un lenguaje capaz de ser percibido e interpretado por los receptores de su tiempo, y que ahora tratamos de descifrar siglos después.

Ahora bien, hay que tener en cuenta la problemática a la que nos enfrentamos. Y es que, apenas se han conservado ejemplos originales de textiles mayas. Lo que nos lleva a tener que estudiarlos a través de las fuentes visuales, las cuales también han sufrido, en muchas ocasiones, desgastes, erosiones e importantes pérdidas.

Además, las muestras de trajes que nos llegan son, especialmente, aquellas pertenecientes a las élites. Por lo tanto, al estudiarlas no podemos obviar el hecho de que forman parte de las estrategias oficiales para construir una imagen concreta de los reyes y las reinas, y que la elección de unos símbolos u otros, así como su recepción, están condicionados por este hecho.

Pero, afortunadamente, a la hora de enfrentarnos a este estudio partimos de iniciativas previas. Así, nos adentramos en este análisis de símbolos partiendo de líneas semejantes iniciadas por investigadores e investigadoras como William Morris (1984, 2006) y Alla Kolpakova (2018), que se centraron en estudiar los diseños de la zona de Chiapas, esta última con especial atención a los diseños romboidales o de diamante, o Mathew G. Looper (Looper y Tolles, 2000), dedicado también al estudio de los huipiles y su simbolismo.

De este modo, hemos logrado reunir un buen número de representaciones, que nos han permitido realizar un análisis pormenorizado del corpus existente de diseños textiles asociados con el colectivo femenino; recopilar toda la información posible, tanto de las fuentes visuales como de la bibliografía que nos precede, y compilarla en un solo trabajo, creando así un catálogo actualizado susceptible de aportarnos nueva información sobre las relaciones de género en las esferas de poder y los ideales de feminidad de la cultura maya antigua. En el siguiente epígrafe, exponemos algunos ejemplos de los resultados de este trabajo.³

Cosmos, fertilidad y poder

En total, abordamos el análisis de los elementos a partir de un corpus que comprende 126 obras de arte repartidas entre 35 ciudades del área maya, en las que hemos detectado

150 retratos femeninos. Todas estas ciudades pertenecen al área geográfica de las Tierras Bajas Mayas, y fueron escogidas por tratarse de la zona en la que la presencia femenina durante el período Clásico no solo fue prolífica, sino que, además, está bien documentada, lo que nos permite estudiar sus imágenes poniéndolas en relación con un marco histórico concreto (Figura 1).

Ahora bien, somos conscientes de que la combinación concreta de los diferentes atributos que componen las imágenes otorga un significado específico para cada representación. Sin embargo, consideramos que para poder interpretar el mensaje que articulan conjuntamente, primero hay que estudiar cada uno de los elementos más pequeños.

Así, uno de los retos principales a los que nos enfrentamos es al de hacer una clasificación tipológica inicial. Y, para ello, distinguimos entre diseños en el cuerpo y en el borde del traje, puesto que la ubicación de la prenda, tal y como veremos en el ejemplo posterior, forma parte de la construcción del significado.

En el cuerpo del traje, el patrón de red y los diferentes tipos de flores y diamantes son los elementos más prolíficos (Figura 2). Otros ejemplos, en cambio, son únicos. Es lo que ocurre con la greca en espiral, que solo la hemos hallado en la vestimenta de Ix K'anpat Ajaw de Chilonché (Parpal Cabanes, 2020). Sumamente significativos, aunque hallados también en casos muy concretos y aislados, son los seres sobrenaturales como la serpiente de hocico cuadrado, efigies de Sak Hu'n o la divinidad teotihuacana Tláloc, sobre lo que nos extenderemos más adelante. Asimismo, cabe destacar que existen diseños que no son exclusivos de la vestimenta, pues también los encontramos, por ejemplo, en los programas iconográficos de las fachadas de los edificios mayas. Tal es el caso de estos últimos o de la piel de serpiente. Y, finalmente, identificamos otros cuyos significados son más difíciles de rastrear, como el símbolo de las tres circunferencias.

Del mismo modo, clasificamos las bandas que recorren el borde inferior o superior, así como los laterales de estas prendas (Figura 3). Y observamos lo significativas que llegan a ser también estas cenefas, en las que se esconden símbolos relacionados con el agua, la tierra y el cielo, o incluso textos jeroglíficos, testimonios de que las tejedoras, no solo estuvieron familiarizadas con los símbolos más complejos de la cosmovisión maya, sino que estaban también preparadas para interpretarlos y transmitirlos, así como con la escritura jeroglífica.⁴

En base a estos análisis, hemos agrupados los elementos encontrados y observamos que hay tres temas que sobresalen entre los retratos de estas nobles damas: la fertilidad, el cosmos y el poder o el gobierno (Figura 4).

3. Para consultar el catálogo completo véase: Parpal, 2021, 197-220.

4. Sobre esta cuestión véase: Closs, 1992; Vidal, 2005; Matsumoto y Kelly, 2018.



Figura 1 . Mapa de la zona maya con indicación de las áreas de donde procede el corpus de las obras seleccionadas para este estudio. © Proyecto la Blanca.

Como sociedad agraria, dependiente de la tierra, su cultura visual estuvo repleta de imágenes relacionadas con la fertilidad que les daba el alimento, y, por tanto, la vida. Una fertilidad que parece haber estado estrechamente relacionada con la de los cuerpos femeninos reproductores. Por ello, son constantes las referencias al maíz o a la superficie terrestre entre los atributos de la nobleza maya en general, y de las mujeres en particular.

Entre estos elementos destacan, además del conocido patrón de red, las flores. Estas, como parte del medio natural en el que habitaron los pueblos mayas, están presentes de manera continuada en su cultura visual y, por lo tanto, las observamos tanto en los retratos masculinos como en los femeninos. No obstante, tal y como se desprende del “Canto de la Flor” en *El libro de los cantares del Dzitbalché* (Barrera, 1965, 50), la flor está fuertemente ligada a la sexualidad y a la fertilidad femenina, del mismo modo que los otros elementos que aparecen en el canto como son el agua, la luna o el hilo de algodón (Barrera, 1965, 51; Cruz, 2005, 35). Por ello, no es de extrañar que también se encuentre entre los diseños textiles (Figura 5a).

En lo que respecta al cosmos, la simbología relacionada con la división cuatripartita del mundo, con el cielo y con los astros, entre otros, está también muy presente. Esto es así porque sus creencias atravesaban todos sus aspectos vitales. De modo que, su concepción del universo estaba plasmada en repetidas ocasiones, tanto para reafirmar la posición central del o de la gobernante en el universo, como para acompañar todas las actuaciones de su vida cotidiana.

En este sentido, sobresalen los mencionados diseños de diamante. Se trata de símbolos con forma de cuadrado equilátero, pero que se suelen representar con las puntas hacia arriba y hacia los lados. Es uno de los diseños textiles más frecuentes no solo en Mesoamérica, sino en muchas culturas por todo el mundo (véase Kolpakova, 2018, 46-55). Tanto la representación independiente de los diamantes, como su presentación repetitiva conformando un patrón, se considera asociada con representaciones de la tierra y el cielo (Morris, 2006, 37-44). Y, desde entonces y hasta la actualidad, la pervivencia de ese símbolo parece aludir, en última instancia, al mundo y sus cuatro direcciones (Morris, 1984, 7). En el ejemplo que mostramos (Figura

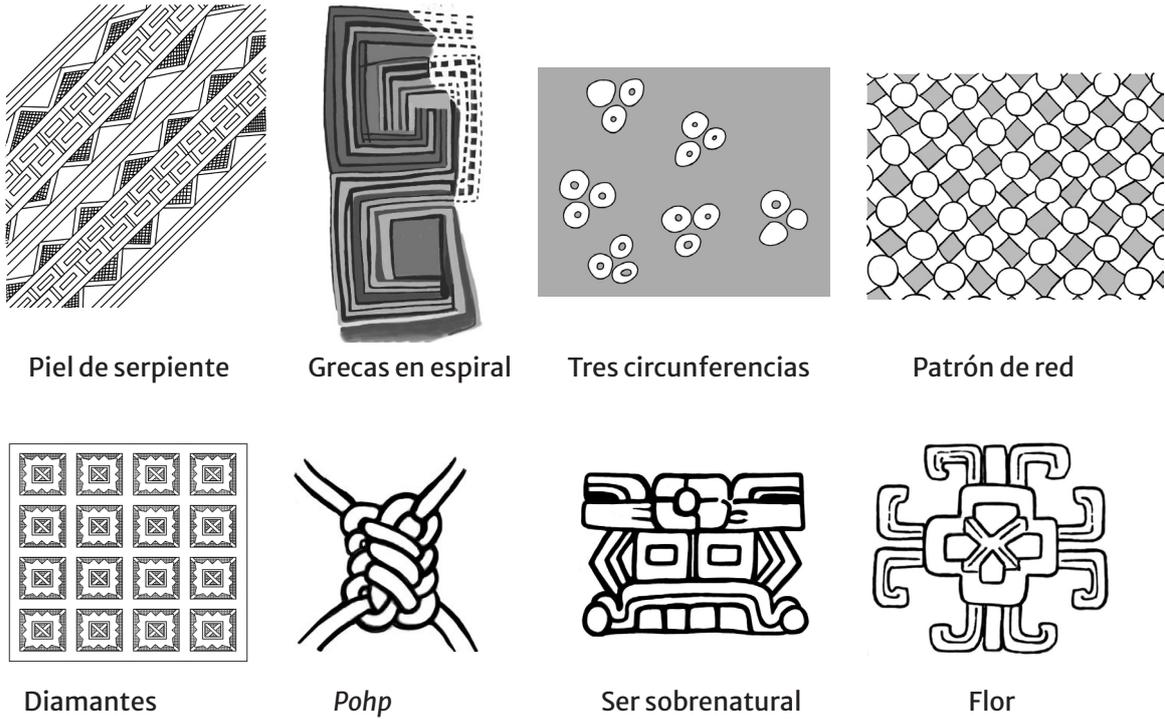


Figura 2. Diseños en el cuerpo del traje. Dibujos elaborados por Érika Meijide Jansen a partir del corpus de imágenes analizado.

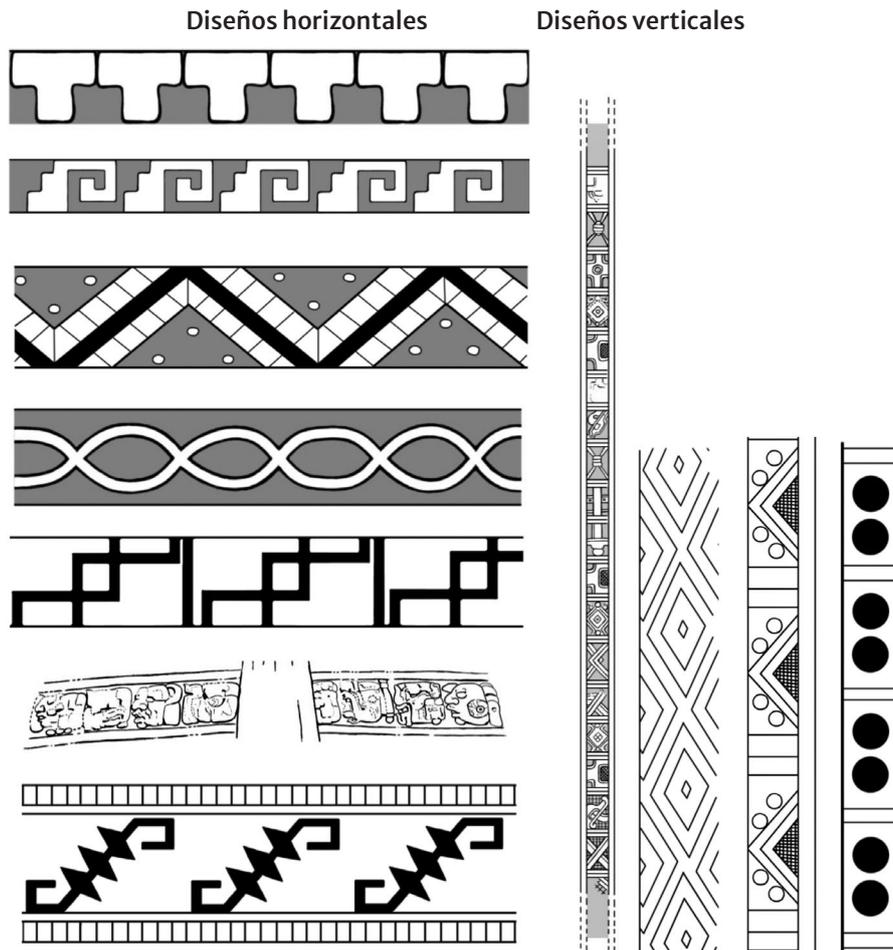


Figura 3. Diseños en el borde del traje. Dibujos elaborados por Érika Meijide Jansen a partir del corpus de imágenes analizado.

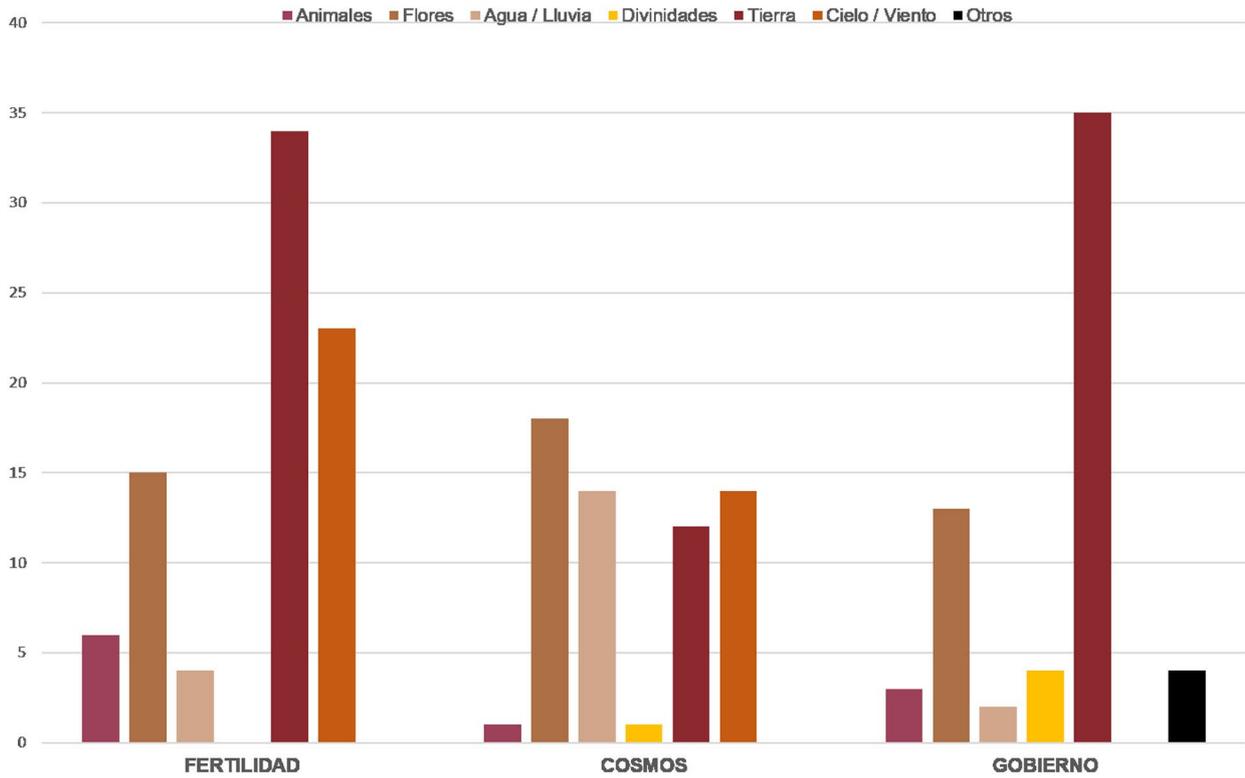


Figura 4. Temáticas que sobresalen en las representaciones femeninas de las Tierras Bajas Mayas durante el período Clásico. Gráfica elaborada por Esther Parpal Cabanes.

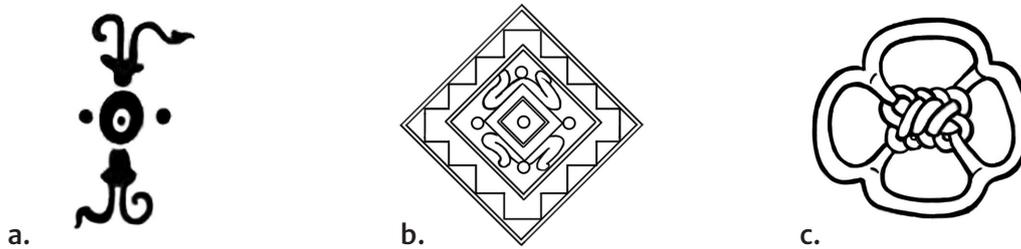


Figura 5. Diseños en el cuerpo del traje. a. Flor NIK. b. Diamante con rana infija. c. Flor de cuatro pétalos con símbolo *pohp* infijo. Dibujos elaborados por Érika Meijide Jansen.

5b) la vinculación con la fertilidad de la tierra todavía se hace más evidente por la presencia de la rana integrada en el centro del diamante. Estos animales estaban vinculados con la llegada de las lluvias, pues su croar advertía del arribo de las tormentas (Garza, 1984, 51; Morris, 2006, 54).

Por último, y directamente relacionado con los anteriores, está la simbología vinculada al gobierno y, por ende, al poder. Al fin y al cabo, las imágenes analizadas pertenecen a las esferas más altas de la sociedad maya y, en su mayoría, tienen como finalidad legitimar la posición de la persona representada. Por lo tanto, las referencias al poder son una constante en estas imágenes, y concretamente en las vestimentas, a través de elementos como el patrón de red, el quince o los seres sobrenaturales.

En concreto, en este grupo podemos destacar la flor geométrica de cuatro pétalos con el símbolo *pohp* infijo, que está fuertemente relacionada con el poder y, además, con los significados anteriores (Figura 5c). Tiene forma de cruz griega y, en ocasiones, volutas que sobresalen representando el perfume de la planta (Looper y Tolles, 2000, 18). Su forma cuatripartita está relacionada con los ejes que dividen la tierra cruzándose en el centro del mundo, donde se sitúa el *pohp*, es decir, el gobernante o la gobernante. Más adelante nos detendremos nuevamente en este último símbolo. Volviendo a la flor, cabe señalar que también está relacionada con los portales de comunicación entre diferentes niveles del cosmos (una tarea también reservada a la realeza), y con la fertilidad femenina.

Y es que, muchos elementos, dada la amplitud de sus significados, pueden pertenecer a varios grupos, pues en su conformación existen animales que refieren, a su vez, a la tierra y que están vinculados a la fertilidad. O elementos que aluden a la fertilidad, como las flores, y al mismo tiempo al cosmos y a la visión cuatripartita del mismo, como el que acabamos de mencionar.

Así, vemos cómo los más abundantes son los elementos que hacen referencia al gobierno y a la fertilidad. En estos casos la tabla se dispara sobre todo por la presencia del patrón de red, relacionado con ambos.

A continuación, analizamos uno de los ejemplos más interesantes identificados en nuestro corpus.

El huipil de la reina Ix Lachan Unen Mo' de Tikal

Este análisis pormenorizado de los diferentes símbolos que aparecen en los trajes de los personajes femeninos de la élite nos ha permitido poner en relación dichas composiciones con otras representaciones similares que encontramos en la arquitectura y en los monumentos públicos de las ciudades mayas, lo que nos hace reflexionar acerca del importante papel que desempeñaban estas prendas cuando eran portadas por sus dueñas, similar al que cumplía el relieve y la escultura arquitectónica. Sin embargo, el estudio integral de estos vestidos plagados de elementos simbólicos ha quedado relegado a un segundo plano, sobre todo en comparación con la abundancia de estudios que existen sobre el análisis iconográfico de las fachadas de los edificios o de los monumentos pétreos mayas.

En este sentido, uno de los vestidos con mayor carga simbólica que hemos encontrado en este repertorio es el huipil que luce Ix Lachan Unen Mo' (Señora 12 Colas de Guacamaya) en el Dintel 2 del Templo II de Tikal (Figura 6a). Este dintel constaba de 5 vigas talladas en madera de chicozapote, pero lamentablemente solo se conserva una en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York (Coe, Shook y Satterthwaite, 1961, 34-35, y fig. 17). Antes de ser trasladada a esta institución por Herbert Spinden en el año 1914, el explorador Teobert Maler tuvo la ocasión de fotografiarla junto a otro fragmento hoy desaparecido (Maler, 1911, pl. 18-2). En ese fragmento se podía apreciar el rostro de perfil de este personaje femenino, así como el lujoso pectoral y la otra mitad de su complejo tocado. Al faltar esas vigas, tampoco es posible contemplar el huipil en su totalidad, pero aun así merece la pena detenernos en esta prenda e intentar obtener la máxima información posible sobre ella y su portadora.

Aunque apenas existen referencias biográficas sobre Ix Lachan Unen Mo', todas las evidencias apuntan a que su esposo era Jasaw Chan K'awiil I, el célebre rey de Tikal enterrado en el Templo I Gran Jaguar, frente al Templo II. Vivió, por tanto, entre finales del siglo VII y principios del

VIII. Una mención en la Estela 5 de esta ciudad (Jones y Satterthwaite, 1982, fig. 7) y en otros dos textos (Dintel 3 del Templo IV y Panel V del Templo VI) la vincula con Yik'in Chan K'awiil, hijo de ambos y sucesor de su padre en el trono de Tikal. En esa estela, nuestra protagonista también aparece con el título de K'uhul Ajaw (Divino Señor) un título que muy pocas reinas consortes mayas ostentaron y que es un testimonio del elevado estatus del que debió gozar (Tuszynska, 2015, 426). Otro nombre y título que se le atribuye es el de "mujer divina, Ix Welnal K'awil, princesa de Yokman", en alusión a la casa real de donde procede (Beliaev et al., 2015, 81). Según Guenter (2002, 226), Yokman pudo haber sido una pequeña localidad de la Cuenca del Mirador, que se encontraba bajo la influencia del reino Kanul'.⁵ El matrimonio del rey de Tikal con una princesa de Yokman, por cuyas venas aún corría la sangre de la poderosa realeza de la Serpiente, pudo haber tenido lugar tras la aclamada victoria de Jasaw Chan K'awiil I sobre Calakmul, en el año 695 d.C.

A partir de entonces, la ciudad de Tikal experimentó uno de sus períodos de máximo esplendor, que culminaría con la construcción de los dos grandes templos piramidales de la Gran Plaza (Templos I y II), dedicados al rey y a la reina respectivamente, y que hoy en día siguen siendo unos de los edificios más emblemáticos de la arquitectura maya. Estas monumentales construcciones, junto con la remodelación del Templo 33, constituían representaciones simbólicas del nuevo orden social, a través de las cuales se proclamaba el poderío y prestigio de la familia real, asegurando por tanto la continuidad de la dinastía (Vidal y Muñoz, 1997, 54). Al unirse Jasaw Chan K'awiil I con una princesa de tan alto linaje como era Ix Lachan Unen Mo', sus descendientes podrían incorporar a la línea dinástica de Tikal una ascendencia sagrada que se remontaba a tiempos del Preclásico. De hecho, en la ya citada Estela 5, comisionada por el hijo de ambos en el año 744 d.C., se menciona expresamente que Yik'in Chan K'awiil es nieto del rey de Yokman, padre de Ix Lachan Unen No' (Beliaev et al., 2014, 112-113; 2015, 88).

Otra estrategia empleada por Jasaw Chan K'awiil I para convertir a Tikal en una de las capitales más influyentes de su tiempo fue la de promover la construcción de edificios con talud-tablero y otros rasgos teotihuacanos en sus programas iconográficos, como las características máscaras de Tláloc, estableciendo así un paralelismo entre su reinado y el momento de auge que vivió Tikal en la época del contacto con este pueblo del centro de México (Martin y Grube, 2002, 45; Martin, 2003, 30).

Es posible que Ix Lachan Unen Mo' participase en la promoción de estas obras, especialmente en aquellas que incorporaban novedades propias de su lugar de origen, como las columnas cilíndricas erigidas en el edificio del nuevo juego de pelota levantado en la plaza Este (Schele y Mathews, 1998, fig. 2.7), ya que como bien apuntan estos

5. Otros autores (Velásquez, 2008, nota 19), en cambio, proponen como lugar de origen de Ix Lachan Unen Mo' el sitio Maan (La Florida).

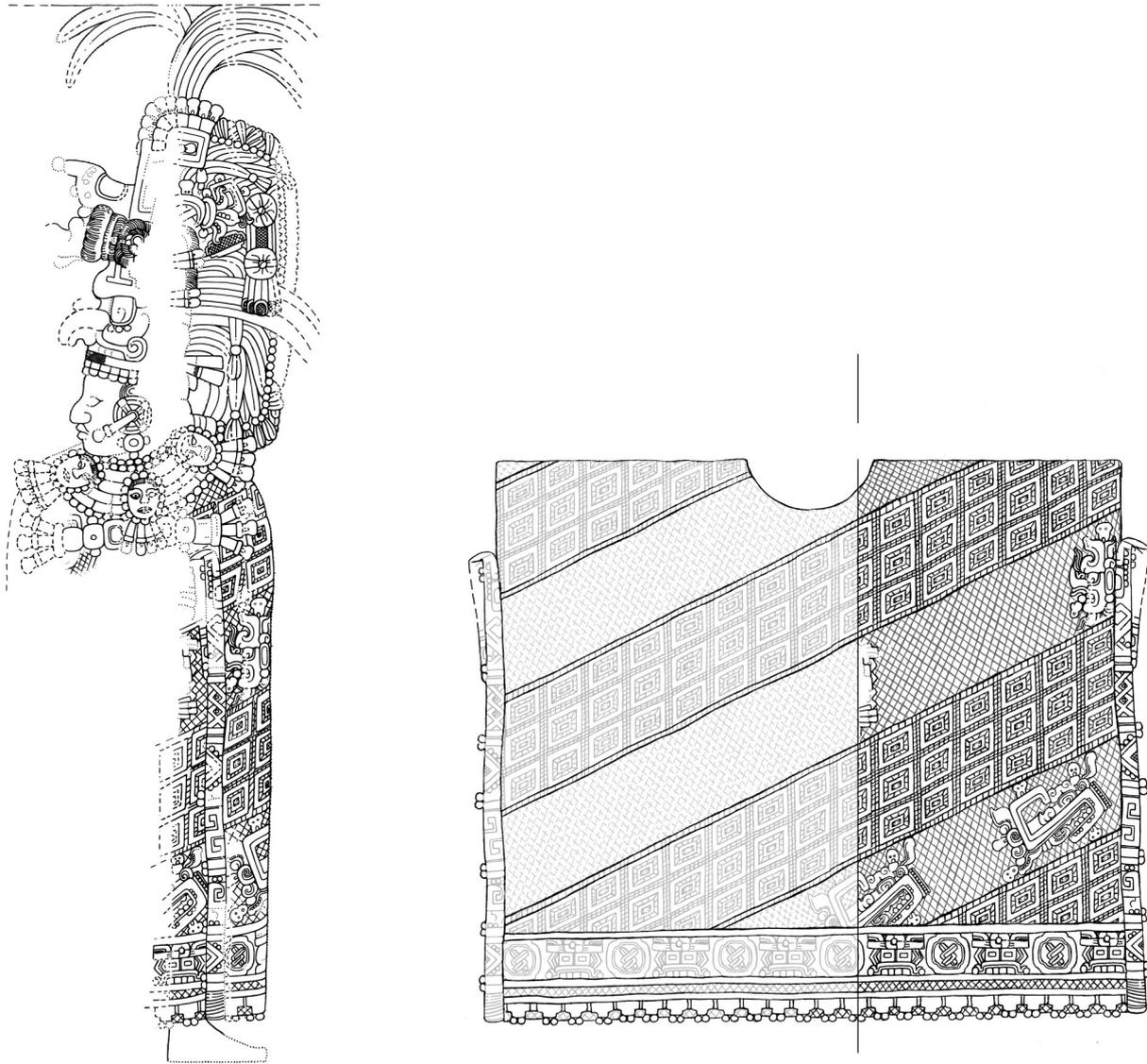


Figura 6. a. Ix Lachan Unen Mo' representada en el Dintel 2 del Templo II de Tikal. Dibujo de Érika Meijide Jansen a partir del de Jones y Satterthwaite, 1982, fig. 71. **b.** Reconstrucción ideal del huipil que porta Ix Lachan Unen Mo'. Dibujo de Érika Meijide Jansen.

autores, eran habituales en Dzibanché y otros sitios del sur de Quintana Roo, pero desconocidas en Tikal. Esta es una interesante hipótesis que podría verse corroborada si se demuestra que el sitio de Yokman se encontraba efectivamente en esa zona.

Conocer el contexto y el momento histórico en el que le tocó vivir a nuestra protagonista es, por tanto, fundamental para poder interpretar los símbolos que luce en este huipil, convencidas de que el vestido cumplía una función similar a los mensajes ideológicos transmitidos a través de la arquitectura y de la escultura.

Dado que el huipil que exhibe en el Dintel 2 del Templo II no puede verse por completo por lo anteriormente expuesto, presentamos en esta ocasión una propuesta de las partes faltantes de este vestido (Figura 6b). Afortunadamente, los elementos más simbólicos del mismo aún se

pueden contemplar en lo que se conserva de este dintel, de ahí que en esta recreación realizada por la artista Érika Meijide Jansen nos hayamos basado en esos vestigios que, como decíamos, habían sido fotografiados por Maler y dibujados por el Proyecto Tikal del Museo de la Universidad de Pennsylvania (Jones y Satterthwaite, 1982, fig. 71). Hemos consultado también otras fotografías del dintel divulgadas recientemente y de gran calidad (Doyle y Houston, 2016), así como el modelo del huipil realizado por Tolles (Looper y Tolles, 2000, pl. 24), en el que hemos encontrado varias diferencias respecto a lo representado en la pieza original.

No obstante, la realización de esta idealización nos planteó muchas dudas e incógnitas imposibles de resolver ante la total ausencia de evidencias, especialmente en lo que a la distribución de los diseños más significativos se refiere.

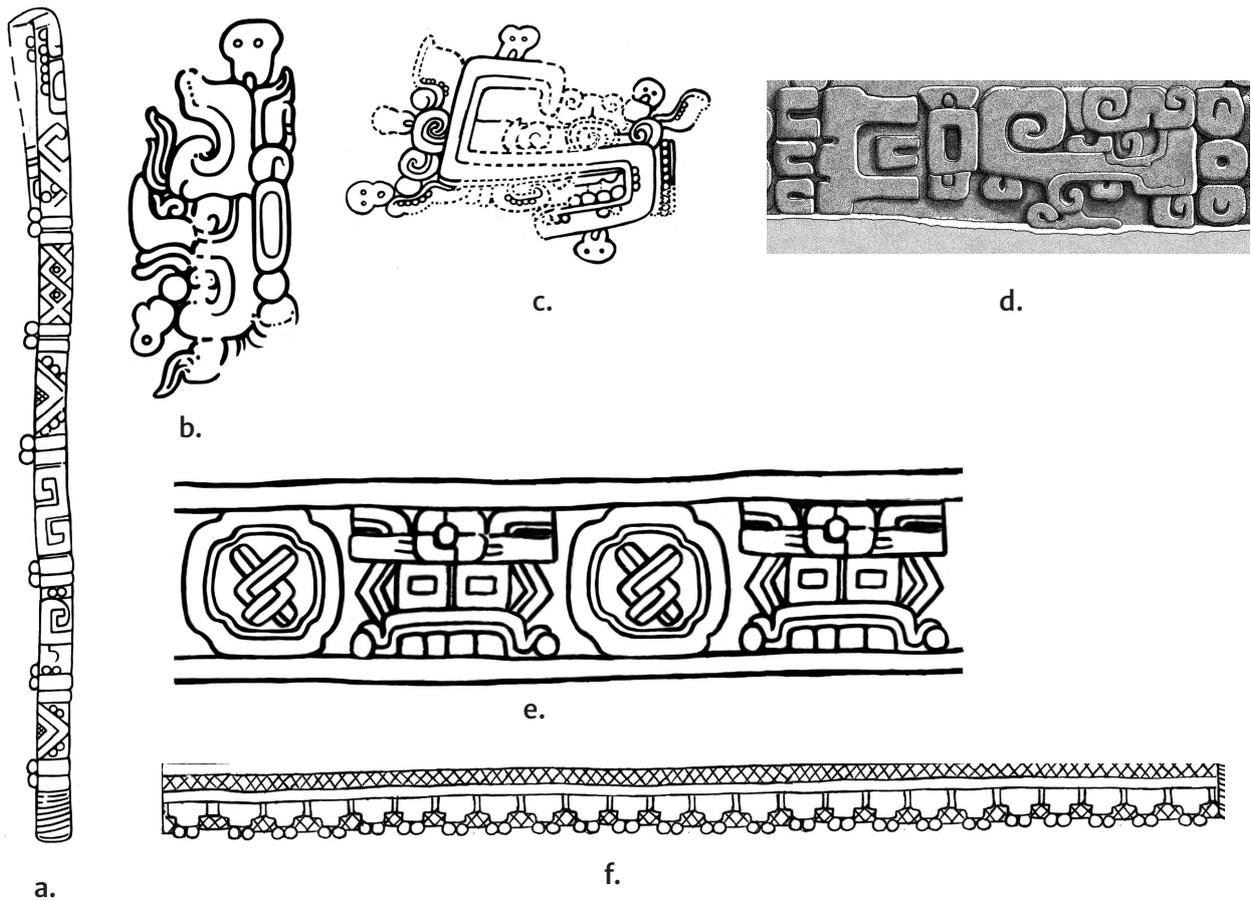


Figura 7. a. Detalle de la banda celeste que recorre uno de los laterales del huipil de Ix Lachan Unen Mo'. b. Detalle de la efigie de Sak Hu'n. c. Reconstrucción de la serpiente de hocico cuadrado. d. Detalle de la serpiente de hocico cuadrado que aparece en un friso del sitio arqueológico La Blanca (Petén, Guatemala). Tomado de Vidal, 2023, en prensa. e. Detalle de la cenefa en la que alternan símbolos del cuatrilobulado con entrelazado infijo y efigies de Tláloc. f. Detalle del remate inferior del huipil. Dibujos de Érika Meijide Jansen.

Pese a ello, ha resultado un interesante ejercicio que nos ha llevado a indagar acerca de diferentes cuestiones. Una de ellas gira en torno a los convencionalismos empleados por los mayas a la hora de representar este tipo de prendas, pues la distribución de los diseños tal como aparecen en algunas de las obras analizadas no siempre se corresponde a cómo debían mostrarse en la realidad.

Contemplamos así, como el huipil está recorrido en los laterales por una banda celeste (Figura 7a), en la que se distinguen los símbolos del entrelazado y el *muyal*, junto a otros alusivos a la piel de serpiente y, aparentemente, a la serpiente de hocico cuadrado. Tradicionalmente, el entrelazado se ha relacionado con la estera en la que se sientan los miembros de la corte (*pohp*), de ahí que siempre se haya vinculado al poder real, sin embargo, este diseño también puede estar simbolizando a las prendas tejidas (*jal*) (Stone y Zender, 2011, 81). *Muyal* es un logograma que significa nube; se presenta con la forma de una "S" horizontal flanqueada por pequeños puntos que evocan las gotas de lluvia (Stone y Zender 2011, 143; Parpal, 2020, 35-37). El

símbolo piel de serpiente consiste en una forma triangular, generalmente con una trama de líneas cruzadas en su interior y pequeñas borlas en su borde; se ha identificado con la piel de los ofidios por su presencia en el cuerpo de las grandes serpientes sobrenaturales que aparecen en el relieve escultórico, como las de los Dinteles 15 y 25 de Yaxchilán o la del Dintel 3 del Templo IV de Tikal, entre otros ejemplos. Curiosamente, la serpiente es la contraparte zomorfa del símbolo nube, que de hecho tiene forma serpentina (Stone y Zender, 2011, 143); quizás por ello en esta banda aparecen ambos símbolos uno junto al otro. Por último, la serpiente de hocico cuadrado, denominada monstruo Zip en la clasificación de bandas celestes hecha por Carlson y Landis (1985, 126), se representa en estas bandas de forma geométrica y muy abstracta, aunque en el caso que nos ocupa, apenas se aprecia lo que parece ser una pequeña parte del hocico.

Todos estos símbolos se encuentran entre los habituales de las bandas que muestran los huipiles y otras prendas de vestir, sin embargo, estas no incorporan símbolos astrales

(sol, luna, estrellas), que son los que suelen aparecer en las bandas celestiales de otros contextos, como la arquitectura, la escultura, la cerámica o los códices. Así, mientras que para algunos estudiosos su presencia en los textiles está indicando una relación con el espacio celestial, otros consideran que son una evocación del ámbito acuático (Looper y Tolles, 2000, 31), una hipótesis a tener en cuenta ya que la mayoría de estas bandas se encuentran en prendas de vestir femeninas (huipiles) y, como es sabido, los espacios húmedos están estrechamente vinculados con el útero materno. De hecho, una de las imágenes femeninas más poderosas del arte maya es la de la diosa Chak Chel con una olla boca abajo vertiendo agua, pudiéndose interpretar esa vasija invertida como un útero femenino y el agua que cae de su interior, una metáfora del nacimiento y la continuidad de la vida (Vidal y Horcajada, 2020, 116).

Si nos adentramos en el cuerpo del vestido encontramos que en él se alternan anchas cenefas en diagonal. Unas exhiben un fondo con diseño de red, mientras que en las otras destacan los llamados atributos de diamante formados por tres hileras de rombos concéntricos. Un diseño que, como exponíamos anteriormente, es muy habitual en el arte textil y está sujeto a diferentes interpretaciones, por lo general relacionadas con el simbolismo de la cosmovisión maya (el mundo y sus cuatro direcciones). Pero, sin duda, lo más notable de este huipil son las representaciones figurativas que se aprecian en las cenefas con el fondo reticulado, en las que distinguimos la efigie del dios bufón y la serpiente de hocico cuadrado (Figuras 7b y 7c). La primera se conserva muy bien en una de las cenefas centrales de la parte trasera del vestido, mientras que la serpiente se reconoce en dos ocasiones en la cenefa inferior, tanto de la parte delantera como de la trasera, y, aunque las evidencias son mínimas, no es descartable que existieran otras en la cenefa superior.

La efigie del dios bufón se presenta en su variante de Sak Hu'n, reconocible por su cabeza grotesca, ojo redondo con pupila en forma de gancho, nariz pequeña sobre un labio superior ascendente, un largo diente y flores adheridas. Su nombre se traduce como "papel blanco" o "banda blanca", en alusión a la diadema de papel con esta efigie que portaban los dirigentes mayas (Ruiz, 2018, 40-41), identificada también como una diadema florida. Se trata, por tanto, de una de las insignias de poder más emblemática de la realeza. Las efigies de esta entidad sobrenatural abundan, sobre todo, en la región de Petén y del Usumacinta, formando parte de representaciones iconográficas plasmadas en diversos soportes artísticos, como los monumentos escultóricos, la pintura mural y la cerámica policroma. También se han encontrado en el registro arqueológico algunos objetos que reproducen esta efigie, sobre todo excéntricos y pequeñas joyas talladas en concha, jade y hueso, pero lo que no es habitual es encontrarla en los tejidos, de ahí la singularidad de esta prenda. En un principio podría pensarse que la que exhibe nuestra protagonista es una de esas joyas, pero si nos fijamos bien en el dibujo del dintel y en las fotografías, no encontramos evidencia de ello,

de ahí que la hayamos incluido en nuestra recreación textil. Tampoco podemos saber si estaba bordada o si, tal vez, formaba parte de aplicaciones sobre la prenda hechas en papel u otro material.

La llamada serpiente de hocico cuadrado puede representarse de forma muy abstracta y simplificada, como la que apreciamos en la banda celeste de este huipil, o con su característico hocico ondulado bordeado con cuentas de jade, una peculiar ceja, colmillos curvos y la inexistencia de mandíbula inferior. La que aparece en el huipil de Ix Lachan Unen Mo' reúne esas características, excepto la última, pues sí que tiene mandíbula inferior. Según Taube (2003, 419) este tipo de serpiente corresponde a las de exhalación o aliento, de ahí que sea habitual encontrarlas emergiendo de las fosas nasales de seres antropomorfos o de los extremos de la boca de los mascarones *wikz*, identificados como Montañas floridas (Vidal, 2023, en prensa). Stone y Zender (2011, 227) consideran que se manifiestan como radiantes fuerzas vivas que salen de la boca, nariz o del centro de las flores, dispersándose por todo el universo. La presencia de volutas y flores adheridas a su trompa refuerza esta idea de la llamada "respiración preciosa", evocando escenarios aromáticos destinados a provocar experiencias sensoriales cuando se contemplan. Al igual que las efigies de Sak Hu'n, son habituales en el arte monumental (Figura 7d) y en muchos otros soportes, pero no en los bordados de los textiles, como es este caso, de ahí que pueda decirse que esta reina de Tikal exhibe un huipil extremadamente original respecto a otros conocidos hasta la fecha.

A la altura de sus tobillos se extiende una cenefa más estrecha y horizontal, en la que se alternan efigies del dios Tláloc con el símbolo del cuatrilobulado y del entrelazado infijo (Figura 7e). Este último diseño, analizado en el apartado anterior, tiene una alta carga simbólica al tratarse de una representación relacionada con el cosmos cuatripartito y el símbolo *pohp* o *jal* en el centro, formando el quince. Es bastante habitual en los textiles, llegando en algunos casos a convertirse en el único diseño que se distribuye por todo el huipil, como ocurre en algunos monumentos de Yaxchilán, Piedras Negras y La Florida. Por otro lado, Tláloc es la deidad importada de Teotihuacan vinculada con el tiempo atmosférico y la agricultura, que empieza a incorporarse a la iconografía maya en el Clásico Temprano, generalmente en relación con emblemas militares. Es fácilmente reconocible por sus características anteojeras circulares debajo de una diadema, una amplia boca enseñando los dientes y extensiones triangulares flanqueando el rostro. Al igual que el otro símbolo que lo acompaña es habitual encontrarlo en los textiles, sobre todo de la región del Usumacinta. Asimismo, la presencia de cuatrilobulados con el entrelazado infijo, junto a efigies de Tláloc, la encontramos en otros huipiles portados por personajes femeninos de la realeza como, por ejemplo, en la Estela 2 de Bonampak.

Finalmente, la cenefa inferior del huipil presenta una sucesión de medios cuatrifoliados de los que cuelgan pequeñas borlas (Figura 7f). Se trata de un diseño que también

puede leerse como *Ik*, un término plagado de significados que hace referencia al viento y al aliento vital, y que, por tanto, está cargado de propiedades sonoras y olfativas. Es muy habitual encontrarlo en los remates inferiores de los vestidos.

En definitiva, a pesar de lo poco que se conserva de este dintel, es mucha la información que puede extraerse del minucioso estudio de este huipil. Ello, aunado al análisis del resto de objetos que porta este personaje, como su complejo tocado y su lujoso pectoral de jade,⁶ nos sirve para corroborar la hipótesis planteada al inicio de que Ix Lachan Unen Mo' fue un personaje de altísimo rango, que debió de gozar de un reconocido prestigio durante el reinado de Jasaw Chan K'awil I.

Por otro lado, este estudio ha contribuido a profundizar en nuestro propósito de visibilizar el importante papel que estas reinas desempeñaban en la corte y, sobre todo, en la difusión de los mensajes ideológicos emanados por el poder real. Hace algunos años, investigadores como Kowalski y Miller (2006) ya habían argumentado que la presencia de patrones textiles en las fachadas esculpidas de los edificios del Norte de Yucatán, donde se plasmaron los mismos diseños de carácter geométrico que los que aparecen en las prendas de vestir, constituía un reconocimiento implícito del valor del trabajo realizado por las mujeres y artesanas del textil. El estudio del huipil de Ix Lachan Unen Mo' permite, además, relacionar otros elementos iconográficos textiles, aparte de los geométricos, con los que aparecen en la arquitectura y los monumentos escultóricos colocados en los espacios públicos, como es el caso de las efigies de Sak Hu'n, de la serpiente de hocico cuadrado o de los retratos del dios Tláloc. Es decir, el poder de estas imágenes debió de ser percibido por los habitantes y visitantes de Tikal, tanto al contemplar las imponentes fachadas de sus edificios y monumentos como cada vez que nuestra protagonista se mostraba en público con su huipil extendido, de ahí la relevancia de visibilizar estas labores, a sus creadoras y a sus portadoras.

Agradecimientos

Las autoras agradecen expresamente el patrocinio del Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación y fondos FEDER, a través de la financiación del proyecto PGC 2018-098904-B-C22 sobre *Arte y Arquitectura maya. Nuevas tecnologías para su estudio y conservación*, y a la Generalitat Valenciana a través del Proyecto para Grupos de Investigación de Excelencia Prometeo-Mayatech 2020/066, que han contribuido de forma determinante a hacer posible esta investigación. Asimismo, agradecen a la artista Érika Meijide Jansen por sus valiosas aportaciones a este estudio.

Bibliografía

- Ardren, T. (2002) *Ancient Maya Women*. Walnut Creek, CA, AltaMira Press.
- Barrera Vásquez, A. (1965) *El libro de los Cantares de Dzitbalché*. México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Beliaev, D., Tokovinine, A., Vepretskiy, S. y Luín, C. (2014) «Los monumentos de Tikal». En D. Beliaev y M. de León (Dir.) *Proyecto Atlas epigráfico de Petén. Fase I*, (pp. 37-170). Guatemala: Centro de Estudios Mayas Yuri Knórossov.
- Beliaev, D., Galeev, P., Luín, C. y de León, M. (2015) «Templo VI». En Beliaev D. y de León M. (Dir.), *Proyecto Atlas epigráfico de Petén. Fase II* (pp. 52-101), Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.
- Carlson, J.B. y Landis, L. C. (1985). «Bands, Bicephalic Dragons and other Beasts: The Skyband in Maya Art and Iconography». En E. Benson (Ed.) *Fourth Palenque Round Table. The Palenque Round Tables Series, vol. VI* (pp. 115-140). San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute.
- Closs, M. P. (1992) «I Am a kahal; My Parents Were Scribes (Soy un kahal; mis padres fueron escribas)». *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 39, 7-22.
- Coe, William R., Shook, E. M y Satterthwaite, L. (1961) *Tikal Report No. 6, The Carved Wooden Lintels of Tikal*. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania.
- Doyle, J. y Houston, S., (2016) *The Woman in Wood: A Reounter with Tikal's Queen from Temple II*. Recuperado de: <https://mayadecipherment.com/2016/01/06/3757/> (Consultado el 17/10/2022).
- Garza, M. de la (1984) *El Universo Sagrado de la Serpiente entre los Mayas*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guenther, S. P. (2002) *Under a Falling Star: The Hiatus at Tikal*. (Tesis de maestría). School of Archaeology, Faculty of Social Sciences, La Trobe University, Melbourne.
- Jones, C., y Satterthwaite L. (1982) *Tikal Report No. 33 Part A, The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monuments*. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania.
- Joyce, R. A. (2002) «Desiring Women: Classic Maya Sexualities». En Gustafson L. S. y Trevelyan A. M. (Eds.), *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, (pp. 329-344). Westport: Bergin & Garvey.
- . (2000) *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica*. Austin, Texas.
- . (1998) «Performing the body in Pre-Hispanic Central America: Ornamentation, Representation, and the Construction of the Body». *Anthropological Aesthetics*, 33, 147-165.
- . (1992) «Dimensiones simbólicas del traje en monumentos clásicos mayas: la construcción del género a través del vestido». En Asturias de Barrios L. y Fernández García L. (Eds.), *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo*, (pp. 29-38). Guatemala: Ediciones del Museo Ixchel.
- Kolpakova, A. (2018) *Diseños mágicos. Análisis de los diseños con rombos en los huípiles mayas de Chiapas*. Chiapas: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.

6. Véase Parpal, 2021, 347-350.

- Kowalski, J. K. y Miller, V. (2006) «Textile designs in the sculptured facades of Northern Maya Architecture: Women's production, clothe, tribute and political power». En Guernsey J. y Kent Reilly F. (Eds.), *Sacred bundles: Ritual acts of wrapping and binding in Mesoamerica*, (pp. 145-174). Barnardsville: Boundary End Archaeology Research Centre.
- Looper, M. G. y Tolles T. (2000) *Gifts of the Moon. Huipil Designs of the Ancient Maya*. San Diego: San Diego Museum of Man.
- Maler, T. (1911) «Explorations in the Department of Peten, Guatemala. Tikal». *Memoirs of the Peabody Museum*, V, I, 3-91.
- Martin, S. (2003) «In Line of the Founder: A View of Dynastic Politics at Tikal». En J. A. Sabloff (Ed.) *Tikal: Dynasties, Foreigners, and Affairs of State*, (pp. 3-46). Santa Fe: NM School of American Research.
- Martin, S. y Grube, N. (2002) *Crónica de los reyes y las reinas mayas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Matsumoto, M. E. y Kelly, M. K. (2018) Woven Words: Women and Classic Maya Hieroglyphs. Ponencia presentada en la *23rd European Maya Conference. Women and Maya Culture*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Morris, W. (2006) *Diseño e Iconografía Chiapas: Geometrias de la imaginación*. México D. F.: Arte Popular de México.
- . (1984) *Mil años del tejido en Chiapas*. México D. F.: Instituto de Artesanía Chiapaneca, México D. F.
- Navarro-Farr, O., Kelly, M. K., Rich, M. y Pérez Robles G. (2020) «Expanding the canon: Lady K'abel the *Ix Kaloomte'* and the political narratives of classic Maya Queens». *Feminist Anthropology*, 1, 1, 38-55.
- Parpal Cabanes, E. (en prensa) «Retratadas vistiendo huipiles. Entre el atractivo exótico y el empoderamiento femenino indígena». En *Actas del Simposio Internacional Relecturas del pasado. Reflexiones sobre el gusto VI*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- . (2021) *Imagen y género en el arte maya. Análisis iconográfico de las representaciones femeninas del período Clásico*. (Tesis Doctoral). Universitat de València, Valencia.
- . (2020) «Símbolos en el atuendo de las mujeres mayas de la Antigüedad. Una aproximación iconográfica a tres diseños singulares». *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, 29, 27-44.
- Rodríguez-Shadow, M. J. (2016) *Las mujeres mayas de antaño*. México: Fundación Armella.
- Ruiz Pérez, D. (2018) «Los tres rostros del dios Bufón. Iconografía de un símbolo de poder de los gobernantes mayas durante el período Clásico (250-950 d.C.)». (Tesis de Maestría). UNAM, México.
- Stone, A. y Zender, M. (2011). *Reading Maya Art*. Londres: Thames and Hudson.
- Tremain, C. G. (2020) «The Varied Body». En Carter N., Houston, S. D. y Rossi F. D. (Eds.) *The adorned body. Mapping ancient maya dress*, (pp. 153-165). Austin: University of Texas Press.
- Tuszyńska, B. (2015) «Position of woman in the Maya world during the Classic period (AD 250-900)». *Studia Europaea Gnesnensia*, 12, 423-435.
- . (2009) «Some notes on Wives and Concubines». *Wayeb Notes*, 31, 1-14.
- Velásquez García, E. (2009) Los Señores de la entidad política de «Ik». *Estudios de Cultura Maya*, 34, 45-89.
- Vidal Lorenzo, C. (en prensa) «La serpiente en la cultura visual maya. Materia y simbolismo». En Vázquez de Ágredos Pascual, M. L., García Barrios, A. y O'Neil, M. (Eds.), *Materiality, Sense and Meaning in Pre-Columbian Art*. Oxford: Archaeopress.
- . (2005) «La mujer maya y su papel político y religioso». En C. Alfaro Giner y E. Tébar Megias (Eds.), *Protai Gynaikes: Mujeres próximas al poder en la Antigüedad* (pp. 173-185). Valencia: Sema V-VI.
- Vidal Lorenzo, C. y Horcajada Campos, P. (2020) «Water rituals and offerings to the Maya rain divinities». *European Journal of Science and Theology* 16, 2: 111-123.
- Vidal Lorenzo, C. y Muñoz Cosme, G. (1997) *Tikal. El Gran Jaguar*. Madrid: AECl.
- Vidal Lorenzo, C., Vázquez de Ágredos Pascual, M. L. y Horcajada Campos, P., (2011) «La indumentaria de los personajes femeninos de la élite maya y el papel de la mujer en su elaboración». En V. Solanilla (Ed.), *Actas de las V Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos*, (pp. 81-92). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.