

La moda clásica, al fin

LA VESTIMENTA DE LAS FIGURILLAS MAYAS DE LAGARTERO

Traducción: Alejandro Duque

El vestido en todas las sociedades indica la procedencia de quien lo usa, su nivel económico, y a veces una dignidad ceremonial, ya sea sacra o profana. Los elaborados atuendos que están cuidadosamente representados en el arte maya clásico, son elementos iconográficos que señalaban el contexto social y ceremonial de los acontecimientos de los cuales da cuenta ese arte. Para los mayas, los productos textiles eran también importantes en el comercio, y constituían ofrendas dignas de los dioses. La manufactura de telas es una de las pocas manifestaciones del arte maya que sobrevivieron al colapso de la época clásica y a la conquista española. La industria textil era y es una parte integral de la estructura social en la cultura maya.

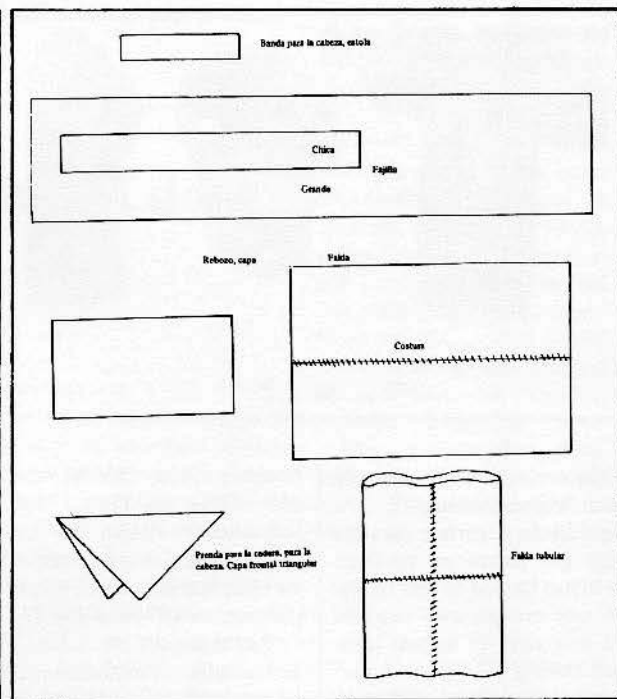
Los sutiles mensajes que están implícitos en la ropa no pueden interpretarse si no se comprende la forma del atavío. Sólo en fechas recientes se ha comenzado a estudiar el vestido en la cultura maya; no obstante, algunos investigadores han trabajado ya el tema del vestido maya en los tiempos prehispánicos (Schellhas, 1904; Spinden, 1975: 147-150; Butler, 1931; Proskouriakoff, 1950; Mahler, 1965; Benson, 1976; Clarkson, 1979; Miller, 1981; Anawalt, 1981), otros el del vestido maya moderno (Cordry y Cordry, 1968; Delgado Pang, 1963, 1976; Lechuga, 1982; Morris, 1979, 1980), y

algunos más han investigado sobre las técnicas textiles mayas precolombinas (Mastache de Escobar, 1971; Johnson, 1971; véase los cuadros 1 y 2). Las figurillas de cerámica de Lagartero, Chiapas, que rescató Susana Ekholm en 1976 (1979a, 1981) de un enorme depósito ceremonial, durante las investigaciones que realizó para la Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo, muestran una gran cantidad de detalles que constituyen una base para analizar los tipos de indumentaria y su manufactura. Todas las figurillas fueron hechas en Lagartero, en la misma fecha, con moldes. La superficie está trabajada detalladamente y en su totalidad, lo que permite apreciar los atuendos desde diversos ángulos.

El traje

En este estudio considero solamente las prendas que servían para cubrir el torso. Ekholm (1980) ha descrito lo que podría ser los pendientes de Lagartero; otros aspectos del vestido, tales como ornamentos para la cabeza y joyería, no se tratarán aquí (Ekholm y Morris preparan un trabajo al respecto). Salvo una capa de piel de venado, todas las prendas de Lagartero se hacían aparentemente con tela. Yo me ocuparé del aspecto textil de la vestimenta.

Los diversos tipos de atuendo son difíciles de distinguir



sin tomar como referencia ejemplos concretos. Anawalt (1981: 9-11) ha establecido cinco tipos de prenda de vestir: envolvente, prendas con una abertura para la cabeza y que cuelgan de los hombros, cosidas abiertas, cosidas cerradas, y ajustadas. Para esta clasificación se toma en cuenta la manera de confeccionar las prendas; el inconveniente es que las representaciones de la ropa en el arte precolombino, generalmente, no son suficientemente detalladas para estudiar en ellas su confección. Sin embargo, estas categorías son en general de utilidad, y en ellas he basado este estudio.

Prendas envolventes (figura 1)

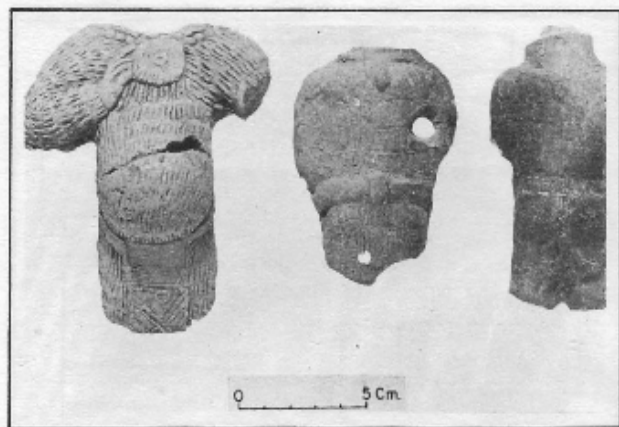
Consisten de una sola pieza de tela que, como el nombre lo indica, se coloca sobre el cuerpo, envolviéndolo. Este tipo de prendas incluye fajillas, bandas para la cabeza, capas, rebozos, faldas y faldas envolventes. Algunas, como las fajillas, están hechas de un solo lienzo, mientras que las más anchas, como las faldas, suelen ser dos lienzos con una costura que los une. Además, estas faldas pueden estar cosi-

das por los extremos para formar una falda tubular.

Una fajilla (figura 2) es una pieza de tela estrecha y delgada que se coloca alrededor de la cintura y se amarra por la espalda; uno de los extremos queda colgando atrás, y el otro se pasa entre las piernas y por debajo de la misma fajilla, sobre el abdomen, para que caiga finalmente delante de las piernas. Los mayas, a diferencia de lo que acostumbraban otros pueblos mesoamericanos, llevaban el extremo de

* Investigador del Museo de Ciencias de Minnesota y del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares de México. Actualmente, es asesor del diseño e instalación de la exhibición "Mil años de tejido en Chiapas" en el Centro Comunitario de los Altos de Chiapas del INAH

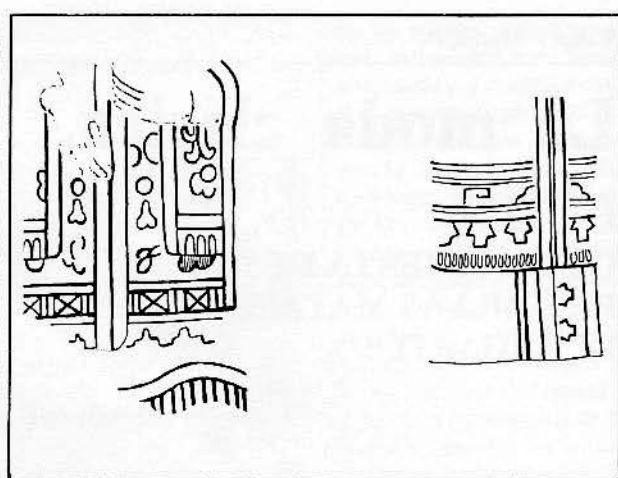
** Esta investigación fue patrocinada por la Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo. El documento fue publicado, en inglés, por el Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco, 1985, con el título de *Fall fashions: Lagartero figurine costume at the end of the Classic Period* y presentado en la Quinta Mesa Redonda de Palenque



atrás corto, y el de adelante más largo. Sólo un tipo de figurilla de Lagartero muestra algo que parece ser un largo extremo trasero de una fajilla; en este caso se trata también de una cola de animal (probablemente porque se representa la transformación de un hombre en perro, según el trabajo que prepara Ekholm). La explicación del hecho de que los mayas prefirieran llevar cortos los extremos traseros de las fajillas puede encontrarse en el Popol Vuh: Hun

Baatz y Hun Ch'oven son convertidos en monos con cola cuando aflojan sus fajillas y dejan que los extremos les cuelguen largos por detrás (Edmonson 1971: 88-89).

Parece ser que los extremos de las fajillas eran mucho más anchos que la parte que se ajustaba a la cintura. Si la parte central se acomodaba a lo largo y los extremos se dejaban caer totalmente extendidos, como se hacía con los cinturones de hombre entre los tzotziles, la apariencia de



la fajilla sería la misma que la de las fajillas de las figurillas.

Las faldas eran piezas de tela ancha que envolvían la parte inferior del cuerpo (figura 3), o un tubo de tela, uno de cuyos lados se recogía y se amarraba a la cintura. No fue sino hasta el periodo colonial cuando se usaron cinturones para sujetar las faldas. Es difícil distinguir una falda envolvente de una falda de tubo, a menos que esté bien representada la orilla sobre-

puesta de la primera. Hay tres tipos de figurillas de pie en las que se aprecia esta parte sobrepuesta.

Los bordes doblados de las faldas aparecen frecuentemente decorados con flecos o con diseños geométricos, al igual que las orillas verticales de las faldas envolventes, cuando se pueden ver (figura 3). Las faldas de las figurillas de Lagartero están pintadas de azul; en algunos casos la pintura azul, que aparece en la parte más baja del torso, es el único indicio de una falda. Aunque es posible que las mujeres mayas usaran sólo taparrabos en el periodo Formativo, todas las descripciones y representaciones de mujeres mayas en el periodo Clásico incluyen la falda como prenda básica, de modo que aun si no se aprecia claramente la falda en las figurillas, puede asegurarse que la llevan.

Los rebozos y las capas eran rectángulos de tela que se colocaban envolviendo los hombros (figura 4a). Las mu-



2 Fajillas vistas por el frente y por la parte posterior, en figurillas masculinas de pie. A la figurilla de la derecha le sale una cola

3 A la izquierda, el borde doblado con fleco de una falda que porta una mujer de pie, y la orilla vertical decorada de una falda envolvente, a la derecha

4 Figurillas de mujeres sentadas que portan rebozos

jerer amarraban sus rebozos o sus capas al frente (figura 4b), los llevaban ajustados a los hombros (figura 4c), o los fijaban a sus collares, de modo que quedaban abiertos al frente pero no se caían (figura 4d).

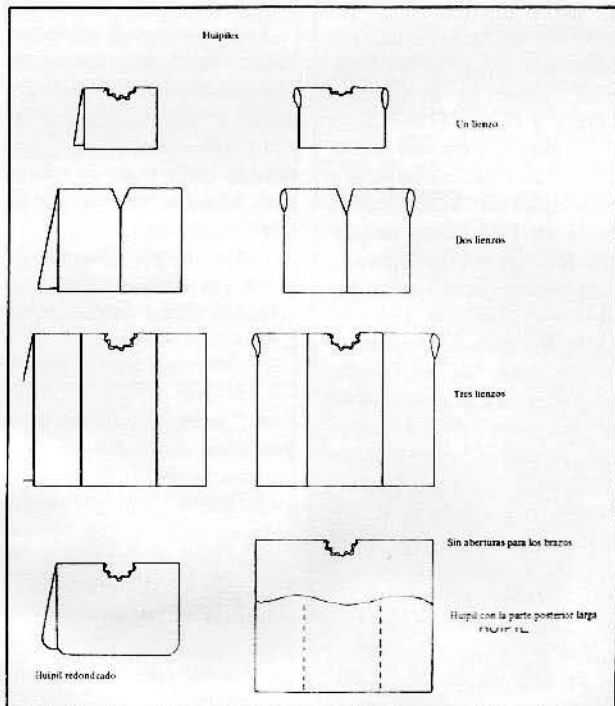
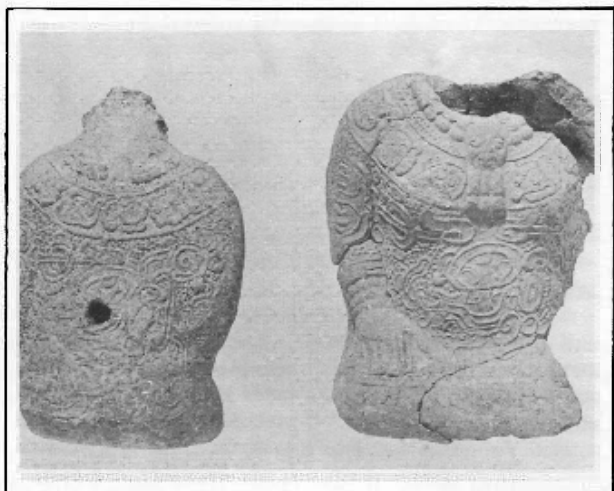
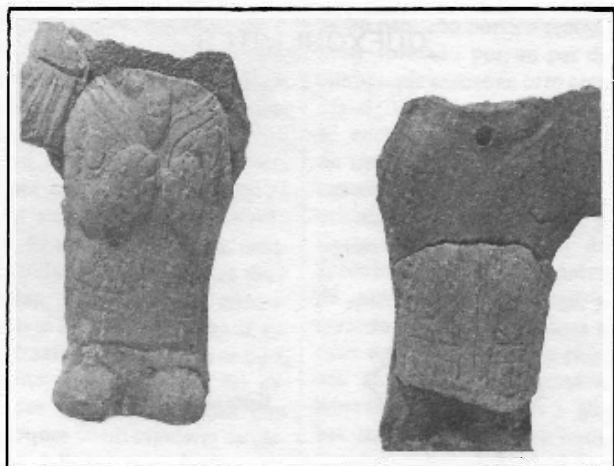
Prendas cosidas cerradas

Son las que se cosían parcialmente a los lados, para formar un saco con aberturas para la cabeza y los brazos. Los huipiles, prendas femeninas, y las túnicas y camisas sin mangas para hombres, constituyen esta categoría (figura 5). Se hacían con uno, dos o tres lienzos que se cosían para formar un rectángulo.

La mayoría de las figurillas femeninas de Lagartero portan huipiles; en cambio, ninguna de las figurillas masculinas porta túnica, que es el huipil para hombres. Los huipiles que se usan debajo de un rebozo a menudo muestran las orillas características de los que se hacían con dos lienzos, y su escote en V (figura 6). Los huipiles que se usan sin rebozo caen hasta la altura de las muñecas; esta anchura normalmente corresponde a los de tres lienzos. Los telares amarrados a la espalda pue-

den producir lienzos de más de un metro de ancho, pero es más cómodo para las tejedoras hacerlos de 40 centímetros. A los huipiles de uno y de tres lienzos hay que cortarles el escote, ya sea circular o cuadrado. Los huipiles anchos de las figurillas tienen escotes circulares, lo cual es otra indicación de que son de tres lienzos. Sin embargo, terminan atrás en una pequeña abertura en V, que pueden haber servido para quitarse el huipil más fácilmente al pasarlo sobre la cabeza, o bien puede haber sido el final de la unión de dos lienzos a los que se les hubiera cortado un escote redondo, lo cual sería atípico, pero no imposible técnicamente (figura 7).

El número de lienzos es difícil de determinar, y no es esencial para el diseño del huipil. En las tierras altas de Chiapas y Guatemala, sin embargo, los huipiles ceremoniales están hechos generalmente de tres lienzos, lo cual implica que la confección tiene cierta importancia simbólica. El significado puede derivarse simplemente del mayor tamaño y el efecto de la opulencia que pueden obtenerse usando más lienzos en la confección de la prenda.



Prendas con una abertura para la cabeza y que cuelgan de los hombros

Cubren la parte del frente y la posterior, mientras que los lados quedan abiertos. Los "ponchos" mexicanos son de este tipo. Un huipil que no está cosido a los lados es igual al poncho en su confección, y también pertenece a este tipo (figura 5). Hay otra prenda, el quexquémitl, que se usa de la misma manera que el huipil abierto y a veces se le parece, pero cuya confección es muy diferente (figura 8). El quexquémitl en el centro de México era una prenda ritual de las clases altas, mientras que el huipil lo usaba la gente del pueblo (Anawalt 1981); es importante distinguirlos para entender su valor simbólico.

La diferencia salta a la vis-

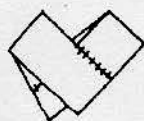
ta: el huipil es cuadrado al frente y atrás, y el quexquémitl, triangular, termina en punta adelante y atrás. Dos tipos de figuras femeninas de Lagartero usan prendas triangulares (figura 9), pero en ningún caso se conserva la parte posterior de la figurilla. Los mayas, sobre todo los hombres, también usaban capas de frente triangular; eran piezas de tela cuadradas, que se doblaban y amarraban en la nuca

5 Diversas confecciones de huipiles

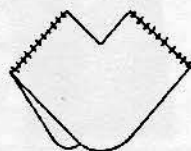
6 Frente y espalda de una mujer que viste un huipil, con costados cerrados y de dos lienzos.

7 Frente y parte posterior de la figurilla de una mujer sentada que porta un huipil grande, de dos o tres lienzos, cerrado a los costados

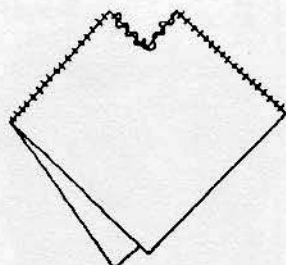
QUEXQUEMITLS



Dos rectángulos unidos



Tejido curvo



Dos cuadros unidos

como un babero. Sin la parte trasera de la figurilla, es imposible distinguir una capa de frente triangular de un quexquémitl. Yo nunca he visto ejemplos claros de "quexquémitls" mayas, por lo cual opino con ciertas reservas que se trata de ejemplos de un tipo de vestimenta que se usó poco entre los mayas del periodo Clásico, aunque luego fue común entre los mixtecos, en la costa del Golfo y en el Altiplano (Anawalt, 1981).

Lo que resulta más confuso es la prenda redonda y de costados abiertos que muestran muchas de las figurillas de Lagartero (figura 10). Anawalt (1981: 127) designó otra categoría, llamada de los "quexquémitls redondos", para esta prenda, que también aparece en los códices mixtecos del grupo Borgia y en los mayas. Es posible redondear la punta del quexquémitl por medio de una técnica de tejido que consiste en convertir las hebras

transversales del tejido en hebras longitudinales, tal como lo describen Christensen (1947) y Lechuga (1982: 131). Las esquinas del huipil también pueden redondearse en el telar, como lo señala Lechuga (1982: 57). Además, un huipil de lados abiertos puede parecer redondo si estos lados se pasan por arriba de los hombros, como lo demuestran Cordry y Cordry (1968: 305). Y las esquinas pueden redondearse también doblándolas y pegándoles un fleco, como se hacía en Perú (dato proporcionado por Ruth Lechuga). Esta última técnica es probablemente la que se usaba en Lagartero, pues todas las prendas de costados abiertos parecen tener flecos. A diferencia de los quexquémitls redondos, cuyas puntas están redondeadas, los huipiles de Lagartero tienen una base cuadrada con las puntas redondeadas. El fleco añadido se usó también probablemente para redondear las esquinas de cierto tipo de capa de hombre para hombre (figura 11). Las demás capas para hombre

tienen flecos sólo en la parte inferior, pero esta toga muestra un fleco curvado en el frente y en la parte de atrás; la franja de fleco está cosida sobre tres lados de la toga, y describe líneas curvas en las esquinas inferiores, en lugar de seguir las orillas en ángulo.

Las capas para hombre curvadas tienen otra franja de tela que atraviesa la parte superior y que muestra diseños con apariencia de glifos. Como sigue la orilla recta de la capa para hombre, es una tira de tela rectangular.

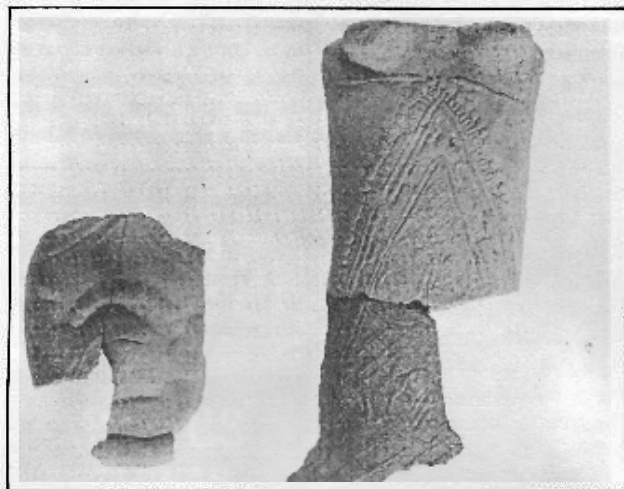
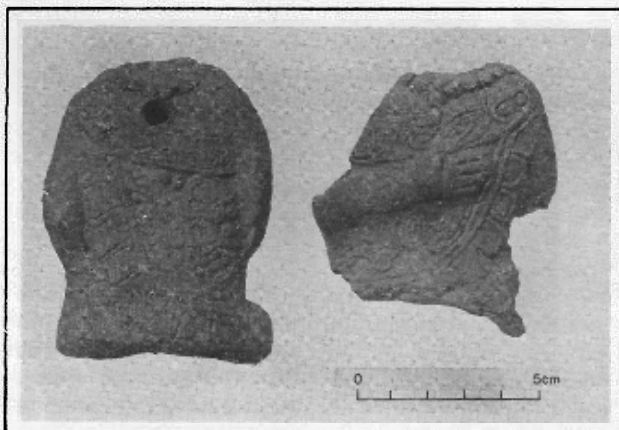
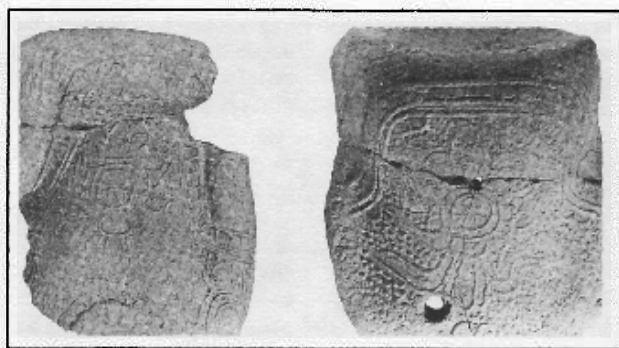
Sin embargo, la banda de glifos que usaban las mujeres (véase la figura 7) parece ha-

8 *Confección de diversos quexquémitls.*

9 *Prendas triangulares.*

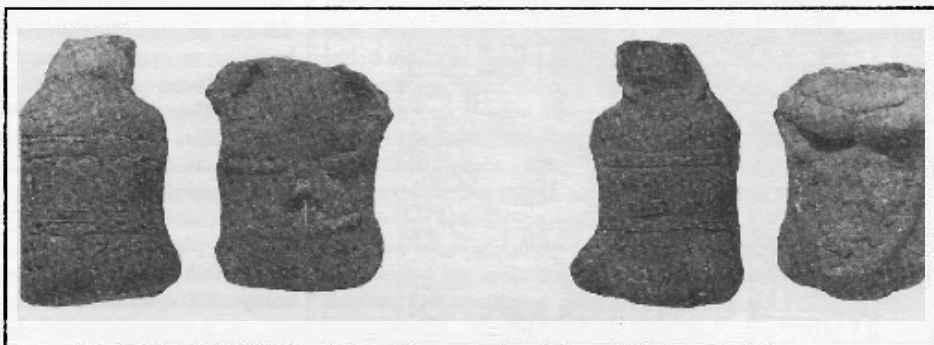
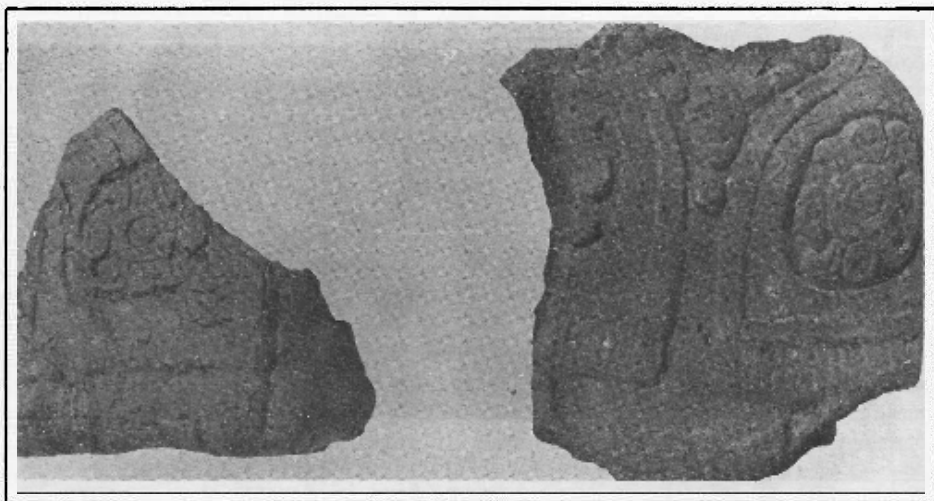
10 *Frente y espalda de una mujer que viste un huipil de costados abiertos.*

11 *Frente y parte posterior de una figurilla masculina que viste una capa redondeada.*



ber sido más curvada. Las bandas curvadas podían hacerse de tres maneras. Lechuga (1982:57) incluye una fotografía de un tejido circular, realizado recientemente por una tejedora huave. Cordry y Cordry (1968:218) muestran un *quexquémtil* corto y redondeado, con las puntas recogidas sobre los hombros, que se parecen a las franjas de glifos curvadas de Lagartero. Empero, este *quexquémtil* no es precisamente redondo, pues se prolonga por encima de los hombros y tiene curvas poco pronunciadas en el frente y en la parte posterior. Como existe un caso, el de la capa para hombre, en el que la banda de glifos es simplemente un rectángulo de tela, es posible que las bandas de glifos de las prendas para mujeres sean dos rectángulos unidos en un ángulo sobre los hombros, para dar una apariencia de curvatura.

En realidad no estoy seguro de la técnica que se usaba para confeccionar las bandas de glifos, como tampoco lo estoy de que algunas de las prendas triangulares no sean *quexquémtils*. Pero debo aclarar que no se le puede llamar *quexquémtil* a cualquier prenda con puntas. Las figurillas de Lagartero muestran el uso, entre los mayas, de huipiles redondos con costados abiertos. Como los *quexquémtils* son distintos de los huipiles en técnicas de fabricación y simbolismo, yo indagaría sobre la existencia de otras prendas antes de afirmar que alguna figura del arte maya clásico porta un *quexquémtil*.



Prendas cosidas abiertas (figura 12)

Anawalt define estas prendas señalando que tienen apariencia de chaleco y están cosidas a los lados, pero abiertas al frente. Yo creo que esta definición es demasiado limitada, pues debería incluir prendas en las cuales algunas de las piezas de tela no están unidas con costuras, y que tienen tiras verticales o aberturas. Un ejemplo es la prenda de tres lienzos que portan las figurillas de cierto tipo (figu-

ra 13), la cual parece chaleco porque cuelga de los hombros y tiene una abertura al frente, pero también está abierta a los lados.

Hay, además, dos tipos de capas de tres lienzos que muestran las figurillas de Lagartero (figura 14). Uno de ellos tiene un lienzo central triangular, cuyo vértice inferior no está muy definido y cae sobre la parte inferior del tronco. En este caso tampoco se trata de un *quexquémtil*; la forma triangular se debe a que el lienzo se ajustaba sobre el bajo vientre, un detalle que los mayas no solían representar de manera realista. Los lienzos laterales pueden haber estado cosidos al central, o haber quedado sueltos; esto no lo muestran claramente las figurillas. Los tres lienzos estaban unidos a una banda de tela angosta que se amarraba a la espalda, como un mandil. Las prendas del otro tipo tienen tres lienzos del mismo largo. Ambos se usaban enredando

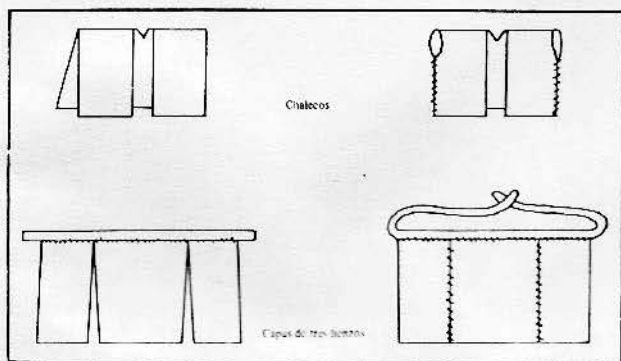
la banda alrededor de la parte superior del torso y los brazos, de manera que las figurillas parecen estar amarradas.

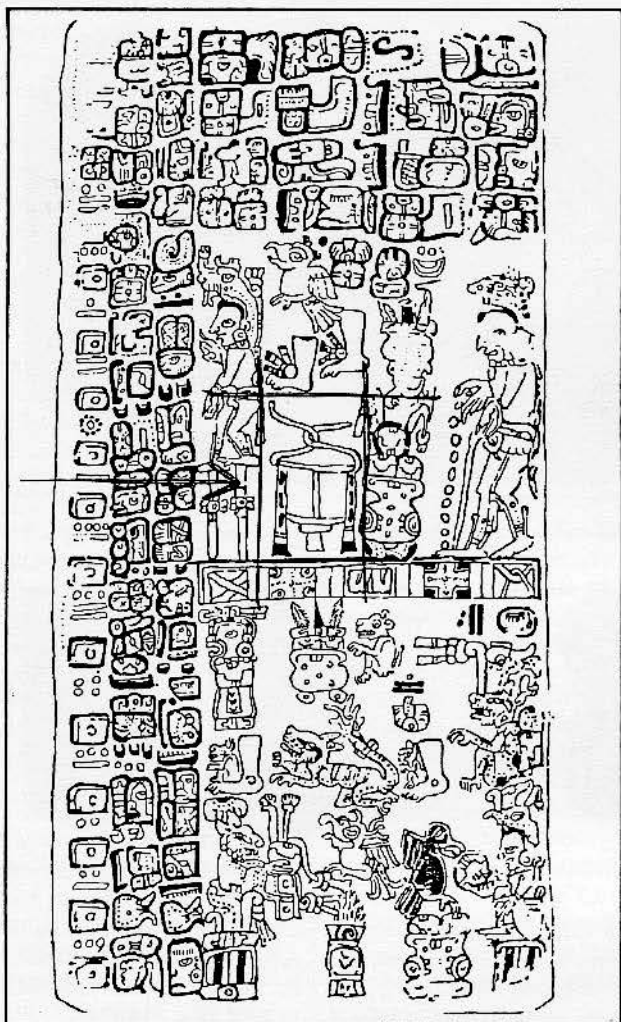
Esta capa frontal amarrada se muestra en la página 36a del Códice de Madrid, como uno de los objetos relacionados con la ceremonia del Año Nuevo Muluc (figura 15). Como las figurillas eran parte de la ofrenda ritual de una ceremonia conmemorativa de un final de ciclo, parece ser que

12 Confecciones en forma de chaleco y de delantal

13 Parte posterior y anterior de la figurilla de un hombre sentado con un chaleco de costados abiertos.

14 Dos tipos de capas frontales que visten hombres sentados. Los frentes de las figurillas aparecen a la izquierda, y las partes posteriores a la derecha. Nótese la banda amarrada a la espalda de la figurilla de la derecha



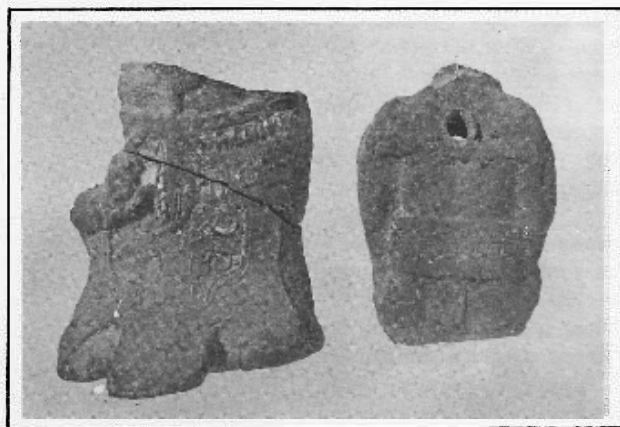
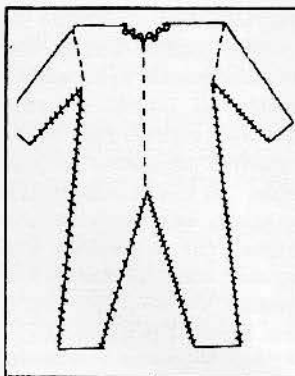


las que portan estas capas frontales representan parte de la ceremonia (Ekholm 1982, 1983). Todas las demás fueron hechas al mismo tiempo, de manera que sus atavíos también deben corresponder al final de ciclo. Una de las capas frontales estaba hecha con una piel de venado, la única prenda no textil de las figurillas de Lagartero (figura 16); esta capa también aparece amarrada en la parte superior de la espalda. La piel de venado debe haber tenido un significado en el simbolismo de la ceremonia de final de ciclo (Pohl 1981; Pohl y Pohl 1983).

Prendas ajustadas a los miembros (figuras 2 y 17)

Se confeccionaban de tal manera que siguieran aproximadamente las líneas del torso,

como un saco holgado. Los atuendos mesoamericanos incluyen sólo una prenda de este tipo, el traje de cuerpo entero, que se ajusta estrechamente a los brazos y las piernas, pero queda flojo en el torso (Anawalt 1981:10). Las figurillas de Lagartero muestran trajes de cuerpo entero con tres texturas (moteada, vetea-



da y con cruces), pero todos tienen el mismo corte. También muestran fajillas colocadas por encima del traje, debajo de un vientre pronunciado. Como estas prendas quedan flojas sobre el torso, las figurillas que las portan se ven obesas. El moderno traje ceremonial de jaguar de Zinacantán, está confeccionado según el mismo patrón, y sigue completamente la forma del cuerpo. La apariencia rechoncha que es el resultado del corte no debe, aunque puede, tener significación simbólica.

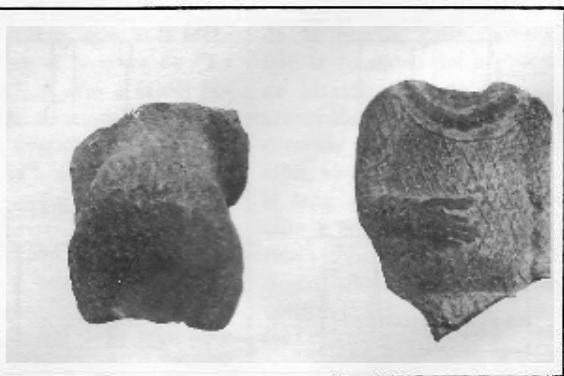
La confección de las prendas de vestir precolombinas era sencilla. Se empleaban lienzos de tela enteros, no cortados, que se unían y doblaban. La única prenda que se cortaba y se confeccionaba dándole forma era el traje de cuerpo entero. Con una buena comprensión de las posibles formas de confección, se pueden considerar detalles, que de otra manera pasarían inadvertidos, para descubrir qué tipo de prenda se usaba. En algunos casos, como el del

huipil/quexquémil redondeado, no se muestra con suficiente detalle la confección de la prenda, lo cual dificulta definirla. Esta clasificación resulta, por lo tanto, limitada, y sirve para fines didácticos más que otra cosa. Dado el conocimiento tan incipiente que se tiene a la fecha sobre el vestido en tiempos preco-

15 *Traje para la ceremonia del Año Nuevo Muluc, en el Códice de Madrid, p. 36 (según Villacorta y Villacorta, 1977)*

16 *Frente y parte posterior de la figurilla masculina que porta una capa frontal de piel de venado. Una ancha fajilla atraviesa la parte inferior de la espalda*

17 *Dos figurillas masculinas que visten trajes de cuerpo entero como el que se muestra en el dibujo. A la izquierda, figurilla sentada con una fajilla sobre el traje, vista desde abajo; a la derecha, figurilla de pie*



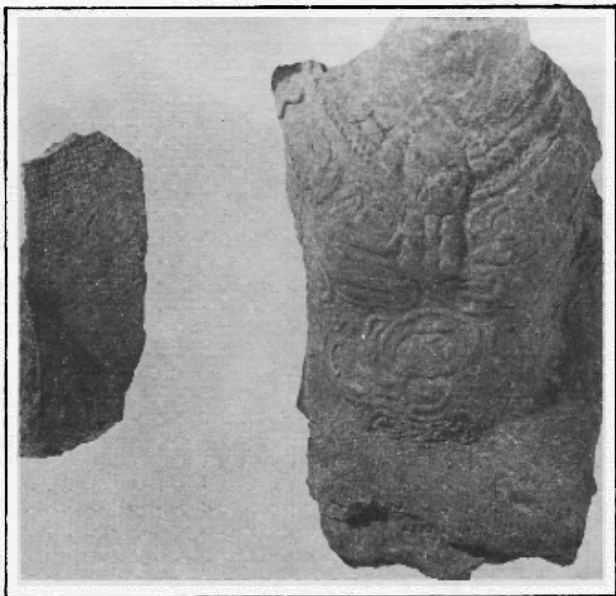
lombinos, las categorías señaladas anteriormente pueden considerarse válidas por el momento.

Tejido

Treinta y siete fragmentos de figurillas muestran impresiones de telas (figura 18). Quedaron grabadas cuando la tela que se usaba para alisar la superficie de la arcilla fue presionada accidentalmente, aunque en algunos casos fueron impresas deliberadamente para darle textura a esa superficie. 34 de esas impresiones fueron hechas con un tejido abierto y sencillo, con un promedio de 8 hebras longitudinales por 10.8 transversales por centímetro. Esa tela debe haber sido parecida a los mosquiteros modernos y a las telas para queso. En tres de los fragmentos se nota el uso de hebras longitudinales y/o transversales múltiples; a esta variante se le llama tejido de canasta.

Las impresiones textiles de Lagartero muestran una técnica y una cuenta de hebras similares a las de las impresiones encontradas en los demás sitios del área maya (el cuadro 1 es un sumario de los datos sobre impresiones textiles). El tejido abierto y simple es el más común, y aparece en impresiones sobre tumbas y sobre comales, de modo que era usado probablemente por gente de todas las clases. La fecha más temprana que se conoce de utilización de hebras transversales y longitudinales múltiples, corresponde a Lagartero; esta técnica se volvió común en el Postclásico.

Los fragmentos textiles precolombinos son escasos, pero como grupo muestran una amplia variedad de técnicas (cuadro 2). El tejido abierto y simple es la tela más común, apropiada para climas cálidos. Es muy ligero y frágil, sin embargo, y requiere de un ribete o borde tejido para evitar que se deshilahe y rasgue. Las prendas de las figurillas están bordeadas con tiras de superficie lisa, mien-



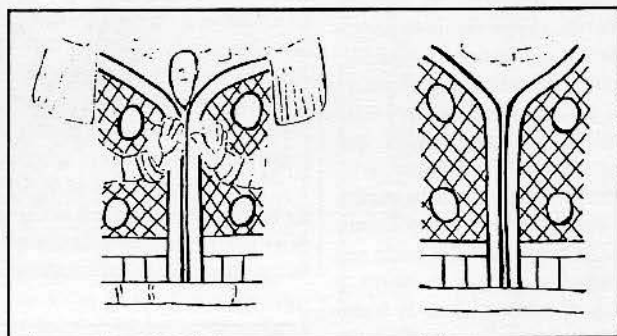
tras que al centro son generalmente moteadas o decoradas con cruces. Esto parece indicar que se usaban dos tipos de tela para confeccionarlas: el lienzo era probablemente de tejido abierto sencillo, mientras que las orillas se hacían con un tejido sencillo apretado o de canasta.

La única técnica decorativa por la cual contamos con evidencias directas de los periodos Formativo, Clásico y Postclásico es la de la pintura. La mayoría de los diseños de Lagartero parecen estar pintados, pues con pintura se podían plasmar motivos cuivillíneos como los monstruos y las flores de Lagartero. El bordado era otra posibilidad (se encontraron agujas de hueso en el depósito ritual). Pero es más probable que se haya recurrido a la pintura, pues los mismos diseños aparecen sobre la capa frontal de piel de venado y sobre la capa de algodón para hombre.

Los diseños geométricos de los bordes doblados de las prendas probablemente también fueron pintados (véase figura 3); se han encontrado motivos parecidos en cerámica policroma pintada. Otras técnicas son el bordado y el brocado.

El fleco puede ser parte de la tela que forma el cuerpo de

de confección que eliminaban la necesidad de cortar. El traje ceremonial o militar de cuerpo entero, con partes estrechas para los brazos y las piernas, es la excepción a esta regla; el torso holgado es probablemente el resultado de utilizar todo el lienzo rectangular en lugar de cortarlo para ajustarlo. Las telas se cortaban solamente para hacer los escotes circulares de los huipiles y las túnicas, y para crear ciertos diseños circulares y cuadrilobulados. En este caso el corte de la tela es más simbólico que funcional, pues existían técnicas de tejido que podían evitarlo.



la prenda, pero en algunos casos, como la capa para hombre redondeada que se ha descrito, es una tela cosida a las orillas de la prenda. Estos flecos eran piezas de tela cosidas a una tira, o bien una sola pieza hecha por medio de una técnica conocida como tejido de tapicería kilim. Cuando sigue esta técnica, el tejedor no pasa las hebras a través de todo el ancho del telar, sino que usa hebras cortas para llenar áreas no conectadas, y así formar aletas de tela divididas por aberturas. A medida que la tela es tejida para darle forma, en lugar de cortarla, esta orilla no tiene que doblarse y resulta más consistente.

Los tejedores mayas prefieren no cortar la tela, pues con ello se desperdician hebras de algodón. El hilado suele tomar más tiempo que el tejido, por lo cual los mayas empleaban técnicas de tejido y

Diseños decorativos

Los diseños circulares que aparecen en un huipil de dos lienzos (figura 19) y en un rebozo de mujer tienen superficies lisas y bordes delineados, que contrastan con las superficies moteadas o cruzadas del resto de las prendas. En las insignias rituales de Palenque y en la representación de una estela en Toniná, puede observarse que los diseños circulares son cortes en la tela (Benson, 1976).

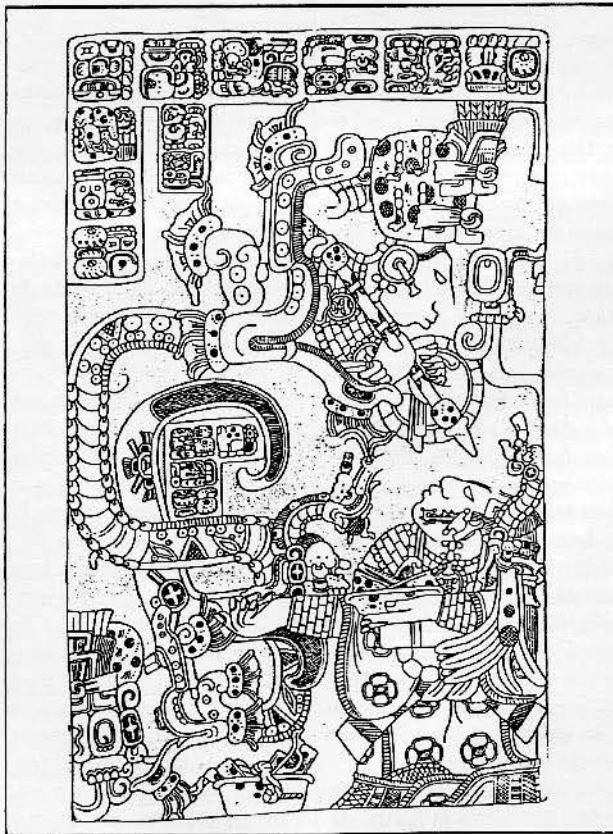
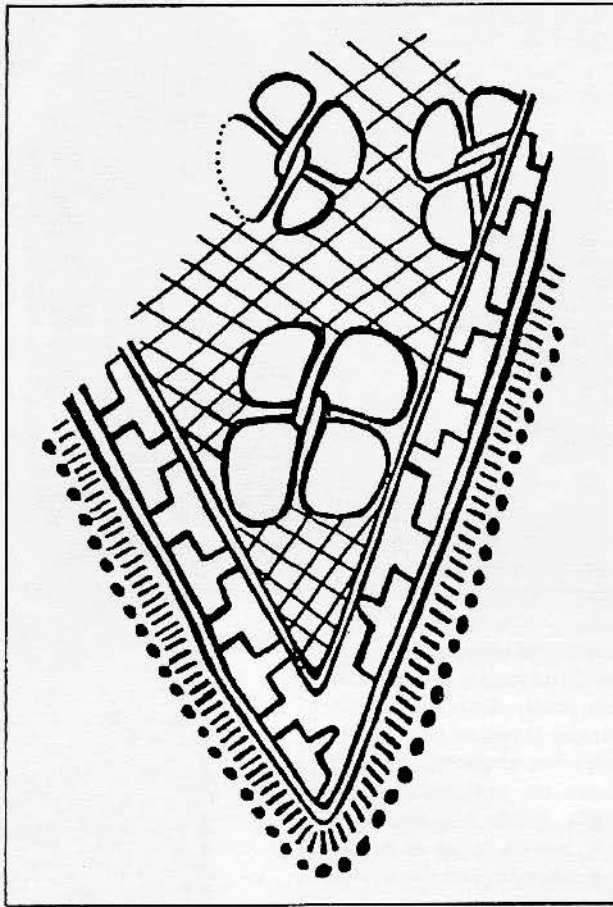
18 Impresiones textiles en la parte interior de una figurilla y en el regazo de otra que aparece sentada

19 Frente y parte posterior de un huipil con dibujos circulares, correspondiente a una figurilla femenina de pie

El espacio cuadrilobulado con un diseño de *pop* al centro, que aparece en una larga capa frontal triangular de Lagartero (figura 20), es un diseño textil común del periodo Clásico, que se aprecia muy claramente en las esculturas de Yaxchilán; los recubrimientos de tela del Dintel 9 tienen el diseño cuadrilobulado con *pop* y una faldilla cuadrilobulada que cuelga a un lado.

¿Por qué se cortaban los diseños circulares y cuadrilobulados? Es que representan, según Tate (1980, 1982), las fauces abiertas de Cauac o monstruo reptil de la Tierra. En el Dintel 25 de Yaxchilán, una mujer que porta un huipil decorado con el motivo cuadrilobulado, con *pop*, contempla una visión inducida por un sacrificio de sangre (figura 21): sobre ella, un antepasado surge de las fauces de una serpiente mítica. El diseño textil que luce la mujer simboliza la visión. Dentro del corte cuadrilobulado, la boca del monstruo de la Tierra, se ve el nudo que simboliza al *pop* o estera y que se relaciona con el trono del gobernante y con el gobierno en general (Thompson 1978). Este diseño cuadrilobulado con *pop*, creo yo, simboliza a un gobernante saliendo de las fauces de un monstruo relacionado con la Tierra. El motivo está personificado en un altar de piedra que se encuentra en el Instituto de Arte de Chicago: ahí se ve la representación de un muerto, que tiene el diseño del *pop* sobre su pecho, y que emerge de una cápsula cuadrilobulada (dato aportado por David Stuart, 1983).

Los diseños circulares cortados son una simplificación de este motivo; el agujero abierto basta para sugerir las fauces y la posibilidad del surgimiento. Los escotes cortados de los huipiles también representan un surgimiento a través del *axis mundi*. La persona que los viste se encuentra dentro de los símbolos sagrados, y emerge a través de una abertura cortada en una perso-



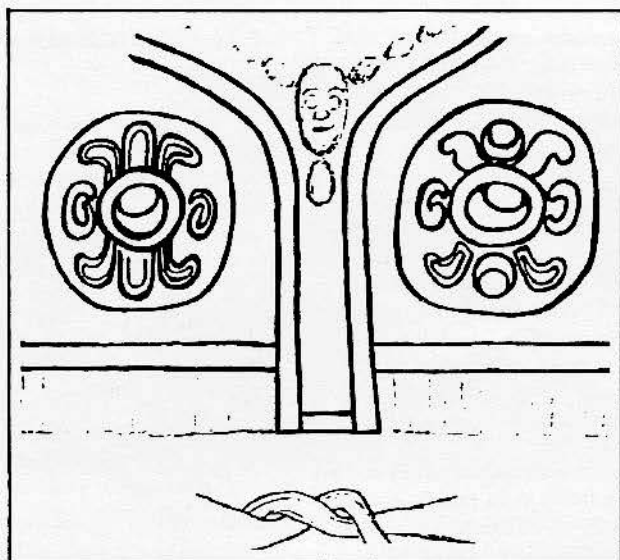
nificación ritual de los ancestros a los que se dedica la ceremonia. Se trata del acto de cortar una abertura que simboliza el pasaje entre los mundos.

Los motivos geométricos que aparecen en los bordes doblados de algunas prendas —grecas escalonadas, formas de T y de V— también aparecen en las bandas celestes de los bordes de los huipiles de Yaxchilán. El diseño es parecido al diseño de bandas cruzadas de los rebozos para mujer, y quizá tiene el mismo significado celeste. Los motivos geométricos en general están bastante simplificados; son probablemente esbozos de otros más complicados, y si no se cuenta con versiones más elaboradas y detalladas es difícil determinar su significado específico.

Los diseños de flores son más detallados; los atuendos de Lagartero están decorados con muchas variantes de ellos (figura 22). Se componen de líneas curvas que parten de un centro circular. Los diseños florales de los huipiles abiertos se repiten cuatro veces: en la parte posterior, en el frente y sobre los hombros. Su simetría indica que se trata de un símbolo cosmológico, como los diseños romboidales en brocado que usaban los tejedores mayas clásicos y usan los modernos (Morris, 1980). En el caso de este diseño puntiagudo, las cuatro orillas cuadradas del mundo están representadas por las repeticiones del motivo a cada lado del huipil abierto, y en la simetría de los cuatro dobleces del diseño mismo. Motivos si-

20 Incrustación del diseño cuadrilobulado con el *pop* en una capa frontal triangular

21 Dintel 25 de Yaxchilán, mujer que mira una imagen que sale de las fauces de una serpiente. La mujer viste un huipil que tiene el motivo cuadrilobulado con el *pop*, según Graham (1977)

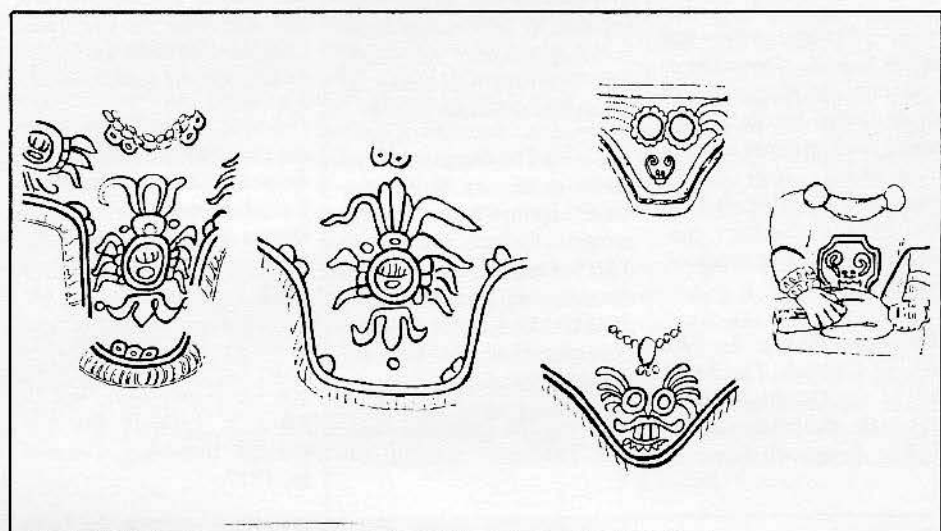


milares aparecen también en los platos policromos de Lagartero y en los murales de Palenque (dato aportado por David Stuart).

Un símbolo de la muerte que aparece en una figurilla, la cual porta un huipil de costados abiertos y tiene a un niño dormido o muerto sobre su regazo (figura 23), se compone de elementos de los dibujos de búhos que suelen verse en prendas similares; el símbolo está encerrado en una cápsula cuadrilobulada.

Los monstruos son los motivos más comunes en los atuendos de Lagartero. Hay reptiles que aparecen encerrados en cápsulas cuadrilobuladas, con figuras que salen de sus fauces y botones de loto y plumas (veanse los ejemplos de la figura 24). No se sabe todavía lo suficiente sobre este motivo para distinguir, y mucho menos explicar, las diversas formas de los monstruos. Sólo dos de estos dibujos tienen una marca en forma de glifo, que nos ayuda en su identificación (figura 25 y 26). En las frentes de estos monstruos aparece incrustado el símbolo *chuen*, que es probablemente el topónimo de Lagartero, pues aparece en el 87 por ciento de la cerámica policroma (Ekholm, 1979b).

Este es el único caso en el que tenemos un atuendo regional claramente identifica-



ble. Ciertos elementos de los motivos, las técnicas de tejido y los estilos de las vestimentas que están representados en las figurillas de Lagartero aparecen también en otros lugares correspondientes al periodo Clásico maya. Lo que es específico de Lagartero (y de otros lugares cercanos en los que se han encontrado figurillas y cerámica al estilo de Lagartero, según expondrá Ekholm en un trabajo que prepara actualmente) es el uso del glifo *chuen* en los dibujos de monstruos, así como el complejo de atuendos y diseños, que no tienen paralelo en ninguna parte.

Las figurillas de Lagartero ofrecen una de las muestras más detalladas de los antiguos

vestidos y motivos gráficos mayas. Fueron hechas en ese lugar al final del periodo Clásico, probablemente para una ceremonia conmemorativa de un final de ciclo, y por la amplia variedad de atuendos que en ellas pueden apreciarse, constituyen un verdadero catálogo de la moda clásica que se usaba en Lagartero poco antes del fin de la época.

Bibliografía

Anawalt, Patricia Rieff, *Indian Clothing before Cortes; Mesoamerican Costumes from the*

183. The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1931.

Christensen, Bodil, "Otomi Looms and Quechquemilt from San Pablito, Puebla, Mexico". *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology*, No. 78, Carnegie Institute of Washington, Washington, 1947.

Clarkson, Persis Banvard, *Classic Maya Attire as Indicators of Status, Role, and Function*. Tesis de Maestría, Department of Archaeology, University of Calgary, Calgary, 1979.

Codices, (*The Civilization of the American Indians Series*: Núm. 156), University of Oklahoma Press, Norman, 1981.

Benson, Elizabeth P., *Ritual Cloth and Palenque Kings*. En "The Art, Iconography & Dynastic History of Palenque, Part III", edición de Mule Greene Robertson, pp. 45-58. *The Proceedings of the Segunda Mesa Redonda de Palenque, 1974*, Pre-columbian Art Research, The Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach, California, 1976.

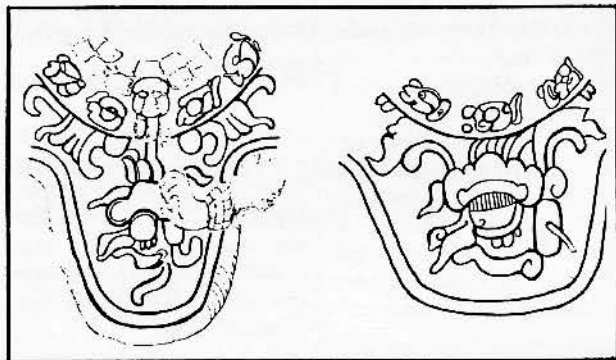
Butler, Mary, *Dress and Decoration of the Maya Old Empire*. *The Museum Journal*, Vol. XXII, No. 2, pp. (154)155-

Cordry, Donald, y Dorothy Cordry, *Mexican Indian Costumes*. University of Texas Press, Austin, 1968.

Delgado Pang, Hildegard Schmidt, *Aboriginal Guatemala*

²² Dibujos de flores en el chaleco de un hombre sentado (arriba), y en el frente y la parte posterior del huipil, de costados abiertos, de una mujer sentada

²³ Motivos del búho y de la muerte en huipiles de costados abiertos, en figurillas de mujeres sentadas.



Handweaving and Costume. Tesis de doctorado (Ph.D.), Department of Anthropology, Indiana University, Terre Haute, 1963.

———, Similarities Between Certain Spanish, Contemporary Spanish and Mesoamerican Textile Design Motifs. *Ethnographic Textiles of the Western Hemisphere: Irene Emery Roundtable on Museum Textiles, 1976 Proceedings*, pp. 388-404, The Textile Museum, Washington, 1976.

Edmonson, Munro S., *The Book of Counsel: The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala.* *Publication of the Middle American Research*

Institute, No. 35. Tulane University, New Orleans, 1971.

Ekholm, Susanna M., *The Lagartero Figurines.* En *Maya Archaeology and Ethnohistory*, edición de Norman Hammond y Gordon R. Willey, pp. 172-186, University of Texas Press, Austin, 1979a.

———, *The Significance of an Extraordinary Maya Ceremonial Refuse Deposit at Lagartero, Chiapas, Actes du XLII^e Congrès International des Americanistes*, Vol. VIII, pp. 147-159, Société des Americanistes, Musée de l'Homme, Paris, 1979b.

———, *The Lagartero Ceramic "Pendants"*, estudio pre-

sentado en la Cuarta Mesa Redonda, Palenque, Chiapas, University of Texas Press, Austin. En prensa, 1980.

———, *The Lagartero Regional Style of Maya Mold-made Figurines.* Estudio presentado en Mesoamerican Figurines: Their Archaeological Contexts and Iconographic Meanings, a University Seminar on Primitive and Pre-Columbian Art, Columbia University, New York, 1981.

———, *Una ceremonia maya de fin de ciclo, estudio presentado en Cuarenta Años de Investigaciones Antropológicas en Chiapas: Conmemoración, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.* Gobierno del Estado de Chiapas. En prensa, 1982.

———, *End-of-Haab Ceremonies: Possible Ancient Muluc-year Rites at Lagartero.* Estudio presentado en la Quinta Mesa Redonda de Palenque, Palenque, Chiapas, 1983.

Graham, Ian and Eric Von Euw, *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, Vol. 3, Parte 1. Peabody Museum, Harvard University, Cambridge, 1977.

Haury, Emil W., *Maya Textile Weaves.* Ms., Tozzer Library, Peabody Museum, Harvard University, Cambridge, 1933.

Johnson, Irmgard Weitlaner, *Chiptic Cave Textiles from Chiapas, Mexico.* *Journal de la Société des Americanistes*, Vol. XLIII, pp. 137-147, Paris, 1954.

———, *Basketry and Textiles*, en "Archaeology of Northern Mesoamerica, Part 1", edición de Gordon F. Ekholm e Ignacio Bernal, pp. 297-321, *Handbook of Middle American Indians*, edición de Robert Wauchope, Vol. 10, University of Texas Press, Austin, 1971.

Kidder, Alfred Vincent, *The Artifacts of Uaxactun.* *Carnegie Institution of Washing-*

ton Publication 376, Washington, 1947.

———, *Certain Archaeological Specimens from Guatemala.* *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology*, Vol. 4, No. 92, Carnegie Institution of Washington, Division of Historical Research, Washington, 1949

Kidder, Alfred V.; Jess D. Jennings; y Edwin M. Shook, *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala.* *Carnegie Institution of Washington Publication 561*, Washington, 1946.

King, Arden R., *Archaeological Remains from the Cintalapa Region, Chiapas, Mexico.* *Middle American Research Records*, Vol. 1, No. 4, pp. 70-99, Tulane University, New Orleans, 1955.

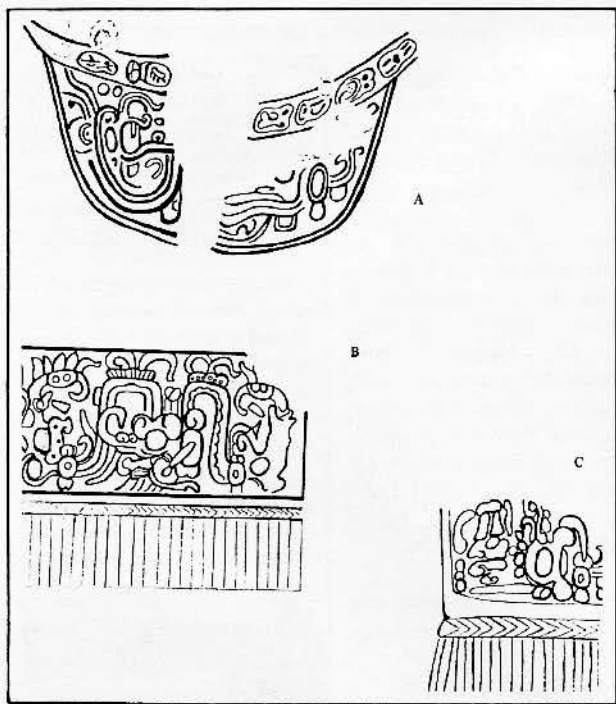
Lechuga, Ruth D., *El traje indígena de México.* Panorama Editorial, S.A., México, 1982.

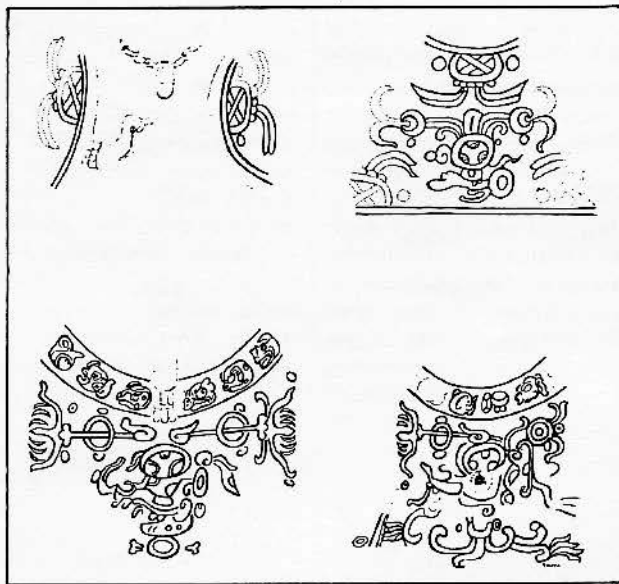
Mahler, Joy, *Textiles and Textile Impressions.* En *Mayapan, Yucatan, Mexico*, por H. E. D. Pollock, Ralph L. Roys, T., Proskouriakoff, y A. Ledyard Smith, pp. 403-405, *Carnegie Institution of Washington Publication 619*, Washington, 1962.

———, *Garments and Textiles of the Maya Lowlands*, en *Handbook of Middle American Indians*, edición de Robert Wauchope, Vol. 3, "Archaeology of Southern Mesoamerica, Parte 2", edición de Gor-

24 *Monstruos que aparecen al frente y en la parte posterior de un huipil de costados abiertos que viste una mujer sentada*

25 a) *Monstruo que aparece en la toga redondeada de un hombre sentado; b) Motivo bicéfalo que aparece como fondo del perfil de un monstruo en la capa frontal de una figurilla masculina, sentada; c) Figura que sale de las fauces de una serpiente, en la toga de un hombre sentado*





don R. Willey, pp. 581-593, University of Texas Press, Austin, 1965.

Mastache de Escobar, Alba Guadalupe, *Técnicas prehispánicas del tejido*. (Serie Investigaciones XX). Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1971.

———, Textiles from the Cueva de la Media Luna, Chiapas Mexico: Preliminary Report, *Archaeological Textiles: Irene Emery Roundtable on Museum Textiles; 1974 Proceedings*, pp. 142-147. The Textile Museum, Washington, 1974.

Miller, Mary, The Murals of Bonampak. Tesis de doctorado (Ph. D.), Department of Anthropology, Yale University, New Haven, 1981.

Morris, Walter F., Jr., *A Catalog of Textiles and Folkart of Chiapas, Mexico*. 2 vols. Edición privada del autor, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 1979

———, Warped Glyphs: A Reading of Maya Textiles. Estudio presentado en la Cuarta Mesa Redonda de Palenque. University of Texas Press, Austin. En prensa, 1980.

———, Lagartero Textile Impressions. En "The Figurines of Lagartero", por Susanna M. Ekholm y Walter F. Morris, Jr. *Papers of the New World Archaeological Foundation*, Brigham Young University, Provo. En preparación, n.d.a.

———, The Textile Impressions of the Soconusco Coast Projects, reporte para Barbara Woorhies, directora del proyecto, Department of Anthropology, University of California, Santa Barbara, n.d.b.

———, The Textiles of Piñuela Cave. En el reporte sobre la excavación de la cueva de Piñuela, por John Clark y Walter F. Morris, Jr. *Papers of the New World Archaeological Foundation*, Brigham Young University, Provo. En preparación, n.d.c.

O'Neale, Lila M., Early Textiles from Chiapas, Mexico. *Middle American Research Records*, Vol. 1, No. 1, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans, 1942.

Pendergart, David M., *Excavations at Altun Ha, Belize, 1964-1972*, Vol. 2, Royal Ontario Museum, Toronto, 1982.

Pohl, Mary, Ritual Continuity and Transformation in Mesoamerica: Reconstructing the Ancient Maya *Cush* Ritual, *American Antiquity*, Vol. 46, No. 3, pp. 513-529, Society for American Archaeology, Washington, 1981.

Pohl, Mary, and John Pohl, Ancient Maya Cave Rituals. *Archaeology*, Vol. 36, No. 3, pp. 28-32, Archaeological Institute of America, New York, 1983.

Proskouriakoff, Tatiana, A Study of Classic Maya Sculpture. *Carnegie Institution of Washington, Publication 593*, Washington, 1950.

Ruz Lhuillier, Alberto, Exploraciones arqueológicas en Palenque, 1955. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 1956, Vol. X, No. 39, pp. 69-116, Secretaría de Educación Pública, México, 1958.

Schellhas, Paul, Comparative Studies in the Field of Maya Antiquities. En "Mexican and Central American Antiquities, Calendar Systems, and History", por Eduardo Seler, E., Förstemann, Paul Schellhas, Carl Supper, y E. P. Dieseldorff, pp. 591-622, *Bureau of American Ethnology, Smithsonian Institution, Bulletin 28*, Washington, 1904.

Shook, Edwin M., Archaeological Survey of the Pacific Coast of Guatemala, en "Archaeology of Southern Mesoamerica, Part 1", edición Gordon R. Willey, pp. 180-194, *Handbook of Middle American Indians*, edición de Robert Wauchope, Vol. 2, University of Texas Press, Austin, 1965.

Smith, A. L., y Karl Ruppert, Excavations in Housemounds at Mayapan: IV, *Current Report*, No. 36. Department of Archaeology, Carnegie Institution of Washington, Washington, 1956.

Spinden, Herbert J., *A Study of Maya Art; Its Subject Mat-*

ter and Historical Development. Dover Publications, New York, 1975.

Tate, Carolyn, The Maya Cauac Monster; Visual Evidence for Ancestor Veneration Among the Ancient Maya, Tesis de maestría, Art History Department, The University of Texas, Austin, 1980.

———, The Maya Cauac Monster's Formal Development and Dynastic Contexts. *Pre-columbian Art History: Selected Readings*, edición de Alana Cordry-Collins, pp. 33-54. Peek Publications, Palo Alto, 1982.

Thompson, J. Eric S., A Presumed Residence of Nobility at Mayapan. *Current Reports*, No. 19. Department of Archaeology, Carnegie Institution of Washington, Washington, 1954.

———, *Maya Hieroglyphic Writing*. Tercera edición. University of Oklahoma Press, Norman, 1978.

Villacorta, C. J. Antonio y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas*, segunda edición, Tipografía Nacional, Guatemala, 1977.

Woodbury, Richard, and Aubrey S. Trik, *The Ruins of Zaculeu, Guatemala*, 2 vols., United Fruit Company, Boston (William Byrd Press, Richmond), 1953.

26. Monstruos con el motivo chuen incrustado en sus frentes, que aparecen en la parte posterior de una rebozo que porta una mujer sentada (el frente y la parte posterior se muestran arriba), y también al frente y en la parte posterior de un huipil que viste otra mujer sentada

Cuadro 1. Impresiones textiles precolombinas mayas y zoques

Fuente	Lugar	Periodo	Lugar de hallazgo	Técnica	Número	Hebras por cm. cuadrado (+)
Kidder, Jenninge y Shook: 1946: 98-99	Kaminaljuyu, Guatemala	Preclásico	Paredes de tumba	sencilla	1	4 x 4
			eficie - arriba	sencilla	1	17 x 11
			recipiente - abajo	sencilla	1	3 x 8
Woodbury y Trik 1953: 279-280	Zacaleu, Guatemala	Atzan	Tela sobre ofrendas funerarias.	sencilla	1	4 x 4
		Chinaq	Sobre unión de mitades de recipiente	sencilla	1	7 x 7
Pendergast 1982: 61-62	Altún Ha, Bécice	Clásico	En vasijas, paredes de tumbas y el piso	sencilla	1	13 x 15 (++)
				sencilla	1	22 x 22 (++)
Kidder 1947: 70	Uaxactún, Guatemala	Clásico	En tumbas	sencilla	1	20 x 20
Clarkson 1979: 16	Tikal, Guatemala	Clásico	En paredes de tumba	-	-	-
Ruz 1958: 208	Palenque, Chiapas	Clásico	En techos de tumba	sencilla abierta	3	-
Morris: n. d. a.	Lagartero, Chiapas	Clásico Tardío	Decoración de figurillas, interior de construcciones, superficie de placas	sencilla	34	8 x 10.8
				media canasta	2	7 x 9.5(2) pr.
				canasta	1	10 x 6(2)
Woodbury y Trik 1953: 279-80	Zaculeu, Guatemala	Xinabahul Clásico Tardío	Interior cóncavo de un fragmento de pedernal quemado	sencilla abierta	3	7 x 7 pr.
			Interior del mango de un incensario	sencilla abierta	1	11 x 12
				sencilla abierta	1	5 x 6
				sencilla abierta	1	8 x 9.5
				sencilla abierta	1	8.5 x 8.5
Kidder			Interior cóncavo de fragmento o figurilla	sencilla abierta	2	11 x 11 ambos
			Sobre los dos lados de (a)	canasta	1	5(2) x 5(3)
			un fragmento rectangular (b)	canasta	1	4(2) x 6(3)
Morris: n. d. b.	Costa de Soconusco, Chiapas, Zoque (?)	Clásico Tardío y Postclásico	En fragmento de comal e interiores de recipiente	sencilla abierta	138	9.4 x 8.4 pr.
				media canasta	73	9.6 x 7.3(2) pr.
				canasta	8	7.3(2) x 5.6(2) pr.
Kidder 1949: 14-15	Rabinal, Guatemala	Postclásico Tardío	Interior de jarro modelado	sencilla abierta	1	10 x 10
Kidder 1949: 13-14	Suchitipéquez, Guatemala	Postclásico Tardío	En fragmentos de comal	sencilla	1	9 x 9
			En fragmentos de comal	con franjas de media canasta	1	7 x 7
				media canasta	1	7 x 7(2)
				con franjas de canasta	1	7 x 7(2)
Shook 1965: 188-189			En fragmentos de comal	-	muchos	-
Mahler 1962: 404	Mayapán, Yucatán	Postclásico Tardío	Interior de vasija	media canasta	1	8 x 4.8(2)
			Interior de vasija	media canasta	1	16.8 x 10.4(2)
			En estuco	"sencilla muy fina"	1	-

* Si la trama del tejido se compone de más de una hebra por centímetro, el número de hebras aparece entre paréntesis; así, 3 x 3(2) indica tres hebras longitudinales por tres pares de hebras transversales por centímetro.

** Un análisis de las fotografías de estas impresiones revela una cantidad de hebras menor, de 10 x 10 por centímetro aproximadamente.

