

# Músicos y danzantes mayas. Una aproximación a sus contextos y funciones durante el periodo Clásico

Pilar Regueiro Suárez<sup>1</sup>

Recibido el 9 de julio de 2021; aceptado el 10 de septiembre de 2021

## Resumen

El artículo tiene el propósito de estudiar a los músicos y los danzantes de la élite maya a través de la epigrafía y la iconografía presentes en fuentes del periodo Clásico (250-900 d.C.), tales como cerámica, pintura mural y monumentos pétreos. Por tanto, se analizan los atavíos, los títulos, los conjuntos con artefactos sonoros, las funciones y los diferentes contextos en los que aparecen músicos y danzantes con la finalidad de comprender sus implicaciones políticas y religiosas dentro del complejo entramado del que fue partícipe la élite maya de dicha temporalidad.

Palabras clave: *músicos, danzantes, k'ayo'm, ahk'ot, mayas.*

## Abstract

Maya musicians and dancers. A brief approach to their contexts and functions during the Classic period

This article aims to analyze the musicians and dancers of the Maya elite through epigraphy and iconography examples in sources of the Classic period

<sup>1</sup> Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México, correo electrónico: [regueiro2790@gmail.com](mailto:regueiro2790@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2562-1298>

(250-900 AD), such as ceramic, mural painting, and sculpted monuments. Therefore, various aspects are studied as clothing, titles, musical ensembles, functions and different contexts which musicians and dancers appear. All this in order to understand its political and religious implications within the complex sociopolitical framework in which the Maya elite participated.

Key words: *musicians, dancers, k'ayo'm, ahk'ot, ancient maya.*

## Resumé

Musiciens et danseurs mayas. Une approximation de ses contextes et fonctions pendant la période classique

Cette article a l'objectif d'étudier les musiciens et les danseurs de l'élite maya à travers l'épigraphie et l'iconographie présentes dans les sources de la période classique (250-900 après JC), telles que la céramique, la peinture murale et les monuments de pierre. Dès lors, les costumes, les titres, les groupes de personnes avec des instruments sonores, les fonctions et les différents contextes dans lesquels apparaissent musiciens et danseurs afin de comprendre leurs implications politiques et religieuses dans le cadre complexe auquel l'élite maya a participé.

Mots-clés: *musiciens, danseurs, k'ayo'm, ahk'ot, mayas.*

## Resumo

Músicos e dançarinos maias. Abordagem de seus contextos e funções durante o período clássico

O artigo tem como objetivo estudar os músicos e dançarinos da elite maia através da epigrafia e iconografia presentes nas fontes do período clássico (250-900 DC), como cerâmica, pintura mural e monumentos de pedra. Portanto, os trajes, os títulos, os conjuntos com artefatos sonoros, as funções e os diferentes contextos em que músicos e dançarinos aparecem são analisados para compreender suas implicações políticas e religiosas dentro da complexa rede na qual a elite maia dessa temporalidade participou.

Palavras-chave: *músicos, dançarinos, k'ayo'm, ahk'ot, mayas.*

## Introducción

A lo largo de la historia, la música y la danza fueron elementos presentes en distintas civilizaciones y Mesoamérica no fue la excepción. Las diversas culturas mesoamericanas, particularmente la maya, llevaron a cabo ejecuciones sonoras y danzas de manera recurrente como parte de sus prácticas rituales, pues creían que éstas eran obsequios divinos que permitían la comunicación con las entidades sagradas.

Aun cuando son indiscutibles las prácticas de danza y el desarrollo sonoro en Mesoamérica, existe todavía un debate acerca de si debe o no emplearse el término “música” para referirse a las expresiones sonoras prehispánicas, sin presentar tanto problema para el caso de la danza. Algunos autores, como Lester Godínez (2004, p. 145), proponen denominarlas manifestaciones “sonoras” para evitar utilizar el concepto occidental actual, pues su significado, como el sonido humanamente organizado que posee armonía, ritmo y melodía, no podría ser del todo adecuado cuando se aplica al contexto prehispánico en donde no poseemos evidencias de la estructura, ni de la escritura musical.

Si bien es pertinente lo apuntado por Godínez, considero que también pueden ser llamadas manifestaciones musicales siempre y cuando se tomen en cuenta las limitaciones que este término podría tener cuando se aplica en Mesoamérica. De forma particular en este artículo, entiendo a las manifestaciones sonoras como expresiones o acciones culturales que tenían la finalidad de emitir mensajes mediante el canto y los instrumentos sonoros; es decir, la expresión a través del sonido, y que a su vez podían complementarse con la danza.

Por otro lado, las evidencias acerca de las manifestaciones sonoras y las danzas de los mayas en la época prehispánica se encuentran presentes en diversas fuentes, tales como los monumentos esculpidos, la cerámica pintada, la pintura mural, los instrumentos musicales hallados en contextos arqueológicos, los códices, entre otras. Cabe destacar aquí que la gran mayoría de estas fuentes proviene de contextos de élite; esto es, que fueron producidas por un sector reducido y jerarquizado que gozó de prestigio y privilegios políticos y sociales frente al resto de la población (Abbink y Salverda, 2015, p. 1; Inomata, 2001, p. 28; Houston e Inomata, 2009, p. 152). En consecuencia, el estudio de esas fuentes nos brinda un panorama parcial acerca del desarrollo sonoro y dancístico que tuvo la antigua civilización maya.

Dicho lo anterior, el presente artículo pretende estudiar a los músicos y danzantes de la élite maya del periodo Clásico (250-900 d.C.) a través de la epigrafía y la iconografía en algunos ejemplos en cerámica, pintura mural y monumentos pétreos. Dentro del análisis se contemplan elementos como los

atavíos, los títulos, los conjuntos con artefactos sonoros, las funciones y los diferentes contextos en los que aparecen estos ejecutantes con la finalidad de comprender sus implicaciones políticas y religiosas en el complejo entramado sociopolítico de dicho periodo.

## **Los músicos y los danzantes mayas de la élite: aspectos generales**

Dentro de la élite, los músicos y los danzantes mayas constituyeron un grupo de especialistas que, al igual que otros artistas,<sup>2</sup> tenían una jerarquía propia y gozaban de prestigio social. Lo anterior es posible corroborarlo a través de diversos marcadores; por ejemplo, el uso de títulos que señalaban su especialización técnica o su estatus; la utilización de atavíos fastuosos e insignias; el manejo de materiales de prestigio como la piel de jaguar, las plumas, el algodón, la concha o el jade; la ejecución de instrumentos sonoros más elaborados; su aparición en rituales de alta estima política y religiosa; así como su interacción con otros integrantes de la élite, entre ellos los gobernantes.

Su estatus también se vio reforzado por el hecho de que, como sucede en otras culturas (Merriam, 1980, p. 131), tanto músicos como danzantes eran considerados por el resto de la sociedad como personas cercanas a las deidades que, ya fuera a través del movimiento de su cuerpo o del sonido, permitían ofrendar, personificar y comunicarse con éstas. En consecuencia, se observa en algunas ocasiones que los danzantes van ataviados como el dios del Maíz para representarle durante los rituales, quizás como forma de evocar el mito en el que esta deidad emerge del inframundo a través del baile y del sonido de un carapacho de tortuga que tañe sobre su pecho (Looper, 2009, pp. 113-117; Taube, 2009, pp. 48-49).

Asimismo, los músicos mantienen estrecha relación con las deidades del viento, pues este fluido es considerado uno de los medios que hace posible el intercambio con las entidades sagradas, ya que éstas realizaron la creación utilizándolo, por lo que puede estimarse como una manifestación de su energía (Nájera Coronado, 2015, p. 21). Algunos músicos llevan marcas del signo *ik'* (viento) sobre sus cuerpos y máscaras bucales vinculadas con deidades del viento, tal y como se aprecia en el Glifo Introductorio de la Serie Inicial (GISI) del Tablero del Palacio de Palenque; en el ojo de uno de los individuos del muro norte del Cuarto 1 de los murales de Bonampak; en la parte inferior de la estela 3 de Ceibal; o en el relieve de la Casa de los Falos en Chichén Itzá.

<sup>2</sup> Es el caso de escribas y escultores que detentaron diferentes títulos para marcar su jerarquía (véase Coe, 1997; Houston, 2016; Matsumoto, 2021).

En otro orden de ideas, es probable que las personas, sin importar su estrato social, aprendieran diversas prácticas sonoras y dancísticas por imitación o socialización dentro de sus comunidades (Merriam, 1980, p. 146); sin embargo, los músicos y los danzantes de la élite formaron parte de procesos de enseñanza y aprendizaje especializados en los que se instruían en técnicas de ejecución y manufactura de artefactos sonoros, protocolos rituales, etc. Desafortunadamente, entre los mayas no tenemos datos acerca de los lugares en los que se llevaban a cabo estos procesos de especialización o de los individuos que fungieron como instructores durante la época prehispánica, pero sí permanecen algunos registros del periodo colonial que nos pueden indicar un funcionamiento parecido.

En su obra *Informe contra los adoradores de ídolos del Obispado de Yucatán*, Pedro Sánchez de Aguilar (2003, p. 97) dio cuenta de diversas prácticas rituales de los mayas de Yucatán a principios del siglo XVII. Ahí asentó que había un cantor principal, al que denominaban *hol pop*, encargado de enseñar a cantar y tañer los instrumentos sonoros. Debido a su jerarquía y su especialización, el *hol pop* gozó de diferentes prerrogativas sociales, pues era venerado y respetado en su comunidad e incluso, tenía un asiento especial en la iglesia resultado de su elevado estatus (Sánchez de Aguilar, 2003, p. 97). A cargo de los danzantes estaba el *aj cuch tsublal* que cumplía funciones parecidas al del *hol pop*, pero en el ámbito de la danza y las representaciones escénicas;<sup>3</sup> ambos enseñaban y ensayaban en un recinto denominado *popol nah* (Barrera Vázquez, 1965, p. 11; Acuña, 1978, p. 16).

De forma semejante a los mayas yucatecos, los tzeltales de Copanaguastla de finales del siglo XVI tenían lugares destinados a la enseñanza de la danza llamados *caynob acot* y *nopob acot*, en los cuales también se aprendían cantos (Ruz, 1992, p. 228; 1995, p. 43), aspecto que nos habla de la estrecha relación que mantenían las actividades sonoras y la danza entre los indígenas. Seguramente, cada comunidad maya tenía este tipo de escuelas, pero no queda registro de los nombres, ni de la forma en la que funcionaron.

Es muy probable que en los lugares de enseñanza los músicos y los danzantes fueran sometidos a una disciplina rigurosa para perfeccionar sus ejecuciones, ya que ellos eran parte fundamental de los rituales de carácter público en donde no tenían cabida los errores. Cabe precisar aquí que el ritual posee una estructura rígida con expresiones limitadas y reguladas que garantizan su efectividad en la comunicación con las entidades sagradas

<sup>3</sup> Actividades colectivas llevadas a cabo en espacios específicos con la finalidad de generar emociones entre los participantes, tanto ejecutantes como espectadores (Liendo Stuardo, 2011, p. 15; Beeman, 2015, p. 36). En ellas se ponen en marcha distintos canales comunicativos y performativos entre los que figuran cantos, danzas y expresiones sonoras.

(Durkheim, 1968, p. 15; Bell, 2009, p. 139). Cualquier variación o equivocación en esas expresiones (en las que se incluyen la música y la danza) significaba agraviar a las deidades y propiciar acciones no benéficas en la comunidad.

Un ejemplo de la disciplina y el rigor a la que eran sometidos músicos y danzantes fue registrado en la obra de Antonio de Ciudad Real, quien apunta que durante un ritual de sacrificio uno de los músicos que tañía el *teponaztli*, conocido como *tunkul* entre los yucatecos, erró en la ejecución. El sacerdote lo tomó como un mal augurio, detuvo la ceremonia y ordenó sacrificarlo por su falta. El músico no fue sacrificado, pero sí castigado, provocando que el ritual se ejecutara en otra ocasión para no deshonrar a los dioses (Ciudad Real, 1993, p. 37). Este caso es muy similar a otro ocurrido entre los mexicas en donde el músico no corrió con la misma suerte y sí fue sacrificado (Sahagún, 2002, p. 768).

Igualmente, debe mencionarse que, al menos en los registros pictóricos del periodo Clásico y en las fuentes coloniales, los músicos y los danzantes son casi siempre varones; sólo en algunas vasijas pintadas, tales como K3463 y K1549,<sup>4</sup> aparecen mujeres bailando con individuos masculinos, probablemente durante ceremonias de matrimonio o de fertilidad (Looper, 2009, p. 56, Zalaquett Rock, 2015, p. 51). La ausencia de mujeres realizando ejecuciones sonoras parece confirmarse también en las obras de fray Domingo de Ara (véase Ruz, 1992, p. 228) y fray Diego de Landa (2003), quienes apuntan que los varones eran los únicos que podían acudir a las escuelas para aprender a cantar y tañer instrumentos musicales, mientras que las mujeres de élite participaban únicamente en los bailes.

A pesar de las escasas referencias, existen ciertas evidencias que podrían relacionar a las mujeres con la actividad sonora en la época prehispánica, es el caso de dos tumbas en Pacbitún, Belice, en las que se encontraron a dos adultas, respectivamente, con numerosos artefactos sonoros colocados en los pies y en la cabeza, entre los que se encuentran un tambor de cerámica, flautas sencillas, flautas efigie, flautas-sonajas, silbatos, ocarinas y lo que pudo ser un aerófono elaborado con tubos de hueso (Healy *et al.*, 2008, p. 24). Es complicado determinar si estos instrumentos sonoros pertenecieron a ellas, es decir, que estas mujeres los tañeron en vida; o bien, si sólo formaron parte de su ofrenda y fueron utilizados en el rito funerario por músicos de la élite.

Durante el Clásico terminal (850/900-1000 d.C.) resalta otro indicio donde el nombre de una mujer hace referencia al canto, se trata de Ixik K'ayam o la Señora Cantante de Chichén Itzá. La Señora K'ayam es una de las mujeres que más aparecen en las inscripciones jeroglíficas del sitio, ya que resulta ser hija de la Señora Ton Ajaw, considerada como una de las fundadoras del linaje

<sup>4</sup> Véanse todas las vasijas referidas en este artículo en el catálogo de Justin Kerr, "Mayavase database. <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>

(Krochock, 2002, p. 156). Ixik K'ayam se encuentra mencionada cuatro veces: una en el Templo de los tres dinteles, otra en el Templo de un dintel y dos más en el Templo de Las Monjas. Este último constituyó un palacio de la élite donde fueron hallados numerosos malacates, objetos que podrían indicar una fuerte presencia de mujeres en el recinto (Krochock, 2002, p. 160).

Los textos jeroglíficos que registran a Ixik K'ayam están fechados entre el 878 y el 879 d.C. (Krochock, 2002, p. 157). En ellos se menciona que fue madre de dos gobernantes de gran relevancia en Chichén Itzá: K'ahk' Upakal y K'inil Kopol, y aparece vinculada con el título *ixik tz'ak ajaw*, el cual sólo ha sido identificado en el periodo Clásico tardío (600-900 d.C.) con otra mujer, la Señora Sak K'uk', madre de K'ihnich Janaab Pakal, gobernante de Palenque (Boot, 2005, p. 359). Como ya mencioné antes, la única relación de esta señora con las actividades sonoras a través del canto es su nombre, éste se compone del sustantivo *ixik* que significa "señora" y *k'ayam*, cuya partícula *k'ay* corresponde al verbo cantar en maya yucateco que, cuando se acompaña de un sufijo agentivo (*Vm*), deriva su significado en "cantante". Desafortunadamente, no hay más registros epigráficos o iconográficos para confirmar otro vínculo con el canto o alguna actividad sonora.<sup>5</sup>

## Elementos epigráficos e iconográficos asociados con músicos y danzantes

En general, la información en los textos jeroglíficos acerca de músicos y danzantes es bastante reducida; no obstante, destaca el hallazgo del título *k'ayo'm* que se encuentra estrechamente relacionado con la actividad sonora. Como bien ha señalado Stephen Houston y colegas (2006: 156), el apelativo fue escrito logográfica y fonéticamente, aunque es más común encontrarlo de la primera forma. El logograma se compone de una cabeza de perfil de la que emana una voluta asociada al sonido, mientras que en la versión fonética aparece como *ka-yo-ma*, glotalizándose la segunda vocal bajo las reglas vocálicas propuestas por Alfonso Lacadena y Søren Wichmann (2004, pp. 103-162). El análisis de este título es semejante al del término *k'ayam* revisado hace un momento, sólo que el sufijo agentivo es *o'm* y brinda el significado de "el cantante" o "el que canta".

Las primeras fuentes en las que figura el título *k'ayo'm* fueron algunos objetos de concha del Clásico temprano (300-600 d.C.); después, en el Clásico Tardío, también aparece en monumentos pétreos y representaciones

<sup>5</sup> Daniel Ayala Garza (2008, p. 173) propone la presencia de una mujer arrodillada tañendo una sonaja en la vasija K2795; sin embargo, el estado de conservación de la pintura no permite asegurarlo del todo.

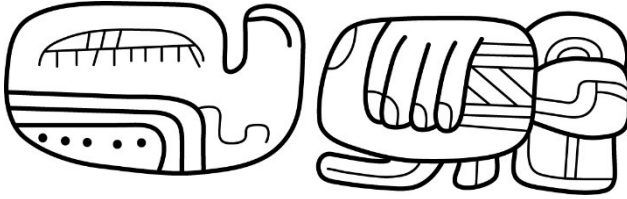
pictóricas. Uno de los ejemplos que brindan luces interesantes acerca del término y sus implicaciones proviene del cuarto 1 de la Estructura 1 de Bonampak, Chiapas, lugar en el que se plasmó una escena con músicos tañendo instrumentos sonoros y danzantes con ricos atavíos y máscaras. Aquí, el título está asociado a uno de los sonajeros, sugiriendo que se trata de un *k'ayo'm* (cantante) dentro de la corte de Bonampak (Figura 1).



**Figura 1.** Sonajero con el título *k'ayo'm* al frente. Cuarto 1, Estructura 1, Bonampak. Dibujo del autor a partir de Heather Hurst y Leonard Ashby (2010).

Algunos ejemplos similares provienen de Tikal, ciudad del Petén guatemalteco, donde se registró el logograma en un objeto de concha y en una vasija de cerámica, respectivamente. En esta última, se menciona que el gobernante Yihk'in Chan K'awiil, señor de tres *k'atunes*, era un *k'ayo'm*; además, el jeroglífico se acompaña de la sílaba *ma* en la parte inferior, la cual funciona como complemento fonético que reafirma la lectura de K'AY-*ma*; es decir, *k'ayo'm*. Empero, una de las evidencias más interesantes del título proviene de un objeto sonoro de concha del Clásico temprano en donde se escribe fonéticamente como *k'a-yo-ma* (Figura 2), ejemplo que confirma la lectura de los casos anteriores (Houston *et al.*, 2006, p. 156).



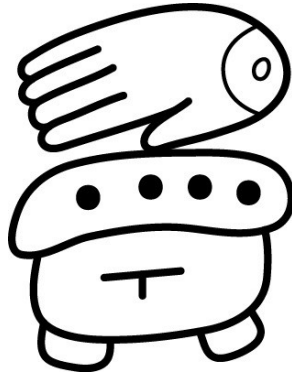


**Figura 2.** Versión fonética del título *k'ayo'm*. Dibujo del autor a partir de Stephen Houston *et al.* (2006).

Cabe señalar aquí que la música y el canto tuvieron una estrecha relación para los mayas, quizás éstos las concibieron como una sola acción por estar vinculadas con la emisión de sonido, sin resaltar el medio o la forma. Así, es posible que no se hiciera distinción entre cantantes y músicos, ya que ambos producían sonido con el instrumental sonoro y/o con la voz, tal como evidencia el título *k'ayo'm*. Esto se reafirma también en vocablos en distintas lenguas mayas, tal es el caso de la palabra *ok'* en tzotzil, cuyo significado es llorar, cantar o tañer un instrumento sonoro (Stanford, 1984, p. 69); *ohc* en tzeltal, para sonar o cantar como aves (Ruz, 1992, p. 225); o *bix* en cakchiquel, que denomina la acción de cantar con la voz o con algún instrumento (Coto, 1983, p. 87).

Otro probable título asociado con la actividad sonora aparece en la estela 21 de Naachtun. Según Philippe Nondédéo, Alfonso Lacadena y Alejandro Garay (2018, p. 340), no es posible fechar de manera exacta el monumento debido a que se encuentra erosionado, pero sí se puede confirmar que fue erigido durante el Clásico temprano. En el lateral izquierdo de la estela se registró la relación de parentesco entre dos individuos; después del nombre del progenitor, [...] Ahk, aparece un cartucho jeroglífico que consiste en un tambor con el signo *ik'* (viento) en forma de "T" en la caja de resonancia y una membrana moteada (tal vez indicando que se trata de piel de jaguar) sobre la cual se encuentra una mano (Figura 3). Los autores (Nondédéo *et al.*, 2018, p. 340) consideran que, por la posición sintáctica del jeroglífico, podría tratarse del título del señor, mismo que lo vincularía con el oficio de tañer el tambor. Hasta el momento no existen más ejemplos de este jeroglífico que permitan descifrar su lectura, por lo que tampoco se puede confirmar que se trate realmente de un título.

Ahora que salió a colación el signo *ik'* en el jeroglífico de la estela 21 de Naachtun, es pertinente hacer algunos comentarios iconográficos al respecto, pues, como dije al inicio, los mayas asociaron el sonido con el viento como su elemento generador. El viento, al ser invisible, etéreo y traslúcido, fue



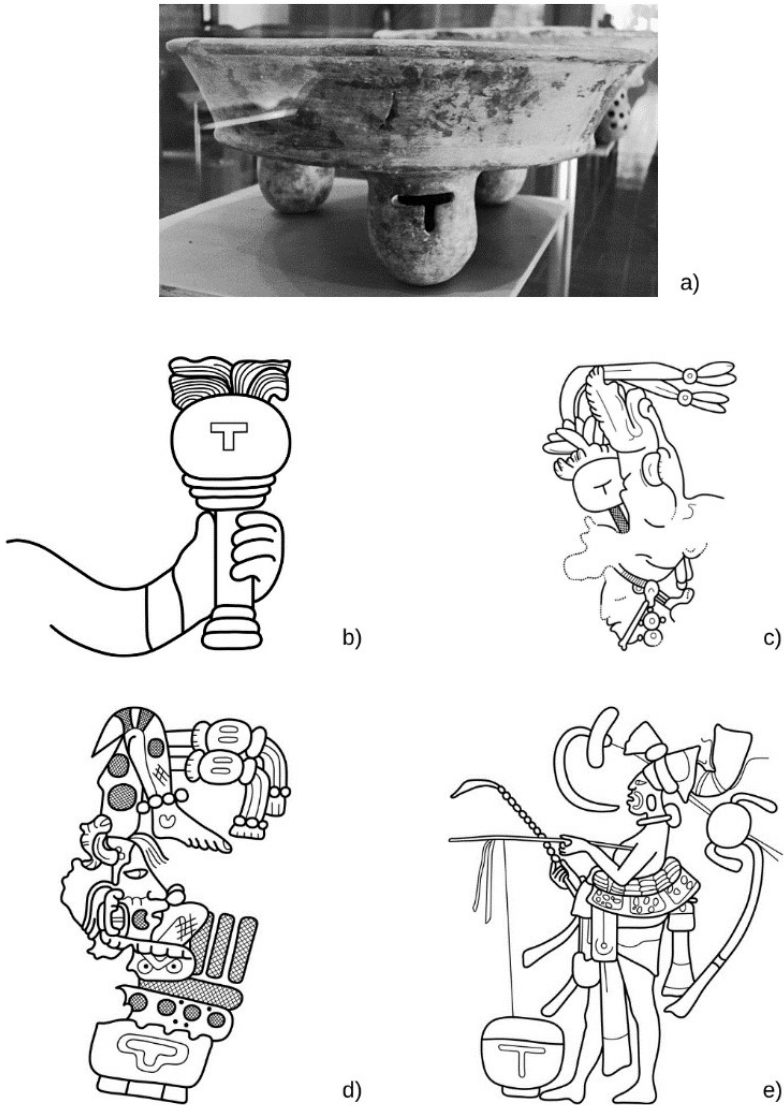
**Figura 3.** Posible título de un tañedor de tambor registrado en la estela 21 de Naachtun. Dibujo del autor a partir de la fotografía de Alejandro Garay (2018).

representado iconográficamente de dos formas: con la vírgula y con el signo semejante al jeroglífico *ik'* “viento”. En el caso de contextos sonoros, la vírgula fue usada para indicar el sonido del habla, del canto y de algunos instrumentos musicales, de ahí que se encuentre presente en el logograma *k'ayo'm* antes mencionado y saliendo de instrumentos sonoros como sucede con las trompetas de la vasija K1210.

El elemento *ik'*, por su parte, figura en algunos instrumentos musicales, particularmente en sonajas y tambores. Algunos ejemplos son el ya referido jeroglífico de Naachtun (véase Figura 3); los soportes-sonajas de una vasija trípode procedente de Palenque (Figura 4a); las sonajas que sujetan los monos del Templo 11 de Copán (Figura 4b); la sonaja colocada en el tocado de Kokaaj? Bahlam IV en la estela 1 de El Kinel (Figura 4c); el pequeño tambor con membrana de jaguar de un vaso trípode inciso proveniente de las Tierras Bajas de Guatemala (Figura 4d); y el tambor de fricción<sup>6</sup> pintado en la vasija K5233 (Figura 4e). Considero que el signo *ik'* indica posibles aberturas en el cuerpo de estos objetos que permitieron incrementar su sonido, por lo que la presencia de dicho elemento nos facilita el reconocimiento de artefactos con propiedades sonoras en la iconografía.

Aunado a la presencia de instrumentos sonoros para identificar contextos musicales en la iconografía, Daniel Ayala Garza (2008, pp. 169-173) reconoce el uso de ciertos atavíos que pueden ser propios de este tipo de artistas. Es el

<sup>6</sup> El tambor de fricción maya es un instrumento sonoro muy raro, ya que sólo existe una representación en la vasija K5233, sin haberse hallado alguno arqueológicamente. Consiste en una cuerda tensa que traspasa la membrana del tambor, dicha cuerda debe ser frotada por el músico para permitir que el parche vibre, produciendo así su sonido que es semejante al rugido del jaguar, según la reproducción realizada por John Donahue.



**Figura 4.** a) Vasija trípode, Museo de sitio de Palenque “Alberto Ruiz L’Huillier”, Chiapas. Fotografía del autor. b) Sonaja con el elemento *ik'*, Templo 11, Copán. c) Sonaja en el tocado de Kokaaj? Bahlam IV, dintel 1 de El Kinel. d) Vaso trípode inciso con la representación de un tambor con membrana de jaguar. e) Músico con tambor de fricción en la vasija K5233. Dibujos del autor.

caso de los tocados,<sup>7</sup> destacando por su frecuencia, uno blanco con forma alargada (hacia atrás o adelante) presente en el Cuarto 1 de los murales de Bonampak y en las vasijas K3007, K5435, K6984, K6316, por mencionar algunas. No obstante, las variantes en este tipo de atavío son tales que tampoco es posible considerar al tocado antes referido como exclusivo de músicos y cantantes.

Continuando con la iconografía asociada a los músicos mayas, es posible identificar pequeños conjuntos instrumentales; esto es, la representación de grupos de músicos que tocaron artefactos sonoros fijos (Stöckli, 2004, p. 585). La combinación de los instrumentos es variada (Ayala Garza, 2008, p. 180), pero una de las alineaciones que se reproduce con más frecuencia es la conformada por un tambor vertical, caparazones de tortuga y sonajas.<sup>8</sup> A su vez, este conjunto se vuelve más complejo cuando se agregan trompetas que, aunque forman parte del mismo ensamble, se encuentran separadas de los aerófonos y membranófonos mencionados.

El conjunto sonoro más grande representado en la iconografía se encuentra en el cuarto 1 de los murales de Bonampak. Éste se conforma de cinco tañedores de sonajas, un tambor vertical, tres caparazones de tortuga, dos trompetas y un sonajero, quien además toca una posible ocarina; dando un total de doce músicos (Miller, 1988) (Figura 5). Un ejemplo similar, aunque con menos músicos, aparece en la vasija K2781, donde de nueva cuenta, los trompeteros están apartados del resto de los ejecutantes. Es probable que esta distribución respondiera a las cualidades sonoras de los instrumentos que conformaban este tipo de conjuntos, ya que las trompetas son las que se encuentran alejadas del resto por ser más estruendosas. De esta forma, el acomodo de los músicos en las representaciones iconográficas también nos permite constatar cómo es que se llevó a cabo la apreciación sonora en función de los timbres y los volúmenes de los artefactos que interactuaban en las ejecuciones.

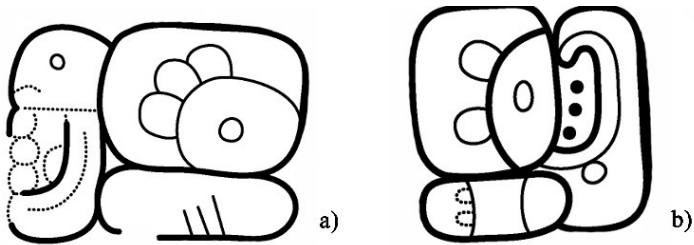


**Figura 5.** Conjunto instrumental representado en el cuarto 1 de la Estructura 1 de Bonampak. Dibujo del autor a partir de Heather Hurst y Leonard Ashby (2010).

<sup>7</sup> Entre los tocados que identifica Ayala Garza (2008, pp. 171-173) se encuentran aquellos alargados, abultados, con bandas al frente, con forma de sombrero o con cabezas zoomorfas.

<sup>8</sup> Véanse algunos ejemplos en las vasijas K530, K3041, K3842 y K5104.

Por otro lado, la referencia en los textos a los danzantes es muy distinta al caso de los músicos, pues no se ha encontrado algún título asociado a esta actividad; sin embargo, las alusiones a danzas son más abundantes en los monumentos pétreos y en la cerámica. En los textos jeroglíficos la danza aparece como sustantivo a través del término *ahk'ot*. Cuando la raíz *ahk'* es acompañada por el sufijo *-ja*, que deriva el sustantivo en un verbo intransitivo, y la preposición *ti-* con una función instrumental, surge el término *ahk'taj ti* que refiere a la acción de bailar con algún objeto (Figura 6), mismo que recibe diferentes nombres y que aparece en las imágenes con danzantes, aunque no es un elemento indispensable (Grube, 1992, p. 205).



**Figura 6.** a) a-AK'-ta a[h]k'ot. b) AK'-ta-ja a[h]k'taj. Dibujos del autor a partir de Peter Mathews (1997) y Mathew Looper (2009).

Por lo que toca a la iconografía, las representaciones de danzantes responden a una serie de pautas, casi siempre constantes, que facilitan su identificación, tales como: la pierna flexionada y levantada con la finalidad de mostrar el dinamismo de la danza; el empleo de indumentarias fastuosas conformadas por grandes tocados; el uso cinturones de los que pendían objetos para generar sonido durante el movimiento corporal; cascabeles en los tobillos o cadera; máscaras; estructuras de espalda<sup>9</sup> en las que se colocaban plumas y otros adornos; y el uso de objetos semejantes a bastones y cetros para conjurar a deidades o transferir el mando (Looper, 2009, p. 50), tal como sucede en las danzas realizadas por los gobernantes de Yaxchilán en el siglo VIII d.C.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Se trata de armazones, probablemente de madera, que eran sujetados a los cinturones de los danzantes en la parte posterior.

<sup>10</sup> Los nombres de los bastones registrados en Yaxchilán son Jasaw Chan, Chakat y Xukpi (Grube, 1992, pp. 207-212).

## Los contextos de las prácticas sonoras y de danza

Tanto las manifestaciones sonoras como las danzas ocurrieron en dos tipos de contextos: el religioso y el político. Aunque éstos no siempre estuvieron estrictamente separados en la época prehispánica, sí es posible detectar, en función de los propósitos perseguidos, una tendencia hacia uno u otro. Dentro del primer tipo, la plaza fue una de las sedes más comunes para que músicos y danzantes llevaran a cabo sus prácticas, ya que fue el lugar público por excelencia que permitía conjuntar a cientos de personas durante los rituales (Zalaquett Rock, 2015).

Por el contrario, los rituales privados ocurrieron en los recintos limitados sólo para la élite en los que han sido hallados artefactos sonoros y materiales rituales que revelan la presencia de música y danza; es el caso de la Pequeña Acrópolis de Yaxchilán en la que fueron encontrados silbatos con forma de rana, cuyo propósito pudo estar relacionado con la celebración de rituales de petición de lluvias (Garza *et al.*, 2008: 67). En el Grupo Norte de Palenque también se encontraron restos de instrumentos musicales y fue detectada una buena calidad acústica en algunos templos de este conjunto (Zalaquett Rock, 2015, pp. 127-129; Garza *et al.*, 2008, p. 67); lo cual corrobora que, en efecto, la música y la danza tuvieron lugar en estas áreas restringidas.

Otro espacio fue el juego de pelota, estructura conformada por dos edificaciones paralelas que forman un pasillo central semejante a la letra "I". A partir de algunos ejemplos en cerámica, como las vasijas K5937, K3814 y K5435, es posible notar la estructura en donde se realizaba el ritual, en cuyas escalinatas se colocaban los músicos y los danzantes. Entre los instrumentos musicales utilizados, destacan los caracoles marinos, las trompetas y las sonajas. La presencia de los dos primeros es significativa, por lo que probablemente su función consistía en emitir señales para marcar diferentes momentos durante el ritual, dado que producen sonidos estruendosos para ser escuchados por toda la audiencia y los jugadores (Houston e Inomata, 2009, p. 189). Por su parte, las sonajas pudieron ser instrumentos que acompañaron sonoramente a los danzantes durante su ejecución, tal como se aprecia en la vasija K5435 (Figura 7) donde el individuo en la parte superior a la derecha lleva una sonaja en cada mano y tiene las extremidades inferiores en posición de danza.

La selva también pudo ser un espacio en donde se tocaron instrumentos musicales y se realizaron danzas. En dicho lugar los mayas practicaban la cacería y probablemente llevaban a cabo la guerra. La primera actividad presentó una función mucho más utilitaria que ritual, ésta se aprecia en las vasijas K1373 y K0808 en donde una serie de individuos llevan sus



**Figura 7.** Vasija K5435 con una escena del ritual de juego de pelota, en la parte superior derecha se encuentra un personaje tañendo sonajas en posición de baile. Catálogo de Justin Kerr (<http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>).

implementos para cazar y cargan venados. Los cazadores tañen caracoles marinos, tal vez con la finalidad de confundir a las presas o imitar los sonidos de ciertos animales para atraerlos (Houston e Inomata, 2009, p. 190).

Durante la guerra, así como en momentos antes y después de ésta, los músicos y los danzantes fueron partícipes de rituales, los cuales consistieron principalmente en el ofrecimiento de cautivos para el sacrificio. Un claro ejemplo se halla en el cuarto 2 de la Estructura 1 de Bonampak, en el que se plasmó la magnífica escena de un cruento combate. En la parte superior de la batalla se observan a dos individuos que tañen trompetas de grandes dimensiones y sonajas decoradas con huesos y globos oculares; dichos personajes poseen gran dinamismo en sus cuerpos a causa de estar danzando o por encontrarse en medio del acto bélico.

El hecho de hacer sonar trompetas, caracoles y tambores, como se sabe que ocurría durante la guerra, pudo tener varias finalidades: una de ellas fue la de establecer comunicación entre los guerreros, ya fuera para detener o dar inicio al ataque, así como para advertir la presencia del enemigo (Castellanos, 1970). Empero, también se emplearon los instrumentos sonoros con el propósito de alentar a los guerreros, pues “la persistencia de un ritmo frenético predispone (excita) para la lucha... y estimula el sentimiento colectivo de unidad y de fuerza” (Valls Gorina, 1984, p. 25).

Posteriormente a la batalla, en caso de haber ganado, se llevaban a cabo celebraciones acompañadas de música y de danza, y se realizaban los sacrificios de los cautivos de guerra. En las vasijas K0206, K2781 y K1082 se observan escenas de sacrificio de cautivos con la presencia de músicos tañendo tambores, flautas, caparazones de tortuga y sonajas como parte de los rituales

en los que también pudieron llevarse a cabo danzas. Es pertinente mencionar aquí que durante la presentación de los prisioneros ante el gobernante, los funcionarios encargados de las capturas portaban sonajas. Algunos ejemplos aparecen en monumentos de la región del Usumacinta, tales como el dintel 1 de Laxtunich, en dintel 1 de La Pasadita, el altar circular de la Fundación Ruta Maya y, probablemente, también en la representación pictórica de cuarto 2 de la Estructura 1 de Bonampak. No sabemos más acerca del uso de las sonajas en estos contextos, pero sí se constata una asociación entre el sonido y la entrega de cautivos.

En el contexto político, la música y la danza fueron dos expresiones de gran utilidad para los grupos de poder en los diferentes estados mayas del periodo Clásico. Sobre todo, porque ambas acompañaron los discursos de los gobernantes y fueron medios paralingüísticos efectivos para transmitir la ideología política, cohesionar a la población y dar legitimidad a los mandatarios (Van Dijk, 2005, p. 17; Zalaquett Rock, 2015, p. 41). Al igual que los casos antes señalados, estas ceremonias se desarrollaron tanto en el ámbito público como en el privado, siendo los gobernantes los protagonistas.

Los *k'uhul ajaw*<sup>11</sup> realizaron danzas y tañeron instrumentos musicales como parte de la personificación de deidades con el fin de reafirmar su supremacía y su capacidad como mediadores de los distintos ámbitos del cosmos. Sobre este aspecto destaca el ya mencionado caso de Yihk'in Chan K'awiil de Tikal y otro más de la misma entidad política, Yax Nu'n Ahiin I. El primero posee el título de *k'ayo'm*, mientras que Yax Nu'n Ahiin I fue enterrado junto a diversos carapachos de tortuga que pudieron ser utilizados como instrumentos musicales (Martin y Grube, 2008, p. 33).

Los danzantes más registrados en los monumentos fueron los gobernantes y algunos sajales;<sup>12</sup> estos últimos, hacia finales del periodo Clásico, comenzaron a aparecer con mayor frecuencia en actos rituales y bélicos. Durante esta temporalidad, la danza adquirió características políticas, según revelan los dinteles y las estelas provenientes de sitios como Calakmul, Dos Pilas, Motul de San José, Bonampak, Piedras Negras y Yaxchilán.<sup>13</sup>

Así pues, la danza fue un recurso empleado por los mandatarios para exponer su poder, como medio para establecer alianzas con otras entidades políticas y para obtener o dar reconocimiento y legitimación a diferentes grupos corporativos (García y Valencia, 2007; Looper, 2009). En el primer caso,

<sup>11</sup> "Señores sagrados", título que tuvieron los gobernantes mayas del periodo Clásico.

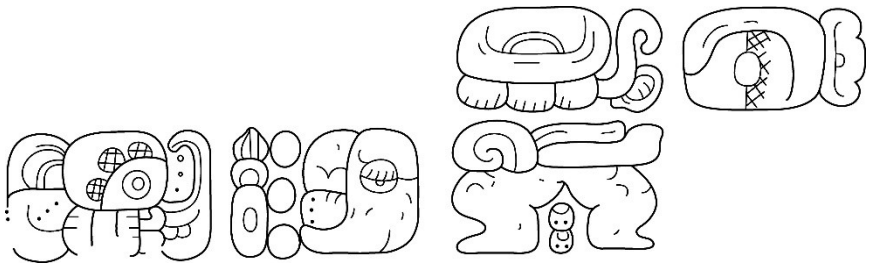
<sup>12</sup> Líderes de grupos corporativos que podían fungir como gobernadores de sitios menores, tenían funciones bélicas y se involucraron en la producción y circulación de bienes (Houston y Stuart, 2001, p. 61; Stuart, 2013; Martin, 2020, p. 88).

<sup>13</sup> Yaxchilán es el sitio con el mayor número de registros de danza en todo el área maya (Looper, 2009, p. 18).



y por mencionar sólo un ejemplo,<sup>14</sup> destacan las danzas llevadas a cabo por Itzam K'an Ahk I y K'ihnich Yo'nal Ahk II de Piedras Negras (en las estelas 39 y 8, respectivamente) con la finalidad de celebrar ciclos temporales y aniversarios de nacimiento (Looper, 2009, pp. 21-22). Dichas danzas fueron ejecutadas en un recinto denominado Sak Yek Naah, "La casa del olor blanco/puro", el cual pudo estar destinado exclusivamente a este tipo de actividades. Es interesante notar que el nombre de este lugar puede aludir a la quema de copal u otras sustancias durante las danzas que, junto al uso de atavíos vistosos con elementos de rico contenido simbólico, evidencia la utilización de diferentes recursos paralingüísticos para manifestar el poder.

Sobre las alianzas políticas efectuadas mediante la danza, destaca el caso de Dos Pilas, sitio ubicado en la región del Petexbatún entre los ríos La Pasión y Salinas. Su dinastía se escindió de la de Tikal y fue encabezada por Bajlaj Chan K'awiil, mandatario apoyado por el señor de Calakmul, Yuhkno'm Ch'en II, quien había sido un insistente enemigo de Tikal (Martin y Grube, 2008, p. 20). La unión política entre ambas entidades se muestra en la Escalera Jeroglífica 4 (Figura 8) donde Bajlaj Chan K'awiil danza con el gobernante de Calakmul el 4 de diciembre de 684 d.C. para celebrar su victoria sobre Tikal, ocurrida en 679 d.C., y para hacer explícita su alianza con la dinastía Kaanu'l (Looper, 2009, p. 20).

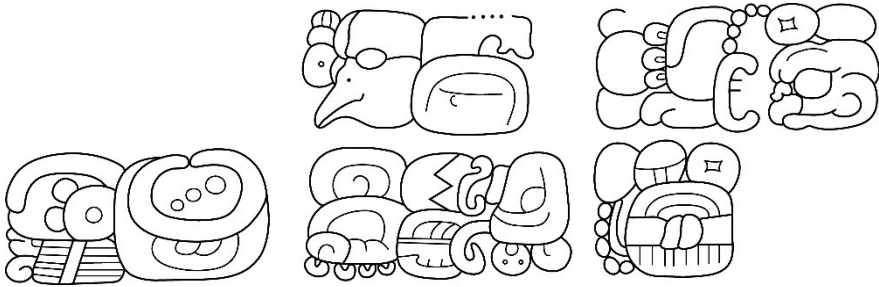


**Figura 8.** Escalón 1 de la Escalera Jeroglífica 4 de Dos Pilas. Dibujo del autor a partir de Mathew Looper (2009).

De igual forma, en la estela 9 Bajlaj Chan K'awiil y Yuhkno'm Ch'en II celebran otra danza y manifiestan tanto su alianza como la filiación política que tiene Dos Pilas con Calakmul. También se observa la jerarquía entre ambos mandatarios y, nuevamente, se menciona la victoria bélica sobre Tikal, incluso, se indica que la danza se llevó a cabo en Uxte'tun, nombre asociado a Calakmul (Looper, 2009, p. 22; Valencia, 2011, p. 231). Por su parte, en la Escalera

<sup>14</sup> Véanse más ejemplos en Motul de San José y Bonampak revisados por Looper (2009), Velásquez García (2009), Miller (1986), Martínez (2005).

Jeroglífica 2 (Figura 9) Itzamnaaj Bahlam, hijo de Bajlaj Chan K'awiil, asienta de forma retrospectiva los eventos bélicos de su padre y las danzas realizadas con el k'uhul ajaw de Calakmul como forma de reafirmar la alianza establecida y, posiblemente, para validar su gobierno mediante la rememoración del acto ejecutado por su antecesor (Looper, 2009 p. 22).



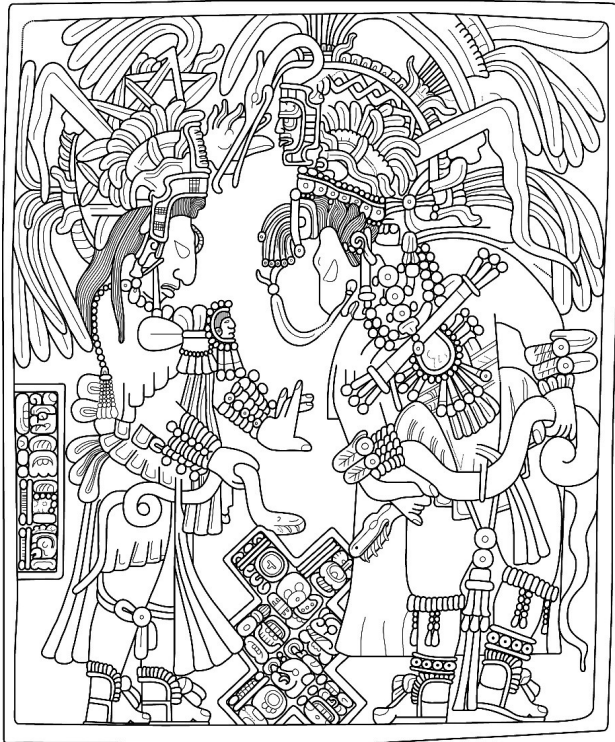
**Figura 9.** Escalón 2 de la Escalera Jeroglífica 2 de Dos Pilas. Dibujo del autor a partir de Mathew Looper (2009).

Por otro lado, en Yaxchilán las danzas fueron llevadas a cabo entre los mandatarios y los sajales de La Pasadita y el Sitio R. Destaca el ejemplo del dintel 4 del Sitio R en el que se registró una danza ocurrida el 10 de octubre de 767 d.C. entre el gobernante Yaxuun Bahlam IV y el *sajal* Ukan Ajkamo' (Figura 10). Ambos individuos portan dos serpientes y van ataviados de forma muy similar, lo cual hace pensar que se tuvo la intención de mostrar la igualdad ritual de ambos personajes; aunque la postura del gobernante a la derecha, exhibiendo el torso de frente, revela que el rango no es similar.

Según Nikolai Grube (1992, p. 213), este tipo de baile está asociado con la petición de lluvias y la fertilidad; aunque el uso de serpientes también constituyó un medio efectivo que facilitó el trance y la comunicación con deidades y ancestros (Romero Sandoval, 2019, p. 134). Posiblemente, la danza en el dintel 4 puede revelar que tanto un individuo como el otro tuvieron la capacidad de intervenir en las fuerzas sobrenaturales y las deidades, tarea que se pensaba concernía sólo a los gobernantes.

Justamente, en los ejemplos de Yaxchilán en los que los mandatarios danzan con sajales se detecta otra finalidad de la danza durante este periodo, la de reconocer políticamente a diversos sectores, transferir el poder y otorgar privilegios rituales. A este tipo de danzas les he denominado de institución, ya que además cumplen con el propósito de conceder estatus y una nueva posición dentro del orden sociopolítico. Por tanto, éstas formaron parte de una

estrategia política que emplearon los *k'uhul ajaw* de Yaxchilán para mediar con otros señores que competían constantemente por el poder.



**Figura 10.** Dintel 4 del Sitio R con la representación en danza de Ukan Ajkamo' y Yaxuun Bahlam IV. Dibujo del autor a partir de Mathew Looper (2009).

## Consideraciones finales

En las páginas anteriores se expuso un panorama general de los músicos y los danzantes mayas durante periodo Clásico. Sin lugar a dudas, estos individuos fueron parte de los diversos estratos que conformaron la sociedad maya de la mencionada época, pero la información registrada en diversas fuentes sólo da cuenta de aquellos que formaron parte del reducido sector de la élite. Lo anterior se constata a partir de los ricos atavíos con los que ejecutaban la danza y la música, el uso de materiales restringidos a otros sectores sociales y su presencia en contextos cortesanos y rituales en los que aparecía el gobernante, donde incluso, él mismo fungió como músico o danzante.

Entre los tañedores de instrumentos sonoros y cantantes existió un cargo que no sólo les otorgó preponderancia dentro de la élite, sino reconocimiento como especialistas sonoros; se trata del título *k'ayo'm*. Aunque podría pensarse que éste sólo refiere al canto, parece también estar asociado con la ejecución de instrumentos musicales; de esta forma, me ha llevado a sugerir que los mayas concebían a la actividad sonora como la acción de crear sonido sin importar el medio o la forma, por lo que no fue necesario hacer distinción entre ambas acciones que finalmente producían sonido.

Acerca de los danzantes no tenemos registro de un título o cargo similar al de los *k'ayo'm* en el periodo Clásico; empero, se posee una mayor cantidad de evidencias sobre esta actividad y sus distintas expresiones. Los términos *ahk'ot* y *ahk'taj ti* funcionan tanto para denominar a la danza, como a la acción de danzar y es gracias a estos jeroglíficos que se puede reconocer a la acción en las distintas fuentes.

Los contextos en los que músicos y danzantes llevaron a cabo sus actividades fueron diversos, entre ellos destacan el ritual del juego de pelota, los rituales de sacrificio, la guerra, las procesiones, las entronizaciones, entre otros. A partir de los mencionados contextos ha sido posible determinar tanto la función de estos personajes de la élite, como la de sus actividades. De este modo, los *k'ayo'm* y los danzantes participaron en actos rituales y políticos en los que desempeñaron roles de importancia porque personificaban a seres sobrenaturales o eran los mismos gobernantes.

En cuanto al ámbito ritual, los músicos y los danzantes fueron una pieza fundamental, pues su ejecución formaba parte esencial de las ceremonias al permitir el trance mediante los sonidos repetitivos y constantes, así como la emisión de otros tantos que alteraban la conciencia y facilitaban la comunicación con las deidades. Los danzantes mostraban un espectáculo visual y rítmico durante sus ejecuciones, ya que en sus ricos atavíos llevaban elementos simbólicos que daban sentido al acto, sin olvidar que en ocasiones personificaban deidades.

Durante los eventos políticos, la música y la danza fueron elementos destacados que otorgaron solemnidad y significado. No obstante, estos eventos no estuvieron desligados de la parte ritual, sino que además del contenido simbólico y religioso que detentaron, persiguieron un propósito político de legitimación, alianza y reconocimiento. De tal suerte que en ese ámbito, los músicos y los danzantes fueron principalmente gobernantes e integrantes de la élite intermedia, como los sajales.

Entre los *k'ayo'm* del sector gobernante conocemos la existencia de Yihk'in Chan K'awiil de Tikal y la Señora K'ayo'm de Chichen Itzá. Mientras que entre los danzantes aquí revisados figuran Bajlaj Chan K'awiil de Dos Pilas;

Yuhkno'm Ch'e'n II de Calakmul; Itzam K'an Ahk I y K'ihnich Yo'nal Ahk II de Piedras Negras; Yaxuun Bahlam IV de Yaxchilán; y el *sajal* Ukan Ajkamo'. Estas importantes figuras políticas debieron ser diestros músicos y danzantes, dado que emplearon estas acciones para establecer alianzas políticas, dar reconocimiento a otros mandatarios, evidenciar su supremacía política y religiosa, y para obtener legitimación ante la comunidad y otros sectores de la élite.

Por último, es incuestionable que la información contenida en las fuentes del periodo Clásico permiten conocer datos relevantes acerca de músicos y danzantes, lo cual representa un campo fértil para el estudio de estos personajes y su inserción política, religiosa y social dentro de los diferentes estados mayas. Asimismo, considero que es pertinente plantearnos nuevas preguntas a partir de otras evidencias materiales que nos permitan conocer más sobre sus actividades, no sólo en lo que respecta a músicos y danzantes de la élite, sino de otras y otros tantos que hasta ahora nos resultan desconocidos.

## Bibliografía

- Abbink, J. y Salverda T. (Eds.) (2015). *Anthropology of elites. Power, Culture, and the Complexities of Distinction*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Acuña, R. (1978). *Farsas y representaciones escénicas de los antiguos mayas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ayala Garza, D. E. (2008). *La actividad musical en las representaciones pictóricas de los vasos mayas del periodo Clásico* [Tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán], Mérida.
- Barrera Vázquez, A. (1965). *El Libro de los Cantares de Dzitbalché*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Beeman, W. O. (2015). Religion and Ritual Performance. En Jean-Marie Pradier, (Ed.), *La croyance et le corps. Esthétique, corporéité des croyances et identités* (pp. 35-58), Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Bell, C. (2009). *Ritual. Perspectives and dimension*. Nueva York: Oxford University Press.
- Boot, E. (2005). *Continuity and Change in Text and Image at Chichén Itzá, Yucatán, Mexico. A study of the inscriptions, iconography and architecture at a Late Classic to Early Postclassic maya site*. Leiden: Universiteit Leiden.
- Castellanos, P. (1970). *Horizontes de la música precortesiana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ciudad Real, Antonio de (1993). *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes, Tomo II*. En García Quintana J. y Castillo Farreras V.M. (Eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas.

- Coe, M. D. (1997). *The art of the maya scribe*. Singapur: Thames and Hudson.
- Coto, Fray Thomás de (1983), [Thesavrus Verborv-]. *Vocabulario de la Lengua Cakchiquel V[el] Guatemalteca. Nueuamente hecho y recopilado con summo estudio, trauajo y erudición*. México: Uiversidad Nacional autónoma de México (UNAM).
- Durkheim, E. (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires: Schapire S.R.L.
- García Barrios, A. y Valencia Rivera R. (2007). El uso político del baile en el Clásico maya: el baile de K'awiil. *Revista Española de Antropología Americana*, 37(2), 23-38.
- Garza, C. (2008). Arqueoacústica maya. La necesidad de estudio sistemático de efectos acústicos en sitios arqueológicos. *Estudios de Cultura Maya*, XXXII, 63-87.
- Godínez, Lester H. (2004). *Aproximación al estudio de las expresiones sonoras pre-occidentales de Mesoamérica, reflexiones y criterios arqueo-fonológicos*. En Laporte, J.P. et al. (Eds.), XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas, (pp. 145-157), Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- Grube, N. (1992). Classic Maya dance. Evidence from hieroglyphs and iconography. *Ancient Mesoamerica*, 3, 201-218.
- Healy, P. F. et al. (2008). Ancient Maya Sound Artifacts of Pacbitun, Belize. En Both, A. et al. (Eds.), *Studien zur Musikarchäologie VI. Herausforderungen und ziele der musikarchäologie* (pp. 23-38), Berlín: Verlag Marie Leidorf.
- Houston, S. (2016). Crafting Credit: Authorship among Classic Maya Painters and Sculptors. En Costin C. L. (Ed.), *Making Value, Making Meaning: Techné in the Pre-Columbian World* (pp. 391-431), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Houston, S. D. y Stuart D. (2001). Peopling the Classic Maya Court. En Inomata T. y Houston S. (Eds.), *Royal Courts of the Ancient Maya. Theory, Comparison, and Synthesis, vol. 1* (pp. 54-83), Boulder: Westview Press.
- Houston, S. D. et al. (2006). *The Memory of Bones. Body, Being and Experience among the Classic Maya*. Austin: University of Texas Press.
- Houston, S. D. y Inomata T. (2009). *The Classic Maya*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Inomata, T. (2001). King's people. Classic maya courtiers in a comparative perspective. In Inomata T. y Houston S. D. (Eds.), *Royal Courts of the Ancient Maya. Volume I Theory, comparison and synthesis* (pp. 27-53). Boulder: Colorado, Westview Press.
- Krochock, R. J. (2002). Women in the Hieroglyphic Inscriptions of Chichén Itzá. En Ardren T. (Ed.), *Ancient Maya Women* (152-170), California: Altamira.
- Lacadena, A. y Wichmann S. (2004). On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing. En Wichmann S. (Ed.), *The Linguistics of Maya Writing* (pp. 103-162), Salt Lake City: University of Utah Press.
- Landa, fray Diego de (2003). *Relación de las Cosas de Yucatán*, estudio preliminar, cronología y revisión del texto por María del Carmen León Cázares. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Liendo Stuardo, R. (2011). Introducción. Representaciones escénicas en el área maya. En Liendo Stuardo R. y Rock F. (Eds.), *Representaciones y espacios públicos en el*

- área maya. *Un estudio interdisciplinario* (pp. 7-22), México, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas e Instituto de Investigaciones Antropológicas,
- Looper, M. G. (2009). *To be like gods. Dance in Ancient Maya Civilization*. Austin: University of Texas Press.
- Martin, S. (2020). *Ancient Maya Politics. A Political Anthropology of the Classic Period 150-900 CE*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Martin, S. y Grube N. (2008). *Chronicle of the Maya Kings and Queens. Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. Slovenia: Thames & Hudson.
- Martínez González R. N. (2005). La danza en los murales de Bonampak. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 3(2), 112-141.
- Matsumoto, M. (2021). *Sharing Script: Development and Transmission of Hieroglyphic Practice among Classic Maya Scribes* [Tesis de Doctorado en Antropología, Brown University].
- Merriam, A. P. (1980). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Miller, M. E. (1986). *The murals of Bonampak*. Princeton: Princeton University Press.
- Miller, M. E. (1988). The boys in the Bonampak Band. In Benson E. P. y Griffin G. G. (Eds.), *Maya Iconography* (pp-318-330), Princeton: Princeton University Press.
- Nájera Coronado, M. I. (2015). *Dioses y seres del viento entre los antiguos mayas*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Nondédéo, P., Lacadena A. y Garay A. (2018). Apuntes epigráficos: La temporada 2015 del Proyecto Naachtun. En Kettunen H. et al. (Eds.), *Tiempo detenido, tiempo suficiente. Ensayos y narraciones mesoamericanistas en homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, (329-350), Bélgica: Wayeb.
- Romero Sandoval, R. (2019). El baile con serpientes entre los mayas. *Estudios de Cultura Maya*, LIV, 129-154.
- Ruz, M. H. (1992). *Copanaguastla en un espejo. Un pueblo tzeltal en el virreinato*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista.
- Ruz, M. H. (1995). Caracoles, dioses, santos y tambores. Expresiones musicales de los pueblos mayas. *Dimensión Antropológica*, 2(4), 38-85.
- Sahagún, Fray Bernardino de (2002), *Historia general de las cosas de Nueva España, Tomo II*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Sánchez de Aguilar, P. (2003). *Informe contra los adoradores de ídolos del Obispado de Yucatán, 1639*. Biblioteca Virtual Universal.  
<https://www.biblioteca.org.ar/libros/89960.pdf>
- Stanford, T. E. (1984). El concepto indígena de la música, el canto y la danza. En Estrada J. (Ed.), *La música de México. I Historia. Volumen 1. Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.)*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Stöckli, M. (2004). Iconografía musical. En Laporte J. P. et al. (Eds.), *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, (pp. 585-590), Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- Stuart, D. (2013). Early thoughts on the sajal title en *Blog Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*.  
<https://mayadecipherment.com/2013/11/19/early-thoughts-on-the-sajal-title/>

- Taube, K. A. (2009). The Maya Maize God and the Mythic Origins of Dance. En Le Fort G. et al. (Eds.), *Acta Mesoamericana, volumen 20, The Maya and their Sacred Narratives. Text and Context in Maya Mythologies* (pp. 41-52), Verlag: Anton Saurwein.
- Van Dijk, T. A. (2005). *Política, ideología y discurso*. Quórum académico, 2, 15-47.
- Valencia Rivera, R. (2011). Danzando con los dioses: el ritual del baile. En Martínez de Velasco A. y Vega M. E. (Coords.), *Los mayas. Voces de piedra* (pp. 223-233), México: Ámbar Diseño.
- Valls Gorina, M. (1984). *Aproximación a la música. Reflexiones en torno al hecho musical*. Estella: Salvat Editores.
- Velásquez García, E. (2009). *Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico* [Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México], México.
- Zalaquett Rock, F. (2015). *Estrategia, comunicación y poder. Una perspectiva social del Grupo Norte de Palenque*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas.