

# EL TAMBOR VERTICAL ENTRE LOS MAYAS PREHISPÁNICOS\*

Dossier

**Diana Yolanda Peralta Cervantes**

UNAM, Posgrado en Estudios Mesoamericanos.

## Resumen

Uno de los instrumentos sonoros más destacado entre los mayas prehispánicos fue el tambor vertical, el cual se dibujó en su plástica, se ha encontrado en hallazgos arqueológicos y fue mencionado por los cronistas españoles. Su presencia se ha identificado en diversos momentos de la vida de estos pueblos, relacionado a seres humanos y seres sobrenaturales, razones que hacen de él un instrumento de interés para la investigación científica, por lo que en este trabajo se estudia al tambor vertical en sus variadas formas. Se parte de las voces para designarlo, los personajes relacionados con él, desde su creador, el encargado de tañerlo y su custodio. Se aborda la manera en la que se percutía y se analizan los sonidos emitidos por el membranófono, inmerso en distintos contextos.

## Abstract

The vertical drum was one of the most important and resonant musical instruments among the Pre-Columbian Maya. They depicted it in their drawings, it has been found in archeological discoveries and it was mentioned by Spanish chroniclers. We can see it during different moments in Maya history, since it had a relation with both human and supernatural beings. Thus, the vertical drum becomes interesting for scientific research. In this paper we study the vertical drum in its different shapes, as well as the people who could have been related to it, such as its creator, the person who played it and its guardian. We talk about the way it was drummed and we analyze the sounds produced by its membranophones, as we can identify them in different contexts.

**Palabras clave:** tambor, membranófono, música, iconografía maya, seres sobrenaturales, dioses

**Key words:** drum, membranophones, music, Maya iconography, supernatural entities, gods

## Introducción

El tambor vertical en la vida de los mayas prehispánicos tuvo un papel muy relevante, ya que fue uno de los instrumentos percutidos por dioses y personajes con importancia social dentro de la comunidad. Se dibujó en distintos soportes como vasos cerámicos policromos, códices y muros, y también fue mencionado en las crónicas españolas, todas ellas fuentes en las que se aprecia en diversos contextos.

Dada la importancia de este instrumento sonoro, en el presente trabajo se hablará de él ubicándolo entre los años 600 a 1524 d.C., pertenecientes a los períodos Clásico Tardío y Posclásico, en las Tierras Bajas del Sur —Petén mexicano y guatemalteco—, las Tierras Altas de Guatemala —región de Chamá— y las Tierras Bajas del

Norte —península de Yucatán—, (figura 1), por ser en estas zonas donde se cuenta con mayores evidencias iconográficas e historiográficas sobre él.

Los tambores estudiados en esta investigación son considerados membranófonos por la organología —ciencia que estudia a los instrumentos musicales y su clasificación, (Latham *et. al.*, 2009: 942). Se trata de instrumentos constituidos por una membrana colocada sobre una caja de resonancia, que generan su sonido por la vibración de dicha membrana en tensión. Estos membranófonos pertenecen a la categoría tubular, con cuerpos de diferentes formas como de copa, también conocidos como de mano, los cuales tienen dos variantes: vaso lámpara y vaso pedestal; cilíndrica; barril; semicónica; y un «tambor con elementos antropomorfos» (figura 2).

El tambor en las zonas estudiadas fue llamado con distintos nombres. En las Tierras Bajas del Sur y Altas de Guatemala —zona de Chamá—, posiblemente se le

\* Este artículo es parte de una investigación que realicé como miembro del proyecto *Universos Sonoros Mayas. Un estudio diacrónico de la acústica, el uso, función y significado de sus instrumentos musicales*, del Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, coordinado por la Dra. Francisca Zalaquett y la Dra. Martha Iliá Nájera, al cual agradezco su apoyo, el que hago extensivo a la Dra. María Eugenia Gutiérrez por la oportunidad que me brindó para presentarlo en *KinKaban*.

conoció como *lajte'*, (Aulie y Aulie, 1978: 71) palabra del idioma ch'ol, que durante el Clásico fue la lengua de prestigio hablada en estas regiones (Véase Pérez Suárez, 2004: 6) aunque no se puede afirmar con seguridad, ya que hasta el momento no hay glifos que lo llamen así. Mientras que en las Tierras Bajas del Norte, durante el siglo XVI, en los diccionarios coloniales el tambor vertical fue registrado como *pax*, y se puede creer que así se le conoció antes de la llegada de los europeos. La voz *pax* es un término polisémico que se utiliza también para referirse a cualquier otro instrumento musical de percusión, de cuerdas y de teclas —cuerdas y teclas después del contacto español—; a la acción de tocarlos; a la música, tocata o composición, o bien para nombrar al décimo sexto mes del calendario maya antiguo (Acuña, 1978: 485; 1993: 604; Arzápalo Marín, 1995: T. 1, 629; T. 3, 2031; Barrera Vásquez, 1980: 635; Álvarez, 1980: 627; Swadesh, 1970: 73) en el que los guerreros celebraban sus ceremonias y percutían en las contiendas el llamado *chak pax*: tambor de guerra (Barrera Vásquez, 1980: 80). También se sabe que este instrumento sonoro fue conocido como *zacatán*. En cuanto a esta palabra, conocemos de ella gracias a que en el texto maya de *Los Cantares de Dzitbalché* se emplea para referirse al tambor vertical (Nájera Coronado, 2007: 170).

Importante es tomar en cuenta también que los cronistas europeos se refieren a él como “atabalejo” (Díaz del Castillo, 1984: 73), “atambor” (Landa, 1973: 218; Sánchez de Aguilar, 1999: 96-97), “atabal” (Landa, 1973: 38), “atanbal” (García de Palacio, 2009: 27) y “atabalillos” (Herrera, 1952: 280).

Sabemos gracias a las fuentes coloniales que el encargado de la elaboración de los membranófonos en la península de Yucatán era el personaje conocido como «*ah men pax*: hacedor de tambores, el hacedor de ellos» (Álvarez, 1980: 627; Rivera y Rivera, 1980: 42). Desafortunadamente se ignora el proceso de manufactura.

En cuanto a los materiales empleados en los tambores, se utilizaron para la membrana pieles de animales, como el mono, el jaguar o el ciervo (Nájera Coronado, 1987: 138; Ayala Garza, 2008: 111) que iban fijadas con tensores (Ruz, 1995: 33), pegamentos vegetales, cuerdas o clavijas (Rivera y Rivera, 1980: 31), y para la caja de resonancia, madera y cerámica. Ya que la madera y las pieles son materiales perecederos, no contamos con tambores contruidos con estos componentes —como es el caso de tambores pertenecientes a otras culturas mesoamericanas que habitaron en distintas regiones, que debido a otro tipo de condiciones climáticas sí han llegado hasta la actualidad—. Algunos membranófonos estuvieron “decorados”, esto desde el punto de vista occidental, ya que para los mayas, dichas “decoraciones” pudieron tener algún significado (figura 3).

Por la iconografía y la arqueología tenemos conocimiento de que los tambores en forma de copa fueron

hechos de cerámica con membrana de piel animal. La variante vaso lámpara se caracteriza por tener un cuerpo bulboso u orbicular entre una base pedestal y un cuello corto o largo. Los cuerpos de la variante vaso pedestal generalmente se caracterizan por un cuerpo superior con bordes verticales, montado sobre una base pedestal en forma tubular (figura 4). (Véase Rodens, 2009: 16-18).

Para el caso de los tambores de forma cilíndrica, basándonos en evidencias iconográficas sabemos que fueron manufacturados de troncos ahuecados —no se tiene conocimiento de qué tipo de madera fue empleada— y cubiertos con una membrana estirada en el lado opuesto de los soportes —para estos tambores se realizaron soportes de patas rectangulares y esféricas—. Éstos fueron hechos de diferentes dimensiones, identificadas en tres variantes, de acuerdo a Vanessa Rodens (2009): la primera agrupa tambores cuyos diámetros tienen aproximadamente la misma longitud que el antebrazo del tamborilero, mientras que la altura alcanza hasta su pecho o los hombros. La segunda variante se conforma por tambores de altura mediana, la cual alcanza hasta las caderas o el abdomen de los músicos. A la tercera variante pertenecen tambores cuya altura alcanza hasta las rodillas de los tamborileros o más abajo (Rodens, 2006: 51-52). Algunos de éstos, como los casos de los dibujados en los vasos cerámicos 9-I y 21-T<sup>1</sup>, han sido llamados «alargados horizontalmente», ya que tienen diámetros más amplios a comparación de los otros ejemplares de este tipo, —el caso de los tambores del vaso cerámico 21-T son los que cuentan con soportes esféricos (figura 5).

En cuanto a los membranófonos de forma de barril dibujados en los códices *Dresde* y *Madrid*, no se puede asegurar de qué material era su caja de resonancia, pero la membrana seguramente era de piel. Éstos se caracterizan por tener una caja de resonancia “ovalada” y, como soporte, los del *Códice Madrid* tienen patas rectangulares largas, mientras que en los del *Dresde* no se aprecian (figura 6).

Tampoco de los tambores de forma semicónica se puede asegurar de qué material está realizada su caja de resonancia. Éstos «eran de un solo parche [de piel], y no contaban con patas» (Rodens, 2006: 52). Ejemplos de ellos son los plasmados en los vasos cerámicos policromos 19-R y 20-S (figura 7).

Del tambor de forma antropomorfa sería especulativo afirmar de qué materiales está constituido. Claramente se distingue una membrana y bajo ésta una caja de resonancia, compuesta por lo que parece representar una “cabeza”, se percibe el “ojo”, tal vez el “cabello”, una “boca” entreabierta y no tiene soportes (figura 8).

En la península de Yucatán, durante el período virreinal, se tuvo noticia de que el *ah pax* (Barrera Vásquez, 1980: 635) o *ah bolon pax che* (Arzápalo Marín, 1995: T. 1, 39; T. 3, 1444) era quien se ocupaba de percutir el tambor vertical, una actividad sagrada realizada también por los

<sup>1</sup> En esta investigación se realizó una clasificación propia de los vasos cerámicos policromos fotografiados por Justin Kerr, por lo que no se

utiliza la clasificación de éste. Al pie de cada imagen se encuentra la equivalencia con el catálogo del autor disponible en: [www.famsi.org](http://www.famsi.org)

dioses en los códices *Dresde* y *Madrid*, por lo que los seres humanos al desempeñar esta función se equiparaban con las deidades al ser como ellos, creadores y emisores de sonidos, y por lo tanto gozaban de un lugar importante en la sociedad maya, ya que pertenecían a las cortes de los mandatarios. Los músicos y los danzantes son considerados por Francisca Zalaquett (2015: 43) como «ejes de comunicación» entre distintos grupos sociales, ya que ellos eran los encargados de codificar y transmitir distintos elementos ideológicos provenientes de la élite gobernante a una mayor población a través de sus actividades.

La manera en la que el tambor se percucía era con las manos. Según la forma de éste, el músico podía estar de pie, sentado, hincado o en el acto de salir de algún lugar (figura 9). También podía cantar o tocar otro instrumento al mismo tiempo de percudir el tambor, lo cual muestra que los músicos eran polifacéticos (figura 10).

A los sonidos emitidos por los membranófonos se les conocía con cuatro nombres yucatecos: “*cilim cilim*: sonar como tambor” (Álvarez, 1980: 634; Rivera y Rivera, 1980: 44), “*pec*: sonido como de atabal” (Arzápalo Marín, 1995: T. 3, 2032), tamborileo (Thompson, 1977: 324), “*tilicnac*: ruido de los tambores cuando los tañen” (Álvarez, 1980: 634; Acuña, 1980: 44) y “*cucul nac*: cosa que haze ruido, como atambor” (Acuña, 1978: 39). El sonido de los tambores, en palabras de Antonio de Herrera (1952: 280), era «de sonido muy ronco». Desgraciadamente, no se conoce la forma de ejecución.

Sobre el encargado de su cuidado, Diego García de Palacio (2009: 27) y Pedro Sánchez de Aguilar (1999: 96-97) refieren que el *ah hol pop*, quien era el maestro de danza y canto, tenía a su cargo los instrumentos musicales, entre ellos el tambor vertical, además del *tunkul*, flautas, trompetas, conchas de tortuga, entre otros, y el lugar en el que los guardaba era la casa llamada *popol na*, en la que se juntaban, entre otras cosas, a enseñarse a bailar (Barrera Vásquez, 1980: 228-229; 1965: 11).

Distintos son los contextos en los que el tambor vertical fue empleado en la época prehispánica. Lo encontramos en rituales de temporalidad, de final de período como en *Los cantares de Dzitbalché* y en el inicio del año en el *Códice Madrid*, así como en lo relatado por fray Diego de Landa. Previo a la celebración del inicio del año nuevo se realizaba al anochecer del último día de los *wayeb* una ceremonia narrada en el *cantar doce* llamado «El apagamiento del anciano sobre el monte», de *Los cantares de Dzitbalché*, el cual menciona al tambor como uno de los instrumentos empleados durante la celebración:

Declina el sol en las faldas del cielo al poniente; [suenan] el *tunkul*, el caracol y el *zacatán* y se sopla la cantadora jicara. [...] Han llegado los músicos-cantantes, los farsantes, bailarines contorsionistas, saltarines y los corcovados y los espectadores. (Nájera Coronado 2007: 170-174).<sup>2</sup>

Iconográficamente vemos al tambor en la ceremonia de año nuevo de la página 37a del *Códice Madrid* (figura 11), que está siendo percutado por un personaje que se encuentra sentado. Diego de Landa en su *Relación de las cosas de Yucatán* narra cómo se realizaban los rituales de inicio de año. Cuando éste comenzaba en un día *kawak*, el tambor vertical era parte indispensable al marcar el ritmo de la ceremonia, durante ésta:

Hacían en el patio una gran bóveda de madera y llenábanla de leña por lo alto y por los lados, dejándoles en ellos puertas para poder entrar y salir. Después de hecho tomaban los más hombres sendos manojos de unas varillas muy secas y largas, atados; y puesto un cantor en lo alto de la leña, cantaba y hacía són con un **tambor** de los suyos, bailaban todos los de abajo con mucho concierto y devoción, entrando y saliendo por las puertas de aquella bóveda de madera, y así bailaban hasta la tarde en que dejando cada uno su manajo se iban a sus casas a descansar y a comer (Landa 1973: 69).

El tambor vertical, además de encontrarse inmerso en la temporalidad, también lo encontramos en los que se han considerado «espacios sagrados», ya que por no tenerse un contexto más amplio, no se puede afirmar de qué lugares se trata, como es el caso de las imágenes de los vasos cerámicos clasificados como: 5-E y 21-T (figura 12).

También se dibujó al tambor en danzas y en la posible preparación o culminación de éstas. El caso de la imagen del vaso 12-L se puede interpretar como una escena en la que los personajes se preparaban para la danza o representaban el momento posterior a ella (figura 13). Los casos de 7-G y 25-X escenifican justo el momento en el que se realizaba dicha actividad (figura 14).

El tambor vertical se encuentra cercano a los gobernantes, dado que este instrumento se percucía durante sus ceremonias de entronización. En éstas, «el acompañamiento consistía en cantos, sonidos de trompetas y conchas marinas y la percusión de tambores y caparzones de tortugas» (Martin y Grube, 2002: 15). Aparece en sus recintos junto a los músicos, como lo muestran las imágenes de los vasos 8-H y 24-W (figura 15) y posiblemente también los acompañaban después de la muerte, ya que las ofrendas con las que se sepultaban incluían, según Simon Martin y Nikolai Grube (2002: 15), «instrumentos musicales».

Una fuente iconográfica más que confirma la importancia del tambor en la vida de los soberanos son los murales de Bonampak, en los que se dibujó en los cuartos 1 y 3 (figura 16). En el muro del lado oriente del primer cuarto, entre la procesión de músicos y danzantes, sobresale un gran tambor cilíndrico que está siendo percutado por un personaje, mientras el gobernante *Yajaw Chan Muan* presenta a su hijo. En la tercera habitación donde se celebra el triunfo de la batalla representada en el cuarto 2, en la bóveda del lado poniente, un hombre de baja estatura cargado en andas percute un membranófono vertical de

<sup>2</sup> Las negritas son nuestras en todas las citas textuales.

forma cilíndrica. (Sobre la interpretación de las escenas de los murales véase Nájera Coronado, 1987).

Otro de los momentos de gran importancia para los mayas en el que el tambor se utilizó, fue la guerra. Las fuentes historiográficas mencionan sucesos durante el contacto español, en los que su sonido acompañó a las batallas. En la segunda expedición española, comandada por Juan de Grijalva en 1518, el capellán mayor de la armada en el *Itinerario* enviado al rey de España narra que a su llegada a la isla de la Santa Cruz, hoy Cozumel, cuando pudieron ver que en la orilla los mayas los observaban, se escuchó el estruendo de los tambores:

Casi al ponerse el sol vimos una torre blanca que parecía ser muy grande, a la cual nos llegamos, y vimos cerca de ella muchos Indios de ambos sexos que nos estaban mirando, y permanecieron allí hasta que la armada se detuvo a un tiro de ballesta de la dicha torre, la que nos pareció ser muy grande; y se oía entre los Indios un grandísimo estrépito de **tambores**, causado de la mucha gente que habita la dicha isla. (*Itinerario de la armada...* 2010: 2).

Bernal Díaz del Castillo relata en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* varios episodios en los que el sonido del tambor se escuchó en los enfrentamientos. En 1519, durante la expedición comandada por Hernán Cortés, cuando los españoles navegaban por el río «de Tabasco o de Grijalva», los mayas les advirtieron que no bajaran de sus embarcaciones, pero no les hicieron caso, lo cual motivó que se enfrentaran:

En toda la costa no había sino indios de guerra con todo género de armas que entre ellos se usan, tañendo trompetillas y caracoles e **atabalejos**; e como Cortés así vio la cosa, mandó que nos detuviésemos un poco y que no soltásemos tiros ni escopetas ni ballestas [...]. Luego comenzaron muy valientemente a nos flechar e hacer sus señas con sus **atabambos** para que todos sus escuadrones apchugasen con nosotros. (Díaz del Castillo 1984: 141).

Se ha propuesto que los ejércitos mayas del Posclásico Tardío estaban formados por escuadrones de soldados que poseían un control y comando basados en sistemas de comunicación visuales y sonoros. El primero consistía en el uso de banderas y estandartes, mientras que el segundo estaba compuesto por «silbidos, gritos e instrumentos musicales de percusión y viento, como **tambores de madera y cerámica**, maracas, silbatos, ocarinas, flautas de diversos materiales, trompetas de madera, cerámica y caracol» (Tejeda, 2013: 63), los cuales, además de marcar los ritmos de marcha y comunicar las órdenes de los estrategas militares, también servían para causar confusión e infundir temor al enemigo. Cada escuadrón estaba organizado en líneas y columnas y dividido en grupos. A la vanguardia iban los lazadores de proyectiles. Entre ellos estaban el jefe de guerra, los individuos que tocaban los instrumentos musicales y los portadores de estandartes y banderas. Detrás de ellos se colocaba la infantería de choque de combate. En medio del escuadrón iba el *jalach wiinik* o el *báatab* acompañado por un sacerdote. Se

colocaban estandartes e instrumentos musicales a la retaguardia del escuadrón para transmitir las órdenes de los gobernantes a sus jefes de guerra en pleno combate, ya que en ocasiones los señores mayas no entraban en combate directo, quedándose en un lugar seguro (véase Tejeda 2012; 2013).

Del período Clásico, en el vaso cerámico 3-C (figura 17) se representó una ceremonia sacrificial humana en un contexto guerrero, en el que el tambor vertical en forma de copa está siendo portado por un personaje. En la imagen se dibujó a cuatro parejas de «músicos-guerreros» de pie junto a prisioneros postrados en el piso, todos vistos de perfil. En escenas también de sacrificio sangriento, como los casos de los vasos 1-A y 10-J (figura 18), el sonido del tambor vertical, junto al de otros instrumentos como flautas, sonajas o caparazón de tortuga, fue requerido. En ambas imágenes, las víctimas se encuentran sobre una tarima.

En otro tipo de rituales como los del chamanismo del Clásico, representado en vasos cerámicos policromos, se aprecia una de las características de este fenómeno, que es la transmutación chamánica de seres que durante este ritual realizaron una metamorfosis animal. En este tipo de actos el tambor sobresale, siendo percutido por chamanes transformados en distintos animales, lo cual nos remite al glifo T539 (Véase Thompson, 1962) (figura 19) leído como *way*, que en maya yucateco significa «transfigurar por encantamiento» (Barrera Vásquez, 1980: 916), tal como se plasmó en los vasos. Sobre esto, dice Mercedes de la Garza que «los poderes de transmutación en animales de los gobernantes-chamanes eran voluntarios y formaban parte de sus capacidades sobrenaturales adquiridas» (Garza, 2012: 156). Diversas escenas ejemplifican dicha metamorfosis, como es el caso de la escena del vaso 4-D (figura 20) en el que un conejo tañe el tambor vertical.

Existe un conjunto de cuatro vasos cerámicos policromos identificados como 13-M, 14-N, 17-P y 22-U (figura 21), provenientes de la zona de Chamá, Guatemala, en los que el tambor vertical está siendo percutido por un armadillo, animal relacionado con el dios L, llamado «*Ha'al Ik' Mam*, Abuelo Materno, Negro de la Lluvia» —nombre propuesto por Érik Velásquez. Véase *Códice Dresde*. Parte I— deidad que está estrechamente relacionada con los chamanes, lo cual confirma que estas escenas tratan sobre chamanismo. Del dios L comenta Velásquez que «se ha propuesto que es uno de los gobernantes del inframundo o la contraparte telúrica del dios supremo, además de tener conexiones con la lluvia y el comercio. Este dios anciano se caracteriza por tener como principal insignia un sombrero de ala ancha con una efigie del ave *muwaan*» (Velásquez García, 2008: 55-56). Y, según Tomás Pérez —comunicación personal, 2016—, la capa que usa el dios en sus representaciones antropomorfas se asemeja a la concha del armadillo, por lo que se puede interpretar que en las presentes escenas el dios L se transformó en armadillo mientras percutió el tambor vertical. También encontramos al membranófono en otro tipo de contextos rituales, como es el caso de los vasos 2-B



y 11-K (figura 22), en los que en complejas escenas iconográficas de chamanismo está siendo tañido.

En los códices *Dresde* y *Madrid*, pertenecientes al período Posclásico, observamos que el tambor se dibujó en distintos contextos. En el *Dresde* p. 34a (figura 23), el tambor de mano es percutido por un personaje que al mismo tiempo agita una sonaja, también encontramos a otro que tañe un tambor en forma de U, otro que sopla una flauta, y otro más que lleva un objeto entre las manos. Además hay ofrendas, un incensario y una escalera. Todos éstos, rodeando un basamento piramidal en el que se encuentra la cabeza decapitada del dios del maíz o de su personificador, conformando una ceremonia agrícola donde, según Martha Ilia Nájera, se lleva a cabo el sacrificio simbólico del dios del maíz para conseguir la obtención del grano (véase Nájera Coronado, 1987: 138). En las páginas 29c y 68b de este manuscrito, el dios Chaak tañe el tambor (figura 24), quizá para que por medio de su sonido se provoque lluvia (Véase Thompson, 1988: 205, 246).

En el *Códice Madrid*, en las páginas 21a y 22a y b (figura 25), encontramos a los dioses Chaak, Itzamna', Ahan, y Nik percutiendo el tambor vertical, páginas incluidas en el apartado que Laura Sotelo propone que tienen como temática «agricultura y fertilidad» (véase Sotelo Santos, 2002: 48). En la página 21a, el membranófono está siendo percutido dos veces por Itzamna'. Del lado izquierdo de la escena, lo hace estando pintado de color azul, mientras que del lado derecho se le representó en blanco con puntos negros, tañendo un tambor roto. Laura Sotelo interpreta que «la imagen azul aludiría a un aspecto de fertilidad y vida, mientras que la que lleva los puntos negros se podría asociar con la destrucción y la muerte» (Sotelo Santos, 2002: 120). En medio de Itzamna' se encuentra el dios Nik —de acuerdo a la identificación de Gabrielle Vail. Véase *The Maya Hieroglyphic Codices*. Aunque no existe un consenso entre los investigadores sobre la identidad de este personaje—. En la página 22a vemos al dios Chaak realizando la misma acción, y en la 22b se observa una vez más a Itzamna', en esta ocasión con el dios Ahan. Debido a que Itzamna' es el dios supremo, inventor de la agricultura, quien rige el universo y controla los aspectos de fertilidad de éste; Nik quien está vinculado con las flores, los aromas, los sonidos y la regeneración propia de la juventud; Chaak, la deidad que preside la lluvia y la agricultura —a quien encontramos en ambos códices realizando la percusión del tambor—, y Ahan, numen de la agricultura, cuatro deidades que en las páginas estudiadas como características comparten la fertilidad y la percusión del tambor vertical, se puede interpretar que por medio del sonido del tambor pretendían conseguir abundancia de agua y de alimentos.

En la página 67a del *Códice Madrid* (figura 26) se encuentra lo que se ha denominado un tambor vertical de «forma antropomorfa», y en ella se aprecia a un personaje visto de perfil al que podríamos definir como el dios CH —de acuerdo a la clasificación de las deidades de Paul

Schellhas. Véase *Representation of Deities of the Maya Manuscripts*—. Este dios actúa sobre la tierra, es joven y de cuerpo encarnado, cuyo rostro tiene como elemento distintivo una mancha semejante a las que presentan la piel de jaguar alrededor de la boca. En esta escena percute el «tambor antropomorfo» con la mano izquierda y con la derecha agita una sonaja —a semejanza del personaje de la página 34a del *Códice Dresde*—, acción simbólicamente interesante, ya que el sonido de la sonaja representa al agua y el del tambor al trueno, según Tomás Pérez —comunicación personal, 2016—, lo cual sugiere que se buscaba obtener lluvia por medio de estos dos instrumentos.

### Reflexiones finales

El uso del tambor vertical entre los mayas, como se ha visto, queda evidenciado en diversas fuentes, lo cual muestra que fue uno de los instrumentos sonoros más destacados para este pueblo, que se percutió en las zonas estudiadas durante la época prehispánica.

Sabemos que posiblemente se conoció en las Tierras Bajas del Sur y las Altas de Guatemala —región de Chamá— como lajte', mientras que en las Tierras Bajas del Norte como *pax* y *zacatán*. Tenemos conocimiento iconográfico y arqueológico de que se realizaron diversas variedades de tambores, en las que se emplearon materiales como la madera, la cerámica y las pieles animales y que éstos estuvieron “decorados” y fueron elaborados por personajes conocidos en la península de Yucatán como *ah men pax*. También en esta zona, los personajes encargados de su percusión fueron identificados como *ah pax* o *ah bolon pax che*, los cuales formaron parte de un complejo escénico, perteneciente a las cortes de los mandatarios, quienes se encargaron de transmitir la ideología del poder a toda la población. Entre los tamborileros identificados en la plástica estudiada se encontraron seres humanos y seres sobrenaturales, mismos que tañían el tambor vertical con las manos y emitían los sonidos conocidos en la península como *cilim cilim*, *pec*, *tilicnac* y *cucul nac*. Las fuentes historiográficas nos dicen que el membranófono era custodiado por el *ah hol pop* y guardado en la casa conocida como *popol na*.

El tambor vertical fue empleado en distintos acontecimientos. Su sonido acompañó ceremonias de temporalidad, como el final y el inicio del año; estuvo presente en espacios sagrados, junto a diversos personajes; acompañó a las danzas; formó parte de la vida en el poder de los gobernantes, y más allá; su estruendo se escuchó en las guerras como un marcador sonoro, así como para causar confusión y temor a los enemigos; los músicos lo percutieron durante los sacrificios sangrientos; en las transmutaciones chamánicas fue tañido por seres sobrenaturales y, en las ceremonias agrícolas de los códices, su sonido también se escuchó.

Simbólicamente, el tambor puede ser considerado un *axis mundi*. Además de su forma vertical, comunica con su

sonido los tres niveles del universo, ya que lo percuten seres que tienen acceso a estos tres espacios. Y su sonido se asocia también a los sonidos primordiales, cuando Itzamna' creó el universo. Razones que hacen del tambor vertical un

instrumento sumamente importante en la vida de los mayas prehispánicos que nos lleva a comprender más acerca de su pensamiento.

**Figuras**

Dossier



Figura 1. Mapa del área maya en el que se muestran las tres zonas estudiadas. Imagen modificada por la autora, tomada de: Carlos Álvarez Asomoza, «Paisajes mayas».

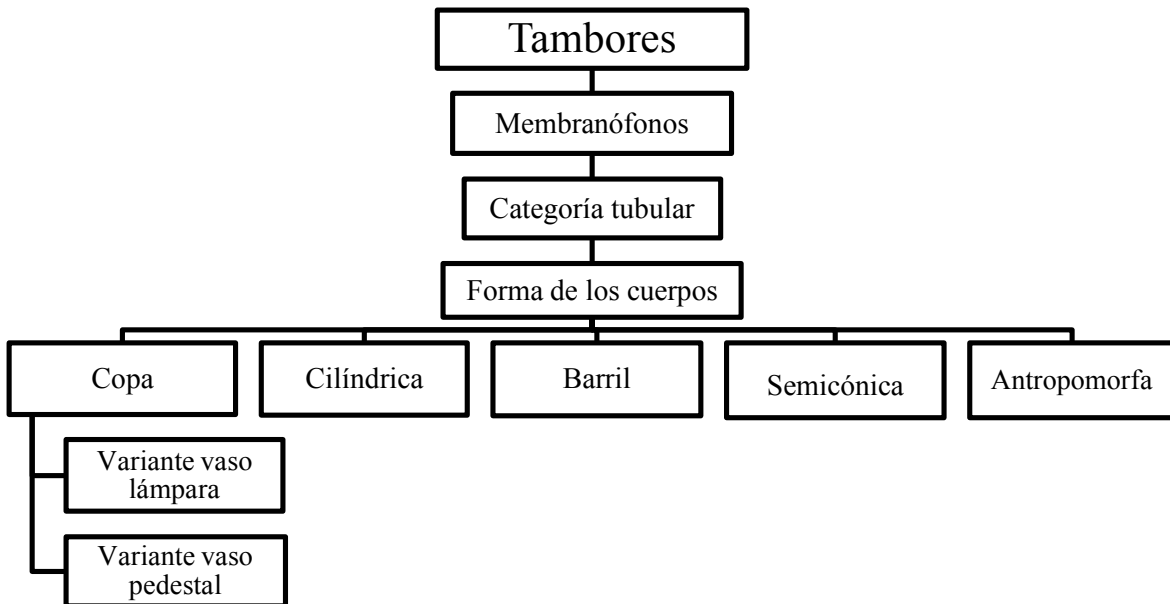


Figura 2. Diagrama que muestra la variedad de tambores verticales. Realizado por Diana Peralta.



Figura 3. Imágenes de tambores de madera y cerámica con «decoraciones». Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)  
 a). Tambor de madera con membrana de piel de jaguar. Fragmento del vaso cerámico policromo 13-M (K3040).  
 b). Tambor de cerámica 26-Y (K5361).



Figura 4. Tambores de forma de copa con sus variantes. Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)  
 a). Imagen modificada de un tambor de forma de copa, variante vaso lámpara. Fragmento del vaso cerámico policromo 8-H (K1563).  
 b). Tambor de forma de copa variante vaso lámpara, imagen modificada. Fragmentos del vaso cerámico 15-Ñ (K3051).



Figura 5. Tambores cilíndricos de diferentes dimensiones. Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)  
 a). Tambor cilíndrico que llega hasta el pecho del tamborilero. Fragmento del vaso cerámico policromo 22-U (K5104).  
 b). Tambor cilíndrico que llega hasta el abdomen del tamborilero. Fragmento del vaso cerámico policromo 10-J (K2781).  
 c). Tambor cilíndrico «alargado horizontalmente» con soportes esféricos, que llega hasta las rodillas. Fragmento del vaso cerámico 21-T (K5005).





Figura 6. Tambor de forma de barril del *Códice Madrid*, p. 21a. Versión Graz. Tomada de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)



Figura 7. Tambores de forma semicónica. Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)  
a). Tambor de forma semicónica. Fragmento del vaso cerámico policromo 19-R (K4120).  
b). Tambor de forma semicónica. Fragmento del vaso cerámico 20-S (K4969).

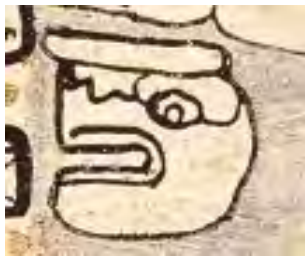


Figura 8. Tambor antropomorfo.  
Fragmento del *Códice Madrid*, p. 67a.  
Versión Museo de América, Madrid, España.  
<http://ceres.mcu.es/pages/Main>



Figura 9. Músicos percutiendo el tambor en distintas posiciones. Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)  
a). Músico de pie. Fragmento del vaso cerámico policromo 25-X (K8947).  
b). Músico sentado. Fragmento del vaso cerámico policromo 8-H (K 1563).  
c). Músico hincado. Fragmento del vaso cerámico policromo 16-O (K3247).





Figura 10. Músicos realizando otra actividad mientras percuten el membranófono. Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)  
 a). Músico saliendo de un caracol. Fragmento del vaso cerámico 20-S (K4969).

b). Músico cantando mientras tañe el tambor. Figurilla 3-C' (K7549), proveniente de Jaina, Campeche.

c). Músico percutiendo el tambor y agitando una sonaja al mismo tiempo. Fragmentos del vaso cerámico 15-Ñ (K3051).

Figura 11. Ceremonia de inicio de año. *Códice Madrid*, p. 37a. Versión Brasseur de Bourbourg y León de Rosny. Imagen modificada. Tomada de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)



Figura 12. Escenas que muestran al tambor vertical en «espacios sagrados». Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)

a). Imagen modificada del vaso cerámico policromo 5-E (K1507) en el que se ve al tambor vertical de forma cilíndrica entre distintos seres.



b). Imagen modificada del vaso cerámico 21-T (K5005). Se observan dos tambores cilíndricos alargados horizontalmente con soporte de patas esféricas.





Figura 13. Imagen modificada del vaso cerámico policromo 12-L (K3009), proveniente de la ciudad de Tikal. La escena se puede interpretar como la preparación de una danza o el momento posterior a ella. Tomada de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)



Figura 14. Escenas de danzas en las que el tambor vertical forma parte. Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)

a). Imagen modificada del vaso cerámico policromo 7-G (K 1549), un músico con el rostro pintado percute un pequeño tambor de mano.



b). Imagen modificada del vaso cerámico policromo 25-X (K8947) que muestra una danza de zancos en la que el sonido del tambor vertical fue participante.



Figura 15. El tambor vertical se encuentra en los recintos de los soberanos. Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)

Dossier

a). Imagen modificada del vaso cerámico policromo 8-H (K1563), un tambor de forma de copa es llevado por un personaje con el cuerpo pintado de color negro.



b). Imagen modificada del vaso cerámico policromo 9-I (K1645), se observa un tambor vertical cilíndrico alargado junto a un caparazón de tortuga.



Figura 16. Murales de Bonampak Chiapas, en los que el tambor vertical cilíndrico fue trazado.

a). Procesión de músicos en el muro del lado oriente del primer cuarto, Bonampak. Dibujo de Agustín Villagra, fotografía de Diana Peralta, Sala Maya, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.





b). Detalle muro oriente, primer cuarto, Bonampak. Imagen tomada de la web <https://www.google.com/bonampak>



c). El tambor vertical es percutido por un enano en la bóveda poniente del cuarto 3, Bonampak, Dibujo de Agustín Villagra, fotografía de Diana Peralta, Sala Maya, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



d) Dibujo modificado, tomado de Vanessa Rodens, 2004.

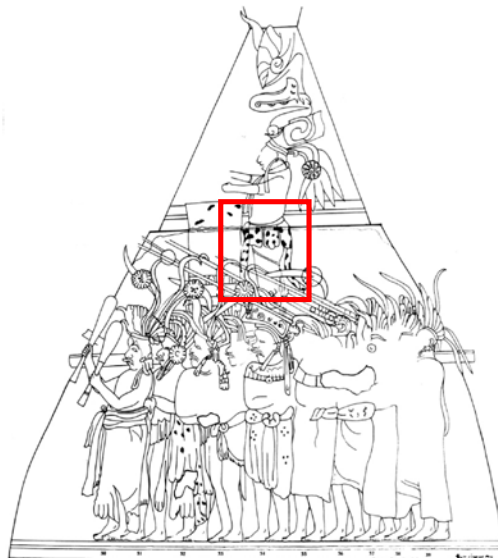




Figura 17. Sacrificio humano en un contexto guerrero. Imagen modificada del vaso cerámico policromo 3-C (K1082). Tomada de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)

Figura 18. Escenas de sacrificio humano en las que el tambor vertical acompaña los rituales. Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)



a). Imagen modificada del vaso cerámico policromo 1-A (K206).

b). Imagen modificada del vaso cerámico policromo 10-J (K2781).



Figura 19. Glifo T-539. Imagen modificada, tomada de Eric Thompson, 1962.





Figura 20. Imagen modificada del vaso cerámico policromo 4-D (K1208). *Way* percutiendo el tambor vertical.  
Imagen tomada de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)



Figura 21. Conjunto de escenas plasmadas en vasos cerámicos policromos cuyo origen es la región de Chamá Guatemala, en las que armadillos percuten el tambor vertical.  
Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)

Imagen modificada del vaso cerámico policromo 13-M (K3040).

Imagen modificada del vaso cerámico policromo 14-N (K3041).







Imagen modificada del vaso cerámico policromo 17-P (K3332).

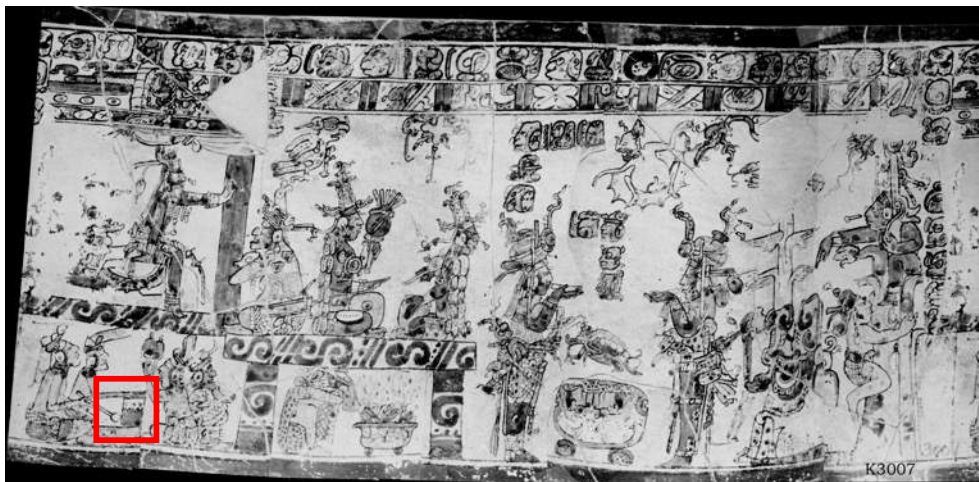
Imagen modificada del vaso cerámico policromo 22-U (K5104).



Figura 22. Escenas rituales en las cuales el sonido del tambor está presente. Imágenes tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)



Imagen modificada del vaso cerámico policromo 2-B (K530), en la que un pequeño tambor cilíndrico es percutido.



En la esquina inferior izquierda de la escena se encuentran los músicos, uno de ellos percuta un pequeño tambor vertical. Imagen modificada del vaso cerámico policromo 11-K (K3007).





Figura 23. En la sección a de esta página 34 del *Códice Dresde*, se realiza una ceremonia agrícola. Versión Förstemann, imagen modificada. Imagen tomada de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)



Figura 24. El dios *Chaak* tañe el membranófono en el *Códice Dresde*. Versión Förstemann.

Imágenes modificadas, tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)

a). Página 29, *Códice Dresde*.  
En la sección c vemos al tambor vertical.

b). Página 68, *Códice Dresde*.  
El tambor vertical aparece en la sección b.

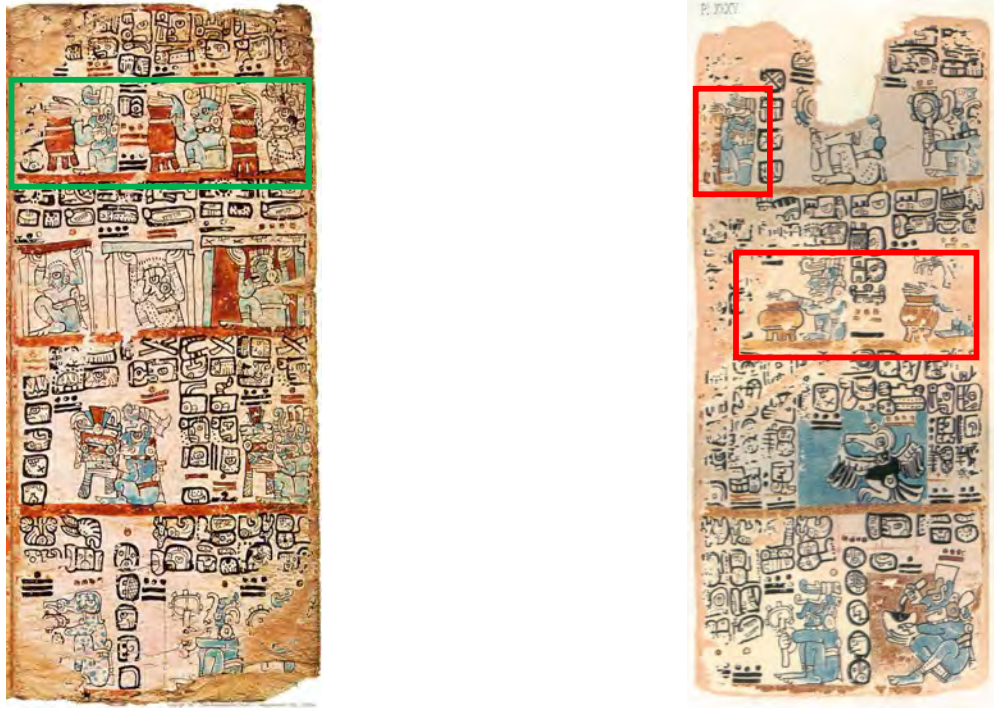


Figura 25. El tambor vertical de forma de barril es percutido por distintas deidades en el *Códice Madrid*.  
Imágenes modificadas, tomadas de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)

a) p. 21, versión Graz,

b) p. 22, versión Bourbourg y Rosny.



Figura 26. Dios CH percutiendo en la sección b, el tambor de forma antropomorfa, imagen modificada del *Códice Madrid*, p. 67.  
Versión Museo de América. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>



**Bibliografía**

- ACUÑA, René  
1978 *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Cuadernos 15).
- 1993 *Bocabulario de Maya Than*, (edit.). México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Fuentes para el estudio de la cultura maya, 10).
- AULIE H. Wilbur y Evelyn W. Aulie  
1978 *Diccionario ch'ol-español, español-ch'ol*. México: Secretaría de Educación Pública. (Vocabularios y Diccionarios Indígenas Mariano Silva y Aceves, 21).
- ÁLVAREZ, María Cristina  
1980 *Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ARZÁPALO Marín, Ramón (edit.)  
1995 *Calepino de Motul: diccionario maya-español*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AYALA Garza, Daniel Ernesto  
2008 *La actividad musical en las representaciones pictóricas de los vasos mayas del periodo Clásico*. Tesis de licenciatura. Mérida Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán.
- BARRERA Vásquez, Alfredo (trad., notas e introd.)  
1965 *El libro de los Cantares de Dzitbalché*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 1980 *Diccionario Maya Cordemex. Maya-Español. Español-Maya* (edit.). México: Cordemex.
- DÍAZ del Castillo, Bernal  
1984 *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed., introd. y notas de Miguel León Portilla. Madrid. (Historia 16).
- GARCÍA de Palacio, Diego  
2009 *Visita de Diego García de Palacio a Yucatán, 1583*. Ed. anotada y crítica de Inés Ortiz Yam y Sergio Quezada. México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Fuentes para el estudio de la cultura maya, 19).
- GARZA, Mercedes de la  
2012 *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Fondo de Cultura Económica.
- HERRERA, Antonio  
1952 *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*. Madrid.
- LATHAM, Alison (coord.)  
2009 *Diccionario enciclopédico de la música*. Trad. Sáez. México: Fondo de Cultura Económica. (Tezontle).
- LANDA, Diego de  
1973 *Relación de las cosas de Yucatán*. Introd. de Ángel María Garibay. México: Porrúa.
- MARTIN, Simon y Nikolai Grube  
2002 *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*. Trad. Lorenzo Ochoa y Fernando Borderas. México: Planeta.
- NÁJERA Coronado, Martha Iliá  
1987 *El don de la sangre en el equilibrio cósmico. El sacrificio y el autosacrificio sangriento entre los antiguos mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1991 *Bonampak*. México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- 2007 *Los cantares de Dzitbalché en la tradición religiosa mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RIVERA y Rivera, Roberto  
1980 *Los instrumentos musicales de los mayas*. México: Secretaría de Educación Pública/ Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- RODENS, Vanessa  
2004 *Trommeln der präkolumbischen Maya-Kultur*. Bonn: Instituto de Antropología Americana/Universidad de Bonn.
- 2006 "U bah tu yal pat. Tambores de parche mayas prehispánicos". En: Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés, *Tradiciones de Guatemala 66*. Guatemala: Universidad de San Carlos.
- SCHELLHAS, Paul  
1904 "Representation of Deities of the Maya Manuscripts", en *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Anthropology*, v. 4, núm. 1. Cambridge.
- SOTELO Santos, Laura Elena  
2002 *Los dioses del códice Madrid. Aproximación a las representaciones antropomorfas de un libro sagrado maya*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SWADESH, Mauricio  
1970 *Diccionario de elementos del maya yucateco colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Cuadernos, 3).
- TEJEDA Monroy, Eduardo  
2012 *La guerra en las Tierras Bajas Septentrionales mayas durante el Posclásico Tardío. Organización, desarrollo y táctica militar después de la caída de Mayapán*. Tesis de licenciatura en Arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública. II.
- 2013 "La guerra y los ejércitos prehispánicos en el área maya". En: *Historia de los ejércitos mexicanos*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México/Presidencia de la República. II. Pp. 43-68.
- THOMPSON, J. Eric S.  
1962 *A Catalog of Maya Hieroglyphs*. Norman: Universidad de Oklahoma.
- 1977 *Historia y religión de los mayas*. México: Siglo XXI. (América Nuestra, 7).
- 1988 *Un comentario del Códice Dresde. Libro de jeroglíficos mayas*. Trad. Jorge Ferreiro Santana. México: Fondo de Cultura Económica.
- VELÁSQUEZ García, Erik  
2008 "El vaso de Princeton. Un ejemplo del estilo códice". En: *Arqueología Mexicana*. V. XVI, núm. 93, septiembre-octubre. México: Raíces.

2016 “Códice Dresde.” Parte 1. En: *Arqueología Mexicana*. Ed. especial, núm. 67, abril. México: Raíces.

ZALAUQUETT Rock, Francisca

2015 *Estrategia, comunicación y poder. Una perspectiva social del Grupo Norte de Palenque*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Dossier

Referencias electrónicas:

ÁLVAREZ Asomoza, Carlos

2004 “Paisajes mayas”. En *Revista Digital Universitaria*, V. 5, núm. 7, agosto. En: [www.revista.unam.mx](http://www.revista.unam.mx)

*Códice Dresde*

En: [www.famsi.org](http://www.famsi.org)

*Códice Madrid*

En: [www.famsi.org](http://www.famsi.org)

*Códice Trocortésiano o de Madrid*

En: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

*Itinerario de la armada del rey católico a la isla de Yucatán, en la India, en el año 1518, en la que fue por Comandante y Capitán General Juan de Grijalva.*

Biblioteca virtual universal. Del Cardo.

[www.bibliotece.org.ar](http://www.bibliotece.org.ar)

PÉREZ Suárez, Tomás

2004 “Las lenguas mayas: historia y diversidad” En *Revista Digital Universitaria*, V. 5, núm. 7, agosto. En: [www.revista.unam.mx](http://www.revista.unam.mx)

RUZ, Mario Humberto

1995 “Caracoles, dioses, santos y tambores. Expresiones musicales de los pueblos mayas”. En: *Dimensión Antropológica*. V. 4, mayo-agosto, pp. 37-85.

<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1516>

SÁNCHEZ de Aguilar, Pedro

1999 *Informe contra los adoradores de ídolos del Obispado de Yucatán: año de 1639*. Notas, comentarios y un estudio de Francisco del Paso y Troncoso. En: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/informe-contra-los-adoradores-de-idolos-del-obispado-de-yucatan>

VAIL, Gabrielle

2002-2013 *The Maya Hieroglyphic Codices*. En:

[www.mayacodices.org](http://www.mayacodices.org)