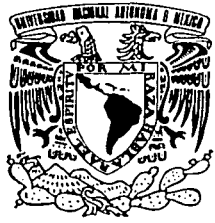


01042
1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
POSGRADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

"LA SIMBOLOGIA MIXTECA EN LA CERAMICA
DE ZAACHILA, OAXACA "

T E S I S
PARA OPTAR POR EL TITULO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS
P R E S E N T A :
ERENDIRA DOLORES CAMARENA ORTIZ

DIRECTOR DE TESIS: MAESTRO FELIPE SOLIS OLGUIN

MEXICO, D.F.

2003.

1



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

Dedicatorias:

A mi madre por su gran fuerza de voluntad y optimismo en todas las vicisitudes de la vida. A mi familia por su apoyo.

A José Yc mi compañero de vida por su cariño, ayuda y paciencia.

A todos mis profesores por su conocimiento y fe en mi trabajo: en especial al Maestro Felipe Solís por dirigirme, a Jaime Litvak, Bernd Fahmel, Laura Sotelo, Leopoldo Valiñas, Víctor Castillo, Patrick Johanson, Karen Dakin, Karl Lenkersdorff, Martha Iliá Nájera, a mis amigas y maestras la antropóloga Cecilia Rossell y la lingüista Monique Vercamer por su colaboración y entusiasmo, a Laura Rodríguez por su valiosa ayuda y a tantos otros maestros que hicieron posible que yo llegara a la terminación de esta maestría.

AUTORES: La Dirección General de Publicaciones de la UNAM a fin de ser difundido en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo profesional.

NOMBRE: Isabella Dolens

Carriacón Ortiz

FECHA: Agosto 14, 2003

FIRMA: Isabella Carriacón

Agradecimientos

Deseo expresar mi mayor reconocimiento y gratitud a las siguientes personas e instituciones:

Al Museo Nacional de Antropología

Por darme la oportunidad de llevar a cabo la presente investigación al Maestro Felipe Solís Olguín, Director del Museo Nacional de Antropología, por su calidad de maestro y amigo de tantos años y por darme su tiempo y conocimiento. Desde luego, por autorizar el acceso a la colección de Cerámica Policroma Mixteca y por aceptar dirigir la presente tesis, mi mayor agradecimiento.

UNAM

Agradezco a las autoridades y a todo el personal del Posgrado en Estudios Mesoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras por brindarme su apoyo.

A mis asesores y lectores por su conocimiento, experiencia, ayuda desinteresada y por concederme su valioso tiempo: al maestro Felipe Solís del MNA director de la presente investigación, al doctor Bernd Fahmel Meyer del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, a la doctora Monique Vercamer del CELE-UNAM, a la doctora Luz Ma. Mohar del CIESAS, a la maestra Laura Rodríguez Cano de la ENAH, a la maestra Ceci Rossell del CIESAS y a todas las personas de una u otra manera hicieron posible esta investigación.

CRÉDITOS

Asimismo agradezco toda la ayuda profesional prestada durante la investigación y conclusión de este proyecto:

Fotografía Sala Oaxaca

José de los Reyes Medina y Jaime Soto Cruz

Fotografía Bodega

Miguel Bayardo

Dibujos

José Ruperto Rodríguez Yc y Manuel Urdapilleta

Revisión de Texto

José R. Rodríguez Yc quien revisó el texto y sugirió algunas correcciones necesarias.

LA SIMBOLOGÍA MIXTECA EN LA CERÁMICA DE ZAACHILA, OAXACA

CAPÍTULO I – GENERALIDADES.....	1
1.1.- Introducción.....	1
1.2.- Problema General.....	2
1.3.- Metodología y Objetivos.....	4
CAPÍTULO II – DATOS GEOGRÁFICOS Y ÉTNICOS.....	6
2.1.- Localización Geográfica.....	6
2.2.- Las Regiones de Oaxaca.....	6
2.3.- Grupos Étnicos Contemporáneos.....	7
CAPÍTULO III – LAS CULTURAS ZAPOTECA Y MIXTECA.....	9
3.1.- Cronología de los Valles Centrales y la Mixteca.....	9
3.2.- Las Culturas Zapoteca y Mixteca.....	10
3.3.- Organización Social de los Grupos Zapotecos y Mixtecos.....	19
3.4.- La Economía entre los Grupos Zapotecos y Mixtecos.....	19
3.5.- Las Religiones Zapoteca y Mixteca.....	20
3.6.- Las Manifestaciones Plásticas Zapotecas y Mixtecas.....	24
3.7.- La Cerámica Zapoteca de los Valles Centrales y la Cerámica Mixteca.....	27
3.8.- El Estilo Mixteca-Puebla.....	36
CAPÍTULO IV – LA PROBLEMÁTICA ARQUEOLÓGICA DE ZAACHILA	42
4.4.- Descripción de la Ciudad de Zaachila.....	42
4.5.- La Arqueología de Zaachila.....	44
4.6.- Costumbres Funerarias Zapotecas y Mixtecas.....	45
CAPÍTULO V - DESCRIPCIÓN FORMAL O PRE-ICONOGRÁFICA DE LA CERÁMICA DE LAS TUMBAS DE ZAACHILA.....	57
5.1.- Número consecutivo 1.....	59
5.2.- Número consecutivo 2.....	60
5.3.- Número consecutivo 3.....	61
5.4.- Número consecutivo 4.....	62
5.5.- Número consecutivo 5.....	63
5.6.- Número consecutivo 6.....	64
5.7.- Número consecutivo 7.....	65
5.8.- Número consecutivo 8.....	66
5.9.- Número consecutivo 9.....	67

5.10.- Número consecutivo 10.....	68
5.11.- Número consecutivo 11.....	69
5.12.- Número consecutivo 12.....	70
5.13.- Número consecutivo 13.....	71
5.14.- Número consecutivo 14.....	72
5.15.- Número consecutivo 15.....	73
5.16.- Número consecutivo 16.....	74
5.17.- Número consecutivo 17.....	75
5.18.- Número consecutivo 18.....	76
5.19.- Número consecutivo 19.....	77
5.20.- Número consecutivo 20.....	78
5.21.- Número consecutivo 21.....	79
5.22.- Número consecutivo 22.....	80
5.23.- Número consecutivo 23.....	81
5.24.- Número consecutivo 24.....	82
5.25.- Número consecutivo 25.....	83
5.26.- Número consecutivo 26.....	84
5.27.- Número consecutivo 27.....	85
5.28.- Número consecutivo 28.....	86
5.29.- Número consecutivo 29.....	87
5.30.- Número consecutivo 30.....	88

CAPÍTULO VI- ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA CERÁMICA DE LAS TUMBAS DE ZAACHILA..... 89

6.1.- Vasija número 1.....	92
6.2.- Vasija número 2.....	99
6.3.- Vasija número 3.....	107
6.4.- Vasija número 4.....	128
6.5.- Vasija número 5.....	133
6.6.- Vasija número 6.....	137
6.7.- Vasija número 7.....	137
6.8.- Vasija número 8.....	137
6.9.- Vasija número 9.....	138
6.10.- Vasija número 10.....	146
6.11.- Vasija número 11.....	151
6.12.- Vasija número 12.....	151
6.13.- Vasija número 13.....	158
6.14.- Vasija número 14.....	163
6.15.- Vasija número 15.....	166
6.16.- Vasija número 16.....	170
6.17.- Vasija número 17.....	174
6.18.- Vasija número 18.....	179
6.19.- Vasija número 19.....	181
6.20.- Vasija número 20.....	190
6.21.- Vasija número 21.....	198

6.22.- Vasija número 22.....	204
6.23.- Vasija número 23.....	208
6.24.- Vasija número 24.....	214
6.25.- Vasija número 25.....	214
6.26.- Vasija número 26.....	218
6.27.- Vasija número 27.....	220
6.28.- Vasija número 28.....	220
6.29.- Vasija número 29.....	220
6.30.- Vasija número 30.....	227

CAPÍTULO VII - EL ESTILO Y LAS TÉCNICAS VISUALES DE LA CERÁMICA DE LAS TUMBAS DE ZAACHILA..... 230

7.1.- El Estilo de Zaachila.....	230
7.2.- Los Elementos de los Diseños.....	231
7.2.1.- El Punto.....	231
7.2.2.- La Línea.....	231
7.2.3.- El Final del Trazo.....	235
7.2.4.- La Relación entre Diseños de Forma Igual.....	235
7.2.5.- Los Espacios Compartidos.....	235
7.2.6.- La Relación entre Diseños de Formas Diferentes.....	235
7.2.7.- Los Espacios Interior e Intermedio.....	235
7.2.8.- La Textura.....	236
7.2.9.- Los Planos Superpuestos.....	238
7.2.10.- La Perspectiva.....	238
7.2.11.- La Dirección.....	238
7.2.12.- El Movimiento.....	239
7.2.13.- La Ubicación con Respecto al Observador.....	239
7.2.14.- El Destaque de un Diseño.....	239
7.2.15.- El Diseño Positivo y Negativo.....	240
7.2.16.- Blanco y Negro.....	240
7.2.17.- El Lenguaje del Color.....	240
7.3.- Las Técnicas Visuales.....	241
7.3.1.- Equilibrio.....	242
7.3.2.- Simetría.....	242
7.3.3.- Serenidad.....	242
7.3.4.- Nivelación.....	242
7.3.5.- Atracción.....	243
7.3.6.- Positivo.....	243
7.3.7.- Regularidad.....	243
7.3.8.- Complejidad.....	243
7.3.9.- Unidad.....	243
7.3.10.- Profusión.....	244
7.3.11.- Exageración.....	244
7.3.12.- Predictibilidad.....	244
7.3.13.- Actividad.....	244

7.3.14.- Sutileza.....	244
7.3.15.- Acento.....	244
7.3.16.- Opacidad.....	245
7.3.17.- Coherencia.....	245
7.3.18.- Alteración.....	245
7.3.19.- Profundidad.....	245
7.3.20.- Singularidad.....	245
7.3.21.- Secuencialidad.....	246
7.3.22.- Agudeza.....	246
7.3.23.- Continuidad.....	246
7.3.24.- Redondez.....	246
7.3.25.- Abstracción.....	246
7.3.26.- Horizontalidad.....	246
7.3.27.- Armonía.....	247
CAPÍTULO VIII – LA SIMBOLOGÍA EN LA CERÁMICA DE LAS TUMBAS DE ZAACHILA.....	248
8.1.- La Semiosis.....	249
8.2.- El Signo.....	250
8.3.- El Código.....	250
8.4.- Los Signos Básicos o Geométricos.....	252
8.4.1.- El Círculo.....	252
8.4.2.- El Triángulo.....	252
8.4.3.- El Cuadrado.....	252
8.4.4.- El Rombo.....	253
8.4.5.- El Rectángulo.....	254
8.4.6.- La Cruz.....	254
8.4.7.- Figuras Geométricas Compuestas.....	254
8.5.- Los Signos Complejos.....	254
8.5.1.- Signos Representacionales o de Enlace Directo.....	254
8.5.2.- La Imagen o Retrato.....	255
8.5.3.- Representación Conforme a Dimensiones.....	255
8.5.4.- Iconicidad.....	256
8.5.5.- La Expresión Artística.....	256
8.5.6.- El Esquema.....	256
8.6.- Los Signos de Enlace Indirecto.....	257
8.6.1.- La Alegoría.....	257
8.6.2.- El Diseño Ornamental.....	257
8.6.3.- Los Signos Abstractos.....	258
8.6.4.- El Signo Esquemático.....	258
8.6.5.- El Signo Simbólico.....	259
8.6.7.- Símbolos por Combinación.....	261
8.6.8.- Símbolos Icónicos.....	261
8.6.9.- Símbolos Culturales.....	262
8.6.10.- Símbolos- Atributos.....	262

8.6.11.- Símbolos-Emblemas.....	262
8.7.- Secuencia de Significados Contenidos en los Diseños.....	263
8.8.- Los Símbolos de la Colección Zaachila.....	263
8.8.1.- Símbolos Geométricos.....	263
8.8.2.- Símbolos Antropomorfos.....	267
8.8.3.- Símbolos Zoomorfos.....	268
8.8.4.- Símbolos Fitomorfos.....	275
8.8.5.- Símbolos Varios.....	277
8.9.- El Lenguaje de Zaachila.....	279
8.9.1.- Los Sistemas Sintácticos.....	280
8.9.2.- La Semántica.....	282
8.9.3.- Adaptabilidad del Lenguaje.....	283
8.9.4.- El texto.....	283
8.9.5.- Estructura.....	284
8.9.6.- Texto Literario.....	284

CAPÍTULO IX - FORMAS Y USOS DE LA CERÁMICA DE ZAACHILA.... 287

9.1.- Usos de la cerámica de Zaachila.....	287
9.2.- Formas.....	288
9.2.1.- Cajetes.....	288
9.2.2.- Ollas.....	293
9.2.3.- Jarras.....	295
9.2.4.- Vasos.....	296
9.2.5.- Copas.....	297

CAPÍTULO X – ANÁLISIS GENERAL DE LA CERÁMICA DE ZAACHILA Y TIPO ZAACHILA..... 298

10.1.- Vasijas Cabeza.....	300
10.2.- Vasijas Antropomorfas y Zoomorfos.....	301
10.3.- Plato con Diseños Antropo-zoomorfos.....	301
10.4.- Jarras con Ganchos.....	301
10.5.- Cajete con Bandas Verticales.....	303
10.6.- Cajetes con Plumas.....	303
10.7.- Cajetes Decoración Varia.....	305
10.8.- Cajetes Trípodes con Flores.....	306
10.9.- Cajetes Cóncavos con Reptiles.....	307
10.10.- Pequeños Cajetes con Serpientes Emplumadas.....	308
10.11.- Cajetes con Líneas.....	309
10.12.- Vasijas con Soportes Zoomorfos.....	309
10.13.- Vasijas Con Pintura Lisa.....	310
10.14.- Vasos Lisos con una Banda Naranja.....	311
10.15.- Cajetes con Figuras Punteadas.....	312
10.16.- Vasos Trípodes con Diseños Varios.....	313
10.17.- Vasos con Esqueletos Adosados.....	313

10.18.- Vasos Garra de Felino.....	314
10.19.- Vasijas con Hileras de Cuentas.....	315
10.20.- Ollas Trípodes con Grecas.....	316
10.21.- Jarras con Grandes Grecas.....	316
10.22.- Jarra con Girasoles.....	317
10.23.- Copas con Diseños Antropomorfos y Zoomorfos.....	317
10.24.- Cajete con diseños Antropomorfos y Zoomorfos.....	318
10.25.- Cajetes con Pintura Perdida.....	319
CAPÍTULO XI – CONCLUSIONES.....	320
11.1.- Las Tumbas de Zaachila.....	320
11.2.- Temática Mitológica y Deidades.....	322
11.3.- Temática y Significado.....	324
11.4.- Función Social.....	331
11.5.- Lenguaje.....	332
11.6.- Estilo.....	333
LÁMINAS COMPARATIVAS 1 a 31	
APÉNDICE.....	335
BIBLIOGRAFÍA.....	343
FE DE ERRATAS.....	365

SIMBOLOGÍA MIXTECA EN LA CERÁMICA DE ZAACHILA, OAXACA

CAPÍTULO I – GENERALIDADES

1.1.- Introducción

El tema principal de este estudio es la simbología pintada en la cerámica policroma de Zaachila del Posclásico; interés que me surgió desde que colaboré en el Proyecto Catálogo de Museo Nacional de Antropología y tuve la oportunidad de estudiar las Colecciones de Oaxaca, dando como resultado una investigación para tesis de licenciatura sobre la cerámica policroma mixteca que consistió en el primer análisis sistemático de los diseños pintados en las 378 piezas del MNA y algún tiempo después, el estudio actual de maestría, que es una profundización en la iconografía de una parte específica de la colección: la cerámica de las exploraciones en Zaachila, en los Valles Centrales de Oaxaca que se encuentra depositada en dicho museo.

Se trata de las 30 piezas¹ con diseños pintados en tres o más colores provenientes de las tumbas 1 y 2 y de las exploraciones realizadas en dicho sitio en la década de los sesentas. Se eligió esta colección por ser un grupo de vasijas de una excavación controlada, lo cual nos asegura su autenticidad y por su extraordinario contenido iconográfico. Se analizaron solo las vasijas que físicamente ostentaban el registro hecho directamente en la excavación y que dice "Zaachila". Existen otras 53² vasijas policromas que presentan las características propias de la cerámica de Zaachila, pero por la incertidumbre de su proveniencia, solamente se analizan sus características físicas y someramente su contenido iconográfico en el Capítulo X, denominado Análisis General de la Cerámica de Zaachila y Tipo Zaachila.

Para esta investigación se usa parte de la metodología taxonómica³ del estudio anterior que consiste en el recuento, descripción de los diseños y organización por temas, pero complementada con metodologías iconográficas⁴ como son los estudios comparativos con otros materiales como códices, piedras talladas y otros, para la identificación de elementos; y el reconocimiento del estilo y las técnicas visuales como base para la caracterización de una época y un área⁵; pues ahora, se diserta no sólo sobre los diseños, sino también sobre su contenido. Considerándose diseño a la unidad mínima trazada con pintura sobre las vasijas

¹ La mayoría (29) pertenecen al Museo Nacional de Antropología y una que perteneció al MNA, pero que actualmente se encuentra en el Museo de Oaxaca.

² De estas vasijas, la mayoría se encuentran en el MNA salvo dos de ellas que están reportadas en el libro de Nicholson (1994: 89) de las cuales solo contamos con el registro fotográfico en el MNA.

³ Método que se propone conocer los rasgos que conforman un patrón, modelo o tipo cerámico (Krieger, 1944: 217)

⁴ Estas metodologías serán explicadas con detalle en los capítulos VI y VII correspondientes.

⁵ Este aspecto se considera importante como base para futuros estudios.

que visualmente se pueda considerar una entidad⁶. Al mismo tiempo, se tocó el tema de la mitología⁷ mesoamericana porque la iconografía y la mitología son en este caso objetos de estudio paralelos. La imagen y el mito se pueden estudiar desde el punto de vista de la ideología y en Mesoamérica las obras pictóricas y escultóricas generalmente se refieren a la mitología que nos remite a episodios de la historia de los dioses (López Austin, 1990: 13-14). Además, se aborda el análisis del signo y la escritura para pasar de la descripción a la significación, pero como parte de un sistema organizado.

A pesar de que se han hecho muchísimas descripciones y se han reproducido las imágenes pintadas en la cerámica prehispánica en infinidad de libros, el diseño es el punto que menos sistemáticamente se ha estudiado y es eso lo que pretendemos aquí: manejar ordenadamente la información desde varios puntos de vista para llegar a una propuesta de significación.

1.2.- Problema General

En la arqueología es de gran interés estudiar la fabricación, las formas, la pintura, distribución y uso de la cerámica de culturas antiguas ya que a través de ésta se pueden inferir informaciones sumamente importantes como son: cronologías relativas; creencias religiosas, como son los dioses plasmados en las imágenes; conocimientos, como el uso de símbolos calendáricos; contactos económicos, a través de su distribución, etcétera, permitiendo a su vez relacionar datos relevantes entre los distintos grupos culturales que habitaron épocas antiguas. Por otro lado, se aborda el sistema de escritura al comparar los diseños con los códices⁸ y al identificar los signos y sus funciones.

En esta colección tenemos ambos aspectos: el material cerámico y un sistema de comunicación gráfico – visual que es a la vez parte de la escritura⁹ prehispánica como la utilizada en los códices y que contienen mensajes. Así, el presente trabajo partió, de las muchas cuestiones sin resolver que existen en torno al Estilo Mixteco Posclásico y la estrecha relación que guarda la escritura indígena con los elementos pintados en las vasijas. Diseños importantes porque aparecen no sólo en los códices y la cerámica; sino también en elementos arquitectónicos, estelas, huesos tallados, piezas de orfebrería, pintura mural, etcétera, de varias regiones conformando el estilo característico del Posclásico que en conjunto ha sido llamado "Mixteca-Puebla" (Paddock, 1982: 4).

⁶ Así por ejemplo, se considera un diseño a una serpiente emplumada con todos sus atributos como son: colmillos, plumas o volutas de fuego, etc.

⁷ En este estudio se considerará al mito de acuerdo a la concepción de Eduardo Matos Moctezuma (1986: 13), como toda explicación cosmogónica, antropogénica y de trascendencia de los hombres.

⁸ Se consultaron algunos códices mixtecos, del *Grupo Borgia* y mexicas.

⁹ En esta investigación se considera escritura a todo conjunto limitado, estandarizado y sistematizado de signos que tiene doble articulación, esto es; que sus signos se pueden ligar para formar conceptos y que estos a su vez se pueden unir para formar ideas y que pueden recombinarse para reformular otras ideas y conceptos (Raimonda, 1991: 23-29). Sabemos que esta escritura es única y que se contrapone a los conceptos tradicionales, por lo que no se compara con las escrituras ni europeas, ni orientales.

La razón de proponer el estudio de las vasijas y sus diseños pintados desde varias dimensiones como son: la iconográfica, la estilística y la signica; es porque no es posible aplicar una sola técnica metodológica que permita al investigador acercarse a los múltiples significados del material. Por el contrario, de acuerdo al concepto de Alfredo López Austin (1990: 455), se hizo uso de varias técnicas para hacer una propuesta de significado; pues como todo material, se compone de múltiples variables.

En primer lugar, la columna base de este trabajo es la propuesta iconográfica de Erwin Panofsky que contempla tres niveles de análisis y significación (1955). En segundo, se sostuvo la iniciativa de Michel Foucault de trabajar los signos por afinidades¹⁰, considerándose signo¹¹ como la unidad principal de lenguaje que relaciona una imagen visual o acústica con un concepto (1968: 30-38) y para la interpretación mitológica de los dioses mesoamericanos se siguió el modelo del Dr. Alfredo López Austin quien afirma que no son estáticos sino que varían de acuerdo a la cultura, a la época y al contexto (1990).

Muchas de las interpretaciones de las imágenes se hacen de acuerdo a la concepción mexicana, porque las creencias mixtecas del Posclásico se pueden entender relativamente como parte de la misma tradición (Caso, 1977: 13); porque la cosmovisión y la religión es el aspecto mejor documentado de los mexicanos (Graulich, 1999: 14) y finalmente porque en Mesoamérica existe una base común en la cosmovisión, que afecta varios ámbitos como la religión, la división del tiempo y su representación o calendario, la escritura y las representaciones simbólicas e iconográficas que en suma se convierten en un mismo sistema compuesto por varios subsistemas, aunque cada uno con su estilo particular por región y época (López Austin, 1994: 10-43). Finalmente, nos acercamos a la semiótica pues no debemos olvidar que el estudio de los signos desemboca en la antropología cultural que ve los comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias y las subdivisiones del universo como elementos de un vasto sistema de significaciones que permiten la comunicación social, la sistematización de las ideologías y el reconocimiento de grupos (Eco, 1976: 29). Todo esto se expone en detalle en los capítulos correspondientes.

¹⁰ Se trabajó con afinidades en cuanto a forma como son diseños zoomorfos, antropomorfos, fitomorfos y varios. Y se trabajó en afinidades en cuanto a contenido como son diseños principales y secundarios, y su identificación como por ejemplo dioses en su representación humana y dioses en su representación zoomorfa, etcétera.

¹¹ En el caso que estamos tratando un diseño puede componerse de uno o varios signos, como se verá más adelante.

Las explicaciones son el resultado de contrastar satisfactoriamente una hipótesis, por eso resulta mucho más eficaz empezar una investigación con una o varias preguntas que guíen la recolección y análisis de datos, que tratar de encontrar otra para los datos ya colectados (Gándara, 1992: 67), y que en este caso es: ¿Cuáles son los diseños de Zaachila, qué características tienen y cuál es el mensaje que éstos guardan?

1.3.- Metodología y Objetivos

Como se mencionó, la línea metodológica general es la de análisis iconográfico de Erwin Panofsky (1955), y de acuerdo a ésta se han considerado tres elementos constitutivos: primero la forma materializada, segundo el tema y tercero el contenido (Ibidem: 31). Para ello se utilizó el material primario, o sea, las vasijas y sus pinturas directamente; así como material secundario que son los informes y publicaciones, datos de excavación, las comparaciones con códices, etcétera.

El proceso de investigación se inicia con la recopilación y examen directo del material, la clasificación con el reconocimiento de las vasijas como entidad mínima de observación, en las cuales se detallan sus atributos físicos con base en el "Diccionario Básico para Describir las Colecciones Arqueológicas" (Castillo y Flores, 1975), con algunos puntos basados en otros investigadores como Anatole Pohorilenko (1990), Eduardo Noguera (1965) y Florencia Müller (1978) que se verán en el capítulo IV correspondiente, haciéndose una descripción sistemática.

Más adelante, con el análisis iconográfico se hace una propuesta interpretativa y en el análisis sígnico se hace una propuesta de sistema. Finalmente los resultados fueron clasificados y ordenados de manera coherente (Panofsky, 1955: 21-23 y 30).

Así el análisis se realizó en tres niveles (Panofsky 1955):

1. De significación primaria o natural, es decir, de identificación de las formas, las líneas y el color. En esta parte se realiza la observación y descripción del material (Capítulo de Descripción Pre-iconográfica o Formal) (Ibidem: 47).
2. De significación secundaria, o sea, de tipificación de los temas o conceptos convencionales y sus combinaciones o composiciones. Esto es, el descubrimiento de sus valores simbólicos a nivel iconográfico (Capítulo de Análisis Iconográfico y Capítulo sobre el Signo y la Simbología) (Ibidem: 48).

En este proceso se analizarán también los elementos que reflejan las convenciones estéticas de su lugar de procedencia y de su época que en conjunto forman el estilo (Capítulo de Estilo y la Técnicas) (Ibidem: 32).

3. De significación terciaria o de contenido (Ibidem: 49-51). En esta parte se intenta llegar a una significación intrínseca poniendo de relieve la mentalidad básica de un pueblo, de una época, de una jerarquía social, de una creencia religiosa, etcétera (Capítulo de Análisis Iconográfico y Capítulo de Conclusiones). Para llegar a esto nos apoyaremos en los análisis antes mencionados, en la contrastación con códices y en otras investigaciones e informes de excavación.

Todos estos puntos tienen el objetivo de ayudarnos a vincular a los habitantes de Zaachila con la historia cultural prehispánica mesoamericana y aclarar algunas de las interrogantes con respecto al Estilo Mixteco, su relación con el denominado "Estilo Mixteca-Puebla", su vinculación con los códices de Oaxaca y del *Grupo Borgia* y sobre todo algunos aspectos sobre su posible significado.

En el Capítulo I abordamos las generalidades y objetivos del presente trabajo. En el Capítulo II se hace una breve relación del marco geográfico y étnico del estado de Oaxaca. En el Capítulo III se habla de manera general de la cronología de los Valles Centrales y la Mixteca Alta, de las culturas Zapoteca y Mixteca, así como el desarrollo de su cerámica poniendo mayor énfasis en la cerámica mixteca del último periodo del Posclásico. En el Capítulo IV se hace una escueta descripción de la ciudad, un recuento de la problemática arqueológica de Zaachila y una breve semblanza de las tumbas zapotecas y mixtecas. En el Capítulo V se presenta un análisis formal de las vasijas y la descripción general de ellas. En el siguiente Capítulo, el número VI, se hace un análisis iconográfico, reconociendo hasta donde fue posible, a través de comparaciones con códices y otros materiales como esculturas y pinturas murales, los personajes y demás elementos representados en las vasijas. El Estilo Zaachila se reconoce en el Capítulo VII al hacerse un estudio sobre las cualidades del diseño como son sus componentes y las técnicas visuales y compositivas de sus maestros alfareros y pintores. El reconocimiento iconográfico de los diseños nos enlazó de manera natural con un análisis de elementos en el Capítulo VIII reconociéndose signos y símbolos para llegar al sentido de las representaciones que se definirán en este capítulo en cuanto a sus valores simbólicos. En este estudio los signos fungen como las unidades elementales necesarias para reconocer el código y conformar una especie de diccionario con el que se compone el sistema (Joralemon, 1971: 6). En el Capítulo IX se comentan formas y usos de formas cerámicas similares de acuerdo a lo observado en algunos códices. En el Capítulo X se hace un reconocimiento y un análisis general¹² de la cerámica, incluyéndose vasijas de Zaachila y tipo Zaachila sin procedencia o provenientes de otros sitios de Oaxaca. En el Capítulo XI se comentan algunas conclusiones a las que se llegaron en la presente investigación. Y finalmente hay una sección de láminas comparativas y un apéndice con los diseños presentados por vasija.

¹² Esta sección se considera importante como referencia para la identificación de cerámica Zaachila en otras colecciones.

CAPÍTULO II – DATOS GEOGRÁFICOS Y ÉTNICOS

2.1.- Localización Geográfica

El estado de Oaxaca, escenario de las culturas prehispánicas zapoteca y mixteca es una porción extraordinariamente montañosa al sur de México; ubicado a 17 grados al norte del Ecuador, colindando al norte por los estados de Puebla y Veracruz; al Este por Chiapas; al Sur por el Océano Pacífico y al Oeste por el estado de Guerrero (Tamayo, 1944: 352) coincidiendo casi en extensión con el área de Mesoamérica denominada "región oaxaqueña", en la que se desarrollaron distintas culturas desde la prehistoria hasta nuestros días (Winter et al., 1990: 19).

2.2.- Las Regiones de Oaxaca

De acuerdo con sus características fisiográficas ha sido subdividida en varias regiones:

1.- La región de los Valles Centrales en el centro del estado, comprende los valles de ETLA, Tlacolula y Zimatlán abarcando la mayor área de terreno plano en los altos de Oaxaca (González Licón, 1990:13) Zaachila se encuentra en la región de los Valles Centrales en el centro del estado.

2.- La Mixteca Baja, Nuiñe o "tierra cálida", en el oeste y noroeste del estado de Oaxaca, que incluye así mismo el suroeste del actual estado de Puebla y el este del estado de Guerrero respectivamente (Winter et al., 1990: 20).

3.- La Mixteca Alta, Ñudzavuiñuhu o "tierra de dios o estimada" contigua a la Mixteca Baja en orientación Este y Sur está situada al Oeste del Valle de Oaxaca, está constituida por numerosos valles pequeños (Winter et al., 1990: 19-20).

4.- La Mixteca de la Costa, Ñunama o Ñundaa o "tierra llana" sobre el océano Pacífico, en el litoral suroeste de Oaxaca y tierras bajas colindantes (Dahlgren, 1954: 55)¹.

5.- La Cañada es un profundo cañón al sureste del Valle de Tehuacán, incluyéndose en esta región las laderas montañosas que lo circundan, ubicado entre la Mixteca Alta al oeste y las regiones mazateca y zapoteca al oriente (Winter et al., 1990: 20).

6.- El Istmo es la parte más estrecha de la República Mexicana. Es una extensa planicie costera ubicada entre Tehuantepec, Oaxaca y Coahuila del colindante estado de Veracruz (Ibidem: 20).

7.- La Chinantla es un área relativamente pequeña en la parte norte de Oaxaca, colindando con el estado de Veracruz, sobre las laderas del este de la Sierra Madre (Bevan, 1938: 15).

¹ Toda la Mixteca se le llama Ñuñu Ma o "tierra de humo" (Caso, 1977: 43).



Nota sobre las imágenes²

2.3.- Grupos Étnicos Contemporáneos

Oaxaca, es considerada una de las áreas culturales de Mesoamérica que desde tiempos prehispánicos ha sido un dinámico mosaico de etnias y lenguas indígenas que hoy día es aún posible contemplar en este estado, localizado al sur de la

² Las imágenes no están en su tamaño original, sino que fueron reducidas para adaptarse al texto.

Existen muchas formas para referenciar imágenes y son válidas a condición de que se unifiquen y se de crédito a las personas correspondientes. Así en este estudio se dará la referencia de acuerdo a información personal proporcionada por la maestra Luz A. Félix, egresada carrera de Letras y de la maestría en Lingüística Aplicada de la UNAM, profesora, traductora y correctora de estilo del CELE y de la FF y L de la misma universidad, de la siguiente manera:

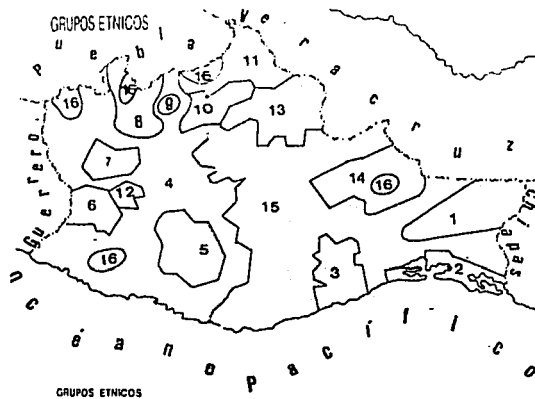
- Si es una imagen tomada directamente de un códice facsimilar tendrán el nombre del códice y la página.
- Si es una imagen tomada de un libro, ya sea mapa, dibujo o foto, o parte de un códice tendrán "en", nombre del autor y página. La referencia completa al libro estará en la bibliografía.
- Si es una foto tomada en el MNA tendrá el número de catálogo y los créditos de fotografía de José de los Reyes Medina, Jaime Soto y Miguel Bayardo están en la página de créditos al principio de la tesis.
- Si es una foto tomada por algún fotógrafo externo al MNA, vendrá igualmente el número de catálogo y el nombre del fotógrafo en una nota al pie de página.
- Los dibujos de los diseños de Zaachila como se especifica en la página de créditos, fueron hechos por José Rodríguez Yc y Manuel Urdapilleta y se aprecia la firma de cada uno en los dibujos.
- Los dibujos de las láminas comparativas y de las aplicaciones cerámicas de Teotihuacan fueron hechos directamente a partir de facsimilares y de las piezas arqueológicas por Eréndira Camarena Ortiz.
- Si es un dibujo hecho a partir de un libro dirá "tomado de.." y el nombre del autor, año y página para poder consultarlo en la bibliografía.
- Si es un dibujo realizado por algún investigador dirá "según..." y nombre del autor, año y página para poder consultarlo en la bibliografía.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

República Mexicana; las Sierras Madre Oriental y Madre Occidental se unen en Oaxaca, formando una serie de conjuntos montañosos con algunos valles bastante elevados, tres de éstos, los más grandes se unen en la porción central del Estado, para formar el Valle de Oaxaca; extensa zona aluvial que cubre alrededor de 700 Km. cuadrados, fértil cuenca del río Atoyac que permitió tempranamente, alrededor de 8,000 aC, la presencia del hombre en Oaxaca.

Se considera que actualmente en Oaxaca, habitan dieciséis grupos étnicos diferentes, todos ellos con arraigo en la región desde tiempos prehispánicos, distribuidos en las diferentes áreas geográficas en que se divide la región, como son: los Valles Centrales (Etla, Tlacolula y Zimatlán) o Valle de Oaxaca, la Mixteca Alta, la Mixteca Baja, la Costa, el Istmo, la Cañada y la Chinantla. Entre los principales grupos étnicos tenemos a los: 1.- zoques, 2.- huaves, 3.- chontales, 4.- mixtecos, 5.- chatinos, 6.- amuzgos, 7.- triques, 8.- chochopopolocas, 9.- ixcatecos, 10.- cuicatecos, 11.- mazatecos, 12.- tlacuates, 13.- chinantecos, 14.- mixes, 15.- zapotecos y 16.- nahuas (Henríquez, 2000: mapas 1 y 2).

En la actualidad, en Zaachila existe una población zapoteca dedicada básicamente al trabajo agrícola con cultivos temporales de maíz y frijol, además de plantíos de higuera, caña de azúcar y legumbres (Gallegos, 1978: 43).



Grupos étnicos en Henríquez, 2000: mapas 1 y 2

TESIS CON
FALLA DE GEN

CAPÍTULO III – LAS CULTURAS ZAPOTECA Y MIXTECA

3.1.- Cronología de los Valles Centrales y la Mixteca

Han sido muchos los investigadores que han propuesto cronologías en Oaxaca, pero sin haber llegado nunca han llegado a ponerse totalmente de acuerdo. Los investigadores varían sus fechas de acuerdo al material que estudian. En lo que respecta al material que nos interesa que es la cerámica, Ignacio Bernal propone en 1965 un cuadro cronológico, pero en 1967 en el libro "La Cerámica de Monte Albán" Alfonso Caso, el mismo Bernal y Acosta hacen otra propuesta cronológica basada en cerámica obtenida en muchas temporadas de excavación en la urbe zapoteca, pues bajo la dirección de Alfonso Caso tenemos informes de excavación de Monte Albán comenzando desde 1931 (Caso, 1932: 1-32). En 1983 Robert Drennan propone otra basada en resultados de radiocarbono, etcétera. A pesar del tiempo transcurrido, una de las más aceptadas por los investigadores es la planteada por Caso, Bernal y Acosta ya que tuvieron muchas temporadas de excavación y tenían un gran acervo de material; así en 1994 Marcus Winter después de muchas exploraciones propone otro cuadro que es muy afín al de "La Cerámica de Monte Albán" pero donde retoma las exploraciones de Flannery e incluye a las dos culturas principales de Oaxaca: la zapoteca y la mixteca y que se exponen a continuación con la inclusión del breve, pero importante periodo en el campo de la cerámica zapoteca llamado de Transición que marca el fin de la influencia maya de Chiapas y el inicio de la influencia teotihuacana del centro de México de acuerdo a la cronología de Caso, Bernal y Acosta (1967: 279).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CUADRO CRONOLÓGICO (Marcus Winter, 1994: 204)			
PERIODO	FECHAS	FASE ZAPOTECA	FASE MIXTECA ALTA
Arcaico	8,000-1,500 aC	Lítica	Lítica
Formativo o Preclásico Temprano	1,500-900 aC	Tierras Largas San José	Cruz Temprano Cruz Medio
Formativo o Preclásico Medio	900-500 aC	Guadalupe Rosario	Cruz Tardío
Formativo o Preclásico Tardío	500-100 aC	Monte Albán I	Ramos
Protoclásico	100 aC-100 dC	Monte Albán II	Ramos
Transición ¹	100 dC – 200 dC	Transición II-III A	
Clásico	100-350 dC 350-900 dC	Monte Albán III A III B	Las Flores
Posclásico Temprano	900-1350 dC	Monte Albán IV	Natividad
Posclásico Tardío	1350-1500 dC	Monte Albán V	Natividad

3.2.- Las Culturas Zapoteca y Mixteca

Sabemos por las fuentes etnográficas que Zaachila fue una ciudad zapoteca de los Valles Centrales, pero debido a que las vasijas y los diseños bajo estudio son estilo mixteco, el análisis se centrará en el estilo mixteco que comparte muchos elementos² con el mexicana, el poblano y el Tlaxcalteca del Posclásico. Para llegar a

¹ En cerámica, los investigadores Caso, Bernal y Acosta (1967) marcan un periodo corto llamado "Transición" porque se comparten rasgos de la época II con la III. Estos rasgos se detallarán más adelante en la sección de cerámica. Las épocas de Transición varían de un autor a otro de acuerdo a sus hallazgos en exploración. Algunos se refieren a Transición en arquitectura como expone el Dr. Bernd Fahmel (1991) o a monumentos escultóricos como Roberto García Moll (1986), ó a patrones de asentamiento como Blanton (1978). Sin embargo, en el presente trabajo por ser un trabajo sobre cerámica se toman las fechas propuestas por los arqueólogos mencionados al principio en su trabajo sobre la cerámica de Monte Albán.

² Con el objeto de diferenciar estilos, reuní en la bodega del MNA los grupos de vasijas de las Colecciones Cholula, Mexica y Mixteca, y se observó que comparten técnicas de manufactura (modelado), pintura (sustancias con color aplicadas antes de la cocción en varias etapas, una pulida denominada Firme y otra muy pulida que le da aspecto de Laca de donde viene su designación y que se desprende fácilmente) y coinciden en el culto a algunas divinidades y en representaciones (grecas escalonadas, espirales, plumas, flores, serpientes, etc.), aunque en estilo parecido, pero finalmente distinto y en frecuencias y disposiciones muy diferentes (Camarena, 1999).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

esta decisión se acudió a estudios estilísticos y de contenido de materiales zapotecos, mixtecos y nuiñes. Como por ejemplo: "La cerámica de Oaxaca" de Caso, Bernal y Acosta (1967), a las "Exploraciones en Coixtlahuaca, Oaxaca" de Bernal (1949), "Las Urnas de Oaxaca" de Caso y Bernal (1952) y "Las Vasijas Efigie Zapotecas: Los Ancestros Personificadores de Divinidades" de Sellen (2002)³, "El Sistema de Escritura Nuiñe" de Laura Rodríguez (1996) y la "Escritura Jeroglífica Zapoteca de Javier Urcid (1992)⁴ entre otras, pero sobre todo a la observación directa de los materiales de ambas culturas en las bodegas del MNA.

Sin embargo, el pueblo de Zaachila es zapoteco por lo que nos pareció relevante hacer una muy breve semblanza de ambas culturas.

La región oaxaqueña, a pesar de su diversidad étnica y lingüística, verá destacar durante su historia dos grupos dominantes culturalmente: los zapotecos y los mixtecos. Estas dos principales civilizaciones prehispánicas de Oaxaca se auto denominaban gente de las nubes: los zapotecos se llamaban a sí mismos *Ben-Zaa* que quiere decir "gente de las nubes", y por su parte los mixtecos se llamaban *Nusabi*, que también es "gente de las nubes", o bien *Nuu-Dzavui* "gente de la lluvia", lo cual nos indica su origen común (Flannery y Marcus, 1983: preface XX-XXI). Éstos últimos habitaron las sierras occidentales de Oaxaca y los conocemos por su designación en lengua náhuatl como *mixtecos*. Mientras que los habitantes de la parte central se les conoce también por su gentilicio náhuatl *tzapotécatl* o zapotecos (González Licón, 1990: 27).

Los Zapotecos

Los zapotecos asentados en los Valles Centrales y el Istmo de Tehuantepec, destacan desde la época Preclásica o Formativa (1500 aC - 100 dC) hasta el Postclásico (900 - 1521 dC), siendo los constructores de la mayor ciudad prehispánica de Oaxaca: Monte Albán. Sin embargo, el apogeo de los zapotecos se desarrolla durante el período Clásico (100 - 900 dC), cuando Monte Albán controla todos los Valles Centrales y tiene gran influencia y mantiene relaciones con otras urbes mesoamericanas (González Licón, 1990: 27).

³ La observación de las urnas zapotecas del MNA y los estudios sobre ellas antes mencionados fueron de gran ayuda para la identificación de rasgos de divinidades y personajes y sus elementos. Así me fue posible ver que las representaciones entre un estilo y otro no corresponden en forma. En cuanto al *Códice Borgia* y los diseños de Zaachila que comparten muchos rasgos, y las urnas zapotecas, encontramos pocos puntos de unión. Uno que sí corresponde es el de la temática: religiosa. Apparently las urnas son representaciones de dioses, o de sacerdotes ataviados como dioses, o bien como afirma Sellen (2002) de ancestros personificadores de divinidades; al igual que el *Códice Borgia* y las vasijas de Zaachila tratan temas religiosos. Sin embargo, en cuanto a las representaciones de dioses en el manuscrito y en las vasijas de Zaachila, y las urnas no corresponden salvo los siguientes casos: Quetzalcóatl (Borgia lám. 73, 56, etc.) el jaguar (Ibidem, lám. 63, 70, 50, etc.) el dios de la lluvia (Idem lám. 25, 14, etc.), el dios murciélago (Idem: 49, etc.) y las diosas con tocados trenzados (Idem, lám. 20, etc.). Entre los elementos de los diseños de Zaachila y las urnas corresponden solamente los siguientes: jaguar, garras de jaguar y el dios Quetzalcóatl.

⁴ El doctor Urcid (1992: 2) afirma que la escritura zapoteca se disipa drásticamente después del siglo X dC, aunque no se sabe si es por falta de exploraciones arqueológicas que no se han encontrado los materiales.

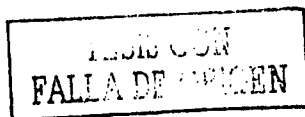
La etapa Pre-Monte Albán comprende el Preclásico o Formativo Temprano 1,500-900 aC y Medio 900-500 aC se le llama también Etapa Aldeana, ya que se caracteriza por este modo de vida. Existiendo poblaciones desde 10 familias hasta grandes poblaciones de cientos de personas a lo largo de los tres Valles Centrales, desarrollándose social y políticamente rápidamente, especialmente en San José Mogote (Marcus, 1983: 355-357).

Con la fundación de Monte Albán, ubicada al suroeste de la actual ciudad de Oaxaca, alrededor del año 500 aC, comienza una transformación total de las sociedades prehispánicas en Oaxaca iniciando la etapa urbana de la región. Se le ubica en el centro de los tres principales valles del área que son los de Etla, Zaachila y Tlacolula. Debido a su tamaño y su localización central se ha considerado que Monte Albán dominaba a las demás poblaciones del Valle por lo que su cronología marca al resto de las comunidades zapotecas de los Valles Centrales (González Licón, 1990: 35)

Monte Albán fue como otras comunidades de Mesoamérica, una ciudad sustentada por la agricultura y el intercambio, pero cosmopolita pues reunía a diversos grupos y mantenía contacto con otros pueblos. Desde sus inicios fue planeada su ubicación estratégica, fue embellecido su espacio con magníficos edificios, estelas y monumentos varios, donde se registraron fechas calendáricas, personajes y lugares. Fue una gran urbe, contiene la zona ceremonial más espectacular de todo el estado y fue de gran importancia política. Se cree que sus habitantes eran hablantes de zapoteco, grupo considerado aún hoy, mayoritario en Oaxaca (Sanders y Santley, 1988: 47).

A partir de la fundación de Monte Albán en el Preclásico Superior (500-100 aC) con Monte Albán I, se da inicio a la Etapa Urbana. En esta época ya fue el mayor asentamiento de la zona y contaba con monumentos tallados en piedra. (Blanton, 1983: 83-85). Es posible que para su fundación se hayan reunido varios grupos locales formando una especie de confederación pues se ha encontrado cerámica muy variada en esta época (Blanton, 1978: 12-15). Esta época es importante también pues se estima que 77% de la población de los Valles Centrales vive en o cercano a Monte Albán. Y aparecen las primeras estelas con inscripciones como son las estelas 12, 13 y 15 actualmente en el MNA (Marcus, 1983: 91-95).

El Protoclásico o Monte Albán II (100 aC- 100 dC) es considerado por algunos autores como parte del Formativo Superior se caracteriza por la introducción de nuevas ideas en la construcción y otro tipo de cerámica donde aparecen nuevos dioses representados en las urnas (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 61-77). A esta etapa corresponde el monumento de los "danzantes" y se estima que el 80% de la población de los valles se ha vuelto urbana. O sea, que hubo cambios sustanciales en la distribución de la población durante estos dos periodos. La mayoría de la población rural dio preferencia al Valle de Etla, sobre todo en San José Mogote (Kowaleski, 1983: 109-110).



Mientras que es en Monte Albán III (100-900 dC) cuando se cristaliza una tradición que se puede llamar "zapoteca clásica". Es también el apogeo constructivo y de embellecimiento de la gran capital; numerosas estelas, jambas y dinteles tallados datan de esta época y las construcciones que actualmente se pueden visitar corresponden a estas fechas (González Licón, 1990: 36-40). En esta época se hace paterite la influencia de la poderosa urbe del centro, Teotihuacan y el inicio de la paulatina pérdida de fuerza de Monte Albán (Caso, Bernal y Acosta: 1967: 381)

Monte Albán IV, que se ha designado como Postclásico Temprano (900 - 1350 dC) señala el colapso del poder centrado en Monte Albán, así como el abandono de la ciudad que aparentemente no fue violento, sino que se cree que nuevos centros de atracción hicieron que la población poco a poco se retirara hacia nuevos asentamientos. El fin de la época III B se marca con el apareamiento de la cerámica plumbate hacia el año 900, y es cuando empiezan a ser notorias en los Valles Centrales influencias culturales llegadas de la Mixteca; en la antigua urbe se reutilizan sus templos y tumbas por el grupo recién llegado a los Valles Centrales (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 381).

Monte Albán V (1350-1521) es la última época prehispánica y es considerada la época mixteca en los Valles Centrales, pues es notoria la presencia de estos pueblos en diversos sitios como Monte Albán, Mitla y Zaachila entre otros. Es probable que hayan ocurrido una serie de uniones entre zapotecos y mixtecos convirtiéndose en los Valles Centrales, en culturas concurrentes en un mismo sistema político. Esta acción conjunta se nota en los ajuares funerarios de Zaachila, en la Tumba 7 de Monte Albán y en Mitla el centro religioso donde la ciudad zapoteca ostenta pinturas murales mixtecas. Es también en esta época cuando Zaachila se levanta como el centro rector zapoteco de los Valles Centrales (Marcus, 1983: 359-360).

Al Posclásico en Oaxaca se le ha calificado como de "balcanización" por haberse dividido el poder en diversos estados; y los zapotecos de los Valles Centrales no fueron inmunes a ello. Mixtecos y zapotecos estaban en contacto continuo y tanto unos como otros tenían gobernantes por linajes; entonces se realizaron una serie de matrimonios entre nobles mixtecos y zapotecos para formar alianzas. Se cree que esto fue una de las razones por las cuales los mixtecos tuvieron ingerencia en los Valles Centrales (Marcus y Flannery, 1983: 217-219).

Es posible que estos matrimonios reales entre señores zapotecos y mixtecos hayan iniciado desde Monte Albán IV y que esto haya de alguna manera mermado el poder de la urbe y propiciado su despoblamiento (Ibidem, 1983: 220). El tema continua en discusión, pero lo cierto es que los dos pueblos convivieron durante la última época prehispánica y es posible que más que una invasión militar mixteca, los zapotecos de los Valles Centrales hayan experimentado una "colonización" mixteca y que esto, más las incursiones mexicas, eventualmente les restó poder, teniendo que cambiar su centro de autoridad de Zaachila a Guiengola en el Istmo de Tehuantepec (Ibidem: 221). Las "Relaciones Geográficas de Teozapotlán"⁵ del siglo XVI nos habla de una

⁵ Teozapotlán es la forma náhuatl de llamar a Zaachila (Acuña, 1984: 157).

de estas alianzas matrimoniales registrando que una señora mixteca se había casado con un señor de Teozapotlán o Zaachila muchos años atrás⁶. Y que después de esto llegaron muchos más mixtecos de los que ya había (Acuña, 19884: 157-158). Para la última época se sabe que Zaachila gobernaba otras poblaciones como Talistaca, Teticpac, Tlacolula y Mitla teniendo éstas que hacer servicio de guerra enviando a sus guerreros a la batalla contra de la gente de las sierras. Esta última época en los Valles Centrales debió ser muy dinámica puesto que Zaachila perdió parte de su poder sobre algunos de esos pueblos y acabaron perteneciendo a Moctezuma, mientras que la vecina Cuilapan ya era básicamente mixteca (Acuña, 1984: 79, 167, 172, 256 y 260). En suma, la última época en los Valles Centrales se caracteriza por el militarismo como en otras áreas de Mesoamérica, dando como resultado un nuevo orden político a la región oaxaqueña (González Licón, 1990: 92).

Los Mixtecos

Los mixtecos prefirieron asentarse en los escasos valles de las sierras y parte de la región costera del Pacífico. La zona mixteca abarca la parte occidental de Oaxaca, así como los territorios colindantes al oeste y norte, dentro ya de los actuales estados de Guerrero y Puebla. Se habla de distintas regiones del estado habitadas por estos pueblos, tenemos así la Mixteca Alta, la más extensa al centro de la zona y en la que florecieron señoríos tan importantes como Tilantongo, Coixtlahuaca y Tlaxiaco; la Mixteca Baja con sitios como Tezoatlán, Tonalá y Mixtepec, y la Mixteca de la Costa donde se erigió el señorío de Tututepec (González Licón, 1990: 145-146).

Hasta ahora se tiene relativamente poco conocimiento de las primeras etapas culturales de la Mixteca, sin embargo, se conocen ampliamente las últimas épocas gracias a los códices que este grupo elaboró. Las genealogías, fechas, guerras, religión y diversos aspectos culturales de la cultura mixteca del Postclásico quedaron plasmados en los estos libros (Spores, 1967: 30).

Los mixtecos son tan antiguos como los zapotecos; a través de las exploraciones arqueológicas sabemos que la cultura mixteca existe desde la época Preclásica (Gaxiola, 1984: 14-15) y además, de acuerdo con la glotocronología, sabemos que tienen un origen común redefiniendo la idea errónea de que la cultura Zapoteca es anterior a la Mixteca (González Licón, 1990: 146).

Sin embargo, su mayor prosperidad no fue sino muchos siglos después, durante el Posclásico cuando según sus propias tradiciones, llegaron a Oaxaca otros pueblos que fundiéndose con la población local fueron guiados por sus dioses tutelares hasta la zona montañosa del estado entrando por Coixtlahuaca y pasando después por Apoala, para establecerse finalmente en los llamados "reinos mixtecos" (Spores, 1983: 230).

⁶ De acuerdo con lo estudiado por Caso en los *Códices Bodley: 24 y Selden: 13*, esta boda se celebró por el año 1280 entre la señora 1 Caña, Sol Enjoyado descendiente de las dinastías de Teozacualco y Tilantongo, y el señor 6 Agua, Tira de Colores, bisnieto del señor Macuilxóchitl, 5 Flor de Zaachila (Caso, 1977: 112).

La época Posclásica comenzó a tomar sus características hacia finales del siglo VII a raíz del decaimiento por motivos internos y externos, aún no bien esclarecidos de las grandes urbes del Clásico como Teotihuacan y Monte Albán. Posteriormente, esto provocó la movilización de la población en diferentes direcciones como Oaxaca y zona maya en Guatemala y Honduras, y que tomaran auge otras ciudades como Cholula y Tula (Sugiura, 1990: 113-114).

Hacia el siglo IX dC se registran grandes movimientos migratorios, por la inestabilidad política, y consecuente militarización de los pueblos, y por la aparición de una serie de elementos ideológicos nuevos. Por un lado una población abandonaba las antiguas ciudades y por otro llegaban grupos chichimecas del norte (Romero, 1990: 118-119).

Algunos cronistas y frailes españoles de los siglos XVI y XVII recopilaron ciertas tradiciones indígenas que hablan sobre los orígenes y fundadores de los grandes reinos de la Mixteca: Fray Gregorio García (citado en Caso, 1965: 5-8), Fray Antonio de los Reyes, en su "Arte de la Lengua Mixteca" del año de 1593 y Fray Francisco de Burgoa, en su "Geográfica Descripción de la Parte Septentrional del Polo Ártico de América" de 1674 (1997), así como los códices mixtecos coinciden en mencionar el origen divino de los mixtecos atribuido a dos árboles en las márgenes del río Apoala en la Mixteca Alta, de un lugar llamado Chila, de donde nacieron los primeros caciques gobernantes, hombre y mujer, de quienes nacieron y aumentaron los mixtecos generación a generación y se extendieron para poblar un gran reino. La tradición recogida por el fraile Francisco de Burgoa (1997: 13) y por el padre de los Reyes nos habla de una población de origen distinto y más reciente a los demás habitantes de la región, con filiación lingüística distinta (López García, 1991: 15, 23, 29 y 31).

Es posible creer, de acuerdo con las *Relaciones Geográficas del siglo XVI y XVIII*, que invasores chichimecas venidos del noroeste hayan llegado desde Apoala a Sosola, luego a Achiutla y finalmente a Tilantongo, donde parece cristalizarse la Cultura Mixteca entre los antiguos moradores y los recién llegados (Acuña, 1984: 231) (Esparza, 1994: 211-212).

De acuerdo con datos históricos obtenidos por el investigador Wigberto Jiménez Moreno en su correlación basada en el *Códice Xólotl*, la primera fecha de estas fuentes, en 1168 dC cuando Atonal y los toltecas se establecieron en varias ciudades entre las que se mencionan Coixtlahuaca y Tamazola. Entre 1168 y 1350 la caída del imperio de Tula da lugar a una serie de movimientos migratorios que llevaron a los toltecas, nonoalcas a los chichimecas de Xólotl y las siete tribus de la *Historia Tolteca-Chichimeca* hasta las fronteras de la región Mixteca. Según los *Anales de Cuauhtitlán*, los toltecas en el año de 1168 se establecieron en Coixtlahuaca y Tamazola. Se hace mención también de ciudades mazatecas, lo que nos hace pensar que pudieron ser chochos popolocas los que arribaron con los nonoalcas y que de esa época data la infiltración chocha en Coixtlahuaca. Esto coincide con la *Historia Tolteca-Chichimeca* la cual narra que después de la caída

de la ciudad de Tula salieron primero los nonoalcas y 15 años más tarde los toltecas; así, concuerda con la cronología Mixteca, que marca la caída de Tula en 1156, y según la mexicana en 1168 (Jiménez Moreno, 1966; 1-77). Fernando de Alva Ixtlilóchitl en su "Historia de la Nación Chichimeca", también menciona a los mixtecos como toltecas cuando habla de que cuando Quinatzin comenzaba a reinar en su imperio hacia 1379, vinieron de la Mixteca para poblar Texcoco dos pueblos que también eran del linaje de los toltecas: los tlailotlaques y los chimalpanecas que antes habían estado mucho tiempo en Chalco y que eran maestros en el arte de pintar y hacer historias (Ixtlilóchitl, 1985: 32-33).

Por su parte, el doctor Alfonso Caso estudió minuciosamente los códices donde se narran datos históricos sobre religión, conquistas y genealogías pertenecientes a los grupos mixtecos. Él cree que los señores mencionados en los códices como los que llevaron las leyes a la Mixteca eran teotihuacanos, pero no de la metrópoli, sino de alguna ciudad poblana (Cholula, Acatlán, Tehuacan, etcétera) entre los siglos VI y VII y que por eso su cultura está muy relacionada (Caso, 1977: 51). Dichos códices hacen de los mixtecos el único pueblo en América que conserva en documentos originales casi mil años de su historia (Caso, 1965: 5-8)

De esta manera quedaría explicada la cercana relación entre chochos y mazatecos. Esta misma historia no menciona Coixtlahuaca y Tamazola como lugar de asentamiento de los nonoalcas, pero sí dice que en 1183 llegaron a Cuauhtinchan popolocas y mixtecos de Coixtlahuaca huyendo de Collomochcatl. También se sabe que los señoríos de los nietos de Xólotl establecidos en el siglo XIII en Zacatlán y Tenamític, llegaban hasta la Mixteca (Dahlgren, 1954: 24)

También realizó un estudio e interpretación titulado: *Reyes y Reinos de la Antigua Mixteca*, publicado hasta 1977, y *El Mapa de Teozacoalco* publicado en 1949. A través de ellos logró obtener una cronología que se remonta hasta el siglo VII de nuestra era de las dinastías mixtecas, basándose en la reconstrucción de fechas de las genealogías narradas en los códices mixtecos *Vindobonensis*, *Colombino*, *Becker I*, *Zouche-Nuttall*, *Bodley*, *Selden*, *Colombino*, *Becker I*, *Lienzo de Teozacualco* y *Nativitas*, quedando establecidas las siguientes fechas para las dinastías de los reinos de Tilantongo y Teozacualco (Caso, 1977).

TILANTONGO

Época predinástica	600 a 855 dC aproximadamente.
Dinastía I	855 a 992 dC
Dinastía II	922 a 1289 dC
Dinastía III	1289 a 1375 dC aproximadamente.
Dinastía IV	1375 a 1580 dC o más.

TEOZACUALCO

Dinastía I	Desde el último rey de la antigua casa reinante de Teozacualco. La dinastía II se conoce desde la fecha en que por un casamiento real la sucesión pasó a la casa de Tilantongo.
Dinastía II	1080 a 1269 dC aproximadamente.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dinastía III	1269 a 1550 dC
Dinastía IV	1550 a 1580 dC o más.

Al comparar estas fechas con la cronología arqueológica observamos que la época predinástica y la dinastía I corresponden de manera muy general al horizonte arqueológico de Yucuñudahui; las dinastías II y III concuerdan con el horizonte de Monte Albán IV, y la dinastía IV es contemporánea a Monte Albán V y los horizontes mixtecos de Tilantongo y Coixtlahuaca.

Existe un intervalo en blanco hasta el año de 1458, cuando se inician las conquistas mexicas en la Mixteca. Según Alfonso Caso (1977: 44-45), y según noticias históricas de Fray Bernardino de Sahagún muestran a los mixtecos como una fracción de la raza olmeca que desembarcó en las costas del golfo de México en la desembocadura del río Pánuco y, que luego de fundar un imperio en la región de Puebla y Tlaxcala, invadió el norte y occidente de Puebla (Sahagún, 1956: 608-609).

Se sabe los mixtecos no conformaron una entidad estatal como los zapotecos de Monte Albán, pero fueron una cultura definida y un pueblo lo que les permitía asociarse en caso de agresiones externas; pero entre los señoríos mixtecos combatían constantemente (Caso, 1942: 46). Los mixtecos echaron a los huaves de Tehuantepec, mantuvieron una guerra constante con los mexicas, hicieron cantidades de alianzas e hicieron la paz con la elite de Zaachila (Paddock, 1983: 352)

Además de la guerra, por medio de alianzas matrimoniales los mixtecos van dominando los Valles Centrales y la ciudad zapoteca de Zaachila pasa a poder de los mixtecos en el siglo XIV, extendiendo sus dominios sobre el Valle de Oaxaca, principalmente hacia la región occidental cuya cabecera fue Cuilapan (Acuña, 1984: 157-158). Se sabe por las exploraciones de Caso en Monte Albán que los mixtecos llegaron a los Valles Centrales en el Posclásico y que en Zaachila la elite zapoteca tomó costumbres mixtecas. Por esta época los mixtecos llegaron a tener control de Cuilapan, Xoxocotlán, San Martín y otros sitios importantes llegando a dominar hasta Mitla (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 447).

Varias veces los reinos de Achiutla, Tlaxiaco, Tilantongo y Tututepec lucharon para lograr la hegemonía, pero sólo alcanzaron una alianza ofensiva y defensiva, pero en el siglo IX de nuestra era hubo un intento por unirlos, a cargo del legendario guerrero llamado 8 Venado, Garra de Tigre a quien podemos conocer a través de los códices mixtecos (Acuña, 1984: 239).

Hacia el Posclásico Tardío inicia la expansión mexicana hacia el sur, que provocó cruentas batallas con los grupos mixtecos; ya para el reinado de Moctezuma I existía una guarnición mexicana en Tlaxiaco, que se preparaba para la invasión del resto del territorio (Ibidem: 162).

Las grandes invasiones mexicas a territorio oaxaqueño fueron dirigidas por Moctezuma Ilhuicamina, por el año de 1456 dC. Durante estas incursiones fue tomada la ciudad de Coixtlahuaca, estableciendo los vencedores diversas colonias y asentamientos en el área, una de las cuales fue Huaxyacac, actualmente llamada Oaxaca. Posteriormente penetraron más en la región, llegando a conquistar tierras mazatecas y chinantecas, donde se apoderaron de la próspera ciudad de Usila (Ibidem: 36).

Bajo el reinado del nuevo tlatoani Axayácatl, los mexicas llegan victoriosos hasta Tehuantepec, donde dominan las tierras de los huaves, destruyendo Teotitlán del Camino, que anteriormente se le había rebelado. Asimismo, Yanhuitlán fue reconquistado por Tizoc (Marcus, 1983: 314-315).

Existieron dos principales reinos autónomos: Achiutla y Tilantongo (éste último el más antiguo e importante de la Mixteca); asimismo Tututepec en el sur, más otros pequeños señoríos. La ciudad fundada por los descendientes del mítico árbol de Achiutla fue Tilantongo (Yucuno en Mixteco, o Cerro Negro en español); a partir del siglo XI esta ciudad se convierte en el centro socio-político predominante de la región y junto con los otros sitios mencionados someten a los pueblos vecinos para establecer sus primeros cacicazgos y señoríos (Ibidem: 232). Además, Coixtlahuaca llegó a ser un poderoso reino dado que para 1458 encontramos que la Mixtequilla o una parte dependía de él (Idem).

Durante los gobiernos de los últimos tlatoanis de Tenochtitlán, Ahuizotl y Moctezuma Xocoyotzin, el territorio oaxaqueño fue escenario de violentos combates. Desde mediados del siglo XV hasta el momento del contacto con los españoles invasores hubo una lucha constante entre mixtecos y mexicas, situación que aprovecharon los conquistadores europeos para dominar esta región en cuestión de pocos años. Cuando éstos llegaron, la región de Oaxaca estaba dividida en diversos señoríos formados por el poblado más la comarca inmediata; de éstos, los más grandes eran Coixtlahuaca, Tilantongo, Tlaxiaco y Tututepec; y los cronistas españoles los nombran como reinos en sus narraciones (Acuña, 1984: 36) (Marcus, 1983: 314-322).

El periodo Posclásico se caracteriza como dijimos por el militarismo y los mixtecos participaron activamente en ello. Se supone que los limitados recursos naturales de la zona montañosa obligaron a los mixtecos a usar primero la guerra para asentamiento y resguardo, y después como defensa militar de sus señoríos en contra de los mexicas o bien para conquististas, como en el caso de los Valles Centrales de Oaxaca (González y Márquez, 1995: 74).

Cualesquiera que sean sus orígenes, es evidente que esta cultura alcanzó su máximo esplendor durante los siglos XIV-XV, en la época correspondiente al Posclásico Tardío, manteniendo una continuidad hasta la época del contacto e incluso durante la colonia.

3.3.- Organización Social de los Grupos Zapotecos y Mixtecos

Ambos grupos muestran una marcada jerarquización en dos grandes grupos con subdivisiones internas. La clase alta endógama y la clase baja exógama. Aparentemente, la estratificación social de estos pueblos se basó como en otros casos, en el acceso diferencial a los recursos productivos. Las clases gobernantes controlaban las tierras más productivas y los recursos más importantes. El estatus social atribuido a una persona era el criterio crucial del poder, riqueza y privilegio, si se carecía de una afiliación de clase, se le negaba el acceso a los recursos productivos que permitían adquisición de riqueza, ventajas económicas o un estatus diferenciado (Spores, 1983: 227-238).

Entre los zapotecos existía en la última época, la clase alta que eran el señor principal y su familia de linaje hereditario o coqui y la nobleza menor o xoana que los mantenían. Mientras que la clase baja eran los campesinos, sirvientes y esclavos. Las comunidades menores eran gobernadas por un noble nombrado por el señor principal, ayudado por algunos oficiales como el *golaba*, un anciano que era una especie de cabeza de barrio que atendía menesteres oficiales y que recolectaba el tributo (Spores y Flannery, 1983: 339-340).

Entre los mixtecos la clase alta eran los yaatnuhu o soberanos de un linaje hereditario, los tay toho o nobles principales que formaban la nobleza y servían como administradores, asistentes y consejeros. Existían las clases bajas: los nanday tay nuu, tay yucu o tay sicaquai, plebeyos campesinos, comerciantes y artesanos. Hubo un nivel aún más bajo de trabajadores que no tenían tierras designados como terrazgueros, que eran los tay situndayu. Y una clase de esclavos que prestaban servicios domésticos y a veces funcionaban como víctimas para el sacrificio y las mujeres como concubinas (Spores, 1967: 9; Drennan, 1983: 288-289). Se piensa también que había ricos mercaderes que debieron gozar de mejor estatus que los campesinos, debido a la gran dispersión por toda Mesoamérica de la cerámica policroma mixteca y otros bienes, pero no parece que hayan conducido a la formación de ascensos sociales más allá de las clases previamente mencionadas (Spores, 1967: 9).

No se sabe si existían soldados profesionales; sin embargo, los barrios de cada ciudad eran de reclutamiento, ya que todos sus miembros tenían la obligación de participar en las guerras y combates. Probablemente, los capitanes y dirigentes militares pertenecían a un estrato social superior, al mismo tiempo fungían como sacerdotes (Idem).

3.4.- La Economía entre los Grupos Zapotecos y Mixtecos

La agricultura se practicó desde épocas muy tempranas en los valles, en las zonas intermontanas y en la costa húmeda. Además de la caza y la recolección que complementaban la subsistencia sobre todo en las regiones semiáridas. Como el resto de los grupos mesoamericanos, tenían una alimentación a base de maíz, frijol, chile y calabaza además de semillas de chía y huautli. Por su clima

diferenciado, cada una de las diferentes subregiones debió tener cultivos característicos (González y Márquez, 1995: 61-62). Aparentemente cultivaron árboles frutales de aguacate, mamey y distintas clases de zapotes (Dahlgren, 1954: 91). Había también algodón y cacao en las tierras bajas, mientras que en las altas se cultivaba el maguey.

Las Relaciones Geográficas del siglo XVI narran, como la dieta de los indios se complementaba con miel, moras silvestres, piñas y ciruelas de la tierra, yerbas como quelites, raíces, nueces, pulque, etcétera, provenientes de la recolección; así como ratones, lagartijas, víboras, iguanas, etcétera (Acuña: 1984: 30, 37, 48, etcétera).

La domesticación de animales se limitaba al perro, guajolote y cochinilla, muy importante en el comercio de pigmentos rojos. Animales como el perro, pavo, venado, codornices, gallinas de tierra y otras aves eran reservadas a la clase dominante y para ocasiones festivas o religiosas (Idem).

El comercio fue de suma importancia. Las plumas provenientes de las tierras bajas de Oaxaca eran muy apreciadas en toda Mesoamérica, sobre todo las de pericos y otras aves tropicales⁷. Se comercializaba pescado seco en las tierras bajas, así como la sal proveniente de la costa, muy importante en el comercio interno de Oaxaca (Acuña, 1984: 289-291). De ambas zonas se comercializaban productos de metal y piedra (Spores, 1967: 5).

La división regional impulsó un comercio interregional, así como un tianguis o mercado periódico con productos variados como: algodón, cacao, ropa, frutas tropicales, plumas, fibras de maguey, bebidas, maíz, frijol, chile, etcétera. Así como papel y cerámica de la Mixteca Alta y norte de la Mixteca Baja. Esta estimulación recíproca regional mejoró los caminos, transportación y comunicación en Oaxaca (Idem).

3.5.- Las Religiones Zapoteca y Mixteca

Ambos pueblos como los demás grupos de Mesoamérica prehispánica eran politeístas y reverenciaban las fuerzas naturales y sobrenaturales. Tuvieron religiones propias, aunque en la última época reflejan el nuevo orden político.

La Religión Zapoteca

Los zapotecos tenían una religión con un dios creador supremo, que a su vez había creado las fuerzas sobrenaturales como los espíritus de las cosas y las fuerzas de la naturaleza como el rayo, la lluvia, el fuego, las nubes, la vida, la muerte, etcétera. También se veneraba a los ancestros, especialmente si eran de

⁷ No se han encontrado indicios de que éstas fueran domesticadas, pero la frecuencia con que se venden o se tienen estas aves hasta la fecha tal vez indique que fueron doméstica desde la época prehispánica (Spores, 1967: 5).

noble linaje (Marcus, 1983: 345). Los llamados *Pitao* eran dioses, mientras que los *Coque* significan "señor" (Alcina, 1993: 96)

Tenemos por ejemplo a *Pee* que era viento, aliento y espíritu al mismo tiempo y muchas palabras comenzadas por las sílabas *pe* o *pi* reflejan que tenían espíritu, como por ejemplo el águila *picija*, o el venado *pichina*, etcétera, por esta razón muchos de los dioses zapotecos tienen nombres como *Pitao Cozobi*, *Pitao Quie* o *Pitao Yaga* (Marcus, 1983: 345).

Había culto a las nubes *zaa*, a los temblores *xoo*, al rayo *Cocijo* y el templo era llamado *yoho pee*. Pero la fuerza más poderosa era la del rayo o *Pitao Cocijo*, que era el dios de la lluvia al cual se le ofrendaban comida, bebida, sangre de autosacrificio, animales o incluso seres humanos. Las nubes o *zaa*, eran muy importantes y se les relacionaba también con la lluvia y el rayo y era de donde descendían los zapotecos de los *Peni Zaa*, la gente de las nubes. Sus ancestros eran también *Peni Golaza* o ancianos de las nubes a los que había que honrar para que intercedieran por uno ante las fuerzas sobrenaturales o de la naturaleza. También existían los *Binigulaza* que eran gigantes ancianos de las nubes, adivinos que también intercedían por los hombres (Marcus, 1983: 346-347).

La divinización de los muertos reales era común entre los zapotecos, éstos eran los *Penigolazaa*. Con frecuencia se les construían templos o grandes tumbas y se les conocía como *Coqui* o gobernante hombre, *Xonaxi* o noble mujer y *Coquihualao* o príncipe y a menudo se les ofrecían sacrificios de animales o seres humanos. La nobleza zapoteca también se identificaba con el jaguar y encontramos en Monte Albán innumerables representaciones de este felino (Ibidem: 348-349).

Existían otros dioses como *Liraaquitziño*⁸ o dios de los 13 dioses, *Licuicha Niyoa* dios de los cazadores, *Coquelaa* dios de la riqueza, *Loccui* dios del maíz y de toda la comida (Alcina, 1993: 101), *Leraa Huila* era dios del inframundo, *Nohuichana* diosa del agua, *Lexee* dios de los ladrones y magos, *Noanachi* dios de la enfermedad, *Locio* señor de los relámpagos, *Xonatzi Huila* señora del inframundo, *Cosana* señor de los ancestros y del mar, *Leraa Queche* y *Leraa Cuee* dioses de la medicina entre muchos otros (Marcus, 1983: 349).

En las festividades se ofrecía a las divinidades sangre, alimentos, animales, etcétera. Hasta hoy, el ritual zapoteco de diversas comunidades actuales incluye ofrendas de: plumas, sangre, aves, copal, pinole, sangre humana, sangre y maíz, sangre con pinole y ocote, etcétera (Alcina, 1993:142-149), lo debe guardar parte de la herencia de lo que debieron ser las ofrendas en la época prehispánica, pues son muchos de los elementos representados en las vasijas de Zaachila.

⁸ Se le conoce también como *Leta Aquichino*, *Leraquichino*, *Liraaquitziño*, *Liraachino*, *Liraquichino*, *Lerraquichino*, etcétera (Alcina, 1993: 97).

Existían, además, muchos dioses locales que se adoraban en cerros, cuevas, esculturas que estaban en el contorno de las comunidades. Existía culto a los cerros y desde luego a las cuevas que se relacionaban con la tierra y se conocían bajo nombres como "corazón del reino, corazón del cerro", etcétera (Alcina, 1993:112-113). Y también a los "bultos sagrados" que contenían objetos propiciatorios y sagrados (Idem: 116).

En suma, la religión zapoteca es muy distintiva, sin embargo, cuenta con las características mesoamericanas como son: un calendario ritual, deidades para los días, para las fiestas, dioses patronos de la naturaleza, del tiempo, del inframundo, etcétera. Es probable que aunque no los reconozcamos, muchos de ellos estén presentes en las vasijas de Zaachila, además de que nos evidencia la divinización de los ancestros como se observa en el culto a "los abuelos" (ancestros) que hasta la fecha se realiza en algunas comunidades zapotecas (Alcina, 1993:114).

La Religión Mixteca

A nivel regional existía una larga serie de deidades para diferentes ocasiones de su vida cotidiana y ritual (González y Márquez, 1995: 74). Había dioses comunes a todos los pueblos mixtecos como por ejemplo: las parturientas acudían a la diosa de los baños, los guerreros al sol, etcétera (Ibidem: 209).

Para el culto a sus deidades que con frecuencia eran figurillas de piedra verde, cada pueblo tenía en su centro un templo, así como adoratorios en las cuevas y cerros de las inmediaciones. Cada dios tenía un sacerdote principal sacerdotes y novicios que eran elegidos por el cacique entre los jóvenes. Estos sacerdotes se encargaban de llevar a cabo las festividades calendáricas y ofrendas correspondientes. Las ofrendas más comunes eran el autosacrificio, extrayéndose sangre de las orejas y lengua, o copal, aves y en menor proporción se realizaban sacrificios humanos. Las fiestas duraban varios días y consistían en los autosacrificios de los nobles y sacerdotes, había grandes comidas y tal vez incluso borracheras y bailes (Ibidem: 212).

El panteón mixteco consiste además de en gran número de dioses tutelares locales, cuyos nombres difieren de un sitio a otro y en segundo lugar de una serie de deidades para los distintos oficios, como agricultores, guerreros, mujeres embarazadas, etcétera, y dioses para las ocasiones especiales. No existen datos de que los mixtecos tuvieran un dios tutelar, como Huitzilopochtli en el caso de los mexicas (Dahlgren, 1954: 211).

Los dioses patronos de oficios y ocasiones especiales eran por ejemplo el dios de la guerra, el dios de la lluvia, de los cazadores, de los comerciantes, etcétera. Aparentemente eran los mismos en toda la región mixteca (Idem). Los cazadores acudían a Qhuav, dios venado; los guerreros al sol *Tandoço* o *Tadoço* (Ibidem: 214-215). Sin embargo, el dios principal rara vez era el mismo en dos pueblos así existían también *Tiçono* o corazón del pueblo; *Toyna*, un dios local; *Caaxi*, señor de los agüeros; *Quequiyo*, *Xacuv* y *Xiyo* dioses principales de Yanhuiltán; *Toyna*

Xiñuho señor de los agüeros de Chila; *Quacosa Quaha* era 7 Venado, en Acatlán; *Yaha Chiquhu* era águila también en Acatlán, etcétera (Ibidem: 213n)

Con la caída de las poderosas ciudades del Clásico hacia 900 dC, Tollan (Tula) toma auge al unirse en ella presumiblemente tres etnias. Éstos llamados toltecas se extendieron y pronto sus formas de vida influenciaron a los habitantes de otras regiones mesoamericanas como son Yucatán y Oaxaca. Las influencias culturales toman un marcado matiz político imponiéndose nuevas creencias. Las migraciones y el militarismo de la época actúan como crisol y la religión mesoamericana se ve afectada cambiando muchas de sus formas de culto. En primer lugar se extiende el culto a la serpiente emplumada por influencia de los recién llegados del norte. Se le atribuye al hombre el carácter de auxiliar y se piensa que gracias a su intervención se cumple la obra divina y se alcanza el balance cósmico. Así hay un aumento en los sacrificios humanos y el canibalismo ritual, e incluso se capturan enemigos con el propósito de ofrendarlos a los dioses. Los símbolos de guerra y sacrificio, los jaguares y las águilas invaden las expresiones plásticas (López Austin, 1995: 7-8).

Esto se refleja en la mitología mixteca, contamos con las versiones de los dioses creadores, la pareja suprema y sus dos hijos, los héroes culturales. Uno de los documentos que narra la Leyenda de Apoala es el *Códice Vindobonensis* uno de los registros mixtecos más completo (52-51); cuenta que al principio los dioses moraban en un alta peña que dominaba el valle de Apoala en la Mixteca Alta y que un día decidieron crear el Yutatnoho o río de los linajes, haciendo emerger de la tierra su torrente que fecundó y alimentó a dos grandes y frondosos árboles que ellos mismos habían plantado a sus márgenes. De estos árboles sagrados nació la primera pareja de caciques llamados ambos Uno Venado y ataviados con tocados del signo viento, de cuya estirpe nació el noble pueblo mixteco (López García, 1991: 15).

Por otra parte, documentos como el *Códice Vindobonensis*, el *Lienzo Seler II*, el *Rollo Selden* y el *Lienzo de Antonio de León* entre otros, enlazan a los dioses creadores mixtecos con la figura del dios Quetzalcóatl como fundador de las dinastías reales de Mesoamérica (Caso, 1977: 46-47, 118-119 y 127; López Austin, 1973:110-111).

Quetzalcóatl aparece bajo el nombre calendárico de 9 Viento, dios que fue enviado a la tierra para fundar sus dinastías reales; por este motivo preside el nacimiento de 53 personajes surgidos de los árboles sagrados de Apoala, entre ellos; 1 Flor y su esposa 13 Flor, quienes solicitan a Quetzalcóatl su intervención para que su hija 9 Lagarto se casase con el señor 5 Viento. De esta pareja real nace la dinastía de Apoala (Caso, 1977:118-119 y 127; Nicholson, 1978: 62, 81, 82 y 88).

Las imágenes se guardaban en los templos y los sacerdotes las custodiaban en envoltorios, donde fueron encontradas en gran número por los misioneros

españoles. Esto coincide quizá con los bultos que se ven dibujados en los códices sobre las gradas de los templos (Ibidem: 214-215).

Como los mixtecos se llamaban a sí mismos ñusabi o quiahuitzeca en náhuatl, que significa pueblo de la lluvia, nos evidencia el culto al dios de la lluvia. Por ejemplo en Yanhuitlán y Putla se adoraba a Dzauí, que es una especie de Tláloc. Por su parte Sahagún añade que los mixtecos adoraban a Tlazotéotl, o la vieja diosa de la tierra y de la luna, también madre de los dioses (Sahagún, 1956: 36, 609, 699). Ambas deidades son terrestres y su culto data en el caso del dios de la lluvia desde el Preclásico en Oaxaca, y en el caso de Tlazotéotl desde el periodo Clásico. Por otra parte, el investigador M. Covarrubias (1954) ha mostrado la evolución y transformación del jaguar de la cultura olmeca a la máscara de serpiente de Teotihuacan y Oaxaca.

La identificación de los innumerables nombres calendáricos de los dioses mixtecos, que en algunos casos no coinciden con los mexicas, es una ardua tarea que aún no se ha podido conseguir. Sin embargo, la religión mixteca del Posclásico Tardío se caracteriza por la posesión y reconocimiento de dioses como Tláloc, Xipe, Quetzalcóatl y otros del panteón mexica, a menudo con nombres mixtecos. Así, ambas culturas comparten deidades y ofrecen un buen número de semejanzas (Spores, 1967: 23).

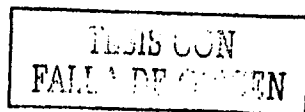
3.6.- Las Manifestaciones Plásticas Zapotecas y Mixtecas

Al hablar de manifestaciones plásticas zapotecas nos referimos a las expresiones más representativas de la época de mayor auge de la cultura zapoteca, o sea, del Clásico (100-900 dC).

El material artístico zapoteco es sobresaliente en manifestaciones monumentales y puede dividirse en cuatro grandes ramas:

1.- Urbanismo. Existieron dos clases de planeación urbana en las ciudades zapotecas. Una era la típica del Clásico mesoamericano con enormes terrazas y una plaza central rodeada de edificios cívico religiosos que creaba un punto focal en la ciudad como en el caso de Monte Albán. Y otro era simplemente una área central formada por un conglomerado de edificios sin plaza central. Además, las ciudades, generalmente construidas en terrenos irregulares contaban con muros de contención en las laderas de los cerros (Winter, 1989: 42).

2.- Arquitectura. Se construían grandes edificios con bloques de piedra careados para su exterior, pero rellenos de pequeñas piedras. Tenían altos muros, a menudo con diseños tallados. Las construcciones de la época clásica de Monte Albán tienen escapularios y talud tablero en sus muros y en su época estuvieron estucados. Mientras que las casas habitación generalmente se construían de adobe y los techos se cree que eran de madera o paja (Ibidem: 43).



3.- Estelas, jambas y dinteles. Se encuentran estelas monolíticas desde épocas tempranas como el muro de los "danzantes" y las estelas 12 y 13 que corresponden a la primera época de Monte Albán y que se consideran de las primeras muestras de escritura mesoamericana. O bien los jugadores de pelota de Dainzú que corresponden a Monte Albán II. Las estelas generalmente de temas conmemorativos y genealógicos siguieron produciéndose en las siguientes épocas alcanzando gran maestría como la estela 6 de Monte Albán y a menudo mostrando influencias de Teotihuacan durante el Clásico. Las jambas y dinteles tallados se encuentran frecuentemente en las tumbas reales como la número 5 de Huijazoo y la tumba 104 de Monte Albán. Estos finos tallados en piedra generalmente corresponden a las épocas III y IV (Piña Chan, 1992; Winter, 1989: 8)

4.- Urnas. La muestra más sobresaliente de la cerámica zapoteca son las llamadas urnas, que son vasijas modeladas con elaboradas representaciones de dioses y personajes al pastillaje. También aparecen desde la primera época con rasgos olmecas, pero a lo largo de los años se irán desarrollando hasta alcanzar su estilo característico y máximo esplendor durante el Clásico o Monte Alban III A y III B. Se les llamó urnas por encontrarse en contextos funerarios, pero no contenían restos humanos (Caso, 1952: 9).

Al hablar de manifestaciones plásticas mixtecas nos referimos también a las expresiones de la época de su máximo auge cultural, esto es, 1350 a 1521 dC, etapa correspondiente al Posclásico Tardío. El arte mixteco no es sobresaliente en expresiones monumentales como la arquitectura; sin embargo, es relevante en otras disciplinas. El sentido artístico de esta cultura era preciosista y se manifestó sobre todo en las artes aplicadas a objetos pequeños (De la Fuente, 1967: 19-22).

El material artístico de la Mixteca puede dividirse en cuatro grandes ramas (Idem):

1.- Piedra pulida. Mientras que en arquitectura y escultura monumental muestran trabajos más bien simples en el campo de las piezas pequeñas son excelentes incluyendo tallas en jade, cristal de roca, alabastro, obsidiana, ámbar, turquesa, etcétera. Manufacturados en jade encontramos gran variedad de objetos en su mayoría suntuarios o de adorno, como orejeras, bezotes, penates, pectorales, collares, pendientes y otros. Otro aspecto importante son los mosaicos de turquesa a veces sobre madera, o sobre placas de oro, con extraordinarios diseños simbólicos. También abarca tallas en hueso concha y madera, como la colección de 30 huesos tallados en forma de espátula con alto relieve de escenas tipo códice procedentes de la tumba 7 de Monte Albán (Matos y Olmedo, 1992: 264).



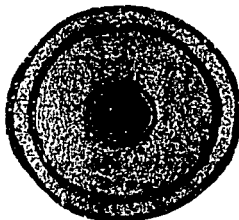
Máscara de turquesa, Zaachila, MNA

2.- Orfebrería. Es indudablemente de influencia de Centro y Sudamérica, como la Coclé de Panamá y la colombiana. Los investigadores están de acuerdo en que existieron redes comerciales que unían el occidente México y la región oaxaqueña con los lejanos reinos del sur, de Costa Rica, Colombia y Perú, donde la metalurgia era una tradición que venía de muchos siglos atrás (Ibidem: 19). Los mixtecos alcanzaron paulatinamente un estilo propio, llegando a ser los más prestigiados orfebres de Mesoamérica, como nos lo demuestra el extraordinario ajuar de la tumba 7 de Monte Albán (Caso, 1965).



Cascabel de cobre, Oaxaca

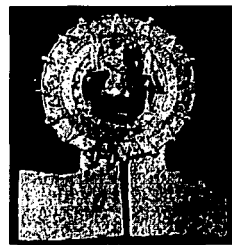
La metalurgia oaxaqueña incluye objetos hechos con distintas técnicas en frío y en caliente, como martillado, repujado, corte y la cera perdida, la técnica más relevante en su joyería. Por otro lado, fabricaron objetos utilitarios en cobre y bronce⁹, como pinzas, hachas, azuelas, agujas, anzuelos, cascabeles, etcétera.



Disco de oro, Zaachila, MNA



Broche de oro (?)
Nuttall: 47



Pectoral, Zaachila

3.- Cerámica.- La policroma es una de las muestras más extraordinarias del mundo mesoamericano prehispánico y está estrechamente ligada en cuanto a estilo con las áreas de Puebla, Tlaxcala y México, logrando piezas en las que representaron las imágenes de dioses, glifos y otros diseños (Ibidem: 21). Este tipo de cerámica era tan apreciada que se usó como moneda junto con los cuentas, plumas, oro en polvo, etcétera (Gendrop, 1970: 222).

⁹Actualmente la mayoría de los especialistas creen que el bronce fue una aleación no casual.

4.- Códices.- El pueblo mixteco se proyectó magistralmente en sus libros o códices, que son documentos hechos a mano doblados en forma de biombo, elaborados en tiras de piel de venado o papel indígena, alisados y recubiertos de una delgada capa de estuco, sobre la que se escribieron sucesos de su historia, genealogías y su mitología (De la Fuente, 1967: 21-22). En ellos se hizo de uso de gran variedad e signos como topónimos, antropónimos, acciones, fechas, numerales, etcétera. Están realizados con gran profusión de colores lo que les da independientemente de su contenido, una categoría de obra artística. Los que hoy conocemos corresponden a la época de la cerámica policroma, o sea, al Posclásico Tardío o bien a la época colonial. Entre los prehispánicos se cuentan el *Códice Nuttall*, *Bodley*, *Vindobonensis*, *Selden* y *Colombino*, etcétera. Entre los coloniales se cuentan también anales, lienzos y mapas hechos aún con la tradición prehispánica. No se han encontrado códices de épocas anteriores, pero suponemos que sí existieron pero que se destruyeron por ser hechos con materiales muy frágiles (Robertson, 1966: 298-312). Por otro lado, sabemos que el arte de hacer códices no finalizó con la conquista española y tenemos muchos documentos con simbología prehispánica y glosas en español o alguna lengua indígena (König, 2002: 115). Estos documentos muestran al igual que la cerámica policroma estrecha relación con las regiones de Puebla y Tlaxcala, a través de los códices del grupo Borgia y las pintura de Tizatlán. Los frescos de Mitla por ejemplo, aunque están sobre construcciones zapotecas, presentan un fuerte estilo mixteco.

Las cuatro ramas pertenecen obviamente a un mismo estilo característico, pero más ligados entre sí están los códices y la cerámica policroma que presentan los mismos diseños, así como las tallas en hueso de un solo plano como los huesos en forma de espátula, trabajados con figuras tipo códice.

3.7.- La Cerámica Zapoteca de los Valles Centrales y la Cerámica Mixteca

Los antecedentes de la cerámica en Oaxaca se remontan hasta aproximadamente el periodo Formativo por el año 1500 aC, cuando podemos distinguir en Oaxaca las primeras manifestaciones cerámicas, que fueron evolucionando y recreando formas típicas oaxaqueñas que identifican a sus pueblos. Corresponde a la etapa aldeana o pre-Monte Albán, cuya mayor concentración poblacional fue en San José Mogote en el valle de Etla. Marcus Winter distingue en esta época varias etapas como: Rojo sobre Bayo (1 500 aC a 1 200 aC) horizonte Olmeca (1 200 aC a 850 aC) y la de Regionalización (850-500 aC) (Winter, 1989: 27-31).

Por otro lado, de acuerdo a la cronología propuesta por Kent Flannery tenemos en el Valle de Oaxaca, en la fase Guadalupe cerámica con engobe blanco-amarillo a veces con diseños de doble línea quebrada y cajetes grises sin decoración. En la fase Rosario tenemos cerámica gris incisa con diseños decorativos tipo banderín derivados de la "cruz de San Andrés". En esta fase en épocas tardías se observa la decoración al negativo, técnica de borrar y o sobrepintar las superficies bruñidas. Existen diseños incisos y/o modelados con efigies de batracios y reptiles

en los bordes de los cajetes grises. Este material es precursor de la cerámica Monte Albán I. Debido a que en esta época se da una reestabilización de las aldeas, encontramos la cerámica con diferencias locales (Flannery, 1976: 75-78).

En el Valle de Nochixtlán en la Mixteca Alta en esta época tenemos la Fase Cruz Temprano, Medio y Tardío (1500-500 aC) la cerámica es muy similar a la de los Valles Centrales como el Rojo sobre Bayo y el Jazmín Rojo, la Blanca y la Gris de Nochixtlán con alguna decoración estilo olmeca que corresponde de manera muy cercana a las cerámicas de Tierras Largas, San José, Guadalupe y Rosario en los Valles Centrales (Spores, 1983: 73-74).

La cerámica Monte Albán I (500-100 aC) es la más antigua encontrada en dicha ciudad y es similar a otras cerámicas contemporáneas de Mesoamérica; con influencia olmeca, lo que nos sugiere un contacto con las culturas florecientes del golfo de México. En general se puede decir que durante esta época se encuentra cerámica sobre todo gris y gris-blanquecina además de amarilla, café y crema con una fuerte influencia de los estilos de La Venta, sin embargo, también se han encontrado similitudes con la cerámica de los sitios de Tres Zapotes, Miraflores, Uaxactún, San José, Belice, Champotón, Monte Negro y algunas culturas contemporáneas del Altiplano Central (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 23).

En este tiempo comienzan a aparecer vasijas efigies, pero aún no llegan a ser urnas (Caso y Bernal, 1952: 25). Aparecen con frecuencia los diseños incisos o cavados con algunos temas olmecas como la garra de jaguar y se distingue por un barro gris muy bien pulido y modelado con suavidad (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 35). El estilo predominante puede considerarse una variante del olmeca de Veracruz y Tabasco, que se puede llamar "danzante" (Flannery y Marcus, 1983: 161).

En esta época aparece el diseño más usado en la región, el xicalcolihqui o greca escalonada, que será uno de los elementos característicos de Oaxaca y toda Mesoamérica hasta la época del contacto. Se le asocia con las serpientes y con los caracoles cortados y es tanto simbólico portador de significado como ornamental (Caso y Borbolla, 1936: 49). También tenemos en esta época los soportes mamiformes, las vasijas miniatura zoomorfas, los braseros olmecoides (Caso y Bernal, 1952: 326), las vasijas con figuras de "nadadores" (Gallegos, 1978: 15), los botellones con caras de Cocijo y las decoraciones incisas en cajetes con ala de pájaro o la forma de garra de jaguar (Caso y Bernal, 1952: 59-61). Mientras que en la Mixteca la cerámica del Preclásico superior es gris, muy similar a la de Monte Albán, lo cual nos indica que en esta época la Mixteca se relaciona más con Oaxaca, especialmente con el Valle de Oaxaca. Durante esta primera época aún no había diferencias el área Mixteca y la Zapoteca. Los rasgos generales de estas culturas se relacionan definitivamente con la Cultura Olmeca que en este momento estaba en pleno auge en la costa del Golfo (Pyne, 1976: 272-281).

El estilo "danzante" no es tan aparente en Monte Negro o en los otros sitios mixtecos contemporáneos. Este predominio del estilo olmeca en la época I no parece haber venido directamente de la región tabasqueña. Se suponen dos rutas principales: una a través de la sierra de Oaxaca y la otra, tal vez más importante, por el Istmo de Tehuantepec, a lo largo de la planicie costera para entrar de allí al valle.

La cerámica de Tilantongo es muy similar a la de Monte Albán I tenemos vasijas de cerámica gris, mal cocida, braseros en forma de cono truncado y otros en forma de cono truncado con rostros antropomorfos estilizados adosados a un lado. En el valle de Nochixtlán es importante la cerámica Yucuita tostada y la cerámica gris y gris incisa (Flannery, 1976: 99).

Durante Monte Albán II (100 aC-100dC) se observan muchos elementos nuevos, pero al mismo tiempo se siguen utilizando rasgos de la época anterior; se observan los mismos barros grises, café, amarillos y crema. El análisis de los atributos característicos de esta época tiende a probar que los portadores de la época II, por lo menos en Monte Albán, eran una aristocracia de jefes o sacerdotes que impusieron ideas nuevas y propias, pero formaban una mayoría suficiente para borrar la antigua cultura que siguió viviendo entre la masas de la población (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 61-69).

Durante esta época aparecen también una serie de rasgos nuevos y aportaciones que aparentemente son influencia sureña del horizonte Preclásico maya complejo Q, del fin del Chicanel de Uaxactún. Estas influencias de Chiapas y Guatemala quizás expliquen la presencia de vasijas de formas más elaboradas y de nuevas formas y acabados (Paddock, 1966:120). Es en esta época que comienzan a aparecer las urnas, cuyo uso se continúa hasta Monte Albán IV (Caso y Bernal, 1952: 9).

Asimismo, desaparecen las cerámicas modeladas de la época I para ser reemplazadas por el estilo geométrico (Bernal, 1962). Aparecen ollas con rostro en un lado y algunas urnas tempranas (Caso y Bernal, 1952: 9). Observamos la utilización predominante de barros crema y café arenoso, decoración raspada en vez de incisa, decoración policroma al fresco, decoración rojo sobre naranja, soporte altos tipo carrete para vasijas, grandes soportes mamiformes, soportes globulares, aparición de vasijas tetrápodos, vasos con tapas, cajas con tapa y el glifo agua inciso y pintado, (Ibidem: 25 y 30) y grandes urnas policromas (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 72-78; Caso y Bernal, 1952: 22). Aparece la cerámica estucada y pintada a menudo al fresco, siendo la primera policroma de la región cuyo uso se prolongó hasta Monte Albán III A y B (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 61).

En la fase Ramos de la Mixteca Alta que abarca Monte Albán I y II, surgen sitios como Yucuita, que tiene cerámica del Yucuita tostado, rojo sobre tostado y en menor cantidad la cerámica gris de Nochixtlán, como las variedades Juanito, Nochixtlán herrumbroso y Yucuita café. Específicos de esta época son los cajetes

incisos de fondo plano y cerámica gris y tostado, figurillas de acróbatas, sedentes, embarazadas, etcétera (Spores, 1983: 120).

Al finalizar la época II se inicia un periodo corto en el que se dan elementos de la época II, con otros que van a predominar en III A y III B. Quizás se trate de una contienda entre dos influencias, la de tradición chiapaneca mayense y otra de tradición teotihuacana por lo que ha sido llamada época de Transición. Tal parece que estilísticamente la época III A consiste en la fusión final de las I y II combinadas con las ideas teotihuacanas (Caso, Bernal y Acosta 1967: 311). Los contextos arqueológicos de la época de Transición están representados por las tumbas 74, 95, 109, 115, 146 y 148 de Monte Albán (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 78).

En la época de Transición es cuando se encuentran en Monte Albán floreros y cajetes tipo teotihuacano, así como ollas con asa vertedera, ollas Tlálóc, cajetes cónicos, semiesféricos y con vertedera abierta, vasos cilíndricos y con vertedera (Ibidem: 289-305). Caso sugiere que quizá el botellón oaxaqueño de las épocas I y II haya sido el modelo para los floreros teotihuacanos durante las épocas de Transición II-III A, proponiendo que el camino haya sido inverso y posteriormente la vasija teotihuacana influenciara en los floreros zapotecos y que desapareciera en el valle de México, y se encuentre en su forma degenerada en la época III B; pero la mayoría de los autores coinciden en que fue Teotihuacan quien influyó en Oaxaca (Ibidem: 79). Aunque hay vasijas de Monte Albán I con figuras humanas de rostros olmecas, la clásica urna zapoteca, una vasija cilíndrica en cuyo frente aparece una figura humana completa, aparece en el II tardío y continúa hasta Monte Albán IV.

En la Mixteca, en el valle de Nochixtlán, tenemos en esta época cerámica gris, Yucuita tostada y también cerámica estucada. Entre aproximadamente 100 y 350 de nuestra era varios centros de la Mixteca fueron abandonados, como son: Cerro de las Minas, Yucuita, Monte Negro y otros. Unas partes del sitio de Yucuita parecen quemadas, probablemente hubo conflictos interregionales; mientras en la Costa el cambio no se manifiesta, ni abandono, ni ningún tipo de conflictos (Spores, 1983: 120).

Durante Monte Albán III A (100-500 dC), en los Valles Centrales continúan las pastas de épocas anteriores, pero con algunos tipos cerámicos nuevos. Aparecen las características que identifican a la cerámica típica de la Cultura Zapoteca. Además de sentirse una fuerte influencia con Teotihuacan, la urbe del Altiplano. Se observa la presencia de vasijas en forma de florero típicamente teotihuacano, barro anaranjado, el vaso tripode teotihuacano, ollas con dos asas vertederas, cajetes cilíndricos, soportes circulares, vasijas con cabezas de Tlálóc en lugar del Cocijo zapoteca al frente, cajetes cónicos, vasos tripodes con vertedera, patojos, candeleros, perros, cajetes con diseños geométricos y piezas con decoraciones al fresco, pero no dejan de llamar la atención aún ciertas influencias mayas (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 317-360; Caso y Bernal, 1952: 40-41).

Sin embargo, a pesar de la influencia teotihuacana la cerámica de Monte Albán III A es decididamente obra zapoteca en su máximo esplendor, mientras que el III B es de decadencia (De la Fuente, 1967: 17-18). En esta época tenemos las típicas urnas zapotecas que generalmente se interpretan como dioses del maíz, de la lluvia o 3L, que es la más común, la diosa 2J, etcétera (Caso y Bernal, 1952: 9-11). Por su parte Sellen afirma que no es fácil de fechar las urnas porque muy pocas provienen de excavaciones controladas y porque existe poco consenso acerca de las fases cerámica en Oaxaca, donde cada investigador ha hecho propuestas diferentes (Sellen, 2002: 14-15).

Hay un uso predominante del barro gris y decoración grabada. Desaparecen los rasgos del Complejo Q, aparecen vasos zoomorfos de garra de jaguar y las hermosas urnas típicamente zapotecas, destacándose las del dios de la lluvia Cocijo, decoración incisa en forma de "nube serpentina", etcétera (Ibidem: 37; Gallegos, 1978: 38).

Monte Albán III B (500-900 dC) en general, se puede decir que es una prolongación de la época III A, salvo porque se nota una decadencia en algunas formas, técnicas y rasgos característicos. Esta época representa la última ocupación zapoteca en Monte Albán. Continúa el predominio del barro gris, aumenta la utilización de barro café arenoso, se usan cajetes cónicos y con diseños de líneas en el fondo, cajetes miniatura, vasos garra de jaguar y de murciélago, pequeños vasos con asas y tapas, grandes urnas muy elaboradas con diseños y glifos al pastillaje, etcétera. Desaparece la decoración grabada o incisa, también algunas formas teotihuacanas como las tazas y los vasos trípodes (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 385-442).

En la cerámica Mixteca correspondiente a esta época o fase Flores (500-900 dC) se observa que algunos sitios como Yucuita y Cerro de las Minas, entre 350 y 750 dC se volvieron a ocupar, y que en otros sitios de la Mixteca Alta y Baja se establecieron. En el valle de Nochixtlán se forman Yucuñudahui, Cerro Jazmín, Etlatongo entre otros. La cerámica de este periodo es similar o relacionada con la del noroeste, Cholula y Teotihuacan, pero no con la cerámica del Valle de Oaxaca. Probablemente porque Monte Albán ya no ejercía tanta influencia y control sobre estas regiones (Spoes, 1983: 152).

Se encuentra mucha cerámica anaranjada, especialmente cajetes semi esféricos con bases anulares que no se encuentran en el Valle de Oaxaca, y tenemos también cerámica gris. La cerámica de Yucuñudahui guarda relación con la de Teotihuacan II y de Monte Albán III. En el valle de Nochixtlán destacan la cerámica crema arenoso de Chachoapan, gris fina, dura y decorada, la tostada de Yucuita, naranja de Chachoapan y herrumbrosa de Nochixtlán (Ibidem: 157).

Entre 900 y 1350 d. C. Monte Albán III B - IV en los Valles Centrales es una época un tanto vaga, probablemente a causa del paulatino abandono de los pobladores de la ciudad hacia otros centros. Se traslapan las cerámicas III A, III B y IV, pero se nota una decadencia, parece ser la última reminiscencia zapoteca en los Valles

de Oaxaca. Se han encontrado algunas piezas típicamente mixtecas de Monte Albán V coexistiendo con los tipos anteriores (Caso, 1942: 84). Se observa una leve influencia tolteca y es exclusivo el uso de la cerámica negra funeraria sin pulir, platos cónicos sin soportes, sahumadores de fondo redondo y urnas sobre pedestales. Hay predominio del uso de barro café arenoso y gris, las formas semejantes a la época anterior pero de acabado más burdo, vasos de garra de tigre, ollas café con vertedera y urnas muy elaboradas pero muy burdas (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 381-442).

La última época del Posclásico (1350-1521 dC) Monte Albán V en los Valles Centrales y Natividad en la Mixteca corresponde ya a la dominación Mixteca en los Valles de Oaxaca. Aparecen cerámicas totalmente diferentes a la zapoteca distintivas de Monte Albán, como la cerámica policroma Mixteca. Pero por otro lado, encontramos el uso generalizado de la cerámica gris utilitaria tanto en los asentamientos zapotecos como mixtecos (Chadwick, 1971: 228-257).

Las cerámicas que marcan este horizonte y lo refieren a la cultura Mixteca son la cerámica policroma y la rojo sobre crema, pero la cerámica gris antes mencionada¹⁰ se encuentra en Miahuatlán, San Sebastián Abasolo, Mitla, Guiengola, etcétera, por lo que sabemos que los zapotecos estaban ahí también (Flannery y Marcus, 1983: 278).

En el valle de Nochixtlán que es el más estudiado en la Mixteca se aprecian las cerámica crema fina de Yanhuatlán, cerámica crema arenoso de Chachoapan, cerámica gris de Nochixtlán, Mixteca policroma, Cerámica Mixteca grafito sobre naranja, cerámica herrumbrosa de Nochixtlán, cerámica exótica o rara, fondos sellados.

Otro sitio mixteco importante es Coixtlahuaca. La cerámica policroma de ahí estudiada por Ignacio Bernal, es de muchas maneras similar a la cerámica policroma laca que encontró Noguera en Cholula, a la de la ofrenda del Ex-Volador y a la cerámica Mixteca de otros sitios como Tilantongo, Nochixtlán, Teposcolula, Yanhuatlán y Tamazulapan, sobre todo en el aspecto de la factura (Bernal, 1949: 34-38).

Esta cerámica policroma en las variedades propuestas por Ronald Spores (1974) Las Pilitas y La Iglesia, está hecha generalmente sobre un barro café delgado bien cocido. Sobre éste se aplicaron los colores, formando variados diseños con pintura mate, firme y laca¹¹ (Noguera, 1965: 45). Los diseños son geométricos, antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos y otros. Las formas en general son ollas trípodes policromas, cajetes trípodes policromos, jarras con vertedera de alcatraz, soportes zoomorfos en forma de cabeza de águila o de serpiente, soportes cónicos de bala, soportes fálcos y cerámica gris delgada y pulida en ollas, patojos, cajetes simples y de silueta compuesta y vasos (Caso, Bernal y Acosta, 1967:

¹⁰ Esta cerámica es referida como G3M por Flannery y Marcus (1983: 278)

¹¹ Eduardo Noguera (1945: 45) considera cerámica policroma a la pintada con más de dos colores.

447-484). Se trata en general de cerámica de lujo encontrada la mayor parte en tumbas, o sea, asociada a los ritos funerarios. Como mencionamos antes, a todas ellas se les ha calificado de Estilo Mixteca-Puebla; sin embargo, existen considerables variantes en la Mixteca.



Principales sitios con cerámica policroma Mixteca del Posclásico denominada Pilitas, en Lind, 1994: 80

Se afirma que la continuidad temporal en las formas de los artefactos varía directamente con la continuidad social (Gándara, 1992:72). Esto significa que la sustitución de un grupo de rasgos formales estilísticos debe estar ocasionada por rupturas en la continuidad cultural que acompañando al colapso produzcan un cambio en éste. Se sabe que la cerámica policroma en general viene de épocas anteriores, pero la policroma de estas características aparece cuando Monte Albán, la gran urbe de Oaxaca, Monte Albán y Teotihuacan en el valle de México decaen. Parece que el estilo propiamente Mixteco representa sólo una parte de Monte Albán V, por lo que Brockington lo clasificó como Monte Albán V A, para diferenciarlo de la cerámica gris fina que se desarrolló desde épocas anteriores como la de Lambityeco, fechada entre 750 y 800 dC (Brockington, 1982: 7-12). Aparentemente la cerámica policroma Mixteca tarda en aparecer hasta 1300 dC, pero ambas pertenecen a Monte Albán V (Paddock, 1982: 3).

Webb afirma que el Estilo Mixteca-Puebla data del Posclásico temprano, mientras Robertson y Adams lo fechan hacia el Posclásico Tardío, y Sanders por otro lado habla de dos etapas de auge en el Estilo Mixteca-Puebla, uno de 1000 a 1200 dC y otro de 1427 a 1521, quedando una separación de 200 años, lo cual resultaría bastante contradictorio (Smith y Heath-Smith, 1980:15-17).

Para McNeish, Puebla y Oaxaca se encuentran asociadas desde la fase Venta Salada (700 a 1540 dC), cuando el valle de Tehuacán, Puebla, se incorpora totalmente a la Mixteca. Paddock sugiere que el Valle de Tehuacan pudo ser

periférico a algunos centros de la Mixteca y Monte Albán durante el urbanismo temprano, es decir, desde Monte Albán II (Paddock, 1966: 175).

Daniel Schávelzon (1980: 25), plantea que la Mixteca pudo ser una región intermedia entre Monte Albán y el valle de Tehuacán. Por un lado, lo mixteco más cercano al Valle de Oaxaca estaba subordinado culturalmente a Monte Albán, mientras que la parte norte pudo haber estado a Cholula-Teotihuacan. No existen evidencias de que se tratara de una subordinación militar, sino que debió ser un reflejo de lo artístico, religioso y de liderazgo comercial de las grandes ciudades.

Sus orígenes parecen ser en parte zapotecos, teotihuacanos, mayas o por inmigrantes toltecas que se establecieron en Cholula y a lo largo de la frontera norte de la Mixteca. Indudablemente, otro factor importante debió ser el auge general de la Cultura Mixteca y de la región, desde tiempos del señor 8 Venado, cuyas lejanas expediciones militares y activas redes de comercio pusieron a los mixtecos en contacto con otras culturas desde Tula hasta el área maya, o quizá de culturas más al sur¹² (Caso, 1967: 127).

La arqueóloga Noemí Castillo (1974: 11-18) afirma que fue en Cholula donde surgió la cerámica policroma a finales del Clásico, por 600 dC apareciendo en grandes cantidades de cerámica policroma en Puebla y Tlaxcala, especialmente el grupo cerámico llamado Tepepa Atoyac y Tepepa anaranjado policromo, en el grupo cerámico Xochiac posiblemente hecho en Cholula. También encontramos lo mixteco en Xochiac anaranjado policromo y en el Coatepec anaranjado policromo (Schmidt, 1975; García Cook, 1976; en Schávelzon, 1980: 23). Por otro lado, el análisis de cerámica realizado demostró que los policromos poblanos fueron realizados en la misma región y no en Oaxaca (Neff, Bishop, et al., 1994: 117).

Abascal remonta la policroma poblana a 800 dC, mientras que Noemí Castillo va más atrás, hasta 600 dC (1974: 11-18), y afirma que la policroma oaxaqueña era una cerámica de comercio traída específicamente con fines funerarios y que a veces sirvió de modelo para cerámicas locales en otras regiones de Mesoamérica, o sea; era manufacturada por encargo a artesanos cholultecas y enviada posteriormente a Oaxaca para ceremonias de entierros y otros rituales (Idem). La observación de las colecciones de Cholula y Oaxaca del MNA nos han permitido diferir con este último punto al observarse gran cantidad de diferencias entre ellas en prácticamente todos los aspectos como son: arcilla, morfología, diseños pintados, colores, disposición de los diseños, etcétera (Camarena, 1999: 254-259).

Se especula que su difusión y expansión se deben a las grandes migraciones humanas del Posclásico. Se cree que llegaron a Cholula grupos humanos,

¹² Caso hace notar que algunas vasijas mixtecas de Cuicatlán ostentan un diseño decorativo característico de la Cultura Nazca de las costas del Perú. Se trata de una serie de cabezas de mono o humanas estilizadas y colocadas en posiciones alternas. Por otro lado, es fácil pensar en ello si recordamos que la metalurgia mixteca es indudablemente de influencias tecnológicas y estilísticas de centro y Sudamérica (1967: 127).

herederos de la pérdida grandeza de Teotihuacan e incluían a los mixtecos, popolocas, toltecas y otros (Bernal, 1958: 13-14).

Para John Paddock, Cholula estuvo habitada por tetlamixtecas o pobladores provenientes de distintas regiones con raíces en Teotihuacan emparentadas con la policromía maya, gracias a lo cual pudieron crear el policromo mixteco; no piensa que haya provenido de los mixtecos propiamente de Oaxaca. Así estarían emparentados con Xochicalco, Tula y la Mixtequilla de Veracruz (Paddock, 1966: 200).

El estado de Tlaxcala fue poco estudiado en las épocas de Caso y Bernal, pero actualmente las recientes investigaciones nos sustentan un material riquísimo que no es mixteco. Pero más importante es el hecho que nos demuestra una simbiosis entre distintos sitios y culturas. Pensamos que estos casos fueron comunes entre los siglos VII y XVI de nuestra era, donde la cerámica policroma debió considerarse un artículo de lujo en estos nuevos centros urbanos (Idem).

El valle de Tehuacán presenta también mucha cerámica policroma y tiene probadas relaciones con Oaxaca, Puebla, Tlaxcala y el valle de México. La fase más característica es la llamada Venta Salada, nitidamente relacionada con la cerámica tipo códice de Oaxaca y Puebla. Esta es similar a la policroma de Cholula, a la Coxcatlán policroma y al subtipo Teotitlán inciso. Tehuacán tuvo un rol de intermediario entre las regiones claves del complejo. Las piezas pudieron ser adquiridas por los sectores dominantes como símbolo de estatus, o pudieron llegar por comercio, o importación directa, pero no se ha resuelto este problema.

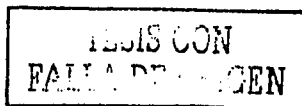
Otra zona muy emparentada con lo mixteco es Veracruz. Existen pinturas tipo códice en Tamuín, en San Luis Potosí cerámica con dibujos parecidos a los códices en la Huasteca y se encuentran algunas similitudes con la cerámica Otates (Winning y Gutiérrez, 1996).

En realidad, lo único que tenemos claro es que lo mixteco y lo poblano comienzan a expandirse por todo Mesoamérica a partir del siglo X y cobra su mayor auge en el XII, pero no sabemos exactamente cómo. Se ha planteado que quizá su expansión se debió a relaciones comerciales.

Finalmente, tenemos la cerámica Mixteca colonial, donde se observa una continuidad con la de la época anterior a la conquista, como la Moderna y Colonial Convento, crema fina de Yanhuitlán, crema arenoso de Chachoapan, gris de Nochixtlán, Mixteca policroma, herrumbrosa de Nochixtlán (Spores, 1974).

Así, este es el recuento final de los grupos por semejanzas en su decoración (Camarena, 1999: 219-252).

- Valles Centrales: Zaachila, Yagul-Blanco y Monte Albán-Etla



- Mixteca Alta: Nochixtlán, Yanhuítlán, Coixtlahuaca, Teotitlán Del Camino, Golfo de México, Mixteca - No Especificado
- La Chinantla, grupo amarillo pastel, grupo azul pastel, grupo rosa pastel, Copas bajas, Jarras con vertedera de alcatraz corta
- La Cañada
- La Costa
- El Istmo
- Centro De México: Mexicas, Chalco, Matlazincas, Cholula,

3.8.- El Estilo Mixteca-Puebla

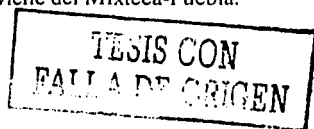
El Estilo Mixteca-Puebla es un término utilizado por muchos especialistas en Mesoamérica para designar una expresión plástica surgida tras la caída de Teotihuacan, difundida en la época Posclásica, que presumiblemente se desarrolló en el norte de Oaxaca y en los vecinos estados de Puebla y Tlaxcala, se propagó por gran parte de Mesoamérica y alcanzando incluso algunos puntos de la zona maya y Centroamérica (Smith y Heath-Smith, 1980: 15-50).

Este concepto al principio, fue útil para identificar el fenómeno y rastrearlo por las regiones de Oaxaca, Puebla, Valle de México y Tlaxcala, para resolverlo cuando se tuviese la cantidad suficiente de materiales, cosa que nunca se ha llevado a término. Esta indefinición, en vez de ayudar, ha impuesto obstáculos a los trabajos de investigación al atribuir indistintamente elementos y objetos culturales de un grupo a otro¹³. Desde entonces ha sido materia de discusión el uso o no de este término; lo que ha contribuido a confundir más el Estilo Mixteca-Puebla. Dando como resultado que la expresión, en vez de ser diagnóstica y permitir un claro establecimiento de contactos culturales, fuera motivo de serios problemas de identificación y graves confusiones.

Fue el investigador George Vaillant (1941 y 1944) quien acuñó el ambiguo término de Mixteca-Puebla, al aplicarlo a partir de 1938 para designar por igual a un horizonte, una cultura, un periodo, una fase, una civilización y un complejo cultural, incluyendo en él una gran variedad de objetos como son: vasijas policromas, códices, huesos tallados, objetos de metal, pinturas murales, etcétera, portadores de un diseño distintivo, pero hasta hoy aún no definido (Nicholson y Quiñones, 1994: vii).

Por otro lado, para aumentar aún más el embrollo, se encontraron objetos de estilo análogo al Mixteca-Puebla mas al sur de Mesoamérica, como en Nicaragua, Costa Rica, Perú, la Guayana, etcétera (Schávelzon, 1980: 39), quizás como resultado de relaciones comerciales. Actualmente existe un consenso entre los especialistas en afirmar contactos comerciales en el Posclásico vía marítima con otras culturas de Centro y Sudamérica, y un claro ejemplo de esto lo tenemos en la introducción de la metalurgia desde Centro y Sudamérica a las regiones de las costas pacíficas de Mesoamérica a partir del año 900 dC.

¹³Vaillant (1944: 145 y 165) considera que el Estilo Azteca proviene del Mixteca-Puebla.



Tampoco ha sido posible establecer su origen. Desde la década de 1940, Wigberto Jiménez Moreno ubicaba el origen del estilo en Acatlán, Puebla, en la Mixteca Baja antes de 800 dC y su florecimiento en Cholula por el siglo IX dC (1966: 43, 47, 62); sin embargo, los resultados de trabajos más recientes en Cerro de las Minas no apoyan esta afirmación, ni la conjetura de que los mixtecos hayan conquistado Cholula, ni que los olmecas históricos estuvieran integrados por nahuas, mixtecos y chocho-popolocas en la Mixteca Baja. Así, el origen del Estilo Mixteca Puebla continuó incierto (Winter, 1994: 218).

Eduardo Noguera (1954: 300) afirma que la aparición de la Cultura Mixteca del Posclásico era difícil de determinar, ya que por un lado es coetánea a la tolteca y también debió recibir elementos de Tenochtitlán, Monte Albán y el centro de Veracruz; identificándose varios núcleos de esta cultura en Cholula, Tlaxcala y algunas extensiones que alcanzan hasta Morelos y Querétaro (Schávelzon, 1980: 9-11). De cualquier manera, la propagación de esta expresión plástica fue tan extraordinaria durante el Posclásico, que Nicholson habla de un "estilo internacional" y Covarrubias de una cultura "pan-mesoamericana" planteando que todas las culturas de este periodo participaron en este estilo mixteco (Nicholson, 1960 y 1982: 233).

Sin embargo, no es posible llamar a este fenómeno "horizonte estilístico Mixteca-Puebla", ya que sus características principales se encuentran diseminadas en un ámbito espacial y temporal inmenso. Desde aproximadamente 800 dC hasta los primeros años de la colonia; 700 años o más son demasiados dentro de un horizonte. Por otro lado, se observa en una región tan amplia (Oaxaca, Puebla, cuenca de México y Tlaxcala) que sus manifestaciones difícilmente podrían ser incluidas dentro de una misma clasificación. Así pues, no todos los objetos atribuidos a este fenómeno son de un mismo origen, ni de la misma cultura, ni de una misma época.

En 1959, Donald Robertson (1964), en su estudio de códices coloniales, prefirió denominar a estos rasgos Estilo Mixteco, rebatiendo las diferencias establecidas por Alfonso Caso como Cultura Mixteca-Puebla, Región Poblano-Tlaxcalteca y el Estilo Mixteco (Caso, 1977: 13). Posteriormente, Henry Nicholson continuó su estudio con el mismo enfoque que utilizaba Seler y planteó el Estilo Mixteca-Puebla como un sistema iconográfico único, compartido tanto por los artistas mixtecos como por los mexicas (1971: 224-225).

Así, los investigadores Paddock y Bernal, en años posteriores, prefirieron dar el nombre de Mixtecos sólo a los pueblos que utilizan dicha lengua con el propósito de evitar mayores confusiones. Caso y el Bernal, por otro lado, desarrollaron una tabla de cerámica Mixteca para caracterizarla, mientras que Nicholson en 1961 desaprobó el término Mixteco y afirmó que no era posible restringir el estilo estableciendo una clasificación de los grupos que se incluían en lo mixteco, proponiendo que ciertas cosas típicamente mixtecas fueran de origen poblano, como es el caso del *Códice Borgia*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Wigberto Jiménez Moreno, en 1966, también apoyó que fuera viable que el estilo Mixteca-Puebla fuera formada durante un corto periodo de tiempo en Cholula, por lo que sus antecedentes no serían encontrados; esto podría ser si pensamos en su gran extensión de tierras cultivables, en su ubicación geográfica central y sus conexiones con los grupos de Oaxaca, Teotihuacan, zona maya y el Golfo, como se puede observar en los murales de Cacaxtla. Es posible que Cholula haya tomado elementos de los distintos grupos, cristalizándose en un nuevo estilo (Winter, 1994: 218).

En 1967, Michael Lind presenta su tesis doctoral en la Universidad de Las Américas, donde estudia las cerámicas Cholula y Mixteca; es un estudio comparativo que contribuyó en gran manera a aclarar el tema. Por su parte, Donald Robertson en 1970 va más allá del Estilo Mixteca-Puebla afirmando que se trata de un "estilo internacional usado como media" en códices, cerámica policroma y murales. Tratando de aclarar más este asunto, este investigador desde 1963 y más adelante su discípulo James Ramsey, en 1975, aplicaron los principios de Giovanni Morelli al estudio del arte Mixteco y argumentaron que las diferencias de estilo son más fáciles de distinguir en el tratamiento de detalles del cuerpo humano, sobre todo en la forma de las manos, ojos, boca, etcétera (Sisson y Lilly, 1994: 37).

En 1974 Doris Stone organiza un simposio llamado "Aspectos del Estilo Mixteca-Puebla y Cultura del Mixteca y del Centro de México en el sur de Mesoamérica", en el 41° Congreso Internacional de Americanistas, que no fue publicado sino hasta 1982, donde varios especialistas retoman el tema y su características.

Paul Gendrop (1970: 247) considera a este estilo que llama "Mixteca-Puebla" como arte oficial. Simbolismo poético y misticismo guerrero. John Paddock, por su parte (1966: 200), comprende a lo mixteco como algo más complejo, como una forma de vida que apareció tardíamente en el desarrollo de la civilización mesoamericana, en donde los grupos adoptaron por varias razones como comercio, incursiones guerreras, etcétera, costumbres y expresiones culturales de otros grupos. Sin embargo, en 1977 Nicholson presentó en el Simposio de Dumbarton Oaks otra ponencia sobre iconografía del Posclásico en el Centro de México donde criticó el punto de vista "pan-mixteco" de Paddock y apoyó de nuevo el uso del concepto Mixteca-Puebla.

En 1980, Daniel Schávelzon publica un compendio sobre el complejo arqueológico Mixteca-Puebla, ampliando las posibilidades de éste hasta Sudamérica, pero sin llegar a ninguna conclusión definitiva. A inicios de los ochenta también, Michael Smith y Cynthia Heath-Smith (1980: 15-50), en un ensayo crítico sobre el Estilo Mixteca-Puebla, afirman que en los periodos Toltecas y Postoltecas dicho estilo se difundió en "olas" a través de Mesoamérica y que éste en realidad involucraba a no uno, sino tres fenómenos que son: El estilo religioso Posclásico (serie de símbolos religiosos compartidos en toda Mesoamérica en el periodo Posclásico temprano). El estilo tipo códice mixteco (diseños narrativos asociados a los

códices, murales y cerámica de la región mixteco poblana). La esfera cerámica Mixteca-Puebla (que comparte rasgos estilísticos y que al no haber diferenciado estos tres fenómenos, ha creado graves problemas en la interpretación del Posclásico mesoamericano) (Idem).

A su vez, Nicholson criticó el punto de vista de Smith y Heath-Smith cuestionando sus conceptos sobre los tres fenómenos e indicando que no diferenciaron claramente sus tipos, además de que parecían desconocer el trabajo de Michael Lind (1967), donde se hacen claras ciertas diferencias ente Cholula y la Mixteca.

En 1982, James Ramsey (1982: 33-42) incluyó en el término Mixteca-Puebla al arte mexica y lo mixteco lo consideró como un subtipo del amplio Estilo Mixteca-Puebla. De esta manera Mixteca se refirió a un estilo artístico, más que a un área geográfica, una etnia, o lengua hablada. Sin embargo, estudios arqueológicos recientes en Tehuacán, Puebla y los valles oaxaqueños han permitido finalmente hacer un separación estilística e iconográfica de lo mexica, distinguiéndolo de lo mixteco. Según Ramsey, ya no es preciso apoyarse en analogías mexicas para interpretar lo mixteco, ya que los documentos, arte y etnohistoria de Oaxaca nos brindan rica información sobre la región (Idem). Este autor identifica símbolos del Estilo Mixteca-Puebla en deidades, calendarios, zoomorfos, cósmicos y diseños aislados y dentro de el grupo netamente mixteco incluye la banda celestial, mariposa, flor, "S" o xonecuillis, volutas o ilhuítl, la mano humana, cráneos, huesos cruzados y cruces entre otros (Ibidem: 35)¹⁴.

El problema de Estilo Mixteca-Puebla continuó y el trabajo más reciente salió en 1994 con una publicación conjunta editada por H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, donde cada uno de los actuales especialistas plasmaron su punto de vista haciendo más patente que el problema estaba lejos de ser resuelto:

Nicholson rectifica sus propuestas de 1956 y en 1994 piensa en definir el Estilo Mixteca Puebla de manera más restringida para que pueda ser una herramienta arqueológica útil, e incluye a los toltecas sólo como una influencia colateral. Sin embargo, prefiere el término Mixteca-Puebla en vez del restrictivo étnica y lingüísticamente mixteco (Nicholson, 1994: XI).

John Paddock plantea nuevas hipótesis situando la época del Posclásico Temprano a hablantes de mixteco en Teotihuacan, Cacaxtla y Cholula (Ibidem: 1-4). José Eduardo Contreras Martínez, en sus exploraciones en Ocotelulco, Tlaxcala, nos muestra un ejemplo del sistema gráfico y hace evidente sus similitudes con el *Códice Borgia* (Ibidem: 7-22). Por su parte, Eduard Sisson y Gerald Lilly (Ibidem, 1994: 25-45) trabajan algo muy similar pero con los murales de Tehuacan Viejo, Puebla, y el propio Nicholson lo hace pero con vasijas de Cholula, lo que nos demuestra que los códices del grupo Borgia siguen siendo uno

¹⁴ Aunque si retomamos el catálogo de diseños de mi investigación anterior, podemos ver que no son esos los diseños más recurrentes de la cerámica mixteca (Camarena, 1999).

de los tópicos de mayor discusión no resuelta en el problema Mixteca-Puebla (Ibidem: 101-117).

El investigador Sergio Suárez reclasifica la cerámica policroma de Cholula (Ibidem: 45-51). Geoffrey G. McCafferty reflexiona sobre una tradición estilística Mixteca-Puebla en Cholula durante el Posclásico temprano y propone nuevas fases para este sitio (Ibidem: 53-75); Michael Lind va más allá de clasificar a la cerámica de Cholula y la Mixteca como dos subestilos del Mixteca-Puebla (Ibidem: 79-99).

En el artículo escrito por Neff, Bishop, Sisson, Glascock y Penny Sisson se analiza por activación de neutrones la composición de la cerámica de Oaxaca, México, Tlaxcala, Puebla, Veracruz y D.F., revelando que efectivamente, como Bernal suponía, existieron varios centros de producción (Neff, Bishop Sisson, et al, 1994: 117-141).

Eloise Quiñones refuta el uso del término "cerámica tipo códice" al demostrar las fallas y problemas que esta terminología ha creado (Nicholson y Quiñones, 1994: 143-152); Bryan Dennis compara códices nahuas y mixtecos (Ibidem: 153-173); Noemí Castillo propone el término de cerámica "Mixteca-Popoloca" para cierto tipo de materiales (Ibidem: 175-188); Pohl y Byland examinan las relaciones entre las regiones incluidas en el Mixteca-Puebla atribuyéndolas a corredores de comunicación que difundieron muchos rasgos culturales (Ibidem: 189-200); y Marcus Winter resume la historia Mixteca antes del Posclásico Tardío, otorgando a la Mixteca Alta una de las más sobresalientes expresiones del Estilo Mixteca-Puebla (Ibidem: 201-221). Él piensa que tal vez la Mixteca no contribuyó tanto al origen del Estilo Mixteca-Puebla tanto como para su difusión y desarrollo, sobre todo en lo tocante a códices, cerámica y metalurgia. Por su parte, Ernesto González Licón y Lourdes Márquez Morfín abren un paréntesis hablándonos sobre ritos en las cuevas de la Cañada, Oaxaca (Ibidem: 223-234).

De alguna forma, lo mixteco es parte constante de la época tardía de Cholula y otros sitios de Puebla o viceversa, así como de otros pueblos afines como los mexicas. Para McNeish, Puebla y Oaxaca se encuentran asociadas desde la fase Venta Salada (700 a 1540 dC), cuando el valle de Tehuacán, Puebla, se incorpora totalmente a la Mixteca. Paddock sugiere que este valle podría haber sido periférico a algunos centros de la Mixteca y Monte Albán durante el urbanismo temprano, es decir, desde Monte Albán II.

Definitivamente, este problema no ha sido resuelto, solamente sabemos que este complejo Mixteca-Puebla tuvo una amplia difusión en Mesoamérica durante los últimos años del Posclásico. Es posible que su expansión radicara en la gran cantidad de pueblos que se pusieron en movimiento a finales del Clásico y durante el Posclásico.

IBIS CON
FALLA DE ORIGEN

Michael Lind (1994: 96) realizó un estudio estadístico entre los diseños encontrados en la cerámica Policroma Oaxaca Pilitas¹⁵ y la Policroma Cholula Catalina¹⁶ que son las dos cerámicas policroma del Posclásico Tardío y resultó que diseños principales y secundarios que están en una, no están en la otra. Mientras que los diseños restantes se comparten de manera muy desigual, por lo que tenemos que colocarlos en estilos diferentes.

Yo por mi parte, desde la investigación anterior para mi tesis de licenciatura de 1999 donde se estudiaron 378 vasijas policromas Mixtecas procedentes de todas las regiones de Oaxaca, propongo que se le llame a cada estilo por su región, esto es: Mixteco Policromo Posclásico, Cholula Policromo Posclásico, etcétera, lo cual nos evitaría tantas confusiones. Esto como un primer paso para conseguir caracterizar una región aunque desde luego sabemos que existió la importación de materiales entre una región y otra, es de suponer que las estadísticas y proporciones generales nos puedan dar una respuesta más definitiva.

¹⁵ Flor, caracol cortado, olin, plumas, etcétera.

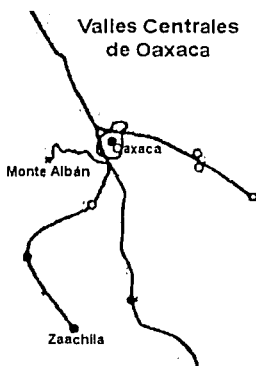
¹⁶ Puñal de sacrificio, huesos cruzados, garras de águila, etcétera.

CAPÍTULO IV – LA PROBLEMÁTICA ARQUEOLÓGICA DE ZAACHILA

4.4.- Descripción de la Ciudad de Zaachila

Su verdadero nombre es Zaachila Yoo que significa en zapoteco "fortaleza de Zaachila", mientras que solamente Zaachila quiere decir "comal grasiento"; pero se cree que en origen el nombre era Huezalachilo que quiere decir "misericordioso, piadoso" pues tres gobernantes zapotecas tuvieron el nombre de Zaachila. Los mexicas le dieron el nombre náhuatl de Teozapotlán que quiere decir de acuerdo a Bradomín "capital de los reyes zapotecos" de teutli, señor y tzapotlán, lugar de zapotecas (Bradomín, 1955: 328-329). Las "Relaciones Geográficas de Teozapotlán" indican que el nombre era *Zachilla* y que era cabeza de esa provincia o señorío zapoteca (Acuña, 1984: 157).

Se encuentra ubicada en los Valles Centrales, en el centro del Valle de Zimatlán, muy cercana a la gran urbe del Clásico, Monte Albán y a 15 Km. al Suroeste de la actual Oaxaca. En la parte Este se localiza la cordillera de Zorita y al Oeste pasan unos cerros llamados 4 Venado que antiguamente se llamaban Tani Quiazi. Al Sur está el llamado Valle Grande y el río Atoyac (Acuña, 1984: 157-158) (Gallegos, 1978: 42).



El antiguo asentamiento está en lo alto de una loma llamada El Cerrito donde se ubica en montículo B; hacia el oeste de éste, se encuentra un patio elevado en el cual se incluyen los montículos C y G y el patio B; hacia el sur se encuentra el montículo A, al este la estructura A, la plaza Este y un juego de pelota, que fueron edificados a lo largo de tres épocas distintas. No conocemos la extensión total de la ciudad arqueológica pues la población actual del mismo nombre se extiende encima de gran parte de ella (Ibidem: 42-45).

Hay evidencia de asentamientos tempranos de cazadores y recolectores en Oaxaca desde el periodo conocido como Arcaico entre 8,000 y 2,000 aC. Posteriormente en el Preclásico, en la fase denominada Tierras Largas, entre 1400-1150 aC, sabemos que aparecen muchas aldeas en el Valle de Oaxaca, desde San Lázaro Etla en el norte, a Santa Ana Tlapacoyan en el sur, y desde Zaachila en el Oeste, hasta Mitla en el este; reconociéndose por lo menos 17

asentamientos permanentes. Una de estas pequeñas aldeas de agricultores era Zaachila y se encuentra cercano a la iglesia colonial. Ahí se cultivaban maíz, aguacate y otras plantas del pie de monte. Eventualmente cazaban venado y otros animales silvestres (Flannery, 1983: 43).

En la fase San José de 1150-850 aC, florece un asentamiento llamado San José Mogote, que con cientos de habitantes se transformó en centro rector de los Valles Centrales. Mientras Zaachila permanece siendo una pequeña aldea donde se encontraron evidencias que utilizaban pozos de riego a brazo para irrigar los cultivos. Así como el resto de asentamientos del Valle de Zaachila-Zimatlán. En la fase Guadalupe de 850-700 aC continúa la mayor parte de los asentamientos de los Valles Centrales en el área de San José fundándose el sitio de Fábrica San José y crece el Barrio de Rosario Huitzo de caserío a centro cívico compitiendo en importancia con San José Mogote (Kowaleski, Fisch and Flannery, 1973: 50-53).

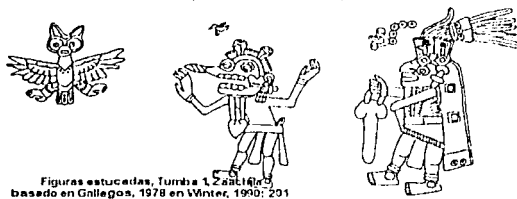
Durante la fase Rosario de 700 a 500 aC, San José Mogote se vuelve el lugar central para una red de aproximadamente 18 a 20 aldeas en la región de ETLA, sirviendo como centro ceremonial y en el Valle de Zaachila-Zimatlán continúa habiendo mucho menos población (Flannery and Marcus, 1983: 55) muchos de estos sitios fueron abandonados para fines de la fase Rosario y se cree que Monte Albán fue fundada como una confederación de estas poblaciones junto con los habitantes del Valle de Zaachila-Zimatlán y Tlacolula que eran entidades desligadas políticamente de la población rectora San José Mogote. Monte Albán quedaba al centro de estas aldeas (Flannery and Marcus, 1983: 81 y 84).

Existe evidencia de un pequeño asentamiento zapoteco en Zaachila en la época de Monte Albán I. Durante Monte Albán II y III continúa la ocupación zapoteca, pero cuando declina Monte Albán en los periodos III B y IV Zaachila florece y se convierte en una de las ciudades más importantes de los Valles Centrales. Hubo una fuerte influencia mixteca como se observa en las tumbas descubiertas. Aparentemente y de acuerdo a algunas fuentes históricas del siglo XVI, como la *Relación de Tlacolula*, la *Relación de Teozapotlán* y *Cuilapa* y la *Relación de Mitla*, la ciudad de Zaachila nunca fue conquistada por los mixtecos, sino que existió una alianza matrimonial entre nobles zapotecos y mixtecos. Aunque esto no ha sido aclarado del todo, lo cierto es que existieron nexos muy importantes entre los dos grupos, cuando menos desde 1250 dC (Gallegos, 1978: 126).

Estas crónicas nos hacen saber que en la última época el poder zapoteco fue transferido a Zaachila (Teozapotlán) y posteriormente de Zaachila a Tehuantepec. El pueblo de Zaachila nunca tributó a los mexicas, al contrario, se sabe que Tlacolula y Mitla tributaban a Teozapotlán o Zaachila (Acuña, 1984: 162). Es probable que bajo presión militar de los mixtecos hayan hecho una serie de alianzas matrimoniales hasta que presumiblemente la ciudad quedó bajo control de los mixtecos (Paddock, 1983: 308). Sin embargo, existen evidencias documentales como los *Lienzos de Huilotepec* y *Guevea* donde se ve

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que los últimos reyes de Zaachila eran zapotecos, y por su parte Caso ha demostrado que los ocupantes de las tumbas 1 y 2 de Zaachila eran descendientes de los señores de Yanhuitlán y esto se apoya en el estilo de los ajuares funerarios encontrados en ellas (Caso. 1977: 112-113). Mientras que Joyce Marcus cree que existe relación entre los ocupantes de la tumba 7 de Monte Albán y los ocupantes de la Tumba 1 de Zaachila. Parece no haber un consenso en este problema pues las evidencias documentales y las evidencias arqueológicas no concuerdan completamente (Marcus, 1983: 301-308).



Figuras estucadas, Tumba 1, Zaachila, basado en Gallegos, 1978 en Winter, 1990: 201

Kent Flannery a su vez (1983), piensa que la entrada de los mixtecos en los Valles Centrales se debió a los matrimonios entre la realeza zapoteca de Zaachila y la realeza mixteca del área Yanhuitlán-Almoloyas, realizados con el fin establecer la paz tras algún conflicto, o bien para fortalecer el poderío de Zaachila, por lo que se cree que los mixtecos no invadieron toda el área de los Valles Centrales. Tampoco considera que Yagul y Mitla fueran construidas por mixtecos del Este.

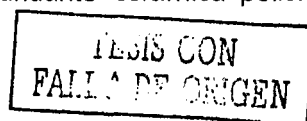
Las *Relaciones de Cuilapan* hablan de sus habitantes mixtecos y las *Relaciones de Zaachila* son muy específicas respecto a sus habitantes zapotecos (Acuña, 1984). Lo cierto es que las vasijas en estudio son de estilo mixteco y por esta razón se dedica el presente estudio se enfoca más a la cultura mixteca.

4.5.- La Arqueología de Zaachila

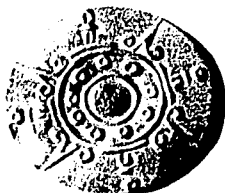
De las primeras noticias que tenemos de Zaachila las encontramos en el archivo histórico del MNA que 15 de enero de 1927 el señor Martín Bazán informa sobre los trabajos de exploración en las zonas de Quiotepec y Zaachila e incluye algunas fotografías y planos (Archivo histórico del MNA).

Entre las exploraciones en Oaxaca mencionadas en 1944, Lorenzo del Peón descubrió la zona arqueológica de Malinaltepec (García Moll, 1982: 59; Archivo Histórico del MNA), Lorenzo Gamio exploró una de las tumbas de Zaachila (Ibidem: 62), y Jorge Acosta informó sobre la XIII temporada de exploraciones en Monte Albán, correspondiente a la temporada de exploraciones 1944-45 (Ibidem: 63).

En los años sesenta fueron de gran actividad en la región: los investigadores Ignacio Bernal y John Paddock exploran Yagul, Ignacio Bernal excava Dainzú (Bernal y Gamio, 1974: 9-11), John Paddock y el City College realizan trabajos en Lambityeco, y Roberto Gallegos Ruiz descubre en 1962 las tumbas 1 y 2 de Zaachila (Gallegos, 1978: 7). Contenían abundante cerámica policroma de la



que hablaremos en los siguientes capítulos, objetos de oro, huesos tallados, mosaicos de turquesa y personajes labrados en los muros de la tumba 1, que han sido identificados con algunos individuos de los códices mixtecos. Son el señor 9 Flor y 5 Flor, este último mencionado en el *Códice Nuttall* como el bisabuelo del señor 6 Agua, que casó a su hija con el famoso guerrero mixteco 8 Venado Garra de Tigre (González Licón, 1990: 194).



Disco solar de oro, Zaachila



Búho, relieve en estuco, tumba Zaachila



Dios de la muerte, relieve en estuco, tumba Zaachila

La influencia mixteca se encuentra también en la ciudad de Monte Albán, donde se descubrió la famosa Tumba 7 repleta de objetos estilo mixteco y en el Valle de Tlacolula, destacando la legendaria ciudad de Mitla, donde se han encontrado varias tumbas de filiación mixteca. Los palacios de esta ciudad estaban decorados con pinturas murales similares a los códices y por mosaicos de piedras ensambladas, formando grecas escalonadas en varios diseños. Yagul, es otra ciudad que presenta mosaicos de grecas en tumbas y edificios.

En 1971 se hicieron nuevas exploraciones en Zaachila y se encontraron dos tumbas más y dos entierros en el montículo de la Capilla de San Sebastián. Éstas fueron llamadas tumbas 3 y 4. Son arquitectónicamente semejantes y se encuentran dispuestas de manera paralela. La tumba 3 albergaba seis individuos y la tumba 4 cuatro individuos (Herrera, 1989: 275-283). A partir de entonces, no ha habido trabajos de exploración, sino solo de conservación y mantenimiento a cargo del INAH.

4.6.- Costumbres Funerarias Zapotecas y Mixtecas

En esta parte se hace un muy breve recuento de la evolución de las tumbas, enterramientos y costumbres funerarias en los Valles Centrales de Oaxaca. Las prácticas y ritos funerarios forman parte de la cultura de todos los pueblos, variando de una cultura de acuerdo a su contexto social. En las culturas mesoamericanas prehispánicas la muerte y las costumbres funerarias estaban

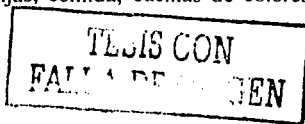
ligadas a un complicado ritual mágico religioso como son las ofrendas¹, los ajuares funerarios, el sacrificar acompañantes animales y humanos, etcétera. La manera de preparar a los muertos era diferente de acuerdo a la región y la época y en su conjunto nos brindan valiosos elementos para el conocimiento integral de una sociedad.

En el llamado periodo Arcaico, hace aproximadamente 10 000 años, llegaron a la región grupos de cazadores recolectores que trabajaron la piedra, encontrándose abundantes evidencias en San Juan Guelavía, en el Valle de Tlacolula. Éstos depositaron a sus muertos en simples enterramientos en cuevas o abrigos rocosos o excavando sencillamente una fosa en el suelo. Igualmente, por 8,000 aC se observan en sitios de cazadores-recolectores en las cercanías de Mitla y la Mixteca Alta. Hacia 6,000 aC se inicia la domesticación de plantas. Lo que implicó un notable aumento poblacional, y en muchas innovaciones culturales, sociales y tecnológicas como la agricultura, el sedentarismo, la cerámica y la fundación de asentamientos mayores, dando lugar a la etapa aldeana (Winter, 1989: 4).

Por 1,500 aC los asentamientos en aldeas son evidentes, fabrican loza y cultivan la tierra. Durante el periodo Formativo Temprano (1500 a 900 aC) los enterramientos corresponden a una sociedad simple, sin estratificación social, pero ya con especialización del trabajo por sexo y edad. Los entierros son fosas excavadas en la tierra o en la roca, de forma rectangular, ovalada o con forma de campana y cercanos a las casas o en los patios. Algunos presentan sencillas ofrendas al lado de los restos o encima de ellos, consistentes en vasos, vasijas miniatura, manos de metate y otros artefactos domésticos de molienda. Las vasijas miniatura y los artefactos de molienda están asociados a entierros femeninos y son la mayoría; Mientras que las vasijas cilíndricas corresponden a entierros masculinos. Los cuerpos se encontraron extendidos sobre la espalda si estaban en tumbas; o en posición sedente si se encontraban en pozos excavados de almacenamiento u hornos que después fueron utilizados como tumbas. El cuerpo era colocado sobre una capa de rocas sobre el piso del pozo y sobre de él se colocaba una capa de arena y desechos domésticos. La orientación varía; muchos entierros presentan una orientación este-oeste y otros norte-sur (Winter, 1989: 20-26).

Posteriormente por el año 900 aC, hubo una regionalización, cuando algunas áreas con mayor concentración poblacional muestran formas culturales distintas, diferenciándose así los pueblos oaxaqueños: los zapotecos se ubicaron en los Valles centrales, mientras que los grupos mixtecos, se ubicaron en la región árida y montañosa del noroeste del estado. Durante el Formativo Medio (900-500 aC) se desarrollan las comunidades aldeanas y es evidente una mayor estratificación social. La clase dominante del Valle de Oaxaca establece una red

¹ Tenemos muchos ejemplos de ofrendas funerarias de la última época descritas en las "Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Antequera" que consistían de vasijas, comida, cuentas de colores, etcétera (Acuña, 1984).



de intercambios de objetos suntuarios con los grupos olmecas de las costas del Golfo de México. De esta fase se han localizado seis asentamientos en el Valle de Etna y otros sitios en el Valle de Oaxaca como Mitla (Winter, 1989: 30-31).

Los primeros monumentos con inscripciones jeroglíficas en el Valle de Oaxaca aparecen entre 600 a 200 aC cuando existían una serie de señoríos que se desintegraron para dar paso a un nuevo tipo de comunidad política; la ciudad estado de Monte Albán, donde se cree se confederaron varios señoríos zapotecos del Valle. Durante muchos siglos fue centro rector de estos grupos de los Valles Centrales. La ciudad de Monte Albán o tal vez "Cerro del Tigre" fue fundada por el año 500 aC a 1,540 metros sobre el nivel de mar, abarcando también los cerros vecinos del Gallo y Atzompa. En ella se han excavado más de 180 tumbas que permitieron identificar periodos cronológicos. Éstas se han numerado de acuerdo al orden en que han aparecido durante las exploraciones (Blanton, 1983: 83-85).

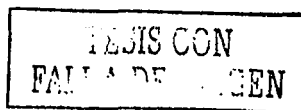
Monte Albán I

En esta época, se evidencia un incremento en las actividades ceremoniales y funerarias, así como una centralización del poder y mayor estratificación social. La cultura de Monte Albán se caracteriza por una fuerte influencia olmeca; se construyen sencillas plataformas decoradas con estuco y lápidas con figuras antropomorfas y glifos en bajorrelieve, mostrando el inicio de la escritura, la numeración y el calendario (Marquina, 1951: 335-337).

Las tumbas de mayor antigüedad, se excavaron en las laderas de los cerros, y son del tipo denominado de fosa o cajón y presentan planta rectangular, de pequeñas dimensiones, muros verticales, techos de losas planas y pisos de tierra. Como ejemplo de éstas tenemos la 33 y 45. La mayoría de las tumbas de esta época contenían ofrendas que van de muy simples a muy ricas. Contenían objetos de cerámica, piedra, concha, hueso, coral, obsidiana y piedra verde. En la cerámica destacan las vasijas zoomorfas (patos, ranas, caracoles, etcétera) y las vasijas efigie con figuras humanas flotando, por lo que se les conoce como "nadadores". También en algunas tumbas se encontraron braseros y sencillos vasos con efigies humanas de boca atigrada estilo olmeca, antecedentes de las urnas zapotecas. La orientación que presentan los enterramientos es norte-sur y este-oeste. Es necesario aclarar que este tipo de tumba no es exclusivo de la época I, pues se continúa usando hasta la época de Monte Albán III B (Ibidem: 337-340).

Monte Albán II

Durante este periodo, se advierte la presencia de nuevos elementos, como la cerámica del "complejo Q" con características mayas, se cree que nuevos grupos provenientes de los Altos de Chiapas y Altiplano de Guatemala pasaron a Oaxaca. La nobleza zapoteca continuó con las tradiciones culturales del



periodo anterior, pero se incrementaron las ideas religiosas y el culto a los antepasados. Las tumbas más grandes y se encuentran en patios rectangulares o cuadrados rodeados por banquetas, limitados por construcciones en sus cuatro lados. Algunas tumbas presentan escalones que bajan hasta la entrada de la tumba que es de planta rectangular. La diferencia consiste en que el techo de losas planas de la entrada se hace después angular, con grandes losas de piedra dispuestas de manera inclinada apoyadas sobre los muros de la tumba y unidas en los extremos superiores, formando una bóveda angular. Además, su planta es vuelve más complicada, ya que presentan un vestíbulo en la entrada, y tres nichos uno en cada muro. Los pisos generalmente son tierra apisonada y menor proporción encontramos pisos recubiertos de estuco (Ibidem: 337-340).

Las ofrendas continúan siendo de tipo cerámico y ornamentos para que el muerto pudiera disfrutar de comodidades en la otra vida. De las vasijas destacan recipientes con decoración al fresco, urnas, cajetes con soportes mamiformes, soportes de carrete, patojos, etc. Como ejemplo de esta época, mencionaremos las tumbas 135, 118 y la 77, donde se encontró la notable urna de tamaño natural del dios "ave de pico ancho". Y otro notable hallazgo: la máscara de jade del "Dios Murciélago", encontrada sobre el tórax del esqueleto "E", del entierro XIV-10, en el adoratorio al este del montículo H, de la Plaza Central de Monte Albán (Idem).

Monte Albán II-III A

Hacia los inicios de la nuestra era Teotihuacan se convirtió en el centro urbano principal del Altiplano Central, influyendo a toda el área de Mesoamérica, incluyendo a Monte Albán a partir del periodo de Transición II-III A. Por otro lado, existen evidencias de un "barrio oaxaqueño" en Teotihuacan, en el que se encontraron tumbas estilo oaxaqueño, urnas y cerámica gris correspondientes a esta fase (Idem).

Monte Albán III A y B

Corresponde al periodo Clásico o de máxima expresión cultural. Hay un incremento en la población, tienen organización teocrática, aumenta la producción de artesanía y el comercio, una religión formalizada y un notable adelanto en todos los aspectos de la cultura.

Durante la subfase III A, es notorio el incremento en el ritual funerario. Construyen tumbas, que se han convertido en verdaderas estructuras arquitectónicas que reflejan el estilo constructivo de los zapotecos, consistente en tableros decorados con escapularios. Así mismo las tumbas aumentan de tamaño llegando a alcanzar hasta seis o siete metros de largo; los nichos también aumentan tanto de dimensiones que llega convertirse en planta cruciforme, como por ejemplo la tumba número 3. Al final de este periodo

comienzan a aparecer tumbas con fachadas adornadas con motivos decorativos o con diseños de fuerte influencia teotihuacana (Ibidem: 340-342).

Durante este periodo, continuó predominando la planta rectangular con varios tipos de tumba: la de fosa o de cajón; la rectangular con puerta y sin antecámara; y la rectangular con puerta y antecámara. En las fachadas se aprecia el estilo arquitectónico zapoteca de escapularios que se observa en las construcciones civiles y religiosas (Idem).

La subfase Monte Albán III B, representa el clímax de la cultura Clásica Zapoteca, que desarrolla un estilo artístico distintivo y floreciente, destacando las llamadas "urnas funerarias". En las tumbas hay cambios, como la reaparición de techos planos y angulares combinados, la ornamentación de fachadas con cornisas y tableros orientadas hacia el oeste, así como murales al fresco (Idem).

También aparecen tumbas con fachadas ornamentada con cornisas y tableros en los que a veces se presentan columnillas y urnas colocadas en un nicho central. Entre las tumbas de esta tercera época son notables por sus ricas pinturas murales y elementos arquitectónicos las tumbas 103 con pinturas murales; 104 con pinturas murales y un nicho con una urna de dios del maíz "Pitao Cozobi". En su interior se encontró una ofrenda de 81 objetos de cerámica y jade; y la 105 con pintura mural y una ofrenda de máscara de jade y cascabeles. Estas tumbas se fechan en la transición de Monte Albán III A y III B (Idem).

Como en otras culturas, entre los zapotecos las tumbas eran el recinto que el muerto ocuparía después de la muerte, por lo que su estructura es semejante a sus casas. Como ejemplo de esto encontramos la tumba 5 de la ciudad de Huijazóo, en cuya antecámara se reproduce el estilo constructivo característico de la época III B-IV (500 a 900 dC). De la misma etapa es la tumba 6 de Lambityeco, en cuyo dintel se presentan las cabezas esculpidas en estuco de la pareja enterrada en ella: el señor "1 Temblor" y la señora "10 J" (Franco, 1990: 209-216).

Monte Albán IV

En este periodo se inicia el abandono paulatino de la urbe zapoteca. Probablemente hacia el año 900 dC, la mayor parte del centro cívico religioso se encontraba ya en ruinas. En esta época inicia un periodo de influencia mixteca y no hay un estilo muy claro. Las tumbas se continúan construyendo con las mismas dimensiones, algunas con vestíbulo y nichos; pero el techo de losas se vuelve plano de nuevo como en la primera época. Continuó el uso de la planta rectangular con y sin antecámara; presentando algunas veces jambas y nichos. La orientación predominante era este-oeste, con la vista de la puerta hacia el oeste, pero también se encuentran algunas orientadas norte-sur, con la puerta hacia el sur. A la época IV corresponden también el uso de columnas

monolíticas a veces decoradas, los relieves de estuco y grecas pintadas en los claros de tableros de escapulario (Marquina, 1951: 361).

Como característica de esta época, algunas veces los nichos están en la parte alta de los muros, casi tocando el techo, como en la tumba 59. En otros casos, se han encontrado tumbas de esta época con los muros inclinados hacia el interior, como por ejemplo en la tumba número 93. También tenemos tumbas con diseños únicos, como la tumba 4, de planta irregular y diferentes niveles, con un nicho al fondo y los otros dos a los lados de los pasillos y el techo formado con dos losas de piedra inclinadas siguiendo la pendiente del pasillo (Idem).

Por otro lado, a esta época se atribuyen un cierto número de enterramientos dentro de los edificios destruidos y la reutilización de tumbas zapotecas por parte de los mixtecos.

Monte Albán V

Esta es la época que más nos interesa. Ya en pleno periodo Postclásico, hacia el año 1350 dC, se inicia la última fase de ocupación de la ciudad, la cual ha sido identificada por el dominio mixteco; sin embargo, parte de la urbe continuó deshabitada, ya que los invasores solamente rehabilitaron una sección de la Plataforma Norte. La época V ha sido también definida por la reutilización de tumbas zapotecas por parte de los mixtecos para inhumar dirigentes (Marquina, 1951: 361).

Continuaron los tipos de tumbas de la época IV, desapareciendo definitivamente el techo de bóveda angular. Continuaron siendo de planta rectangular, con antecámara algunas y sin antecámara la mayor de las veces. Las tumbas con antecámara se presentan acompañadas de jambas y nichos, además de la característica de esta época que es el rodapié interior y retallo en vez de escalones funcionales de la antecámara. La mayoría de las tumbas de esta época presentan tres nichos; en las tumbas con antecámaras los nichos se construyeron en una cornisa que corre alrededor de la tumba, sobresaliendo del paño del muro y sirviendo al mismo tiempo como descanso a la bóveda. En algunos casos, los muros se presentan inclinados hacia el interior, con el objeto de reducir el claro del recinto. En algunos casos se presentan tumbas con fachadas adornadas con grecas (Blanton, 1983: 281-288).

La orientación es semejante a la época anterior, predominando la alineación este-oeste con vista al este, y en menor proporción norte-sur con vista al sur. Como dijimos, en esta época se vuelven a utilizar algunas tumbas zapotecas, como la famosa tumba 7 que en su interior contenía una rica ofrenda mixteca. Es la más conocida de las tumbas de Oaxaca, por la extraordinaria cantidad de tesoros arqueológicos que se encontraron dentro. Esta tumba originalmente pertenecía al periodo III, por lo que su arquitectura es típica zapoteca, pero fue

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

reutilizada por los mixtecos en épocas posteriores, depositando como ajuar funerario objetos de oro, plata, jade, turquesa, cristal de roca, ónix, concha, corales, cerámica policroma, etc. Se encontraron mezclados restos de nueve personas con una enorme ofrenda compuesta por 335 objetos (Idem).

La evidencia arqueológica de diversas temporadas de excavación nos muestra a través de la cerámica y la arquitectura que la infiltración Mixteca a los Valles Centrales debió iniciarse por 900 dC, para alcanzar su máximo apogeo entre 1200 y 1450 dC, manifestándose la rivalidad entre los dos grupos, dando pie a batallas y alianzas entre sitios del Valle y de la Sierra (Idem) (Marcus y Flannery, 1983: 223).

A partir del siglo XI de nuestra era, correspondiente al periodo Postclásico, es Tilantongo y no Monte Albán el asentamiento más importante de la región, y junto con los otros sitios, dominan a los pueblos vecinos y establecen sus primeros cacicazgos (Idem).

Alrededor del siglo XIV los mixtecos ocuparon la ciudad de Zaachila y extendieron sus dominios sobre el Valle de Oaxaca, principalmente hacia el occidente, estableciendo su cabecera política en Cuilapan (Idem)

En cuanto a sus ritos funerarios ya se mencionaron las tumbas mixtecas de Monte Albán, pero también contamos con importantes ejemplos de ellos en otras entidades como Zaachila, objeto de nuestro estudio, y otros como Guiengola, Yagul, Mitla, Teotitlán del Camino, Tuxtepec, Macuixóchitl, etcétera, que muestran tanto elementos zapotecos como mixtecos (Idem).

Zaachila

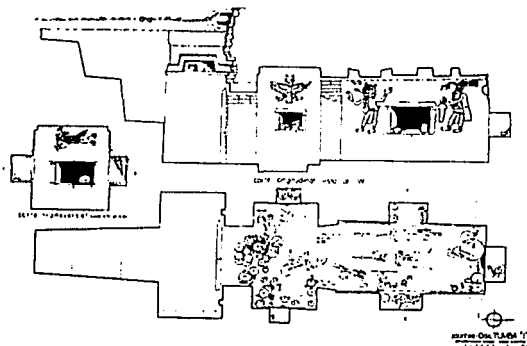
Como ejemplo típico de costumbres funerarias de los mixtecos tenemos la ciudad de Zaachila. Como en otros pueblos mesoamericanos que contaban con una estratificación social, los habitantes de Zaachila enterraron a sus muertos en sitios especiales de acuerdo al rango y status del individuo (Gallegos, 1978: 65).

De acuerdo con la arqueología y a las referencias históricas de este grupo, los señores importantes eran sepultados a medianoche en una tumba hueca sin echar tierra encima, mientras que los sacerdotes que oficiaban les hacían ofrendas. Los señores o caciques eran enterrados acompañados por sus mujeres y esclavos, uno de los cuales representaba al jefe muerto, para que después de la muerte iniciaran una nueva vida amena y feliz. Al esclavo que representaba al jefe muerto, se le vestía y se le trataba como a su difunto amo. El señor y su acompañante eran amortajados con muchas mantas de algodón y en algunas ocasiones eran embalsamados; se les cubría la cara con una máscara y eran adornados con ricas joyas. Las tumbas eran excavadas en los patios con orientación norte-sur, o este-oeste y presentan planta cruciforme (Ibidem: 65).

Encontramos que las tumbas descubiertas en el montículo A contienen ofrendas de indudable estilo mixteco. Las Tumbas 1 y 2 de este montículo fueron ocupadas provisionalmente por un enterramiento zapoteco (tumba 1) y por un enterramiento mixteco (tumba 2). Posteriormente, en una segunda época, las tumbas se reutilizaron con enterramientos mixtecos (Idem).

Tumba 1

Esta tumba 1, corresponde al enterramiento de un señor mixteco de estirpe real. Está compuesta por escalera, vestíbulo, antecámara y cámara. De planta rectangular irregular, cuenta con una fachada con tablero de doble escapulario adornado con grecas estilo mixteco; mientras que la entrada está formada por jambas y dintel. En el interior se aprecian nichos y jambas que separan la cámara de la antecámara, la cual tiene rodapié (Ibidem: 65-77).



planta de la tumba 1
en Gallegos, 1978: 68

En la antecámara se encontraron ocho esqueletos y numerosas vasijas policromas como ofrenda. La cámara principal estaba ocupada por dos individuos y un entierro secundario en la esquina NE. Probablemente se trataba el señor principal, que al momento del hallazgo aun portaba restos de una máscara de madera pintada, orejeras, un anillo y algunos textiles que fueron parte de su indumentaria. A su izquierda se encontró el esqueleto de su acompañante. Las ofrendas consistían en vasijas, jarras y cajetes, policromos y bícromos; objetos de metal, como el extraordinario anillo con la figura de un águila descendente; espátulas de hueso tallado con figuras simbólicas de deidades, objetos de madera, un vaso de piedra tecali y objetos de obsidiana (Ibidem: 77-79).

Destaca en esta tumba la decoración de los muros con figuras modeladas en estuco con restos de pintura roja. En la antecámara se encuentran las figuras de dos lechuzas mensajeras de la muerte, asociadas a la noche y a la oscuridad (Sahagún, 1956: 272-273).



Tocolote, Tumba 1, Zaachila



Tocolote, Laud: 5

En la cámara están varias figuras más; dos de ellas tienen la cabeza descarnada del señor del mundo de los muertos Pitao Pecelao o Mictlantecuhtli, representado por un hombre descarnado con un puñal en la nariz y un pectoral de corazón;

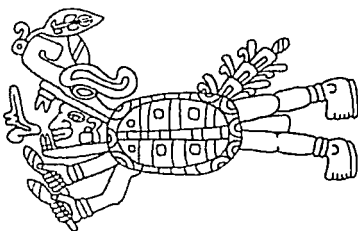


Mictlantecuhtli, Tumba 1, Zaachila

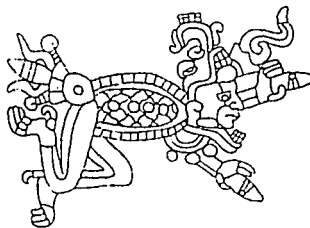


Tortuga, Tumba 1, Zaachila

y otras dos antropomorfas tienen con glifos calendáricos los nombres de "5 Flor" y la otra de "9 Flor", esta última saliendo del caparazón de una tortuga (Ibidem: 79-90).



Relieve de personaje mixteco disfrazado de Yahui
Tumba 1 Zaachila, en Sellen 2002: 42 vol. II

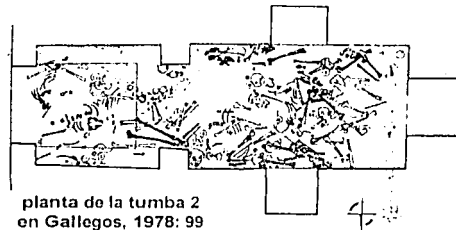


Personaje mixteco disfrazado de Yahui
Códice Nuttall: 19a., en Sellen 2002: 42 vol. II

Tumba 2

Esta tumba confirma la ocupación mixteca de Zaachila; presenta las mismas características de construcción y distribución de la tumba 1 y corresponde a la primera época constructiva del montículo A. Tiene planta rectangular y consta de escalera, vestíbulo, antecámara con rodapié y cámara separadas entre sí por

unas jambas para dar mayor solidez a los muros y al dintel. El material óseo depositado en su interior corresponde a 13 individuos: 12 del entierro primario y uno secundario, de los cuales se recuperó hasta un 85%. La ofrenda funeraria consistía en abundante cerámica mixteca color gris, algunas piezas policromas y el vaso trípode con la representación de la muerte adosada a un lado; así como mangos de abanico zoomorfos de piedra verde; orejeras de obsidiana; espátulas de hueso talladas con figuras de deidades; adornos personales de concha; anillos, bezotes, discos, cuentas y otras joyas de oro, etcétera. Al igual que la tumba 1 fue utilizada en dos ocasiones, habiéndose recogido el material óseo y ofrenda antiguos en los nichos de las cámaras. Los objetos pequeños pertenecieron al entierro primario, mientras que el material mayor es del segundo. Entre los objetos del último enterramiento están restos de garras de jaguar (Ibidem: 90-115).



planta de la tumba 2
en Gallegos, 1978: 99

Diferentes rasgos mixtecos encontrados en otras tumbas de Monte Albán y Zaachila, muestran elementos zapotecos y mixtecos mezclados. Las investigaciones en Zaachila son indicativas de la época de la Tumba 7 de Monte Albán como correspondiente a finales del siglo XIV o inicios del siglo XV. La parte central del asentamiento es un conjunto de basamentos hechos de adobe y tierra. Al sur del montículo principal se encuentra un palacio de típica arquitectura zapoteca, cuartos rectangulares alrededor de un patio central. Aparentemente los nuevos señores mixtecos adaptaron las tumbas zapotecas 1 y 2 y la reutilizaron (González Licón, 1990: 194).

Tumbas 3 y 4

las tumbas 3 y 4 descubiertas en Zaachila en 1971 son arquitectónicamente semejantes y se encuentran dispuestas de manera paralela. La tumba 3 contenía seis individuos y un ajuar cerámico abundante, cuentas de jade, objetos de concha y piedra. La tumba 4 fue saqueada pero contenía el cuerpo de cuatro individuos y un ajuar de cerámica, cerámica, huesos de ave, un hueso quemado y una vértebra de animal (Herrera, 1989: 275-283).

Otras tumbas Mixtecas de Importancia

Coixtlahuaca

A 25 Km. al oriente de Tejupan se descubrieron más de 40 tumbas cavadas en los patios de las construcciones, o en sitios aislados, en las laderas de los

cerros, sin relación alguna con los edificios, que pertenecen a personajes de rango menor a las antes mencionadas. La orientación es siempre de cara al sur y frente al cuerpo se colocaban ofrendas consistentes en vasijas de cerámica que tal vez contenían comida, a veces se encuentran los restos de un perro, o cuentas de piedra verde, o algún objeto pequeño. Las puertas se encontraban selladas con lajas. Algunas presentan fachadas con jambas y dintel de piedras o son tumbas excavadas en el tepetate, con una pequeña fachada consistente en labrar un dintel y las jambas a los lados de la entrada. A veces con pintura roja, blanca y negra, como las tumbas 6 y 7. La cámara de este tipo de tumbas es de planta rectangular con techo plano. Se encontraron dos tumbas de este tipo con la cámara mortuoria dividida en dos, con muros que corren transversalmente de adobe o excavadas en el tepetate, cuya función es imprecisa. Las ofrendas consisten en vasijas bícromas y policromas con restos de comida, restos de animal, probablemente de perro, y algunas veces orejeras o malacates (Bernal, 1949: 5-74)

Yagul

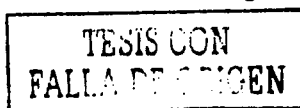
En este sitio, las exploraciones han mostrado restos de antiguas construcciones zapotecas de una ocupación anterior y en niveles más superficiales se han encontrado evidencias de ocupación mixteca que presentan lineamientos arquitectónicos zapotecos, combinados con decoración mixteca a base de grecas. Se exploraron más de 20 tumbas que presentan planta rectangular o en forma de "T", con techos planos que contenían ofrendas mixtecas y piezas de cerámica zapoteca reusada. Además, hay tumbas con decoración en las fachadas a base de sencillas grecas escalonadas, como en las tumbas 11, 13 y 30; o el tablero de doble escapulario de Monte Albán como en el caso de la tumba 29.

Mitla

La ocupación de Mitla es también anterior al Posclásico y se caracteriza por una sofisticada decoración de grecas escalonadas hechas con mosaicos de piedra en tableros de doble escapulario. Tenemos tumbas de planta cruciforme, con mucha decoración. Otras tumbas similares se encontraron en el cerro de Guiaroo y Tuxtepec y en Monte Albán, pero sin paneles decorados (Marquina, 1951: 371-385).

Guiengola

Esta ciudad fortificada en el Istmo de Tehuantepec corresponde a la etapa del Preclásico tardío. Algunos arqueólogos piensan que fue la última sede del gobierno zapoteca y del penúltimo mandatario prehispánico, Cocijoeza. Presenta características arquitectónicas muy semejantes a las de Monte Albán, y muestra una fuerte relación entre la arquitectura y las prácticas funerarias de sus habitantes. Solamente se han encontrado dos tumbas en Guiengola y ambas



fueron saqueadas en el siglo XIX. La Tumba 1 está constituida por una cámara en forma de "T", un pasillo central y dos cámaras laterales. Aureliano Estrada en 1892 y Eduard Seler mencionan la presencia de huesos y un examen de 1974 reveló cerámica policroma. Los muros estuvieron estucados, pero sin pinturas murales. La Tumba 2. Presenta una larga cámara central y dos cámaras menores laterales, paralelas, unidas entre sí por estrechos pasillos De acuerdo con el cronista Francisco de Burgoa, la primera cámara de las tumbas era un santuario para las deidades y las otras eran utilizadas para enterrar (Peterson, 1992: 51-83; Flannery, 1983: 318-322).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO V - DESCRIPCIÓN FORMAL O PRE-ICONOGRÁFICA DE LA CERÁMICA DE LAS TUMBAS DE ZAACHILA

Introducción

El proceso de investigación se principia con la observación directa del material. Esta es la descripción pre-iconográfica y se mantiene en la esfera de los objetos y sus motivos representados por medio de descripciones de volúmenes, líneas y colores (Panofsky, 1955: 52).

Así, la clasificación se inició con el reconocimiento de las vasijas como entidad mínima de observación, en las cuales se destacan sus atributos físicos. En este caso tomando en cuenta las características de la colección se recurrió a los lineamientos del Proyecto Catálogo de Museo Nacional de Antropología, al Catálogo de Escultura Huasteca de Beatriz de la Fuente (1980) y al diccionario de descripciones arqueológica de Noemí Castillo y Lorenza Flores (1975) para la descripción de las vasijas y el vocabulario arqueológico de. Con algunos puntos basados en otros investigadores como Eduardo Noguera (1965) para definir el acabado de superficie y Florencia Müller (1978) para clasificar algunos diseños lo que permitió realizar estudios comparativos de la unidad cerámica a un nivel más detallado.

Se incluyeron todas las piezas con decoración pintada policroma en la colección Zaachila del MNA considerándose policromas todas las vasijas con diseños pintados en tres colores o más¹ y añadiéndose renglones que fueron precisos para un examen más detallado. Los datos que conforman este catálogo son los que se enumeran y explican a continuación:

1. **Número Consecutivo** (número progresivo del 1 al 30).
2. **Número Colección Mixteca** (se refiere al número que tiene la pieza en la clasificación del 1 al 378 de la colección Mixteca² que se detalla en el análisis general (Camarena, 1999), que incluye piezas de la Mixteca Alta, Mixteca Baja, Mixteca de la Costa, Valles Centrales, la Chinantla, la Cañada y el Istmo).
3. **Número de Catálogo** (según la clasificación propia del MNA es antecedido por los dígitos 7, si la pieza pertenece a la colección Mixteca; 10, si es parte de la colección Mexica).
4. **Número de Inventario** (número dado a nivel nacional y antecedido por los dígitos 10-).
5. **Otros Datos** (referencias varias que aparecen anotadas en las vasijas).
6. **Descripción Formal** (descripción morfológica de arriba hacia abajo de acuerdo a Castillo y Flores, 1975).
7. **Material** (en este caso siempre será arcilla y su color).
8. **Técnica de Manufactura** (modelado, moldeado o pastillaje)

¹ Eduardo Noguera (1965: 45) considera cerámica policroma a partir de dos colores.

² ver Camarena, 1999, Tesis de Licenciatura

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

9. **Grosor en Centímetros** (en algunos casos fue posible medir con un calibrador el grosor del borde, pero no fue posible en las vasijas en exhibición o fuera de la colección).
10. **Acabado de Superficie** (alisado, pulido o bruñido).
11. **Tipo de Pintura** (mate, firme o laca; de acuerdo con la clasificación de la cerámica policroma de Eduardo Noguera, 1954 y 1965³).
12. **Decoración**, en este caso se hace una breve descripción de los diseños comenzando en la parte superior de la vasija hacia abajo. Los colores se describen de manera simplificada, es decir, en colores primarios y secundarios, a excepción del color rojo donde se distinguen dos tonalidades, el más común y característico que es el guinda y el rojo propiamente.
13. **Procedencia**⁴ (Lugar de donde proviene la pieza. Se anota estrictamente lo que dice la vasija; a veces se especifica la ubicación en la tumba y otras sólo dice Zaachila).
14. **Época** (Posclásica o Colonial⁵).
15. **Ubicación** (su localización actual dentro del Museo Nacional de Antropología: en bodega, en las salas de exhibición o bien, ya fuera de la colección).
16. **Altura** (medidas de alto en centímetros)
17. **Ancho** (medidas de anchura en centímetros)
18. **Espesor** (medidas de grosor en centímetros)
19. **Diámetro** (medidas diametrales de vasijas en centímetros)
20. **Largo**⁶ (medidas de largura en centímetros)
21. **Peso en Gramos** (en algunos casos fue posible pesar las piezas, pero no fue posible en las piezas en exhibición o fuera de la colección).

La aplicación de estos criterios de análisis es lo que nos permitió ordenar los datos en unidades de descripción. Estos conjuntos de datos nos proporcionaron informaciones como: cualidades formales, funcionalidad, materias primas, modalidades técnicas, asociaciones contextuales, etcétera.

³ Eduardo Noguera (1965: 45-51) considera como laca a la pintura muy lustrosa de brillantes colores, elaborada decoración y aplicada cuando la vasija ya estaba quemada y pulida. Se aplicaban varias capas de pintura de gruesa consistencia antes de someterla a una segunda cocción que por suministrarse a piezas muy pulidas tenían poca adhesión. La pintura firme tiene un acabado menos lustroso, pero igualmente de diseños muy elaborados, colores brillantes y una excelente adhesión. Finalmente la pintura mate se aplicaba cuando la vasija ya estaba cocida y no se sometía un segundo cocimiento, por lo que la pintura es fugitiva, es decir, que se desprende con mucha facilidad.

⁴ Todas las 30 piezas proceden de las excavaciones de Zaachila; sin embargo, no conocemos de todas su ubicación exacta dentro de las tumbas.

⁵ Tenemos una vasija de probable época Colonial en el Capítulo 10 del Análisis General.

⁶ Esta medida sólo se incluye en los casos en que la pieza además de tener las medidas de las tres dimensiones espaciales, tenga algún otro elemento, como por ejemplo un mango en el caso de los vasos garra.

5.1.- Número Consecutivo: 1
Número Colección Mixteca: 329
Número de Catálogo: 7-2672
Número de Inventario: 10-79148

Descripción Formal: Olla modelada antropomorfa parcial (cabeza de tamaño natural) representando un personaje ricamente ataviado, con boca entreabierta y soporte cónico truncado.

Material: Arcilla blanca.

Técnica de Manufactura: Modelada y pastillaje.

Grosor en Centímetros: 0.19

Decoración: El rostro y adornos se detallan por incisión y al pastillaje. Pulida y pintada laca exterior. Sobre la cabeza porta un tocado de flores y en la frente lleva una banda con un ave azul delante, dos discos de turquesa a cada lado y anudado en la parte de atrás. El cabello es gris con flequillo sobre la frente. En el rostro muestra pintura facial color naranja con pintura blanca en la boca en forma de mariposa sobre la boca. Alrededor de la frente se observa una línea roja. Porta orejeras de carrete y en el cuello cuentas con plumas en naranja delineadas en negro.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, antecámara tumba 1.

Época: Postclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 29.00

Ancho: 24.50

Diámetro: 14.10



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.2.- Número Consecutivo: 2
Número Colección Mixteca: 328
Número de Catálogo: 7-2342
Número de Inventario: 10-78269
Otros Datos: I.

Descripción Formal: Copa de borde redondeado, con una figurilla de ave en el borde, cuerpo curvo convergente y base con soporte cónico truncado.

Material: Arcilla naranja.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Decoración: Bruñida y pintada laca, interior y exterior. La parte interna es color guinda y la externa en naranja con una banda con mamíferos y aves de perfil y otra con vírgulas escalonadas. Soporte con grecas escalonadas. Todo en colores guinda, gris y café, delineados en negro. El ave del borde es azul.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1.

Época: Postclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 7.60

Ancho: 9.70

Diámetro: 7.70



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.3.- Número Consecutivo: 3
Número Colección Mixteca: 77
Número de Catálogo: 7-2667
Número de Inventario: 10-79143

Descripción Formal: Vaso trípode de borde redondeado, cuerpo recto, ligeramente curvo convergente en la parte inferior y base recta con soportes zoomorfos (reptiles).

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Bruñida y pintada laca, interior y exterior. El interior es medio cuerpo blanco; y el exterior es negro con una gran greca escalonada en negro con deidades y personajes dentro en color naranja. Está rodeada por cuentas de colores naranja, blanco y guinda. Los soportes son cabezas de reptil en naranja con manchas negras.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca.

Época: Postclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

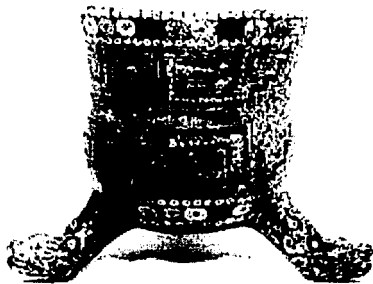
Medidas en Centímetros

Altura: 19.70

Ancho: 24.00

Diámetro: 16.20

Peso en Gramos: 775



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.4.- Número Consecutivo: 4
Número Colección Mixteca: 349
Número de Catálogo: 10-227
Número de Inventario: 10-79135
Otros Datos: Perteneció a la colección Mexica.

Descripción Formal: Vaso trípode de borde redondeado, cuerpo recto divergente con ligero abultamiento curvo en la parte inferior. Base convexa con soportes fálcos.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.45

Decoración: Bruñida y pintada laca interior y exterior. En el interior muestra una banda guinda en el borde. Al exterior cerca del borde una banda con plumas en naranja sobre negro con cuentas enlazadas. A continuación paneles con cabezas de reptil de perfil en naranja sobre negro y detalles guinda.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca.

Época: Postclásico.

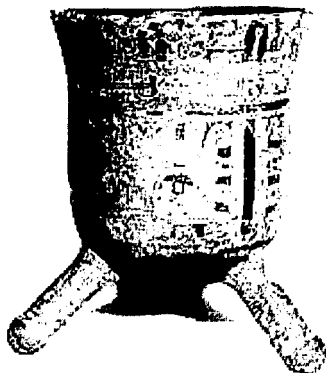
Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 23.50

Diámetro: 16.70

Peso en Gramos: 710



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.5.- Número Consecutivo: 5
Número Colección Mixteca: 350
Número de Catálogo: 10-226
Número de Inventario: 10-74136

Descripción Formal: Vaso trípode de borde redondeado, cuerpo recto divergente y ligero abultamiento curvo en la parte inferior. Base convexa con soportes fálcos.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.40

Decoración: Bruñida y pintada laca interior y exterior. Al interior muestra una banda guinda en el borde. Al exterior muestra rombos formados por cuadros en blanco delineados en negro con un punto al centro. En la parte central del rombo muestra otro más pequeño en guinda y negro. Los soportes están pintados color naranja.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca.

Época: Postclásico.

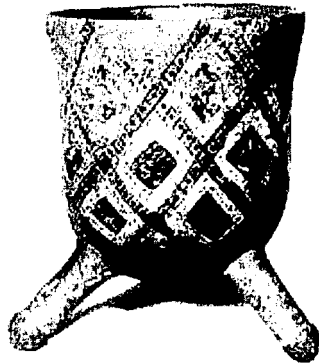
Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 22.50

Diámetro: 16.00

Peso en Gramos: 700



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.6.- Número Consecutivo: 6
Número Colección Mixteca: 301
Número de Catálogo: 7-2344
Número de Inventario: Sin No.

Descripción Formal: Jarra con vertedera en forma de cabeza de venado con boca tubular, cuello recto convergente, cuerpo curvo convergente con un asa vertical y base recta.

Material: Arcilla beige.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Pulida y pintada, laca exterior. Se detallan los rasgos del animal en el cuello; en el cuerpo presenta bandas verticales terminadas en forma de pétalos en negro, guinda, naranja y blanco-crema con ganchos y puntos.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 26.00

Diámetro: 17.00

Peso en Gramos: 620



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.7.- Número Consecutivo: 7
Número Colección Mixteca: 330
Número de Catálogo: 7-2676
Número de Inventario: 10-79152
Otros Datos: 13.0; 19.

Descripción Formal: Jarra de borde redondeado, vertedera rectangular, cuello recto divergente, cuerpo curvo convergente con un asa vertical y base convexa.

Material: Arcilla blanca.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Decoración: Pulida y pintada firme exterior. Sobre naranja muestra en el cuello flores negras de muchos pétalos. El cuerpo presenta bandas verticales que terminan en forma de pétalo en naranja, guinda y café, delineados y ganchos en negro sobre las bandas.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 28.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 29.20

Ancho: 25.60



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.8.- Número Consecutivo: 8
Número Colección Mixteca: 74
Número de Catálogo: 7-2674
Número de Inventario: 10-79150
Otros Datos: 7.0.

Descripción Formal: Jarra de boca oval con vertedera, de borde redondeado, cuello recto divergente, cuerpo curvo convergente con un asa vertical y base recta.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.60

Decoración: Pulida y pintada, laca exterior. El cuello y asa en color guinda. El cuerpo presenta bandas verticales de colores alternados guinda, negro, naranja y blanco terminadas en la parte superior en forma de pétalo delineado en guinda. Sobre cada banda hay ganchos y círculos guinda, excepto sobre la banda negra.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 25.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 17.20

Ancho: 12.00

Espesor: 15.00 mm.

Peso en Gramos: 600



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.9.- Número Consecutivo: 9
Número Colección Mixteca: 20
Número de Catálogo: 7-4658
Número de Inventario: 10-164011

Descripción Formal: Jarra de borde redondeado con vertedera de tipo alcatraz, cuello recto divergente, cuerpo curvo convergente con un asa vertical y base recta.

Material: Arcilla beige.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Pulida y pintada laca exterior. La parte superior con flores guinda de muchos pétalos y la parte inferior con bandas que terminan en forma de pétalo de colores alternados guinda, naranja y rosa. El asa es color guinda.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 2, objeto 26.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 29.60

Diámetro: 20.50

Peso en Gramos: 1025



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.10.- Número Consecutivo: 10
Número Colección Mixteca: 73
Número de Catálogo: 7-2675
Número de Inventario: 10-79171
Otros Datos: 27.C; 24.

Descripción Formal: Jarra de borde redondeado con vertedera, cuello curvo divergente, cuerpo curvo convergente con un asa vertical y base recta.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.60

Decoración: Pulida y pintada laca exterior. El borde muestra ganchos negros y el cuello puntos guinda sobre blanco. El cuerpo sobre naranja presenta líneas negras, una banda de diseños en forma de "z" y otra con grecas escalonadas negro y naranja y líneas guinda cerca de la base.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 76.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 15.60

Ancho: 12.40

Espesor: 13.00 mm.

Peso en Gramos: 530



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.11.- Número Consecutivo: 11
Número Colección Mixteca: 269
Número de Catálogo: 7-2343
Número de Inventario: 10-78263
Otros Datos: 46437; 23.

Descripción Formal: Jarra de borde redondeado con vertedera de alcatraz, cuello curvo divergente, cuerpo curvo convergente con un asa vertical y base convexa.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Decoración: Pulida y pintada laca, interior y exterior. El interior de la vertedera es guinda. El exterior también es color guinda en el cuello y el asa; y cuerpo con cuentas dispuestas en líneas diagonales en guinda, blanco y naranja delineadas en negro.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

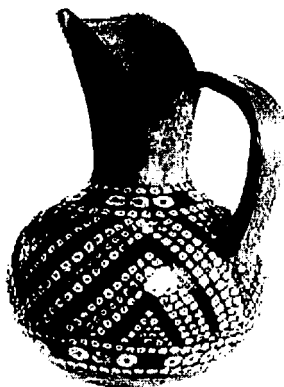
Medidas en Centímetros

Altura: 20.70

Ancho: 13.80

Diámetro: 6.00

Espesor: 14.80 mm.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.12.- Número Consecutivo: 12
Número Colección Mixteca: 78
Número de Catálogo: 7-2666
Número de Inventario: 10-79142
Otros Datos: 5.C; 6.

Descripción Formal: Tecomate de borde redondeado, cuerpo esférico y base convexa.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.35

Decoración: Pulida y pintada laca exterior, con paneles de cuentas alineadas y dispuestas en líneas diagonales en naranja, guinda y blanco, delineadas en negro.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca.

Época: Posclásico.

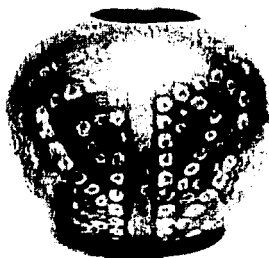
Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 7.00

Diámetro: 8.00

Peso en Gramos: 110



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.13.- Número Consecutivo: 13
Número Colección Mixteca: 103
Número de Catálogo: 7-2633
Número de Inventario: 10-79109
Otros Datos: 28; 28.C.

Descripción Formal: Cajete de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Pulida y pintada firme, interior y exterior. La parte interna presenta en las paredes cinco cabezas de ave y en el fondo una cabeza de reptil mostrando la lengua, todo en blanco delineado en negro y guinda. El exterior muestra círculos y ganchos en las paredes y una flor de muchos pétalos en la base.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 73.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 3.50

Diámetro: 11.50

Peso en Gramos: 130



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.14.- Número Consecutivo: 14
Número Colección Mixteca: 72
Número de Catálogo: 7-2682
Número de Inventario: 10-7916
Otros Datos: 33.C; 32; 16.

Descripción Formal: Cajete de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Pulida y pintada laca, interior y exterior. La parte interna muestra sobre negro paneles con bandas escalonadas y con ganchos naranja con delineado guinda. El fondo muestra un diseño de cabeza de reptil con plumas en los mismos colores. La externa presenta ganchos negros y una línea guinda.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba I, Objeto 91.

Época: Posclásico.

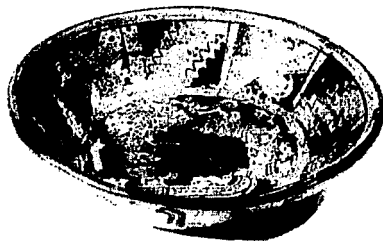
Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 3.20

Diámetro: 11.10

Peso en Gramos: 90



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.15.- Número Consecutivo: 15
Número Colección Mixteca: 85
Número de Catálogo: 7-2631
Número de Inventario: 10-79107
Otros Datos: 4.C; 10.

Descripción Formal: Cajete de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Bruñida y pintada laca, interior y exterior. Toda la pieza muestra un baño color guinda. En la parte interna presenta en el fondo líneas curvas, rectas y círculos color negro con puntos blancos, formando la cabeza de un reptil y plumas. Al exterior pares de líneas verticales paralelas.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 43, bis.

Época: Posclásico.

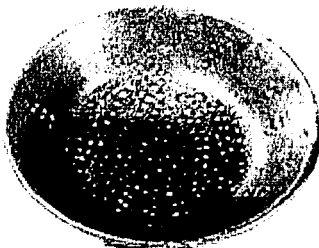
Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 3.00

Diámetro: 11.50

Peso en Gramos: 100



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.16.- Número Consecutivo: 16
Número Colección Mixteca: 334
Número de Catálogo: 7-2632
Número de Inventario: 10-79108
Otros Datos: 29 30.0.

Descripción Formal: Cajete de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Decoración: Bruñida y pintada laca, interior y exterior. La parte interna muestra en las paredes grecas escalonadas naranja sobre negro con algunos detalles en guinda. El fondo muestra una cabeza de un reptil en los mismos colores. El exterior naranja y círculos y ganchos negros.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 22.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 3.50

Diámetro: 14.50



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.17.- Número Consecutivo: 17
Número Colección Mixteca: 101
Número de Catálogo: 7-2638
Número de Inventario: 10-79114

Descripción Formal: Cajete trípode de borde redondeado, cuerpo cóncavo y base convexa con soportes planos de prisma rectangular con aristas redondeadas.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.70

Decoración: Bruñida y pintada laca, interior y exterior. La parte interna presenta sobre guinda una banda de grecas escalonadas en naranja y negro. En el fondo naranja una cabeza de reptil rodeado por plumas y un mamífero en naranja y negro en la parte inferior de éste. El exterior con grupos de cuatro líneas rojas.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 23.

Época: Posclásico.

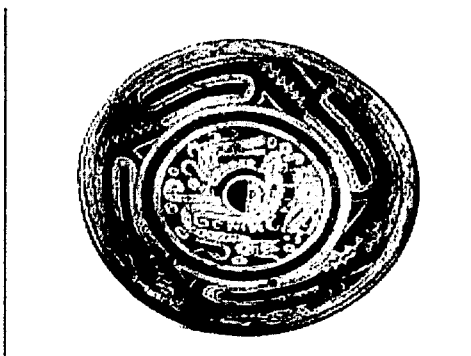
Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 7.40

Diámetro: 17.50

Peso en Gramos: 360



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.18.- Número Consecutivo: 18
Número Colección Mixteca: 100
Número de Catálogo: 7-2641
Número de Inventario: 10-79117
Otros Datos: 34.C; 33.

Descripción Formal: Cajete trípode de borde redondeado, cuerpo cóncavo y base convexa con soportes planos de prisma rectangular con aristas redondeadas.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.60

Decoración: Bruñida y pintada laca, interior y exterior. La parte interna presenta plumas en naranja y blanco y cuentas delineadas en negro. El fondo muestra la cabeza de un reptil en color naranja sobre negro. El exterior en naranja con grupos de tres líneas rectas negras.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 64.

Época: Posclásico.

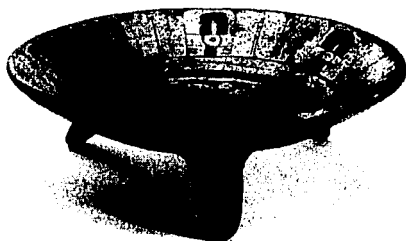
Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 6.60

Diámetro: 18.00

Peso en Gramos: 310



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.19.- Número Consecutivo: 19
Número Colección Mixteca: 286
Número de Catálogo: 7-2636
Número de Inventario: Sin No.

Descripción Formal: Cajete trípode miniatura, de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta con soportes zoomorfos (pezuñas de venado) de sonaja.

Material: Arcilla gris.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Decoración: Pulida y pintada firme, interior y exterior. En el interior muestra en las paredes varios rostros de perfil: dos antropomorfos y tres zoomorfos. Estos últimos son dos felinos y un ave; en colores blanco, gris, negro y naranja. Al fondo un personaje que porta un yelmo de ave y cuentas. Al exterior muestra plumas en naranja.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, antecámara, nicho oeste, objeto 31.

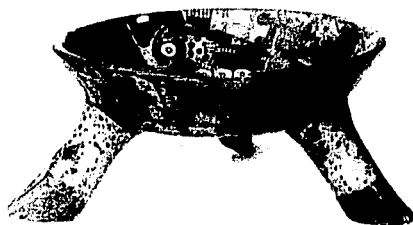
Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 6.10

Diámetro: 11.20



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.20.- Número Consecutivo: 20
Número Colección Mixteca: 265
Número de Catálogo: 7-2657
Número de Inventario: 10-79133
Otros Datos: M.N.A. 16.

Descripción Formal: Plato trípode de borde recto expandido, paredes rectas y base recta con soportes zoomorfos (garras de felino) de sonaja.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Decoración: Pulida y pintada firme interior y exterior. En el interior con el borde negro con trapecios, plumas y cabezas de venado naranja con detalles en guinda. El fondo con círculos concéntricos, grecas y una mariposa con rostro humano. El exterior con borde naranja y base guinda.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 2.

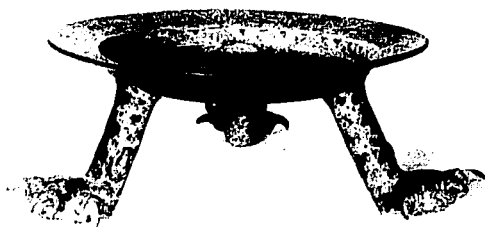
Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 13.00

Diámetro: 34.60



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.21.- Número Consecutivo: 21
Número Colección Mixteca: 102
Número de Catálogo: 7-2634
Número de Inventario: 10-79110

Descripción Formal: Cajete trípode de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta con soportes zoomorfos (cabezas de tlacuache) de sonaja.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Bruñida y pintada laca, interior y exterior. La parte interna presenta diseños no identificados por la erosión y plumas blancas. En el fondo se observa una figura antropomorfa con máscara bucal. El exterior muestra plumas en color naranja y los soportes son blancos con detalles en negro.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 7.00

Diámetro: 11.40

Peso en Gramos: 170



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS NO SALE
BIBLIOTECA

5.22.- Número Consecutivo: 22
Número Colección Mixteca: 99
Número de Catálogo: 7-2642
Número de Inventario: 10-79118

Descripción Formal: Cajete trípode de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta con soportes fálcos de sonaja.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.60

Decoración: Pulida y pintada laca, interior y exterior. La parte interna presenta sobre negro diseños de flor y una figura de reptil en el fondo en color naranja, delineada en guinda. El exterior presenta plumas color naranja en las paredes.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 17.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 9.10

Diámetro: 17.20

Peso en Gramos: 410



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.23.- Número Consecutivo: 23
Número Colección Mixteca: 97
Número de Catálogo: 7-2648
Número de Inventario: 10-79124

Descripción Formal: Cajete trípode de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta con soportes fálcos de sonaja.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Pulida y pintada, firme interior y exterior. La parte interna presenta plumas naranja con cuentas enlazadas en las paredes y un diseño vegetal con formas de corazones en el fondo delineados en negro. El exterior muestra ganchos negros sobre una banda naranja.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 1.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 9.80

Diámetro: 21.60

Peso en Gramos: 500



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.24.- Número Consecutivo: 24
Número Colección Mixteca: 34
Número de Catálogo: 7-4549
Número de Inventario: 10-4550

Descripción Formal: Cajete trípode de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta con soportes fálcos.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Pulida y pintada laca, interior y exterior. Las paredes interiores muestran plumas en naranja con círculos y delineados en negro; el fondo en color naranja presenta una flor de muchos pétalos delineados en negro rodeada de ganchos. Al exterior medio cuerpo en naranja con grupos de líneas verticales guinda.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca.

Época: Posclásico.

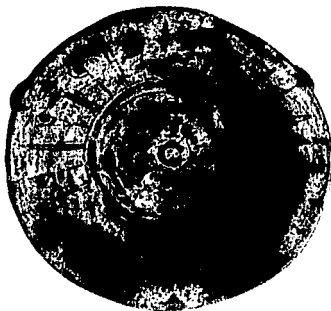
Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 8.10

Diámetro: 18.30

Peso en Gramos: 400



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.25.- Número Consecutivo: 25
Número Colección Mixteca: 33
Número de Catálogo: 7-4550
Número de Inventario: 10-164002

Descripción Formal: Cajete trípode de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta con soportes fálcos.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.55

Decoración: Pulida y pintada laca interior y exterior. Las paredes interiores muestran plumas en color naranja delineadas en negro; el fondo naranja con una flor de muchos pétalos y ganchos a manera de hojas en negro. Exterior con medio cuerpo en naranja con líneas verticales guinda y negro.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 44.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 8.90

Diámetro: 18.00

Peso en Gramos: 475



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.26.- Número Consecutivo: 26
Número Colección Mixteca: 31
Número de Catálogo: 7-4552
Número de Inventario: 10-163991
Otros Datos: I; 50.

Descripción Formal: Cajete trípode de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta con soportes fálcos.

Material: Arcilla café,

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.70

Decoración: Pulida y pintada laca, interior y exterior. La parte interna presenta en las paredes plumas en color naranja, delineadas en negro; el fondo naranja con una cruz hecha base de líneas rectas paralelas guinda y negro. El exterior muestra restos de color naranja y líneas negras.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 54.

Época: Posclásico.

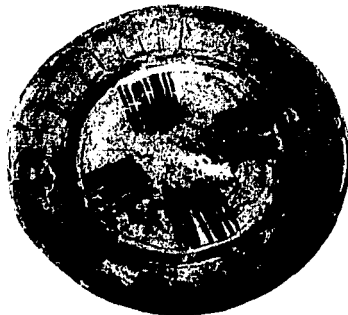
Ubicación: Museo Nacional de Antropología, bodega.

Medidas en Centímetros

Altura: 9.30

Diámetro: 19.00

Peso en Gramos: 490



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.27.- Número Consecutivo: 27

Número Colección Mixteca: 366

Número de Catálogo: 7-4427

Número de Inventario: Sin no.

Otros Datos: Salió de la colección del M.N.A. por intercambio.

Descripción Formal: Vaso zoomorfo parcial (garra de felino), de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta con mango representando una garra de dedos humanos.

Material: Arcilla.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Decoración: Pulida y pintada firme, interior y exterior. Al interior muestra una banda guinda. En el exterior muestra círculos, flores, puntos y líneas paralelas sobre el pie humano.

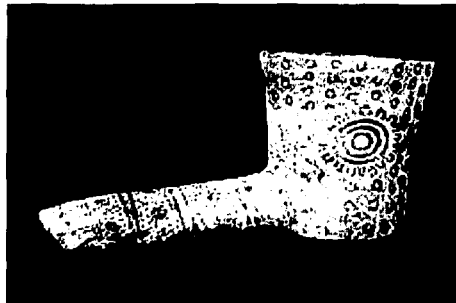
Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba 1, esquina SO de la antecámara.

Época: Posclásico.

Ubicación: Fuera de la Colección M.N.A.

Medidas en Centímetros

Sin datos de Medidas.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.28.- Número Consecutivo: 28
Número Colección Mixteca: 80
Número de Catálogo: 7-2664
Número de Inventario: 10-79140
Otros Datos: 7; 6 C.

Descripción Formal: Vaso zoomorfo parcial (garra de felino), de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta con mango representando la garra del felino.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Pulida y pintada laca, interior y exterior. La parte interna es guinda; la externa sobre naranja muestra círculos negros y flores. La garra se detalla por incisión.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba No.1, antecámara. Esquina SO, objeto 62.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

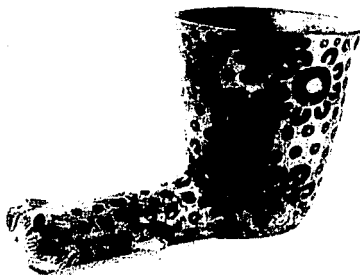
Medidas en Centímetros

Altura: 14.00

Ancho: 11.00

Largo: 20.50 mm.

Peso en Gramos: 430



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.29.- Número Consecutivo: 29
Número Colección Mixteca: 79
Número de Catálogo: 7-2665
Número de Inventario: 10-46436
Otros Datos: 57; 9.

Descripción Formal: Vaso zoomorfo parcial (garra de felino), de borde redondeado, cuerpo recto divergente y base recta con mango representando la garra del felino.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Pulida y pintada laca, interior y exterior. La parte interna es guinda; y la externa presenta sobre naranja círculos negros y uñas blancas. La garra se detalla por incisión.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 16.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 11.00

Ancho: 9.50

Largo: 20.80

Peso en Gramos: 390



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.30.- Número Consecutivo: 30
Número Colección Mixteca: 76
Número de Catálogo: 7-2668
Número de Inventario: 10-79144
Otros Datos: 31.

Descripción Formal: Tecomate zoomorfo (cabeza de ave), de borde redondeado convergente, cuerpo representando una cabeza del ave y soporte cónico truncado.

Material: Arcilla café.

Técnica de Manufactura: Modelada.

Grosor en Centímetros: 0.50

Decoración: Pulida y pintada laca exterior. La cabeza blanca muestra plumas delineadas en negro, pico negro con bordes naranja y puntos guinda.

Procedencia: Zaachila, Oaxaca, esquina SO antecámara, tumba 1.

Época: Posclásico.

Ubicación: Museo Nacional de Antropología, Sala Oaxaca.

Medidas en Centímetros

Altura: 6.60

Diámetro: 5.50

Espesor: 7.50 mm.

Peso en Gramos: 100



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO VI - ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA CERÁMICA DE LAS TUMBAS DE ZAACHILA

Introducción

El análisis pre-iconográfico se ocupa de las formas; el análisis iconográfico se ocupa de interpretar las imágenes y de descubrir las historias, mientras que el análisis signico trata de sintetizar los dos puntos anteriores, los asimila y articula en un contexto cultural general donde se enlaza con la semiótica y la antropología cultural a través de la tipología de las culturas.

En esta parte del análisis estudiaremos la iconografía que es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras en contraposición a su forma con el objetivo de descifrar e interpretar los testimonios humanos (Panofsky, 1955: 45 y 23).

Los diseños portadores de una significación convencional se convierten signos y al mismo tiempo son imágenes y las combinaciones de imágenes constituyen historias y alegorías. La identificación, decodificación e interpretación de esas imágenes e historias corresponde a la iconografía (Ibidem: 48).

Para captar la significación iconográfica de las imágenes fue necesario conocer los objetos, parte de su arqueología e historia y también con la ayuda de otras investigaciones y algunos códices, reconocer el texto y el estilo como valiosas fuentes de información. Se compararon con documentos indígenas consultándose algunos de los códices del grupo *Borgia*, mixtecos y mexicas¹ que corresponden en época y estilo. Esto es, con diseños simbólicos, figuras antropomorfas representando dioses o personajes, figuras zoomorfas, fitomorfas, abstractas, topónimos, antropónimos, numerales con punto y barra, etcétera.

Se trató el tema de la mitología porque la iconografía y la mitología son estudios paralelos. En Mesoamérica las imágenes casi siempre representan mitos o partes de ellos, generalmente narrando la historia de los dioses, o a veces de los hombres, por lo que nos ayudan a entender la ideología de los pueblos (López Austin, 1990: 13-14).

Existe más o menos una unidad en las formas de concebir el mundo en Mesoamérica; sin embargo, su transformación cronológica, su fuerza y extensión geográfica aún no han sido estudiados a fondo. Estamos conscientes que debieron existir diferencias de una región a otra y esas preguntas seguirán

¹ Debemos estar conscientes que estos documentos testimonian las tendencias religiosas, políticas y artísticas de la época, son una valiosa fuente de información, pero que también muestran grandes variantes en su forma de representar deidades y eventos, por lo que se utilizaron junto con otros estudios. Por ejemplo, en pasajes paralelos: en el Códice Borgia aparece Tonacatecutli, en el Fejérváry tenemos a Xochipilli (Spranz, 1964: 20-21).

vigentes. No hubo necesariamente coincidencia en extensión y en duración de elementos comunes. Por ejemplo, las semejanzas en el campo iconográfico que existieron en determinada época, no abarcaron necesariamente el mismo radio que ocuparon las semejanzas políticas (Ibidem: 28-29).

Sin embargo, para iniciar este análisis queremos aclarar que para proponer una interpretación se usa la cosmovisión mexicana porque sabemos que gran parte del sistema iconográfico mixteco puede ser entendido bajo la tradición del Posclásico del Centro y porque la tradición mexicana es la mejor documentada. Esto es importante, porque no cabe duda que la precisión de las interpretaciones iconográficas depende de las dimensiones de nuestro acervo mitológico, no sólo por las afinidades entre mitos e imágenes, sino por la posibilidad de reconstruir un hecho mitológico que se confrontaría con uno iconográfico (Ibidem: 14).

Por otro lado, los mexicanos con una capacidad de asimilación poco común, se fueron adueñando rápidamente de los elementos culturales de otros pueblos y lograron fundir las aportaciones más diversas en una formidable síntesis artística (Gendrop, 1970: 246).

También Caso en su libro *Reyes y Reinos de la Mixteca* nos dice la representación mesoamericana es simbólica, que se usa para todo tipo de sujetos y se aplica a la religión, la astronomía, los calendarios, los linajes, etcétera. Y que las formas son relativamente equivalentes en los *Códices Borgia*, en los mexicanos y los mixtecos (Caso, 1977: 36). Aunque siempre existen elementos que son característicos de uno u otro grupo. Además de la gran libertad de expresión que un sistema como el mesoamericano tiene, pues se usa tanto como representación pictórica y escultórica, así como forma de escritura² en los códices y en las vasijas³ (Caso, 1971, 333-348). Por este motivo se hicieron comparaciones de los diseños con los códices *Borgia* y mixtecos y en menor número con los mexicanos.

Además de referirnos a algunos códices, también en ocasiones se comparan con cerámica de otras regiones, algunas obras escultóricas, pictóricas, de orfebrería y otros objetos arqueológicos. La información se complementa con algunas fuentes coloniales, pues, a pesar de las imprecisiones no debemos despreciar el conjunto de mitos recogidos los primeros años de la colonia en códices, crónicas, relaciones geográficas y demás descripciones, y aunque puedan estar influenciados por la visión europea son los únicos relatos de los que estuvieron allí.

La mayoría de las interpretaciones en torno a la religión arrancan de la idea del doctor Alfredo López Austin quien considera que los dioses mesoamericanos no son necesariamente personajes de unidad absoluta, ni son concebidos como seres estáticos (López Austin, 1990). Que existe un concepto fundamental en Mesoamérica de la división del mundo a partir de un corte horizontal por medio del

² Ya se ha mencionado en la parte introductoria (Capítulo 1) lo que se considera como escritura.

³ Algunos autores incluso les llaman vasijas "tipo códice" como por ejemplo Florencia Müller (1978).

cual la parte superior está formada por la luz, el calor, el día, la vida, el cielo, lo masculino con el símbolo del sol y el águila. Y la parte inferior donde están la tierra, el agua, la oscuridad, la muerte, lo frío, lo femenino con los símbolos del ocelote y la serpiente. Los habitantes del punto de unión son los hombres y son una combinación de los dos mundos y la sangre es combustible que hace mover al sol (López Austin, 1973: 53).

Por otro lado, tenemos infinidad de elementos que no podemos separar sin privarlos de sentido respecto al contexto y a las relaciones que guardan entre sí. En el estudio inicial de la cerámica policroma mixteca propuse dividir los diseños en principales y secundarios de acuerdo a su impacto visual. En esa misma investigación se vio que ese orden obedece a cuestiones semánticas y sintácticas (Camarena, 1999: 39-182) por lo que esa forma se retoma aquí considerando como rasgo diagnóstico el diseño principal pintado en la vasija y relacionándolo con los diseños secundarios.

Se efectúa una propuesta de interpretación iconográfica de una manera breve, comparativa y flexible en cuanto a la identificación y asociación de elementos. Se hace hincapié en el método comparativo de materiales pues es uno de los métodos más efectivos para afrontar las muchas dificultades que existen para dar una interpretación a un material arqueológico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

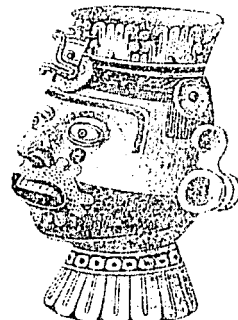
6.1.- Vasija Número: 1
 Número Colección Mixteca Policroma: 329
 Número de Catálogo: 7-2672
 Número de Inventario: 10-79148



Es una vasija decorada con pintura laca marcando los rasgos físicos de un personaje de manera realista. Se trata de olla en forma de una cabeza de tamaño natural representando una deidad o un personaje vestido como dios ricamente ataviado con un tocado de flores color naranja a manera de corona, sobre un flequillo y una diadema con una *xiuhtotótl* o ave preciosa al frente, un disco de turquesa en cada sien y orejeras de carrete también de turquesa. Muestra pintura facial que consiste en una línea roja que le rodea la frente, un disco rojo en cada mejilla y una forma blanca similar a una mariposa sobre la boca sobre una banda roja que abarca del labio superior hasta la barbilla. En el cuello lleva un collar de cuentas y plumas y orejeras de carrete.



Macuilxóchitl, Zaachila



Macuicochitl en Gallegos, 1978

Diseño Principal
Macuilxóchitl, Señor de las Flores

La deidad es Macuilxóchitl (según González Licón, 1990: 179), o Xochipilli (según Gallegos Ruiz, 1967 y Lind, 1994: figura 22b) o Xiuhtecuhtli (según información personal proporcionada por el Mtro. Felipe Solís).

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

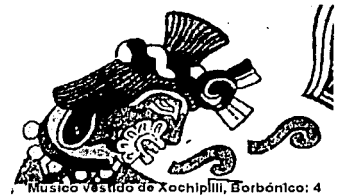
De acuerdo con lo observado en los códices, creemos que se trata del señor 5 Flor, Macuilxóchitl, una forma de Xochipilli o señor principal que da las flores, dios de la primavera. Macuilxóchitl es el nombre calendárico de Xochipilli, dios de la danza, el canto y el juego y el príncipe de las flores. Su fiesta se llamaba Xochihuitl, día de las flores (León Portilla, 1958: 145n) y de acuerdo con Sahagún se honraba a las dos deidades en la fiesta de las flores celebrada en el día Xicome Xóchitl o Siete Flor. Macuilxóchitl era también señor del decimoséptimo signo de los días olin, mientras que Xochipilli es el señor del onceavo signo de los días *ozomatli* (Sahagún, 1956: 40-41).

Según la concepción cosmogónica mesoamericana Xochipilli-Macuilxóchitl pertenecía al rumbo sur, junto con Huitzilopochtli y la guacamaya, el sol del mediodía y el color azul. Así aparece Xochipilli en el *Códice Vaticano B* como regente del sur (Gendrop, 1970: 40).



Xochipilli sentado en su equipal, al frente de él el ozomalli o mono que lo representa
Códice Borgia, 1992: 13

Existen otros dioses de la serie Macuilli o cinco, y son: cinco lagartija, cinco buitres, cinco conejo y cinco hierba además de cinco flor. Todos ellos se reconocen por la pintura en forma de mano alrededor de la boca como expresión del número cinco y en el *Códice Borgia* éstos indican días (Spranz, 1964: 96-97).



Músico vestido de Xochipilli, Borbónico: 4

Representación de Xochipilli en piedra
Museo Nacional de Antropología



Se le puede reconocer por el rostro pintado de rojo con una mano o una flor blanca sobre la boca, o ya bastante transformada como mariposa y su tocado de flores. Entre los mexicas se llamaba Xochipilli, flor noble o preciosa, o Siete Flor, señor de los que habitaban en las casas o palacios de los señores principales y se le relacionaba con el sol (González Torres, 1991: 203).

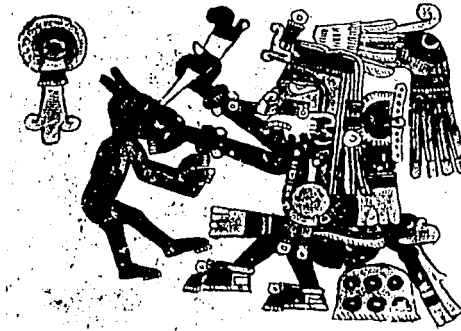
Por otro lado, en casi todas sus representaciones Xochipilli muestra características de Tonatiuh y Cintéotl como es la pintura

en forma de arco sobre la frente y la pintura alrededor de la boca que es más parecida a la de esta figura de barro 7-2672. Xochipilli también porta la banda con el ave al frente. En realidad es muy difícil diferenciar iconográficamente a estas dos divinidades de las flores (Spranz, 1964: 319). **Ver lámina comparativa 19.**

Según Michael Lind la flores del tocado son de maguey y están asociadas a las ofrendas de pulque (Lind, 1994: 96). En el *Códice Borgia*: 16, aparece Macuilxóchitl con el mismo tocado y pintura facial en la boca y en la frente, entre los patronos de los Nacimientos. En la fecha ollin o movimiento y los tres días que siguen, Macuilxóchitl-Xochipilli es el que abre los ojos y da la vida, donde la flor es sacrificio de vida. Así mismo en el *Códice Magliabechiano*: 60 aparece un personaje con el mismo tipo de pintura facial y es identificado como el Señor 5 Rosas, Macuilxóchitl (Anders, Jansen y Reyes, Libro Explicativo al *Códice Borgia*, 1993: 111).



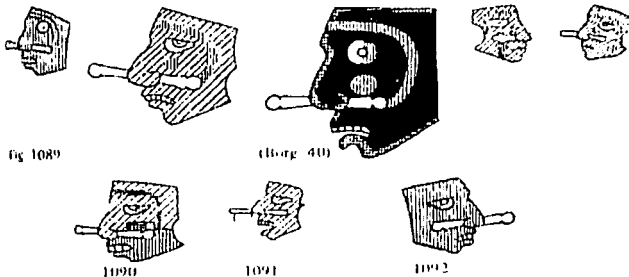
Teponaztle en piedra con rostro de Macuilxóchitl.
en Macozaga. 1985: 48



Macuilxóchitl, Códice Borgia: 16

En los códices *Borgia* y *Cospi* la línea roja rodeando la frente es pintura facial determinativa de Tonatiuh, pero la portan también Quetzalcóatl y Xochipilli (Spranz, 1964: 319).

Pintura facial

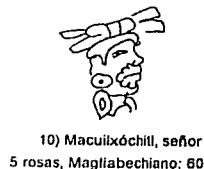


Pintura facial, según Spranz, 1964: 319

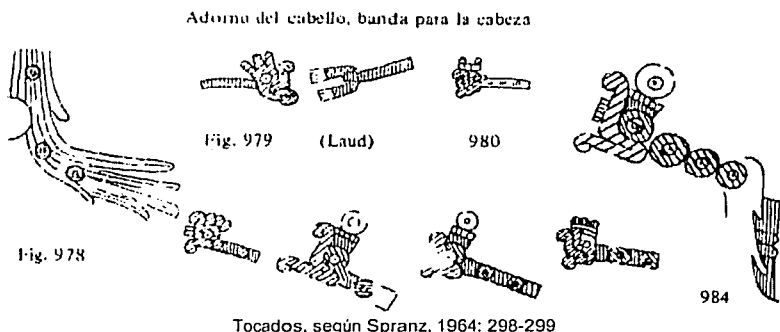
Los atavíos para Macuilxóchitl de acuerdo Sahagún son: la cara pintada de rojo, con una flor en la boca, tocado de plumas finas y su cresta de pájaro. En la espalda portaba un adorno con una bandera solar y plumas de quetzal y un paño en las caderas. En la mano lleva un bastón de corazón y un escudo con un signo solar. Mientras que Xochipilli tiene el rostro teñido de rojo con pintura que figura llanto. Lleva en la cabellera plumas de guacamaya roja y porta collar de esmeraldas (Sahagún, 1956: 890-891).



Su fiesta Xochilhuitl o fiesta de la flor, se celebraba en uno de los días del Tonalpohualli donde se vestía a un hombre con los atuendos del dios y se ayunaba por cuatro días. Llegado el quinto día se sacrificaban muchas codornices decapitándolas y ofrendando su sangre delante de la imagen del dios (Ibidem: 40-41). Otros se sangraban las orejas con espinas de maguey ofrendándole la sangre. Se hacían cinco tamales redondos que se ofrendaban con una flecha encima, así como maíz tostado con miel y otros alimentos. También en esta fiesta los mayordomos entregaban a los calpixque⁴ esclavos que se iban a sacrificar (González Torres, 1991:109; y León Portilla, 1958: 144-145).



El tocado del personaje de la vasija 7-2672 es muy similar al que se detalla para varios dioses relacionados a la renovación, como: Tlazoltéotl, Pahtécatl, Cintéotl, Xochipilli, Quetzalcóatl y Tonatiuh (Spranz, 1964: 298-299) como se observa en muchas deidades del *Códice Borgia, Vaticano, Bolonia y Fejérváry-Mayer* (Ibidem: 298, figura 979-984).



En el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México se encuentra la representación de una tortuga, por cuya boca asoman la cabeza y las manos de un hombre. Pero según Westheim (1957), no se trata de una tortuga que devora a

⁴ De acuerdo con Sahagún (1956: 920) los "guarda casa".

un humano, sino que es el espíritu que mora en ella, Macuilxóchitl, dios de la música y la danza, pues, el caparazón de la tortuga se usó como instrumento de percusión (Westheim, 1957: 38).



Macuilxóchitl, escultura Mexica, MNA

Xochipilli no es una deidad del Posclásico, en muchos de los braseros teotihuacanos del Clásico llamados "de teatro" se evoca una estructura con plumas, pájaros, conchas, mariposas, etcétera que se despliegan alrededor de la máscara de Xochipilli desollado, representación también del sol joven, al surgir fuera de las tinieblas terrestres. Los símbolos que lo acompañan designan el alma, el ser liberado de corporeidad. En la cúspide del triángulo o en otros sitios del brasero a menudo se observan ojos emplumados (Séjourné, 1964: 173-174).

Xochipilli era también señor de las almas. Cuatro años después de su muerte los guerreros mexicas se convertían en aves de espléndidos plumajes. Como dios de las flores con el rostro rojo era la personificación del espíritu (Cotterell, 1979: 367).



Macuilxóchitl, Códice Matritense en León Portilla, 1958: 144-145.

En el mundo mesoamericano, el cielo era el campo donde jugaban pelota los dioses. Ellos eran fuerzas antagónicas que en el enfrentamiento trataban de establecer el equilibrio del cosmos. En las fuentes son varias las deidades que aparecen asociadas al antiguo juego de pelota, entre los que están Macuilxóchitl (Felipe Solís, 1992), Xochipilli, Xólotl y Quetzalcóatl, entre otros (Castro Leal, 1986: 25).



Xochipilli, Teotihuacán del Camino, Oaxaca

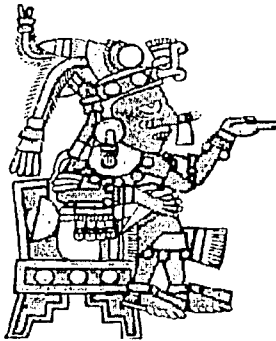
Así Macuilxóchitl era también dios del juego de pelota y en las estructuras dedicadas al juego se colocaban imágenes en las que el dios aparecía en postura de espectador, es decir, en cuclillas con los brazos apoyados sobre las rodillas. Macuilxóchitl-Xochipilli era un dios celeste, de la fertilidad, el que hacía crecer la vegetación, las flores, los alimentos. Por otra parte, estas deidades estaban encargadas de divertir y distraer, es decir, eran deidades de los jugadores, bailarines y cantantes, pero en

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

realidad eran también venerados por los pintores-tlacuilos, y por toda clase de artífices (Ibidem, 1986: 25).

También porta los distintivos de deidad del fuego. Es posible que en vez de flores en el tocado se trate de volutas de fuego. Otro atributo de este dios es la *xiuhtotótl* o ave preciosa que porta al frente de una diadema (Felipe Solís, información personal), sin embargo, como dijimos antes, este tipo de tocado de pequeña cabeza de ave y cuentas se observa en muchos dioses y personajes de los códices mixtecos y en los del Grupo *Borgia* (Spranz, 1964: 298-299).

Si el tocado es de plumas finas o volutas de fuego como se observa en el humo del sahumador del *Códice Bodley*: 12 y 30 se podría identificar con el cariamarillo Xiuhtecuhtli, dios del fuego. Por otro lado también se puede tratar de volutas de nube como se observa en las nubes de Tláloc del *Códice Vaticano B*: 43 o el personaje con cabello de nube del *Códice Bodley*: 16. **Ver láminas comparativas números 23 y 24.** Parte de sus atavíos eran dos plumajes uno en la sien derecha y otro en la sien izquierda a manera de cuernos (Sahagún, 1946: 229). Sin embargo, de acuerdo a la iconografía de los códices los atavíos de este personaje se aproximan más a Macuilxóchitl.



Personaje, *Códice Nuttall*: 78

Estos atavíos también eran propios de la nobleza. En la página 78 del *Códice Nuttall*, se observa al rey que recibe los tributos sentado en su trono por parte de un señor con tocado de felino hincado a sus pies. Este rey porta el mismo tipo de tocado de *xiuhtotótl* y los discos laterales.

En el *Códice Nuttall* los personajes con una línea roja pintada delineando el rostro son dioses solares. Pero la portan también los personajes importantes como se observa en el reverso del *Códice Vindobonensis* (1992, páginas I, II, III, etcétera).



Personaje del Códice Vindobonensis, 1992: I.

En el caso de la vasija de Zaachila 7-2672 creemos que es Macuilxóchitl como señor de las almas y la renovación. Por otro lado, por las flores en el borde es probable que sea también una ofrenda simbólica de pulque. Es una formulación simbólica de asociaciones que en conjunto pueden ser el renacimiento del señor en el otro mundo.

6.2.- Vasija Número: 2
Número Anterior: 328
Número de Catálogo: 7-2342
Número de Inventario: 10-78269



Vasija 7-2342

Esta extraordinaria vasija relacionada directamente con el personaje principal de la tumba 1, es una pequeña copa de gran colorido y profusión de diseños más similares a los códices que otras piezas de la colección. Es semejante en cuanto a colores y figuras a las vasijas de Nochixtlán y el trazo es muy parecido a las figuras del *Grupo Borgia*.

Figura principal

Colibrí, huitzitzilin en náhuatl, o ncho'o en mixteco⁵



Vasija 7-2342

El colibrí o chupamirto, es un ave de mucha importancia en la cosmovisión de los pueblos de Mesoamérica. Por su peculiar forma de volar, de movimiento continuo se le asocia a la vida y se creía que no moría porque hiberna. (González Torres, 1991: 45).

Para el hombre prehispánico, el colibrí no era una simple ave, sino que era también el mito relacionado a él, un símbolo de

la resurrección (Westheim, 1957: 24). Y su representación expresa este profundo significado, por eso se acompaña en esta vasija de otros animales sagrados como el jaguar, el venado y el quetzal, de intenso significado mítico y religioso.

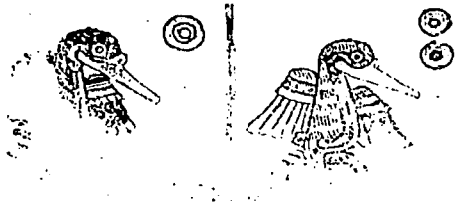
En la cosmovisión mesoamericana, al rumbo oeste pertenecen el colibrí junto con Quetzalcóatl como sol poniente, el color blanco y Tamoanchan (Gendrop, 1970: 40). *Huitzitzilin* el colibrí, es un ave asociada al sol, los guerreros muertos en la batalla o en cautiverio y recibían diariamente al sol; al cuarto año se volvían aves de pluma rica que andaban bebiendo de todas las flores (Heyden, 1990: 114). La divinidad Piltzintecuhli o niño noble, se disfrazaba de colibrí para chupar el néctar

⁵ Todas las traducciones al náhuatl fueron tomadas del Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana de Fray Alonso de Molina 1555-1571 (1970). Las Traducciones al mixteco fueron proporcionadas personalmente por la antropóloga Cecilia Rossell de CHESAS.

de la flor de nueve pétalos, que simboliza el sacrificio. También es símbolo de juventud y renovación y su nombre náhuatl se refiere a lo afilado de su pico.

El colibrí es uno de los trece volátiles (doce pájaros y una mariposa –que se consideraba ave) acompañantes de los señores de los días (Aguilera, 1985: 49-50). El colibrí es también pájaro precioso cuyas plumas verdes se asociaban al agua (González Torres, 1991: 19).

Entre los volátiles agoreros se distingue el colibrí azul turquesa o *xiuhuitzilin* y al colibrí verde o *quetzalhuitzilin* (Macazaga, 1985: 58). En el *Códice Borgia*: 71, aparecen alrededor del sol y hay dos colibríes uno gris llamado *nexhuitzilin* y un *quetzalhuitzilin*.

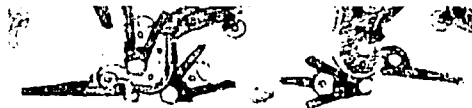


Nexhuitzilín y Quetzalhuitzilín, Códice Borgia: 71



El colibrí es una de los 13 volátiles sagrados que aparecen también en el *Códice Borbónico* junto con el águila, el halcón, el búho, el zopilote, el loro y la mariposa entre otros (Westheim, 1957: 33).

También en el *Códice Borgia*: 36 aparece una escena nocturna que se refiere al culto de los bultos sagrados. En ella se observa el momento en que se abre el fardo y para dar la idea de la energía que sale de él brotan nueve serpientes de humo y 12 colibríes (Gutiérrez, 1988: 40).



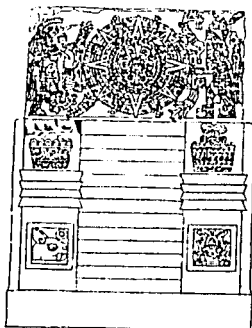
Colibríes, Códice Borgia: 36

Como una muestra del complicado simbolismo del colibrí, en la página 30 del *Códice Laud*, se observa una mujer preñada con el pico de un colibrí sobre sus labios frente al señor de la muerte Mictlantecuhtli. Probablemente porque el colibrí es también la forma que adoptaba el sol para tomar néctar de las flores y era un símbolo del contacto sexual. Se decía que el sol y la luna habían formado una pareja primordial, pero como no podían encontrarse en el firmamento, el sol se transformaba en colibrí para cortejar a la luna (Ibidem: 71).



Códice Laud: 30

Por otro lado, Huitzilopochtli, era la divinidad mexicana por excelencia cuyo nombre significa el "colibrí de la izquierda"⁶, era dios de la guerra y su yelmo era la cabeza de esta ave que también era el mensajera de los dioses de la guerra. Se le identificaba con el sol, el joven guerrero que renacía cada mañana y que en su muerte y resurrección era ayudado por los espíritus de los guerreros muertos. Sus símbolos de autoridad eran el colibrí y el fuego, que son atributos también de Xochipilli, señor de las flores y custodio de las almas. Recae en estas dos divinidades la creencia del renacimiento. A él se le ofrecían en sacrificio cautivos de guerra y esclavos (Cotterell, 1979: 336). Entre los guerreros mexicas, cuando morían en batalla, después de unos años de acompañar al sol en su recorrido diario, se convertían en aves de pluma rica como los colibríes (Gutiérrez, 1988: 71).



Dibujo del feocalli de la Guerra Sagrada, MNA
Dibujo en Rivera, 1992: 71



Huitzilopochtli en el Teocalli de la Guerra Sagrada
del MNA dibujo en Gendrop, 1970: 245

Huitzilopochtli dios principal de los mexicas en cuyo pie ostentaba un brillante penacho de plumas de colibrí (Cevallos, 1979: 336), era hijo de Coatlicue, diosa de la tierra y compañera y de Mixcóatl, la serpiente de nubes y dios de la caza. Aparece como un hombre que porta traje de colibrí en la *Tira de la Peregrinación* y en la piedra de Tízoc. Se dice que Coatlicue quedó encinta de unas plumas que recogió y guardó en su seno mientras barría. Por esta milagrosa concepción los cuatrocientos hermanos y hermanas se sienten ofendidos y deciden matarla, pero Huitzilopochtli se los impide al nacer mágicamente y totalmente armado matándolos (Cotterell, 1979: 326). Existía también una diosa con cabeza de colibrí y es Huitzilincuatec, una advocación de Cihuacóatl (González Torres, 1991: 86).

En la quinceava fiesta de los mexicas llamada Panquetzaliztli o levantamiento de las banderas, nacía Huitzilopochtli. Era una gran fiesta en la que previamente todos debían ayunar, no bañarse ni tener relaciones carnales durante ochenta días. Se cantaba y bailaba durante todo ese tiempo. Se hacían muchas ofrendas en el templo y se bebía pulque. Luego llegaba la imagen de Huitzilopochtli llamado Chuncháyotl y se presentaba al pueblo como el que iba a hacer la guerra. Y

⁶ Huitzilopochtli es el "el colibrí de la izquierda" y su relación con la izquierda derivada de que se halla asignado al sur del cosmos. Este es el rumbo izquierdo del mundo, ya que el camino del sol de oriente a poniente lo pone en esa posición (León Portilla, 1958: 113n)

gritaban: ¡resucitó Huitzilopochtli.....!! y se agujereaban las orejas y cortaban el cabello. Esta fiesta de resucitamiento era por el 12 de noviembre (Sahagún, 1950, catorceava fiesta: 28-29).

Por otro lado, entre los mayas se creía que el sol se convertía en colibrí para volverse amante de la luna (González Torres, 1991: 45). En el *Popol Vuh* se dice que sólo en los actos creadores, como la creación del maíz, los dioses portaban el manto de plumas de colibrí, o sea el manto verde de la vegetación (Westheim, 1957: 150).

La planta del maíz menudo sirve para indicar los rumbos del universo y en ellos se posan aves significativas, como por ejemplo en la Cruz de Palenque, en cuyos brazos se posan las aves sagradas: en el este, región del sol, del planeta Venus, de la resurrección está el quetzal; en el norte, tierra de la muerte, del frío está el águila; en el oeste, región de las diosas terrestres del nacimiento y la muerte está el colibrí; el sur, región de fuego y el calor, tiene como ave representante la guacamaya (Ibidem: 33).

Diseño principal

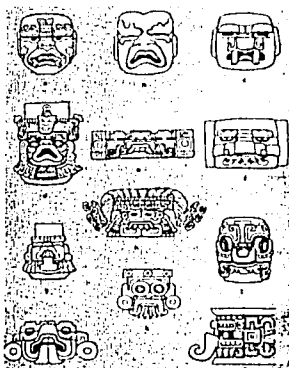
Jaguar, ocelótl en náhuatl, kuiñi en mixteco



Jaguar, Zaachila

En el borde exterior se observa la cabeza de un jaguar color gris de perfil con plumas sobre la cabeza y manchas redondas rodeadas por un círculo⁷. Ver lámina comparativa número 13. El culto al jaguar es tan antiguo como los olmecas. Entre 900 y 800 aC se podría fechar la cristalización de ciertos conceptos religiosos como el culto al hombre-jaguar que evolucionando por 20 siglos a través de diversas culturas mesoamericanas sigue encarnando según algunos especialistas al dios de la lluvia, uno de los más importantes entre estos pueblos agrícolas

Vasija 7-2342 (De la Fuente, 1977: 47-49).



Evolución del hombre jaguar

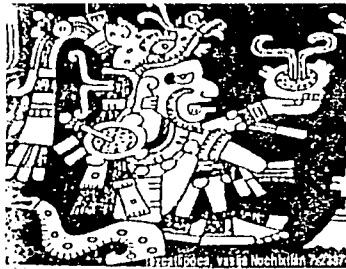
⁷ Este tipo de manchas se observó pero en algunas serpientes del *Códice Vaticano B*: página 45.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ya en los sitios olmecas se observan gran cantidad de figuras de jaguar y de humanos felinizados. Por ejemplo, en la Venta hay en el piso un gran mosaico de piedras que muestra el dibujo estilizado de las fauces de un jaguar (Ibidem: 226).

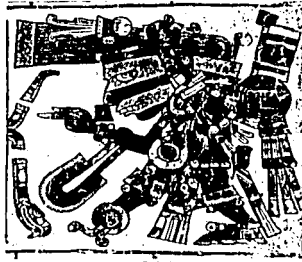
El jaguar por su fuerza y belleza fue emblema de los linajes gobernantes y representaba al mismo soberano. Por su fiereza fue símbolo de la jerarquía militar conocida como "caballeros tigre" (Rossell, 1997).

El concepto de las deidades en el mundo mesoamericano recurre a todos los fenómenos naturales, de preferencia al animal. Sin embargo, no es un culto a los animales directamente, la adoración se dirige también a Tezcatlipoca que se presenta en la figura del jaguar (Westheim, 1957: 35). Señor de todo lugar, en el cielo, en la tierra y en el inframundo (Sahagún, 1956: 31). Era también un dios del destino el que daba y quitaba prosperidades y en lugar de pie derecho, que fue devorado por *cipactli*, el lagarto mitológico, lleva un espejo humeante, representación de su nombre. Ese terrible espejo en el cual se refleja lo que los humanos ocultan en lo más recóndito de su alma (Gendrop, 1970: 172).



Tezcatlipoca quiere decir el espejo que humea, refiriéndose al espejo negro de obsidiana que porta en sus representaciones humanas y que se usaba para hacer predicciones. Tenía varios aspectos pero uno importante era el de protector de los guerreros. Un joven era elegido para impersonar a Tezcatlipoca durante un año y se le sacrificaba en la primavera ofreciendo su corazón al sol (Cotterell, 1979: 357)

En el mes Tóxcatl elegían a un joven para "rejuvenecer" a Tezcatlipoca, quien era la deidad durante un año hasta su sacrificio a Tezcatlipoca. El pueblo se arrodillaba ante él y lo adoraban, pues ya no era un humano sino un dios. Sahagún por su parte menciona que el hombre destinado al sacrificio era considerado la deidad. Lo pintaban y colocaban todos los atavíos del dios (Sahagún, 1956: 81). El jaguar es caminante nocturno, animal feroz y Tezcatlipoca al mismo tiempo. Cuando los indios de la Vera Paz encontraban un jaguar, se arrodillaban y confesaban sus pecados (Westheim, 1957: 46).



Tezcatlipoca, Códice Borgia: 21

El jaguar está asociado al inframundo y al renacimiento, en los murales de Teotihuacan-Tepantilla que tratan de la ceremonia de la siembra del maíz sacerdotes con ricos penachos portan máscaras de jaguar van en solemne procesión al templo del dios del agua. En la mano llevan las bolsas con los granos. Este mural como todos los demás está encuadrado por las ondulaciones de la serpiente emplumada, símbolo de la fecundidad (Ibidem: 74).

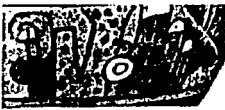


Jaguar Teotihuacano según Gendrop, 1970: 61

Otra de las advocaciones del Tezcatlipoca era Titlacauan, divinidad que daba pobreza, miseria y enfermedades contagiosas o incurables. Daba estas desgracias sobre todo a las personas que habían roto sus votos de castidad y ayuno en las fechas que así lo señalaban. Este Titlacauan era también señor de los caminos y en los cruces le ponían un asiento de piedra (Sahagún, 1956: 195).

Diseño principal

Quetzal en náhuatl, o tida ii en mixteco



Quetzal, Zaachila

Vasija 7-2342

Se observan también dos cabezas de quetzal de perfil. Éstas se reconocen por sus plumas largas y por las echadas hacia el frente, al contrario de las águilas que generalmente aparecen con las plumas echadas hacia atrás. **Ver lámina comparativa número 11.**

Al quetzal o *quetzallotótl* se le asociaba con la fertilidad agrícola y era uno de los símbolos de lo sagrado, así como de lo precisos. En Mesoamérica era muy apreciado por sus plumas verdes y largas. Éstas eran tan valoradas como los chalchihuites, piedras verdes o preciosas, de hecho la palabra quetzal designa

hermoso, precioso o costoso. Con ellas se hacían penachos y otros atavíos de personas importantes y por su color se le asociaba sobre todo al agua (González Torres, 1991: 144). Los amantecas o trabajadores de la pluma no mataban estas aves, solo les quitaban las plumas de la cola. Su comercio se dio probablemente desde del Preclásico, desde las zonas calientes hacia el Centro de México. Muchas deidades tenían al quetzal como atributo o como acompañante, como por ejemplo Quetzalcóatl, la serpiente emplumada; y Xochiquetzal la flor emplumada que portan penachos de plumas verdes o se vestían de quetzal. Esta ave aparece también como bulto de un mercader por que Quetzalcóatl era patrón de los mercaderes (Aguilera, 1985: 48).

Simbólicamente se le dibuja encima de un árbol lo que lo relaciona con la fertilidad, la abundancia y la riqueza, y sus plumas simbolizan las hojas del maíz. Al caer el poderío de la Tula tolteca, el emblema de su gobernante Quetzalcóatl paso a los señores Mexicas quienes lo consideraron símbolo de poder (Ibidem: 48-49). En el *Códice Borgia*: 71, aparecen las 13 volátiles agoreros alrededor del sol y hay entre otros una quetzal. Es el sol Tonatiuh rodeado por los 13 números y volátiles de los días.



Quetzal, Códice Borgia: 71

Diseño principal

Venado, mázatl en náhuatl, o idu en mixteco

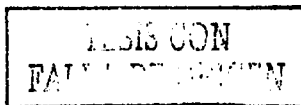
Por ser un habitante del monte y del bosque pertenecía al ámbito de lo salvaje y de la caza. Entre los nahuas era el séptimo signo del calendario ritual de 260 días, *mázatl*, y estaba regido por Tláloc, dios de la lluvia. Los días con este signo podían igualmente ser buenos o malos y quienes nacían bajo su signo eran temerosos como el venado. Es también un animal relacionado con el sol y entre los mixtecos es uno de sus animales totémicos pues Uno Venado es uno de los personajes primordiales de estos pueblos (González Torres, 1991: 115 y 194). Se le asocia con la madre de los dioses, a Cihuacóatl a quien se le llama también el "ciervo de Colhuacan". Para más información sobre el venado, **ver vasija 6 de este mismo estudio.**



Venado, Zaachila

Vasija 7-2342

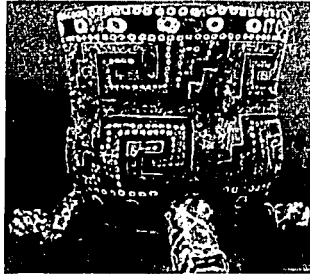
En la cosmovisión mesoamericana se crean lugares a los que irá el hombre después de la muerte, pues no acepta morir y busca la trascendencia. El conjunto



de figuras que se integran en esta vasija nos hablan del renacimiento de un noble guerrero. En ella los elementos de emoción, imaginación y religión se fusionan creando un mensaje de fuerzas de significación vital. El pensamiento mesoamericano es sintetizador y en estos animales se unen un grupo de fenómenos relacionados simultáneamente donde la muerte es al mismo tiempo renacimiento, por eso no es ni fatalista ni definitiva.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

6.3.- Vasija Número: 3
Número Anterior: 77
Número de Catálogo: 7-2667
Número de Inventario: 10-79143



vasija 7-2667

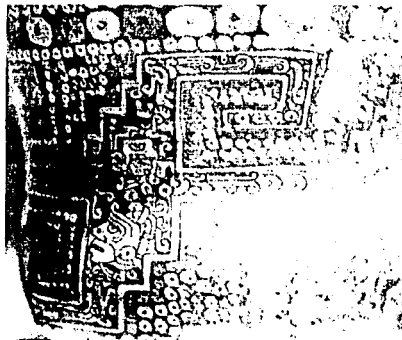
Esta extraordinaria vasija se encontró en la cámara de la ofrenda del personaje principal. Es una de las vasijas mejor realizadas de la colección mixteca, notable por el diseño tan fino en una superficie tan difícil y reducida. El conjunto consta de grandes grecas rodeadas de cuentas, en cuyo interior observamos rostros de personajes humanos con cuerpo serpentina de volutas de fuego o nubes.

Lado 1

Diseño Principal

Figura Superior

Xiuhcōatl, serpiente preciosa o de fuego



vasija 7-2667



vasija 7-2667



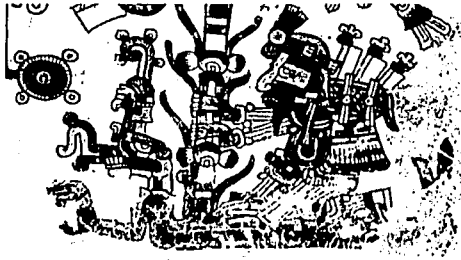
Personaje, Nuttall: 77

Este personaje es Xiuhcóatl, la serpiente de fuego o serpiente preciosa y se le reconoce por su cuerpo de volutas de fuego y de humo; además del tocado que justamente ostenta una serpiente de fuego que se distingue por su cuerpo formado por ángulos. **Ver lámina comparativa número 1.** Se observan personajes muy parecidos en los códices, por ejemplo en la página 77 del *Códice Nuttall*, se trata del señor 3 Serpiente.



Códice Nuttall: 76

Las Xiuhcóatl son las cargadoras del sol. En el *Códice Vindobonensis* la serpiente de fuego lleva cuestas al sol y en la piedra del sol mexicana conocida como "Calendario Azteca" se observa en el centro al dios sol Tonatiuh; alrededor las cuatro eras o soles anteriores, la serie de 20 signos diurnos, los rayos solares, chalchihuites y dos serpientes de fuego o Xiuhcóatl, portadoras del sol; o bien son Xiuhcóatl y Tonatiuh, o Tlaltecuhlli (Matos, 1979: 455). Por estas características Xiuhcóatl es también deidad asociada al fuego y en los códices a veces aparece algún personaje haciendo una hoguera sobre una serpiente Xiuhcóatl (Gutiérrez, 1988: 72). Como ejemplo de esto tenemos a este personaje del *Códice Borgia*: 49 haciendo fuego.

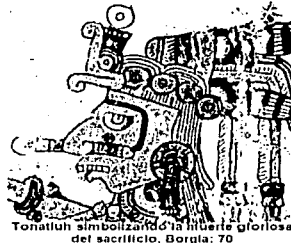


Códice Borgia: 49

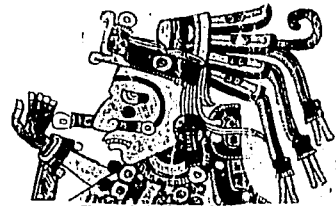
Figura Inferior
Diseño Principal
Tonatiuh, dios del sol



vasija 7-2667



Tonatiuh simbolizando la muerte gloriosa del sacrificio. Borgia: 70



Tonatiuh, Borgia: 66

En el mundo mesoamericano el sol es una divinidad con aspectos múltiples como son: la luz, el calor, la fertilidad, la vida, es morir para nacer, o sea, renovación. Uno de los grandes mitos de los mexicas son las cinco épocas del universo, las cuatro destrucciones del mundo y el nacimiento del nuevo y quinto sol. Este mito se refleja en la piedra del sol o calendario azteca. En el centro, rodeado por otros símbolos se ve al sol sacando la lengua. A ambos lados de él hay garras cerradas sobre un corazón humano, aludiendo al sacrificio humano, a la necesidad de alimentar al sol con corazones humanos y orientados a los cuatro rumbos aparecen las cuatro destrucciones del mundo y sus fechas (Westheim, 1957: 98).

El sol aparece bajo diversas formas. Por ejemplo, en el *Códice Vaticano B*: 69, aparece el dios de la lluvia en cuatro campos diferentes que simbolizan los cuatro rumbos, las cuatro estaciones, los cuatro periodos del calendario ritual (65 días cada uno, en total 260 días). El quinto Tláloc señala en centro, arriba y abajo es el sol (Ibidem: 151). Está muy relacionado con la deidad anterior, la serpiente de fuego, que lleva a cuestas al sol en su recorrido por el cielo como se puede ver en el *Códice Vindobonensis*: 30; mientras que en el *Códice Nuttall*: 44 se observa al señor 8 Venado haciendo una ofrenda al árbol del sol, que lleva en su copa al astro.



Sol, Vindobonensis: 30



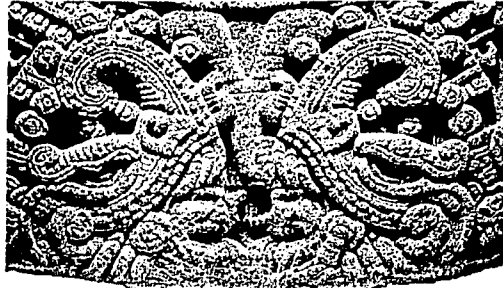
Tonatiuh, piedra del sol
González, 1991: 131

Ollin Tonatiuh, o sol de movimiento, es el penúltimo de los soles o eras cosmogónicas y el quinto sol que comenzó en Teotihuacan cuando se sacrificaron en la hoguera los dioses. Su color era el verde y su rumbo era el centro (González Torres, 1991: 131). El sol presidía un paraíso a donde iban los guerreros muertos en la batalla o en la piedra de sacrificios, los pochtecas o comerciantes que morían en sus viajes de comercio, las mujeres que morían durante el parto y los niños que morían en la guerra. Creían que los guerreros acompañaban al sol cuando aparecía por el oriente y lo llevaban en andas hasta el cenit, donde lo recibían las mujeres muertas en el parto quienes lo llevaban hasta el occidente. En la casa del sol habitaban también los músicos y los cantores con sus instrumentos, de ahí los trajo Tezcatlipoca para sus devotos (Sahagún, 1956: 208).

Entre los mexicas se creía que el hombre había sido creado para que alimentara y diera de beber al sol, por eso era una de las divinidades a la que se la ofrecían más sacrificios de sangre y corazones. Todos los días amanecer el sol era recibido por música, los sacerdotes le oraban, lo invocaban y sacrificaban codornices en su honor. Se dice que estas ceremonias se celebraban cinco veces por el día y en igual número por la noche (Ibidem: 150-153). Sin embargo, su fiesta más importante se llevaba cabo el día Nahui Ollin o cuatro movimiento del calendario ritual. Era patrono de los guerreros de más alto rango y ellos lo festejaban principalmente, pero previo a esa fecha, todo el pueblo participaba en un ayuno. Se elegía un prisionero importante para el sacrificio como mensajero del sol. El día señalado lo llevan al templo donde se encontraba la piedra de sacrificios o cuauhxicalli, le pedían diera un mensaje al sol, le sacaban el corazón y lo ofrecían al sol. Ese día los jóvenes se auto sacrificaban sacándose sangre que luego arrojaban a la imagen del sol. Después se organizaba un gran baile donde participaban los guerreros. Había también fiestas en los equinoccios y solsticios: una de las más importantes era la del equinoccio de primavera en el mes Tlacaxipehualiztli, cuando se celebraba Xipe Totec y se exaltaba el valor de los guerreros y se hacían sacrificios gladiatorios de rayamiento (Ibidem: 156-158).

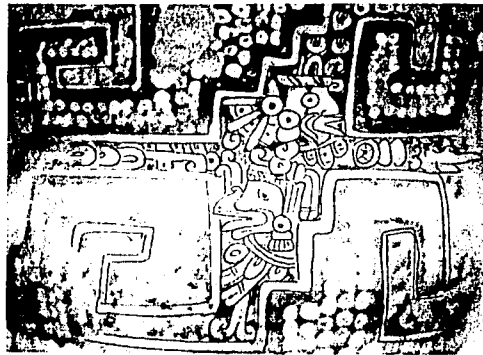


Sacrificio humano al sol, Códice
Florentino en González, 1991: 158



Tonatiuh y Xiuhtecuhtli,
piedra del sol, MNA ⁸

Lado 2
Diseño Principal
Figura Superior
Ehécatl Quetzalcóatl



vasija 7-2667

Ehécatl, una forma de Quetzalcóatl era divinidad del viento. Se decía que barría el camino a los dioses del agua y esto lo afirmaban porque en la temporada anterior a las lluvias se desatan fuertes vientos. Mientras que Tlahuizcalpantecuhtli era Quetzalcóatl como lucero del alba (Macazaga, 1985: 29).

En muchos códices se le representa con su atavío huasteco de gorro cónico, orejeras en forma de gancho y pectoral de caracol (Trejo, 1997: 15-16). Pero también se ha observado que existen varias otras representaciones de Ehécatl Quetzalcóatl. En esta vasija se observan dos figuras ostentando ambas atributos propios de Ehécatl Quetzalcóatl en dos representaciones diferentes, pero también muy características de esta deidad: una con pico muy fino que se observa mucho en los códices y otra con pico grueso. Es interesante observar ambas formas en el

⁸ Foto por Michel Zabé

mismo lado de la vasija lo que probablemente nos indique que cada una tiene significados diferentes, tal vez como lucero de la mañana y la estrella de la tarde.



vasija 7-2667

La de la parte superior muestra un personaje con barba, máscara de pico afilado de ave y la pintura facial que lo distingue, que es una o dos líneas que atraviesan el rostro de manera vertical cruzando el ojo casi siempre redondo. Porta un tocado de dos plumas curvas, orejeras de carrete con el distintivo gancho colgando y el pectoral orlado de caracoles (Sahagún, 1956: 32). A la altura de la nuca se observa un resplandor semejante a un ala, que se identifican con los atavíos propios del dios y que encontramos también en los ajuares de Quetzalcóatl y Xólotl entre otros (Spranz, 1964: 423, figura 1564 y 148, figura 403 a). Este tocado es parte de un disco solar con plumas como se observa en el *Códice Nuttall*: 46.

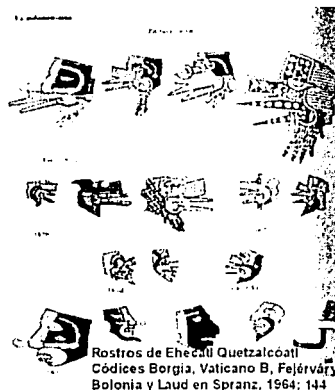


Ehecatl Quetzalcóatl.
Códice Nuttall: 46

La figura de la vasija se halla rodeada de figuras circulares que asemejan caracoles marinos de acuerdo a los diseños teotihuacanos o plumones de acuerdo a las interpretaciones de la iconografía mexica y al lado se observa una pequeña cabeza de ave.



Quetzalcóatl, vasija Nachixtán 7-2337



Rostros de Ehecatl Quetzalcóatl
Códices Borgia, Vaticano B, Fejérváry
Bolonía y Laud en Spranz, 1964: 144

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

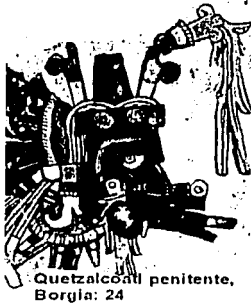
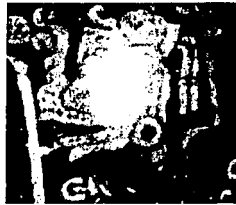


Figura inferior
 Diseño principal
Ehécatl Quetzalcóatl



vasija 7-2667

Ehécatl, Quetzalcóatl MNA

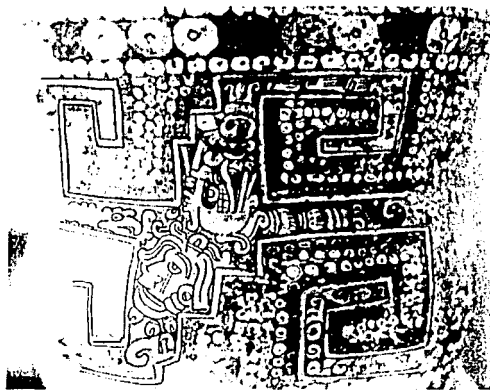
La otra figura igualmente muestra atavíos del dios como máscara bucal de ave, pero con un pico no afilado como el anterior, sino grueso. Ver lámina comparativa número 11. Es muy similar a la escultura mexicana del MNA que representa a un joven Quetzalcóatl sentado con una máscara bucal. En la vasija porta tocado de plumas, orejera de carrete y pectoral de caracoles y de su pico emergen las volutas de viento y es muy similar al de la vasija número 21 de esta colección. Como dijimos, es probable que se trate de una advocación diferente de Ehécatl, con algún atributo distinto del anterior que aún no podemos reconocer. Sin embargo, es de hacer notar que de su pico emerge el viento, considerado también como aliento de vida.



Hombre ves tuó con atributos de Quetzalcóatl, Borgia: 23

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Lado 3
Perro, Xólotl en náhuatl
Figura superior
Diseño principal



vasija 7-2667



vasija 7-2667

En la parte superior se observa un mamífero que podría ser un tlacuache, o un coyote, nahual de Tezcatlipoca; o Xólotl el gemelo de Quetzalcóatl. Cualquiera de ellos tiene sus características: la mancha sobre el ojo, los largos incisivos y el hocico afilado. En este diseño algunas partes parecen estar descarnadas por lo que podría aludir a su contacto con el Mictlán. Por eso creo que se trata de Xólotl, cuyo rostro también ostenta estos rasgos, tal como se observa en el Templo del Viento Oscuro en los frescos de Miila donde justamente se le representa junto a Ehecatl Quetzalcóatl como en esta vasija (Libro Explicativo al *Códice Borgia*, Anders, Jansen y García, 1993: 215). A Xólotl se le consideraba el gemelo divino de Quetzalcóatl y en algunos mitos tomó su lugar; como en el viaje al inframundo para llevarse los huesos con los que crea a los hombres (Spranz, 1964: 419-421).

Es, además, el dios que después de creado el sol cuando se sacrificó Nanáhuatl, se rehusó a morir y huyó convirtiéndose en diferentes animales hasta que el sol lo alcanza y lo mata. Está estrechamente relacionado inframundo, un perro acompañaba a los muertos al mundo inferior (Sahagún, 1956: 434).



Frescos de Mitla, en Anders, Jansen y García: 215

Figura inferior
 Diseño principal
Xiuhtecuhli, dios del fuego



vasija 7-2667

La figura inferior es un personaje con pintura facial solar, volutas de fuego sobre la cabeza, pectoral orlado de cascabeles y cuerpo de volutas de fuego. La nariguera que porta en forma de mariposa o *yacapapálotl* la llevan los dioses de la primavera como Xochiquetzal, entre otros,



Narigueras según Spranz, 1964: 410

(Spranz, 1964: 410, fig. 1504); sin embargo, en el *Códice Nuttall*: 15 se observa en la figura inferior un Xiuhtecuhli con esta nariguera, yelmo de serpiente, con un sahumerio del cual se desprenden volutas de humo y cuerpo de reptil de volutas semejante al personaje de la vasija, por lo que se le identificó con Xiuhtecuhli, dios del fuego. La deidad porta también orejeras de carrete con pendientes y pectoral con cascabeles.



Serpiente, Códice Nuttall: 15

Probablemente la figura en la vasija es una deidad del fuego también, porque de su boca surgen volutas con asociados puntos a la oscuridad que las convierten en humo, descartando a las nubes. Se pudo llegar a esta conclusión al comparar las circunstancias en las que aparecen estos puntos en los códices. **Ver lámina comparativa número 24.**

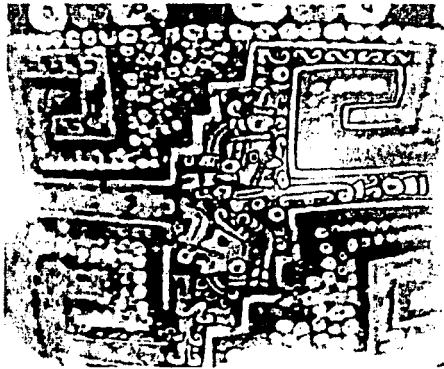
TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

El Mictlán es el lugar de la muerte con niebla y el inframundo y el señor del fuego se halla asociado a la muerte-purificación-creación de muchos dioses (González Torres, 1991: 201-202). En la cosmovisión mexicana Xiuhtecuhtli, señor del fuego y del año habitaba en el centro de los cuatro rumbos del universo (Ibidem: 37). Y para los zapotecos era Cosana el señor del fuego, dios de los antepasados conocido como señor de la noche o 13 Tecolote y se representa como tortuga o tecolote (Ibidem: 48), como los que se observan representados en los muros de las tumbas de Zaachila.

El fuego era elemento indispensable en los ritos y sacrificios, fue creado por Quetzalcóatl y Huitzilopochtli cuando crearon la tierra (Ibidem: 74). Los príncipes se identificaban con el dios del fuego. De acuerdo con Sahagún (1946: 128) en el signo Ce Itzcuintli elegían a sus señores principales y en la cuarta casa de este signo hacían la solemnidad de sus elecciones. En este signo reinaba el dios del fuego llamado Xiuhtecuhtli y venían en este día a felicitar al señor (Séjourné, 1974:162). A esta deidad se le dedicaba una fiesta cada año, y a su imagen le ponían todas las vestiduras, atavíos y plumas del principal señor. En la época de Moctezuma la figura la hacían a semejanza de él o del gobernante en turno. Unificador de la materia, el dios del fuego es también dios del espacio, ya que las superficies de su reino convergen sin duda hacia el centro que es su morada. Por otro lado, uno de sus principales atributos es el tiempo. Se le conoce por su ancianidad como Huehuetéotl y su signo es un rombo en cuyo centro hay un punto confirmando con esta imagen la unión de fuerzas contrarias. Pero bajo la personalidad de Xiuhtecuhtli es el señor del año y que la glífica mixteca de Posclásico se representa como un triángulo con un trapecio o un rectángulo atravesado y según Séjourné era emblema del rey y signo de temporal (Ibidem:165-166).

En la decimoctava fiesta de los mexicas llamada Izcalli o de crecimiento, se sembraba en el décimo día, se comían tamales y entonces por el día 24 de enero moría Ixcozauhqui, el cariamarillo o Xiuhtecuhtli. La gente bañaba a un esclavo y lo mataba en honor a él y se organizaban danzas. Durante los 20 días anteriores al sacrificio, lo habían bañado, alimentado bien y dado una mujer pública. Y cada cuatro años se emborrachaban y bailaban los principales. Todos bailaban en el templo de Ixcozauhqui durante todo un día y en la tarde hacían una procesión. Esto se hacía por el 31 de enero. Toda esta ceremonia era para que crecieran los niños, los árboles, el maguey y el nopal retoñara (Sahagún, 1950, decimoctava fiesta, 32-33).

Lado 4
Figura inferior
Diseño principal
Personaje no identificado



vasija 7-2667



(vasija 7-2667

En este lado de la vasija se observan dos figuras: la superior ostenta tocado de flor, orejeras de carrete y pintura facial consistente en cuadros con un punto en el centro sobre el rostro. No fue posible identificarlo plenamente. Las figuras más similares son las que se observan a continuación. La figura del *Códice Nuttall*: 93 que Gallegos identifica como el Señor 5 Flor de Zaachila (Gallegos, 1978: 76) y un personaje con tocado de flores bebiendo pulque en el *Códice Vindobonensis*: 25. Por su tocado de flores, es probable que se trate de alguna divinidad del pulque.

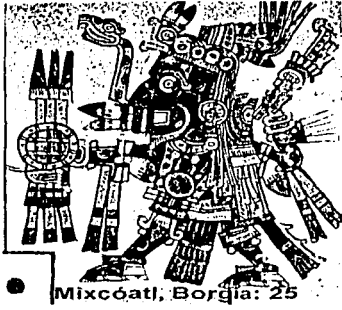
TEXIS CON
FALLA DE ORIGEN



Personaje inferior
Diseño principal.
Mixcóatl, Serpiente de Nubes



Tampoco fue posible hacer una identificación plena, pero es probable que se trate de la serpiente de nube o Mixcóatl, el dios cazador, progenitor de Quetzalcóatl junto con Chimalma (López Austin 1994: 206). Deidad estelar que representa a la Vía Láctea, adorado especialmente por los chichimecas para la cacería, de quienes era su dios patrono y les daba su oficio (López Austin, 1973: 8). Se le asocia a la guerra sagrada junto con Camaxtle (González Torres, 1991: 119) una especie de Huitzilopochtli de Tlaxcala de acuerdo a Sahagún (1956: 31). De hecho, Mixcóatl, Iztacmixcóatl y Camaxtle son la misma deidad según se dice en *la Historia de los Mexicanos por sus Pinturas* (1941: 209) y es Citlalatonac en el *Códice Vaticano Latino* (citado en López Austin, 1973: 146). Se identifica también como engendrador de Quetzalcóatl con la diosa Coatlicue, o bien con Chimalma (idem).



Mixcóatl, Borgia: 25



vasija 7-2667

Mixcóatl, serpiente de nubes enfrenta a Chimalma. Ella iba desnuda con el cuerpo pintado de amarillo y rojo y él con sus armas, pone el escudo en tierra y le lanza flechas hiriéndola en el costado, la toma de la mano y la hace saltar sobre unos agaves. Hecho esto y vencida, yace al fin con ella por lo que queda encinta. Al nacer el niño, muere la madre y éste de llama Ce Acatl o Uno Caña Quetzalcóatl. Según las tradiciones chichimecas el dios solar fecundó con su dardo o rayo a la diosa de la tierra y de esta unión nacieron los hombres (Westheim, 1957: 304).



Mixcóatl como víctima de sacrificio
Borgia: 18



Mixcóatl Borgia: 25



Mixcóatl Borgia: 19

La religión mesoamericana era agrícola, sin embargo, mucho heredó de los cazadores recolectores (López Austin, 1995: 7). Por eso, en la catorceava fiesta de los mexicas llamada Quecholli o Fiesta de las Aves, se invocaba a Mixcóatl, la serpiente de nubes y al rayo. En su honra hacían muchas flechas. Por cinco días todos se sangraban las orejas y ofrendaban su sangre untándosela en las sienes. Decían que hacían penitencia para ir a cazar vendados (Sahagún, 1956: 89).

Se sacrificaban los cautivos y los esclavos, entre los que figuraban un hombre y una mujer representantes de Mixcóatl y de su compañera. En la tierra ponían nopales, espinas y el maguey



Sahagún, 1950: 26

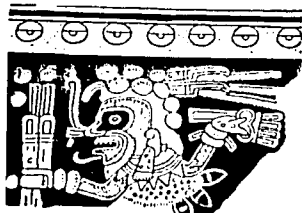
sagrado. En el templo los cautivos los bañaban, los amarraban las extremidades, los apaleaban y les cortaban el pecho. Y los hombres cantaban y bailaban. En la imagen de esta fiesta se observa a los hombres vestidos de cazadores. Esta fiesta se celebraba por el 24 de octubre (Sahagún, 1950, catorceava fiesta: 32-33).

Según otra versión del mismo mito Mixcóatl se casó con una mujer sureña, quien murió al dar a luz un hijo que sería Quetzalcóatl. El matrimonio de un bárbaro de llegada reciente de habla nahua con una *huitznahua* o sureña representante de los antiguos aristócratas parece indicar un reconocimiento histórico de la relación entre los bárbaros del norte y los civilizados del sur, clave de la estructura de todo el Posclásico mesoamericano (Gendrop, 1970: 168).



Cazadores de Mixcóatl, Catorceava fiesta, Sahagún, 1950: 26

Como divinidad de la naturaleza, la lluvia para ascender necesitaba la ayuda de una divinidad o seres a su servicio. Éstas son las serpientes de nubes que viven en el interior de las montañas que eran consideradas una especie de recipientes de agua. Las serpientes de nubes se empapan de agua y luego suben al cielo. Por orden del dios de la lluvia se desprenden de su carga en forma de lluvia sobre la tierra. Las serpientes de nubes suben el agua a la morada del dios de la lluvia y la vierten en cuatro estanques. Allí los *tlaloques* ayudantes de Tláloc llenan sus vasijas, luego a una orden suya, las rompen a palos y el agua riega los campos y las serpientes de nubes regresan a su morada en el interior de los cerros y duermen durante la temporada seca. Las despierta la voz del dios de la lluvia, o sea, el trueno y ellas reanudan su actividad. La serpiente de nubes partida en dos representa en el Tonalámatl el fin de las lluvias, el inicio de la temporada de secas (Westheim, 1957: 15-17).



Mixcóatl, murales de Mitla, en Maczaga, 1985: 53

En el *Códice Tro Cortesiano* perteneciente a la cultura maya, vemos que las serpientes de nubes se empapan de agua y luego suben al cielo. Ahí por orden del dios de la lluvia se desprenden de su carga en forma de lluvia que cae a la tierra. Para los nahuas, la serpiente de nubes partida en dos representa en el Tonalámatl el fin de las lluvias, el inicio de secas. Otra versión dice que las serpientes de nubes suben el agua a la morada del dios de la lluvia y ahí la vierten en cuatro

estanques. Los *tlaloques*, ayudantes de Tláloc llenan sus vasijas, y luego a una orden de él las rompen y cae el agua en los campos. Las serpientes de nubes vuelven a su morada interior de los cerros y duermen durante la estación seca hasta que son despertadas por la voz del dios de la lluvia —el trueno— y les ordena que comiencen de nuevo su labor (Ibidem: 16).

Un mito relata que la diosa de la luna recoge el agua en una vasija en cuyo interior se encuentra un conejo que es uno de sus atributos, y que después la vierte en la tierra (Sahagún, 1956: 431-432). La olla de la diosa de la luna sirve para interpretar también la menstruación, el crecimiento y el menguar de la luna, porque día a día aumenta la cantidad de agua en la vasija y mengua porque la diosa vacía su contenido poco a poco. Para que el agua no inunde al mundo, el lucero del alba que aparece antecediendo al sol mata con una flecha a la serpiente de agua. Luego le cuenta al águila lo sucedido y ésta le ordena al halcón que le traiga la serpiente muerta y la devora (Westheim, 1957: 16). En la página 74 del *Códice Dresde* se representa el diluvio con la figura de una mujer vieja derramando agua desde un recipiente. Junto a ella, en el firmamento está un reptil celeste, de donde cae un chorro de agua (*Códice Dresde*, 74(54)).

Aparentemente el dios fuego y las nubes están relacionados: en los murales de Tetitla, Teotihuacan que se encuentran en la bodega de dicho sitio, se observa una figura barbada del dios del fuego coronado con almenas que son símbolos de nubes. Incluso algunos investigadores relacionan el *attachinolli*, o agua quemada, difrasismo con el que se designa a la guerra, con el hecho de quemar agua y convertirla en nubes (Séjourné, 1964: 154).

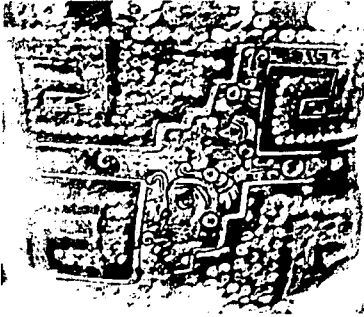
Por otro lado, Sahagún (1946: 34) menciona que el dios Viejo del Fuego reside en un cuerpo de agua, entre las flores que son las paredes almenas envuelto entre unas nubes de agua, etcétera. En la tradición náhuatl el agua es imagen del universo cambiante y múltiple. Ya que el fuego es lo opuesto del agua, se hace patente su coexistencia que tiene por objetivo poner en relieve el proceso de elaboración de un elemento, que generalmente se da por hecho bajo la forma de símbolo: bajo el poder abrasador del fuego el agua se transforma en una nueva sustancia, en nubes. El glifo de la unión de los contrarios agua quemada, se realiza en el núcleo mismo de la materialidad, pues tanto agua como fuego son de carácter terrestre. De donde se deduce que el papel del dios del fuego que reside en el ombligo de la tierra es el de rescatar la materia (Séjourné, 1964:162).

Lado 5

Personaje superior

Diseño principal

Tonatiuh, el Sol



vasija 7-2667



vasija 7-2667

Cuando los guerreros muertos en combate y los cautivos morían a manos de sus enemigos iban aun sitio llamado Tonatiuh Inchan donde era como el paraíso donde se recibían los beneficios del sol. Vivía ahí el sol y había arboledas, flores dulces y suaves y bosques de diversos árboles. A ese edén se llegaba después de cuatro años cuando las ánimas de los muertos se convertían en aves de ricas plumas de colores que andaban chupando las flores del cielo y del mundo (Sahagún, 1956: 208).

El sol era considerado el príncipe de la gloria y que las almas de los guerreros muertos en batalla, o en cautividad y las mujeres que morían de parto iban a la casa del sol, donde llevan una vida de placeres. A la primera salida de los rayos del sol, los guerreros lo saludaban con alegría, baile, música y cantos y lo acompañaban hasta el medio día donde lo encontraban las almas de las mujeres que lo acompañaban hasta el ocaso. Cuatro años después iban a morar en las nubes y a animar a las aves de rico plumaje, siempre en libertad para ascender al cielo o ser aves en la tierra y libar las flores (Idem).

Personaje inferior
 Diseño principal
Ixtlilton, el de la cara negra, deidad del pulque y de la medicina

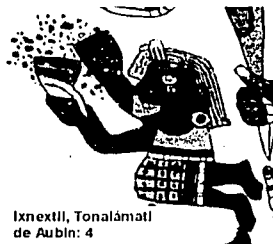


vasija 7-2667

La única figura de rostro similar con ese gran ojo redondo semejante a una estrella y la pintura facial en la parte baja del rostro se encuentra en las figuras danzantes alrededor de Huehucóyotl, el coyote viejo en los *Códices Borgia, Vaticano B y Fejérváry*. Podría ser también la divinidad Yxnexthli, Cenizas en el Rostro, o Cenizas en el ojo, deidad femenina primordial que se observa entre otros en el *Tonalámatl de Aubin: 4*. Se relaciona también con el coyote viejo y la danza (Graulich, 1999: 25).

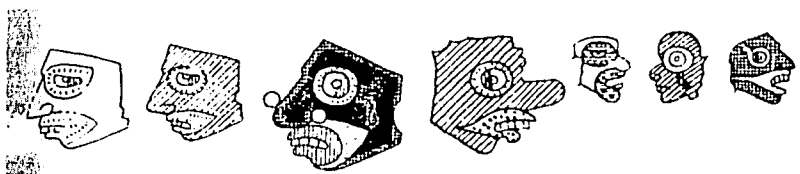


Ixtlilton frente a Huehucóyotl.
 Borala: 64



Ixnexthli, Tonalámatl
 de Aubin: 4

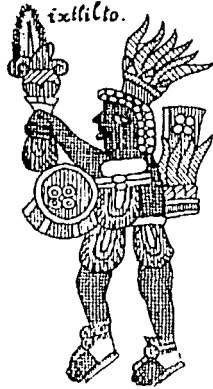
La pintura facial de la figura de la vasija ostenta puntos negros que es el signo de oscuridad de acuerdo a lo visto y comparado. **Ver lámina comparativa número 27.**



Figuras danzantes alrededor de Huehucóyotl, en los *Códices Borgia, Vaticano B y Fejérváry* según Spranz, 1964: 339.

Una de estas figuras la identifica Bodo Spranz como Ixtlilton en el *Código Borbónico* apareciendo en el juego de pelota en la lámina 27 y entre las deidades que están reunidas para la celebración del fuego nuevo (en Spranz, 1964: 335-

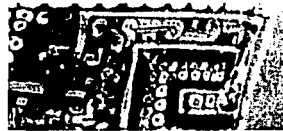
339). Ixtlilton, el negrillo, era llamado también Tlaltecuin, una de las formas de Tezcatlipoca que era dios de la danza (León Portilla, 1958: 127n). A su templo se llevaban los niños enfermos para que los sanasen, dándoles de beber agua bendecida por los sacerdotes (Macazaga, 1985: 247).



Ixtlilton del Manuscrito del Palacio de Sahagún en Spranz, 1964: 336

Aparte de estas figuras, aparece en el *Borgia* y el *Vaticano B* y en otras representaciones de los veinte periodos del Tonapohualli una figura femenina que se ha identificado como Yxnexthli y se traduce como los ojos ciegos de ceniza (Spranz, 1964: 335-336).

Diseños secundarios Nubes

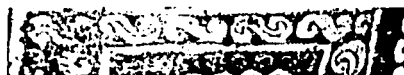


vasija 7-2667

De acuerdo a lo observado en los códices, **ver láminas comparativas números 23 y 24**, así como estudiado en las 378 piezas de la Colección Policroma Mixteca (Camarena, 1999), este diseño puede identificar como nubes. Tanto para los zapotecos como para los mixtecos, las nubes eran muy importantes, pues ambos se decían gente de las nubes. No sólo por su relación con el rayo, la lluvia y el dios Cocijo, sino que también porque eran seres, los *peni-zaa* o gente de las nubes, de las cuales descendían los zapotecos y eran sus ancestros *penigolazaa* o ancianos de las nubes a quienes volverían a su muerte (Marcus, 1983: 347). En el análisis general de las vasijas policromas mixtecas éstas aparecen constantemente en las vasijas y tal vez se podrían considerar como signo emblema del pueblo mixteco que se llamaba el pueblo de las nubes (Camarena, 1999: 148-152).

Para los mexicas las nubes, la lluvia, los truenos, y el granizo se atribuían al dios Tlalocan Tecuhtli señor de las deidades menores de la lluvia llamados Tlaloque y Tlamazque. A ellos se debía el crecimiento de las plantas como el maíz y los frijoles haciendo llegar las lluvias. En la fiesta de este dios se ayunaba en el Calmécac y si alguno de los que ahí vivían cometía una falta era severamente castigado por los sacerdotes. Los *macehuales* o gente del pueblo, comían maíz cocido y los *tlamacazque* o sacerdotes de Tláloc andaban bailando y cantando por la calle con una planta de maíz en una mano y con una olla con asa en la otra. Y los macehuales les daban maíz cocido en esa olla (Sahagún, 1956: 436).

Diseño secundario
Xonecuillis



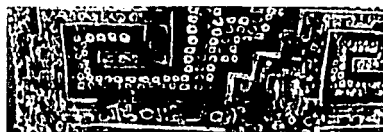
vasija 7-2667

Se observan entre las volutas de nube unas figuras en forma de "s" en posición horizontal. Por su forma y por su colocación entre las nubes y las deidades creo que probablemente se trata de xonecuillis o *citlaxonecuillis* que son las estrellas de una constelación con esa forma. Se les llamó así por tener la misma forma que un pan de ese nombre y que se comía una vez al año en el día de la fiesta *xochilhuiltl* (Ibidem: 435). También en la fiesta de Macuilxóchtli se ofrecía maíz tostado sólo, o con miel, o con harina hecha con semillas de *huautli* y con forma de rayo cuando cae del cielo llamado xonecuilli (Sahagún, 1956: 41). Al mismo tiempo, se le conoce como gusano azul, símbolo de la constelación cetro de Quetzalcóatl (Enciso, 1947: 55-60).



Xonecuillis, Enciso, 1947: 55 (III) y 56 (II, III, IV y V)

Diseño secundario
Grecas escalonadas o xicalcolihquis



vasija 7-2667

Las grecas escalonadas o xicalcolihquis son uno de los diseños más recurrentes entre los mixtecos, pero también es un diseño mesoamericano desde épocas muy tempranas. Se cree que representan de manera esquemática del caracol cortado

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

de Ehécatl Quetzalcóatl, o fauces de serpiente, o nubes, o rayos, o bien agua en movimiento (Macazaga, 1985: 198-199). Como caracol cortado atributo de Quetzalcóatl, es un símbolo de fertilidad en los mitos de la creación cuando los dioses deciden crear al hombre Mictlantecuhtli, señor del inframundo, está de acuerdo y le dice a Quetzalcóatl que toque su caracol. Sin embargo, este no tiene agujeros, o sea, que es estéril y Quetzalcóatl llama a los gusanos para que los abran indicando un acto sexual con el caracol y los gusanos. Después de esto las abejas penetran y hacen sonar con su zumbido al caracol dándole vida y movimiento (Matos, 1986: 54).



Diseño secundario Cuentas



Las cuentas pueden ser unidades numéricas, o piedras preciosas o bien nos dan noción de riqueza, o de calidad, como se ve en el *Códice Borgia*: 60, que es lo que creo que significan en este caso, pues se hallan rodeando a personajes divinos. Los colores alternados de las cuentas también pueden hacer alusión al tiempo. **Ver vasijas números 11 y 12 de este estudio.** Existe una figura en el *Códice Borgia*: 73 donde Quetzalcóatl aparece unido por la espalda con Mictlantecuhtli y su rostro muestra un diseño similar al de esta vasija. Este tipo de realce se observa también en otros elementos del *Códice Vaticano B*, del *Códice Borgia* y del *Vindobonensis*. **Ver lámina comparativa número 30.**

Representación secundaria Soportes de serpiente, *cóatl* en náhuatl, o *koo* en mixteco



Los soportes son serpientes representadas de manera muy realista con piel pintada en rombos con un punto al centro y mostrando los colmillos. En este caso es probable que se trate de una cascabel por el tipo de piel, como se puede observar en diferentes códices. **Ver láminas comparativas números 3, 4, 5 y 6.** La serpiente es uno de los animales más importantes representados en

Mesoamérica y es el quinto día del calendario. Se asocian a muchas deidades, pero sobre todo a las del agua y la tierra (González Torres, 1991: 42). En las representaciones mesoamericanas es representación de las diosas madres (López Austin, 1994: 198) como por ejemplo en la escultura de la diosa Coatlicue del MNA o en el *Códice Borgia* (68) las serpientes acompañan a las diosas Tlazoltéotl, en los tocados de Chalchiutlicue señora del agua (*Borgia*: 65) y Xochiquetzal del amor y simbolizan fertilidad (Idem: 62).

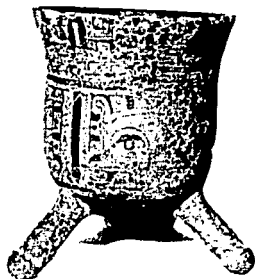
Las serpientes en los muñones de la escultura de Coatlicue en el Museo Nacional de Antropología, son muy difíciles de interpretar pueden significar chorros de sangre, probablemente la del sacrificio (Westheim, 1957: 44); o pueden aludir a los mellizos signos de muerte y mala suerte⁹ (López Austin, 1994: 199-200). Así se observan las serpientes como símbolos de sangre en el *Códice Fejérváry-Mayer* (Gutiérrez, 1988: 60). Mientras que en la cultura maya las representaciones de Chac dios de la lluvia a menudo aparecen con serpientes en la boca o en las manos y representan rayos (Taube, 1992: 21).

La serpiente terrestre como las que se observan en esta vasija son probablemente crotalus, las cuales después de morder e inocular a la víctima su veneno provocan hemorragias a causa de hemotoxinas destruyendo los tejidos del sistema circulatorio. Esto pudo haber sido interpretado como la sed de las divinidades por la sangre, sustancia divina y a la vez humana (Trejo, 1997: 27).

En suma, en esta vasija se observan a los dioses creadores por parte de ambas fuerzas: la del día y de la noche, de vida y la muerte, del agua y del sol. Vemos a Tonatiuh, el dios sol; a Ehécatl el señor del viento no en una, sino en dos formas; a Xólotl su gemelo divino, conductor de los muertos; a Mixcóatl señor de la caza, y de la naturaleza y a la serpiente de fuego. Son dioses patronos de los más diversos poderes, algunos son los que murieron en el momento de la creación del mundo, que tomaron bajo su protección a los diversos grupos humanos (López Austin, 1994: 212). Tenemos diversos elementos: el fuego, el viento, las nubes y la tierra, elementos que vivifican cíclicamente a la naturaleza, además, auxilian en la caza y en la guerra entre otras actividades. Por otro lado, están las nubes que serpentean entre las grecas, símbolos del rayo. Estos seres probablemente son las serpientes de nubes que viven en el interior de las montañas, que se empapan de agua y luego suben al cielo y por orden del dios de la lluvia vacían su carga en forma de lluvia (Westheim, 1957: 15). Recordemos que tanto los mixtecos como los zapotecos son gente de las nubes y que desde épocas anteriores al Posclásico reverenciaban al rayo y a la lluvia.

⁹ La palabra "cuates" viene de la palabra náhuatl cóatl, o serpiente (Molina, 1970: 23).

6.4.- Vasija Número: 4
 Número Anterior: 349
 Número de Catálogo: 10-227
 Número de Inventario: 10-79135
 Otros Datos: Perteneció a la colección Mexica



Se trata de un vaso con la forma típica de Zaachila, que a su vez se observan con ofrendas de pulque y chocolate, en los códices como en el *Códice Nuttall*: 31, entre otros. **Ver Capítulo IX, sobre formas y usos de la cerámica de Zaachila.** En las paredes aparece un diseño un tanto incierto como se verá a continuación.

Diseño Principal
Serpiente - mariposa

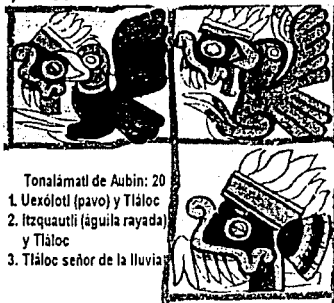


El diseño de un ojo grande rodeado de volutas y plumas que se encuentra en mucha cerámica del Posclásico y que no ha sido posible de identificar plenamente. Mc Cafferty (1994: 71) lo identifica en la cerámica Ocotlán Borde Rojo, subtipo Cristina Mate como pulpo. Jorge Enciso lo identifica como serpiente de fuego (1947: 78-81). Caso lo identifica como mariposa y así se le identifica en el reverso del *Códice Vindobonensis*, donde aparece la señora hierba mariposa transparente (1992, página XI y página 211 de los comentarios). **Ver lámina comparativa número 7.** Michael Lind por su parte cree que se trata de cabezas de ave o de serpiente (Lind, 1994: 94 y página D, figura 19d). Y Franco las identifica como mariposas (Franco, 1959: 69).



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

También pueden estar relacionadas con la figura de Tláloc como se observa en el Tonalámatl de Aubin: 20, 19, etc.



Tonalámatl de Aubin: 20
 1. Uexólotl (pavo) y Tláloc
 2. Itzquautli (águila rayada) y Tláloc
 3. Tláloc señor de la lluvia

En este caso se optó por la interpretación de Enciso, debido a las fauces estilizadas, rodeadas de volutas y los colmillos que se aprecian en muchos en este diseño y que la identifican más con el reptil. Pero no descartamos la posibilidad de que sea un ave o una mariposa. En realidad pensamos que por su parecido con serpientes, aves y mariposas sea una fusión de todos al mismo tiempo y que podría ser alguna forma de Quetzalcóatl con algunas propiedades de Xiuhcóatl.

Diseño principal
Cabezas de serpiente Xiuhcóatl



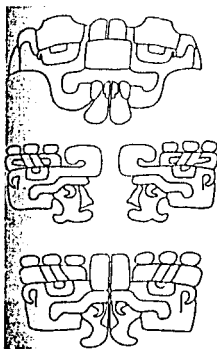
Son las serpientes preciosas de perfil Xiuhcóatl identificadas por Jorge Enciso (1947: 78-81) en los sellos. Esta serpiente era también de fuego y representante del fuego nuevo, la fuerza invencible de la renovación (*Códice Borgia*: 49). Entre las imágenes más representadas en Mesoamérica están la de la serpiente y la del hombre; o combinaciones como la serpiente emplumada o la serpiente humanizada.



Xiuhcóatls, Enciso, 1947: 76 (IV), 80 (IV) y 81 (II)

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

El investigador en iconografía Bonifaz Nuño afirma que desde los olmecas, teotihuacanos, zapotecas, mayas, mixtecos, totonacos y mexicas existe la persistencia de la serpiente como imagen axial del mundo mesoamericano prehispánico (Bonifaz, 1992: 34-35). La figura serpentina nacida con los olmecas es llevada por toda Mesoamérica hasta la época mexica (Ibidem: 37). Ésta es una efigie de serpiente sumamente estilizada vista de perfil. Incluso piensa que las formas con rostros de jaguar olmecas son en realidad el símbolo de la unión del hombre con dos formas ofidias de perfil (Ibidem: 33) y como prueba de ello examina la figura del dios K maya, la del el dios Cocijo zapoteco, pero sobre todo una lápida olmeca del Museo de Antropología de Oaxaca (Ibidem: figura 9) o la efigie azteca de Tláloc del Posclásico Tardío formada con dos serpientes de perfil de rostros encontrados (Ibidem, figura 10) todas ellas deidades de la lluvia y la fertilidad, con elementos humanos y serpentinicos (Ibidem: 34-35).



Serpientes-Tláloc, Bonifaz, 1992: figura 11

**Diseño secundario
Plumas de águila**



Las plumas fueron de suma importancia para los pueblos mesoamericanos prehispánicos, pues eran parte de la indumentaria de alto rango y tenían diversos significados. Entre otras cosas nos dan noción de calidad de acuerdo al uso que se ve en los códices donde las vemos como parte de los atuendos de los dioses, señores principales y sacerdotes. El águila es símbolo del sol y sus plumas se utilizaban en los atuendos de los dioses principales como el de la guerra (González Torres, 1991: 19). Se observa en los códices como en el *Códice Vindobonensis*, en el reverso en la página II que eran usadas en Oaxaca también

para antropónimos como en el caso de la señora 7 Flor, plumas de águila. Ver láminas comparativas números 9, 10 y 12.



Vindobonensis, 1992: II



Aguila, Borbónico: 15

Soportes fálicos



Al igual que muchas otras vasijas de la colección Zaachila, como las números 5, 22, 23, 24, 25, 26 y muchas con color liso de la colección presentan tres soportes en forma de falo. Las figuras fálicas están relacionadas con la fertilidad. En el *Códice Borbónico* (página 30) y en el *Códice Vaticano B* aparece las diosa Tlazoltéotl con sus sirvientes huastecos llevando grandes signos fálicos. Esto es alusión al conocimiento del cultivo del maíz, ya que Tlazoltéotl en la fiesta Ochpaniztli se junta con el belicoso Huitzilopochtli para dar a luz a Centéotl, el maíz (Westheim, 1957: 302).

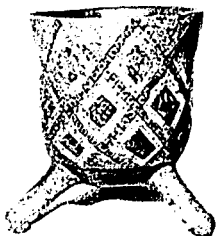
Se relacionan con la sexualidad que es siempre una función polivalente, cuyo valor primordial es la función cosmogónica. El acto sexual se asemeja a la siembra y cumple así la función del nacimiento, de la vida y la renovación. Entre los huastecos el dios viejo Mam, señor del océano, del trueno, del huracán es un dios creador que lleva en las manos un bastón que aparece como serpiente, como falo, como un niño. Este anciano es el ejecutor mediante su bastón plantador de un rito de fertilidad (Trejo, 1997: 34).

La combinación de una vasija para ofrenda funeraria con un diseño central de serpiente de fuego, plumas y soportes en forma de falo nos parecen indicar una ofrecimiento para asegurar la renovación. El encuentro deportivo entre Xólotl o Tezcatlipoca contra Quetzalcóatl, el juego mágico de pelota es crucial en la visión mítica prehispánica, pues el triunfo del señor de la noche y de la muerte vaticina infortunios. La pelota de hule simbolizaba el sol tenía que pasar por el aro hecho

por una Xiuhcōatl, que significaba la puesta del sol, su hundimiento al inframundo, a la muerte (Westheim, 1957: 22). Pero yo creo que al mismo tiempo significaba el cumplimiento de un ciclo que asegura la indestructibilidad de la fuerza vital, que subsistía más allá de la muerte. El hombre prehispánico de Mesoamérica pone especial atención al movimiento de los astros, su aparición y desaparición en ciclos. La puesta de sol es garantía de que la mañana siguiente volverá a aparecer en el firmamento; así como el cambio de las estaciones y la renovación de la naturaleza.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

6.5.- Vasija Número: 5
Número Anterior: 350
Número de Catálogo: 10-226
Número de Inventario: 10-74136



Vasija 10-226

Se trata de una vasija típica de Zaachila. Muestra paredes recto divergentes con una ligera protuberancia en la parte inferior y soportes fálcos. En las paredes exteriores muestra decoración de pequeños rombos alineados formando rombos mayores. Este diseño se ha encontrado en los códices en la ropa de algunos personajes o bien en los manuscritos y en la escultura como piel de algún reptil.

Piel de reptil

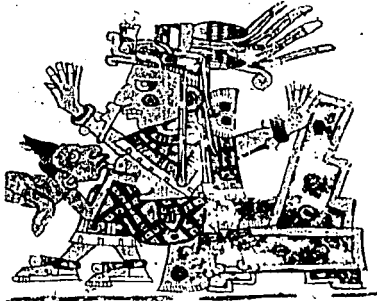


Puede tratarse de la representación de un mosaico. Tanto en los monumentos prehispánicos como en los manuscritos se puede detectar la representación del mosaico porque el objeto está pintado de azul y ostenta un diseño compuesto por líneas o bandas, ya sea cruzadas o paralelas formando rectángulos con un punto en el centro para identificar la perforación por donde corría el hilo de acuerdo a la convención prehispánica de presentar los objetos por su lado más característico. En los códices coloniales está presente la misma convención, pero en los documentos más occidentalizados se deja un poco la convención más simbólica cultural para dar paso a la representación naturalista. Especialmente en el caso de los mosaicos donde observamos representaciones de piezas generalmente triangulares y sin perforación (Aguilera, 1993).

Pero la convención del mosaico de turquesa fue usada también para representar las escamas de las pieles de reptiles y víboras. **Ver láminas comparativas 3 y 4.** La perforación está presente; es posible que en principio fuera usada para representar el mosaico de turquesa y sólo posteriormente se usó para retratar la piel escamosa. En la escultura monumental de la diosa Coatlicue, las serpientes que forman su cabeza muestran el diseño como un rombo con un punto al centro. En el *Códice Borgia* se representan víboras con filas de cuadrados y cocodrilos con rombos con un punto al centro (Idem).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este diseño se usa profusamente para representar textiles también, como se observan en la indumentaria de las diosas, como en el revés del *Códice Vindobonensis* (1992), donde aparecen los personajes femeninos portando *quexquémiltl*, muchas veces acompañado por un enredo con diseño de rombos con un punto al centro. O en el *Códice Borgia*, donde aparece también en diseños de textiles de atuendos femeninos.



Diosa Xochiquetzal que amamanta al niño,
Códice Borgia, 1993: 17



Textil, Matrícula de Tributos: 20

Creemos que se trata de una evocación de piel de reptil por los colores alternados como se observa en otras representaciones de las serpientes cascabel. Así se observan los rombos de la piel de las cascabel que son los soportes del vaso número 3 de esta colección.

La relación entre las piel de reptil y los atavíos de las dioses no es tan extraño si se observa que es un diseño utilizado en las indumentarias de las diosas madres. Las serpientes pertenecen al complejo de las fuerzas húmedas agua- tierra y a las deidades de la reproducción como Coatlicue, Chicomecóatl, etcétera (López Austin, 1994: 199) Incluso en muchas ocasiones en vez de usar enredos que parecen hechos de piel de reptil, portan una falda de serpientes como la diosa Coatlicue.

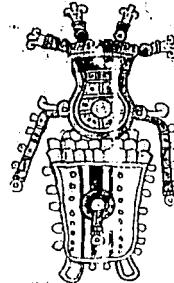


textil, Vindobonensis: II

Se observa muchas veces que el diseño se utiliza en personajes relacionados al pulque y esto nos hace pensar que se trató de una vasija pulquera. Esto tampoco es raro, pues el pulque junto con el chocolate, pertenecen al complejo de la reproducción, de lo húmedo, frío y nocturno.



Ofrenda de pulque,
Borgia: 4



vasija de pulque sobre
un brasero, Borgia: 63

En los murales de Ocutelulco, Tlaxcala en el lado este del altar se observa un diseño similar, con la diferencia de que al centro de los rombos formados por pequeños cuadros se encuentran círculos de diseño solar (Contreras, 1994: 18). Desconocemos el resto del entorno de esta pintura mural, por lo que no sabemos si está relacionado con reptiles.



Murales de Ocutelulco, lado oeste del altar en Contreras, 1994: 19

Soportes fálicos



Vasija 10-226

El culto fálico no es muy evidente en Oaxaca, pero se basa en la idea de que también el sexo se considera una fuerza de la naturaleza, y como tal de origen divino. El falo es símbolo de fertilidad también. Este culto es común entre los pueblos del Golfo como los olmecas, totonacos y huastecos (Westheim, 1957: 300).

La serpiente y el miembro masculino están asociados en la mitología azteca a lo sexual. En la iconografía de los códices es evidente la relación entre la serpiente y la sexualidad. Seler (1963, 15 y 35 en Trejo, 1997: 32) explica que el signo inicial de la columna 11 del *Códice Borgia* está ocupado por un mono¹⁰ y que bajo él se encuentra un adúltero: un hombre entrelazado con una serpiente. En el *Códice Cospi*, una serpiente se yergue frente a un hombre, el cual lleva el signo de *cuítlatl*, que entre los mexicas significaba excremento, la suciedad de la transgresión sexual. El mismo investigador relaciona esta escena con la diosa Tlazoltéotl, con cuyos sacerdotes se confesaban los adúlteros. En el *Códice Vaticano B*, el transgresor está rodeado por una serpiente. En la Estela 1 de Huilocintla, la serpiente se ve enredada en los pies de un hombre uniendo su cara al miembro del gobernante que en calidad de sacerdote está vertiendo sangre en un rito sagrado de fertilidad (Trejo, 1997: 32-33).

En conclusión, todos los elementos pintados en esta vasija apuntan hacia el complejo de los dioses de la tierra y el agua, uno de cuyos dominios, además de la sexualidad, la reproducción y la embriaguez, también era la muerte. Esta vasija habla de la duda constante en el hombre de su génesis y su destino final. Por otro lado, en todas las sociedades el cuerpo tiene como función dar cuenta del orden social (Godelier, 1997: 17) y las representaciones del cuerpo son tales que el orden existente en una sociedad se incorpora a través de las representaciones de los órganos. Este testimonio legitima el orden social que debió regir en estas sociedades donde el poder era masculino.

¹⁰ Se sabe que entre los aztecas el mono está relacionado con los dioses de la música, la danza y la sexualidad.

6.6.- Vasija Número: 6
Número Anterior: 301
Número de Catálogo: 7-2344
Número de Inventario: Sin No.



Jarra 6, Zaachila
Vasija 7-2344

6.7.- Vasija Número: 7
Número Anterior: 330
Número de Catálogo: 7-2676
Número de Inventario: 10-79152



Vasija Zaachila
Vasija 7-2676

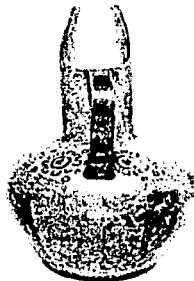
6.8.- Vasija Número: 8
Número Anterior: 74
Número de Catálogo: 7-2674
Número de Inventario: 10-79150



Jarra 8, Zaachila
Vasija 7-2674

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

6.9.- Vasija Número: 9
Número Anterior: 20
Número de Catálogo: 7-4658
Número de Inventario: 10-164011



Jarra 9, Zaachila
Vasija 7-4658

Se trata de las jarras más características de toda la colección de Mixteca. No se observan en su interior rastros de haber contenido alguna vez algún líquido. Sin embargo, es posible que al tiempo de su descubrimiento hayan sido limpiadas y restauradas. Uno de los pocos ejemplos encontrado en códices es de una jarra similar con la que se baña con agua un personaje en el *Códice Vindobonensis*: 12.



Jarra, Zaachila
Fuera de la colección del MNA



personaje bañándose con una
jarra similar, Vindobonensis: 12



Diseño principal
Sangre

Eztli, sangre de sacrificio fue quizás el contenido de estas tres vasijas números 6, 7, 8 y 9, pero no se encuentra registro de ello en los informes proporcionados por Roberto Gallegos en el momento de su excavación (Gallegos, 1978).



Número 6



Número 7

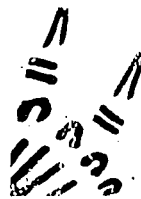


Número 8

Estos diseños estrechamente ligados a la escritura prehispánica nos muestran signos con forma de "omega", probables representaciones de la sangre muchas veces de sacrificio, como se observa en la que mana de un árbol, página 37, y del niño sacrificado que es Tonatiuh, página 38 del *Códice Laud*; en la sangre del cielo durante un eclipse en el *Códice Vaticano B*, página 26; y en la sangre de sacrificio en el *Códice Fejérváry-Mayer*, página v41. **Ver lámina comparativa número 26.**



Nuttall, 1975: 84



Borgia, 1992: 22

Sangre de sacrificio

La sangre era el líquido divino, alimento para que los dioses vivieran, se ofrecía sangre de animales, sangre humana de cautivos y esclavos y sangre de auto sacrificio, la cual se arrojaba al sol y se hacía gotear en el fuego para revivir al fuego y al sol. Con la sangre de sacrificados se empapaban los labios de los dioses para alimentarlos (González Torres, 1991: 154).

A partir del momento de la creación de los hombres, se estableció una obligación entre éstos y los dioses; los gobernantes tenían el deber de proveer el sustento a sus creadores, quienes a su vez los ayudarían a conservar no solo su vida, sino también su poderío. Esto sólo se conseguía a través del sacrificio, y la sangre era el alimento de los dioses por excelencia. Además de sacrificar infinidad de animales, ésta se conseguía con los cautivos de guerra, con elegidos para el sacrificio y desde luego por el autosacrificio (Sotelo y Valverde, 1992: 193).

Como se aprecia en el *Códice Borgia*: 39, existía una estrecha relación entre el sacrificio de sangre y el sol desde antes del auge mexica. Se creía que el sol necesitaba de una gran fuerza para luchar contra los poderes de la noche, y la sangre le confería esa fuerza singular (Gutiérrez, 1988: 40).

Por otro lado se observa un diseño muy similar en la plataforma donde está el señor que escribe con la tinta roja y negra en el *Códice Vindobonensis*: 48. Posiblemente se refiere a la tinta roja porque en los siguientes dos de los cuadros siguientes se acompaña de una representación de color negro.



Las "Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Antequera" narran cómo en muchos pueblos se acostumbraba ofrecer sangre humana a los dioses, que se sacaban de las orejas y lenguas, corazones humanos y sangre de aves y animales (Acuña, 1984: 185, 199, etcétera).

Entre los mexicas se derramaba sangre en los templos día y noche delante de las imágenes de los dioses en ciertas fechas señaladas. Era sangre de autosacrificio de hombres y mujeres que se perforaban la lengua, las piernas o los brazos con cordeles y pajas y los colocaban ensangrentados frente a la deidad (Sahagún, 1956: 165-166).



Se derramaba sangre fuera de los templos, en las montañas y en las cuevas. Se perforaban con espigas de maguey o cañas y se dejaban ensangrentadas en un lecho de hojas de caña (Idem).



Los hombres ofrecían sangre cinco días antes de la fiesta mensual cortándose las orejas y con su sangre untaban su rostro haciendo rayas con ellas desde la ceja hasta la quijada. Mientras que las mujeres ofrecían sangre por 80 días cortándose cada tres o cuatro días durante todo ese tiempo (Idem).

Ofrecían sangre de aves a los dioses como se puede constatar en los códices del grupo *Borgia* y mixtecos, sobre todo de codornices que decapitaban frente a las

imágenes de los dioses y derramaban su sangre. Mientras que el cuerpo lo arrojaban al suelo donde los animales aún permanecían revoloteando (Idem).

Pero sobre todo se sacrificaban humanos. Eran esclavos o cautivos elegidos para ciertas fiestas especiales. Cuando esto sucedía el dueño del esclavo tenía derecho a coger la sangre en una jícara, que luego echaba en un papel blanco y con él mojaba los labios de las imágenes de los dioses (Idem).

Corazón y sangre metafóricamente eran también cacao, que solamente lo bebían los principales nobles y guerreros. Estaba prohibido para el pueblo y por valioso se le llamaba *yollotli ieztli*: precio de sangre y de corazón (Ibidem: 423; *Códice Florentino*, Fo. 212, pag. 216 "De la Rethorica y Philosophia Moral).



vasija chocobate,
Códice Florentino,
fo. 212, pag. 216

La bebida de cacao que se preparaba de muchas maneras: cacao hecho con miel, con *chitl* tierno, con *ueinacastli*, con *tilxóchitl* o vainilla, cacao colorado, bermejo, naranja, negro y blanco o *tejate* dependiendo del grado de tueste de los granos (Sahagún, 1956: 465).

Según podemos apreciar en los códices las ollas trípodes eran muy usadas para beber cacao. En la colección Zaachila existen muchas de estas, pero no fueron incluidas en el análisis iconográfico porque no contaban con diseños pintados. **Ver Capítulo X, de análisis general y Capítulo IX, de formas y usos de la cerámica.**

Diseño Secundario

Bandas verticales de fondo

Estas bandas verticales de colores negro, rojo, naranja y blanco están terminadas en medio círculo. Son diseño principal porque son lo primero que llama la atención de la vista, pero en realidad son fondo al signo de sangre. A semejanza pétalos de flor, diseño que yo creo dan la noción de hermosura o aprecio al líquido sagrado que contuvieron las vasijas. Esta conjetura la hago a partir de los múltiples significados de hermosura que tienen las flores. **Ver vasijas 24 y 25 en este mismo capítulo.**



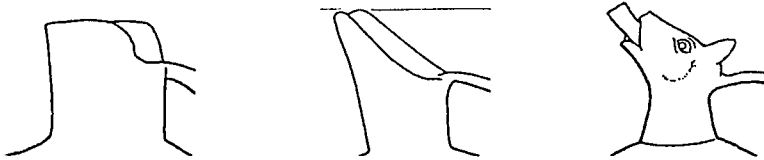
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Diseño secundario Oscuridad

De acuerdo con lo observado en los códices y en muchas de las 378 vasijas de la Colección Policroma Mixteca (Camarena, 1999: 178-179), los puntos probablemente son signos de oscuridad, vapor y descomposición que representan también las manchas de descomposición de la muerte en el fardo mortuorio del *Códice Fejérváry-Mayer*, página v23; en el cráneo del señor de la muerte, Miquiztli, en la página 26 del *Códice Borgia*; en el fardo mortuorio del *Códice Laud*, página 44 (27); en la oscuridad del *Códice Vaticano B*, página 244, y en las alas del dios murciélago, en la página 24 del mismo códice entre otros. **Ver lámina comparativa número 27.**

Bocas

Las jarras números 7 y 8 muestran boca simplemente recta, mientras que la pieza 9 presenta boca tipo "alcatraz"; pero la número 6 presenta una extraordinaria boca tubular que emerge de una cabeza de venado modelada de manera muy realista.



Diseño principal Venado, mázatl en náhuatl, o idu em mixteco



Vasija Zauachita
Vasija 7-2344

La vertedera de la vasija número 6 es una cabeza de venado. Este animal veloz y tímido era símbolo de la despedida; y en agonía, de los años de necesidad. También representaba la eterna juventud y la renovación. Entre los mayas era emblema del Quetzalcóatl guerrero, señor del lucero de la mañana.



En el centro de México era *mázatl*, séptimo día del calendario (González Torres, 1991: 27) y representaba también a la esposa y ayudante de Mixcóatl, llamada Cihuacóatl Quilaztli. Los niños nacidos en ese día serían afortunados. El venado era cazado a menudo y era muy apreciado por su carne. Acaxóchitl caña florida y Chicomejóchitl Siete Flor eran otros nombres del venado (Aguilera, 1985: 25-26).

Se dice que Quetzalcóatl era hijo de Mixcóatl y Chimalma, pero que fue criado por Quilaztli, la que trae el verdor. Tiempo después Quetzalcóatl como espíritu del maíz extrajo de su tumba los huesos de su padre y fue a enterrarlos en la casa de Quilaztli, la del poder germinativo, convirtiéndolo en alimento. Por eso se dice que el venado, y el maíz comestible es la combinación de Mixcóatl y Quilaztli (López Austin, 1994: 207-208). Así se señala a Quilaztli como el venado, como por ejemplo en el himno a Cihuacóatl¹¹ donde se le canta como nuestra madre, la guerrera, el ciervo de Culhuacán (Sahagún, 1956: 899).

Por otro lado, Seler afirma que cuando se habla de Tláloc, se dice que es dios de la lluvia, pero que no es la lluvia real. Entre los antiguos creadores del calendario aparece como otra asociación de ideas, por ejemplo, en el calendario del *Códice Borgia*, Tláloc no está ideado como la imagen de *quiauitl* lluvia, o *atl*, agua, sino bajo el signo de *mázatl*, símbolo de fuego, fuego que cae del cielo (Seler, Comentarios al *Códice Borgia*, 1963: 23 y 7)

Existen otras representaciones de venado. Por ejemplo como símbolo de la sequía representaba el sueño sin agua, quemado por el sol, y por otra parte es llama y es fuego (Westheim, 1957: 168). También está asociado al sacrificio como se puede ver en el *Códice Borgia*: 52 donde aparece sacrificado con una flecha junto al señor de la muerte Mictlantecuhtli y frente a una ofrenda de bola de hule incendiada, en medio de la oscuridad de noche y de signos de sangre. En *Códice Borgia*: 52 se observa a un venado sacrificado con una flecha y rodeado de símbolos de sangre, reuniendo los mismos símbolos que esta jarra.

¹¹ Canto a Cihuacóatl, *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas*, traducción de Garibay (Sahagún, 1956: 899).



Venado sacrificado frente a
Mictlantecuhtli, Borgia: 52

Los mexicas en el catorceavo mes llamado Quecholli hacían una fiesta al dios de la caza Mixcóatl y en su honra mataban muchos esclavos y hacían muchas flechas. Por cinco días todos se sangraban las orejas y ofrendaban su sangre untándose en las sienes. Decían que hacían penitencia para ir a cazar venados (Sahagún, 1956: 89).



Xochipilli disfrazado de venado
mostrando al morio u ozomatli
al frente, Borgia: 63

Diseño secundario

Flor, xóchitl en náhuatl



Las vasijas número 7 y 9 muestran flores en el cuello. La número 7 presenta una flor rodeada por muchos pétalos. Lind identifica este diseño como círculo de plumas (Lind, 1994: 95). Son las flores de muchos pétalos que aparecen en muchas representaciones como las que a veces aparecen en los puñales de sacrificio, como podemos ver en *Códice Laud*, página 31(40); en los templos, en los atavíos, etcétera. **Ver láminas comparativas 21 y 22.**

En conclusión, es posible que estas vasijas están relacionadas al sacrificio y a ofrendas de sangre, esto de acuerdo a lo observado en los códices. El sacrificio y el autosacrificio era un fenómeno pan mesoamericano que principia desde el Preclásico y se documenta hasta el Posclásico. No se sabe con exactitud cuando se iniciaron estas prácticas, pero se sabe por los textos cosmogónicos mesoamericanos que los dioses se sacrificaron para que existiera el hombre. Éste quedó desde entonces en deuda con los dioses creadores. Para revivirlos, para hacerse pagarles tal acción divina y alimentarlos -pues de ello dependía su supervivencia-, se instauró el sacrificio: humano, de animales, vegetales, inciensos, plumas, joyas y de autosacrificio. De esta manera se preservaba en equilibrio del cosmos (Trejo, 1997: 13-14).

Desde luego el sacrificio humano y el autosacrificio eran los más apreciados para los dioses¹². En el Centro de México se creía que Quetzalcóatl había inventado el autosacrificio pues crían que había hecho penitencia punzándose las piernas con puntas de maguey. En los códices se ve a este dios como el señor del viento Ehécatl con dos punzones de autosacrificio en su tocado. Los mexicas también lo practicaron y como evidencia de esto está la lápida dedicada al Gran Templo de Tenochtitlán en 1487, donde se presentan a los *tlaloques* Tízoc y Ahuizotl perforándose los lóbulos de las orejas (Ibidem: 14-15).

La reunión de los símbolos analizados nos manifiesta el punto de vista del pueblo de Zaachila respecto a la sangre y su significado como alimentos de los dioses. Al penetrar un poco dentro de estas manifestaciones podemos profundizar en el pensamiento de un pueblo de lo creía de la muerte y de lo que era necesario para trascender y al mismo tiempo agradecer a los dioses.

¹² Como muestra de ello están los dinteles de Yaxchilán (MNA), donde mujeres se perforan la lengua con cuerdas.

6.10.- Vasija Número: 10
 Número Anterior: 73
 Número de Catálogo: 7-2675
 Número de Inventario: 10-79171



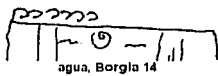
Se trata de una jarra pequeña de manufactura muy burda si la comparamos con el resto de la colección pintada con ganchos, puntos y grecas.

Diseño secundario
Agua

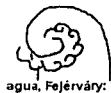


Vasija 7-2675

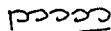
El primer diseño que se observa de arriba hacia abajo es el signo de agua consistente en pequeños ganchos. El agua está representada por Chalchiuhtlicue, patrona de las aguas vivas y corrientes, patrona de los vendedores de agua y que al igual que otras deidades femeninas está relacionada con la serpiente (Séjourné, 1974: 162).



agua, Borgia 14



agua, Fejérváry: 14



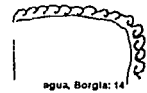
agua, Colombino: X



agua, Fejérváry: 8



agua, Fejérváry: 3



agua, Borgia: 14

Diseño secundario
Oscuridad

Los diseños puntos nos dicen vapor, humo, oscuridad, como vimos en el estudio de las 378 vasijas de la colección policroma mixteca (Camarena, 1999: 178-179), en el *Códice Borgia*, página 12; *Vindobonensis*, página 1, 13, etcétera *Fejérváry-Mayer*, página 8, 26, etcétera; *Nuttall*, página 84; *Vaticano B*, página 71, etcétera entre muchos otros. **Ver lámina comparativa número 28.**



Agua y oscuridad. Selden
en Gutiérrez, 1988: 110-11

Pulque, octli en náhuatl



Vasija 7-2675

Sin embargo, cuando se junta el signo de agua con el signo de humo, vapor y oscuridad, que en este caso consiste en puntos oscuros sobre un fondo claro, ésta se transforma en pulque. Para llegar a esta conclusión observamos otras vasijas representadas en los códices. **Ver Capítulo IX sobre formas y usos de la cerámica de Zaachila.**

El pulque se obtiene del aguamiel fermentado, obtenido de la oquedad que se raspa en el maguey pulquero. Hay muchos tipos de magueyes pulqueros, como el blanco, el chalqueño, manso, penca larga, pinto, xamini, etcétera. En náhuatl se llama *metl* y el pulque se llama *octli*, *necutli*, de donde viene la voz *neutle* que es como se le llama al pulque suave y dulce; *tialoctli* es el pulque de tierra, el *teoctli* es el pulque sagrado, *poliuhque* es el pulque podrido, y el *nécuatl* es el pulque sin fermentar (Guerrero, 1994: 62)



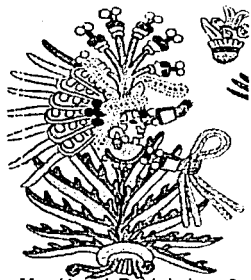
Embrüguez. (Códice Florentino)
en Macazaga, 1985: 168

El pulque se usó tradicionalmente entre los grupos mesoamericanos como ofrenda. En los murales de Teotihuacan en el Templo de Teopancalco se describe la ofrenda de pulque a Tláloc para agradecer la lluvia. En este mural se observa a dos personajes vertiendo pulque, y para ello utilizan el mismo signo que en esta vasija, un borde de ganchos sobre una banda clara con puntos oscuros (Westheim, 1957: 102).



Pulque, Borbónico: 8

En la página 89 del *Códice Vaticano B*, las raíces de la planta de maguey tienen una forma peculiar, son parecidas a espinas, lo que alude probablemente al carácter fuerte y ardiente de la bebida. En la página se observa a la diosa Mayahuel sosteniendo una vasija de la cual desborda la bebida orlada de flores, en la otra vasija llena de cuchillos de piedra, haciendo alusión al carácter cortante del pulque (*Comentarios al Códice Borgia* en Westheim, 1957: 150).



Mayáhuel, Borbónico: 8

En el *Códice Borbónico*: 8 se afirma que los que nacían en el octavo trecenario eran borrachos. Los númenes de esta fecha eran Mayáhuel diosa del pulque y Xochipilli señor de las flores en su advocación de Yolotopilli (Paso y Troncoso, 1898: 71).

La mitología mesoamericana dice entre otros mitos, que la inventora del aguamiel fue Mayáhuel cuyo nombre significa la del sentadero redondo de maguey. Mientras que Patécatl¹³ es el originario del lugar de la medicina, es el dios inventor

del proceso de fermentación del pulque, que se produce por una planta a la que se alude como *pahtli* o medicina de la fermentación. Los dos problemas convergieron después en el dios Napahtecuhtli o señor de los cuatro lugares, númen de la lluvia, que es síntesis de los cuatro *tlaloques* colocados en cada uno de los extremos de la tierra, desde donde envían la lluvia. La relación entre el total de la superficie de la tierra y este dios queda claramente manifiesta en el diseño de su escudo, una flor de cuatro pétalos. Este dios era el inventor del arte y protector del oficio de los que fabricaban petates, asientos y tejidos de juncias, ocupaciones en las que la actividad fundamental es el entretejido (López Austin, 1973: 8-9).



Dios de la embriaguez, Borbónico: 33

Otra leyenda dice que fue la doncella Xóchitl quien ofreció miel de maguey al penúltimo soberano de Tula o Tollan; mientras que otra dice que fueron los olmecas de la mítica Tamoanchan quienes lo descubrieron (Guerrero, 1994: 63-64).

La olla de la diosa de la luna que se llena y se vacía periódicamente, es también la olla de pulque, a lo que alude el conejo símbolo de las deidades del pulque (Westheim, 1957: 16). Por otro lado se le atribuye de manera indirecta a Quetzalcóatl la invención del pulque. Ehécatl, dios del viento pensó que podría llevar un licor para alegrar a los hombres, y pensando en esto llamó a la tierra a un virgen llamada Mayahuel. Cuando las Tzitzime se dieron cuenta, fueron a la tierra a buscarla y los



God de pulque en el día nocturno, Borbónico: 8

¹³ Patécatl, uno de los dioses inventores del pulque (León Portilla, 1958: 89)

encontraron hechos árbol de dos ramas, ellas se comieron la rama que era Mayahuel y dejaron intacta la de Ehécatl. El dios del viento recogió los restos y los enterró y de ellos salió la planta de *métl* o maguey. La fermentación del sumo de maguey se consigue a través de la raíz llamada *patécatl*, dotada según el pensamiento indígena de virtudes misteriosas que se le atribuyen a una divinidad. Según el *Códice Vaticano A*, el dios Patécatl era el esposo de Mayáhuel (Ibidem: 90-93).

Entre los mexicas, los que bebían en exceso se decía que los dioses del pulque les trastornaban los sentidos. Excepto en ocasiones de fiestas especiales, sólo los guerreros, los ancianos y ciertas personas designadas, como los elegidos para el sacrificio, tenían permiso de beber. De lo contrario, los castigos por embriaguez eran muy fuertes. Los cuexteca o huastecos tenían fama de embriagarse y andar desnudos (Ibidem: 299).

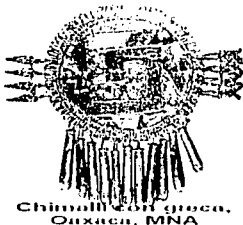


Diseño principal
Xicalcolihqui, greca escalonada

Abarcando la mayor parte del cuerpo se observa una greca escalonada. La greca escalonada o xicalcolihqui aparece en más del 60 por ciento de las 378 vasijas mixtecas pero como diseño secundario o sea como acompañante de algún diseño principal. Este es uno de los pocos casos donde la greca es motivo principal (Camarena, 1999: 65-88).



Este tipo de diseños se usó en Mesoamérica desde épocas muy tempranas, la vemos en todas partes, en los muros de las pirámides, en los templos, en esculturas, lápidas y otros objetos de culto. Pero también se observan en los objetos de uso cotidiano, en las vasijas, en los vestidos como podemos ver en las figurillas y en los códices, en la joyería y otros enseres (Ibidem: 74). Sin embargo, toman auge hacia el Postclásico en Oaxaca, donde se convirtió en el diseño distintivo de Oaxaca Posclásica, como se puede observar en Mitla y otros sitios.



son el diseño más usado en la cultura Mixteca, es también uno de los más importantes dentro de la simbología prehispánica. Las grecas son un tipo de diseño que es muy difícil de clasificar: puede ser geométrico, zoomorfo, o de inspiración naturalista; pues son los caracoles cortados que representan al dios del viento y del planeta Venus; son el *ehcacózcatl* o el dios del viento, del aliento de vida. (González Torres, 1991: 100). El marino es también símbolo de fecundación y de nacimiento.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Así se ve los *Códices Dresde y Borgia* que ciertos dioses surgen de caracoles llevando plantas de maíz (Ibidem: 89). Se cree que representan también las fauces de serpiente, o que son evocaciones de las nubes, el rayo. Y también se les asocia al agua en movimiento (Macazaga, 1985: 198-199). Sin embargo, tradicionalmente han sido consideradas por los especialistas como diseños geométricos (Enciso, 1953: 21-32). Una característica de las grecas es que existe una enorme diversidad de ellas. En realidad sus variedades en el diseño prehispánico desde épocas anteriores al Postclásico y en toda Mesoamérica son prácticamente infinitas.

Para Westheim (1957: 271-272) la greca escalonada simboliza el relámpago y es por lo tanto uno de los atributos del dios del trueno y hace alusión a la pirámide del Tajín y su relación con el dios de la lluvia cuyo símbolo es la greca. Por otro lado, las grecas de Mitla hechas con mosaicos las considera menos clásicas, pero dotadas de una mayor intensidad (Ibidem: 286).



Tlacuache, vasija 7-4653

Observamos en la colección Mixteca del MNA esta vasija con forma de tlacuache que a su vez carga una jarra de forma muy parecida a esta. Se decía que cuando el campesino hacía el cuenco en la parte central del maguey a fin de juntar el aguamiel, el tlacuache con fama entre los pueblos mesoamericanos de ladrón y tramposo, se adelantaba, quitaba la tapa vegetal y se bebía el jugo (López Austin, 1990: 16-17). la suma de estos diseño nos una idea muy cercana de lo que debió contener en su momento: pulque. La bebida sagrada, a menudo ofrecida en las ceremonias religiosas y es muy probable que se incluyera en la ofrenda funeraria por las mismas razones. Como ejemplo de esto, **ver Capítulo IX sobre formas y usos de la cerámica de Zaachila.**

6.11.- Vasija Número: 11
Número Anterior: 269
Número de Catálogo: 7-2343
Número de Inventario: 10-78263



Jarra, Zaachila

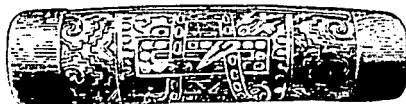
6.12.- Vasija Número: 12
Número Anterior: 78
Número de Catálogo: 7-2666
Número de Inventario: 10-79142



Tecomate, Zaachila

Se trata de dos vasijas: una jarra de vertedera tipo alcatraz y un pequeño tecomate cuya decoración principal en pintura laca son hileras de cuentas en colores alternados guinda, naranja y blanco. La número 11 muestra las hileras sobre fondo color guinda y la número 12 sobre fondo negro, lo que hace resaltar los diseños de cuentas. Éstas se encuentran dispuestas de manera diagonal sobre el cuerpo de las vasijas, en la jarra número 11 en forma de "W" y en el tecomate número 12 en forma de "X". En el caso de la vasija número 11 se observan estas hileras enmarcadas por dos bandas horizontales; una en la parte superior y otra en la parte inferior compuestas por grandes cuentas en el centro y pequeñas cuentas en la parte superior e inferior.

Este diseño es la representación de cuenta y se compone de un círculo con un punto al centro y tiene múltiples simbolismos como: unidad numérica, tiempo, precioso, etcétera, dependiendo de su contexto y a menudo de su color.



Teponaztli con la fecha de fundación de señorios mixtecos, 1 Caña, 1 Lagarto, en Libro explicativo, Vindobonensis: 99

Las cuentas generalmente se usan para representar el concepto *xihuitl* o piedra turquesa, así como para el color azul. Se refiere a precioso por su asociación a las cuentas de piedras verdes o azules que eran la joya más preciada del mundo mesoamericano prehispánico. Es también una convención que sirve para designar la unidad o número uno. Incluso se usaron las voces *chalchihuitl* y *quetzalli* como expresión de cariño por la noción que expresa de precioso. Se refería también a la muchacha virgen. Se le asocia al agua, al maíz tierno y a la génesis agrícola. Eran símbolo de nobleza y el corazón de los muertos (Macazaga, 1985: 136-137). Pero hay otros significados dependiendo si se trata de cuentas aisladas, mosaicos, sartales, etcétera.



Agua preciosa, Borgia: 17

Las cuentas amarillas y blancas podrían representar piezas de ámbar o *apozonalli* en náhuatl, que a menudo significaban agua y espuma. Se dice que eran llamadas así por parecer burbujas de agua cuando sale el sol. Se distinguían dos clases, una más rojiza llamada *tlétic apozonalli*, o sea, color del fuego. Y otra más pálida llamada *quetzal apozonalli*, o sea, de pluma. Existían también las cuentas llamadas *xochipalitzli* que era una cuenta amarilla y oscura que podría ser ámbar coagulado o de la piedra calcedonia (Ibidem: 35).

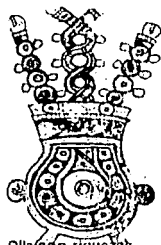
Chalchiutlicue, señora de las aguas terrenales portaba estas cuentas en su atavío y era patrona de todos los que trataban con agua. Era la del faldellín de agua, representada por los chalchihuites (Ibidem: 138).

En la mitología tanto los mexicas como los mixtecos y otros pueblos tenían orgullo de decir que eran los herederos del imperio Tolteca del periodo Posclásico temprano. No tenemos códices toltecas, pero entre los mexicas y los mixtecos tenemos numerosas historias refiriéndose a esta civilización sobre todo en sus documentos. De acuerdo con estos documentos, los toltecas eran ricos comerciantes bajo la tutela de su dios gobernante Quetzalcóatl y de sus muchos artistas y artesanos de Tula. Según Fray Bernardino de Sahagún, ellos descubrieron minas de piedras semi preciosas y fueron los primeros en trabajar los *chalchihuitl* o cuentas de jadeita, de turquesa y otras gemas. La turquesa se extraía de una mina cerca de Tepetzotlán en una montaña llamada *Xiuhtzone* (Sahagún, 1956: 608-609).

Estas piedras fueron tan preciadas que una de las campañas de Moctezuma el Viejo fue contra la gente de la costa del Golfo. En la batalla final, los principales decidieron detener la furia de los guerreros mexicas, prometiéndoles cosas hermosas entre las que estaban esmeraldas, piedras finas de chalchihuite y de lo menudo en polvo *teoxihuitl*. Izcóatl prosiguió la expansión de Moctezuma I y de los mexicas. Los

tributos de textiles, alimentos y otros objetos continuaron llegando a Tenochtitlan. Así como los profesionales en escultura, pintura, canto y danza. Y se nombra por primera vez al calpixque, que era el guardián de la casa real y de los tesoros (Tezozómoc, 1944, 331-332).

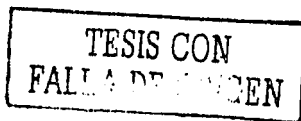
De acuerdo con Carmen Aguilera en su estudio de 1993, se distinguen tres materiales: 1.- "esmeraldas" usando una palabra que designa una piedra que no existe en Mesoamérica, pero que la mayoría de las veces es turquesa. Para Sahagún esta piedra era *quetzaliztli* (Códice Florentino, 1980, Lib. 11 fo.c.viii); 2.- *chalchihuite* fino o piedra verde o jadeita y 3.- *Teoxíhuatl*, la turquesa divina, verdadera o antigua. Este material llamado *teoxíhuatl* es mencionado por primera vez por el autor indígena Tezozómoc y en el *Códice Florentino* se puede leer el término *teoxíhuatl* o turquesa de los dioses que a nadie se le permitía usar, excepto cuando era para ofrecerse a las divinidades. Era una turquesa pura, sin ninguna mancha, que son muy raras y *xíhuatl* o turquesa en sus diferentes variedades (1980, Lib. 11, fo.cviii)



Ollacón riquena,
símbolo de abundancia
Borgia: 61

Los guerreros de Moctezuma conquistaron partes de la región oaxaqueña y tras su victoria sobre Coixtlahuaca, tomaron prisioneros para el sacrificio. Colocaron un nuevo cuauhxicalli en el Templo Mayor en el día de una celebración y el *tlatoani* comenzó los sacrificios ataviado con su atuendo real, cubierto de turquesas, plumas, jade, oro y otros materiales preciosos. La importancia de las cuentas de piedra verde o azul era tal que los mexicas reanudaron las hostilidades contra Oaxaca porque los embajadores mexicas de las costas de Coatzacoalcos y Tabasco yendo a través de Tehuantepec, habían sido muertos por los habitantes de Coixtlahuaca. Estos embajadores mercaderes iban cargados con oro en polvo recolectado en los ríos y una pequeña piedra llamada *matlaxíhuatl* o turquesa azul, de *matlalli*, verde oscuro o azul más fino y *xíhuatl* o turquesa (Molina, 1970: 17 y 53). Este material era usado para cubrir la diadema real y era adosado a algunos brazaletes, escudos y conchas. El autor no especifica si estas turquesas provenían de minas o si tan solo se comercializaban en esa área (Tezozómoc, 1980: 354).

Todas las minas de turquesa que ahora conocemos están en el norte de México, pero la mayoría están en los Estados Unidos y ninguna ha sido encontrada en el sur de México (Pogue, 1974: 445). Sin embargo, como dijimos anteriormente, los toltecas descubrieron una mina en Tepetzotlán en un cerro llamado Xiuhzone que producía las piedras. Se sabe que las buscaban y luego las llevaban a lavar a un



río cercano, afluente del Atoyac llamado Xippacoyan o donde se lavan las turquesas (*Código Florentino*, 1980, Lib..10, fo. cxxix, no.1).

Las cuentas fueron de vital importancia para la nobleza, en las ceremonias de ascensión y las funerarias. Por ejemplo, Moctezuma I murió en 1469 y Axayácatl fue el siguiente rey. Tezozómoc el gobernante invitó a sus dos aliados: Nezahualcōyotl de Texcoco y Totoquihuaztli de Tlacopan; y Nezahualcōyotl le regaló un abanico que según dicen era como el sol con muchas turquesas azules y Totoquihuaztli le ofrece una manta azul parecida a una red y en cada nudo o lazo una pequeña piedra sutilmente labrada (Tezozómoc, 1980: 411). A la ascensión de Tizoc en 1481 su atuendo fue semejante, Netzahualcoyotl le puso en cabeza el *xiuhuitzollí* o especie media mitra cosida con muchas piedras verdes. Le perforó con un hueso afilado el septum de la nariz y le colocó una pequeña y delicada piedra verde llamada *yacaxíhuítl* o nariguera ceremonia que también realizaban los mixtecos como podemos ver en las historias de 8 Venado, Garra de Tigre. Después le pusieron una manta de nequen azul, en medio pintado un sol de oro que le llaman *xiuhayatl* y abajo de esta manta otra muy rica (Ibidem: 438).

Se narra que después de ir a Meztitlán a conquistar víctimas para su ceremonia de entronización, comenzó a bailar en el patio de *Huitzilopochtli* vestido como un gran señor. Apareció con plumas en todo su cuerpo y un *xiuhuitzollí* que era la corona real con piedras verdes y pequeños pedazos de ámbar (Ibidem: 449). Sabemos ahora que además de lo que los cronistas llaman “esmeraldas” eran piedras verdes y turquesas, los diamantes probablemente incluían pequeños pedazos de pirita que brillaban con el sol.

De la misma manera Ahuízotl tuvo su ceremonia de coronación y también vinieron aliados. Nezahualcōyotl le dedicó un discurso y le puso una diadema de mosaicos de turquesa. Le perforó la nariz y le puso un *teoxiuhcapitzalli*: una piedra muy sutil, delgada y pequeña de *teoxíhuítl*, luego cubrió sus hombros con un manto azul sembrado de pedrería que era una tipo de red con finas piedras en los nudos (Ibidem: 460).

Para las ceremonias funerarias las cuentas también fueron de suma importancia. Cuando Tizoc murió seis años después, lavaron su cuerpo con agua azul. El sacerdote llamado *Cihuacóatl* lo coronó con un *xiuhuitzollí* y le puso una especie de camisa azul y en su cara trazaron diseños con pintura azul. Lo vistieron de dios *Quetzalcóatl*. Primero le pusieron en todo el cuerpo pintura negra, porque era sacerdote y luego le pusieron el gorro cónico de piel de jaguar del dios del viento, posteriormente quemaron el bulto y lo encomendaron como era usual a Mictlantecuhtli, señor del inframundo (Ibidem: 454, 455 y 449).

Ahuíztotl era un gobernante guerrero implacable que realizó importantes conquistas, entre otras Xoconochco, un puesto mercante importante, donde encontró *tlapapalxíhuítl* o piedras finas de diferentes colores (Ibidem: 556). No sabemos si las piedras eran extraídas ahí o si solo se mercaban ahí y eran traídas tal vez del norte. A su muerte a raíz de una inundación, igualmente le pusieron una manta que

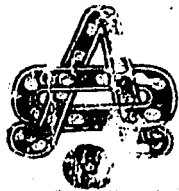
llamaban *teoxiuhayatl*, así como bezote de turquesa y lo incineraron. Tezozómoc introduce aquí una nueva palabra que es *teoxiuhayatl* o manto divino de turquesa, probablemente más rico que el *xiuhayatl* (Ibidem: 570).

De la misma manera el Cihuacóatl y los señores de Acolhuacan y Tlacopan nombraron rey a Motecuhzoma II último de los señores mexicas antes de la llegada de los españoles. E igualmente lo elevaron colocándole una manta con pedrería menuda, sus sandalias azul y oro, y su diadema de señor (Ibidem: 573). Su reino marcó una época de guerra continua, llegando a Oaxaca a la Mixteca para conquistar territorio y cautivos (Aguilera, 1978: 119). Los españoles arribaron a Quiahuiztlán, Veracruz y rápidamente perdió su enorme su poder. Aparece en algunos relatos de la conquista usando su manto de piedras enlazadas y se ve su cuerpo sin vida con él cuando es arrojado a las aguas del lago (Aguilera, 1993) (*Códice Florentino*, 1980, Lib.12).

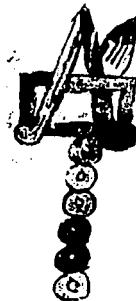
Las Cuentas y el Tiempo

Como se mencionó anteriormente, las cuentas son también la unidad numeral, por lo mismo se utilizaron también para representar el tiempo. Se dice que a través de los árboles de los cuatro rumbos viajaron en los dioses del cielo y de la tierra y que de su unión nació el transcurso del tiempo (López Austin, 1994: 20). Los dioses actuaban cíclicamente en el mundo y la sustancia divina era enviada a la tierra en forma de tiempo y destino. Por eso el calendario muestra las distintas fuerzas de los dioses, sus jerarquías y dominios. Había dioses del año, de la veintena y de la trecena (Ibidem: 28).

En el *Códice Vindobonensis*: 50, se observa también un signo de año relleno con cuentas de colores, marcando el primer año, el año precioso, cuando el árbol divino creó a los primeros hombres. En el *Códice Vindobonensis*, los numerales aparecen en el anverso a lo largo de todas las 52 páginas del documento en cuentas sin punto al centro, pero alternando los colores rojo, naranja, amarillo y azul. Mientras que en el reverso aparecen los numerales en cuentas con punto al centro en negro, rojo, naranja amarillo y azul en las 13 páginas del manuscrito. Estos numerales a menudo son parte de los nombres de los personajes



Códice Vindobonensis: 50



Códice Vindobonensis: 1

Otros Usos de las Cuentas

Cuando las cuentas son azules son turquesas y se llaman *xihuittl*, si son verdes son *chalchihuites*, cuentas de jadeita, y son representaciones de gotas de agua, símbolo de precioso y de acuerdo a lo observado en las 378 piezas de la Colección Policroma Mixteca, nos dan la noción de calidad. Se encuentran pintadas en la cerámica para darnos el realzar lo hermoso que enmarcan, pues en la colección mixteca se trata siempre de diseños secundarios excepto en estos dos casos y en una vasija de la Chinantla (Camarena 1999: 168).

Este tipo de diseño se observa en una vasija de ofrenda de carne humana en la página 7, en la decoración del muro del templo de Xochipilli en la página 9 y en la manta que cubre a la pareja procreando en la página 28 del *Códice Vaticano B*. En el *Códice Borgia* se ve este tipo de decoración en una vasija correspondiente a la trecena 20, página 61 que significa riqueza y en rostro del dios Ehécatl Quetzalcóatl, en la página 73, pero en blanco y negro. En la página 22 del *Códice Vindobonensis* se ve en cuerpo de un ave sacrificada. **Ver láminas comparativas números 29 y 30.** También eran las vasijas de calabazas manchadas en colores llamadas *tzilacayótl* vaciadas y llenadas con pulque que se llamaban vasos de *chalchihuittl* o piedras preciosas (Sahagún, 1956: 51).



Ehécatl, Códice Borgia: 73

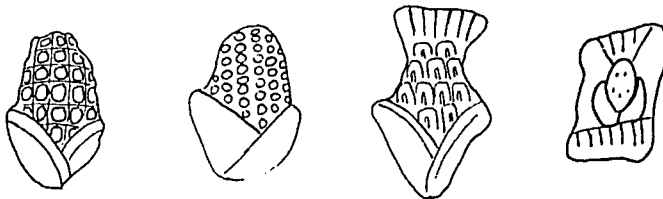


chalchihuites como corazón del muerto; Códice Florentino, en Macazaga, 1985: 137

Como obsequia funeraria, cuando una persona moría de acuerdo a la tradición azteca se le envolvía y amarraba, se quemaban sus avios para el viaje para que no tuviera frío. Morían sus mujeres, sus esclavos y un perrito que lo habría de cruzar el río del inframundo llamado Chiconahuapan y todo se quemaba. Los esclavos eran quemados y enterrados aparte. Se le cantaba y lavaban los huesos que luego ponían en una olla con una piedra que representaba el corazón; verde o *chalchihuittl* si eran nobles o una *texoxoctli* o piedra de navaja si eran plebeyos. Y los enterraban en alguna parte de la casa donde le colocaban ofrendas al difunto (Sahagún, 1956: 206-207).

Granos de Maíz

Por otro lado, creemos que por la formación en hileras y los diferentes colores podrían hacer alusión a granos de maíz y por lo tanto a la fertilidad. La disposición de los granos nos sugiere a las mazorcas de maíz con sus diferentes colores negros, rojos y blancos, que a su vez son preciosos por su valor entre los pueblos mesoamericanos. Los granos eran semilla y corazón del maíz, así es posible que estas vasijas fueran receptáculos simbólicos que guardan corazones, que son también las semillas humanas, generadoras de vida (López Austin, 1994: 162 y 212). Según la tradición azteca en su tradición funeraria las personas que morían por causas relacionadas al agua iban al Tlalocan, especie de paraíso terrenal donde abundaban las mazorcas de maíz y el agua, entre otras cosas (Sahagún, 1956: 207-208). Esto significa que el muerto llevaba su provisión de maíz y su relación con las cuentas de colores nos habla de la máxima abstracción que es el tiempo y su paso por la vida de un ser.

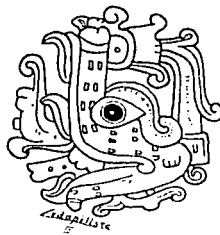


Aplicaciones cerámicas de mazorcas de maíz de Teotihuacan
 Incensarios teotihuacanos
 Dibujos calca de las piezas originales
 Ceramoleca del sitio de Teotihuacan

Por otro lado, Cintéotl, dios del maíz, era patrono de los que labraban piedras preciosas, quizás porque la mazorca parece un mosaico, como los de piedras que hacían estos artífices (Macazaga, 1985: 96).

Estas dos vasijas son aparentemente sencillas en sus diseños, pero guardan gran significado simbólico. Es probable que las cuentas de colores se asocien a las tres cosas: al maíz, al tiempo y a las piedras con valor. Puede significar riqueza y abundancia y en el otro mundo como vimos en vasija del *Códice Borgia*: 61. Por otro lado, también es posible que las cuentas pintadas en estas vasijas hagan alusión al *chalchihuitl* como corazón del muerto.

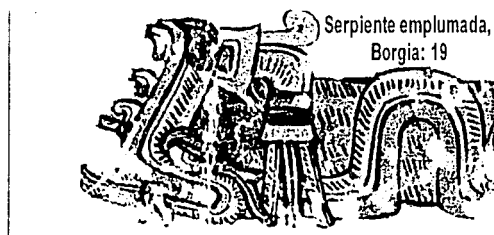
6.13.- Vasija Número: 13
Número Anterior: 103
Número de Catálogo: 7-2633
Número de Inventario: 10-79109



Es un pequeño cajete con un reptil en el fondo y aves en las paredes de la vasija. Las cabezas de ave en las paredes internas son identificadas como quetzales por sus plumas, ver lámina comparativa 11 y porque son muy semejantes a muchas representaciones de ello en los códices, como por ejemplo al Quetzalpápalotl de la página 11 del *Códice Borgia*, que está con Tecciztécatl, diosa de la luna.

Diseño principal
Serpiente emplumada

Los cajetes números 13 y 14 son muestra característica de Zaachila. Los reptiles y serpientes de Zaachila son sumamente estilizados, mostrando un gran ojo al centro, como eje de la composición, que muestra algún tipo de similitud con el símbolo del agua o lluvia en el *Códice Vaticano B*, página 71, el símbolo de Tláloc del *Códice Nuttall*, página 39, y en menor grado a la Xiuhcóatl del *Códice Laud*, página 41(30).



Existen otros ejemplos de ellos, los cajetes números 355, 356, 357, 358, 359, 360 y 36. Ver Capítulo X de análisis general de la cerámica de Zaachila y tipo Zaachila, no fueron analizadas aquí porque no tienen procedencia y algunas ya no pertenecen a la colección del MNA, sólo nos queda el registro fotográfico de estas excepcionales vasijas.



Xiuhcóatl, Borgia: 46



Serpiente emplumada en el cetro de Tláloc, Laud en León Portilla, 1974: 487

Estilísticamente como podemos observar es muy similar a las serpientes Xiuhcóatl del *Códice Borgia*, o a las serpientes emplumadas del *Códice Vindobonensis*.



9) Xiuhcóatl, Borgia 46

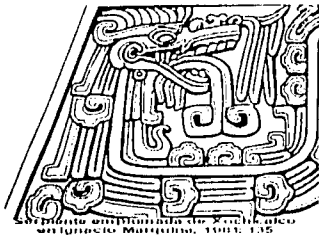


Templo de la Serpiente, Vindobonensis: 8

Por la textura de la piel podríamos pensar en un *cipactli*, pero los rasgos al compararlos corresponden a una serpiente de fuego o Xiuhcóatl si observamos por ejemplo el reptil sobre un cerro del *Códice Nuttall*, página 79, y la Xiuhcóatl del *Códice Borgia*, página 46, o la serpiente emplumada como la del *Códice Borgia*, página 67 y otras ver láminas comparativas números 1, 2, 3, 4, 5 y 6.

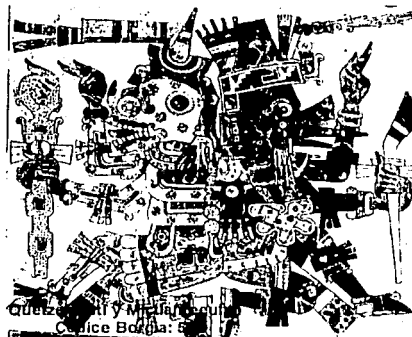
Diseño principal Quetzalcóatl - Serpiente Emplumada

Pensamos que se trata de una serpiente emplumada por las plumas que adornan su nariz, por la lengua bifida y por los colmillos en vez de dientes aserrados que caracterizan al *cipactli*. Por otro lado, estas serpientes muestran los mismos atributos como las plumas, la lengua, los colmillos que las serpientes emplumadas de los relieves de Xochicalco, estado de Morelos, entre otros.

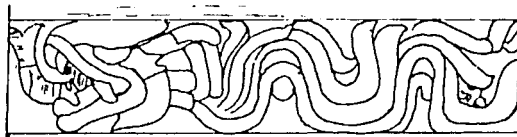


Cipactli, espátula hueso, Zaachila

Quetzalcóatl dios es la serpiente emplumada corresponde al rumbo Este como sol naciente, junto con el dios Xipe, el color rojo y el quetzal. Es significativo observar que en esta vasija aparece acompañada de cinco quetzales que son símbolos solares. Quetzalcóatl señor del viento, del sacerdocio y del culto es en el *Códice Borgia* de cierta forma dios de la vida, tal vez como viento, aliento de vida; como se ve en la lámina página 56 donde aparece enlazado por la espalda con Mictlantecuhtli, señor del inframundo. Simbolizan la dualidad de la vida y la muerte (Anders Jansen y García, Comentarios al *Códice Borgia*, 1993:357).



La serpiente emplumada es una de las figuras más representadas del mundo mesoamericano. Se encuentran en lápidas, esculturas, códices, pinturas murales, frisos, diñteles, etcétera.



Serpiente emplumada, losa de las excavaciones de la 1 calle de Guatemala según Beyer, 1979: 306

Ciertas fuentes hablan también del origen de Quetzalcóatl en la región huasteca del Pánuco y de su permanencia previa a la fundación de Tula, en sitios como Culhuacán, Tulancingo y Xochicalco. Algunos autores consideran que Tollan o Tula no se refiere a la ciudad en Hidalgo, sino a la metrópolis del Clásico Teotihuacan como la verdadera ciudad tolteca (Gendrop, 1970: 171).

Entre los mexicas se celebraban 18 fiestas, una por cada mes, más los cinco días *aciagos* o *nemontemi*. Pero tenían otras fiestas movibles que se hacían por el curso de los veinte días. La quinta fiesta movible era dedicada a Quetzalcóatl dios de los vientos y señor de los principales. Se celebraba en el *calmécac*, que era la casa de los sacerdotes y se preparaba a los jóvenes donde estaba la imagen del dios. Este día la adornaban y le ofrecían perfumes y comida (Sahagún, 1956: 95).

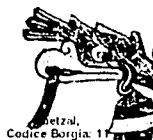
A Quetzalcóatl el hombre se le atribuye una era de prosperidad y paz en Tula, así como importantes innovaciones, como la revisión del calendario, la introducción del trabajo en metal y en realidad esta época (siglo X aproximadamente) coincide con la introducción de la metalurgia probablemente desde Centro y Sudamérica (Gendrop, 1970: 170).

Diseños secundarios

Quetzal en náhuatl, o tida ii en mixteco

En las paredes de la vasija se observan cabezas de quetzal o *quetzaltotótl*. Éste se identifica por su penacho de plumas echadas hacia el frente. **Ver lámina comparativa número 11.** Era un ave muy valorada en Mesoamérica por sus plumas, éstas eran tan apreciadas como los chalchihuites o piedras verdes, de hecho la palabra quetzal designa plumas preciosas. Con ellas se hacían penachos y otros atavíos de personas importantes y por su color se le asociaba sobre todo al agua (González Torres, 1991: 144).

Sus plumas eran muy estimadas por su color verde esmeralda y por ser largas, y se castigaba con la muerte a quienes cazaban y mataban estas aves. Para confeccionar diversos adornos los amantecas o trabajadores los atrapaban y sólo se les quitaban las plumas de la cola para confeccionar penachos que eran símbolo de divinidad (Sahagún, 1956: 995).



Quetzal,
Códice Borgia: 17



Quetzal, Nuttall: 44

Su comercio se dio probablemente desde del Preclásico, desde las zonas calientes hacia el Centro de México. Muchas deidades tenían al quetzal como atributo o como acompañante, como por ejemplo Quetzacóatl, la serpiente emplumada; Xochiquetzal o la flor emplumada que portan penachos de plumas verdes o se vestían de quetzal esta ave aparece también como bulto de un mercader porque Quetzalcóatl era patrón de los mercaderes (Aguilera, 1985: 48).



Quetzal, Códice Borgia: 5



Simbólicamente se le dibuja encima de un árbol lo que lo relaciona con la fertilidad, la abundancia y la riqueza. Sus

TESIS CON
FALLA DE COPIEN

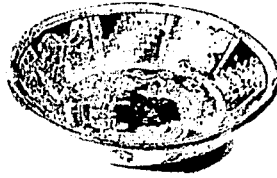
plumas simbolizan las hojas del maíz. Al caer el poderío de la Tula tolteca, el emblema de su gobernante Quetzalcóatl pasó a los señores Mexicas quienes lo consideraron símbolo de poder (Ibidem: 48-49). La relación entre el quetzal y la serpiente emplumada se hace evidente en los murales de Cacaxtla, Tlaxcala. En estos murales se observa significativamente a un quetzal con un corazón en el pico, remontando vuelo hacia el cielo (Foncerrada, 1993: 52).

Entre los mesoamericanos prehispánicos, el signo que confería poder divino a gobernantes y guerreros era la corona de plumas a menudo de quetzal y es el plumaje el que convierte a la serpiente en Quetzalcóatl. Las plumas así son el recurso mágico que confiere a las aves la capacidad de alzar el vuelo y elevarse sobre los demás seres vivos (Westheim, 1957: 40).

Finalmente la asociación de serpientes emplumadas y quetzales probablemente signifique una alabanza al dios en cuestión: Quetzalcóatl, mostrándolo con todos sus atributos de reptil y de ave. Se consideraba como ancestro divino de los mixtecos, sobre todo de la clase dirigente, por lo que no es extraño que sea el tema más recurrente de la colección. Existen numerosos mitos en que los dioses mueren para resucitar, ese es el caso de Quetzalcóatl, la historia divina corresponde así a sacrificios rituales cuya celebración se justifica teológicamente. Es la ofrenda sacrificial simbólica a la deidad para corresponder al sacrificio del dios y volver a repetir así el ciclo del sacrificio original de la divinidad.

TESIS CON
FALTA DE PAGOS

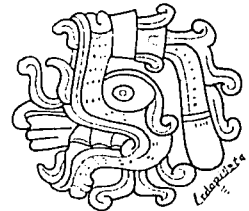
6.14.- Vasija Número: 14
 Número Anterior: 72
 Número de Catálogo: 7-2682
 Número de Inventario: 10-7916



Se trata de un pequeño cajete con un reptil en el fondo y en las paredes bandas escalonadas y ganchos encontrados o *ilhuitls* (Müller, 1977: 155-178). La serpiente del fondo está en parte parcialmente destruida, pero la figura se pudo reconstruir gracias a los restos de pintura que aún se ven y a la vasija gemela número 7-4335 que no tiene procedencia. **Ver capítulo X de análisis general de la cerámica de Zaachila y tipo Zaachila.** Los cajetes números 13, 14 y 16 parecen ser obra de un mismo artista. Las piezas 13 y 14 son sumamente parecidas a las serpientes del *Códice Borgia* de las páginas 46 y 67; así como las de la página 79 del *Códice Nuttall*. **Ver láminas comparativas números 1 y 2.**

Es un reptil muy parecido al anterior, que igualmente por la textura rugosa de la piel se podría pensar en un *cipactli* o caimán, pero los rasgos al compararlos puede ser una serpiente de fuego o *Xiuhcōatl* como la que está sobre un cerro del *Códice Nuttall*: 79 y a la serpiente que devora un juego de pelota en la página 15 y a la serpiente emplumada sobre el templo en la misma página, del mismo código; también es similar a la serpiente emplumada del templo del *Códice Vindobonensis*: 8 y a la serpiente del *Códice Borgia*, pagina 46 entre otras. **Ver láminas comparativas números 1, 2, 3, 4, 5 y 6.** Las semejanzas entre serpientes de fuego y serpientes emplumadas no es extraña, existe una fuerte asociación entre ellas como se explica en el análisis de la vasija número 15 de esta misma sección.

Vasija 7-2682



Serpiente emplumada, Nuttall: 15



Serpiente que devora un juego de pelota, Nuttall: 15



Serpiente, Vindobonensis: 8

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

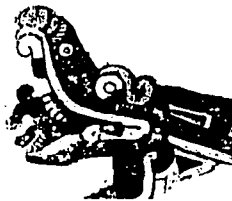
Diseño principal

Quetzalcóatl – Serpiente Emplumada

Creo que se trata de una serpiente emplumada, pues como podemos ver, ostenta un manojo de plumas sobre la nariz en vez de la característica trompa torcida de la serpiente de fuego. La serpiente emplumada es Quetzalcóatl señor de la fertilidad y del renacimiento. En el *Códice Borgia* observamos a esta divinidad bajo el signo *Ce Cipactli*, o Uno Cocodrilo, como signo de la fecundidad, mientras que en el *Códice Vaticano B* el lugar de Quetzalcóatl lo ocupa un sacerdote de Tláloc que como señor de la lluvia también favorece la fertilidad (Westheim, 1957: 142).

Muestra las fauces abiertas con volutas de fuego, al contrario de las serpientes en representaciones realistas de coralillo, cascabel y otras que tienen las fauces cerradas, o si tienen las fauces abiertas sólo sale la lengua bífida sin las características volutas. Se eligió la lectura de la serpiente emplumada por el manojo de plumas que tiene en la nariz. **Ver láminas comparativas números 1, 2, 3, 4, 5 y 6.**

El culto a Quetzalcóatl es muy antiguo y se cree que procede del Golfo de México. Sahagún afirma que los olmecas eran hijos de Quetzalcóatl y Francisco Plancarte y Navarrete en su *Prehistoria de México* igualmente lo llama jefe de los olmecas. Se ha concluido que el origen de Quetzalcóatl está entre los huastecos. Según Alva Ixtlilóchitl en sus *Obras históricas* se presentó entre los huastecas y estando en la mayor prosperidad llegó a esta tierra un hombre llamado Quetzalcóatl. Pero aparentemente entre los olmecas desarrollaron el concepto del dios sacerdote, entre los toltecas se le atribuyó el inventor del sistema calendárico y de la escritura (citados en Westheim, 1957: 256). Como deidad Quetzalcóatl está relacionado con las fuerzas generativas, es Ehécatl, el viento que barre los caminos para que entren en el mundo los dioses de la lluvia. Es un dios iniciador, el que salva a la humanidad al robar sus huesos a Mictlantecuhtli, señor del inframundo y dándoles vida con su propio semen o con su sangre (López Austin, 1994: 206)



Serpiente de fuego
Códice Borgia: 33

De nuevo estamos ante el sistema de plumas, reptiles, en esta ocasión adicionado de *ilhuittls* y bandas quebradas complementarias.

Diseño secundario Iluítl

En las paredes de las vasijas se observan alternados diseños de líneas escalonadas y de signo Iluítl. Este último consiste de un cuadro con dos ganchos encontrados. Es un símbolo multivalente que puede designar fiesta, día, escritura (Lind, 1994: 94), en algunos casos canto como se ve en el *Códice Borbónico: 4* y en un *huéhuatl* o tambor de madera (Beyer, 1979: 320) y también es ilhuia o verbo decir (Molina, 1979: 37)



Iluítl Zaachila
Vasija 7-2882



Iluítl en Müller: 208

En el *Códice Borbónico*, en la trecena del Viejo Coyote se le ve como dios de la danza y la música y frente a él un músico vestido como Macuilxóchitl toca un atabaque y de su boca fluyen las vírgulas de la palabra y una mayor con una flor que es el canto. Dentro de esta vírgula florida se observa el símbolo ilhuítl (*Códice Borbónico: 4*) (Beyer: 1979: 320).



Códice
Borbónico: 4



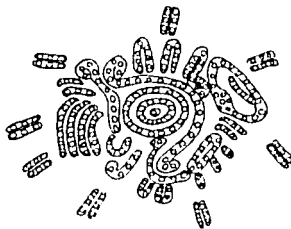
Iluítl como canto,
Borbónico: 4

Pienso que la asociación de una serpiente emplumada símbolo de Quetzalcóatl y el ilhuia, signo del verbo decir, probablemente se da por ser este dios el creador de la escritura. Las serpientes emplumadas y las serpientes de fuego como se ve en el *Códice Vindobonensis: 8* y 48 están relacionadas con los *tlacuilos* y la escritura, se confunden. No se puede asegurar realmente, pero es probable que esta composición se trate de una metáfora sobre los atributos y cualidades de Quetzalcóatl.

6.15.- Vasija Número: 15
Número Anterior: 85
Número de Catálogo: 7-2631
Número de Inventario: 10-79107



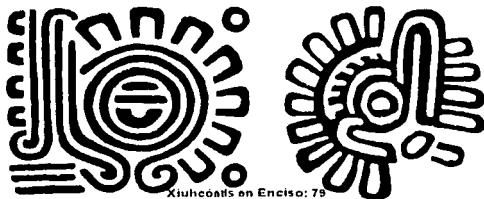
Es un pequeño cajete con pintura color guinda y una figura en el fondo en líneas negras y pequeños puntos en amarillo que probablemente hayan sido blancos originalmente. Estas líneas forman una figura de serpiente que se identificó como Xiuhcōatl o serpiente de fuego.



Serpiento, Zaachila

Diseño principal
Xiuhcōatl, Serpiente de Fuego

El diseño esquemático consta de un ojo rodeado de plumas y fauces serpentinas con volutas. Jorge Enciso (1953: 78-81) identifica estos diseños como Xiuhcōatl o serpiente de fuego. Por lo observado en los materiales de Tula, Hidalgo, se cree que este motivo es de filiación tolteca (González Licón, información personal). Es interesante observar que estos diseños son muy parecidos a las figuras hechas con sellos, pero ésta y muchas otras de la Colección Policroma Mixteca fueron realizadas con pincel (Camarena, 1999: 99-100).



Xiuhcoatl en Enciso: 79
figs. I y II

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es probable que se encuentren asociadas Quetzalcóatl y por lo tanto a los maestros pintores y a los *tlacuilos* de códices, pues la observamos en la plataforma bajo el Señor 9 Viento, personaje que escribe con tinta negra y roja en la página 48 del *Códice Vindobonensis*. Además, si observamos las serpientes de las vasijas 13 y 14 encontraremos que los diseños de serpiente de fuego y emplumada se traslapan y en muchas ocasiones no es posible diferenciarlas.

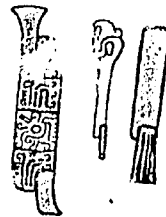


Xiuhcoatl, plataforma tlacuilo
Vindobonensis: 48

También se observa en la plataforma del Templo de Quetzalcóatl, donde se observa un quetzal que desciende, en la página 9 del *Códice Nuttall* y representada en los instrumentos para cepillar, cincelar y pintar, en la página 18 del *Códice Vindobonensis*.

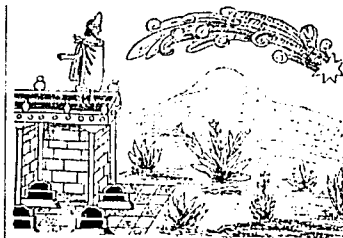


Templo, Nuttall: 9

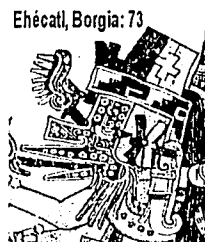


Instrumentos para pintar
Vindobonensis: 18

El mismo diseño se observa en la máscara de pico de ave que porta la dualidad Ehécatl-Mictlantecuhli en la página 73 del *Códice Borgia*.



Cometa, Códice Durán,
on Macazaga, 1986: 112



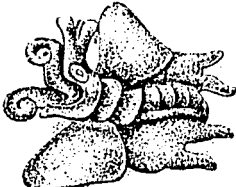
Ehécatl, Borgia: 73

La Xiuhcoatl o serpiente de fuego representa una constelación estelar, cometas y otras señales luminosas del cielo que también eran llamadas Xiuhcoatl. Los mesoamericanos creían que habían

sido creadas por el dios del fuego en el quinto cielo (Aguilera, 1985: 72). Es probable también que por las volutas pudiera ser Mixcóatl o la serpiente de nubes, el aspecto masculino de la Vía Láctea (Ibidem: 73).

Según Paul Gendrop, la Xiuhcóatl o serpiente de fuego es una "especie de dragón" protector de sol y que en la pirámide de Tenayuca, estado de México, indica la dirección de la puesta de sol durante los solsticios. En los códices aparece constantemente asociada al sol y al fuego (Gendrop, 1970: 240-241). **Ver láminas comparativas números 1 y 2.**

Este tipo de diseño a veces se ha identificado como mariposa y si vemos el bajorrelieve azteca de Santa Cruz Acalpixca, D.F. veremos la gran similitud. No descartamos la posibilidad de que se trate de un híbrido serpiente-mariposa como se ve en los siguientes diseños.



Bajorrelieve de Acalpixca, D.F.
en Gendrop, 1970: 248 fig. 276



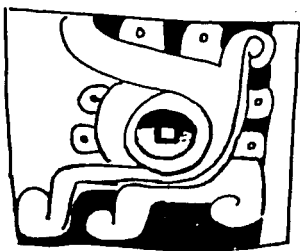
Serpiente mariposa,
tomado de Franco, 1959: 123



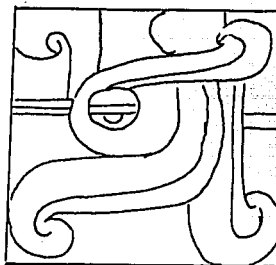
Serpiente mariposa,
tomado de Franco, 1959: 123

Aquí vemos otras serpientes similares de la colección Mixteca. Para obtener más datos acerca de este material se puede consultar el estudio de la Colección Mixteca Policroma (Camarena, 1999: 94-103).

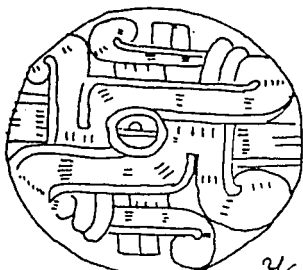
Independientemente de su significado, este diseño es muy interesante: como recurso expresivo la creación prehispánica de imágenes, emplea la estilización que destaca ciertos rasgos y suprime lo demás como no característicos. Creo que su significado se aproxima mucho al fuego y a Quetzalcóatl como lucero. El realismo que subyace al pensamiento mágico se representa de manera abstracta, conceptual y concibe a la figura de Quetzalcóatl quizás como el forjador de esperanza que vuelve a crear al hombre a partir de sus huesos. Recordemos que en la última época prehispánica la Xiuhcóatl era también el cetro de Huitzilopochtli el señor mexica de la guerra y máxima divinidad de este pueblo, quien llegó a suplantarse después de la era tolteca a Quetzalcóatl en la veintenas consagradas al sol (Graulich, 1999: 191).



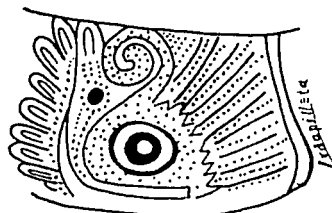
Vasija 10-227



Vasija 7-441

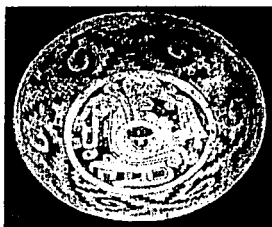


Vasija 7-2326



Vasija 7-1657

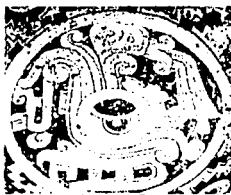
6.16.- Vasija Número: 16
Número Anterior: 334
Número de Catálogo: 7-2632
Número de Inventario: 10-79108



Vasija 7-2632

Es un pequeño cajete en cuyo fondo se observa una serpiente emplumada sobre fondo negro y grecas escalonadas en las paredes.

Diseño principal
Quetzalcóatl, Serpiente Emplumada



Serpiente ave, Zacatlán
Vasija 7-2632

De nuevo nos encontramos con un cajete en cuyo fondo se observa una figura sumamente estilizada con pico de ave y los atributos de una serpiente emplumada como las fauces y los colmillos. El núcleo principal de la composición es un gran ojo redondo que hace que toda los demás elementos giren alrededor de él. Pensamos que se trata de Quetzalcóatl, el hombre pájaro serpiente, en su representación de Tlahuizcalpantecuhtli, o planeta venus (Gendrop, 1970: 162).
Ver láminas comparativas números 1, 2, 3, y 4.

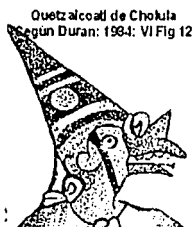


hombre-ave-serpiente, Cacaxtla
en Foncerrada, 1993, Lám IX

TESIS CON
FALLA DE... EN

En esta representación de Zaachila se observa una relación semejante a la del muro sur de Cacaxtla, Tlaxcala donde se representa un hombre pájaro, un quetzal y una serpiente emplumada (Foncerrada, 1993: Lám. IX).

Joseph de Acosta narra que en la ciudad de Cholula, Quetzalcóatl era el dios de los mercaderes y que tenían su imagen en la gran plaza en un templo rodeado de oro, plata, joyas, plumas ricas y ropas de valor. Que era la figura de un hombre, pero con cara de pájaro con un pico rojo con cresta, con una hilera de dientes y la lengua de fuera (Acosta, 1987: 384-386).



Quetzalcóatl de Cholula
según Durán: 1984: VI Fig 12



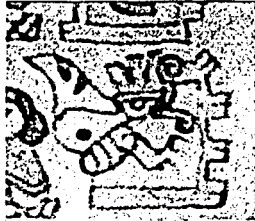
Códice Dresde: 36 (69)

Estas combinaciones de animales no son extrañas en las manifestaciones plásticas indígenas, por ejemplo en el *Códice Dresde*: 36, observamos a una deidad humana de cuya cabeza salen una figura de ave serpiente. En el pico del ave se asoma un pez. En los mitos de los Cachiqueles dice que los primeros hombres fueron creados de la sangre de una serpiente llevada a Tamoanchan por un pájaro. El pez es la progenie del dios ave-serpiente (Westheim, 1957: 47). Es probable que la imagen del *Códice Borgia* donde vemos a Mayáhuel alimentando de su pecho a un pez se refiera al mismo mito o a alguno otro del mismo género (*Códice Borgia*: 16)



Mayáhuel amamantando un pez, Códice Borgia: 16

La serpiente emplumada se encuentra relacionado como vemos en esta colección con la mariposa, en la representación de esta vasija presenta rasgos de este animal. Por ejemplo en el *Códice Vaticano B*: 63 y 92, se observa a Itzpapálotl o mariposa de obsidiana con rostros de serpiente. En el contexto de las tumbas de Zaachila quizá se explicaría por su contacto con el inframundo. **Ver vasija 17 de este mismo estudio.**



máwiposa, pintura de Tazacualco en Acuña, 1984: 136-139

La serpiente emplumada también se encuentra relacionada al sacrificio. Por ejemplo, en Chichen Itzá en el Templo de los Guerreros, cuyo tema es el sacrificio humano, en los murales se observa a un sacerdote que está por abrirle el pecho a la víctima sostenido por dos sacerdotes que yace sobre la piedra de sacrificios que es el cuerpo de una serpiente emplumada, cuya cabeza se yergue encima de la escena. Esta es el motivo decisivo de la escena: la batalla y procesión de los sacerdotes y guerreros (Westheim, 1957: 133-134).

Diseño secundario

Grecas Escalonadas



Grecas, Zaachila



Grecas, muro Mitla, Oaxaca

Los muros de Mitla al igual que en esta vasija están decorados con las características grecas escalonadas y que en las pinturas estudiadas por Seler (1963, Comentarios al *Códice Borgia*) fueron interpretadas como la apoteosis de Quetzalcóatl, infiriendo él que por ello no eran zapotecas pues ellos adoraban a Cocijo, sino de filiación mixteca. Sin embargo, también sabemos que las grecas pueden representar el rayo (Westheim, 1957: 121).

Las grecas reflejan la estructura del caracol cortado símbolo de Ehécatl dios del viento. Según un mito, el sol avanza en el cielo, porque cuando nace lo pone en marcha el sopro del dios viento; se mantiene en la altura gracias a dos serpientes rojas llamadas Xixiucoatl que lo conducen en su carrera. En el *Códice Vindobonensis* se observa una de ellas que lleva a cuevas al sol (Ibidem: 18).

Las grecas de esta vasija son las típicas de la cerámica policroma (Camarena, 1999: 65-97) y de la arquitectura mixteca reflejando gran maestría en el uso de la geometría como se observa en los muros de la ciudad de Mitla. Esta ciudad sagrada estuvo relacionada con la metrópoli zapoteca en los periodos Monte Albán III y IV, o sea, a finales del Clásico e inicios de Posclásico. Era una ciudad sagrada pues hasta la conquista residió ahí el sumo sacerdote zapoteca. Sin embargo, en la última época hay una transición y se observa una hegemonía

estilística mixteca. Como se observa al comparar la zapoteca Monte Albán y la mixteca Mitla, las grecas son sello característico del estilo mixteco.

A través de esta comparación entre un elemento arquitectónico de Mitla y las grecas de una vasija de Zaachila podemos observar que sí existió en la representación pictórica mixteca un concepto de profundidad y una característica perspectiva que no tiene similar en el arte occidental.

Para terminar, creemos que la serpiente emplumada Quetzalcóatl está íntimamente ligada a la greca escalonada, pues el símbolo de otra forma de esta divinidad como señor del viento Ehécatl Quetzalcóatl, era el pectoral caracol marino cortado o *ehcacózcattl*, que tiene la forma de greca escalonada, afirmando así a una de las divinidades más importantes del Posclásico. En esta vasija se unen los dos elementos, la deidad y su atributo para recordar un mito que es parte del universo y que sirve para proveer al hombre de medios para asegurarle su subsistencia física y espiritual. Narra en una imagen conceptual un evento que ocurrió en el tiempo de los orígenes y dice como a través de seres sobrenaturales como este, la existencia del hombre cobró existencia y como a través de los ciclos de Quetzalcóatl Tlahuizcalpantecuhtli como la mañana y Xólotl como la tarde (Caso, 1945: 6) es posible que la vida siga funcionando.

6.17.- Vasija Número: 17
Número Anterior: 101
Número de Catálogo: 7-2638
Número de Inventario: 10-79114



Las vasijas números 17 y 18 pertenecen al mismo grupo de cajetes, con forma cóncava y soportes planos de extremos redondeados. En ellas, observamos muy relacionados dentro de un sistema: reptiles, plumas y flores, y grecas escalonadas como complemento. El reptil de la vasija número 17 es probablemente serpiente o tal vez evoca una mariposa y el siguiente número 18 es una Xiuhcóatl. Son ambos reptiles típicos de Zaachila y se diseñan sumamente estilizados; presentan un gran ojo al centro, plumas y chalchihuites alrededor.

Clasificar este diseño fue tarea difícil, pues no se encontró hasta el momento ninguno que tenga rasgos lo suficientemente parecidos como para clasificarlo. Muestra similitudes con los diseños de las Xiuhcóatl del *Códice Magliabechiano*: 6, *Nuttall*: 9, *Vindobonensis*: 18 y 48, *Becker* 1: XV y *Laud*, página 41(30), entre otros, **ver lámina comparativa número 7**. Presenta algunos rasgos de la cabeza de reptil del *Códice Fejérváry*: 2, **ver lámina comparativa número 6**. Muestran mayor similitud con el diseño de mariposa como se observa en el *Códice Vindobonensis*, donde aparece la señora "hierba mariposa transparente" (*Vindobonensis*: XI y página 211 de los comentarios). **Ver lámina comparativa número 7**. E Incluso guarda algunas semejanzas con los símbolos del agua o lluvia en varios códices como podemos ver a continuación. **Ver también lámina comparativa número 31**.



agua, Egerlon: 27



agua, Bodley: 23



Tláloc, Nuttall: 39



agua, Borja: 5



agua, Laud: 9 (16)

Pero finalmente fue identificada como serpiente- mariposa emplumada por las características que se mencionan a continuación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Diseño principal
Serpiente-Mariposa Emplumada



Serpiente, Zaachila



Serpiente-mariposa,
espátula hueso, Zaachila

Esta figura la identificamos como reptil de perfil. Sus diferentes atributos como los colmillos y las plumas la convierten en Quetzalcóatl, la serpiente emplumada quien guarda un doble carácter pues era dios y era hombre. (González Torres, 1991: 154-155). Quetzalcóatl representaba en otras cosas los principios de la tierra, era una divinidad creadora que descendió al inframundo, al Mictlán, donde recogió los huesos de los hombres y con su propia sangre los volvió a la vida. (Sahagún, 1956: 195-197). Por otro lado, se decía que Quetzalcóatl era rey de Tollan y que poseía virtudes excepcionales. Entre los toltecas era rey y sacerdote y ellos se decían descendientes de Quetzalcóatl. Su enemigo Tezcatlipoca, el guerrero, lo vence al hacerlo caer en la embriaguez y la sensualidad. Tras esto Quetzalcóatl abandona Tollan hacia el oriente, prometiendo volver (Cotterell, 1979: 353-355).



Serpiente-mariposa o "pulpo" según McCafferty, 1994: 71



Serpiente estilizada
según Lind, 1994: 94

Sin embargo, hay investigadores que relacionan este tipo de figuras con mariposa, probablemente con Itzpapálotl o mariposa de obsidiana, deidad estelar chichimeca, una de las Tzitzime, pero aparece también como deidad madre de dioses. Está muy relacionada con Mixcóatl y se le representaba como una mujer con antenas ojos y alas de mariposa (Heyden, 1974: 3-14) (González Torres, 1991: 95). Es acompañante de la deidad del maíz Cintéotl (Ibidem: 112). A esta divinidad azteca del se le ofrecía sangre en sacrificio por el mes de abril y está estrechamente asociada con Xochipilli, el señor de las flores y las almas (Cotterell, 1979: 326).



osa, Borbónico: 9

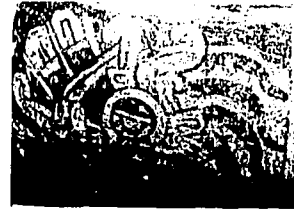
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Serpiente-mariposa, vasija 7-2317

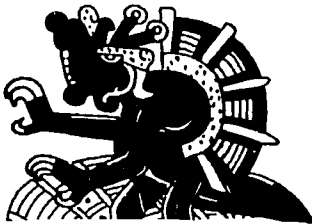


Serpiente-Mariposa
Mariposa según Caso, Bernal y Acosta: 1967:479



Serpiente-mariposa, vasija Tumba 36
Cotiklahuaca, en González, 1990: 181

El dios serpiente emplumada se encuentra relacionado como vemos en esta colección con la mariposa, en el *Códice Vaticano B*: 63 y 92, se observa a Itzpapálotl o mariposa de obsidiana con rostros de serpiente. En el contexto de las funerario de Zaachila quizá se explicaría por su contacto con el inframundo.



Itzpapálotl, Códice Vaticano B: 63



Itzpapálotl, Códice Vaticano B: 92

Ver en la vasija 19 de este mismo estudio a Tonatiuh con un tocado con la figura de un ave con lengua bífida muy similar a estos diseños y en la vasija 1 Macuixóchitl también.

Diseño secundario

Tlacuache u opossum, tlacuatl en náhuatl



Tlacuache, Zaachila

Vasija 7-2638

En la parte inferior de la serpiente se observa la cabeza de un mamífero que se ha identificado como tlacuache por la mancha alargada alrededor del ojo. Este animal tenía un simbolismo múltiple. Se le asocia con el juego de pelota, el cruce de caminos, la decapitación, las ceremonias de año nuevo, a la noche, a la luna y al descubrimiento del pulque (López Austin, 1998: 18-19). En el *Códice Vindobonensis*: 13 y en los comentarios al código (Libro Explicativo al *Códice*

Vindobonensis, Anders, Jansen y Reyes, 1992: 167) se le puede observar portando una vasija en cada mano, una de sangre y otra de pulque para el Ñuhu¹⁴. Entre los zapotecas se le identificaba como el ladrón de las milpas quien discurrió pintar el maíz blanco con colores amarillo y negro para que la deidad dueña del fuego no lo pudiera reconocer (López Austin, 1998: 289).



Tlacuache, Códice Nuttal: 3 en Caso, 1977: Lám. XII



Tlacuache, Borbónico: 30



Tlacuache, Colección Mixteca, MNA

Uno de los mitos más importantes respecto al tlacuache lo retrata como un ser mentiroso y tramposo que roba el fuego a los dioses encendiendo su cola, que desde entonces le quedó pelada. Así este animal les obsequia el fuego a los hombres quienes a partir de entonces hicieron uso de él (López Austin, 1998: 20-23). También se le asocia a la muerte como podemos ver en una olla de la colección mixteca del MNA que tiene adosada una figurilla de tlacuache descarnado con un corazón en la mano.

Diseño secundario

Grecas Escalonadas

Las grecas escalonadas son el diseño secundario más común en la Colección Mixteca Policroma: son evocadoras del caracol cortado de Quetzalcóatl, se asocian al rayo, a las nubes y a las fauces de las serpientes (Camarena, 1999: 65-88).

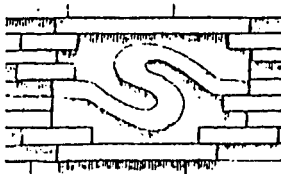


Grecas, Zaachila



Grecas, Mitla

¹⁴ Tierra, fuego, etcétera (*Códice Vindobonensis*, 1992, Anders, Jansen y Reyes: 223, 232).



Reconstrucción de grecas curvas en Mita
según Holmes 1897 en Rivera, 1992: 55

Para terminar diré que no se encontró literatura que nos hable de la unión de la serpiente-mariposa emplumada. De hecho cada especialista como vimos en este apartado, tiene su propia interpretación de esta extraña divinidad que se asocia no a dos animales sagrados, sino a tres. Tiene ojo y colmillos de reptil, plumas a su alrededor, pero su silueta evoca la mariposa. Creemos que también se trata de una forma de Quetzalcóatl, pero no conocemos su significado. Por conceptos como este creemos que en las concepciones del arte e imagen del mundo mesoamericano, la vivencia real es menos fuerte que su sentir cósmico. Es probable que esta fusión de fuerzas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

6.18 - Vasija Número: 18
Número Anterior: 100
Número de Catálogo: 7-2641
Número de Inventario: 10-79117
Otros Datos: 34.C; 33.



vasija 7-2641

Diseño principal
Xiuhcóatl, Serpiente Preciosa o de Fuego



Xiuhcoatl, Zaachila
vasija 7-2641

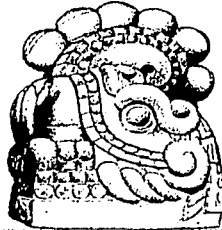
La Xiuhcóatl es una serpiente fantástica que tiene la nariz enroscada con volutas y bolas que representan estrellas como se observa en esta vasija, y cuerpo formado por triángulos que simbolizan los rayos. Se creía que eran una constelación, los cometas y señales luminosas en el cielo. Fue muy importante entre los mexicas y se observa en la "piedra del sol" dos de estos reptiles se encuentran circundando el calendario (Aguilera, 1985: 72).

Esta serpiente era atributo del dios del fuego, de Tezcatlipoca y en la última época también de Huitzilopochtli, quien con una de estas serpientes decapita a su hermana Coyolxauhqui. Entre los mexicas el mes Panquetzaliztli se recordaba este hecho vistiendo a un sacerdote de Xiuhcóatl con papel y plumas de rojas guacamaya para representar el fuego (Idem).

La Xiuhcóatl o serpiente de fuego, o serpiente preciosa fue una de las más representadas sobre todo en el Posclásico. Un ejemplo extraordinario de éstas lo tenemos en el Museo de Antropología de la ciudad de México, en la Sala Mexica. Se trata de una enorme cabeza de piedra con el cuerpo enroscado en forma de pirámide. En la cabeza muestra una cresta o voluta, y encima unas esferas que podrían ser estrellas o cascabeles. Al igual que en la vasija de Zaachila tiene las fauces abiertas mostrando los colmillos (Westheim, 1957: 50-51). En la parte

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

posterior muestra la fecha Nahuí Acatl o cuatro caña, nombre calendárico del fuego (Matos, 1979: 428-429).



Xiuhcóatl, escultura Mexica del MNA en Gendrop, 1970: 262, Fig. 289

Por otro lado en el juego de pelota prehispánico, la pelota de hule representaba al sol y las cuatro divisiones de la plaza; dos claras y dos oscuras, simbolizaban al mundo del sol y al mundo inferior. Si el jugador pasaba la bola por el aro con la serpiente de fuego o Xiuhcóatl, significaba la puesta del sol, su hundimiento en la tierra, la noche el frío y la muerte (Westheim, 1957: 22).

Diseño secundario
Plumas de águila



Plumas de águila, Zaachila
vasija 7-2641

Las plumas de águila son atributos del sol y los de los guerreros. Se representan en los cuauhxicalli o "jícara de águilas", nombre dado a las vasijas en que se depositaban los corazones y la sangre de los sacrificios (Matos, 1979: 429). En el lenguaje metafórico, según Fray Andrés de Olmos, era labrador y macegual riahual de Huitziopochtli, señor de la guerra y dador de mantenimientos. Símbolo de la luz solar e importante personaje en la leyenda de los soles (citado en Macazaga, 1985: 24-25).

La solar Xiuhcóatl serpiente de fuego se asocia sin ningún problema a las plumas de águila que fungen complemento y afirmación de su carácter solar, diurno, caliente y vencedor de la muerte. La vida es perecedera, pero no la energía vital. Por eso hay fuerzas destructivas y creadoras que constituyen el universo. Sus encuentros determinan el cosmos: un juego de fuerzas antagónicas que se destruyen y se recrean en ciclos.

6.19.- Vasija Número: 19
 Número Anterior: 286
 Número de Catálogo: 7-2636
 Número de Inventario: Sin No.



vasija 7-2636



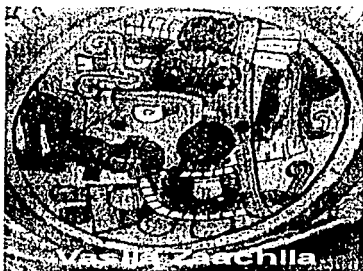
Vasija Zaachila

vasija 7-2636

Se trata de un cajete trípode con diseños muy similares a los códices, consta de tres cabezas antropomorfas: una en el fondo de la vasija y dos en las paredes; y tres cabezas zoomorfas: un ocelote, un quetzal y un mamífero de color oscuro, probablemente un coyote.

De nuevo, las figuras de hombres y animales son semejantes en su estilo a las de los códices mixtecos como el *Vindobonensis* y los del grupo *Borgia*. Esta vasija muestra además, soportes de pezuña de venado. Cajetes con soportes de patas de venado, cabezas de serpiente o venado se observan como ofrendas de chocolate o pulque en los *Códices Nuttall*, página 5, *Vaticano B*, página 64, entre otros. Ver Capitulo IX de formas y usos de la cerámica.

Diseño principal
 Tonatiuh, Deidad Solar



vasija 7-2636

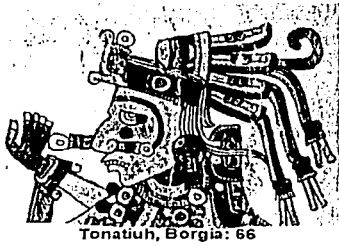


Tonatiuh, Zaachila

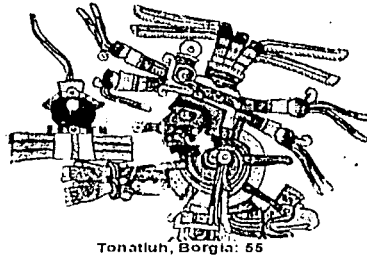
vasija 7-2636

Es el señor del sol, era la máxima fuente de energía y calor del universo. Por eso se le conoce por diversos nombres como: "el luminoso o el que calienta", Pitzintecuhtli Xiuhpillontli o el joven precioso; Temoctzin o el que baja; Tepan Temoctzin, el que baja a nuestro favor; Tonámetl, rayo o calor de luz; Yaomiqui o muerto en la guerra, Ipalnemouani, Aquel por quien vivimos (González Torres, 1991: 182-183).

TESIS CON
 FALLAS DE FON

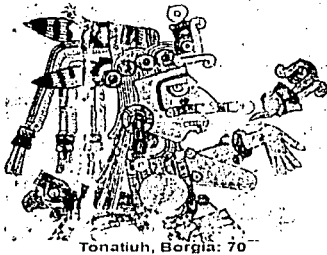


Tonatiuh, Borgia: 66

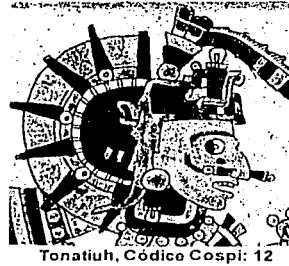


Tonatiuh, Borgia: 66

Como deidad, el sol era representado tanto de forma simbólica como de manera antropomorfa. De ésta última se le representaba con un gran penacho de plumas de águila y una banda con discos probablemente de oro y una cabecita de ave preciosa o *xiuhtotótl* al frente. Mostraba pintura facial consistente en una línea roja curva que rodea la frente hasta la nariz y en las mejillas se observan dos círculos rojos bajo el ojo. El ojo de la deidad muestra la mitad en blanco y la otra en rojo (Idem).



Tonatiuh, Borgia: 70

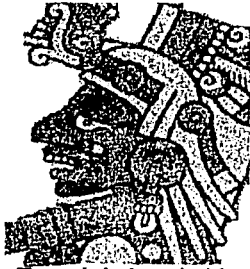


Tonatiuh, Códice Cospi: 12

En el pecho luce un pectoral de oro y en su taparrabo tiene plumas de águila. Entre sus formas simbólicas encontramos representaciones como ollin o movimiento, que era el décimo séptimo signo del calendario. Entre los mexicas se le representaba como se observa en la piedra del sol del MNA, como un rostro rodeado de rayos (Idem).

Como atavío de personajes de la nobleza, se observa una figura muy semejante en el reverso del *Códice Vindobonensis*: XI. Muestra al igual que el personaje en la vasija el tocado de ave en diadema con cuentas y plumas, la pintura facial que consiste en una línea roja alrededor de la frente y pintada la parte inferior del rostro, también porta el pectoral con cascabeles y la orejera redonda. Es el señor 5 Lluvia, Movimiento del Sol, quien se casó con la señora 13 Lagartija, Mariposa Preciosa. Personajes con atavíos similares se encuentran en las páginas V, III y II del mismo manuscrito y son el señor 5 Movimiento, Humo del Cielo; el señor 12 Lagartija, de Pie de Monte que se Abre; y el señor 4 Lagartija, Hombre Serpiente que carga el Cielo. Es probable que se trate de atavíos propios de señores importantes (*Códice Vindobonensis*: XI). Por otro lado, en el *Códice Borgia*, página 66, se observa una figura muy similar a la de la vasija, incluso con el círculo junto

a la nariz además de los otros atributos antes mencionados y el dios Sol Tonatiuh (Códice Borgia: 66).



Tonatiuh, Laud: 14



Región de Oaxaca en
González, 1990: 183

Tonatiuh se asocia también con Tonacatecutli señor de los mantenimientos, él y Xiuhtecuhtli llamaron a Nanáhuatl para que se arrojara al fuego y se convirtiera en sol. Cuando llega al cielo lo colocaron en un trono de plumas de garza. De ahí su relación con también con el fuego, como se observa en esta figura con sus volutas de humo y su marco de pequeñas plumas blancas. Las plumas blancas generalmente eran de garza eran propias de Tláloc y de los dioses del pulque (Graulich, 1999: 99) (Sahagún, 1958: 118, 120, 130, 138)

Diseño secundario

Xiuhtecuhtli, Señor del Fuego

A pesar de la pintura facial solar esta figura fue identificada por las volutas de humo en la barbilla como el señor del fuego. Además, cuenta con otros atributos de esta deidad, como son: la barbilla teñida de oscuro con hule. Según algunos cronistas (pero no en este caso), porta también penacho de plumas verdes a manera de llamas de fuego, borlas de plumas como pendientes de las orejas y orejeras de turquesas que sí porta este personaje (Sahagún, 1956: 40).



Deidad Solar, Zaochihli
vasija 7-2636



Vasija Zaochihli
vasija 7-2636

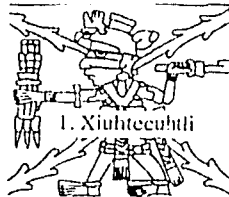
Xiuhtecuhtli en la cosmología azteca era el dios del fuego. Se le conoce también como Ixcozauhqui el cariamarillo; Cuezaltzin o llama de fuego; Huehuetéotl, el dios viejo y Tota y se le tenía también por padre. Era quien calentaba los baños y los

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

alimentos, y también hacía la sal y la miel (Ibidem: 39-40 y 62). Xiuhtecuhtli era también investidor de soberanos (Heyden, 1972: 3-10).

A esta divinidad se le hacía fiesta cada año al fin del mes llamado Izcalli o fiesta de los difuntos grandes. Ataviaban su imagen, se le ponía en un altar y se le decapitaban codornices y se ofrecía la sangre de las aves. Además, se le ofrecían copal, pastas de *huautli*. Sus sacerdotes eran viejos y le cantaban y le bailaban y hacían sonar *teponaztlis* y sonajas. La gente del pueblo cazaba ranas, culebras y *axólotles* y los tostaban al fuego antes de dárselos de comer a los niños, y los viejos bebían *octli* o pulque derramando un poco a los cuatro rumbos del universo. Cada cuatro años se le hacía a este dios una fiesta muy solemne en la que sacrificaban esclavos y cautivos y todos incluyendo los niños bebían, pulque. Estos últimos eran llevados a cuestas al templo del señor Ixcozauhqui y ahí les agujereaban las orejas (Ibidem: 39-40 y 93).

Xiuhtecuhtli es el pilar que traspasaba todo el universo, desde el inframundo, el Mictlán, pasando por la tierra reino de Coatlicue hasta lo alto del cielo. Xiuhtecuhtli asistía a los espíritus de los difuntos durante su reabsorbimiento en la tierra (Cotterell, 1979: 366). Podemos ver a Xiuhtecuhtli como señor del centro en la primera página del *Códice Fejérváry-Mayer* (Gutiérrez, 1988: 55).



Xiuhtecuhtli, *Códice Fejérváry-Mayer*: 1

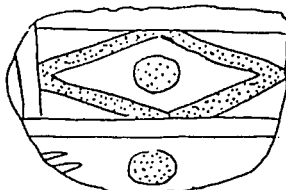
Entre los pueblos nahuas los nueve señores de la noche eran encabezados por el dios del fuego, quien calentaba la tierra, para que el joven dios del maíz no sucumbiera ante la oscuridad, la noche y el frío (Westheim, 1957: 81). En el *Códice Troano*, que es una especie de calendario agrícola, se describe el cultivo del maíz donde se observa al dios del fuego encargado de quemar los árboles y calentar la tierra (Ibidem: 89).

En el doceavo mes se celebraba la fiesta llamada Teotleco, que quiere decir la venida de los dioses, donde Yacatecuhtli, dios de los mercaderes y Xiuhtecuhtli dios del fuego llegaban al último, con un día de retraso porque decían que eran viejos y no caminaban tanto como los demás (Ibidem: 196). Asimismo, los mercaderes mexicas antes de partir se encomendaban a Xiuhtecuhtli ofreciéndole banderas de papel y hule (Sahagún, 1956: 493).

Los braseros teotihuacanos nos dan una idea de la complicada iconografía del dios del fuego pues como rompecabezas se van uniendo piezas tales como flores, cruces, mariposas, plumas, conchas y muchos otros elementos que nos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

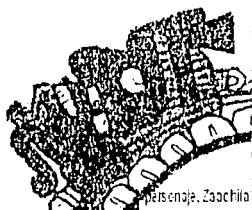
representan un estado finito e inmóvil y los hogares divinos eran los braseros. (Séjourné, 1964: 169-170). Las innumerables hogueras alrededor de las cuales se centraba la vida prehispánica eran afirmaciones de tareas espirituales y esperas transfiguradoras (Ibidem: 172). Los braseros mesoamericanos de alguna manera asumen la forma del glifo del fuego de triángulo con rectángulo atravesado como fuego temporal, o un rombo con un punto en el centro como fuego eterno. Generalmente los braseros son bicónicos también pero de vértices encontrados donde éstos desaparecen uno dentro del otro, marcando la línea de encuentro de los dos impulsos creadores, o en el caso de los braseros teotihuacanos, se parecen directamente a su glifo. Situadas en su interior las brasas marcan la línea de encuentro de dos impulsos creadores, líneas de fuego que la jeroglífica señala por la piedra preciosa, símbolo del corazón humano ver figura (Ibidem: 172).



aplicación cerámica de brasero
ceramoteca de Teotihuacan

Diseño secundario

Personaje de rostro negro, Ixtlilton



Personaje, Zaachila
vasija 7-2636

Desconocemos la identidad plena de este personaje, por el rostro negro, podemos suponer que se trate de Tezcatlipoca Negro, o más probablemente de Ixtlilton, el negrillo también llamado Tlaltetecuin. Quien se representaba con la cara negra y una cresta de pedernales. Era señor de la medicina y el pulque (Sahagún, 1956: 43-44).

Sin embargo, no se encontraron figuras que se identificaran con ésta en los códices indígenas consultados. Sólo se puede inferir que las tres figuras: la central y la de rostro rojo y la de rostro negro de las paredes de las vasijas se asocian al fuego por las volutas de humo que las rodean.

Dios Viejo del Fuego

Huehuetéotl, el dios viejo del fuego, es otra versión más común del dios del fuego. Es el antiguo dios original, progenitor del género humano y era rey de todos los dioses (Durán, 1951: 467). Señor de la superficie de la tierra, su morada es el

ombliquo de la tierra. Sus emblemas sugieren la materia ígnea: el pájaro azul que se observa en la diadema de esta vasija, que adorna en los códices su penacho. El pectoral derivado de mariposa, evocación también de la llama, su relación con el perro, símbolo de fuego con la fecha 1 Perro que es otro de sus nombres. Ya que Huehuetéotl era padre de alguna manera del género humano, sabemos que la naturaleza del hombre que fue creado en varios intentos y en varias eras distintas; y está formado no por un elemento, sino por dos elementos básicos (Séjourné, 1964: 160-161).

Diseño secundario
Quetzal en náhuatl, o tida ii en mixteco



El ave que se observa probablemente sea un quetzal. El quetzal fue una ave muy importante, sobre todo para embellecer. Se usaron profusamente en tocados y otros atavios llamados *quetzalpatzactli*. Se observan en códices, lápidas, pinturas murales, figurillas, etcétera y servía también para indicar posición social. (Beyer, 1979: 300 y 302).

Diseño secundario
Perro Xólotl

En la pared interna de la vasija se observa la cabeza de un mamífero no plenamente identificado. Presenta grandes incisivos y lengua de fuera.



Pudiera tratarse de Huehucóyotl, el viejo coyote, regente la cuarta trecena (Gutiérrez, 1988: 51). Como el que se observa en el *Códice Vindobonensis*: 46, o en el Borbónico: 4. Sin embargo, creemos que se trata de un perro, como los que se observan en el *Códice Vindobonensis*: 49, donde se observa al señor Xólotl de Jade y Xólotl de oro. Éste último es una deidad solar, identificado como una forma de Tonatiuh. Como Xólotl de jade se identifica como señor de las riquezas en el *Códice Vindobonensis* (Libro explicativo: 89 y 244).



Xólotl de jade,
Vindobonensis: 49



Xólotl de oro,
Vindobonensis: 49

Diseño secundario

Jaguar u ocelote, *océlotl* en náhuatl, *kuiñi* en mixteco



Vasija Zaachila
vasija 7-2636



Vasija Zaachila
vasija 7-2636

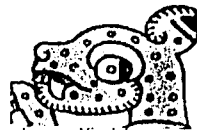
Es el jaguar décimo cuarto día del calendario (González Torres, 1991: 27). Se sabe que el mundo inferior es representado por algunos animales en los que hay un carácter común: su naturaleza fría y acuática. Este mundo inferior es femenino, acuático, frío y oscuro por lo que se relaciona con la rana, el sapo, el lagarto, la serpiente y el pez sierra, de los cuales se compone el mítico monstruo de la tierra. Pero de este mundo es también el *océlotl* que era para la mentalidad prehispánica también de naturaleza fría. Según los informantes de Sahagún era de carácter acuático y en la lista de remedios aparece la carne de jaguar para enfriar el cuerpo del viudo, para que no fuera atormentado por los deseos carnales (López Austin, 1973: 7-8).



Jaguar, Zaachila

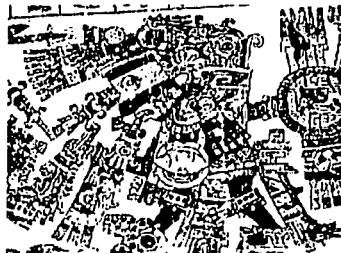


Jaguar, Nuttall: 82



Jaguar, Vindobonensis: 9

El concepto del dios jaguar que en el centro de México se transformó en Tezcatlipoca debe haber nacido en la zona de bosque tropical del Golfo de México. El culto al jaguar aparece desde épocas tempranas, los altares de La Venta demuestran ya una gran complejidad religiosa y el simbolismo que se manifiesta en la decoración plástica permite concluir que existía el culto al dios jaguar (Westheim, 1957: 250). Es nocturno y se le asocia a la observación de los cielos, existe una escultura de jaguar en el museo de Villahermosa, Tabasco en el que el jaguar o el dios jaguar o el sacerdote que lo representa lleva una máscara y la mirada se dirige hacia arriba, estudiando el cielo y los astros (Ibidem: 256).



Tezcatlipoca, Borgia: 17

Relacionado con el dios jaguar es el señor de las cuevas, el eco de la montaña y dios de los temblores, el corazón del cerro Tepeyolótl. Así mismo, se tenía por vigilante y protector de las milpas, era Tezcatlipoca que devoraba a los animales que roen las plantas de maíz (Ibidem: 90). Tezcatlipoca el señor de todos lados, cuando andaba en la tierra movía guerras y discordias, y por esto lo llamaban Nécoc Yáotl (Sahagún, 1956: 31).

En la quinta fiesta llamada Tóxcatl renacía Tezcatlipoca y se le ofrendaban un mancebo bien cuidado durante un año (Ibidem: 81) y aves a las cuales se les cortaba el cuello. Las mujeres se vestían y bailaban alrededor de su templo y ya de noche todos de todas partes bailaban. Y las mujeres se abrazaban y bailaban con sus collares de maíz tostado. Esta fiesta se realizaba a finales de abril (Sahagún, 1950, quinta fiesta: 12).

Para los zapotecos las fauces del jaguar eran el mundo. Quizá sea un concepto adoptado de los olmecas, como se puede observar el Altar 5 de La Venta (Westheim, 1957: 242). En la Estela 1 de La Venta se ve dentro de las fauces de un jaguar una figura humana que parece estar a punto de salir. El monumento 2 de Izapa es la representación de unas fauces de jaguar que forman una especie de marco alrededor de la figura humana sedente esculpida en alto relieve. Algunos investigadores creen que esos nichos representan la mítica cueva o las siete cuevas de Chicomóztoc, legendario lugar de origen de muchos grupos de Mesoamérica, como los chichimecas, los mexicas y otros. Según Westheim se trata también de la resurrección del dios del maíz (Ibidem: 244).

Como podemos iconográficamente los jaguares de Zaachila son muy similares a los del *Códice Nuttall*.

Diseño secundario
Plumas



vasija 7-2636

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En esta vasija se aprecian dos veces plumas. Unas pequeñas blancas en la parte interna y unas grandes color naranja en las paredes externas. Se dice que las plumas de ave cuetzalin o papagayo eran rojas; las de chamolli eran coloradas como la grana; las huitzilin eran de varios colores; las de quecholli y teocquecholli, rosadas; las de *quetzalhuitztli*, verde claro; las de *quetzaltotótl*, verdes; las de *teozánatl*, *tzinitzcan* y *xiuquecholli* azules y las de *zacualtótótl*, amarillas (Macazaga, 1985: 48-49). Las de esta vasija probablemente se relacionan con las plumas de águila, pues acompañan a una figura central que es una deidad solar. Mientras que las pequeñas plumas blancas que enmarcan a la divinidad principal son como se mencionó antes, o bien son plumas de garza eran propias de Tláloc y de los dioses del pulque (Graulich, 1999: 99) (Sahagún, 1958: 118, 120, 130, 138)

Soportes de Pezuñas de Venado



vasija 7-2636

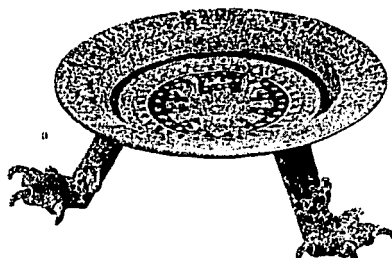


Ofrenda pata de venado
Borbonco 20

Esta vasija muestra soportes de pezuñas de venado. Estos animales eran símbolos de la caza y la velocidad (Aguilera, 1985: 26-27). Pero la interpretación mítica no se limita sólo al aspecto, sino que se basa en las concepciones cósmicas del hombre. Y en el contexto de la tumba y la muerte comparten significaciones en infinidad de mitos transformándola en una nueva creación, en otro nacimiento. Aunque que la reunión de Tonatiuh el dios sol, con un quetzal, con Xólotl, Ixtlilton, Xiuhtecuhtli, con pezuñas de venado y plumas como complemento es muy difícil de interpretar. Podemos deducir su carácter solar y de renovación. Por otro lado, Tonatiuh el sol y Xiuhtecuhtli el fuego, en ocasiones se funden en un mismo concepto que es el calor y la vida. Así se ha interpretado en algunos documentos como aparece en el *códice Fejérváry* : 34.

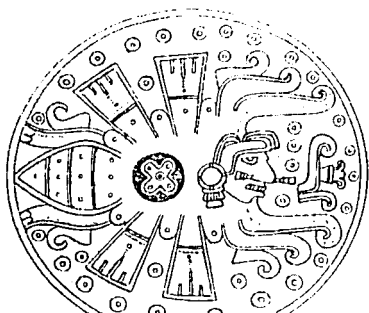
Por otro lado, vasijas con esta forma se presentan muy a menudo con ofrendas de pulque como se puede en los códices. **Ver Capítulo IX de formas y usos de la cerámica.** Y el pulque era la bebida de la inmortalidad. La fiesta del señor del fuego en sus diferentes formas: Ixcozauhqui, o Cuezaltzin, o Huehuetéotl, se llevaba a cabo al fin del mes Izcalli. En esa fecha no se debía tocar el fuego, pero los niños comían lagartillos de agua y otros animales tostados en el padre fuego y en la noche los viejos tomaban pulque, derramando a los cuatro rumbos del universo antes de beber honrando así al fuego. Y cada cuatro años se le hacía una fiesta más solemne donde todos bebían pulque, incluso los niños (Sahagún, 1956: 39-40).

6.20.- Vasija Número: 20
Número Anterior: 265
Número de Catálogo: 7-2657
Número de Inventario: 10-79133

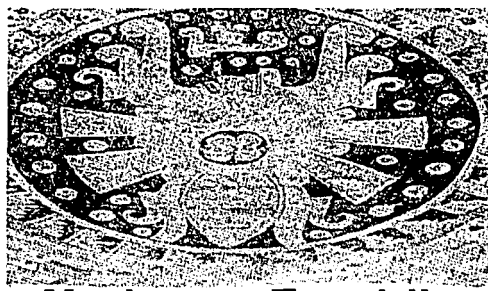


Vasija 7-2657

Se trata de un plato trípode con soportes de garra de jaguar sumamente realistas que presenta diversos diseños antrozo-zoomorfos y simbólicos pintados en color naranja sobre guinda y negro. En el fondo se observa en el centro una mariposa con rostro humano, en el borde muestra cabezas de venado y plumones con diversos símbolos de año. Esta especial pieza cerámica tiene el delineado más fino y preciso de toda la colección Mixteca del MNA.



Mariposa, vasija 7-2657 Zaachila
Valles Centrales, Oaxaca



Mariposa, Zaachila
vasija 7-2657

Diseño Principal **Mariposa**

En el centro se observa una mariposa color naranja con rostro humano. La mariposa era divisa de los guerreros como se puede ver en la Matrícula de Tributos y en el Códice Mendocino (en Beutelspacher, 1988: 19). Se observan a menudo en los murales de Teotihuacan, por ejemplo en Tepantitla (Angulo, 1996: 90-91) y son símbolos también de la diosa Xochiquetzal representante de la belleza, el amor carnal, las flores y la vegetación (Ibidem: 27) Por otro lado, puede ser Itzpapálotl, que es básicamente una deidad de la tierra, diosa de la fertilidad

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Mariposa, Telleriano Remensis: 18

acuática y subterránea (López Austin, 1994: 194), pero a la vez es compleja como todas las del panteón mesoamericano y en la fusión de divinidades que conforman un dios corresponden a un momento del mito o del ciclo cósmico. Tiene atributos de las deidades del fuego, en especial de Xiuhtecuhtli y Chantico; de Mixcóatl asociado a la cultura chichimeca; de Tlahuizcalpantecuhtli y de Xipe Tótec (Ojeda, 1986: 34-35). Concebida como diosa de la tierra de características nocturnas, mortuorias y maléficas, o sea como un númen de la tierra o Tzitzimitl. Es una de las deidades principales junto con Mixcóatl del grupo tolteca-chichimeca. Es dueña de los animales y se le agradecía la cacería ofrendándole corazones de ciervo.

Adquiere carácter agrícola al volverse estos grupos sedentarios en Tula, Hidalgo y se le asocia con el desmembramiento hacia el Postclásico Tardío. Entre los mexica no es una diosa principal pues se encuentra sujeta al dios de la guerra Huitzilopochtli, pero adquiere carácter militar (Ibidem: 87-89).

Como ejemplo tenemos una escultura en Tula, Hidalgo que representa a la diosa de la tierra Tzitzimitl, o la mariposa que se encuentra en la caja de piedra de la sala Mexica del MNA y que la muestra como Mocihuaquezqui (Ibidem: 15-16). No tenemos elementos en la vasija para identificar si el personaje mariposa de la vasija es masculino o femenino. Tampoco tenemos la certeza de que se trate de la mariposa nocturna *Rothschildia Orizabae* que aparece en el monumento mexica de piedra del MNA de Itzapapálotl pues su tratamiento no es muy realista y no muestra los cuatro "espejos" característicos. Sin embargo, Itzapapálotl si aparece de manera análoga en los *Códices Borgia, Vaticano B, Vaticano Ríos, Borbónico, Telleriano Remensis y Tonalámatl de Aubin* pues se presenta como un ser humano provisto de un disfraz de mariposa.



Mariposa de oro
M. de Albar, Oaxaca



Insecto, Borbónico: 3



Insecto, Borbónico: 8

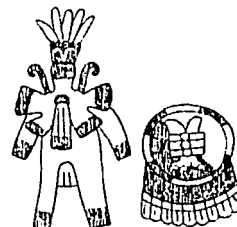
Se identificó a Itzapapálotl como representante de las Cihuateteo, relacionada con Tamoanchan, y la relación de este númen con las Tzitzime que tienen un carácter astral (Ibidem: 19) (Heyden, 1974: 3-14). Éstas eran criaturas monstruosas que según las creencias míticas habitaban el segundo cielo (Matos, 1979: 456). Itzapapálotl se relaciona también con otros animales nocturnos como son *tócatl*, *araña* y *cólotl*, alacrán,

todos ellos asociados al Tlaltecuhltli, señor de la tierra (Ibidem: 428). Por otro lado, Lewis Spence piensa que Itzpapálotl y Mixcóatl fueron dioses estelares chichimecas, que al volverse agricultores sedentarios la convirtieron en deidad de los mantenimientos (Spence, 1923: 226-227). En el canto de Teteo Innan (*Cantos a los Dioses*, Sahagún, traducción de Garibay, 1956: 893-903) le da un carácter terrestre y dice que Itzpapálotl es la Diosa Madre en su versión nocturna y que por eso es una mariposa negra como la obsidiana (Ojeda, 1986: 20).

Nicholson en su estudio sobre religión considera a Itzpapálotl como una diosa de la tierra relacionada con la guerra para nutrir la tierra junto con el sol, relacionada con las Cihuateteo (Nicholson, 1959: 161-178). Doris Heyden en su estudio de las diosas madre se refiere a ella como la diosa madre, considerándola terrestre y lunar, diosa guerrera, patrona de las Cihuateteo y de filiación chichimeca (Heyden, 1974:13).

Introducida a Mesoamérica por los chichimecas de Mixcóatl más conocidos como toltecas chichimecas después de fundar Tula, Hidalgo su culto puede identificarse en Tlaxcala, Huejotzingo, Valle de Puebla y en muchos lugares de Oaxaca como Pochutla, donde hasta el siglo XVI se siguió adorando en forma de una vieja a la cual sacrificaban seres humanos extrayéndoles la sangre y el corazón (Ojeda, 1986: 28-29).

Itzpapálotl es una diosa de la tierra relacionada fuertemente con el sacrificio y la muerte, pero en la vasija no se observan sus atributos principales como círculos en las mejillas y la mandíbula descarnada (Ibidem: 32). Por otro lado, se relaciona con la guerra, las mariposas eran también los espíritus de los guerreros muertos e inclusive Itzpapálotl fue insignia de algunos capitanes mexicas, que era hecha de plumas preciosas y oro.



Traje de guerrero mariposa, Matricia de Tributos en Nicholson, 1994: 112

Por otro lado, la mariposa es también evocadora de la llama del fuego, dios soberano entre los demás dioses, cuya morada forma el ombligo de la tierra y que porta un pectoral de mariposa (Séjourné, 1964: 159-160).



Mariposa, aplicación cerámica Teotihuacan



Mariposa, aplicación cerámica Teotihuacan

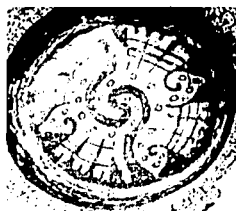
Estas mariposas provienen de sahumerios teotihuacanos. En los murales de este sitio se observan mariposas revoloteando en el Tlalocan. En esta representación del palacio de Tetitla el dios de la lluvia aparece como dador de vida, de fertilidad a través de la lluvia y también con gran simbolismo metafórico

como aquel que brinda las cosas preciosas, pues de sus manos abierta surgen dos ríos con joyas. Se nos devela la escena del Tlalocan, la casa azul de Tláloc en el oriente, interpretado como el paraíso reservado a los protegidos de Tláloc, lugar de canto, de juegos de deleites acuáticos entre mariposas y libélulas que vuelan a la orilla de ríos bordeados de plantas de cacao, flores y milpas (Gendrop, 1970: 62). La mariposa es una de los 13 volátiles simbólicos del Tonalámatl, como por ejemplo el del *Códice Borbónico*: 9.



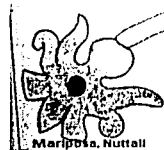
Mariposa, Borbónico: 9

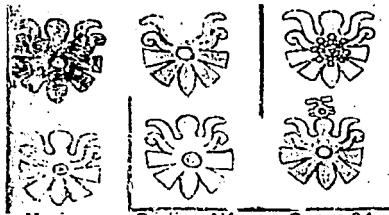
Por otro lado podría ser la representación del escudo de un señor principal, Sahagún menciona entre los atavíos de los guerreros una "rodela" hecha de plumas y que el centro de ella era de oro y en él había una mariposa labrada. Esta mariposa era Itzapapálotl y se hacían de oro con ojos, uñas, pies y cejas y dos manojos de plumas a manera de cuernos. O bien era Xochiquetzalpapálotl también hecha de oro (Sahagún, 1956: 461).



Mariposa 7-2434
Zahuatlán, Oaxaca

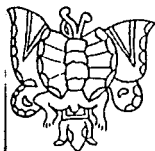
Las representaciones de mariposas en Mesoamérica prehispánica se observan diferentes soportes como son: códices, vasijas, pinturas murales, sellos, etc. A la mariposa se le asocia desde épocas muy tempranas con las flores, las llamas de fuego y las almas. Posteriormente sus atributos la relacionaron al movimiento y al planeta Venus. Esta asociación se debe a ciertas similitudes entre el planeta y estos insectos como son: las cuatro fases de su lapso de vida. Sus dos entidades: la matutina y la vespertina. De manera que la mariposa es símbolo también de Quetzalcóatl (Rorrero, Gutiérrez y Echeverría, en De la Fuente, 2001: 453).



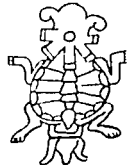


Mariposas, Códice Alfonso Caso: 34

Como podemos observar, las mezclas de mariposas con otros animales no son raras en las representaciones prehispánicas. En los códices observamos las mariposas-tortuga y en las vasijas de Zaachila tenemos serpientes-mariposa.



Mariposa-tortuga, Becker II

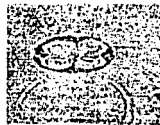


Mariposa-tortuga, Becker II



Mariposa, Nuttall: 93

Es necesario aclarar que los elementos iconográficos de un códice a otro y a la vasija varían considerablemente y que un detalle importante es que la mariposa de la vasija ostenta en el centro del cuerpo un símbolo de oro, *teocuitlatl* que quiere decir excremento de los dioses. Ver lámina comparativa número 8. El dios patrono de los orfebres mixtecos era Xipe Totec (Sahagún, 1956: 56), también asociado a la primavera. Xipe o nuestro señor el desollado, es considerado dios de la fertilidad, de la primavera y de la renovación, es también uno de los dioses más antiguos de Mesoamérica (González, 1991: 200). Creemos que todos estos atributos hacen alusión a los espíritus de los guerreros que se convertían en mariposas.



Símbolo de oro, Zaachila
vasija 7-2657

Diseño secundario
Símbolo de Año



Símbolo de Año, Zaachila
vasija 7-2657

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este símbolo es tradicionalmente mixteco, en este caso se le representa como un círculo con un trapecio acompañados por plumas. Como podemos observar en materiales diversos como cerámica, hueso, piedra hay muchas representaciones de él.



Hueso 7-3201



Códice Alfonso Caso: 33

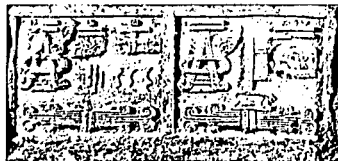
Los pueblos mesoamericanos prehispánicos daban gran importancia al tiempo. Existía un año solar de 365 días dividido en 18 meses, cada uno de 20 días más un lapso de días aciago o nemontemi en náhuatl. Entre los mexicas, durante los meses se celebraban diversas fiestas dedicadas a sus deidades. También existía la cuenta de los destinos o Tonalpohualli en náhuatl de carácter adivinatorio. Compuesto por 13 meses de 20 días comprendía 260 días conectados con fuerza del cosmos y bajo protección de algún dios particular, se relaciona a un rumbo, a un color y a un augurio (González Torres, 1991: 24).



Vasija 1058, MRO



Año tallado en hueso
La Mixteca, 7-2504



Lámpida de Cuillapan, MNA

Diseño secundario

Grecas, Plumas y Venados

Estos diseños giran alrededor de la figura principal. En su carácter de deidad terrestre Itzapálotl necesitaba sangre para alimentarse, y el alimento de Itzapálotl eran sin duda los corazones, y se dice que desde la época chichimeca era alimentada con corazones de venado (Ojeda, 1986: 38). Así nos lo confirma Sahagún en el canto a Teteo Innan que dice que nuestra madre, mariposa de obsidiana se nutrió con corazones de ciervo (*Cantos a los Dioses*, Sahagún, traducción de Garibay, 1956: 893-903). Esto hace bastante sentido si observamos que el resto de la decoración de la vasija son cabezas de venado y plumones con el trapecio del año.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Grecas, Zaachila

vasija 7-2657

Por ser una Tzitzimitl, uno de esos seres estelares terroríficos asociados al desmembramiento de sacrificados cuyas características principales según la tradición huasteca, son las de despedazar y comer seres humanos, tiene un importante papel en la fertilidad y regeneración agrícola para que de los huesos surjan nuevas plantas (Ojeda, 1986: 42).

Creemos por el entorno funerario y los diseños en la vasija que nos hablan de una ofrenda funeraria simbólica de carácter sacrificial, tal vez de corazones de venado.

Diseño secundario

Venado, mázatl en náhuatl o idu en mixteco

Los primeros mixtecos, dos hermanos hijos de la pareja celeste primordial o dualidad divina Uno Ciervo o Culebra de León y una diosa muy hermosa llamada también Uno Ciervo, o Culebra de Tigre. En otros relatos sus nombres corresponden al día de su nacimiento y uno es el dios serpiente y el otro es el dios águila, animales en los que podían convertirse respectivamente (García, en López Austin, 1990: 64). **Ver vasija 6 de esta misma sección.**

Diseño secundario

Cuentas

Alrededor de la mariposa se observan pequeños discos que indican el sentido glífico de precioso, no son simples adornos circulares, sino complemento añadiendo nociones de calidad al diseño principal. **Ver vasijas 11 y 12 de esta misma sección.**

Diseño secundario

Garras de jaguar



Garra, Zaachila
vasija 7-2657

Los soportes simulan las garras de jaguar con las uñas extendidas. Este animal de la noche hacen alusión probablemente al carácter nocturno y fúnebre en el contexto de la tumba.

TESIS CON
FALLA DE COPIADO

El jaguar como se ha visto en los números 2, 19, 27, 28, y 29 tiene innumerables simbolismos, ante todo como un ser de la noche. **Ver lámina comparativa 16.** Por otro lado, este animal cuando era cazada era aprovechado de muchas maneras: con su piel se hacían vestidos, tocados, capas, asientos, para hacer tambores, para hacer bolsas, etcétera, y sus huesos fueron utilizados para tallar escenas tipo códice como las que tenemos en el ajuar funerario de la tumba 7 de Monte Albán (Westheim, 1957: 121).

En los murales de Bonampak hay una escena a varios personajes: sacerdotes y servidumbre ataviando con un rico tocado de plumas al dirigente y extienden a sus pies pieles de jaguar, símbolos de realeza (Ibidem: 126).

En los murales de Chichen Itzá en el templo de los guerreros se observa en una de las paredes una procesión de guerreros y sacerdotes; en un friso encima del altar se despliega la serpiente emplumada símbolo de Kukulcán deidad principal de la ciudad y en la bóveda aparece otro animal sagrado, el jaguar símbolo de las estrellas.

Como se mencionó, estos animales eran usados para un sinnúmero de rituales, incluyendo la danza. En la corte de Moctezuma se ejecutaban danzas sagradas multitudinarias llamadas *Macehualiztli*. Se realizaban después de la comida y los participantes eran más de 400, los hombres más notables del reino –de ahí su nombre-, ricamente ataviados con penachos, o bien con máscaras de águilas, jaguares, caimanes y otros animales (Westheim, 1957: 194n).

Como se observa en los yugos totonacos el mismo monstruo de la tierra parece ser un híbrido entre un tigre y un reptil entre cuyas fauces aparece una cara humana que se piensa alude al individuo entregado a la tierra (Westheim, 1957: 290).

La mariposa de esta vasija como vimos puede ser una Tzitzime del inframundo, ligada a muchas cosas como el fuego, como el planeta Venus, a las almas, a la guerra, etcétera. Pero aquí tenemos a un señor mariposa con pintura facial de divinidad solar en color naranja con un símbolo de oro. Creemos que esta composición alude al espíritu de los guerreros muertos en batalla o en la piedra de sacrificio que después de algún tiempo en el inframundo volvían a la tierra en forma de aves o mariposas. Por otro lado, también insinúa a Itzpapálotl por su contacto con el inframundo y por los venados que rodean al diseño principal.

6.21.- Vasija Número: 21
Número Anterior: 102
Número de Catálogo: 7-2634
Número de Inventario: 10-79110



Es una pequeña pieza con soportes zoomorfos de tlacuache u opossum. El cajete presenta decoración semejante a los códices. Es importante observar estos cajetes con soportes de cabezas de animales muchas veces estaban destinados a depositar ofrendas. Así los observamos en la vasija con una ofrenda de pulque y otra de cacao, ambas en la página 5 del *Códice Nuttall*, y en la ofrenda a Xólotl, con una pata de venado en el *Códice Vaticano B*, página 64 anv. **Ver Capítulo IX de formas y usos de la cerámica.**

Diseño principal
Ehécatl Quetzalcóatl

Este cajete muestra en el fondo el rostro de Ehécatl Quetzalcóatl, patrono de los sacerdotes se le representaba de muchas maneras: como Quetzalcóatl antropomorfo se le representaba como en esta vasija con la máscara del viento, que era una especie de pico de ave, muchas veces porta un pectoral de caracol cortado o *ehcacózcatl* y en la mano lleva un bastón de asociaciones estelares. Se le consideraba patrón del calendario y de la escritura. dios del viento y en contextos calendáricos segundo día del calendario de 260 días (González Torres, 1991: 27). Era muy importante también porque el sol avanzaba por el cielo gracias a que cuando nacía lo ponía en marcha el dios del viento (Westheim, 1957: 18). Fue muy significativo entre los mixtecos y gran parte del *Códice Borgia* está dedicado a él (Ibidem: 144-146).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



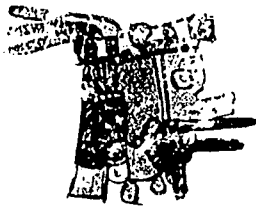
Ehécatl-Quetzalcóatl, vasija
Zaachila 7-2634



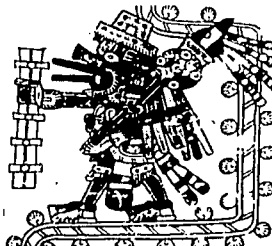
Ehécatl-Quetzalcóatl, vasija
Zaachila 7-2634

El personaje en esta vasija muestra además del pico, la pintura facial típica de este personaje en Oaxaca y que consiste en una línea vertical que le atraviesa el rostro cruzando el ojo redondo hasta la máscara bucal. Así se ve al señor 9 Viento en el reverso del *Códice Vindobonensis: IV*.

Podemos ver a este importante personaje en muchas representaciones del Posclásico. Por ejemplo, en el anverso del *Códice Vindobonensis: 48* aparece el dios del viento que baja a la tierra. Entre las estrellas se abre el cielo y de la abertura sale una escalera por la cual viene descendiendo Ehécatl ataviado con su pico de ave.



Ehécatl-Quetzalcóatl, Vindobonensis: IV



Ehécatl-Quetzalcóatl, Vindobonensis: 48



Tumba 7

En un pectoral de falsa filigrana de oro de la tumba 7 de Monte Albán se observa la cabeza descarnada de un guerrero y sobre el pecho en fino altorrelieve una figura de Ehécatl con las mismas características: la máscara bucal de pico y pintura facial de una línea vertical que cruza el rostro sobre el ojo.

Características semejantes se observan en códices de otras regiones de Mesoamérica como los *Códices Telleriano Remensis* y el *Borbónico*.



Quetzalcóatl, Códice Telleriano: 9



Quetzalcóatl, Códice Borbónico: 3

De nuevo podemos ver este personaje con las mismas características en un fémur tallado que fue bastón de mando, correspondiente a la época Monte Albán V (González Licón, 1990: 174, fotos 74 y 75).

Así mismo en la página 46 del *Códice Nuttall*, se observan siete distintos glifos de lugares conquistados y un Ehécatl con las mismas características del personaje de esta vasija incluyendo el pectoral orlado de caracoles.



Ehécatl
hueso



Ehécatl-Quetzalcóatl, Nuttall: 46

Advocación de Quetzalcóatl, es la serpiente de plumas preciosas, uno de los cinco soles o edades cosmogónicas. Su color es el blanco y su rumbo el oeste. Es una deidad básicamente de la fertilidad que aparece desde tiempos muy antiguos en prácticamente toda Mesoamérica. Se le representaba como un dragón con plumas y durante la época tolteca el héroe cultural Quetzalcóatl es introducido en el área maya donde su culto toma gran auge (González Torres, 1991: 69).

En su advocación de dios del viento era Ehécatl y en Oaxaca se le identifica como el Señor 9 Viento. También era Venus, conocido también como Tlahuizcalpantecuhtli, o señor de la casa del alba (Ibidem: 195).

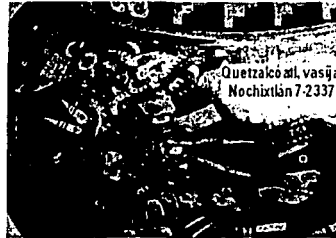
Entre las culturas mesoamericanas hay una estrecha relación entre la vida – aliento – viento – agua. El aliento es parte de la vida-alma y el aire barre el camino que siguen los dioses del agua y se relaciona con el aspecto frío de la naturaleza (Idem).

El mito de Quetzalcóatl aparece también con valor político



Escultura Ehécatl, MNA

sustentando sistemas de gobierno en Tula, entre los mixtecos y los mayas. La religión y el mito son parte del lenguaje común de Mesoamérica. A través de ellos se comprenden quienes quieren comerciar, emparentar, fundar alianzas y justificar conquistas (López Austin, 1990: 31)



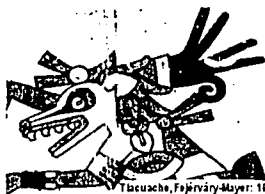
Del mismo modo que Tláloc señor de la lluvia tenía cuatro lluvias diferentes, así el dios del viento disponía -conforme a las cuatro partes del universo- de cuatro vientos diferentes. Sahagún los describe así: el viento que sopla del este es el de la región del Tlalocan, o paraíso terrenal. No es un viento violento, no impide a las canoas andar en el agua. Se le llama Tlalocáyotl. El segundo viento sopla del norte, desde el infierno y es un viento furioso que viene del reino de los muertos por lo que le temen mucho. Cuando sopla, todos salen aprisa de sus canoas porque peligran en ellas. Se le llamaba Mictlampa Ehécatl. El tercer viento llega del oeste, donde moran las deidades femeninas. No es un viento furioso, pero sí frío y permite navegar. Se llamaba Cihuatlampa Ehécatl. El cuarto viento es el viento del sur y es un viento furioso, peligroso para navegar. Arranca árboles, trastorna paredes y levanta grandes olas. Las canoas que encuentra a su paso las echa al fondo o las levanta en algo. Se le llamaba Huitzilampa Ehécatl (Sahagún, 1956: 435) (Westheim, 1957: 152).

Según un mito, Ehécatl Quetzalcóatl llevó a Mayahuel a la tierra, la cual se convirtió en maguay del cual los hombres pudieron hacer pulque (Westheim, 1957: 90-92). Quetzalcóatl también era primordial en el juego de la vida y de la muerte. En el encuentro del juego de pelota se rememora la lucha entre Xólotl o Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, convirtiéndose en cuestión crucial, pues el triunfo del dios de la noche significaba infortunios en el futuro. El campo era la plaza mágica del juego de pelota y la bola de hule simbolizaba el sol. Las cuatro divisiones de que constaba la plaza, dos claras y dos oscuras, representaban al mundo del sol y el mundo inferior. Si el jugador pasaba la pelota por el aro con la serpiente de fuego Xiuhcóatl, significaba la puesta del sol, su hundimiento en la tierra, la noche el frío y la muerte (Ibidem: 22).

Diseño secundario

Opossum, tlacuache en náhuatl, o teta en mixteco

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

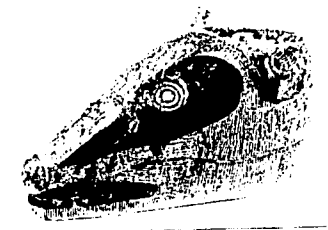


Esta vasija muestra soportes de tlatlacuache. Este animal está cargado de simbolismos diferentes, y sus imágenes en códices como el *Fejérváry, Vindobonensis, Vaticano B* y *Nuttall* lo vinculan al juego de pelota, al cruce de caminos, a la decapitación, a las ceremonias de año nuevo, a la luna y al pulque (López Austin, 1990: 13-14). **Ver lámina comparativa número 18.** Es, además, un animal considerado medicinal (Aguilera, 1985: 43-44). Pero el mito mesoamericano más importante respecto al tlatlacuache, lo pintan como una especie de Prometeo mesoamericano robando el fuego a una vieja y al hacer esto quemándose la cola por lo que desde entonces la cola pelada. Los mitos lo presentan también como astuto y tramposo (López Austin, 1990: 22-23).

Las representaciones de tlatlacuaches no son raras en Oaxaca. En el Museo Nacional de Antropología se observan varias figurillas de terracota representando este animal, una de ellas llama la atención por ser un personaje vestido de tlatlacuache, dentro de la cabeza del animal se observa la cabeza humana del sacerdote. Otra es una olla con una figurilla adosada de un tlatlacuache cuyo cuerpo es un esqueleto. Otra es una cabeza completa de un tlatlacuache pintada con pintura firme brillante y policroma, proveniente de la colección Selser, pero que por el tipo de pintura y el color de la arcilla es probable que sea originaria de Zaachila. **Ver Sala Oaxaca del MNA.**



Tlatlacuache, Oaxaca



Tlatlacuache, vasija 7-2539



Tlatlacuache, vasija 7-4653



Tlatlacuache pectoral de oro, Oaxaca

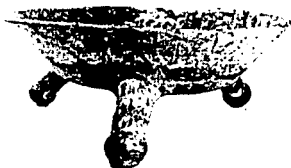
Entre las piezas de oro de la Tumba 7 de Monte Albán figuran varios colgantes elaborados en falsa filigrana: uno de ellos es un tlatlacuache adornado con volutas y pectoral de cascabeles (González Licón, 1990: 20).

Diseños secundarios **Personajes y Cabezas de Ave**

Debido a la erosión en la pintura de la vasija, no es posible identificar los personajes, lo único que se logra ver es que era de rostro negro. Tampoco es posible identificar los otros diseños que parecen ser la silueta de cabezas de ave o algún vegetal.

Para concluir, en esta vasija se observa al señor del viento con sus atavíos propios y rodeado de plumas blancas. Pero no fue posible identificar al resto de los personajes por la desgaste que esta vasija ha sufrido. Podemos decir que la vasija asocia a Ehécatl Quetzalcóatl con las vasijas de ofrendas de pulque de los códices. **Ver apartado de formas cerámicas.** Recordemos que también a Ehécatl Quetzalcóatl se le atribuye la traída del pulque al mundo cuando después de la creación de los hombres pensó en llevarles una bebida que les alegrara el corazón. Recordó a Mayáhuel, doncella guardada por su abuela, una de las Tzitzime. Se la llevo y descendieron a la tierra; y cuando la abuela despertó bajó a la tierra a buscarla junto con las otras Tzitzime y la destruyeron. Ehécatl el renovador juntó los huesos de la doncella y los enterró saliendo de ellos una planta: el maguey (Westheim, 1957: 92). Muestra soportes de tlacuache y este animal también se relaciona con el pulque. **Ver vasija 17 de esta misma sección.**

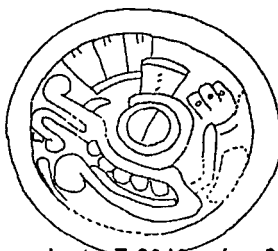
6.22.- Vasija Número: 22
Número Anterior: 99
Número de Catálogo: 7-2642
Número de Inventario: 10-79118



vasija 7-2642

En este cajete trípode se aprecia pintada una cabeza de reptil muy erosionada y plumas.

Diseño principal
Quetzalcóatl, Serpiente Emplumada



serpiente, 7-2642, núm. 22

La imagen está bastante deteriorada, pero probablemente se trata de Quetzalcóatl, en la versión de una serpiente emplumada esquemática. Es muy similar a la imagen de serpiente emplumada del Conjunto del Sol, cuarto 1 en Teotihuacán (Miller en *Codex Nuttall*: 1973). Se trata de una cabeza con ojo redondo, fauces abiertas y grandes dientes. De acuerdo con el mito, cuando Quetzalcóatl se inmoló en Tlillan Tlapallan, surgió a los ocho días por el este proveniente del inframundo provisto de flechas y convertido en planeta Venus (González Torres, 1991: 194-195).



Quetzalcóatl, Teotihuacán,
Conjunto del Sol
Cuarto 1, según Miller, 1973

En el mito del héroe cultural, dicen que cuando el sacerdote Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl vivía en Tollan o Tula, empezó la construcción de su templo poniéndole cuatro columnas de forma de culebras. La historia dice que cuando huyó se le hizo dejar los instrumentos de los oficios. Quetzalcóatl como dios, era protector de los toltecas, dueños de todos los oficios, incluyendo la escritura. Asimismo se le consideraba el patrono de los *tlacuilos* y pintores (López Austin, 1973: 54-55).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Quetzacóatl es una divinidad relacionada genéricamente a los cuatro árboles que sostienen el cielo; pero Quetzalcóatl es además, uno de los nombres del dios supremo, el dios creador de un grupo humano y divinidad de la fecundación (Idem).

Además de patrono de los artes y los oficios, se le atribuye la creación del calendario y en el *Códice Borbónico* aparece danzando con Tezcatlipoca. Bajo la advocación de Ehécatl su baile es expresión de alegría por la invención del Tonalámatl, el conocimiento de los movimientos de Venus que era la base para el calendario ritual o Tonalámatl. Es Venus en su advocación de Tlahuizcalpantecuhtli (Castro Leal, 1986: 25).

En la época prehispánica, el cielo era el campo donde jugaban pelota los dioses. Ellos eran fuerzas antagónicas que en el enfrentamiento trataban de establecer el equilibrio del cosmos. En las fuentes son varias las deidades que aparecen asociadas al antiguo juego de pelota, entre los que están Macuilxóchitl, Xochipilli, Xólotl y Quetzalcóatl, entre otros. A Xólotl el perro, gemelo divino de Quetzalcóatl se le menciona como el dios del juego de pelota. Xólotl era el sol que moría, bajaba al inframundo y renacía como Quetzalcóatl como estrella matutina o Venus o Tlahuizcalpantecuhtli. Así esta dualidad que recorría su camino por el cielo y el inframundo ayudaba a mantener el equilibrio cósmico. Se dice que entre los mexicas el juego de pelota se llevaba a cabo teniendo presentes las imágenes de Xólotl y Quetzalcóatl (Idem).

Finalmente, se observa la estrecha relación de Quetzalcóatl con su antagonista Tezcatlipoca, en el *Códice Florentino* en la *oración a Tezcatlipuca en tiempo de pestilencia* (*Códice Florentino*, 1980: fo. 1, pág. 4, aparece una figura muy similar a ésta.



Tezcatlipuca, *Códice Florentino*: fo. pag 4.

Diseño secundario

Flor, xóchitl en náhuatl

Las flores aparecen en esta vasija en las paredes internas mostrando cuatro pétalos: dos centrales y un pétalo torcido hacia fuera en cada lado. Este es el diseño patrón de la flor en las representaciones desde el Clásico como podemos observar en las aplicaciones cerámicas en los braseros de Teotihuacan.



Flor, Teotihuacan



Flor, Teotihuacan

Aplicaciones de flores, Ceramoteca de Teotihuacan

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El modelo o silueta base es el mismo, pero existen infinidad de variantes, todas con el mismo significado de genérico flor. Algunas de ellas muestran algún atributo para designar el tipo de flor que se trata.



flor, Nuttall: 81



flor, Borgia: 54



flores. Vindobonensis: 31

Las flores son de significados múltiples; éstas parecen ser signo del calendario, representan también la sangre de sacrificio, el amor, la primavera, la renovación, la música, la belleza y los juegos entre otros (González Torres, 1991: 74).

En contextos calendáricos, las flores son el símbolo calendárico del día 20 *xóchitl* o flor, de Xochipilli y Xochiquetzal¹⁵. Éstas son de un tipo muy comúnmente representado en la cerámica policroma Mixteca y en los códices del grupo *Borgia* y los mixtecos. Son flores de cuatro o cinco pétalos, dos o tres al centro y uno en forma de voluta a cada lado. Éstas se observan en casi todos los códices analizados como *Fejérváry-Mayer*, página 7, 42, 79; *Borgia*, página 1; 17; *Becker I*, página II; *Becker II*, página 2; *Vaticano B*, página 3; *Cospi*, página 3; *Vindobonensis*, página 17; *Laud*, página 6(19); *Selden*, página 5, 8; *Bodley*, página 12, 16; *Egerton*, página 19 e incluso en los códices mexicas como *Aubin*, página 5, etcétera. Ver láminas comparativa números 19 y 20. Ver láminas comparativas números 19 y 20.



Instrumento musical pintado en barro.
MIA La Mixteca, Oaxaca.

A través de esta observación suponemos que este tipo de diseños de flores son mesoamericanos y no podemos llamarlos mixtecos, ni cholultecas, ni mexicas. No logramos tampoco identificar el tipo de flor, pues de manera muy similar representan las flores de maguey, *Códice Laud*, página XVI, y un poco distintas, más angulares y con pistilos son las flores de zapote, *Códice Hernández*, II-91; las flores de nopal, folio 19 r. del *Códice Mendocino*, etcétera (en Aguilera, 1985: 115 y 117). Por otro lado, flores muy similares a estas las identifica Jorge Enciso (1953: 46) como la tierra floreciendo.

Es común encontrarlas en las vasijas como diseño acompañante de carácter secundario, en este caso de la serpiente emplumada. Creemos que sirve para realzar la divinidad de la serpiente emplumada (Camarena, 1999).

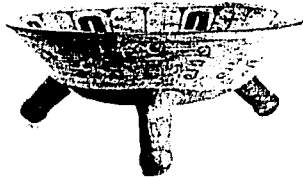
Esta vasija de nuevo parece expresar a través de la serpiente emplumada símbolo de transformación, el ciclo de nacimiento – muerte – renacimiento. La serpiente

¹⁵ Esta diosa también es conocida como Ixcuinan entre los aztecas (Westheim, 1957: 300).

emplumada abarca lo celeste, la tierra y el mundo subterráneo. Y los soportes de forma fálica le da un carácter también de fertilidad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

6.23.- Vasija Número: 23
Número Anterior: 97
Número de Catálogo: 7-2648
Número de Inventario: 10-79124



Vasija 7-2648

Diseño principal
Maíz-Corazón



Maíz, Zaachila

Vasija 7-2648

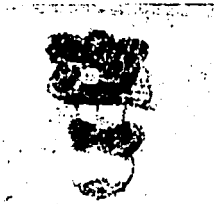
Es probable que se trate de una representación estilizada de espigas y mazorcas de maíz (*Códice Vindobonensis*: IX), donde las mazorcas guardan gran parecido con corazones (Felipe Solís, información personal).

Por su morfología se identificaron como plantas de maíz, alimento básico de los mesoamericanos y alimento sagrado por excelencia. Y porque son cuatro mazorcas que apuntan a cada uno de los rumbos, recordemos que a menudo las plantas de maíz se usaron para marcar los rumbos del universo (González Torres, 1991: 110-111).

Por el aspecto de las mazorcas también pienso que aluden a corazones, vinculándose al sacrificio (ver las siguientes ilustraciones). Los corazones ofrendados eran llamados también *yoloxóchitl* o corazón-flor. Con este carácter parece en muchas representaciones y algunos textos antiguos enfatizan la semejanza de algunas flores con el corazón humano. Molina habla de una flor muy olorosa de hechura de corazón llamada *carochi* que tiene una flor parecida al corazón. Sahagún menciona flores preciosas de muy suave olor que tienen la hechura de corazón y Clavijero se refiere a cierta flor grande de singular fragancia que cerrada remeda la figura del corazón (citados en Macazaga, 1985: 181-182).

El parecido del diseño de esta vasija con una flor también nos lo confirma el carácter multivalente del diseño porque tiene cuatro mazorcas marcando los rumbos del universo y un círculo marcando el centro y tiene pétalos alrededor.

Los corazones de sacrificio se mencionan como *yoxóchitl* o bien como *yotopilli* (Ibidem: 120). Esto se evidencia si observamos el corazón el *Códice Vindobonensis*: IX donde está la señora 9 Movimiento, Corazón de Jade quien casó con el señor 6 Casa y otras representaciones de corazones como el *yotopilli* del *Códice Borbónico*: 8.



Corazón, Vindobonensis: IX



Yotopilli, Borbónico: 8



Maíz, Zaachila

Vasija 7-2648

Esta relación de plantas y corazones no es rara; se decía que tras la cosecha se acostumbraba depositar ritualmente mazorcas en la troje porque eran los corazones de los depósitos (López Austin, 1994: 169). Y a las semillas se les consideraban corazones de los seres vegetales (Ibidem: 186). En la escultura mexicana que se encuentra en MNA conocida como "Teocalli de la Guerra Sagrada" que simboliza la fundación de Tenochtitlan, se representa de manera tridimensionalmente un templo consagrado al sol de cuerpo piramidal con una escalinata con alfardas decoradas con las fechas 1 Conejo y 2 Caña. En la parte superior de las alfardas están labradas unas vasijas *cuauhxicalli* con sus ofrendas de corazones. La parte posterior tiene en un solo plano la diosa del agua con el vientre abierto, de donde emerge un nopal con frutos transformados en corazones y sobre este un águila con alas desplegadas con los símbolos de la guerra o *Atl Tlachinolli* (Matos, 1979: 457).



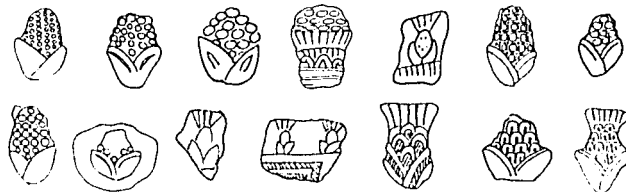
Corazones humanizados.
Cuauhxicalli, Tlaxcala

TESIS CON
FALLA DE COPIADO

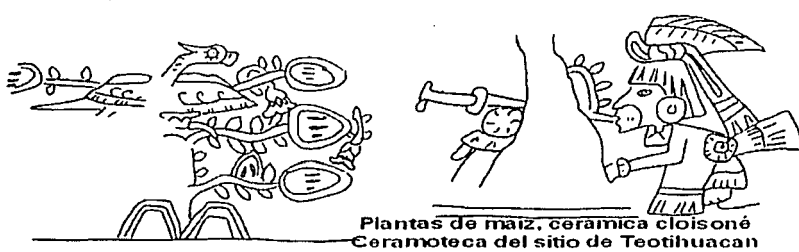
Como se aprecia en el *Códice Borgia*: 39, existía una estrecha relación entre los corazones y el sol, y ésta es anterior al auge mexica. Se creía que el sol necesitaba de una gran fuerza para luchar contra los poderes de la noche, y los corazones le daban esa fuerza especial. En tierras mexicas el *tlatoani* era considerado como el corazón del pueblo y Tláloc señor de la lluvia era Tepeyolótl o corazón del cerro (Gutiérrez, 1988: 40).

Por otro lado, el culto al maíz se detecta desde el Preclásico en Mesoamérica, en la cultura olmeca los altares de La Venta demuestran ya una gran complejidad religiosa y el simbolismo que se manifiesta en la plástica nos permite concluir que existía adoración al dios maíz (Westheim, 1957: 250).

Durante el Clásico mesoamericano se tienen también muchas representaciones de la planta de maíz en toda Mesoamérica. Como ejemplo de estos tenemos las variadas formas cerámicas de maíz de los incensarios teotihuacanos algunas de las cuales son similares a las de esta vasija¹⁶.



En el pensamiento mágico mesoamericano, la germinación del grano de maíz, el crecimiento de la planta y la formación del elote no es un proceso simplemente natural, sino que para que se lleve a cabo las deidades lo deben fecundar. Es tarea del hombre inducir esto mediante sacrificios el acto de procreación. Así, entre los mexicas la joven representante de Tlazoltéotl de quien nacerá Centéotl era sacrificada en la fiesta Ochpaniztli (Sahagún, 1956: 86-87).



¹⁶ Estos dibujos son dibujos calca hechos a partir de las piezas originales provenientes de excavaciones, que se encuentran en las bodegas del sitio de Teotihuacan, estado de México. Los dibujos que realicé son en tamaño original pero estos fueron reducidos para efecto de adecuarse al texto.

De igual forma en la cuarta fiesta llamada Huey Tozoztli o vigilia grande se levantaba al dios del maíz. Esta fiesta la hacían todos los que habían plantado y tenían milpas, en cada campo cada uno levantaba su planta y la llevaban a casa y le hacían ofrendas, tanto principales como plebeyos y al otro día era llevada al templo de la diosa Chicomecóatl o Siete Serpiente. Esta fiesta se celebraba a principios de abril (Sahagún, 1950, cuarta fiesta: 9-11).

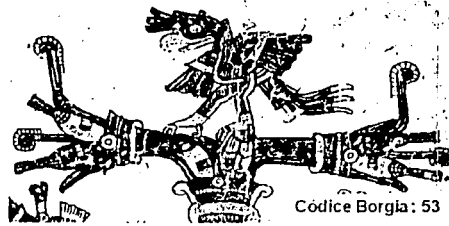


Hueytozoztli. Ofrendas de cañas verdes de maíz y de ocholli; el maíz para la siembra. Códice Florentino. 17

De acuerdo con uno de los mitos el dios Cintéotl hijo de Xochiquetzal y Piltzintecuhtli murió y de su cuerpo nacieron varios alimentos, entre ellos el maíz. En abril la gente le ofrecía su propia sangre para garantizar su propio sustento. A menudo se le encuentra asociado a Xochipilli dios de las flores (Cotterell, 1979: 326).

La planta de maíz servía a menudo para indicar los puntos cardinales, representándosele en forma de cruz (Westheim, 1957: 33) y en este caso se observan cuatro mazorcas a cada uno de los rumbos y se marca el centro con un círculo. El quinto punto cardinal, o sea, el centro, representa las regiones superior e inferior, morada del dios del fuego, se representa en el *Códice Borgia* (página 53), por una mata de maíz que brota de la diosa de la tierra. La deidad está de espaldas en la milpa y porta la máscara del dios de la muerte. Del maizal surge la silueta de *cipactli*, signo de la tierra y la fertilidad. Alrededor de la planta se observa un círculo, que simboliza el agua que rodea la tierra. Las ramas tienen en vez de flores, mazorcas. Junto al tronco están arrodilladas dos deidades que se sacan sangre para fecundar a la tierra con su auto sacrificio (Westheim, 1957: 33-34).

¹⁷ Fiesta de Huey Tozoztli, *Códice Florentino* en Broda, 2000: 50



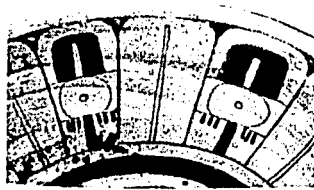
Códice Borgia: 53

Cada etapa del nacimiento del maíz contaba con su propia divinidad, Xipe Totec, el desollado, es el dios de la siembra; Chicomecóatl o 7 Serpiente es la diosa de los mantenimientos con una mazorca en cada mano y señora de la abundancia; Xilonen es la joven diosa madre de las mazorcas tiernas; Xochiquetzal es diosa de flores y esposa de Centéotl favorece la maduración del maíz y finalmente Tlazoltéotl, diosa de la fecundidad da a luz al joven dios del maíz (Ibidem: 79-81).

Alrededor de la germinación del maíz, hay todo un fenómeno cósmico que asegura la continuidad de la vida. El nuevo verdor que asoma de la tierra indica que el dios del maíz, o sea, la vida, ha triunfado sobre las fuerzas del inframundo y que desde el reino de los muertos ha regresado a la tierra.

Entre los hallazgos del Templo Mayor se encontró una escultura con cuerpo y cola de serpiente cascabel. En la parte del cuerpo se observan las escamas del reptil y sobre ellas diseminadas mazorcas de maíz. La cola muestra tres cascabeles pintados de azul, probablemente parte del templo de la diosa de los mantenimientos Chicomecóatl o 7 Serpiente (Matos, 1979: 458-459).

Diseños secundarios Plumas de águila



Plumas de águila, Zimchila
Vasija 7-2648



Cuauhxicalli de ocelote con plumas de águila en el interior,
Sala Mexica. MNA

Las plumas que acompañan este diseño de maíz son de águila. Éstas las reconocemos por las manchas oscuras que en este caso son un medio círculo oscuro y un círculo a manera de cuenta enlazada. **Ver lámina comparativa número 12.** El águila era símbolo del sol, de vida y las plumas nos dan la noción de calidad. Aparecen en los *cuauhxicalli* o vasijas de águila, que eran

receptáculos para los corazones humanos de los sacrificados en aras de la fertilidad y para alimentar a los dioses a menudo se representan plumas (Macazaga, 1985: 26).

Soportes fálicos

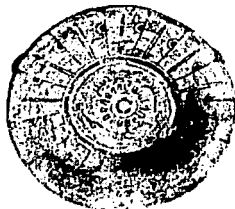


Vasija 7-2648

Las figuras fálicas están relacionadas con la fertilidad. En el *Códice Borbónico* (página 30) y en el *Códice Vaticano B* aparece la diosa Tlazoltéotl con sus sirvientes huastecos llevando grandes signos fálicos. Esto es alusión al conocimiento del cultivo del maíz, ya que Tlazoltéotl en la fiesta Ochpaniztli se une con Huitzilopochtli para dar a luz a Centéotl, el maíz (Meade en Westheim, 1957: 302).

En esta vasija se funden en un solo concepto el maíz, los corazones y los cuatro rumbos del universo. Existen muchos mitos en torno al maíz, pues era la forma subsistencia principal de los pueblos mesoamericanos, así como los corazones eran el sustento de los dioses. Para el hombre mesoamericano el maíz era el milagro cósmico de la eterna renovación de la vida, gracias al cual podía sobrevivir la comunidad humana; gracias a él el hombre podía cumplir con la tarea que le estaba encomendada, que era mantener a los dioses con sacrificios y a través de ellos, el orden cósmico.

6.24.- Vasija Número: 24
Número Anterior: 34
Número de Catálogo: 7-4549
Número de Inventario: 10-4550



6.25.- Vasija Número: 25
Número Anterior: 33
Número de Catálogo: 7-4550
Número de Inventario: 10-164002



De nuevo es un grupo típico de cajetes tripodes de Zaachila, con un sistema de flores con plumas. Éstas son naranja y delineadas en negro, un caso con pequeños círculos negros laterales y los dos con flores de muchos pétalos en el fondo, delineados en negro. Las flores de muchos pétalos se parecen bastante a las del *Códice Colombino*, página VIII; y del *Códice Vindobonensis*, página VIII. Ver láminas comparativas 21 y 22.

Diseño principal
Flor, xóchitl en náhuatl



Flor, Zaachila

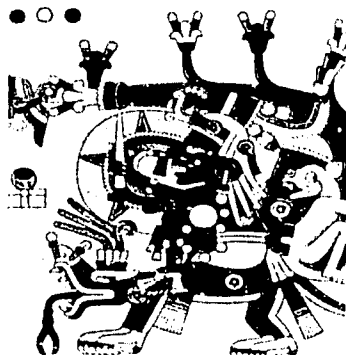


Flor, Zaachila

Las flores eran un elemento indispensable en ritos y su simbolismo es múltiple. Es uno de los signos del calendario, representaban la sangre del sacrificio, el amor, la belleza y la primavera o renovación (González Torres, 1991: 74). En contextos calendáricos es el vigésimo signo del *Tonalpohualli* o calendario ritual. Lo rige a

veces la diosa Xochiquetzal o el dios Xochipilli. Como signo era neutro y los nacidos bajo este signo eran hábiles con las manos. El día 7 flor era especialmente honrado por artistas como pintores y tejedoras (Ibidem: 204).

Como símbolo de sangre, en algunos códices aparece la flor en las púas de maguey y en los punzones de hueso de autosacrificio. Como símbolo de frutos de la tierra, Huitzilopochtli, señor de los mantenimientos y de la guerra tenía en su mano una flor blanca o *aztaxóchitl*. Es atributo del señor de la primavera, las flores y la fertilidad *Xochipilli* o *Macuilxóchitl*. La flor es también atributo de Xochiquetzal o flor preciosa, señora de las flores y del amor; y de Chicomexóchitl o Siete Flor. Este último era una deidad llamada Yapan, pero que fue convertido por Piltzintecuhtli -una forma de Xochipilli- en venado (Macazaga, 1985: 181).



Piltzintecuhtli, Códice Laud: 5

No podemos identificar que clase de flores son, pues, como podemos observar son semejantes a muchas flores conocidas.¹⁸ Pero las flores tenían un lugar predominante en todas las expresiones plásticas y es probable que sus representaciones señalaran en ocasiones el linaje o familia que usaba determinado tipo de flor en sus ropas, adornos, etcétera, además de ser insignia y atributo de infinidad de dioses, sobre todo los de la primavera (Heyden, 1983: 99-100)



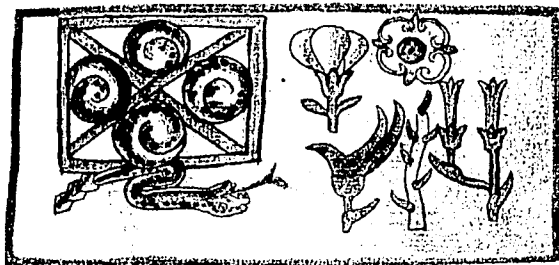
Biznaga o comiti.



Zina o zintecouhóchitl.

¹⁸ Flora Heredada del México antiguo en Arqueología Mexicana, septiembre-octubre 2002, Vol. X, núm. 57.

Las flores eran sumamente importantes en los rituales; la tercera fiesta de los mexicas llamada *Tozoztontli* o velada chiquita, era cuando se ofrendaban flores y serpientes asadas. Es probable que sea un rito de renovación, pues esta fiesta se realizaba aproximadamente el 18 de marzo, cercano al inicio de la primavera. (Sahagún, 1956: 79). Por otro lado tenemos otro indicio y es que la piel del sacrificado que llevó puesta el sacerdote durante 20 días tras la fiesta *Tlacaxipehualiztli* o el desollamiento de los hombres, en esta fiesta era escondida y enterrada en una cueva. Posiblemente para asegurar la siguiente renovación (Sahagún, 1950, tercera fiesta: 8).



Fiesta de tozoztontli. Códice Matritense, f. 250r. ²

*“Los oficiales de las flores que llaman xochimanque hacían fiesta a su diosa llamada Coatlicue y ofrecían flores en el mismo templo. Estas flores que se ofrecían como primicias porque eran las primeras que nacían aquel año, y nadie osaba oler flor ninguna de aquel año hasga que se ofreciesen en el templo ya dicho las primicias de las flores”.*¹⁹ (Sahagún citado en Velasco, 2002: 33)



Ehécatl de oro y plata, 7-3244

Diseño secundario Plumas



Plumas, Zaachila

En el México antiguo, el signo de poder de dioses, reyes y guerreros es el tocado de plumas. El plumaje es lo que convierte a la serpiente en Quetzalcóatl. La pluma era considerada como recurso mágico que confiere al ave la capacidad de levantarse sobre los otros seres vivientes. Es símbolo de grandeza,

¹⁹ Códice Matritense en Velasco, 2002: 33.

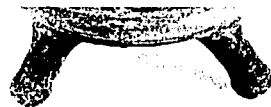
insignia del hombre prócer, a quien eleva por encima de los demás y pone en condiciones "de verlo y oírlo todo" (Westheim, 1957: 40).

Diseño secundario Plumas de águila



En los códices se observan que las plumas con partes negras o con cuentas enlazadas son plumas de águila. **Ver lámina comparativa número 12.** Éstas eran parte de los atavíos guerreros y los mexicas hacían que otros pueblos les tributaran águilas que eran cazadas. Como se sabe, las águilas eran elementos solares y estaban relacionadas con el sacrificio. El cuauhxicalli o vasija que recibía los corazones de los sacrificados tenía una orla con plumas de águila (Aguilera, 1985: 63). Esto nos hace suponer que estas vasijas de ajuar funerario tal vez estén relacionadas a ofrendas sacrificiales.

Soportes Fálcos



Las figuras fálcos están relacionadas con la fertilidad (Westheim, 1957: 299). En el *Códice Borbónico* (página 30) y en el *Códice Vaticano B* aparece la diosa Tlazoltéotl con sus sirvientes huastecos llevando grandes signos fálcos. Esto es alusión al conocimiento del cultivo del maíz, ya que Tlazoltéotl en la fiesta Ochpaniztli se junta con Huitzilopochtli para dar a luz a Centéotl, el maíz (Westheim, 1957: 302). Tlazoltéotl es también diosa de la fecundidad y la lujuria, que perdona los pecados de la carne y los barren en la fiesta del barrido u Ochpaniztli (Graulich, 1999: 50).

Las flores están relacionadas a Xochiquetzal²⁰ deidad de las flores, esposa de Centéotl, quien favorece la maduración de la mazorca. Mientras que Tlazoltéotl, diosa de la fecundidad da a luz al joven dios del maíz (Westheim, 1957: 81).

La reunión de flores con plumas y soportes fálcos probablemente nos estén dando un mensaje de fertilidad. Las plantas en el pensamiento mítico están dotadas de virtudes mágicas y misteriosas pero que se enlazan con su presencia real, o sea, con su germinación, vida y muerte cíclicos que se podría llamar realismo mítico. Así la observación de la naturaleza se interpreta y las flores son signos de renovación, de inicio del ciclo de vida y los soportes fálcos probablemente signifiquen fecundación. Por otro lado, las flores son sinónimo de poesía y de canto. En la antigua poesía nahua los dos elementos están siempre enlazados. Como por ejemplo en la poesía de Netzahuacóyotl, de Ayocuan, Tecayehuatzin, Monencauhtzin, etcétera (León Portilla, 1961: 134-139).

²⁰ Xochiquetzal era considerada como de origen huasteco, por ser idéntica a Tlazoltéotl (Westheim, 1957: 256).

6.26.- Vasija Número: 26
Número Anterior: 31
Número de Catálogo: 7-4552
Número de Inventario: 10-163991



Se trata de un cajete que pertenece al grupo de cajetes trípodes de paredes recto divergentes y soportes fálcos típicos de Zaachila. Sus diseños pintados son muy sencillos, en las paredes internas muestra plumas y en el fondo grupos de líneas formando una cruz.

Diseño principal
Cruz



Es uno de los diseños más antiguos de Mesoamérica y en el ámbito universal es el signo de los signos con múltiples simbolismos (Eliade, 1952: 32). Esta cruz probablemente evoca los cuatro rumbos del universo, más el centro que atraviesa como un eje el cielo, la tierra y llega hasta el inframundo. De gran importancia en la cosmovisión mesoamericana, cada parte está asociada a ciertos dioses, a un signo calendárico y a un color. En cada esquina del universo se encuentra un sostenedor del cielo que tiene diferentes nombres (González Torres, 1991: 147).

Aunque hay varios mitos mesoamericanos respecto a la creación, se dice que una vez creados la tierra y el cielo a partir del cuerpo de *cipactli*, y con ella constituida la gran división masculina y femenina del cosmos, los cuatro árboles –o postes, u hombres- se convirtieron en los caminos de los dioses porque en su tronco correrían y se encontrarían las esencias divinas opuestas (López Austin, 1994: 19).

La cruz es un símbolo que estuvo en uso entre los pueblos mesoamericanos desde el Preclásico. Entre los olmecas se observan las cruces sobre la piel que viste el personaje representado en la figurilla de barro de Atlhuayán. La cruz central, la que corresponde al centro de la piel del extraño monstruo está abierta, lo que puede ser equivalencia del centro de la flor tetrapétala, que representa el ombligo de la tierra. Otras cruces formadas por dos bandas cruzadas, parecen en los tocados de los personajes tallados en las rocas de Chalcatzingo, en hachas de piedra verde, o en el pecho de algún jaguar de piedra, para mencionar unos pocos ejemplos (López Austin, 1973: 8).

TESIS CON
FALLA DE TIEMPO

Muy común en la iconografía mesoamericana encontramos símbolos similares: la cruz, el entretejido del petate y las flores de cuatro pétalos. El petate a menudo se interpreta como símbolo del poder; sin embargo, más bien se trata de uno de los símbolos cruz de la superficie de la tierra. Es probable que relación con el poder venga del difrasismo náhuatl "in petátl, in icpalli", o sea, la estera, la silla, metáfora con la que se designaba el poder, la autoridad, el gobierno. No es aconsejable interpretar un solo elemento de este tipo de metáforas, dándoles un valor del todo, puesto que en algunos casos es evidente la unión de dos conceptos complementarios para dar la idea de uno del conjunto. Hay una posible relación del concepto del poder "la estera" y el de la tierra, como en el caso del mundo maya donde se usa la metáfora de "desenrollar la estera" para expresar la ocupación que un pueblo hace de la tierra (Ibidem: 8).

Diseño secundario

Plumas



Plumas, Zaachila

Las plumas de ave tuvieron gran valor simbólico y como adorno de dioses y hombres. Pocas cosas eran más apreciadas por los mexicas que los trabajos hechos con plumas con las que se hacían mosaicos, penachos, adornos corporales, escudos, etcétera. Los mixtecos las ofrendaban a sus dioses. Cada deidad se adornaba con plumas de ciertas aves de acuerdo a sus atributos simbólicos. Así las de águila eran para los guerreros, las del xiuhtotótl o ave preciosa a las deidades cálidas relacionadas con el sol, o el fuego, o bien por su color con el agua. Su uso se limitaba generalmente a las clases altas y a los guerreros. (González Torres, 1991: 140). **Ver lámina comparativa número 12.**

Las plumas y los cuatro rumbos del universo nos hablan del cielo y de la concepción del mundo de los mesoamericanos, que creían que era como una balsa cuadrada apuntando hacia los puntos cardinales y rodeada de agua, que en las noches formaba olas enormes que se confundían con la bóveda celeste. Para evitar el desmoronamiento del cielo y la destrucción del mundo en los cuatro puntos había unos árboles que lo apoyaban y estaban los dioses que lo sostenían en turnos (Graulich, 1999: 19.20). Por esto era importante sustentar a los dioses con ofrendas de sangre, pulque, corazones y sacrificados, para asegurar la existencia de la tierra. Además, probablemente marca el centro como la representación simbólica del centro del universo, árbol cósmico, conexión entre el inframundo, tierra, el cielo y la inmortalidad (Eliade, 1952: 32 y 43).

6.27.- Vasija Número: 27
Número Anterior: 366
Número de Catálogo: 7-4427
Número de Inventario: Sin No.



6.28.- Vasija Número: 28
Número Anterior: 80
Número de Catálogo: 7-2664
Número de Inventario: 10-79140



Garra 28. Zaachila

6.29.- Vasija Número: 29
Número Anterior: 79
Número de Catálogo: 7-2665
Número de Inventario: 10-46436



Garra 29, Zaachila

Se trata de vasos con mango de garra²¹ y uno con características de piel de jaguar y de pie humano²². El culto al jaguar se manifiesta desde épocas muy tempranas en Oaxaca, así encontramos representaciones de este felino en Monte Albán en lápidas, figuras de barro, modeladas en estuco en las tumbas y en estas tumbas en los vasos garra y la piel de éste representada en varias piezas.

En estas vasijas en particular, la piel del animal se representa con pequeños círculos negros, como se observa en casi todo los códices, como el Señor Jaguar

²¹ Las piezas 27, 28 y 30 se encontraron juntas en la esquina Suroeste de la antecámara de la tumba 1 (Gallegos, 1978: 89, foto fig. 56).

²² Este último aparece en el libro de González Licón (1990) como procedencia como de la región de Oaxaca, pero está registrado en el informe de excavación de Zaachila.

página 29; el atavío de jaguar, página 10; en el cerro del jaguar página 8 del *Codice Vindobonensis*; la piel de jaguar en un trono y las garras ofrenda que se observan en la página 4, 5 y otras del *Vaticano B*; en el *océlotl* de las páginas 19 y 29 del *Egerton*; en el *océlotl*, página 14 del *Bodley*, etcétera. **Ver láminas comparativas números 13, 14, 15 y 16.**

Es importante hacer notar que las garras de felino aparecen a menudo como ofrenda en los códices *Borgia*, *Cospi*, *Vaticano B*, etcétera (Nicholson y Quiñones, 1994: 110); y como bolsas de personajes como en el *Códice Nuttall*, página 81 entre otros. **Ver lámina comparativa número 16.** Dos de las piezas muestran flores como representación de manchas de piel de jaguar, como se observa en la página 224 en los comentarios al *Códice Vaticano B*. **Ver lámina comparativa número 16.**

Diseño principal

Garra de Ocelote o Jaguar, océlotl en náhuatl, o kuiñi en mixteco



Jaguar Teotihuacan, Tetitla,
pórtico 20, murales 1-3, murales 4-7
en De la Fuente, 1995: 285

El jaguar es uno de los animales más frecuentemente representados en todas las fases cronológicas de Mesoamérica. En contextos calendáricos era el catorceavo signo del calendario, se creía que después de la creación del sol y de la luna en una hoguera, se arrojaron al fuego un águila y un jaguar que se chamuscó y que por eso su piel era manchada. Así, según la *Leyenda de los Soles*, el jaguar no tenía la piel manchada sino hasta el quinto sol, que es el actual. Se dice que en Teotihuacan, cuando el dios destinado a convertirse en luna, saltó a la hoguera, el jaguar saltó detrás de él para levantarlo. Sin embargo, este dios no pudo llevarlo consigo, sino que lo soltó y cayó en el fuego, pero el felino no se quemó mucho, solo se chamuscó la piel y por eso la tiene así (Westheim, 1957: 35-37).

Según otra versión de los *Soles*, fueron los cuatro animales simbólicos de los guerreros: el águila, el jaguar, el gavián y el mapache quienes saltan a la hoguera después de Nanahuatzin. El águila quedó totalmente negra por el fuego por eso sus plumas son oscuras; el jaguar no se quemó mucho, sólo se le manchó en parte la piel; el gavián y el mapache sólo quedaron un poco chamuscados y por eso este último tiene la cola pelada (Westheim, 1957: 36n).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Durante el Posclásico en el centro de México *Ocelotonatiuh*, el sol jaguar fue uno de los cuatro soles cosmogónicos o eras del mundo. Según los mitos fue Tezcatlipoca vestido de jaguar quien se comió a los gigantes. Los habitantes recordaban el acontecimiento con la constelación de la Osa Mayor, llamada Jaguar de Tezcatlipoca, que bajaba a la tierra a comerse a los hombres (Aguilera, 1985: 15). Esta deidad era llamada también Tepeyolohtli o el corazón del monte, advocación en la que fungía como parte del *Tonalpohualli*.



Bolsa garra de jaguar.
Nuttall: 9

Su piel se asocia al cielo estrellado, simboliza el poder, es Tezcatlipoca convertido en jaguar (González Torres, 1991: 99). Se le asocia al poder político, a los poderes ocultos, al mundo nocturno, al inframundo, a la fertilidad, a la oscuridad y a la noche. Simboliza el mundo subterráneo y la fertilidad, probablemente por intensa actividad sexual (Sotelo y Valverde, 1992: 192).

La relación de Tezcatlipoca con la noche, la muerte y los poderes ocultos es muy estrecha; la metáfora "la noche, la oscuridad" que se transforma en diversas formas quiere decir Tezcatlipoca (Sahagún, 1956: 423). Se decía que si alguien escuchaba golpes en la noche como de alguien cortando madera eran ilusión de Tezcatlipoca. Que si quien lo escuchaba era valiente, iba a perseguirlo y si era cobarde se escondía y solo podía esperar desventuras y muerte (Ibidem: 272-273). Que si un zorrillo entraba en la casa decían era la imagen de Tezcatlipoca y significaba que el dueño habría de morir (Ibidem: 274-275).

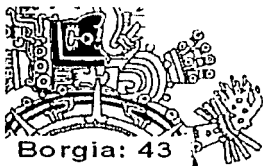
Se creía también que en la noche aparecían fantasmas que eran ilusiones de Tezcatlipoca. Unos eran figuras humanas, otras eran animales como lobos o coyotes y había otros fantasmas sin pies ni cabeza que era como bolas rodando por el suelo y gimiendo; todos ellos eran formas de Tezcatlipoca, y que quien los viera moriría. La única manera de conjurar su mal agüero era enfrentarlos y si se era guerrero, pedirle espinas de maguey, símbolos de valentía y que habría de tomar tantos cautivos de guerra como espinas le diera. Y si era hombre del pueblo, habría de escupir y apedrear al fantasma y así ningún mal vendría (Ibidem: 275-277).

El ocelote siempre fue considerado un animal fuerte y noble. Es uno de los signos de los días tanto en el Altiplano como en el área maya. Los niños nacidos bajo su signo se decía que serían valientes. El jaguar, además, era símbolo de la nobleza y las garras y los colmillos eran insignias reales. Fue animal totémico de muchos pueblos y era el nahual más poderoso (Aguilera, 1985: 15). Su piel era codiciada para confeccionar objetos suntuarios diversos y a menudo aparecen como auxiliares de Tláloc (López Austin, 1994: 195).

Los rasgos del jaguar se observan desde el Preclásico en los vestigios olmecas en dirigentes, sacerdotes y figuras de niños y se le representa sedente y recostado de manera realista. Entre los mayas su figura es flexible y se geometriza en Teotihuacan y Mitla. Muy importante en los murales teotihuacanos y en Tula y Monte Albán el jaguar porta collar (Bonifaz, 1992: 30-31).

En el Clásico se observan personajes con traje de jaguar en Bonampak y Teotihuacan. Según los mitos de la creación maya en el *Popol Vuh*, los primeros hombres creados por los dioses tenían el apelativo de "jaguar" (Sotelo y Valverde, 1992: 100). También se menciona a Gucumatz –serpiente emplumada-gobernante quiché que se decía descendiente de los cuatro primeros hombres, que era un rey de naturaleza prodigiosa y que había días en que se convertía en jaguar: siete días subía al cielo y siete días tardaba en descender a Xibalbá; siete días era serpiente, siete días era águila y siete días era jaguar (Ibidem: 193). Todo esto lo hacía para que hubiera un medio de dominar a todos los pueblos. Esto a veces solo se conseguía a través de la guerra. Los hombres de linaje *balam* estaban obligados a obtener prisioneros para el sacrificio a los dioses (Ibidem: 193).

El jaguar por sus hábitos crepusculares y nocturnos representa fuerza de la noche y el águila es diurna y representa al sol. A menudo hacen pareja en la mitología mesoamericana. En los eclipses de sol se decía que el jaguar se comía al astro y asustaba a los hombres (Westheim, 1957: 141).



En el *Códice Borgia*: 43, se observa la figura de Quetzalcóatl como Xólotl Negro, cargador de sol oscuro, en posición de sacrificado en el rito el crecimiento de las mazorcas. Al Este del inframundo, con el corazón de transformado en lucero matutino. Se observa que tiene cabeza de perro, cuerpo de astro con el corazón al centro y las cuatro extremidades cubiertas por garras de jaguar superpuestas (Westheim, 1957: 141).

Es probable que estas vasijas sean *tlemáitl* o incensarios para sahumar y honrar a los dioses. Como se observa en el *Códice Borbónico*: 21 podían tener forma de pata o garra de animal. Estas vasijas no muestran rastros de haber contenido brasas o copal, sin embargo, es probable que simbólicamente hayan sido colocadas en el ajuar funerario para uso del señor muerto en la otra vida.



Capaccional con incensario, Borbonico: 21

Estas tres vasijas son garras de jaguar, pero la número 27 muestra dedos humanos que nos habla de la relación de hombres nobles y jaguares. Pensamos que estas vasijas hacen alusión a la nobleza de los personajes enterrados en las tumbas 1 y 2 de Zaachila.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Entre las diversas insignias y atributos de los soberanos de Oaxaca destacan ciertos elementos que se asocian con el jaguar. La relación de los gobernantes y los ocelotes es muy común en Mesoamérica: entre mayas, oaxaqueños y otros grupos (Sotelo y Valverde, 1992: 187). Es factible que el gobernante haya adquirido las características del jaguar como el mayor cazador y a nivel simbólico, posiblemente se estaría recreando el momento mítico de la creación donde el gobernante tenía un papel primordial dentro del cosmos como ordenador universal (Ibidem: 197).

Personaje vestido de ocelót
Lápida de Pozzucón Gendrop,
1976: 131



En muchas representaciones de Monte Albán y en los códices encontramos a los señores ataviados con elementos del animal, lo que nos evidencia su relación con el poder. En diversas escenas observamos personajes con yelmos de jaguar, con faldellines de piel del felino, bolsas de garra, capas de piel y ofrendas a los dioses de garra de jaguar. Así como los asientos de los dignatarios son de piel de este felino. **Ver láminas comparativas números 13, 14, 15 y 16.**

Los alter ego de los hombres iban de acuerdo con el rango social del individuo. Es claro que los gobernantes al ataviarse de ocelote, el animal más poderoso, pretendían identificarse con él, adquiriendo su aspecto y también las características de poder, ferocidad y valentía del animal. Así se convertían en seres excepcionales con características sobrenaturales, con dominio de su territorio. Así el dirigente adquiere las cualidades del felino y el poder de regir el espacio de los hombres, el espacio de la naturaleza y se asocia con los dioses (Sotelo y Valverde, 1992: 200-201). El nombre de uno de los famosos guerreros de Mixteco es de jaguar: el señor 8 venado, Garra de Tigre. En la zona maya es probable que la deformación craneana tabular oblicua del grupo dirigente haya sido para tomar aspecto felino (Ibidem: 210-212)

El jaguar se coloca en la cima de la organización social y se dice que era el animal totémico de Monte Albán. El complejo simbolismo del jaguar encierra múltiples significados. Por una parte tiene sentido de fertilidad, y el semen, al igual que la lluvia es un agente masculino, generador de vida que fecunda a la tierra, que es la receptora o principio femenino (Ibidem: 202). La idea del jaguar como símbolo de tierra y de linaje real se encuentra en muchos otros sitios como Yaxchilán, Palenque, Tikal, etcétera (Ibidem: 204-206).



Garra, Nuttall: 26

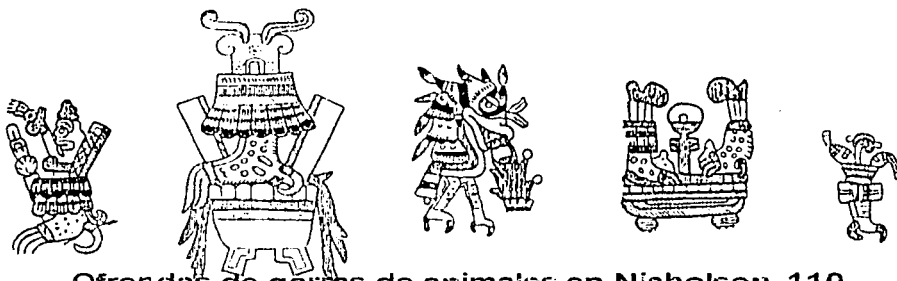
Las garras de jaguar se mencionan en el *Popol Vuh* como símbolos de fuerza y dominio, asociadas a la esencia misma del poder del gobernante (Ibidem: 207). En Oaxaca, las garras de jaguar se observan los códices como bolsas de copal o tabaco que portan los sacerdotes, en el *Códice Borgia* aparecen entre las insignias sacerdotales la bolsa de tabaco hecha con la piel de una garra de jaguar. Encima de la bolsa ascienden serpenteando dos volutas: la del fuego y la del humo

(Westheim, 1957: 168), pero sobre todo aparecen como ofrendas de muy diversas maneras como se observa en los siguientes cuadros:



Garras de animales en Nicholson, 110
Códices Borgia: 4, Cospi: 4 y Vaticano B: 4, Borgia: 6 y Cospi: 6

Las garras de jaguar se encuentran también asociadas a distintos rituales como el de consagración. En el *Códice Vindobonensis* (1992: página 21; Anders, Jansen y Reyes, Comentarios: 153) se observa al señor 2 Perro con su atavío de plumas y portando una garra de jaguar en la espalda. Está haciendo una limpia ceremonial con un manojo de tres ramas diferentes, purificando lugares y dándoles nombres. (*Códice Vindobonensis*: 21).



Ofrendas de garras de animales en Nicholson, 110
Códices Vaticano B: 6, Borgia: 7, Cospi: 7 y Vaticano B: 7

Diseño secundario

Estrellas o Flores en la Piel del Jaguar



Flor, Zaachila



Flor, Zaachila

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

En la tradición mesoamericana prehispánica el jaguar era un animal de la noche y su piel representaba el cielo nocturno. De esta manera sus manchas eran las estrellas y éstas a menudo se representaban como flores de muchos pétalos. Esta analogía no es rara en una figurilla olmeca del Preclásico procedente de Atlihuayán, Morelos se observa a un hombre cubierto con una piel de jaguar. Esta piel muestra cuadros y cruces, representando estrellas (Westheim, 1957: 237). **Ver lámina comparativa número 17.**

En este contexto es posible que las garras de jaguar hagan referencia al carácter noble del personaje en la tumba, al contacto del felino con el inframundo y sobre todo a uno de los númenes más importantes de Mesoamérica: Tezcatlipoca el jaguar que devora al sol, quien era también Nécoc Yáotl, el sembrador de discordias; o Yalli Ehécatl, el viento helado de la noche, el jugador de pelota del cosmos y un reflejo de la fragilidad humana (Sahagún, 1956: 31-32),

Es el que lleva el espejo humeante del destino, señor de la fatalidad "el que obra a su arbitrio", "el que humilla a los poderosos y levanta a los pobres", "aquel cuyos esclavos somos todos", "el lucero de la tarde, es el reconocimiento de la realidad de la fragilidad de la vida humana (Westheim, 1953: 15). Representa la angustia de la muerte incierta, pero también la esperanza del renacimiento, pues es destructor y junto con Quetzalcóatl completa el ciclo creador.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

6.30.- Vasija Número: 30
Número Anterior: 76
Número de Catálogo: 7-2668
Número de Inventario: 10-79144



Aguila, Zaachila

Se trata de una vasija moldeada como cabeza de águila, con soporte cónico, decorada con pintura laca marcando los rasgos físicos del ave de manera muy realista.

Diseño principal

Águila, *cuauhtli* en náhuatl, o *yaá kolo* en mixteco

En Teotihuacan después de que los dioses crearon al sol y a la luna haciendo que dos personajes se inmolaran en una hoguera, el águila saltó a las brasas por lo que sus plumas son negro y blanco por el tizne. Para los mexicas el sol matutino era *cuauhtlehuani* o águila que asciende y el sol de la tarde era *cuauhtémoc* o águila que descende (Aguilera, 1985: 63).

El águila está estrechamente relacionada con el sol y con el sacrificio. En Tula hay relieves de águilas que devoran corazones que simbolizan el sol; comiendo corazones de los sacrificados para poder hacer su trayecto por el cielo. Los corazones de los sacrificados se depositaban en el *cuauhxicalli*, o "vasija del águila" (Ibidem: 63-64).

Cuauhtli es también el quinceavo signo de los días del calendario del Centro de México (González Torres, 1991: 28) y los que nacían en ese día a pesar de sus estrechas relaciones con el sol y la caza, eran desafortunados pero valientes. Las águilas solares se identifican con las águilas reales o doradas y la de la caza con un aguillilla pescadora (Aguilera, 1985: 64). (González Torres, 1991: 151).

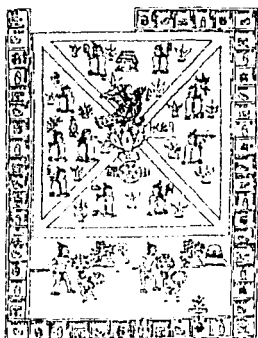
El águila simbolizaba también la valentía y presidía la guerra. Capitanes mexicas portaban el traje de águila para demostrar su alta jerarquía. El águila sobre un nopal marcó el fin de la peregrinación mexicana y es también Huitzilopochtli-Sol. Por otro lado, también se le asocia a Mixcóatl, aspecto masculino de la vía láctea y señor de la caza en cuyo penacho se observan dos



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

plumas de águila. Su esposa Cihuacóatl Quilaztli está muy vinculada también al águila siendo otro de sus nombres Cuauhčíhuatl o mujer águila como se observa en el *Códice Borbónico*: 15.

Según un mito, para que el agua no inunde al mundo, el lucero del alba, precursor del sol, mata con su flecha a la serpiente nocturna del agua. Luego le cuenta al águila lo sucedido y ésta le ordena al halcón traerle la serpiente muerta y la devora (Horcasitas, 1973: 5).



Códice Boturini in
Matos Moctezuma y Olmodo, 1992: 90

El relato prehispánico de la peregrinación azteca que se puede leer en Durán, Tezozómoc, *Códice Ramírez*, *Códice Boturini*, Muñoz Camargo, etcétera, narra como los mexicas caminan sin saber su destino exacto, titubean, se detienen en ciertos lugares, dieron nombres a algunos lugares, y en ciertos casos dejaban a parte del grupo en el camino. Después de una larga peregrinación encuentran un águila que devora una serpiente y ahí fundan su ciudad capital. Además de constituir una tradición histórico-mitológica se la asocia la venida del águila con una "edad de oro" que es un tema común en la tradición universal (Horcasitas, 1973: 5).

El Templo de los Guerreros en Chichen Itzá la ciudad maya-tolteca, fue santuario de su casta quienes debían obtener el alimento de los dioses: sangre y corazón de prisioneros de guerra. Los murales hablan de la grandeza y santidad de su misión y en uno de los muros exteriores está representado el dios de la muerte, enfrente el águila emblema del guerrero y detrás el alacrán, símbolo del auto sacrificio (Westheim, 1957: 134).

En los relieves del Juego de Pelota del Tajín en la zona totonaca, se muestra al guerrero proporcionando alimento a los dioses: los cautivos de guerra. Se observan dos temas en ellos: el joven guerrero recibe sus flechas; y el ritual mágico de la incorporación a la comunidad de los guerreros águila. Dos músicos tocan sus instrumentos rindiendo homenaje al águila descendente, que con las alas desplegadas se posa sobre el joven guerrero (Ibidem: 268).

El águila es una de los 13 volátiles simbólicos del *Tonalámatl* del *Códice Borbónico*, junto con el colibrí, el búho, la mariposa, el zopilote y el loro entre otros (Westheim, 1957: 140).

En los yugos totonacos, a menudo encontrados en contextos funerarios, se observa al águila como el ave que sube el alma del muerto hacia el cielo del dios solar (Ibidem: 290).



Cábalero águila mexicana y teotihuacano según Sepurne, 1984: 26

En conclusión, en esta vasija observamos al símbolo solar por excelencia: el águila, en una representación muy realista del ave acompañante del sol en su trayecto. Asociada también a la guerra y al sacrificio, en este contexto creemos que es una referencia al atributo del sol de volver a nacer cada día y al carácter guerrero de los reyes mixtecos. Para reafirmar más esto, entre las joyas descubiertas en Zaachila se encuentra un extraordinario anillo de oro con una base de grecas escalonadas y adosada una cabeza águila descendente de cuyo pico pende un chimalli con cascabeles. (Gallegos, 1978: 86) Se encontraba entre los fémures del personaje principal de la tumba 1 (Ibidem, 1978: 88, Figura 55).



Águila descendente
Zaachila, 7-2391

CAPÍTULO VII - EL ESTILO Y LAS TÉCNICAS VISUALES DE LA CERÁMICA DE LAS TUMBAS DE ZAACHILA

7.1.- El Estilo de Zaachila

Este apartado del análisis presupone no solo familiaridad con los objetos, sino también con los temas, ya sea por fuentes impresas o experiencia práctica. El objeto que vemos expresa acontecimientos a través de ciertas formas condicionadas a circunstancias históricas, ideológicas y tecnológicas de una época y una zona geográfica y estos principios nos identifican un estilo (Panofsky, 1955: 54).

La investigación iconográfica y la recreación estética están de tal forma relacionadas que constituyen una situación orgánica y son dos procesos interactuantes (Ibidem: 30). A continuación intentaremos caracterizar lo podría llamarse estructura estilística de las piezas en estudio a través del método de Giovanni Morelli¹. Cómo se expresan las líneas, como se crean las formas, como se denotan los colores son rasgos estructurales utilizados que con terminología del arte nos ayudarán a encontrar las particularidades del estilo. No como datos mensurables, sino como testimonio de las intenciones del autor que sólo pueden expresarse a través de alternativas, de elección entre una gama de modos de acentuación. Y el estilo se manifiesta a través de soluciones específicas (Ibidem: 30).

A menudo sucede que vemos o sentimos determinadas cualidades de un objeto, pero no podemos expresarlas en palabras. Para franquear este obstáculo debemos plasmar esas cualidades en categorías adecuadas al material como son formas, colores, etcétera que veremos con detalle más adelante. Así, en este apartado analizaremos los diseños² pintados en la cerámica policroma Zaachila desde el punto de vista estético e identificaremos el estilo de los pintores-tlacuilos de Zaachila a través de categorías de diseño que constituyen tanto una forma de expresión artística, como un medio de comunicación entre los pueblos mixtecos del Posclásico prehispánico.

Estilo es la síntesis visual de los elementos, las técnicas, la sintaxis, la inspiración, la expresión y la finalidad básica dentro de una obra, se le considera una categoría de expresión visual conformada por un entorno cultural (Dondis, 1973: 149). A nivel temporal una solución particular de diseño puede repetirse con algunas ligeras modificaciones hasta resultar identificable con un periodo específico de tiempo en un lugar determinado, iniciándose así los estilos característicos (Ibidem: 95).

¹ Giovanni Morelli en el siglo XIX afirmaba que gran cantidad de obras de arte eran atribuidas a los artistas equivocados porque su identificación se hacía a través de las características más vistosas de la pieza. Por el contrario él propuso analizar los pormenores y detalles más negligenciables para identificar un estilo o a un artista (Morelli en Ginzburg, 1986: 144).

² En esta parte del estudio se manejará el concepto de diseño como se explicó en el capítulo inicial como un elemento visual más que semántico.

7.2.- Los Elementos de los Diseños

7.2.1.- El Punto

Es la unidad gráfica más pequeña, el átomo de toda expresión plástica. Indica también una precisión exacta, la ubicación de un encuentro, intersección, etcétera (Frutiger, 1981: 17). Los puntos se encuentran en la cerámica policroma Zaachila en infinidad de formas:



7-2344 núm. 6

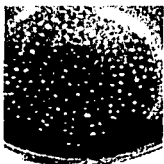
- Aislado. Visualmente tiene gran fuerza de atracción (Idem). Es muy poco utilizado en la cerámica Mixteca, pero tenemos algunos ejemplos en Zaachila como puntos blancos sobre bandas negras en la jarra 7-2344, núm. 6.

- En tramas. La reunión de puntos sobre una superficie se considera trama, no como puntos aislados sino como efecto colectivo tonal (Idem). Tenemos algunas muestras: como en el centro de los cuadros y rombos del vaso trípode 10-226, núm. 5, para dar efecto de textura; y en la jarra para pulque 7-2675 núm. 10, para dar la cualidad de oscuro o turbio del pulque. No utilizaron el punto como efecto de desvanecimiento, sino únicamente de manera uniforme.



7-2675 núm. 10

- Como línea imaginaria. Reconocemos como línea los puntos ordenados sobre una línea con intervalos regulares (Idem). Es la que describe mentalmente el observador entre dos puntos. La capacidad única de una serie de puntos para guiar la vista se intensifica cuanto más próximos están los puntos entre sí, y cuando éstos se encuentran así, la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual (Dondis, 1992 :56). Por ejemplo, en el fondo del cajete 7-2631, núm. 15, para dar forma sobre líneas negras esquematizando una cabeza de serpiente.



7-2631 núm. 15

- En combinaciones formando figuras geométricas, zoomorfas, antropomorfas y fitomorfas. Por ejemplo, en el vaso antropozoomorfo 7-4427 número 27, donde cumplen la función de oscuridad y manchas de piel de jaguar.



7-4427 núm. 27

7.2.2.- La Línea

La alineación sucesiva de puntos se convierte en una línea. Un punto en movimiento cuyo prototipo es la recta (Frutiger, 1981: 17). En las disciplinas visuales, la línea tiene una gran energía, no es estática, sino de gran flexibilidad y el medio para visualizar una figura (Dondis, 1992: 57). En esta muestra cerámica se encontraron muchos tipos de líneas:

-La horizontal. El hombre se ha movido siempre en un plano horizontal y su capacidad óptica se orienta principalmente a lo



10-227 núm. 4

ancho, debido a que su campo de visión es mucho más amplio en esta dimensión que en la vertical (Frutiger, 1981: 18). Encontramos que esto se cumple en la cerámica policroma predominando las líneas horizontales: simples, para enmarcar los diseños y separar sus campos. Se observan en infinidad de diseños, pero sobre todo para dividir campos semánticos, esto se observa en casi toda la colección, por ejemplo en el vaso 10-227, número 10 donde se divide la serpiente que es el diseño central de los diseños secundarios que probablemente adjetiven al diseño principal.

- La vertical. Está muy relacionada con la fuerza de gravedad y el hombre casi siempre se ha equiparado con la vertical (Idem). La mayoría de las formas diseñadas se alinean horizontalmente; sin embargo, en la colección hay algunos ejemplos de verticales: tenemos líneas simples como decoración complementaria



7-4550 núm. 25

en el exterior de algunos cajetes, en grupos de tres o cuatro pequeñas líneas 7-4550, núm. 25; 7-2641, núm. 21; 7-4549, núm. 24; 7-4552, núm. 26 7-2631, núm. 15 y 7-2638, núm. 16.

Y de fondo en otros diseños como las jarras de Zaachila, 7-2344, núm. 6; 7-2676, núm. 7; 7-2674, núm. 8; 7-4658, núm. 9, donde los motivos se alinean verticalmente sobre bandas verticales.

- La oblicua es la línea que corre en zigzag dando una expresión de movimiento (Frutiger, 1981: 19) Estas líneas desempeñan un papel muy importante en el diseño prehispánico, están presentes en la mayoría de las vasijas por la abundancia de distintos estilos de grecas 7-2632, núm. 17; 7-2342, núm. 2; 7-2667, núm. 3; 7-2675, núm. 10; 7-2682, núm. 14; 7-2657, núm. 19; 7-2638, núm. 16, etcétera.



7-2632 núm. 16

- La curva. Nuestro concepto del círculo está relacionado con la capacidad óptica humana en donde el individuo está siempre en el centro de todo, junto con la observación de la bóveda celeste y sus astros (Ibidem).



7-2667 núm. 3

En nuestra cerámica tenemos infinidad de curvas: aisladas como en el caso de cuentas, formando parte de figuras, representando conceptos, etcétera. Las líneas curvas son abundantes a manera de en las espirales que acompañan a las grecas, espirales solas, en líneas onduladas, xonecuillis, volutas, como parte de toda clase de figuras zoomorfas, antropomorfas, fitomorfas y de la naturaleza, etcétera. Aquí observamos una serie de volutas de fuego formadas por una sucesión de curvas entrelazadas del vaso núm. 3, 7-2667. No daremos más ejemplos porque la mayor parte de la decoración de la cerámica policroma Zaachila del MNA es curva, ya que de una u otra manera éstas se encuentran presentes en casi todas los diseños.



7-2342 núm. 2

- La línea contorno. La línea describe un contorno y articula su complejidad (Dondis, 1992: 58-59). Contornear las figuras con otro color para resaltar su forma es una técnica muy

socorrida dentro de esta colección. La mayoría de las piezas están contorneadas en guinda o negro.

- Sucesión de líneas. Una o varias líneas paralelas diseñadas sucesivamente y con cierto ritmo producen un efecto gráfico de materialización de seriación, o de rayado (Frutiger, 1981: 21). Son comunes en nuestra cerámica las series de líneas para formar frisos, marcos, bandas, o bien para plasmar diversas formas por ejemplo una cruz en el interior del cajete 7-4552, núm. 26, entre otros. Los cajetes tripodes cuya decoración principal es interna muestran a menudo decoración complementaria de series de líneas paralelas verticales en la parte exterior.



7-4552 núm. 26

- La proximidad. La expresión de elementos agrupados depende del espacio que existe entre ellos. Los próximos ópticamente son reunidos y captados en su totalidad. Los muy espaciados se destacan y son considerados como separados (Ibidem: 22). En la cerámica Zaachila se observa principalmente decoración formada por los agrupados. Tenemos en la mayoría de las vasijas sucesiones de elementos contiguos que se repiten como cuentas, grecas, volutas y demás figuras geométricas como por ejemplo en el dibujo siguiente de la pieza 7-2342 núm. 2³. Mientras que en la mayoría de las piezas existe por lo menos un destaque principal; como ejemplo tenemos la decoración en el fondo de los cajetes, donde casi siempre resalta un elemento central, como en las piezas 7-2657, núm. 19; 7-2638, núm. 16, etcétera.



agrupamiento secuencial de
diseños zoomorfos y geométricos
7-2342, núm. 2

El Grosor de las Líneas

El grueso de las líneas no fue medido físicamente, sino sólo se han evaluado y calculado los diferentes tipos de grosores como hilo, tallo, barra, columna y masa (Ibidem: 54) observando comparativamente las líneas de las vasijas:

- Se llama hilo a una línea fina; es la más común en cuanto a los diseños de la policroma Zaachila (Idem). Se presenta prácticamente en todas las vasijas de una u otra manera: se utiliza profusamente para delinear los motivos con finas líneas

³ Dibujo según Gallegos Ruiz, 1978: 7

negro o guinda, o bien para diseñar motivos como flores, grecas, rayos, etcétera. Es notable la perfección en el delineado de hilo en estas vasijas, por ejemplo la 7-2657, 19; 7-2667, 3, etcétera.

- El segundo grosor se llama palo o tallo y se convierte en cordón (Idem). Menos común que los anteriores, se encuentra presente en ciertas vasijas que combinan diseños geométricos como en el resto.

- El tercer grosor se llama barra; es un poco más grueso y presenta una relación equilibrada entre fondo y figura (Idem). Es poco común en la cerámica policroma Zaachila salvo en algunas partes del vaso 10-227, 4.

- El cuarto es la columna, porque da la impresión masiva de soporte (Idem). Su uso fue común para separar a las formas en bandas, como en el caso de las tres jarras de la colección.

- El quinto es la masa, porque desaparece el concepto de línea mientras los espacios interiores parecen ser simples aberturas (Idem). De éstos tenemos muy pocos ejemplos como los diseños de círculos blancos sobre bandas verticales negras de la jarra 7-2344, 6.

- La forma de cinta o banda (Idem), ésta es muy importante en la policroma Zaachila, aparece repetidamente en forma de bandas horizontales en prácticamente todas nuestras vasijas, con diferentes grosores, desde hilo hasta la masa. Se presentan solas o como fondo de otros.

La línea es la posibilidad de expresión más sencilla y pura; sin embargo, cuando la estructura seriada de las líneas se diluye en la superficie, ésta presenta una densificación, es decir, cubre el área de fondo de modo que el fenómeno se ofrece a la vista como un verdadero cambio material (Frutiger, 1981: 53). En el caso de nuestra cerámica policroma Zaachila, los pintores realizaron una impresión en superficies cualitativamente⁴ buenas, ya que hace que el fondo e interior de figuras delineadas se revelen vivos y transparentes. En esta expresión cerámica prácticamente no existen superficies imprecisas ni tampoco figuras diluidas.

La luminosidad del espacio interior



Produce la impresión de que la luminosidad aumenta o disminuye de acuerdo al grosor de las líneas alrededor. Así, el fino delineado del diseño Zaachila y sus fondos oscuros brindan a las figuras principales la máxima luminosidad (Ibidem: 58).

⁴ Nos atrevemos a decir esto después de haber analizado las 378 piezas de cerámica policroma Mixteca del MNA que es la mayor colección en su género y de haber visto personalmente las colecciones en exhibición de este material otros museos como el Amparo de Puebla, México, el Museo de Mitla, el museo de Dahlem, Berlín, Alemania y en el Museo Field de Chicago, EUA.

7.2.3.- El Final del Trazo

Una línea sin más describe un segmento con un origen y final. Si esos extremos no aparecen engrosados o marcados especialmente de alguna manera, sino que el trazo simplemente se interrumpe, nos hallamos frente a una línea que surge del vacío o se pierde en el infinito; por eso incluso en la escritura de casi todas las culturas existen distintas pautas para iniciar y concluir (Ibidem: 68). Semejante situación gráfica determina cierta inseguridad en el observador y los mixtecos del Posclásico sabían reconocerla; así los diseños mixtecos en su mayoría son cerrados y son comunes las espirales para terminar un abierto .



7-2638
núm. 17

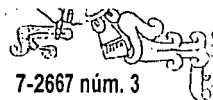
7.2.4.- Relación entre Diseños de Forma Igual



7-2657 núm. 20

Empezaremos por analizar los diseños iguales que se repiten. Tenemos los signos contiguos y/o tangentes que se repiten, como la sucesión de círculos o de triángulos, de cabezas de serpientes, etcétera. Las figuras tangentes expresan simetría e igualdad, se presentan continuamente de manera horizontal en la cerámica Zaachila del MNA; esta disposición se repite de alguna u otra manera en casi toda la colección. Hay en ella una notable tendencia a la simetría y a la repetición por ser un texto religioso.

7.2.5.- Espacios Compartidos



7-2667 núm. 3

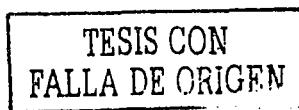
Son más comunes las figuras tangentes, pero también tenemos una buena cantidad de diseños que se superponen unos sobre otros, por ejemplo las volutas de fuego.

Signos con intersección o superficies compartidas; esto es, diseños que se enciman transparentando debajo el motivo; no se presentan entre los diseños de la cerámica policroma Zaachila. Se puede decir que cada uno de los diseños de esta cerámica tiende a mostrar un espacio propio, separado de otros motivos.

7.2.6.- Relación entre Diseños de Formas Diferentes

La reunión de formas diferentes estimula en gran manera el impulso configurativo (Frutiger, 1981: 39). Este caso es muy común en la cerámica analizada, se mezclan espirales circulares o cuadradas con líneas escalonadas para formar grecas; se entrelazan líneas rectas y curvas para formar figuras zoomorfas, antropomorfas, fitomorfas, fenómenos de la naturaleza, etcétera.

7.2.7.- Los Espacios Interior e Intermedio



La evaluación del tamaño y espacio de los diseños en nuestras vasijas es importante, pues su calidad no se limita solamente al trazo, a la impresión o a lo elaborado de una técnica. En lo que se refiere a la expresividad de una obra no son menos importantes los espacio interior e intermedio entre varios diseños. Esto se refiere a su ordenamiento y la distribución inteligente y armónica de los espacios que median entre ellos. Así, los diseños gráficos bidimensionales pueden ser comparados con los materiales de los constructores en el plano tridimensional (Frutiger, 1981: 69-70). Los conceptos prehispánicos del diseño pintado, como hemos observado, son distintos. Hasta ahora no está bien delimitada la frontera entre pintura y escritura. Sin embargo, percibimos una gran belleza y armonía; y al mismo tiempo percibimos un mensaje a los dioses.

El Espacio Interior.- Tenemos diversos significados con respecto al espacio interior de un diseño cerrado. En el diseño prehispánico de Zaachila hay un marco en el que han sido introducidas figuras. La mayoría de las formas o grupos de formas están enmarcados, aunque al parecer esto no nos señala una ubicación geográfica como en los códices, sino que le da énfasis. Este marco muy a menudo se expresa como bandas horizontales que delimitan arriba y abajo algún motivo que se muestra horizontalmente; o bien en cuadros que rodean aves, serpientes, flores, ihuítls, etcétera. Las demarcaciones hacen que el objeto centrado dé la impresión de estar expuesto, haciendo que el espacio circundante tome menor importancia (Ibidem: 40).

La mayoría de las figuras presentan delineados en negro o rojo, o algún otro color oscuro con el objetivo de marcar claramente la figura. Es decir, numerosos espacios interiores cerrados, adosados entre sí o conjuntados por medio de todas las posibilidades mencionadas.

7.2.8.- Textura

Es tanto un elemento visual como táctil. Es posible que una textura tenga solamente cualidades ópticas, pero no táctiles; este caso se presenta muy a menudo en las expresiones gráficas (Dondis, 1973: 70).

En esta colección se dieron cuatro tipos de textura: la generada por el tipo de material con que se fabrica la pieza; la textura de las vasijas en cuanto a su acabado de superficie; por el tipo de pintura aplicada en ellas, y finalmente por los motivos diseñados en su superficie con pintura.

Textura por Material

Esta textura está relacionada con la composición de una sustancia a través de variaciones diminutas en la superficie del material; esto dependerá de las propiedades de ciertas arcillas y minerales, y su comportamiento durante la cocción (Rice, 1987: 84-85). Las vasijas de Zaachila están manufacturadas con

una arcilla café rojiza fina. En las partes que carecen de pintura se siente un grano fino.

Textura por Acabado de Superficie

Las piezas se clasificaron siguiendo los fundamentos del *Diccionario Básico de Términos* de Noemí Castillo y Lorenza Flores (1975: 33) De acuerdo con su acabado de superficie en alisado, pulido, y bruñido. En esta colección la mayoría de las piezas son pulidas (21 piezas) y en menor proporción tenemos bruñidas (9 piezas).

Textura por Pintura

Se dividieron siguiendo a Noguera (1954) de acuerdo con el tipo de pintura aplicada, en: laca, firme y mate. Las vasijas con pintura tipo laca tienen una textura extremadamente tersa, suave y lisa, además de poseer gran brillantez. Las vasijas con pintura firme son igualmente lisas, pero menos sedosas y poco brillante; finalmente las vasijas mate son de textura delicada, pero levemente granulada y terregosa por el tipo de pintura aplicada, que es más o menos fugaz. En el análisis de esta pequeña colección encontramos que de 30 piezas 23 tienen pintura laca y solo siete firme.

El cuarto punto se refiere a los diseños pintados en las vasijas analizados a continuación:

Textura Visual en los Objetos Pintados

El espacio bidimensional de los materiales ha llevado a pintores de muchas épocas y culturas a tratar de avivar la imagen superficial, haciéndola sobresalir del plano, o confiriéndole profundidad o suavidad, etcétera, mediante distintas técnicas (Frutiger, 1981: 62) (Dondis, 1973: 71-78).

Tenemos el uso de elementos como puntos para dar la impresión de oscuridad o ilusiones ópticas (Camarena, 1999: 178-179). Tenemos otro tipo de recursos para simular texturas. La cualidad leve de las plumas de águila y su color se expresan a través de líneas en combinación blanco y negro en la pieza 30, 7-2668; la suavidad de la piel del venado de la jarra número 6, 7-2344 se expresa a través de finas líneas; y la rugosidad de la piel de reptil se expresa con pequeños cuadros en el cajete número 13, 7-2633 o rombos como en la pieza número 3, 7-2667.



7-2668 num. 30



7-2344
núm. 6



7-2633 núm. 13



7-2667
núm. 3

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

7.2.9.- Planos Superpuestos

Aunque los diseños en la cerámica Zaachila se presentan preferentemente de manera bidimensional y sucesiva, el uso de planos superpuestos para simular volumen es bastante común; el contorno aparece interrumpido por otra figura, pese a lo cual el primer diseño es reconocido como tal, porque las líneas son mentalmente prolongadas por debajo. Se trata de un efecto óptico en el que, gracias a los detalles manifiestos al borde del objeto situado en primer plano, la percepción mental del objeto puesto por detrás de éste a modo de fondo completa su presencia velada (Arnheim, 1979, 256-257). Como claro ejemplo están los detalles de las serpientes de Zaachila.

7.2.10.- La Perspectiva

La cerámica policroma Mixteca, carece de perspectiva y profundidad en el sentido europeo renacentista⁵ vigente hasta la fecha (Teissig, 1984: 11); éstas se obtienen a través de otras técnicas, como ciertas convenciones que nos permiten inferir informaciones generales sobre el objeto: su material, su estructura y demás características.



Grecas, Zaachila



Grecas, muro Mita, Oaxaca

No hay punto de fuga tipo occidental, pero con otros recursos nos dan la idea de cerca y lejos: las figuras muestran distintos tamaños y proporciones y los planos se traslapan para la impresión de superposición y profundidad. La saturación de colores tiene el mismo propósito. La sensación de lejos se obtiene por el abatimiento de planos, lo inferior es lo más cercano y el más distante.

El comportamiento de los diseños ignora las condiciones normales de la percepción ocular dándole proporciones diferentes a los diseños. Su tamaño más bien depende de la importancia⁶.

7.2.11.- Dirección

Todos los diseños básicos expresan tres direcciones visuales básicas y significativas: el cuadrado, la horizontal y la vertical; el triángulo y la diagonal; el círculo y la curva. Cada una tiene un fuerte significado asociativo y es un instrumento muy valioso



7-4550 num. 25

⁵ La perspectiva renacentista europea es geométrica, se basa en la triangulación de los objetos, volviéndolos más pequeños proporcionalmente conforme aumenta la distancia.

⁶ Panofsky (1979: 77-78) usa la proporción como antecedente identificatorio de un estilo.

para la creación de mensajes visuales (Dondis, 1973: 60-61). Se puede observar que la mayor parte de los diseños de esta cerámica expresa en su conjunto gran movimiento, pues generalmente es curva y con alineación de motivos en horizontales salvo en las jarras donde los diseños llaman la vista de manera vertical. Sin embargo, no logramos identificar si los diseños corren en dirección de derecha a izquierda o viceversa; de cualquier forma, los diseños de la mayoría de la piezas dan la impresión de rotar sobre una horizontal o sobre un eje en el caso de los platos y cajetes como el número 25, 7-4550. En el caso de los diseño centrales, la mayoría están viendo a la izquierda, como en las vasijas 13, 14, 15 y 16.

7.2.12.- El Movimiento

Es una de las fuerzas visuales más predominantes en la vida humana. El elemento óptico del movimiento está presente con mucha más frecuencia de lo que se reconoce explícitamente. Para simular el movimiento o dar actividad a las formas estáticas de las artes visuales, el creador tiene que acudir a una serie de técnicas como composiciones que implican movimiento mediante el énfasis, las curvas y otros elementos (Arnheim, 1979: 423-424)



En la colección analizada las figuras modeladas de humanos y animales cuentan con gran realismo y por tanto, movimiento. En los diseños pintados al igual que en los códices hay algo de rigidez en la figuras antropomorfas y movimiento en las figuras zoomorfas, por ejemplo, en las serpientes. Por otro lado, los códices del grupo *Borgia* cuentan con un mayor movimiento en sus figuras, más parecido a los diseños de las vasijas estudiadas. En cuanto a los demás diseños geométricos, del paisaje y la naturaleza, la colección muestra gran movimiento a través de la gran diversidad de grecas, volutas de humo, espirales, xonecuillis, ilhuítls, plumas, etcétera. Este movimiento generalmente se expresa a través de líneas curvas que dan la idea de oscilación.

7.2.13. La Ubicación con Respecto al Observador

El observador de un diseño adopta en sí mismo una posición geográfica con respecto al mismo. Un diseño dentro de un cuadro nos da la impresión de interior y viceversa (Ibidem: 223-224). Así, en esta cerámica la mayoría son diseños interiores, esto es, enmarcados dentro de bandas, cuadros, círculos, frisos, etcétera. Por otro lado, la mayor parte de los diseños se encuentran de perfil, excepto algunas flores, las cuentas y las plumas que están de frente.

7.2.14.- Destaque de un Diseño

El aspecto de una imagen depende del contraste entre el dibujo y el fondo (Ibidem: 232-233). Hacer que una figura destacara en la época prehispánica, con menor cantidad de recursos técnicos, nos habla de un gran talento, conocimiento y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

habilidad. Los contrastes bidimensionales se pueden reducir en los siguientes grupos:

7.2.15.- El Diseño Positivo y Negativo

El diseño positivo, o sea, oscuro colocado sobre un fondo blanco o claro, posee una expresión independiente, a diferencia del que se ofrece al contrario y se llama negativo: el efecto del blanco o de un color claro sobre un fondo negro u oscuro da la impresión de máxima intensidad, porque tiene una limitación formal, especialmente si se trata de un diseño cerrado. Este es el caso de los vasos garra de jaguar, los cajetes trípodes con flores en el fondo, la jarra con un greca oscura sobre blanco, etcétera.

El diseño blanco casi siempre parecerá más grande y ancho que el positivo. La razón estriba en la mayor luminosidad que adquiere el color claro sobre el oscuro (Frutiger, 1981: 57). Este caso es muy común en los diseños de la cerámica policroma Mixteca, sobre todo en los Valles Centrales como en las piezas de Zaachila 7-2641, 21; 7-2638, 16; y otras donde se destacan figuras finamente delineadas sobre negro.

7.2.16.- Blanco y Negro

Es el contraste bidimensional por antonomasia y simboliza los opuestos, luz-oscuridad, arraigados en la noción prototipo de la dualidad día-noche. La línea de separación de ambos elementos hace que el borde adquiera una dureza extrema, que confiere a la forma una expresión absoluta (Ibidem: 70-71). En la colección existe un solo ejemplo de estos contrastes. Sin embargo, tenemos algunas piezas con esta combinación sobre todo de los Valles Centrales.

Encontramos fondos blancos con las figuras delineadas en negro, por ejemplo: 7-2668, 10, vasija que representa una cabeza de águila con plumas delineadas en negro sobre blanco.

7.2.17.- El Lenguaje del Color

Es una cualidad llena de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común, aunque los criterios respecto al color varían de una cultura a otra (Idem). En la cultura mesoamericana definitivamente es emblemático, esto es, de uso convencional y de significado determinante y/o simbólico. Pero en este estudio no se analizará, solo se harán algunas observaciones generales.

En la cerámica de Zaachila nos encontramos con que el uso de los colores es muy rico. Los colores más utilizados son en orden de importancia: naranja, negro, guinda (rojo indio) y blanco que aparecen de una u otra manera en la mayoría de las vasijas. Con menor frecuencia se observan colores como color de rosa, café, azul, amarillo, verde y rojo.

Sabemos que tienen significados asociativos del color de los animales, los humanos, las flores, etcétera. Y por otro lado, también contienen una amplia categoría de significados simbólicos (Dondis, 1973: 64-69). Aunque no siempre se cumplen rigurosamente los significados, el rojo generalmente se asocia con la vida, el fuego, la sangre y el sacrificio. El rojo es el color de la región regida por Xipe Tótec (Westheim, 1957: 150). El azul se relaciona con el agua, la turquesa, la piedra verde y lo precioso. El verde se equipara al azul y se le asocia igualmente al agua, a lo precioso, a las plumas de quetzal y a la vegetación. El amarillo se liga al fuego y al dios del fuego. El negro se relaciona con la obsidiana, con el dios del inframundo Mictlantecuhltli y con la noche. Y el blanco se vincula con la lluvia (Macazaga, 1985: 108).

En cuanto a las tres cualidades del color: matiz, saturación y brillo. Aparte del matiz que es el color mismo o croma, no podemos concretarlos mucho más en cuanto a saturación y brillo, ya que debido a problemas de tiempo no fue imposible definirlos con tablas *Munsell*.

El tono se refiere a la presencia o ausencia de luz. Entre lo oscuro y lo luminoso existen infinidad de sutiles gradaciones que en un diseño bidimensional refuerzan la apariencia de realidad (Dondis, 1973: 61-64). Así, de manera muy general podemos decir que Zaachila es el que presenta los tonos más oscuros si la comparamos con el resto de la colección Mixteca del MNA (véase Camarena, 1999).

Se usan colores planos, pero la acumulación de ciertos objetos nos dan el efecto de volumen. El contorno delineado hace resaltar las figuras dándoles realce.

7.3.- Las Técnicas Visuales

El contenido y la forma son componentes básicos de todas las artes y escritos visuales. Un mensaje se compone con el fin de decir, expresar, explicar, dirigir, instigar y aceptar. Para lograr esto se hacen determinadas elecciones para reforzar las intenciones expresivas. Esto exige una gran habilidad y talento por parte del creador. El resultado final de toda experiencia visual radica en la interacción de opuestos: en primer lugar, las fuerzas del contenido (mensaje y significado), donde los símbolos y la información representacional gravitan hacia el contenido como transmisores característicos de información; en segundo, los de la forma (diseño, medio y ordenación), y en tercer lugar por el efecto recíproco entre el articulador, diseñador, artista o artesano y el medio utilizado (Dondis, 1973: 28-29).

Estas técnicas serán las que actuarán como conectores entre la intención y el resultado y, aunque para su estudio se presentan en parejas de contrarios, no debemos pensar que sólo se aplican en los extremos opuestos, pues existe una infinita gradación. Las soluciones visuales están muy gobernadas por el estilo cultural y personal, más el significado pretendido. También es necesario

considerar el medio, o sea la arcilla cocida, cuyo carácter y limitaciones regirán los métodos de solución (Idem).

Se trata de elecciones de construcción con una gama muy amplia de posibilidades de expresión y comprensión que en el caso de estudio son muy culturales, o sea que están reflejando su época y el estilo característico, pero sobre todo el contexto funerario. Sería imposible enumerar aquí todas las técnicas visuales disponibles o darles definición. Sin embargo, para el estudio se han limitado a veintiséis técnicas principales con su respectivo contrario.

7.3.1.- Equilibrio-Inestabilidad

Es la referencia visual más fuerte del hombre y su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales que se manifiesta en las creaciones humanas desde época inmemoriales (Dondis, 1973: 131). El equilibrio es una estrategia de diseño que usaron constantemente los mixtecos de Zaachila con una maestría en su manejo; este proceso de estabilización impuso a todas las piezas analizadas un eje vertical con un referente secundario horizontal, y un centro de gravedad tanto en la manufactura de la vasija, como en los diseños pintados en ella.

7.3.2.- Simetría-Asimetría

Un diseño establece puntos de referencia horizontales y verticales. Esto se relaciona con los rumbos del universo, el transcurso del tiempo y el hecho de que el cuerpo humano es simétrico externamente (Frutiger, 1981: 22). Morfológicamente todas las vasijas son simétricas y su decoración en la mayoría es asimismo simétrica. Este equilibrio se logra también a través de la simetría, es decir, de una nivelación axial (Dondis, 1973: 131), tanto de las vasijas como de la decoración de su superficie. Así, si imagináramos una línea central en la vasija, ambos lados resultan ser iguales en lo que cabe.

7.3.3.- Tensión-Serenidad

Muchas cosas del entorno no parecen tener estabilidad, dan al observador una sensación de desorientación que provoca tensión. En respuesta, el ojo humano busca proyectar los factores estructurales geométricos ocultos en la figura. Se trata de un proceso de ordenación y estabilización inconsciente (Ibidem: 37-40). La serenidad es el primer factor compositivo que podemos visualizar en la mayor parte de la colección analizada por estar en planos horizontales y verticales muy definidos.

7.3.4.- Nivelación-Aguzamiento

Cuando no hay un equilibrio geométrico se provoca una ambigüedad visual que oscurece la intención compositiva y también el significado (Ibidem: 41-46). Los maestros de Zaachila lo sabían y, para evitar esto organizaron los elementos de manera que el predominio visual estuviera en relación directa con su regularidad relativa. A diferencia de los diseñadores occidentales actuales que dan preferencia al ángulo inferior izquierdo, los maestros mixtecos se la dieron al centro en la

mayoría de sus creaciones. Incluso en los diseños que no cuentan con equilibrio axial, el peso se encuentra en el centro.

7.3.5.- Atracción-Separación

La fuerza de atracción se refiere a que elementos visuales cercanos se atraen, y esto incluye su agrupamiento construyendo con las partes conjuntos enteros (Ibidem: 46-48); como cuando se trazan líneas imaginarias entre las estrellas, y se suplen las conexiones que faltan, formándose así las constelaciones. Tenemos ejemplos de estas percepciones en la colección, pero el más claro es el diseño formado con puntos en el fondo de un cajete 7-2631, 15.

7.3.6.- Positivo-Negativo

Lo que domina la mirada en la experiencia visual se considera elemento positivo o activo, y se llama elemento negativo aquello que actúa con mayor pasividad (Ibidem: 49-52); En los motivos Zaachila no hay ambigüedad, siempre es fácil identificar el motivo activo; de esta manera se dividieron los motivos en principales o activos y secundarios o pasivos a partir de su impacto visual que generalmente se determina por se de un tamaño mayor.

7.3.7.- Regularidad-Irregularidad

La regularidad en el diseño consiste en favorecer la uniformidad de elementos (Ibidem: 132). Ésta es otra técnica a la que recurren los pintores de Zaachila. Las figuras se repiten de forma bastante regular, sobre todo de manera horizontal.

7.3.8.- Simplicidad-Complejidad

El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, su carácter directo y simple, libre de elaboraciones de un diseño. La complejidad, por el contrario, implica complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas, lo que da lugar a un difícil proceso de organización del significado (Ibidem: 133). En el caso de la Colección Zaachila hay una gran predilección por la simplicidad en lo que se refiere a la forma de la vasija, mientras que por otro lado se presenta una fuerte tendencia a la complejidad en los diseños pintados en su superficie, como se comprueba en el gran número de elementos que conforman el todo decorativo de las vasijas.

7.3.9.- Unidad-Fragmentación

La unidad es un equilibrio ajustado de elementos diversos en una totalidad que es manifiesta visualmente. Las partes deben ensamblarse tan perfectamente que al observarse se considere como objeto único. La fragmentación es la descomposición de los elementos y unidades de un diseño en piezas separadas que se relacionen entre sí, pero conservan su carácter individual (Ibidem: 133-134). En esta colección encontramos ambas técnicas, diversas figuras pequeñas en comparación con el tamaño de la vasija conforman figuras ensambladas como los diseños conformados por cuentas, o bien composiciones que separan sus elementos con plumas y serpientes. Por ejemplo en el cajete 7-2682, 14; vaso trípode 7-2667, 3; vasija 7-2666, 12, etcétera.

7.3.10.- Economía-Profusión

La economía consiste en presentar unidades mínimas de medios visuales, es una ordenación visual sobria y juiciosa. Su opuesto es la profusión de diseños y tiende a mostrar adiciones discursivas, detalladas en el diseño básico (Ibidem: 135). Desde luego, existe la gran profusión de elementos pintados en toda la colección si observamos la gran cantidad de diseños que se pintaron en las reducidas superficies de las vasijas.

7.3.11.- Reticencia-Exageración

La reticencia es una aproximación de gran moderación que busca una respuesta máxima del observador ante elementos mínimos; en oposición a la exageración que a través de la repetición o agrandamiento busca también crear grandes efectos (Ibidem: 135-136). En la colección hay una mayor tendencia a la exageración a través del agrandamiento de algún elemento que es el diseño principal, por ejemplo la vasija con un gran ojo zoomorfo 10-227, 349, etcétera. Esto probablemente se deba a su importancia.

7.3.12.- Predictibilidad-Espontaneidad

La primera técnica sugiere un orden convencional; a través de la experiencia u observación podemos prever de antemano con una parte de información el resto del mensaje. La espontaneidad se caracteriza por una aparente falta de orden o plan (Ibidem: 136-137). En la colección analizada los diseños son bastante previsible pues tienden a repetir sus motivos de manera uniforme, en bandas, además están sujetos al orden impuesto por el texto subyacente que se analizará después.

7.3.13.- Actividad-Pasividad

La actividad refleja movimiento mediante la representación o sugestión y la postura y definición de ciertos elementos. Mientras que la pasividad inmoviliza el diseño a través del equilibrio absoluto que da el efecto de reposo (Ibidem: 138). La gran profusión de espirales, grecas, serpientes, aves, plumas, flores, etcétera, nos muestra gran movimiento porque nos dan la idea de actividad y a través de la repetición nos da la idea de continuidad.

7.3.14.- Sutileza-Audacia

La primera en el mensaje visual elige establecer finas distinciones, evitando lo demasiado obvio. La audacia, por el contrario, es visualmente obvia, utiliza conceptos atrevidos para conseguir una visibilidad y comprensión óptima (Ibidem: 138-139). La colección muestra una gran sutileza en sus diseños, con significados que se entretajan mezclando variados conceptos, desde lo precioso, la fertilidad, elementos significativos de la naturaleza relacionados con su religiosidad, hasta la muerte; todos ellos pertenecientes a un sistema de símbolos que conocemos insuficientemente.

7.3.15.- Neutralidad-Acento

El acento consiste en realzar intensamente una sola cosa contra un fondo uniforme, y la neutralidad es lo contrario (Ibidem: 139). Esta colección goza de un

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

gran acento en sus diseños, logrado a través de la gran profusión de diseños, entre los cuales siempre destaca uno principal generalmente al centro.

7.3.16.- Transparencia-Opacidad

La transparencia implica un detalle visual a través del cual es posible ver, de manera que el objeto detrás es percibido. La segunda es lo opuesto, el ocultamiento de elementos por otros (Ibidem: 140). En la colección los diseños tienden a ser tangentes; sin embargo existe buena cantidad de objetos superpuestos, como las volutas de fuego, las plumas de las aves, pero nunca encontramos objetos transparentes.

7.3.17.- Coherencia-Variación

Coherencia es una técnica que expresa compatibilidad visual, desarrolla una composición visual dominada por una aproximación temática uniforme y consonante. La variación por su parte permite la diversidad (Idem). En la colección, sin embargo, la coherencia se manifiesta a través del uso de grandes ciertos cambios controladas por un tema dominante y reflejadas en asociaciones características del mundo prehispánico. Así por ejemplo, las serpientes cambian si se les acompañan de plumas, o flores, etcétera.

7.3.18.- Realismo-Alteración

El realismo se relaciona con la experiencia visual y natural humana de las cosas, reproduciendo las mismas claves visuales que el ojo transmite al cerebro. El artista pictórico se vale de muchas técnicas para plasmar en el plano bidimensional la realidad. La alteración, por el contrario, desvía los contornos regulares y la forma auténtica (Ibidem: 141-142). Así, en la Colección Zaachila se ve gran preferencia en la pintura por la modificación de elementos reales, con extraños reptiles de fuego, serpientes emplumadas, plumas singulares, aves fantásticas e infinidad de seres míticos, etcétera. La mayoría inconcebible para el ojo humano y para el concepto europeo del arte.

7.3.19.- Profundidad-Plano

Estas dos técnicas visuales se rigen, fundamentalmente por el uso o ausencia de perspectiva y se ven reforzadas por la reproducción más o menos fiel del medio ambiente (Ibidem: 142-143). Como ya se había mencionado, la decoración aplicada a las piezas no es plana. Aunque no se observa conocimiento de la perspectiva geométrica tipo europeo renacentista, ni combinaciones de luces y sombras; utilizan técnicas como tamaño, punteado, profusión de objetos, énfasis y otras para determinar distancia, profundidad, importancia, etcétera.

7.3.20.- Singularidad-Sobreposición

La singularidad consiste en centrar la composición en un tema principal, el efecto de esta técnica es la transmisión de un énfasis específico (Ibidem: 143). La decoración estudiada cuenta con una gran cantidad de elementos singulares y otros estímulos visuales de apoyo, tanto particulares como generales. Como por ejemplo los temas principales de las vasijas 24, 25 y 26.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

7.3.21.- Secuencialidad-Aleatoriedad

Una disposición secuencial en el diseño está basada en la composición que se dispone en un orden lógico. Esta puede responder a un esquema rítmico y la aleatoriedad da la impresión de una falta de plan, de una desorganización (Ibidem: 144). No hay duda de que los pintores de Zaachila conocían perfectamente la técnica de hacer series de elementos, como se muestra en los innumerables diseños que forman bandas. Como por ejemplo las series de grecas de la vasija 16, las series de aves en la vasija 13, etcétera.

7.3.22.- Agudeza-Difusividad

La agudeza se refiere a la claridad de expresión mediante el uso de contornos netos y de la precisión. El efecto final es nítido. La difusividad es inconsistente, no aspira a la luminosidad (Ibidem: 145); existe un notorio contorno en la mayoría de las figuras y un delineado en muchos de los diseños con otro color más oscuro para hacerlos resaltar. Los mixtecos consideraban mucho más la agudeza en sus obras, dando a sus motivos gran claridad y precisión.

7.3.23.- Continuidad-Episodicidad

La primera se define por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas que resultan especialmente importantes dentro de un mensaje y la episodicidad se refiere a la división en partes (Idem). La colección muestra gran secuencialidad y continuidad en sus motivos diseñados, mostrando ciertas formas que se repiten persistentemente.

7.3.24.- Angularidad-Redondez

Como sus nombres lo indican, la angularidad y la redondez se refieren al uso de cierto tipo de líneas (Dondis, 1973 :29). Se había mencionado la gran tendencia al uso de curvas en la colección, mientras que los diseños angulosos son bastante escasos salvo las grecas.

7.3.25.- Representación-Abstracción

La representación, como antes se estudió se refiere a la encarnación en dos planos de elementos de la naturaleza. La abstracción se refiere a dos cosas, o la reducción mínima de sus elementos constitutivos en cuanto a forma (Frutiger, 1981 : 43) o a una cualidad inmaterial en cuanto a contenido. **Ver apartado de signo para abstracción en cuanto a contenido.** Como podemos ver en ese conjunto de vasijas pintadas, el sistema simbólico mixteco prehispánico del Posclásico se definió por su gran abstracción e imaginería de formas, muchos de los cuales aún no se logran definir o entender.

7.3.26.- Verticalidad-Horizontalidad

Este concepto se refiere a si los diseños están sobre el eje matemático X o Y que definen los planos en dos dimensiones, que en términos de vida cotidiana se llaman líneas vertical u horizontal (Prieto, 1980: 100) La decoración de la piezas Zaachila es básicamente horizontal, lo cual nos señala que los pintores tlacuilos de Zaachila consideraban de mayor expresión los planos horizontales.



7.3.27.- Contraste-Armonía

Se refiere a una unión equilibrada des diseños en una composición (Arneheim, 1979: 50-51), así la colección muestra gran tendencia a la armonía o estados nivelados de diseño. Tenemos 26 técnicas en total, con mayor número de puntos de armonía y menos elementos de contraste, en términos generales podemos afirmar que los mixtecos de Zaachila tenían en alto valor la armonía y el balance.

Finalmente podemos decir que siguieron reglas muy sencillas y claras. Se respetaron esos principios con resultados comunicativos además de muy atractivos. El punto principal de los diseños cuenta con la mayor proporción de espacio. No se descarta el contraste para enfatizar un significado y hacerlo más dinámico. Tenemos el efecto de las cuentas alrededor de grandes figuras y el uso del negro para intensificar el efecto de sus diseños. Como en otras regiones mixtecas (Camarena, 1999), los diseños en su mayoría muestran fino delineado en negro o guinda para acentuar las formas con este contraste; tienen contornos regulares, sencillos, previsibles y repetitivos. En cuanto a colores, hay gran preferencia por el uso de los cálidos como rojo y naranja, en combinación con negro y blanco. Mientras que los colores fríos, como verde y azul, se utilizan en una proporción mínima.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO VIII – LA SIMBOLOGÍA EN LA CERÁMICA DE LAS TUMBAS DE ZAACHILA

Los investigadores que estudian los objetos cerámicos suelen proponer las formas y los diseños por un lado y los textos por otro, como elementos independientes, cuando deberían ser un lenguaje paralelo.

La utilización de una determinada producción socio-cultural por otra, como la antropología, establece una relación multidisciplinaria que debe ser flexible (en cuanto a que se pueden usar varias metodologías), pero meticulosa. Para conocer el significado de determinados artefactos en asociación, la mera descripción del material arqueológico y el establecimiento de taxonomías no es suficiente, para ello es necesario hacer otro tipo de análisis como en este caso que requirió de hacer un análisis semiótico, o sea, de los signos para acercarnos más a su contenido.

El trabajo de la iconografía arqueológica puede estudiar los diseños de un grupo antiguo, pero no puede profundizar lo suficiente para descubrir todos los conceptos contenidos en ellos. Sin embargo, el mayor problema es el paso entre un sistema signico, la estructura del simbolismo y un sistema conceptual (Pascual, 1990: 29).

A través de los signos fluyen los conceptos y se traducen los contenidos conceptuales de sistemas alternos de comunicación. El que exista una relación entre la lengua, los conceptos y el grafismo en alguna de sus formas es algo aceptado; sin embargo, reconstruir el enlace entre un sistema signico distinto y desaparecido y uno actual nos coloca frente al enorme problema de un sistema poco explorado interpretado por otro sistema lingüístico lo que es difícil de solucionar (Ibidem: 30; Hernández, 1997: 139-150). Podemos hacer agrupaciones conceptuales con sus signos, pero hemos perdido el orden combinatorio de los signos del pasado y por todo esto, es necesario hacer todo inferencias semióticas también.

El presente capítulo constituye una complementación de los anteriores, ofreciendo un fundamento semiótico al mensaje en las vasijas de Zaachila. Aborda el concepto de signos, la tipología de los símbolos, el iconismo y algunos rasgos semánticos generales. Este fundamento es distintivo en cuanto a discurso de los análisis anteriores aunque no independiente pues los diseños son producto de una praxis social en estrecha relación y dependencia con muchos aspectos de la vida social mixteca.

Entendemos que las aproximaciones al estudio del signo y la simbología en la arqueología pueden ser muchas y la que uno elija depende del nivel en que desee colocarse al estudiar las formas materiales de presentarse el signo (representamen): en la iconografía, en los mitos, en las conductas, en las tipologías de la cultura, etcétera. Nosotros nos dedicaremos únicamente al signo como elemento pintado en las vasijas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

8.1.- La Semiosis

Se entiende por semiosis una acción, una influencia que sea o suponga una cooperación entre tres elementos: un signo, su objeto y su interpretante (citado en Eco, 1976: 32). La semiótica no tiene una "formula": a un tipo particular de discurso corresponde un tipo particular de semiosis. Y no se estudian las acciones propiamente, sino la descripción de los acciones (Greimas-Courtés, 1982: 166). De manera que aquí proponemos un modelo descriptivo y coherente del texto¹ basado en un cuerpo consistente de datos observables.

Ante todo, no debemos de olvidar que la semiótica desemboca en la antropología cultural y ve los comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, las subdivisiones del universo, como elementos de un amplio sistema de significaciones que permiten la comunicación social, la sistematización de las ideologías y el reconocimiento de grupos (Eco, 1976: 29).

En este capítulo se identificaron en los signos y los símbolos plasmados en la cerámica de Zaachila, porque aunque todos los objetos del pasado nos ayudan a reconstruir la forma de vida de pueblos hoy desaparecidos, uno de los que nos "hablan" con mayor claridad son las manifestaciones representativas donde la información se transmite directamente a nuestra vista a través de su inmediatez y si esa manifestación pictórica, además, es parte de un sistema de escritura su contenido significativo es aún mayor (Winchler, 1994).

Se llama semiótica² al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que los hace ser, conocer sus ligas y leyes de encadenamiento (Foucault, 1968: 38). Se le considera más un dominio que una disciplina porque su repertorio de intereses aún no ha sido definido (Eco, 1976: 23). Y es por ser un campo tan vasto es que nosotros daremos solamente un breve vistazo a la semiótica de la significación que se refiere a los códigos más que a la semiótica de la comunicación que se refiere a la producción de signos. La primera se refiere a la regla y la segunda al proceso, si bien, ambas están estrechamente ligadas (Ibidem: 18-19). La semiótica se asimila a la antropología porque estudia los procesos culturales, pero se diferencia porque los estudia como procesos de comunicación que subsisten gracias a un sistema de significación (Ibidem: 24).

¹ En esta sección del trabajo nos referiremos al conjunto de signos contenidos en una vasija como texto, de acuerdo al concepto de Heber (2001:46-48) Texto es todo conjunto lingüístico (oral, escrito o visual) producido dentro de una práctica social determinada por uno o más enunciantes y que puede estar sujeto a un soporte cualquiera.

² Semiótica se refiere a la línea filosófica-peirciana y morrisiana en las que se inscribe Umberto Eco. En este estudio se tomó el término de semiótica para seguir los lineamientos de la *International Association for Semiotic Studies*, 1969, mientras que Semiología se refiere a la línea lingüístico-saussureana y (Eco, 1976: 17).

8.2.- El Signo

Para este material se usará la idea semiótica que propone que el signo es un ente que cuenta con tres partes: el objeto, su signo y su interpretante (Eco, 1976: 32). Pues para que una expresión se convierta en signo debe existir un acto de conocimiento y reconocimiento (Foucault, 1968: 65).

Este autor propuso la tricotomía de símbolos, indicios e íconos que se adecua al texto escrito con signos alfabéticos; mientras que yo opté por signos y símbolos por ajustarse más a nuestro material que contiene rasgos tanto de lenguaje gráfico-visual como de lenguaje escrito y que, además, es un texto abierto. Sabemos que los términos signo y símbolo se han utilizado indiscriminadamente sin dar importancia al hecho de cada uno se refiere a un fenómeno distinto. Aunque existen infinidad de conceptos al respecto, de manera simple y abreviada podemos decir que para nuestro estudio se considerarán así:

Un signo es un concepto bastante impreciso y varía dependiendo del autor, pero de acuerdo a Michel Foucault, se aplica a un elemento, visual o verbal, que tiene un significado convencional, establecido a través de una elaboración formal consciente. Este significado convencional que puede ser de origen natural, o sea, refleja lo que significa; o de convención cultural, es decir, que le ha sido asignado por un grupo humano (Foucault, 1968: 65-66).

Un símbolo es un signo que es una creación conceptual a la que corresponde no una, sino toda una gama de ideas, y conlleva una carga emocional³ que los vincula con regiones del inconsciente y es cultural (Idem). Mientras que una señal⁴ es un signo que tiene por objetivo dar una indicación, orden o prohibición específica (Frutiger, 1981: 270).

8.3.- El Código

Todos ellos forman parte de un proceso comunicativo, que es el paso de un signo desde una fuente, a través de un transmisor, a lo largo de un canal hasta un destinatario. El proceso de comunicación sólo se lleva a cabo cuando existe un sistema de significación o código compuesto por un número limitado de entes reconocidos, que al estar presentes o ausentes representan otra cosa a partir de las reglas subyacentes, lo que le da significado (Eco, 1976: 24-25). El código

³ Nos referimos a carga "emocional" en el sentido de la filosofía del lenguaje que relaciona a ésta con intencionalidad y valor. Así, usamos aquí el término "emocional" siguiendo a algunas teorías del símbolo como las de Skorupski (1985) y Marshall (1939), y no a "espiritual" que es una forma del ente emocional. No todos los símbolos llevan una carga espiritual, generalmente sólo los míticos y los religiosos (al contrario de la iconografía en las teorías del símbolo se manejan por separado); pues trascienden más allá de lo intuitivo y lo perceptivo. Por otro lado, si todos los símbolos llevan una carga emocional pues el lenguaje es una forma de simbolismo y su función no es copiar la realidad sino simbolizarla (Marshall, 1939: 129-136).

⁴ No se eliminó el término "señal" pues aún no podemos reconocer si algún elemento es o no una señal. El dato sigue abierto y aunque no lo podemos aseverar es probable que las líneas divisorias entre diseños sean una señal, pero no se analizaron en la presente investigación.

mixteco como vimos en la investigación anterior se identificó a través de siluetas base que es limitado y consta de los siguientes seis grupos de signos que se subdividen en tipos, que a su vez tienen variedades. Las variedades no se anotan aquí, para la tipología completa consultar Camarena (1999). Como en otras escrituras mesoamericanas en la simbolización prehispánica de Zaachila subsisten representaciones figurativas que se perdieron al ser abandonadas durante la Colonia a cambio del alfabeto latino impuesto por los españoles (Galarza, 1980: 65-68). Es importante hacer notar que los diseños de Zaachila se ajustan al código Mixteco general (Camarena, 1999) excepto por cinco diseños que son los que se apuntan con un asterisco *.

Código Mixteco⁵					
<i>Diseños geométricos</i>	<i>Diseños zoomorfos</i>	<i>Diseños antropomorfos</i>	<i>Diseños fitomorfos</i>	<i>Fenómenos de la naturaleza y del cosmos</i>	<i>Diseños de contenido abstracto⁶</i>
1. Puntos	1. Jaguares	1. Deidades	1. Flores	1. Nubes	1. Día o Celebración
2. Líneas	2. Partes de jaguares	2. Guerreros	2. Espigas de maíz	2. Fuego	2. Movimiento
3. Cruces	3. Venados	3. Personajes no identificados	3. Vegetales no identificados	3. Humo	3. Precioso
4. Triángulos	4. Tlacuaches	4. Cráneos *		4. Rayos solares*	4. Rumbos del universo
5. Reticulas *	5. Serpientes			5. Agua	5.- Año
6. Bandas	6. Quetzales				
7. Grecas ⁷	7.- Águilas				
5. Ganchos ⁸	8. Aves no identificadas				
	9. Plumas				
	10. Mariposas				
	11. Libélulas *				
	12. Caracoles*				

El signo gráfico es un diseño que en principio carece de expresión propia y sólo puede ser entendido como un esquema de construcción: pero que a lo largo de la historia humana fue adquiriendo un valor significativo que se analizará adelante.

Los Elementos del Signo

⁵ No cabe duda que la información bio-física (rostro, partes de animales, etcétera) es la mayor dadora de signos en este código.

⁶ Existen diseños de forma abstracta, es decir, con reducción de sus componentes, y existen diseños de contenido abstracto, es decir, de base no material.

⁷ Las grecas a pesar de sus múltiples significados se incluyen bajo el rubro de "diseños geométricos".

⁸ Debido a la sangre no es icónica, sino representada con líneas curvas o ganchos tipo "omega" se decidió incluirla bajo el rubro de "diseños geométricos".

Teóricamente, todas las formas, de cualquier tipo, están integradas por elementos geométricos y su conjugación conforma un diseño. El punto que es la unidad gráfica más pequeña y la línea que en sus diferentes versiones conforman todos los diseños (Frutiger, 1981: 17).

La Tipología de los Signos

8.4.- Los Signos Básicos o Geométricos

El ser humano posee un sentido innato de la geometría y en él prevalecen tres contornos básicos: el círculo, el cuadrado y el triángulo. El arquetipo y el símbolo funcionan a través de este sentido y de la toma de conciencia del hombre de su posición en el cosmos (Eliade, 1969: 17-18). Así, en muchas regiones del mundo encontramos el mismo tipo de diseños con significados semejantes como el círculo que significa sol en muchas culturas. En primer lugar están los signos cerrados: círculo, cuadrado, triángulo, y es a partir de estos diseños o contornos básicos que derivan mediante infinitas combinaciones y variaciones todas las formas físicas de la naturaleza y de la imaginación del hombre. Y en segundo lugar tenemos los abiertos, como las cruces y las flechas (Dondis, 1992: 59).

8.4.1.- El Círculo

Evoca infinitud y estabilidad, donde el observador se encuentra con la línea perpetua que no tiene comienzo ni terminación y que gira en torno a un punto invisible pero preciso (Ibidem: 58). Es probablemente una de las formas más importantes en el diseño prehispánico. Es la evocación del sol, la luna, las estrellas y su movimiento; la sugerencia del transcurso del tiempo y de los ciclos de vida (Frutiger, 1981: 32). Tenemos en la colección infinitud de círculos sencillos y de combinaciones de los que solo mencionaremos algunos, por ejemplo en el fondo de los cajetes enmarcando las figuras centrales, como en las vasijas 7-2632, núm. 16; 7-4550, núm. 25, etcétera; o como cuentas de colores, 7-2343, núm.11; 7-2667, 3; o como manchas de jaguar, 7-4427, 27; 7-2664, 28; y 7-2665, 29.



7-4427
núm. 27

8.4.2.- El Triángulo

Menos importante que el círculo, pero de mucha influencia en la cerámica prehispánica, se considera siempre la relación entre una vertical y una horizontal (Ibidem: 30-31). No los tenemos directos, aunque sí implícitos en algunas composiciones, principalmente dentro de las variadas figuras de grecas escalonadas.



7-2343 núm. 11

8.4.3.- El Cuadrado

De mucha importancia porque evoca los cuatro rumbos del universo. Por otro lado, sugiere ámbitos habitacionales o ceremoniales (Frutiger, 1981: 30). Los encontramos fundamentalmente para enmarcar objetos



7-2682 núm. 14

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

como en la vasija 7-2682, 14, y en el vaso 10-227, 4. También de manera abierta en espirales cuadradas del vaso trípode 7-2667, 3.

8.4.4.- El Rombo

El cuadrado dispuesto sobre uno de sus vértices se convierte en rombo en el vaso trípode 10-226, núm. 5 donde se observan combinaciones de rombos pequeños con un punto al centro formando a su vez rombos mayores que dan al diseño gran equilibrio.



10-226 núm. 5

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

8.4.5.- El Rectángulo



7-2342 núm. 2

Cuando el cuadrado se convierte en rectángulo pierde su carácter simbólico neutral. Tiende a asociarse con elementos arquitectónicos como las columnas y los dinteles (Idem). Se presenta en pocas ocasiones y sólo como decoración complementaria, por ejemplo en la banda de la copa 7-2342, 2.

8.4.6.- La Cruz

Es un signo abierto de mucha importancia pues es el punto de intersección de dos líneas sugiere algo abstracto, invisible, pero tan preciso que se usa para señalar la ubicación exacta de algún emplazamiento. Se considera como un signo neutral, excepto cuando uno de los brazos se alarga (Ibidem: 34-35). En el mundo mesoamericano los extremos sugieren los rumbos del universo. En nuestra cerámica tenemos un solo ejemplo de cruz griega sugerida con líneas en el fondo de un cajete tripode, 7-4552, 26. Asimismo, existen las cruces invertidas a manera de "X", las formadas por cuentas en el tecomate 7-2666, núm. 12.



7-4552 núm. 26

8.4.7.- Figuras Geométricas Compuestas



7-2342 núm. 2

La mayoría de las figuras de la colección Zaachila son combinaciones de diversas formas geométricas, como ejemplo tenemos las diversas grecas escalonadas.

Se da un signo básico cuando su enunciado visual es inequívoco, como un círculo o un cuadrado simple (Ibidem: 42). Sin embargo, éstos casi no se dan por sí solos; la mayor de las veces se observan combinaciones, y su acumulación adquiere una expresión tan compleja que no se trata ya de un signo propiamente dicho, sino de un esquema con innumerables posibilidades, surgiendo de ahí una variedad infinita de diseños. Según el criterio gráfico, existen cuatro tipos de diseños: abiertos, cerrados, simples y complejos. De la composición de los cuatro surgen los diseños complejos y sus subdivisiones de acuerdo con sus niveles de expresión (Ibidem: 43). En esta colección casi todos son a combinaciones de cerrados y complejos.

8.5.- Los Signos Complejos

8.5.1.- Signos Representacionales o de Enlace Directo

Son los que vemos y reconocemos desde el entorno y experiencia. La realidad es la experiencia visual básica y predominante de cualquier sistema de comunicación (Dondis, 1992: 83). También se les llama signos-objeto o figurativos, porque representan formas realistas o estilizadas pero identificables del mundo (Frutiger, 1981: 43); por ejemplo, en la colección, la categoría general del ave se



7-2633
núm. 13

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

define en términos elementales como el contorno básico, o a través de sus características físicas: pico, alas, plumas, etcétera. Todas las aves comparten estas referencias visuales dentro de esa amplia categoría; pero en sus términos altamente representacionales los detalles de conocimiento más afinados como tamaño, color y proporción nos identifican águilas, guacamayas, quetzales, etcétera. Así los detalles y algunas convenciones representacionales avanzan hacia un ave específica (Dondis, 1992: 85). Podemos observar muchos diseños de este tipo como por ejemplo los quetzales del cajete 7-2633, núm. 13.

El grado de calidad de una creación depende de los requisitos que ha de satisfacer con respecto al observador. De acuerdo con esto puede tratarse de una expresión de precisión extrema, o bien de una información global.

8.5.2.- La Imagen o Retrato



Muchas figuras producidas gráficamente son intentos de copiar objetos materiales apreciados por la vista; la imagen es una representación de la cosa lo más natural posible, como el ojo humano la capta y es el nivel más eficaz de información directa de los detalles visuales del entorno (Ibidem: 98). En la cerámica analizada, mientras que los diseños pintados no son representaciones naturalistas, existe la tendencia a la imagen realista en el modelado de piezas, representando figuras zoomorfas y antropomorfas como la vasija de cabeza humana 7-2672, 1; el pie humano 7-4427, 27; animales completos como el colibrí de la copa 7-2342, 2; o partes de animales como la cabeza de águila 7-2668, 306; vasos garras de felinos, 7-2665, 29 y 7-2664, 28.

8.5.3.- Representación Conforme a Dimensiones

Es una forma descriptiva y exacta de registro, de la cual se pueden obtener informaciones precisas, incluso algunas que no son posibles de apreciar a simple vista, como los datos geográficos contenidos en un mapa. En esta categoría están las proyecciones geométricas, planos arquitectónicos, cartas geográficas, etcétera (Frutiger, 1981: 72). En esta colección no encontramos ningún caso de este tipo de representaciones. Mientras que en los libros indígenas a menudo se representan datos geográficos como montañas, ciudades y ríos pero con una proporción diferente de la realidad, que obedece a la importancia del concepto.

En esta cerámica los diseños no obedecen a ningún tipo de medición; sin embargo, observamos que guardan proporciones muy características, que probablemente dependen de su naturaleza simbólica. Por otro lado, sabemos que la comunicación directa entre el objeto y el raciocinio existía en el mundo prehispánico, haciéndose patente en otros campos, como la medición del tiempo y en la arquitectura, la escultura y en el urbanismo.

8.5.4.- Iconicidad

El tratamiento teórico de estos mensajes visuales encuentra en su camino tarde o temprano, la noción de iconismo o iconicidad, o sea, de semejanza con su objeto y, este tipo de mensajes se consideran como procesos gramático-icónicos de significación (González Ochoa, 1986: 7). Son susceptibles de un tratamiento semiótico pues como se precisó anteriormente, están sometidos a una codificación y podremos "leer" estas imágenes cuando las podamos reconocer (Eco, 1976: 268). La mayoría de los diseños en las vasijas de Zaachila basan sus siluetas base en lo icónico, es decir, que en principio hay una relación entre el signo y el símbolo⁹. Podríamos decir que son símbolos designativos con una doble función: son signos representativos o de referencia y al mismo tiempo son signos simbólicos o sea sustitutivos evocativos de un todo específico. Uno y otro no se oponen, se complementan (Marshall, 1939:331-348), sobre todo en un código como el mixteco del Posclásico.

8.5.5.- La Expresión Artística

Definitivamente este renglón es difícil de definir, pues los modelos de belleza que conllevan la apreciación artística son muy distintos de una época a otra y de una cultura a otra y no podemos detenernos mucho en un tema que merece estudio aparte. Sin embargo, a grandes rasgos podemos decir que el autor delimita o expresa un objeto (representacional o no) de tal manera, que de su estricta naturaleza material y temática surge una apariencia que conserva la base informativa y su revestimiento ornamental suscita en el observador una reacción contemplativa y se convierte en un elemento evocador (Ibidem: 74). De acuerdo con lo que observamos en el estudio inicial de 378 piezas mixtecas, al comparar otras vasijas y sus diseños con la Colección Zaachila se puede establecer una noción de calidad y colocar a la mayoría de estos diseños dentro de este renglón. **Ver el capítulo 7 de estilo.**



7-2676, núm. 7

8.5.6.- El Esquema



7-4549 núm. 24

Se trata de describir un objeto no sólo a manera de imagen retrato, sino para que sus componentes puedan ser apreciados objetivamente, individualizados y analizados. Por consiguiente, la imagen global es estilizada, o subdividida, descompuesta para que su construcción o mecanismo pueda ser ejemplificado. Existen varios grados de esquematización, el más simple es el delineado del contorno en que sólo las formas externas más esenciales aparecen delimitadas linealmente; renunciando al tratamiento de la superficie con color o algunos otros datos estructurales (Ibidem: 171).

⁹ Todos los símbolos son signos, pero no todos los signos son símbolos. Esto dependerá de la relación del significante y el significado, y de la carga que lleve éste último, que requiere de además de sus atributos naturales, visibles; lleve una carga emocional arbitraria asignada culturalmente (Marshall, 1939: 336-339).

Desde este punto de vista, en esta colección las figuras cuentan con una gran cantidad de colores y detalles pero las figuras esquematizadas están también presentes. Encontramos ejemplos como las flores pintadas en el fondo de los cajetes trípodes 7-4549, 24 y 7-4550, 25. En las jarras 7-4658, 9 y 7-2676, 7. Como manchas de jaguar o estrellas en los vasos garra 7-4427, 27 y 7-2664, 28. O bien como cabezas de serpientes en las piezas 7-2631, 15 y 10-227, 4 porque han eliminado los detalles para dejar las líneas de su silueta característica.

8.6.- Los Signos de Enlace Indirecto

Son aquellos cuyo significado es independiente de las formas en la realidad. Esto es, su significado no corresponde a su imagen.

8.6.1.- La Alegoría



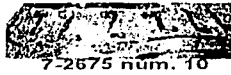
Es una representación intermedia entre los diseños de enlace directo e indirecto, pues en su aspecto es figurativo, o sea, representativo de algo, pero con significado simbólico. Las más de las veces se trata de una personificación expresiva de conceptos abstractos, cuyo propósito no es otro que ilustrar de modo naturalista-realista hechos extraordinarios, situaciones

excepcionales o cualidades sobresalientes (Ibidem: 174). En la colección Zaachila creemos que una gran parte de las formas figurativas son alegorías, pues el sistema de comunicación mixteco durante el Posclásico se fundamenta principalmente en conceptos imagen que en algunos casos son de naturaleza directa, pero la mayoría son alegorías (Smith, 1983: 238-245). Su significado dependerá del contexto en que se encuentre, pero creo que muchos diseños pertenezcan al mismo tiempo a ambas categorías, como las flores que significan flor, pero que al tiempo mismo tiempo tienen simbolismos múltiples como signo calendárico, belleza, primavera, renovación, etcétera (González Torres, 1991: 74), por ejemplo las flores-manchas de jaguar 7-2664, 28 que simbolizan estrellas.

8.6.2.- El Diseño Ornamental

El signo como expresión aislada constituye el fundamento de la ornamentación. En el campo de la plástica consiste en puras geometrías y/o alineaciones de objetos que "adornan". En muchas ocasiones es apenas reconocible como elemento único, pero su velada existencia hace que se intensifique la búsqueda de su sentido, de su "mensaje" (Frutiger, 1981: 47). En el caso estudiado reviste simbólicamente a las piezas y obedece a condiciones y leyes totalmente culturales como por ejemplo la división de campos visuales y de significado a través de líneas verticales que separan signos, como por ejemplo en las paredes internas de la vasija número 14, 7-2682. por otro lado, no descartamos el hecho de que algunos de estos diseños sean signos en sí mismos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



El conjunto trazo-signo-fondo cuenta con un valor expresivo que corresponde a los espacios interiores e intermedios, pero en todo esto subyace el sentido simbólico del diseño, que en la vertiente ornamental no siempre es claramente reconocible y se hace sentir más bien como presencia ilegible en la totalidad de la trama estructural, como nota acorde entre lo consciente y lo subconsciente (Ibidem: 49). Estas geometrías y alineaciones de diseños como líneas y bandas se observan en casi todas las piezas a manera de complementos a veces de segundo orden y más a menudo de tercer orden para enmarcar o acentuar el tema principal y motivos secundarios (Frutiger, 1981:220). Yo no creo que éstos sean solamente ornamentos pues a menudo el signo se encuentra en estas alineaciones.

8.6.3.- Los Signos Abstractos



Existen signos diseños en cuanto a su forma y signos abstractos en cuanto a su contenido. Los diseños de forma abstracta son los que no constituyen ningún objeto del mundo real, sino que representan un hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementales básicos, realzando los medios más directos, emocionales del mensaje (Dondis, 1992: 83). La ulterior eliminación de detalles hacia una abstracción total puede seguir varios caminos: la abstracción hacia el simbolismo con un significado predeterminado o a veces con un significado experimental; en otras ocasiones con significado arbitrariamente atribuido; o bien la abstracción pura o reducción de la declaración visual a los elementos básicos que no guardan conexión alguna con cualquier información representacional extraída de la experiencia del entorno (Ibidem: 87-88). Las abstracciones más recurrentes en el mundo prehispánico mesoamericano son las de reptiles, como por ejemplo la fantástica serpiente de la vasija 7-2638, núm. 17. Los diseños abstractos en cuanto a su contenido son también cosas que no existen en el mundo tangible son conceptos como eternidad o universo, o bien los más comunes que son los numerales. Los signos de contenido abstracto representan los aspectos más profundos de la realidad y del conocimiento de los seres humanos como la vida, la muerte, el tiempo, el destino, etcétera y pertenecen a la psique y a la conciencia humana sobre su puesto en el universo (Eliade, 1952: 16-21).

8.6.4.- El Signo Esquemático



El proceso de abstracción como selección de elementos básicos está muy relacionado con la esquematización, pues es una depuración en la que se reducen los factores visuales múltiples hasta los rasgos esenciales y más específicos de lo representado. En ambos casos, la forma final obedece a las necesidades de la comunicación (Frutiger, 1981: 43-46). Un diseño de este tipo sumamente importante en la colección son las grecas escalonadas, que son en principio caracoles cortados que aparecen de alguna manera en la mayoría de las piezas como las estilizadas de la vasija 7-2638, núm. 17.

8.6.5.- El Signo Simbólico

En los estudios se le atribuye con gran facilidad la etiqueta de simbólico a cualquier cosa, sin entender realmente la esencia del símbolo. El símbolo es un signo o imagen cuyo valor o significado no es inherente a las propiedades del mismo; es decir, el significado intrínseco del objeto no es casual, sino arbitrario, es cultural e incluye toda un rango de ideas (Skorpuski, 1985: 124). El hombre ha creado y desarrollado el símbolo a lo largo de siglos adscribiéndole conceptos abstractos como vida, alma, dios, justicia, o concretos como río, ciudad, hombre.

Existen diversos niveles de expresión visual para resolver problemas de manifestaciones plástico-comunicativas, como vimos anteriormente la representación, la abstracción, la alegoría y el símbolo (Ibidem: 94). Estos niveles tienen características propias identificables, que no son conflictivas entre sí en lo absoluto (Ibidem: 98). En realidad, en esta colección se superponen, actúan unas sobre otras y se refuerzan mutuamente, convirtiéndose en un lenguaje complejo y sumamente expresivo.

En el ámbito de psicología colectiva, el símbolo es el recurso a través del cual los pueblos se han manifestado, dotando a ciertos objetos o imágenes de cualidades y cargas emotivas ajenas a ellos a través del método de la asociación simple (Ruch, 1975: 672) (Eliade, 1953: 13).

El símbolo es un objeto o una representación evocadora de una cosa, cualidad o idea, pero con un enlace mental muy distinto al diseño representacional; es una creación conceptual a la que responde toda una serie de ideas y contiene una



carga emocional que los enlaza con regiones del inconsciente. Existen dos tipos de enlaces simbólicos: la relación simbólica simple, donde el símbolo se refiere directamente a alguna cosa o fenómeno, como en los símbolos matemáticos, por ejemplo el chalcihuite; y la referencia simbólica múltiple, que se refiere a un conjunto de cosas o fenómenos (Skorpuski, 1985: 124-125).



Esta relación es muy común en el campo ritual y religioso, y es justamente el caso de los símbolos pintados en la colección analizada.

El símbolo es cultural porque requiere de la aceptación y reconocimiento de un determinado grupo humano abarcando un lapso de tiempo específico (Espejo, 1983: 36). En esta colección reconocemos por ejemplo el ilhuítl, que simboliza fiesta o día de la semana o celebración. La existencia de símbolos similares en culturas distantes entre sí, en espacio y tiempo, ha suscitado una teoría sobre una tendencia innata del hombre a formar representaciones o estructuras universales denominadas "arquetipos" (Eliade, 1952: 36). Esto nos habla de percepciones visuales similares entre distintos pueblos. Independientemente de la existencia o no de los arquetipos, lo cierto es que existen los símbolos culturales cuya gama de ideas es compartida de forma más o menos homogénea por todos los miembros de una misma cultura. Dan Sperber (1964) ha aportado una interesante hipótesis sobre cómo los símbolos son aprehendidos a través del "dispositivo simbólico" afirmando que todas las culturas brindan a sus miembros un conocimiento y una explicación del mundo; y que tal conocimiento se manifiesta a través de una memoria activa, que es la que se relaciona más con sus actividades cotidianas; y de una memoria pasiva, almacenada en el inconsciente. Cuando una experiencia nueva aparece, el mecanismo conceptual trata de asimilarla relacionándola con los elementos existentes en la memoria activa; si la experiencia no logra ser asimilada y sus datos no encajan e incluso contradicen el esquema de la memoria activa, será el dispositivo simbólico el encargado de asimilarla (en Velázquez, 1988: 5).

Lo simbólico de una representación es un valor no expresado, un intermedio entre la realidad reconocible y el reino místico e invisible de la magia, o de la religión, o de los rituales, o de la filosofía: media entre lo que es conscientemente comprensible y lo inconsciente (Skorupski, 1985: 31-34). Los símbolos tienen doble cualidad: una moral y una instintiva. El pintor labora entre dos mundos, el visible y el invisible. De este modo, lo simbólico sería la representación física de lo invisible (Frutiger, 1981: 176-177). Pero el sentido de estos diseños aislados no puede ser develado sin más, sino revela el sentido simbólico que les ha sido asignado por los miembros pertenecientes a un grupo étnico, social, o religioso, etcétera.

El símbolo puede ser tanto una imagen simplificada, como un sistema muy complejo de significados atribuidos (Dondis, 1992: 99). Así, una cruz cristiana tiene idéntico valor simbólico tanto si hace con dos líneas, como si se esculpe y se talla con infinidad de detalles. Aunque generalmente la abstracción simbólica tiende a la reducción al mínimo hacia la esencia.

Un símbolo para ser efectivo no sólo debe verse, sino reconocerse y también recordarse y reproducirse; no puede contener una gran cantidad de información visual detallada, sin embargo, en su simplicidad retiene una gran cantidad de cualidades (Ibidem: 88-89).

Aunque no sabemos cómo evolucionaron los diseños en Mesoamérica prehispánica, es probable que tuvieran un desarrollo similar al de otras culturas, donde se crea una imagen pretendiendo una representación acertada, con una

tendencia posterior hacia la simplificación donde, por reducción extrema de la forma hacia la abstracción donde lo figurativo acabó en simbólico. La graduación simbólica no depende, pues, de la perfección exterior, sino del contenido interno esencial.

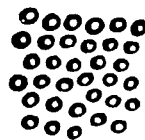
No sabemos exactamente si la simplificación se dio por causas materiales o instrumentales. Pero para estimar correctamente el efecto gráfico de los diseños es necesario el conocimiento del soporte que determina su estructura y de la cualidad especial del instrumento que los ejecuta. Así, la piedra se esculpe, el textil se teje y los manuscritos y la cerámica se pintan o escriben con pinceles. De la relación entre el material y el instrumento nacieron las "tipificaciones" formales: la figura adopta cierta forma para adaptarse a la superficie; por ejemplo, de una moneda, un sello prehispánico o un textil.

Frutiger (1981: 179) afirma que las representaciones puramente figurativas, es decir, más o menos fieles a lo natural, nos dan una gran cantidad de información, pero un símbolo reducido en su forma es de efecto evocador más poderoso que la imagen común.

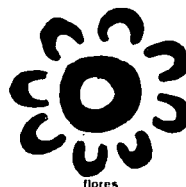
De acuerdo con las definiciones de símbolo, se concluyó que en esencia la Tradición Zaachila es simbolista, casi todos los diseños principales y secundarios son símbolos, complementados con diseños geométricos básicos para enmarcarlos darles un orden y un énfasis. Y dentro de esta expresión simbolista, la configuración abstracta ocupa una posición importante dentro de su código.

8.6.7.- Símbolos por Combinación

Dentro de los símbolos tenemos también que dos signos de cualquier tipo (simbólicos o no) pueden unirse y formar un símbolo, como es el caso de la serpiente que al ponerle plumas es símbolo de Quetzalcóatl, dios y hombre a la vez, que también es señor del viento y señor del alba; o bien los círculos negros que por significan la piel del jaguar y las flores de muchos pétalos que cuando están juntos significan estrellas por convención cultural. **Ver vasijas 27, 28 y 29 del capítulo 6 de iconografía**¹⁰.



manchas de jaguar



flores

8.6.8.- Símbolos Icónicos

¹⁰ Para no repetir información se remitirá al lector varias veces al capítulo 6 de iconografía.

Son diseños que están regidos por una convención, pero que al mismo tiempo se pueden reconocer icónicamente pues se parecen relativamente a las volutas de vapor o humo en la realidad. Como por ejemplo el símbolo de las nubes y el del fuego.



volutas,
7-2633, núm. 13

8.6.9.- Símbolos Culturales

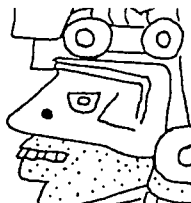
Todos los símbolos son culturales, el convencionalismo de un grupo humano rige a todos los símbolos. Como por ejemplo el símbolo de celebración o ilhuítl. Aunque el arquetipo, aún continúa en discusión, como el caso del círculo como representación solar usado en muchas culturas.



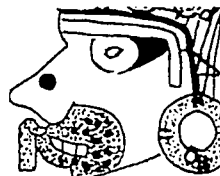
ilhuítl, 7-2682, núm. 14

8.6.10.- Símbolos- Atributos

Son los equivalentes a una marca y hemos reconocido algunos pocos como es la de las deidades solares en la colección Zaachila que consiste en una línea roja que rodea la frente.



línea roja sobre la frente o
deidad solar, 7-2636, núm. 19



línea roja sobre la frente o
deidad solar, 7-2636, núm. 19



línea roja sobre la frente o
deidad solar, 7-2657, núm. 20

8.6.11.- Símbolos-Emblemas

Son los que representan a un grupo. En esta colección sólo se reconoció el símbolo del oro y de los orfebres. Sin embargo, en el estudio anterior de la Colección Policroma Mixteca del MNA se reconocieron los bordes con nubes

como posible símbolo emblemático del “pueblo de las nubes”, o sea, de los mixtecos (Camarena, 1999).



oro, orfebres
7-2657, núm. 20

8.7.- Secuencia de Significados Contenidos en los Diseños

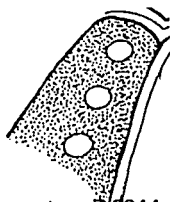
Se observó que este lenguaje del Posclásico los significados del signo varían de acuerdo al contexto. Tenemos significados de primer enlace, de segundo y hasta de tercer nivel. Esto es, una flor es una flor, pero puede significar primavera, pero al mismo tiempo puede significar renovación.

8.8.- Los Símbolos de la Colección Zaachila

8.8.1.- Símbolos Geométricos

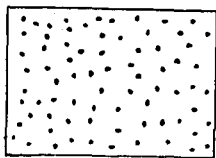
La parte visible de un signo geométrico consiste en un agrupamiento más o menos complejo de puntos, líneas curvas, rectas y quebradas; la invisible consiste en leyes matemáticas que orientan y determinan las angulaciones, quiebres o proyecciones de aquéllas. Estos fenómenos subyacen a la elaboración y forma del signo; son difíciles de separar de los demás, pues todos los símbolos responden a la construcción geométrica que está integrada desde los diseños concretos, hasta los inmateriales y los abstractos, ya que todos intentan respetarla dándole una configuración armónica.

Puntos

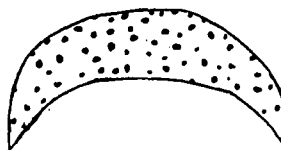


puntos, 7/344,
núm. 6

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

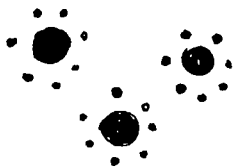


oscuridad, 7-2344, núm. 6

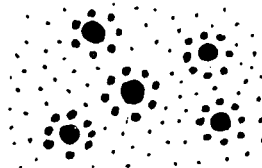


oscuridad, 7-4658, núm. 9

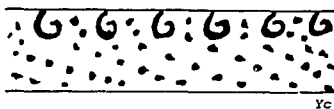
Oscuridad, también evoca las manchas de descomposición de la muerte y el sacrificio. Para mayor información respecto de este símbolo, ver vasijas 6, 7, 8 y 9 del capítulo 6 de iconografía¹¹.



oscuridad, 7-4427, núm. 27



oscuridad, 7-2674, núm. 8

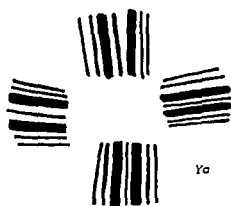


pulque, 7-2675, núm. 10

Cruces

La cruz es también un símbolo del concepto inmaterial de los rumbos del universo. Desde la antigüedad, el hombre ha tratado de orientarse en su espacio vital subdividiendo su entorno (Frutiger, 1981: 210) y ha sido tema recurrente en diversas religiones (Eliade, 1952: 32) y en el mundo mesoamericano dividiéndolo en cinco regiones.

¹¹ Para no reiterar información, para obtener más datos respecto de algún elemento, me referiré al número de vasija que se puede consultar en el capítulo 6 de iconografía de esta misma tesis.



cruz, 7-4552, núm. 26

Grecas

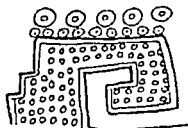
Uno de los símbolos abstractos mixtecos por excelencia y más difícil de clasificar es la greca escalonada o xicalcolihqui, es caracol cortado, rayo, agua, etcétera. Se supone que tiene una base representativa zoomorfa del caracol cortado, que es símbolo Ehécatl, advocación de Quetzalcóatl el viento y el planeta Venus (González, 1991: 34, 144-145); pero este caracol se transformó en símbolo esquematizado y transformado en símbolo geométrico, pero finalmente abstracto, altamente estandarizado en su forma base, aunque con una enorme cantidad de variables.



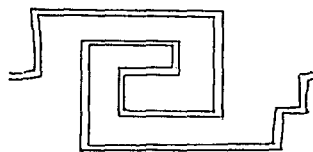
grecas, 7-2342, núm. 2



grecas, 7-2342, núm. 2



grecas,
7-2667, núm. 3



grecas, 7-2667, núm. 3



grecas, 7-2342, núm. 2



grecas, 7-2675, núm. 10

Espirales

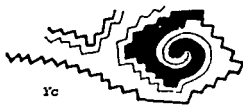
La espiral en muchas culturas es un antiguo signo del sol y de la vida donde la constante de rotación simboliza sus movimientos y periodos (Idem). En nuestra colección encontramos la espiral en las grecas.



grecas, 7-2638, núm. 17

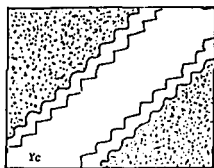


Leda pilizca
grecas, 7-2657, núm. 20



γc
grecas, 7-2632, núm. 16

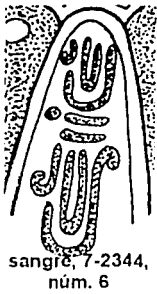
Bandas oblicuas



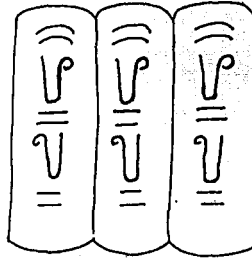
líneas oblicuas, 7-2682, núm. 14

Ganchos

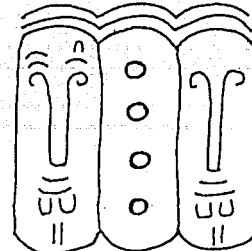
Tenemos también los ganchos símbolos de sangre. Para mayor información respecto a este símbolo, **ver vasijas 6, 7, y 8 en el capítulo 6 de iconografía.**



sangre, 7-2344,
núm. 6



sangre, 7-2676, núm. 7



sangre, 7-2674, núm. 8

8.8.- Símbolos Antropomorfos

El cuerpo humano encierra infinidad de simbolismos. Se ha usado infinidad de veces tanto desnudo como ataviado, otras en partes, como modelo, punto de partida y medida para las representaciones mitológicas, religiosas y del universo, en virtud de las cuales se intentaba darle una explicación. Y algunas partes de la anatomía significan su uso, como por ejemplo las huellas de pies que significan caminar en el contexto de los códices.

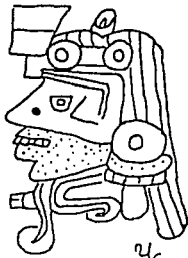
Al observarlos vemos que las figuras antropomorfas no presentan rasgos característicos de una persona; sino que son figuras altamente idealizadas y estandarizadas, a las cuales reconocemos por sus atributos y no por sus rasgos físicos, es decir, que son un patrón antropomorfo. Estos personajes siempre aparecen de perfil y delineados en color oscuro. No se trata de personas comunes, sino en su mayoría de deidades con sus atributos.



personaje, 7-2636, núm. 19



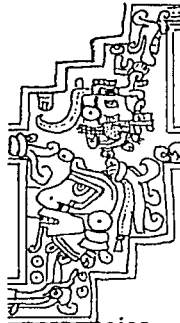
personaje, 7-2634, núm. 21



personaje,
7-2636, núm. 19



personaje, 7-2636, núm. 19



personajes,
7-2667. núm. 3

8.8.3.- Símbolos Zoomorfos

Existen infinidad de animales en las representaciones, muchos estaban asociados al pensamiento religioso de los antiguos mixtecos llegando a constituirse en componentes de los dioses o de entes mitológicos (Macazaga, 1985: 38), son símbolos de alguna divinidad.

Reptiles

Las serpientes son los animales más abundantes en la colección Zaachila. La serpiente parece ser un arquetipo simbólico cuya presencia en el inconsciente humano es indiscutible (Frutiger, 1981: 187). En esta colección proliferan los reptiles; los hay de base real como la serpiente cascabel y fantásticos sobre todo las serpientes emplumadas, las de fuego o Xiuhcóatl y serpientes-mariposa. muchas representaciones abstractas de serpientes. Esto no es extraño si

pensamos que existen documentos que acreditan a Quetzalcóatl como ancestro de los mixtecos (Caso, 1977: 47-48); Mixcóatl, Vía Láctea o serpiente de nubes era padre de Quetzalcóatl (López Austin, 1973: 146), y Xiuhcóatl o serpiente de fuego era una constelación (Aguilera, 1985: 72).

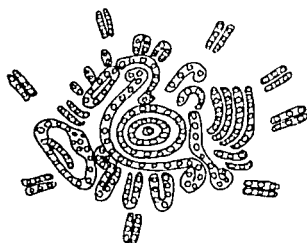


serpiente, 7-2633, núm. 13



serpiente, 7-2682, núm. 14

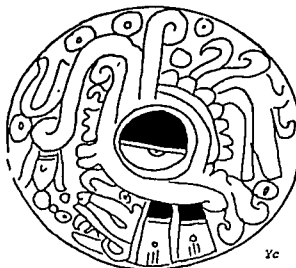
Las serpientes son el símbolo abstracto por excelencia en la colección Zaachila. Cuanto más representativa sea la información visual, más específica es su referencia; pero cuanto más abstracta, se torna más general. Visualmente es una simplificación tendiente a un significado más intenso y destilado. Sin embargo, hay que tener cuidado con el hecho de que la abstracción no tiene por que guardar relación alguna con la simbolización real cuando el significado de los símbolos se debe a una atribución arbitraria (Dondis, 1992: 91).



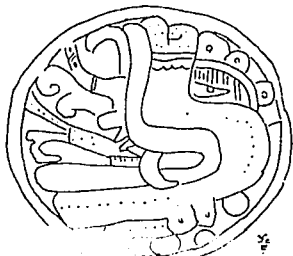
serpiente, 7-2631, núm. 15



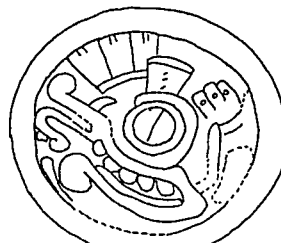
ave-serpiente, 7-2632, núm. 16



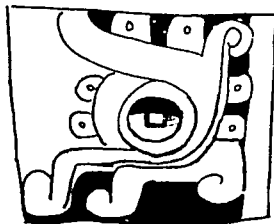
serpiente-mariposa, 7-2638, núm. 17



serpiente, 7-2641, núm. 18

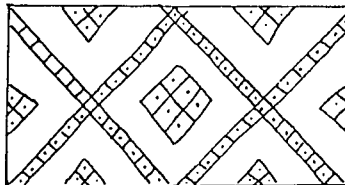


serpiente, 7-2642, núm. 22



serpiente emplumada, 10-227, núm. 4

Asimismo, tenemos las pieles de reptil. Para mayor información respecto de este símbolo, ver vasija número 5 en el capítulo 6 de iconografía.

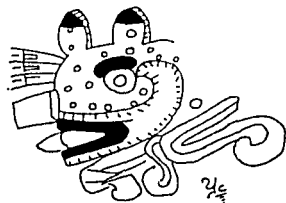


piel de reptil, 10-226, núm. 5

Mamíferos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

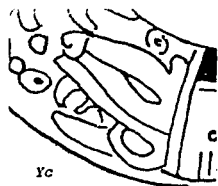
Son menos abundantes (4), que los reptiles (8) pero sí se identificaron venados, coyotes, tlacuaches y jaguares. Los más numerosos son los felinos o alguna de sus características como el pelaje o las garras. Númen que desde la época de los olmecas se le asocia con el mundo nocturno, con el inframundo, con Tezcatlipoca la tierra y la fertilidad; además de ser un símbolo calendárico (González Torres, 1991: 99).



ocelote, 7-2636, núm. 19



coyote, 7-2636, núm. 19

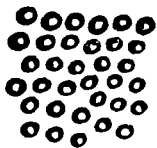


tlacuache, 7-2638, núm. 17

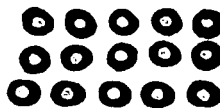


venado, 7-2342, núm. 2

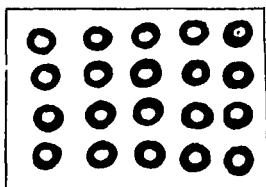
En el caso de partes de animales, es probable que la parte represente al todo.



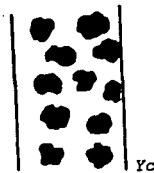
manchas ocelote,
7-4427, núm. 27



manchas jaguar, 7-2664, núm. 28



manchas de ocelote,
7-2665, núm. 29



piel de ocelote,
7-2657, núm. 20

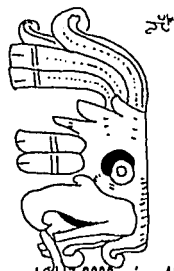
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Aves

Éstas y las plumas en la mayoría de las cuituras, por su facultad de volar, se les asocia con lo celeste (Frutiger, 1981: 184-86). En Mesoamérica, efectivamente la capacidad de elevarse se relaciona con lo solar y celestial en general (González, 91: 4, 77), o como seres agoreros (Macazaga, 1985: 58); pero también se relaciona con otras criaturas como las serpientes emplumadas, monstruos de la tierra o del viento convertidos en dragones poderosos y otros seres fantásticos. Por otro lado, la abundancia de plumas como diseños secundarios, nos hace suponer que éstas pudieron funcionar como noción de calidad para acentuar la belleza, o lo divino. Observamos en la colección Zaachila principalmente quetzales, un águila y un colibrí, todos relacionados al sol. Para mayor información respecto de las aves y su asociación al sol, **ver vasijas números 2, 13 y 19 en el capítulo 6 de iconografía.**



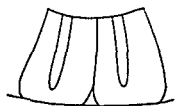
quetzal, 7-2342, núm. 2



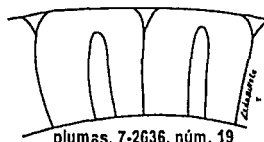
quetzal, 7-2633, núm. 13



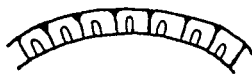
quetzal, 7-2636, núm. 19



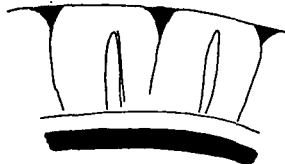
plumas, 7-2667, núm. 1



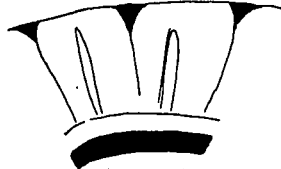
plumas, 7-2636, núm. 19



plumas, 7-2634, núm. 21



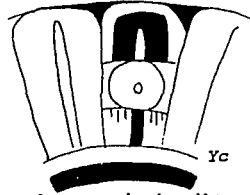
plumas, 7-4550, núm. 25



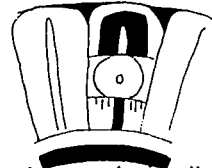
plumas, 7-4552, núm. 26



plumas de águila, 10-227, núm. 4



plumas de águila,
7-2641, núm. 18



plumas de águila,
7-2648, núm. 23



plumas, 7-4549, núm. 24



plumas de águila,^{Yc}
7-2668, núm. 30

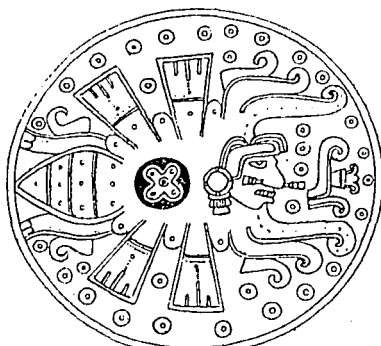


plumas de colibri,
7-2342, núm. 2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Insectos

Sólo se observó una mariposa humanizada. Estos insectos que pueden ser agoreros (Macazaga, 1985: 58), o pueden estar relacionados con los guerreros, o con la diosa Itz'papálotl (González Torres, 1991: 112). En este caso se observa en el rostro humano del insecto la pintura facial de los dioses solares mixtecos y se reafirma con el símbolo de oro que se observa en la mitad del cuerpo.



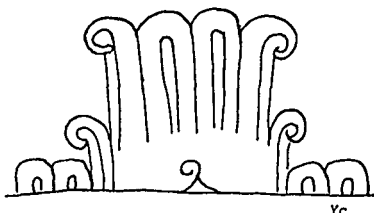
mariposa, 7-2657, núm. 20

8.8.4.- Símbolos Fitomorfos

Son muy importantes, pues el hombre mesoamericano prehispánico era básicamente agricultor. Su sustento era el maíz presente en la simbología como expresión de la vida, crecimiento y fecundación (Torres, 1985: 53-56).

Flores

Son los símbolos fitomorfos más abundantes de la colección, de simbolismo múltiple, como la renovación después de la muerte, la belleza, el sacrificio, etcétera (González, 1991: 74). Por ejemplo, tenemos la flor estándar que se presenta de perfil.



flores, 7-2672, núm. 1



flores, 7-2642, núm. 22

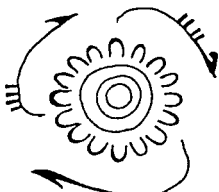
Las flores vistas en planta de pétalos cuadrangulares y ovales.



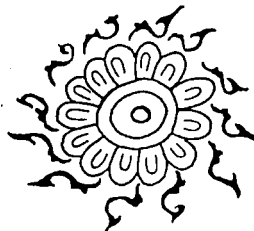
flor, 7-2676, núm. 7



flor, 7-4427, núm. 27

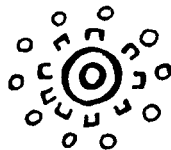


flor, 7-4549, núm. 24

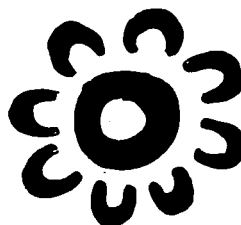


flor, 7-4550, núm. 25

Y también tenemos flores como símbolos estelares: si el círculo y los discos constituyen elementos básicos del signo del sol, la mayoría de los signos representativos de las estrellas renuncian a la forma circular simple. La sensación de radiación generalmente se imparte de alguna manera, ya sea por líneas, triángulos, resplandores, etcétera (Ibidem: 218). Los habitantes prehispánicos estaban convencidos de que la bóveda celeste tenía ojos que eran las estrellas. Éstas se representan de manera figurativa (el ojo), figurada (rodeadas de triángulos y semicírculos) o como flores (información personal Felipe Solís).



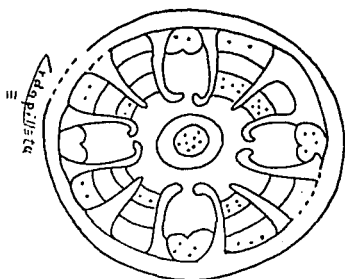
flor, 7-4658, núm. 9



flor, 7-2664, núm. 28

Maíz

Tenemos extrañas formas vegetales que pensamos son el alimento básico mesoamericano, el maíz. Son muy importantes, pues el hombre mesoamericano prehispánico era básicamente agricultor. Su sustento, como el maíz está presente en la simbología como expresión de la vida, crecimiento y fecundación.



maíz, 7-2648, núm. 23



vegetales, 7-2676, núm. 7

8.8.5.- Símbolos Varios

Incluyen símbolos de conceptos intangibles y fenómenos de la naturaleza y del universo

Símbolos de Conceptos o Contenidos Intangibles

Existen unos símbolos que no responden a ninguna forma material, solamente evocan ideas o conceptos, la silueta generalmente es arbitraria. Así, tenemos los rumbos del universo y los ilhuítls.

El símbolo ilhuítl significa día, fiesta, celebración y en algunos casos puede expresar transcurso del tiempo (Müller, 1977: 155-178).



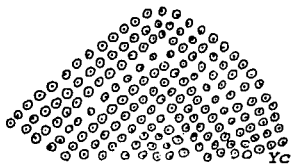
ilhuítl, 7-2682, núm. 14

Los símbolos numéricos son los signos inmatereiales por excelencia, pues la naturaleza de las matemáticas es teórico abstracta. Al contrario de los códices donde son indispensables para narrar hechos y genealogías, aquí sólo tenemos dos casos con agrupamientos de cuentas. Esto nos indica que el uso de estas vasijas con sus mensajes fue totalmente distinto a la función de los códices que era narrar historias mitológicas y registros.

Símbolos de precioso y numerales

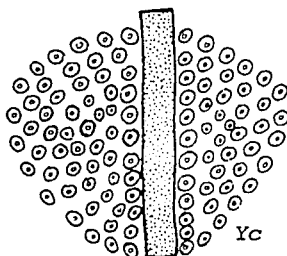
Las cuentas representaban la piedra turquesa que era lo mas apreciado por los mesoamericanos prehispánicos (Sahagún 1956: 517). Las cuentas se usaban también para representar numerales de fechas como se ve en el *Códice Nuttall*: 1, 2 etcétera, *Borgia*: 1, 2, etcétera. No podemos asegurarlo, pero por la alternancia

de colores, las cuentas podrían estar asociadas al tiempo. Para obtener más información respecto a estos símbolos, ver vasijas 11 y 12 en el capítulo 6 de iconografía.

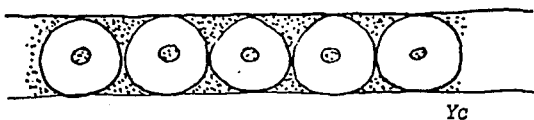


cuentas, 7-2343, núm. 11

En la vista total de la vasija número de 12, se aprecia que las cuentas de diferentes colores están alineadas formando una cruz. De acuerdo con González Torres, la cruz modificada a cuatro bandas dispuestas en "x", o cruzadas, juntas o entrelazadas, también simbolizan el movimiento (González, 1991: 130). La posición de los brazos imparte al signo un sentido de giro (Frutiger, 1981: 213); no sabemos si ese es el sentido en la disposición de las cuentas en la vasija número 12, pero sí forman una cruz.



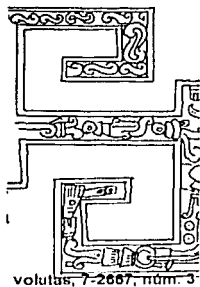
cuentas, 7-2666, núm. 12



cuentas, 7-2672, núm. 1

Fenómenos de la Naturaleza

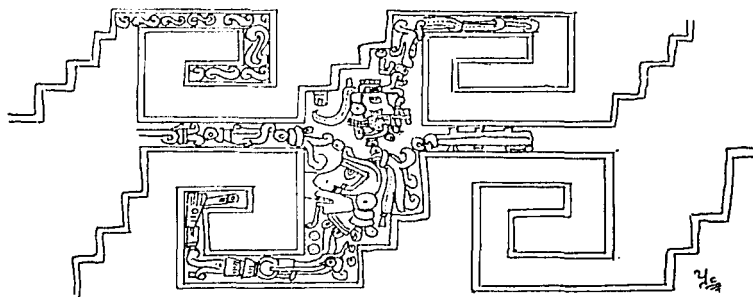
En esta colección observamos los casos de fuego, humo y/o nubes que tienen múltiples significados, o tal vez sean emblema de los mixtecos. Para obtener mayor información respecto a nubes, ver vasijas números 3 y 13 en el capítulo 6 de iconografía.



volutas,
7-2633, núm. 13

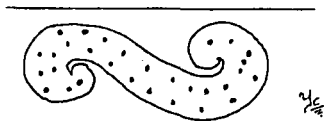
Fenómenos del Universo

El culto al sol es el más extendido y probablemente el más antiguo del mundo. Como prototipo, la forma circular ocupa en el subconsciente un papel de sol. Casi siempre el círculo es el símbolo básico del sol, y a menudo cuenta con representaciones abstractas o alegóricas como en este caso (Ibidem: 216-17). Los símbolos solares se manifiestan a través de personajes, algunos con cuerpo serpentino de nubes. Para mayor información respecto de los personajes aquí mencionados ver vasija número 3 en el capítulo 6 de iconografía.



personajes solares y grecas, 7-2667, núm. 3

Tenemos también los xonecuillis o símbolos de una constelación Enciso, 1953: 55)



ilhuitl, 7-2667, núm. 3

8.9.- El Lenguaje de Zaachila

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lenguaje es cualquier medio de comunicación entre seres vivientes racionales e irracionales. Específicamente el lenguaje humano puede ser hablado, escrito o expresado por otros medios como el mímico. Están los no idiomáticos; algunos formalizados como el de las matemáticas, los sistemas musicales y los lenguajes cifrados, y otros no formalizados como el lenguaje del arte (Marshall, 1939: 48-49).

Estos lenguajes son diferentes formas de simbolismo y uno de los principales problemas de la filosofía del lenguaje es la relación entre símbolos idiomáticos con otras formas de simbolismo (Ibidem: 34).

En el caso de los diseños en la cerámica de Zaachila tenemos evidencias para creer que se trata de dos lenguajes al mismo tiempo: es un sistema de escritura de acuerdo al concepto de ésta citado en el capítulo I de introducción y por lo comparado con los códigos indígenas y a otros puntos analizados a continuación; y es un lenguaje estético de comunicación visual profundamente institucionalizado (Eco, 1976: 28).

Si bien es cierto que es una escritura que no tiene nada que ver con otros códigos de Europa y Oriente a respuesta a porqué se considera que es un lenguaje único (Urcid, 1992: 2) y una escritura estriba en que se observan una serie de características plásticas estilísticas, **ver capítulo 7 de estilo**¹³; pero también cuenta con los elementos comunicativos de la escritura que son: siluetas base o estandarización de figuras, un número limitado de diseños que los convierte en un código. Tiene un emisor, un mensaje y un receptor (Espejo, 83: 21). Posee organización lingüística, o sea, un subsistema de gramática general básica. Está conformado por un sistema de signos convencionales elegidos por una colectividad, por medio de los cuales se pueden representar y recordar las ideas, ligarlas, disociarlas y trabajar con ellas, o sea doble articulación (Foucault, 1968: 86-87), reconociéndose nociones de conceptos sustantivos y nociones de calidades y otros elementos más, pero que aún no logramos reconocer. Una sintaxis u organización de diseños elemental expresada a través de un tema sustantivo central mayor y temas cualitativos alrededor de tamaño menor, un subsistema semántico de significados y una encodificación (Ibidem: 25-35) del emisor mixteco y una decodificación o identificación del propósito y mensaje transmitido. Esto quiere decir que se puede leer, esto se refiere a la interacción cuando la gente ve un texto y le asigna significado a una serie de símbolos mostrados en ese texto.

8.9.1.- Los Sistemas Sintácticos

¹² Javier Urcid en su tesis doctoral hace una breve semblanza de la escritura en Mesoamérica considerándola una forma prístina, única e independiente (1992: 2)

¹³ Para no repetir información, se remite al lector al capítulo 7 donde se explican las características plásticas que conforman un estilo.

Una vez reconocido y analizado el código, nos proponemos examinar el sistema sintáctico¹⁴. Esto se refiere a identificar una serie de elementos indicadores regulados por leyes combinatorias internas (Muñoz, 1983: 11). Como por ejemplo, las deidades se asocian a los atributos que las hacen ser ellas. Para no repetir, **ver análisis iconográfico de las vasijas en el capítulo 6**¹⁵. Las partes del código al juntarse de determinada manera pueden transmitir hechos diferentes o provocar reacciones distintas. Sin este reconocimiento no nos podríamos acercar al sistema semántico (Eco, 1976: 64).

Existen innumerables procesos esenciales en la conformación de todos los sistemas signícos, lingüísticos y gramaticales, gráficos u orales; pero como el objetivo de este estudio es más antropológico que lingüístico, apuntaremos sólo algunas de las reglas más importantes para reconocerlos. Las de las llamadas nociones, que en todas las culturas han representado un papel sumamente importante para diferenciarlos de los que no expresan pensamientos.

Como pudimos observar, estos sistemas forman parte de una gramática general (Foucault, 1968: 86-89) con estructura sintáctica más sencilla que la escritura de los textos históricos y genealógicos (Halliday, 1978: 61). Gramática general en este caso se refiere a que algunos signos tienen determinada función dentro un contexto determinado para formar así un texto (Muñoz, 1983: 11-15). De esta manera, se observa un motivo principal que generalmente es una deidad o su advocación zoomorfa o alguno de sus atributos que funciona de manera sustantiva y alrededor otros símbolos que funcionan de manera de nociones cualitativas o adjetivas. Éstas últimas muchas veces parecen ser abstractas como precioso, bello, divino, etcétera, pero también hay muchos que se califican conceptos de texturas físicas, como rugoso, líquido, oscuridad y vapor entre otros. **Ver vasijas 17, 18, 20, en el capítulo 6 de iconografía.**

Tenemos también, la suma de un conjunto de signos para alcanzar un concepto que de alguna manera podrían estar reflejando la estructura de las lenguas indígenas otomangués como el mixteco y el zapoteco que tienen un origen común y son aglutinantes (Marcus, 1983: 5-7). Por ejemplo, por ser un animal de hábitos nocturnos, uno de los signos de la noche es la piel de jaguar; se vuelve configuracionalmente en específico cuando se le agrega una flor que en ese entorno se convierte en estrella y si tiene una figura de una garra con dedos humanos en descomposición alude al inframundo. **Ver vasija número 27 en el capítulo 6 de iconografía.**

No debemos de olvidar que una de las características del lenguaje es la elasticidad. Se habla mucho de linealidad o de doble articulación, pero poco se ha

¹⁴ Sin entrar en el sistema fonológico porque no es el tema de esta tesis y no se hizo ninguna aproximación al sistema fonético de ninguna lengua indígena, pues eso requeriría un estudio aparte.

¹⁵ Con el objeto de no duplicar información, se remitirá al lector en diversas ocasiones al capítulo 6 de iconografía donde se habla de los personajes y comparativamente se hace una identificación de ellos a través de diferentes atributos físicos o de atavíos.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

hablado de su capacidad de condensación y de paráfrasis que es algo que en el futuro se debe analizar en la expresión prehispánica. La paráfrasis es algo que depende de la posibilidad de extensión del significante con respecto al significado, y la condensación se refiere a la inclusión de diversos elementos lingüísticos en un concepto (Fabbri, 2000: 55).

Los sistemas principales de esta colección son¹⁶:

Serpientes – aves
Serpientes – plumas
Serpientes – ilhuítls
Serpientes – grecas

Personajes – personajes
Personajes – grecas
Personajes – plumas
Personajes – nubes

Sangre – flores – oscuridad

Cuentas de colores en hileras

Vegetales – plumas

Piel de jaguar - flores

8.9.2.- La Semántica

Aunque hay algunas de las vasijas que presentan signos se piensa son ornamentales, identificamos que la mayoría contienen series signicas que contienen mensajes. A grandes rasgos, para no repetir lo antes dicho tenemos que los principales sistemas de la colección Zaachila son:

1. Animales cosmogónicos: jaguares (noche, muerte, inframundo), águilas (sol, vida, renovación), serpientes (tierra, fertilidad, mortalidad) con plumas, quetzales, venados y grecas.
2. Ehécatl-Quetzalcóatl o sus advocaciones como deidad creadora y de renacimiento y de su advocación Tlahuizcalpantecuhtli.
3. Deidades de la primavera que nos hablan de la renovación y de la trascendencia del hombre.

¹⁶ Se puede consultar más información acerca de sistemas mixtecos en la tesis de licenciatura (Camarena, 1999: 200).

4. Deidades solares, del fuego y cuentas se refieren a la vida, la renovación y al tiempo.
5. Reptiles y soportes fálcos: es un conjunto que habla de la tierra y su fertilidad.
6. Símbolos de embriaguez: relacionados a la muerte (Sanz, 1964: 512)

Todos nos atestiguan los niveles del cosmos y sus dos fuerzas operantes: lo frío, lo caliente; la vida y la muerte; lo divino y lo terrestre; lo masculino, lo femenino (López Austin, 1973: 31-42).

8.9.3.- Adaptabilidad del Lenguaje

Como dijimos antes, una de las características del lenguaje que a menudo se olvida es la elasticidad y las enormes posibilidades que tiene de uso (Fabbri, 1998: 55). Un lenguaje es un sistema de signos limitado en el sentido geográfico y temporal o por su uso, pero al mismo tiempo abierto siempre a conformar nuevas formas de expresión por lo que siempre está cambiando. En el mundo occidental siempre se ha diferenciado entre el lenguaje del arte y el lenguaje idiomático, pero en este caso estamos ante un lenguaje que reúne ambas cualidades. Es por eso que en este análisis dedicamos una parte a la forma, y otra al contenido. Si comparamos los diseños de las vasijas contra los códigos *Borgia* y mixtecos, observaremos que existen elementos que pueden ser sistemáticos en uno y extra-sistemáticos en otro. Solamente mencionaremos unos pocos ejemplos de esto, como el uso de fechas que es sistémico en los códigos y extra-sistémico en las vasijas, o el modelo de serpientes con atributos que es sistémico en ambos casos, o el uso de cuadros secuenciales que es sistémico en los códigos y extra-sistémico en las vasijas, aunque debemos aclarar que algunos códigos o partes de ellos no son secuenciales como por ejemplo el *Código Borgia*: 29-38, etcétera.

8.9.4.- El texto

En este análisis tomaremos al texto como evento; como la acción del sujeto (individual o colectivo) reconocido e interpretado por un sujeto cognoscitivo distinto al sujeto creador y que puede ser el observador instalado en el discurso (testigo) o el delegado narrador (historiador). Al contrario de algunas teorías del pasado, el texto es desde el punto de vista de Courtés-Greimas (1982) una configuración discursiva y no una sucesión de eventos. Es un conjunto delimitado sintagmática y paradigmáticamente (Prada, 1993: 20). En este caso la delimitación es cultural y ya se explicó en las secciones anteriores de sintaxis, semántica y otras generalidades de la gramática.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Delimitación

La delimitación es propia del texto, posee una significación única. Ser un poema, una oración o una historia significa realizar una función cultural determinada y transmitir una significación completa. Y cada uno de los textos es definido por una serie de marcas fincadas en las convenciones socioculturales (Prada, 1993: 22), que en este caso por tratarse de un texto arqueológico conocemos poco. Sin embargo, reconocemos marcas generales de primer orden como:

- las deidades,
- advocaciones de las deidades,
- atributos de las deidades

y como segundo orden

- nociones cualitativas

Es probable que en conjunto nos estén mostrando textos religiosos, oraciones o alabanzas a las divinidades, porque se muestra a la divinidad rodeada de elementos que realzan su personalidad o bien su aprecio hacia ella. Para mayor información al respecto, **ver capítulo 6 de iconografía**, donde se analizan cada uno de los elementos.

8.9.5.- Estructura

Un texto no representa una simple sucesión de signos en el intervalo de dos límites determinados, es una organización interna que lo transforma a nivel sintagmático en un todo estructural (Prada, 1993: 23).

Estos textos tienen varios niveles o subtextos como nivel visual, nivel gramatical, nivel iconográfico, nivel estético y no sabemos si tiene nivel fonológico como en los códices, pudiendo ser examinado cada uno como independientemente organizado. En los diseños de Zaachila las relaciones estructurales entre los niveles llegan a ser una característica de un determinado texto y las ligaduras constantes en el interior de los niveles y entre niveles se convierten en estilo¹⁷ y el funcionamiento de éste en el medio social mixteco engendró tradición.

8.9.6.- Texto Literario

Los límites externos de un texto literario como éste no han sido fijados, pues no se conoce el código lo suficiente. Sin embargo, se presume que es literario pues existen en todas las lenguas a pesar de las diferencias culturales ciertos procedimientos mentales que se reflejan en procedimientos verbales y

¹⁷ El estilo se aborda más detalladamente en el capítulo 7, pero se refiere a las intenciones del autor que se expresan a través de alternativas de elección entre una gama de modos de acentuación. Y se manifiesta a través de soluciones específicas acuerdo a las concepciones de un grupo humano (Panofsky, 1955: 54).

procedimientos gráficos que llevan la marca de literario a través de expresar ciertos elementos como emociones, cualidades y calidades¹⁸ (Prada, 1993: 24-25).

En estos textos mixtecos plasmados en las vasijas no es posible reducir el texto artístico literario a una serie de recursos compositivos clasificados por alguna retórica, pero tampoco es probable que se acepte como artístico o literario un texto o imagen en que no se hayan verificado ciertos comportamientos invariables dentro de uno o varios grupos por cuyo medio se producen efectos de "ambigüedad referencial" que le transfieren a la imagen-texto artístico su esencia simbólica, polisémica que internamente la permea y organiza (Prada, 1993: 32).

Aunque no podamos ponerlos en palabras, es posible que sean textos de poético-literarios porque contienen los elementos de conocemos de la poesía y cantos indígenas nahuas¹⁹, como son: flores, aves apreciadas como los colibríes, los quetzales y las águilas; mariposas, plumas, cuentas, tigres, serpientes y dioses. Al igual que en muchas otras culturas las alabanzas se expresan a través de metáforas de sus cosas más apreciadas, así, flor y canto son lo mismo; y la "palabra florida" es poesía. Vemos a continuación algunos ejemplos de esto:

*"Los variados árboles floridos se yerguen
En el lugar de los atabales.
Tú estás allí:
Con plumas finas entreveradas,
Hermosas flores se esparcen.
Sobre la estera de la serpiente preciosa,
Anda el pájaro cascabel,
Anda cantando,
Sólo le responde al señor,
Alegra a águilas y tigres".*

Aquiauhztin, señor de Ayapanco
Diálogo de la Poesía: Flor y Canto
Cantares Mexicanos
(en León Portilla, 1961: 122)

*"Vuestro hermoso canto:
un dorado pájaro cascabel,
lo eleváis hermoso.
Estáis en un cercado de flores.
Sobre las ramas floridas cantáis.*

¹⁸ Estamos conscientes también que existen relatos literarios que hacen uso mínimo de esos mecanismos (Prada, 1993: 24-25).

¹⁹ No se conoce a los poetas mixtecos, es probable que en la época de contacto no se hayan transcritos sus poemas como ocurrió en el caso de los nahuas del Centro de México. Es muy posible que tuvieran un modelo semejante al de los poetas nahuas, pues la iconografía no se limita a la plástica. Incluye imágenes verbales, metáforas y otras figuras poéticas. Y como se mencionó, la iconografía del Posclásico era compartida por nahuas y oaxaqueños.

*¿Eres tu acaso, un ave preciosa del Dador de la vida?
Habéis visto la aurora,
Y os habéis puesto a cantar.*

Ayocuan de Tecamachalco,
Diálogo de la Poesía: Flor y Canto
Cantares Mexicanos
(en León Portilla, 1961: 122)

*"La amistad es lluvia de flores preciosas.
Blancas vedijas de plumas de garza,
Se entrelazan con preciosas flores rojas:
En las ramas de los árboles,
Bajo ellas andan y liban los señores y los nobles"*

Aquiauhztin, señor de Ayapanco
Diálogo de la Poesía: Flor y Canto
Cantares Mexicanos
(en León Portilla, 1961: 122)

Por otro lado, a través de la observación de materiales arqueológicos diversos podemos diferenciar los objetos de uso cotidiano de los de uso ceremonial y dentro de estos últimos notamos el uso de ciertos signos y ornamentos que se esfuerzan por expresar respeto y adoración. Sería difícil poner en palabras directas los textos, carecen de antropónimos, topónimos, numerales, ni secuencias o eventos de la vida cotidiana. Tenemos deidades importantes en el ciclo de vida-muerte y renovación y sus atributos; de esto inferimos una oración a la divinidad para asegurar el buen paso del señor por el mundo de los muertos hasta alcanzar de nuevo la vida.

Es sobre todo un texto mitológico²⁰: a pesar de que conferir importancia estética a una manifestación de este tipo, la manipulación particular de la expresión provoca un reajuste del contenido, o sea, que es una doble operación. Por un lado, tiene una función de significado idiosincrático y por otro lado está el uso del código estético (Eco, 1976: 367-369). Ambos se reflejan el uno en el otro y operan conjuntamente para dar como resultado un objeto con profundo significado visual y emocional.

El sistema de escritura mixteco como todo sistema no alfabético, es un código abierto, lo que nos da una interpretación igualmente abierta, por lo tanto, puede ser un tanto autorreflexiva y ambigua. Y finalmente, existe además el subcódigo estilístico y que está operando al mismo tiempo en estos materiales.

²⁰ El tema de la mitología en relación a la cosmovisión se explica en el capítulo 11 de conclusiones.

CAPÍTULO IX - FORMAS Y USOS DE LA CERÁMICA DE ZAACHILA

9.1.- USOS

Como podemos observar, esta cerámica fue ritual, usada para colocar los alimentos de los dioses de acuerdo con diversos códices. Además, es importante hacer notar que los diseños nos hablan de la ofrenda. Pues encontramos flores alusivas al pulque, plumas, partes de venado, sangre, corazones, maíz, carne humana, colibríes, chocolate, etc.

En la tradición mesoamericana los mantenimientos y las bebidas tenían un significado cósmico y basado en él se mantiene el equilibrio de las cualidades opuestas. Sin embargo el consumo de comidas y bebidas en general se considera en la categoría de lo frío, perteneciente al mundo húmedo e inferior. El alimento enfriaba y nutría el cuerpo, pero al mismo tiempo está cargado de los atributos de la pesadez y la muerte. Se creía que mientras más nutritivo era el alimento hacía más pesado el cuerpo y acercaba más a la muerte a quienes lo consumían.

Como ejemplo de esto tenemos al cacao, tan precioso que era llamado "corazón, sangre". Se describía como costoso, temible, nutritivo, frío y capaz de producir embriaguez. Creían que si se consumía verde e inmoderadamente podría producir embriaguez.

Por otro lado, el pulque la bebida embriagante y ofrenda por excelencia, pertenecía a la parte inferior del cosmos, era considerada muy fría y a eso atribuían sus efectos. Los hombres antes de realizar trabajos pesados se embriagan antes, diciendo que cobraban fuerza. La ingestión de bebidas alcohólicas se llamaba en náhuatl *necehuiliztli*, que significa descanso o enfriamiento. Tanto el embriaguez como el sexo, la risa, el sueño y el alimento eran parte del mismo complejo de frialdad, concedidos a los hombres por los dioses para que no sufrieran (López Austin, 1994: 174-175).

Igualmente, de acuerdo a lo observado en las bodegas del MNA, las formas responden a cerámica ritual. Diferente de la cerámica de uso doméstico, de la cual existen cerca de 3,000 almacenadas en dichas institución. Esto también se evidencia al hacer comparaciones con diversos manuscritos indígenas.

Suponemos que son ofrendas simbólicas, pues según lo observado en las fotos proporcionadas por Gallegos Ruiz (1967 y 1978) del momento de la excavación con los objetos "in situ", las vasijas no parecen haber contenido nada y se sólo se menciona en los informes de la presencia de algunos alimentos en algunas de ellas.

9.2.- FORMAS

9.2.1.- Cajetes



Antropofagia ritual, Maglabochiano
en González, 1991: 11



Números 13, 14, 15 y 16.
7-2633, 7-2682, 7-2831 y 7-2832



Quetzal en ofrenda, Seiden
en Gutiérrez, 1988: 110-111



Cajete con ofrenda de
cajete, en Gutiérrez, 1988: 111



Vasija con ofrenda de
ave, Borbónico: 10



Cajete con pulque,
Vindobonensis: 14



Ofrenda de pulque,
Alfonso Carrillo: 38



Cajete con pulque,
Nuttall: 30



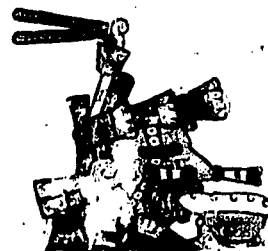
Cajete con pulque,
Nuttall: 82



Cajete con
pulque, Laud: 9



Cajete con pulque,
Nuttall: 35



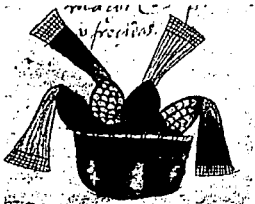
Personaje bebiendo pulque,
Vindobonensis: 26



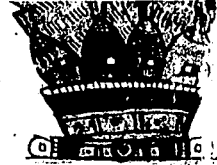
Cajete con sangre,
Vindobonensis: 27



Cajete con sangre,
Vindobonensis: 14



Ofrenda de maíz,
Borbónico: 23



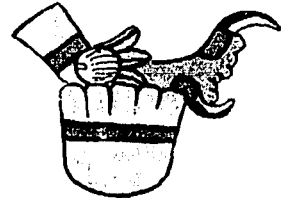
Cajete con ofrenda de
maíz, Borgla: 57



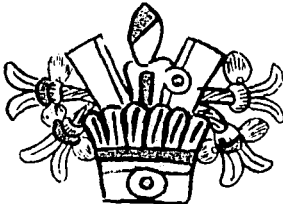
Cajete con ofrenda de pezuña
de venado, Borbónico: 20



Vaso con ofrenda de
venado y ave,
Borbónico: 16



Vasija con garra de ave,
Borbónico: 8



Vasija con ofrenda de
plumas, Borbónico: 9



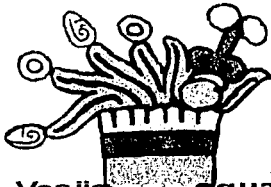
Cajete con ofrenda de
plumas y sangre, Borgla: 59



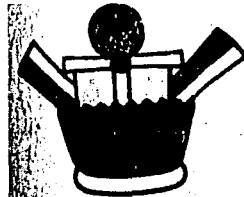
Vasija con plumas
y corazones,
Borbónico: 8



Vasija con ofrenda de
corazón, Borbónico: 10



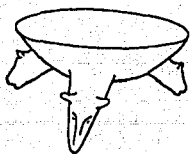
Vasija con agua,
Borbónico: 10



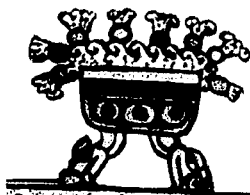
Cajete con ofrendas, Laud: 9



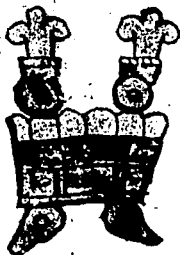
Cajete con ofrenda, Bodley
Gutiérrez: 1988: 105



Número 21, 7-2634



Cajete tripode con pulque,
Nuttall: 5



Cajete tripode con ofrenda,
Borgia: 8



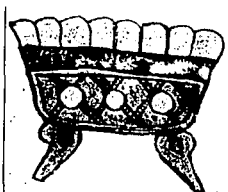
Cajete tripode, Borgia: 67



Cajete tripode con ofrenda,
Borgia: 5



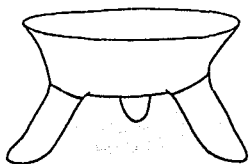
Cajete tripode,
Borgia: 12



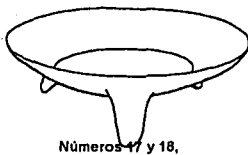
Cajete tripode, Borgia: 70



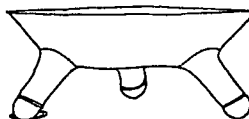
Cajete tripode, Borgia: 69



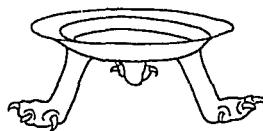
Número 19, 7-2636



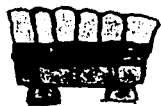
Números 17 y 18,
7-2638 y 7-2641



Números 22, 23, 24, 25 y 26,
7-2642, 7-2648, 7-4549, 7-4550 y 7-4552



Número 20, 7-2657



Cajete en templo,
Borgia: 12



Vaso tripode, Borgia: 24



Cajete tripode,
Borgia: 12



Cajete tripode,
Borgia: 66



Cajete tripode con mariposa,
Borgia: 66



Cajete con ofrenda
de serpiente, Borgia: 59



Cajete con ofrenda, Borgia: 7



Vasija con ofrenda
humana, Laud: 12



Cajete tripode con ofrenda,
Borgia: 63



Vaso tripode con pulque,
Vindobonensis: 20



Cajete tripode con pulque,
Vindobonensis: 27



Cajete tripode con ofrenda,
Vindobonensis: 27



Vasija tripode con ofrenda,
Cospi: 7 r en González,
1990: 177



Cajete tripode con ofrenda,
Cospi: 7 r en González,
1990: 177



Vasija con ofrenda,
Laud: 12



**Cajete con pulque,
Borbónico: 8**



**Cajete tripode con
ofrenda, Laud: 9**



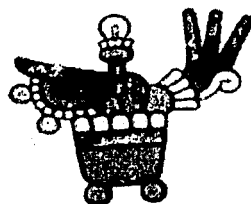
**Cajete con ofrenda, Fejérváry
en Castillo, 1974: 499**



**Cajete tripode con
garra, Fejérváry en
Gutiérrez: 1988: 59**



**Vasija con ofrenda de
carne, Borbónico: 10**



**Cajete con ofrenda, Fejérváry
en Castillo, 1974: 499**



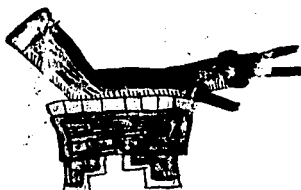
**Vaso tripode con ofrenda,
Borgia: 24**



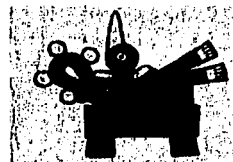
**Vasija tripode con ofrenda,
Cospi: 33 r en González,
1990: 165**



**Cajete tripode con ofrenda,
Borgia: 8**

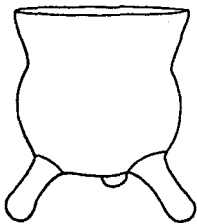


**cajete tripode con ofrenda
de venado, Borgia: 65**

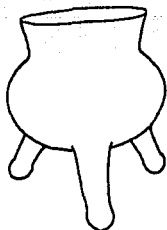


**Vasija con ofrenda
de ave, Laud: 12**

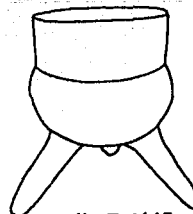
9.2.2.- Ollas



vasija 7-4432



vasija 7-4308



vasija 7-4145



Vasija con chocolate
Nuttall: 94



Olla tripode con
chocolate, Nuttall: 34



Olla tripode con
chocolate,
Nuttall: 82



Olla tripode pintada
con chocolate, Nuttall: 12



Olla tripode con chocolate
Borgia: 7



Olla tripode
con chocolate,
Vindobonensis: 14



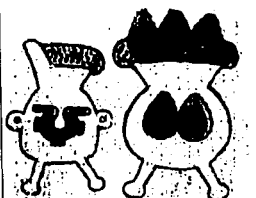
Olla tripode con chocolate
Vindobonensis: 45



Olla tripode
con chocolate,
Nuttall: 13



Olla tripode con
chocolate, Nuttall: 82



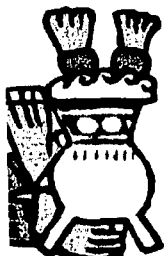
Ollas tripodes con chocolate,
Vindobonensis: 18



Olla tripode con chocolate
Vindobonensis: 44



Olla de pulque pintada
Nuttall: 29



Olla tripode pintada
con pulque, Nuttall: 28



Olla tripode pintada
con pulque, Nuttall: 28



Olla tripode con
pulque, Nuttall: 28



Olla tripode pintada
con pulque, Nuttall: 26



Olla tripode con
pulque, Laud: 9



Vasija ofrenda de pulque
Nuttall: 81



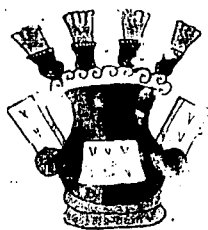
Olla tripode
Alfonso-Caso: 38



Olla con ofrenda humana,
Borgia: 20



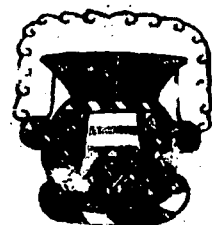
Ofrenda de carne humana,
Borgia: 5



Olla de pulque, Borgia: 69



Olla de pulque,
Vindobonensis: 25



Olla con pulque,
Vindobonensis: 40

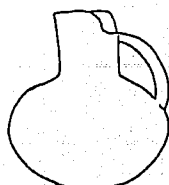
9.2.3.- Jarras



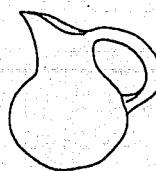
Número 7, 7-2676



Número 11, 7-2343



Número 8, 7-2674



Número 10, 7-2675



Número 9, 7-4658



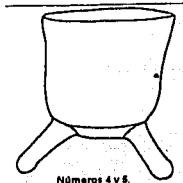
Jarra con riquezas,
Borgla: 60



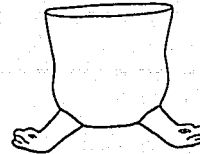
Jarra con águila,
Vindobonensis: 12



9.2.4.- Vasos



Números 4 y 8,
10-227 y 10-228



Número 3, 7-2667



Vaso tripode con ofrenda,
Borgia: 24



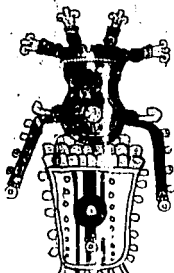
Vaso tripode, Borgia: 23



Vaso tripode con ofrenda,
Borgia: 23



Vaso tripode,
Borgia: 66



Olla y vaso con ofrenda,
Borgia: 63



Vaso tripode con pulque,
Borbónico: 19

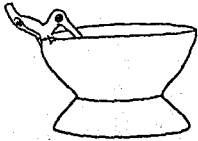


Vaso tripode con pulque
Nuttall: 90



Vaso con pulque,
Vindobonensis: 2

9.2.5.- Copas



Número 2, 7-2342



Copa de pulque,
Borgia: 7

CAPÍTULO X – ANÁLISIS GENERAL DE LA CERÁMICA DE ZAACHILA Y TIPO ZAACHILA

Introducción

En este apartado se analizan las piezas cerámicas del MNA que tienen procedencia de Zaachila (con y sin diseños) y todas las demás vasijas que no cuentan con procedencia, pero que por sus formas, tipo de pintura, diseños, tipo y grosor de arcilla¹ corresponden al grupo Zaachila. Esta parte pretende ser una herramienta que conjunta vasijas que pertenecen al estilo y se espera que sea útil para caracterizar mejor el estilo, para reconocerlo como grupo cerámico y para identificar otras piezas estilo Zaachila en otras colecciones o que se descubran en futuras exploraciones. Información más completa sobre estas vasijas en cuanto a medidas, diseños y demás datos se pueden consultar en la tesis de licenciatura en arqueología de la ENAH (Camarena, 1999).

La colección de piezas de Zaachila es una de las más importantes dentro de la cerámica policroma Mixteca del Posclásico y el grupo más numeroso de entre las piezas de los Valles Centrales que pertenecen a las colecciones del MNA. Sus formas y diseños pintados son variados y característicos.

Arcilla

El barro utilizado en esta colección es de un color café rojizo en su mayoría, material que seguramente se halla en la zona, pues se observa esta característica en la mayoría de las piezas, con un grosor medio y no muy terso al tacto.

Formas

Las formas características de Zaachila son: jarras globulares con cuello y boca de alcázar; ollas trípodes de cuerpo globular, cuello recto y soportes fálcos; platos trípodes de paredes recto divergentes, base recta y soportes fálcos; vasijas de cabezas de personajes o animales realistas; cajetes de paredes recto divergentes, fondo y base recta; pequeños cajetes trípodes de paredes recto divergentes y soportes de cabeza de tlacuache; vasos trípodes con soportes fálcos o de pezuña de venado; vasijas con figuras de animales o personajes adosadas a un lado; vasijas con forma de garra de jaguar y pequeñas copas de cuerpo curvo convergente y soporte cónico truncado.

Pintura

La mayor parte de sus piezas están pintadas en pintura firme o laca. Es muy difícil distinguir entre la cerámica firme y la laca, pues esta última no es tan brillante

¹ Existen conexiones tipológicas o formales lo suficientemente claras, como para atribuir estas vasijas al grupo Zaachila. Las características generales se mencionan aquí y los pormenores pueden ser consultados en Camarena (1999). Es una tentativa de ampliar el horizonte de Zaachila a través de relaciones formales.

como la laca de la Mixteca Alta o la de Cholula. Además, muchas de estas piezas por el paso de los años han perdido parte de su brillo original; esto se logró observar en ciertas partes donde las vasijas no estuvieron sujetas al polvo y a la humedad y presentan mayor brillo y tersura².

Estilo

Por otro lado, respecto a los diseños pintados, podemos decir que hubo toda una "escuela" de maestros de Zaachila, pues, aunque muy similares en colores y estilos, se observan trazos distintos. En Zaachila existe un estilo característico predominante, pero se observa la mano de varios maestros pintores. A grandes rasgos podemos enumerar la preferencia por los colores negro, rojo, naranja y blanco usados principalmente de la siguiente manera: figuras antropomorfas o zoomorfas naranja sobre fondos negros con delineados guinda y algunos detalles en blanco. Acompañados por diseños secundarios que varían en general de uno a tres y que pueden ser: flores, plumas, cuentas y en menor frecuencia: animales, personajes y símbolos de conceptos abstractos. Todos sus elementos están finamente delineados con muchos detalles y muestran muy pocos espacios sin decorar. Privilegian la línea curva y sus composiciones son muy simétricas utilizando el centro como punto de atención. Para mayores informaciones, ver el **Capítulo de estilo de este mismo estudio**.

Perspectiva

Una de las características principales de la cerámica de Zaachila es que en los diseños podemos observar un uso pictórico de perspectiva y profundidad muy característico del mundo prehispánico mixteco. Se trata del uso de fondos negros con figuras de color claro, a menudo con un fino delineado en otro color para resaltar la perspectiva.

Escritura

Los diseños utilizados en las vasijas son todos parte del código de escritura prehispánica mixteca, esto quiere decir que cada vasija constituye un mensaje entre su forma y los diseños pintados.

Mensajes

Los sistemas de los diseños nos hablan de discursos religiosos con una sintaxis sumamente sencilla consistente en un tema central principal y diseños secundarios que dan nociones cualitativas.

Datos de las siguientes piezas

² Se observaron partes más brillantes por ejemplo bajo las asas, alrededor de los soportes, en los borde internos, etcétera.

Los datos están organizados de la siguiente manera:

- Número consecutivo. En el recuento de total de toda la cerámica policroma Colección Mixteca del MNA, se refiere al número que tiene la pieza en la clasificación del 1 al 378 de la colección Mixteca³ que incluye piezas de la Mixteca Alta, Mixteca Baja, Mixteca de la Costa, Valles Centrales, la Chinantla, la Cañada y el Istmo.
- Número de catálogo. Según la clasificación propia del MNA es antecedido por los dígitos 7, si la pieza pertenece a la colección Mixteca; 10, si es parte de la colección Mexica, o 6, si es de la colección Zapoteca) y
- Procedencia. Si proviene de las excavaciones dirá el sitio donde fue descubierta o "procedencia desconocida" si no la tiene.

10.1.- Vasijas Cabeza

1) 76, 7-2668, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.

2) 140, 7-1056, San Janino el Alto, Zimatlán, Oaxaca, tumba. Valles Centrales.

3) 329, 7-2672, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.



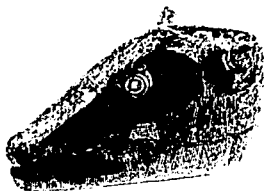
Se trata de vasijas modeladas antropomorfas (el Señor 5 Flor Macuilxóchitl) y zoomorfas (cabeza de jaguar y de águila) con soportes cónicos truncados, finamente decoradas con pintura laca marcando los rasgos físicos de manera realista. Para águilas ver láminas comparativas números 9 y 10. Para jaguares ver lámina comparativa 13. Son piezas que reflejan gran realismo y pintura de gran maestría. El jaguar señor de la noche y el señor Macuilxóchitl muestran el cuello adornado con plumas y este último se puede reconocer además por su pintura facial de mano o mariposa sobre la boca y su tocado de flores y cresta de ave, como se especifica en el *Códice Matritense* en González Torres, 1991: 109; y León Portilla, 1958: 144-145). Su tocado es muy similar al que se detalla para

³ ver Camarena, 1999, Tesis de Licenciatura.

varios dioses (Spranz, 1964: 298-299) y deidades del *Códice Borgia*, Vaticano, *Bolonia* y *Fejérváry-Mayer* (Ibidem, figura 979).

10.2.- Vasijas Antropomorfas y Zoomorfas

- 1) 284, 7-2539, desconocida.
- 2) 333, 7-2188, Zaachila (?)
- 3) 335, 7-4653, desconocida.



Vasija 7-2539



Vasija 7-2188

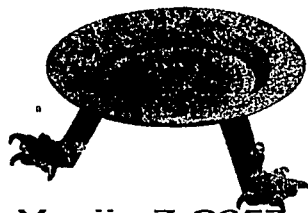


Vasija 7-4653

Son dos vasijas zoomorfas y una antropomorfa que representan dos tlacuaches y un cráneo humano, de procedencia desconocida decorados con pintura firme. Se caracterizan por el realismo en su modelado y su pintura finamente detallada marcando sus rasgos sobre blanco. En dos de ellas observamos punteado y en otra rayado para definir sus rasgos. Facciones muy similares observamos en el tlacuache del *Códice Fejérváry-Mayer*, página 43, y en el Señor 7 Venado del *Códice Vindobonensis*, página 25. Ver lámina comparativa número 18.

10.3.- Plato con Diseños Antropo-zoomorfos

- 1) 265, 7-2657, Zaachila

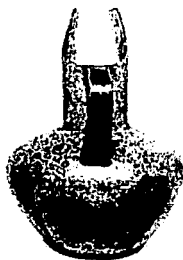


Vasija 7-2657

Se trata de un plato trípode con variados diseños. Al centro se observa una mariposa con rostro humano de deidad solar. No se encontró en ninguno de los códices consultados una mariposa semejante. Sin embargo la silueta general del diseño sí como se puede observar en la **lámina comparativa número 8**. Sobre el borde se observan cabezas de venado y símbolos de año. Los soportes representan de manera realista garras de jaguar. Ver **lámina comparativa número 16**.

10.4.- Jarras con Ganchos

- 1) 20, 7-4658, Zaachila, Oaxaca, tumba 2, objeto 26. Valles Centrales.
- 2) 74, 7-2674, Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 25. Valles Centrales.
- 3) 301, 7-2344, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.
- 4) 330, 7-2676, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 28. Valles Centrales.
- 5) 354, 7-2673, desconocida.
- 6) S/n, 7-2574, desconocida, fuera de la colección MNA.



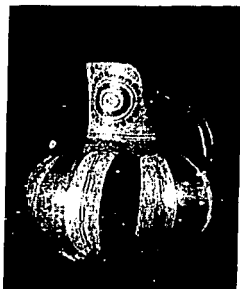
Vasija 7-4658



Vasija 7-2674



Vasija 7-2344



Vasija 7-2676



Vasija 7-2673



Vasija 7-2574

Se trata de las jarras más extraordinarias de toda la Colección Mixteca y provienen en su mayoría de las tumbas de Zaachila. Todas ellas muestran bandas verticales terminadas en forma de pétalo de flor en colores guinda, naranja y blanco.

Dentro de las bandas observamos ganchos tipo "omega", probables símbolos de la sangre de sacrificio, como se observa en la que mana de un árbol, página 37, y del niño sacrificado que es Tonatiuh, página 38 del *Códice Laud*; en la sangre del cielo durante un eclipse en el *Códice Vaticano B*, página 26; y en la sangre de sacrificio en el *Códice Fejérváry-Mayer*, página v 41. **Ver lámina comparativa número 26.**

En algunas se presentan en la parte superior flores de muchos pétalos, que a veces aparecen en los puñales de sacrificio, como podemos ver en *Códice Laud*, página 31(40) **ver lámina comparativa número 21**; o grandes puntos guinda rodeados de puntitos que representan a las manchas de descomposición de la muerte en el fardo mortuario del *Códice Fejérváry-Mayer*, página v23; en el cráneo del señor de la muerte, Miquiztli, en la página 26 del *Códice Borgia*; en el

fardo mortuorio del *Códice Laud*, página 44 (27) y en las alas del dios murciélago, en la página 24. **Ver lámina comparativa número 27.** En la oscuridad del *Códice Vaticano B*, página 244, del *Códice Vaticano B* o en el humo de *Códice Fejérváry-Mayer*. **Ver láminas comparativas número 27 y 27.** Así concluimos que estas vasijas provenientes de tumbas importantes de Zaachila están sumamente relacionadas con la muerte, la sangre y el sacrificio.

No se observan en su interior rastros de haber contenido alguna vez sangre u otro líquido, y se menciona poco al respecto en las publicaciones de la excavación⁴. Sin embargo, es posible que al tiempo de su descubrimiento hayan sido limpiadas y restauradas.

10.5.- Cajete con Bandas Verticales

1) 16, 7-4663, Zaachila .



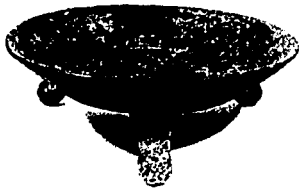
Vasija 7-4663

Es una pieza única por su forma y diseños pintados. Son solamente bandas verticales de diferentes colores, separadas por una fina línea negra. Podemos ver vasijas similares con ofrendas en los códices. **Ver apartado de formas cerámicas.**

10.6.- Cajetes con Plumas

- 1) 55, 7-4304, desconocida.
- 2) 84, 7-2645, desconocida.
- 3) 96, 7-2650, desconocida.
- 4) 97, 7-2648, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 1.
- 5) 307, 10-140, desconocida.
- 6) 355, 7-2647, desconocida.
- 7) 356, 7-2640, desconocida.
- 8) 357, 7-2649, desconocida.
- 9) 358 7-4546, desconocida.
- 10)359 7-4236, desconocida.
- 11)360 7-2644, desconocida.
- 12)361 7-4346, desconocida.

⁴ Gallegos (1978: 89) menciona alimentos depositados en algunas vasijas, pero no se menciona cuales ni en qué vasijas.



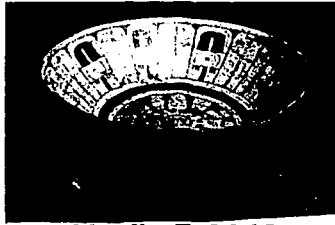
Vasija 7-4304



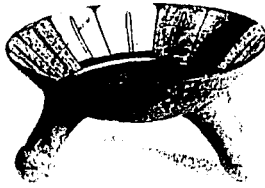
Vasija 7-2645



Vasija 7-2650



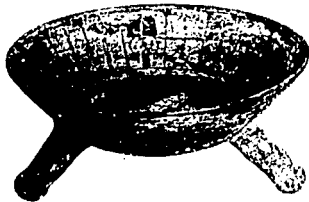
Vasija 7-2648



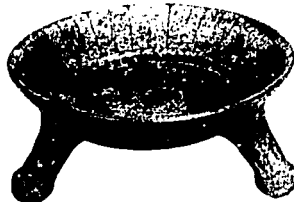
Vasija 10-140



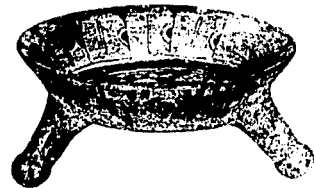
Vasija 7-2674



Vasija 7-2640



Vasija 7-2649



Vasija 7-4546



Vasija 7-4236



Vasija 7-2644



Vasija 7-4346

Es un grupo de cajetes trípodes de paredes recto divergentes y soportes fálcos característicos de las vasijas de Zaachila, excepto en dos casos que tienen soportes cónicos tipo derivados de pezuñas de venado. Sólo uno, el 97 tiene procedencia de Zaachila; sin embargo, los demás cajetes 55, 84, 96 y 307 que aún se encuentran en las colecciones del MNA, muestran todas las características de ser originarios de Zaachila; como: pasta color café rojizo, pintura firme, o la laca de Zaachila, utilización de colores guinda, negro, naranja y muy poco blanco y sus estéticos diseños muy detallados dentro de dos sistemas muy definidos que son:

a) plumas-serpientes emplumadas

b) plumas-flores

Una de las principales características de estos cajetes es que ya sea en las paredes internas o externas, o en ambas muestran plumas naranja o blanco delineadas en negro. Éstas pertenecen a tres categorías: plumas simples como las que se observan en todos los códices *Borgia*, mixtecos y mexicas en tocados, atavíos y complementos como, por ejemplo, el chimalli del *Códice Bodley*, página 33; plumas de águila o con chalchihuites enlazados similares a las del *Códice Nuttall*, página 58, y *Vindobonensis*, página II; y plumas con medios círculos negros a un lado. **Ver lámina comparativa número 12.**

Los reptiles o serpientes emplumadas muy características de Zaachila son sumamente estilizadas, a menudo se presentan al fondo de las vasijas donde el ojo del reptil es el centro de la composición. Son reptiles emplumados dispuestos de perfil con gran movimiento. **Ver láminas comparativas número 1, 2, 3 4, 5, 6 y 7.** Muestran también algún tipo de similitud con el símbolo del agua o lluvia en el *Códice Vaticano B*, página 71, el símbolo de Tláloc del *Códice Nuttall*, página 39, y en mayor grado a la Xiuhcóatl del *Códice Laud*, página 41(30)

Es una pena que los cajetes 355, 356, 357, 358, 359, 360 y 361 ya no pertenezcan a la colección, por lo que no pudimos estudiarlos bien. Sólo nos queda el registro fotográfico⁵ de estas extraordinarias vasijas.

10.7.- Cajetes Decoración Varia

- 1) 35, 7-4547, desconocida.
- 2) 83, 7-2653, desconocida.
- 3) 94, 7-2652, desconocida.
- 4) 99, 7-2642, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 17. Valles Centrales.



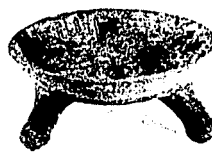
Vasija 7-4547



Vasija 7-2653



Vasija 7-2652



Vasija 7-2642

Muy relacionados con el grupo anterior, son cajetes de paredes recto divergentes y soportes fálcos, excepto en un caso. Se observan flores en las paredes internas de dos de ellos. Las flores son el símbolo calendárico del día 20 o "xóchitl" flor, de Xochipilli y Xochiquetzal. Otros dos muestran en el fondo la serpiente o reptil emplumado (véase anterior) y uno solamente con manojos de plumas probablemente es una serpiente emplumada muy estilizada. La pieza 83 se

⁵ Existe el archivo de fotografías o Fototeca del MNA y la antigua "Guía oficial de la Sala de las Culturas de Oaxaca" de Piña Chan (1958).

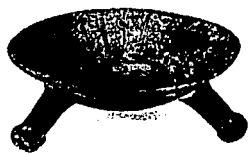
parece en forma, mas no en diseños pintados, ya que su serpiente no se asemeja a ninguna y sus paredes internas muestran diseños muy similares a las representaciones de palma o petate en algunos códices. Por ejemplo, en el techo del Templo de Cihuacóatl, de la página 15 del *Códice Vindobonensis*; en el hombre muerto frente a Itzpapálotl, en la página 63 anverso del *Códice Vaticano B*; en el techo del templo, de la página v30 del *Códice Fejérváry-Mayer*. Por otro lado, estos diseños aparecen como decoración en algunos elementos arquitectónicos representados en varios códices: en la plataforma piramidal del templo, de la página 25 del *Códice Nuttall*; en el altar de los muchos cantos, de la página 23 del *Códice Vindobonensis*, etcétera. Quizá algunas otras partes de los templos, además de los techos, se cubrían con palma o petates.

Las flores que observamos en las paredes internas, de dos piezas, son un tipo muy comúnmente representado en la cerámica policroma Mixteca y en los códices del grupo Borgia y los mixtecos. Son flores de cuatro o cinco pétalos, dos o tres al centro y uno en forma de voluta a cada lado. Éstas se observan en casi todos los códices analizados como *Fejérváry-Mayer*, página 7, 42, 79; *Borgia*, página 1; 17, etcétera; *Becker I*, página 11; *Becker II*, página 2; *Vaticano B*, página 3; *Cospi*, página 3; *Vindobonensis*, página 17; *Laud*, página 6(19); *Selden*, página 5, 8; *Bodley*, página 12, 16; *Egerton*, página 19 e incluso en los códices mexicas como *Aubin*, página 5. Las flores son de significados múltiples; éstas son uno de los signos del calendario, representan también la sangre de sacrificio, el amor, la belleza y los juegos entre otros (González Torres, 1991: 74). **Ver láminas comparativas números 19 y 20.**

No hay ninguna exactamente igual, Sin embargo, las más parecidas las encontramos en el *Códice Borgia*, página 17, 24, etcétera. A través de esta observación suponemos que este tipo de diseños de flores son mesoamericanos y no podemos llamarlos mixtecos, ni cholultecas, ni tlaxcaltecas. No logramos tampoco identificar el tipo de flor, pues de manera muy similar representan las flores de maguey, *Códice Laud*, página XVI, y un poco distintas, más angulares y con pistilos son las flores de zapote, *Códice Hernández*, II-91; las flores de nopal, folio 19 r. de *Códice Mendocino*, etcétera (en Aguilera, 1985: 115 y 117). Por otro lado, flores muy similares a estas las identifica Jorge Enciso (1953: 46) como la tierra floreciendo. **Ver láminas comparativas números 19 y 20.**

10.8.- Cajetes Trípodes con Flores

- 1) 30, 7-4553, desconocida.
- 2) 33, 7-4550, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 44. Valles Centrales.
- 3) 34, 7-4549, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.



vasija 7-4553



Vasija 7-4550



Vasija 7-4549

De nuevo es un grupo muy relacionado con los cajetes trípodes de Zaachila, con paredes divergentes y soportes fálcos. Es un sistema de flores con plumas. Éstas son naranja y delineadas en negro, dos casos con pequeños círculos negros laterales y los tres con flores de muchos pétalos en el fondo, delineados en negro. Es probable que sean obra de un mismo artista. Las flores de muchos pétalos se parecen bastante a las del *Códice Colombino*, página VIII; y del *Códice Vindobonensis*, página VIII, **ver láminas comparativas números 21 y 22**; la de la pieza 34 se parece a más a las flores en el cuerpo del jaguar que caza Mixcóatl, página 224, **ver lámina comparativa número 16**, y en el Templo de Tepeyótl, página 222, en los comentarios al *Códice Vaticano B*.

10.9.- Cajetes Cóncavos con Reptiles

- 1) 100, 7-2641 Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 64. Valles Centrales.
- 2) 101, 7-2638 Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 23. Valles Centrales.



Vasija 7-2641



Vasija 7-2638

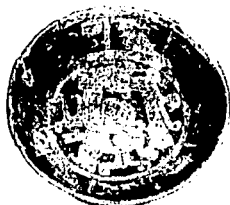
Del mismo grupo de cajetes, pero con forma cóncava y soportes planos de extremos redondeados. De nuevo estamos ante el sistema de reptiles emplumados y plumas, y en un caso grecas escalonadas como complemento del mensaje.

Así, observamos muy relacionados dentro de un sistema: reptiles, plumas y flores, y grecas escalonadas como complemento. En la Núm. 100 es una serpiente de fuego Xiuhcóatl y el otro, Núm. 101 es una serpiente emplumada-mariposa. Se parece en trazo a las serpientes del *Códice Borgia*: 72. La serpiente es de las típicas de Zaachila, son sumamente estilizadas, están de perfil y están acompañadas de plumas y chalchihuites alrededor. La vasija número 100 muestra una Xiuhcóatl bastante similar a las observadas en el *Códice Laud*: 14, 17(8) y 41(30). Así como las serpientes de fuego del *Códice Borgia*: 35, 37 y 46 entre otras. O la del *Códice Nuttall*: 79. **Ver lámina comparativa número 1.**

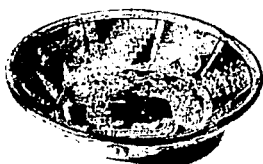
La 101 guarda gran similitud con la serpiente de la manta "nono Acatl" del *Códice Magliabechiano*: 6 y 2, y es un diseño asociado con los tlacuilos escribanos pintores como se ve en la plataforma donde Quetzalcóatl escribe, *Códice Vindobonensis*: 48 y en los instrumentos de pintar y escribir, *Códice Vindobonensis*: 18. **Ver lámina comparativa número 7.** Guardan algunas semejanzas con las representaciones de mariposas y algún tipo de similitud con el símbolo del agua o lluvia en el *Códice Vaticano B*, página 71; al símbolo de Tláloc del *Códice Nuttall*, página 39, y en menor grado a la Xiuhcóatl del *Códice Laud*, página 41(30).

10.10.- Pequeños Cajetes con Serpientes Emplumadas

- 1) 50, 7- 4335, desconocida.
- 2) 72, 7-2682, Zaachila, Oaxaca, tumba I, Objeto 91. Valles Centrales.
- 3) 103, 7-2633, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 73. Valles Centrales.
- 4) 334, 7-2632, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 22. Valles Centrales.



Vasija 7-4335



Vasija 7-2682



Vasija 7-2633



Vasija 7-2632

Se trata de cuatro pequeños cajetes de paredes recto divergentes, pintados con reptiles en el fondo y en las paredes aves, grecas escalonadas e ilhuítls (Müller, 1977: 155-178) **Ver lámina comparativa número 25.** Estos cajetes parecen ser obra de un mismo artista. La pieza 103, 72 y 50 son sumamente parecidas a las serpientes de la página 72 y la Xiuhcóatl de la página 46 del *Códice Borgia*, **ver lámina comparativa número 1**; y a la serpiente emplumada del *Códice Borgia* página 67, **ver lámina comparativa 2.** Tres de ellos, por la textura rugosa de la piel representada, podrían ser cipactlis, pero en la forma de la cabeza son sumamente similares al reptil con cuerpo de Xiuhcóatl, que está sobre un cerro en el *Códice Nuttall*, página 79 y al que devora un juego de pelota en la página 15 del mismo código. Por los demás atributos como las borlas de plumas y los colmillos pudimos reconocerlas como serpientes emplumadas. **Ver láminas comparativas números 1 y 2.** También se parecen a la serpiente del templo, en la página 8 del *Códice Vindobonensis*, **ver lámina comparativa 4.** La otra serpiente es de ojo redondo de Zaachila bastante semejante a la cabeza de la Xiuhcóatl del *Códice Borgia*, página 33.

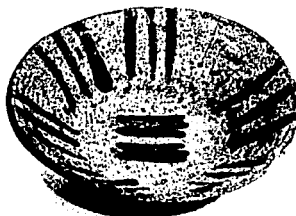
De nuevo estamos ante el sistema de plumas, reptiles, en esta ocasión adicionado de ilhuítls y grecas complementarias. En un caso se observan cabezas de ave en las paredes internas que se parece al Quetzalpápalotl de la página 11 del *Códice Borgia*, que está con Tecciztécatl, diosa de la luna.

10.11.- Cajetes con Líneas

- 1) 31, 7-4552, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 54. Valles Centrales.
- 2) 138, 7-1059, desconocida.



Vasija 7-4552



Vasija 7-1059

Se trata de dos cajetes distintos: uno pertenece al grupo de cajetes con plumas sencillas y soportes fálicos típico de Zaachila; otro es un cajete sencillo. Ambos tienen la característica de estar decorados con grupos de líneas paralelas. Es probable que también sea de Zaachila por su tipo de pasta.

El número 31 alude a los cuatro rumbos del universo, mientras que el 138 parecen ser sólo grupos de líneas radiales.

10.12.- Vasijas con Soportes Zoomorfos

- 1) 81, 7-2661, desconocida.
- 2) 95, 7-2651, desconocida.
- 3) 102, 7-2634, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.



Vasija 7-2661



Vasija 7-2651



Vasija 7-2634

Son tres piezas con soportes zoomorfos: cabezas de tlacuache, aunque hay quienes también los identifican con cabezas de perro como en el *Códice Nuttall*, página 5. Sin embargo, de acuerdo a lo observado en los códices, se reconocen estas figuras como tlacuaches. **Ver lámina comparativa 18.**

El vaso 81 ha perdido toda su decoración, sólo le quedan algunos residuos de pintura de distintos colores. Los dos cajetes son pequeños y presentan figuras de deidades. Es importante observar estos cajetes con soportes de cabezas de animales, estaban destinados a depositar ofrendas. Así los observamos en la vasija con una ofrenda de pulque y otra de cacao, ambas en la página 5 del *Códice Nuttall*, y en la ofrenda a Xólotl, con una pata de venado en el *Códice Vaticano B*, página 64 anv. **Ver apartado sobre formas de vasijas.**

Un cajete muestra el rostro de Ehécatl Quetzalcóatl segundo signo del calendario de 260 día. Identificado por su máscara bucal (González Torres, 1991: 69; Spranz, 1964: 140-141). **Ver lámina comparativa número 30.** Y el otro tiene un ojo estelar tal vez de Mixcóatl, símbolo de la Vía Láctea (González Torres, 1991: 72).

10.13.- Vasijas con Pintura Lisa

- 1) 32, 7-4551, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.
- 2) 39, 7-4444, Zaachila, Oaxaca, tumba I, pieza 57. Valles Centrales.
- 3) 53, 7-4308, desconocida.
- 4) 75, 7-2670, Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 40. Valles Centrales.
- 5) 345, 7-2637, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 25. Valles Centrales.
- 6) 347, 7-4432, Zaachila, Oaxaca, Tumba 2, objeto 33. Valles Centrales.
- 7) 363, 7-4529, desconocida.
- 8) 364, 7-4599, desconocida.



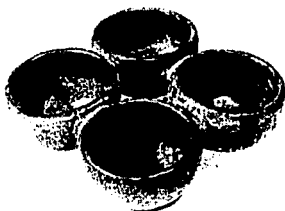
Vasija 7-4551



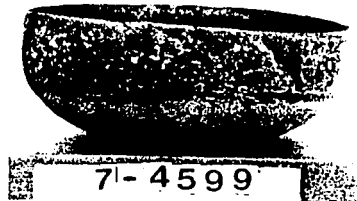
Vasija 7-2637



Vasija 7-4444



Vasija 7-2670



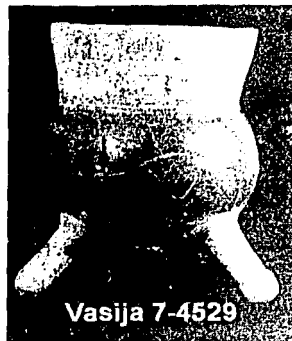
7-4599



Vasija 7-4308



Vasija 7-4432



Vasija 7-4529

Se trata de dos cajetes trípodes con soportes fálicos, típicamente de Zaachila; tres ollas trípodes de cuerpo globular con soportes fálicos también con características de Zaachila; cuatro cajetes miniatura unidos, que la hacen una pieza única en toda la colección; un cajete pequeño y uno grande. La característica que une a todas estas piezas es la decoración en colores lisos, predominando el guinda en el cuerpo, con algunos detalles en otros colores; excepto en el cajete múltiple, donde cada una de las piezas es de un color distinto.

Las ollas trípodes con soportes fálicos se observan con ofrendas de chocolate en la página 18 del *Códice Vindobonensis*, en la página 28 del *Códice Nuttall*, entre otros. Otras ollas trípodes con ofrendas se observan en la página 94, 34, 12 14, 82, etcétera y 18 y 44 del *Códice Vindobonensis*; 36 del *Códice Fejérváry-Meyer*, XII del *Becker I*, página XIX del *Colombino*, etcétera.

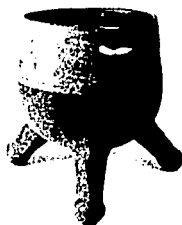
También fueron utilizadas para beber y ofrendar pulque como se observa en las página 26, 28, 29 del *Códice Nuttall*; página 9 del *Códice Laud*; página 38 del *Códice Caso*, etcétera. **Ver apartado sobre formas cerámicas.**

10.14.- Vasos Lisos con una Banda Naranja

- 1) 62, 7-4145, desconocida.
- 2) 63, 7-4144, desconocida.
- 3) 68, 7-3902, Yagul, Oaxaca, patio F, cuarto 5, bajo el tlecuil. Valles Centrales.
- 4) 92, 7-1069, Tlacolula, Oaxaca. Valles Centrales.



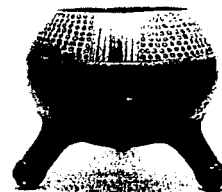
Vasija 7-4145



Vasija 7-4144



Vasija 7-3902

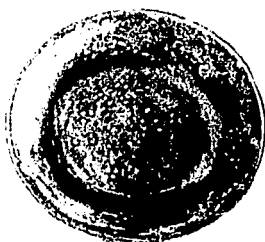


Vasija 7-1069

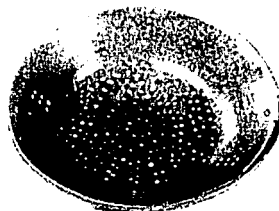
De nuevo se trata de tres vasos y una olla de formas distintas; dos vasijas con soportes cónicos y dos con soportes fálcos. Su característica es que muestran la mitad del cuerpo de un color y la otra mitad de otro color (naranja y guinda). La 92 tiene decoración además de pequeños círculos o cuentas. Los vasos tripodes se observan con ofrendas de chocolate y de pulque como en la página 31 y 90 del *Códice Nuttall*. En el *Códice Borbónico*, página 90. En el *Códice Borgia*, página 23, 24 y 65 entre otros. **Ver apartado sobre formas cerámicas.**

10.15.- Cajetes con Figuras Punteadas

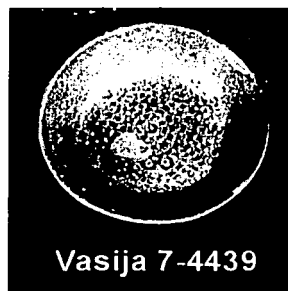
- 1) 41, 7-4447, desconocida.
- 2) 85, 7-2631, Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 43, bis. Valles Centrales.
- 3) 365, 7-4439, desconocida.



Vasija 7-4447



Vasija 7-2631



Vasija 7-4439

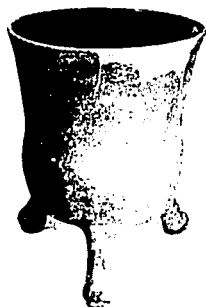
Son tres pequeños cajetes guindas con figuras en el fondo en líneas negras y pequeños puntos en amarillo o blanco amarillento. Uno muestra una flor de muchos pétalos parecida a la que se ve en el cuerpo del jaguar que caza Mixcóatl, página 224, y en el Templo de Tepeyolótl, página 222, en los comentarios al *Códice Vaticano B*. **Ver lámina comparativa número 21.** También se ven diseños muy parecidos en los sellos de flores encontrados en la ciudad de México y en Guerrero (Enciso, 1953: 49). **Ver lámina comparativa número 21.**

Por otro lado, las dos figuras en el fondo de las otras dos vasijas son semejantes a las serpientes que Enciso (Ibidem: 78-81) identifica como Xiuhcóatl. Es interesante observar que estos diseños son muy parecidos a las figuras hechas con sellos,

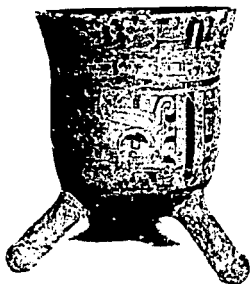
pero éstas están realizadas a mano. Este diseño de serpientes de perfil se va a repetir en un buen número de piezas de la Colección Mixteca en diferentes formas; es muy probable que se encuentren muy asociadas a los maestros pintores y a los tlacuilos de códices, pues la observamos en la plataforma bajo el Señor 9 Viento, personaje que escribe con tinta negra y roja en la página 48 del *Códice Vindobonensis*. También se observa en la plataforma del Templo de Quetzalcóatl, en la página 9 del *Códice Nuttall*, y diseñada en los instrumentos para cepillar, cincelar y pintar, en la página 18 del *Códice Vindobonensis*. Se cree que este motivo es de filiación tolteca. **Ver lámina comparativa número 7.**

10.16.- Vasos Trípodas con Diseños Varios

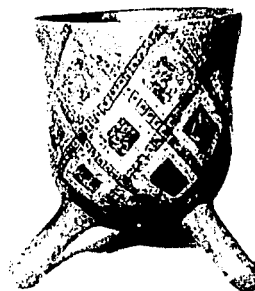
- 1) 43, 7-4433, Zaachila, Oaxaca, tumba 2, objeto 21. Valles Centrales.
- 2) 349, 10-227, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.
- 3) 350, 1-226, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.



Vasija 7-4433



Vasija 10-227



Vasija 10-226

Se trata de tres vasos típicos de Zaachila: tripodes con soportes fálcos y paredes recto divergentes con un ligero abultamiento en la parte inferior. Es una forma que se observa en los códices como braseros. Uno ha perdido completamente su decoración externa; el otro muestra plumas de águila y cabezas de serpiente y el último muestra diseños geométricos que representan la piel de reptil. De nuevo son las serpientes de perfil semejantes a las Xiuhcóatl identificadas por Jorge Enciso (Idem). **Ver lámina comparativa número 7.** Se observan los vasos tripodes similares con ofrendas de chocolate, en la página 31 del *Códice Nuttall*, entre otros. **Ver apartado sobre formas.**

10.17.- Vasos con Esqueletos Adosados

- 1) S/n, 7-2345, Zaachila, Oaxaca.
- 2) S/n, Olla silbadora, Oaxaca, MNA

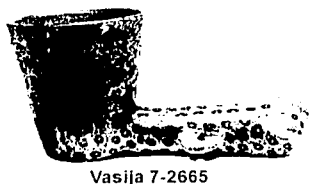


Es un vaso con un esqueleto humano y una olla con un tlacuache descarnado. El primero es un extraordinario vaso trípode que aún sin contar con decoración pintada, muestra una figurilla de un esqueleto humano adosada a un costado. Presenta borde redondeado, paredes recto divergentes, base recta y soportes tubulares de extremos redondeados. La figurilla es sumamente realista, se observan las rodillas semi flexionadas, el brazo derecho doblado hacia arriba con un punzón de sacrificio de hueso en la mano y el brazo izquierdo apoyado sobre el fémur derecho.

La otra vasija con el tlacuache es una olla de borde redondeado, cuello recto divergente y cuerpo curvo convergente con la figurilla adosada a un lado. Ésta es un tlacuache descarnado que lleva un cráneo humano en la mano. **Ver lámina comparativa número 18.** La olla muestra sobre su engobe color naranja natural y en la parte externa del cuello pintura firme negra de líneas horizontales enmarcando diseños de xonecuillis. Muy probablemente en ambas piezas se hace alusión al sacrificio.

10.18.- Vasos Garra de Felino

- 3) 79, 7-2665, Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 16. Valles Centrales.
- 4) 80, 7-2664, Zaachila, Oaxaca, tumba núm.?, objeto 62. Valles Centrales.
- 5) 366, 7-4427, Zaachila, Oaxaca, tumba I, esquina SE de la antecámara. Valles Centrales.



Se trata de vasos con mango de garra y uno con características de piel de felino y mango de pie humano. La piel de felino se representa con pequeños círculos negros, como se observa en casi todo los códices, como el Señor Jaguar página 29; el atavío de jaguar, página 10; en el cerro del jaguar página 8 del *Vindobonensis*; la piel de jaguar en un trono y las garras ofrenda que se observan

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



garras, 7-2664,
núm. 28

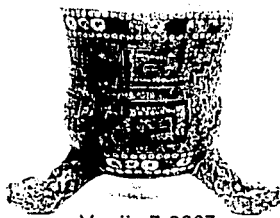
en la página 4, 5 y otras del *Vaticano B*; en el océlotl de las páginas 19 y 29 del *Egerton*; en el océlotl, página 14 del *Bodley*, etcétera. Es importante hacer notar que las garras de felino aparecen a menudo como ofrenda del *Códice Vaticano B*, entre otros; y como bolsa de personajes como en el *Códice Nuttall*, página 81. Dos de las piezas muestran flores como representación de manchas de piel de jaguar, como se observa en la página 224 en los comentarios al *Códice Vaticano B*. Ver

láminas comparativas 13, 14, 15 y 16.

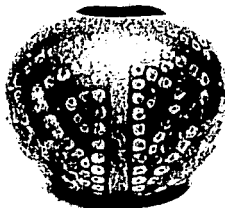
A menudo se observan las garras de jaguar como ofrenda, por ejemplo en los códices *Borgia*, *Cospi*, *Vaticano B*, etcétera (Nicholson y Quiñones, 1994: 110); pero también es probable que se trate de sahumerios. Ver **lámina comparativa 16.**

10.19.- Vasijas con Hileras de Cuentas

- 1) 77, 7-2667, Zaachila, Oaxaca. Cámara de la ofrenda del personaje principal. Valles Centrales.
- 2) 78, 7-2666, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.
- 3) 269, 7-2343, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.



Vasija 7-2667



Vasija 7-2666



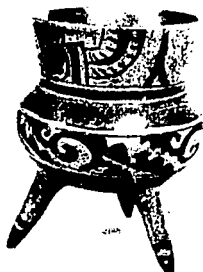
Vasija 7-2343

Esta decoración de Zaachila está formada por bandas de pequeños chalchihuites de colores sobre fondo negro. Este tipo de ornamentación se observa en una vasija de ofrenda de carne humana en la página 7, en la decoración del muro del templo de Xochipilli en la página 9 y en la manta que cubre a la pareja procreando en la página 28 del *Códice Vaticano B*. En el *Códice Borgia* se ve este tipo de decoración en un vasija correspondiente a la trecena 20, página 61, y en rostro del dios Quetzalcóatl, en la página 73. En la página 22 del *Códice Vindobonensis* se ve en cuerpo de un ave sacrificada. Ver **lámina comparativa número 30.**

El vaso 77 es una de las vasijas más hermosas y mejor realizadas de la colección, con sus grandes grecas rodeadas de chalchihuites, en cuyo interior observamos rostros de personajes humanos con cuerpo serpentino de volutas de fuego y nubes. Uno de los rostros es el cráneo de un tlacuache. Muy probablemente estas vasijas estaban destinadas a ofrendas y sacrificios. Hay dos piezas chinantecas con decoración similar pero en pintura mate; son la 203 y 300 (Camarena, 1999).

10.20.- Ollas Trípodes con Grecas

- 1) 353, 7-2534, desconocida.
- 2) 373, 7-682, desconocida.



Vasija 7-2534



Vasija 7-682

Se trata de vasijas de forma no muy parecida, pero con acabado muy semejante. Ambas, la 353 y 373 muestran grecas espirales escalonadas en negro en la parte medial del cuerpo sobre fondo naranja. La pieza 353 muestra cabezas de serpiente en el cuello y la 373, plumas. **Ver lámina comparativa número 12.** La forma de las vasijas muestran con ofrendas en varios códices. Las ollas trípodes con soportes fálicos se observan con ofrendas de chocolate en la página 18 del *Códice Vindobonensis*, en la página 28 del *Códice Nuttall*, entre otros. **Ver apartado sobre formas.**

10.21.- Jarras con Grandes Grecas

- 1) 56, 7-4239, La Chinantla, Oaxaca, temporada II, objeto 24. La Chinantla
- 2) 73, 7-2675, Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 76. Valles Centrales.



Vasija 7-4239



Vasija 7-2675

Se trata de una jarra grande y una pequeña con decoración muy similar, consistente en oscuras grecas escalonadas dispuestas en banda horizontal en la mayor parte del cuerpo. La decoración es similar, no así el tamaño de las mismas. Es sorprendente la mala manufactura de la jarra 73 de Zaachila, pues no muestra ni lejanamente la maestría de las otras vasijas de dicha ciudad. Ésta presenta en

el cuello los diseños de ganchos y puntos que probablemente representan ofrenda de pulque, como en el *Códice Borgia*, página 12; *Códice Vindobonensis*, página 1; *Fejérváry-Mayer*, página 8, 26, etcétera; *Nuttall*, página 84; *Vaticano B*, página 71; *Vindobonensis*, página 13, etcétera, entre muchos otros. Ver lámina comparativa número 28.

La otra jarra, mayor de tamaño, muestra grecas escalonadas de espiral y grecas escalonadas cuadrangulares. En el cuello se observan flores blancas, que son de múltiples significados y pueden ser signo del calendario, también la sangre del sacrificio, el amor, la belleza y los juegos entre otros (González Torres, 1991: 74). Ver lámina comparativa número 21 y 22.

10.22.- Jarra con Girasoles

1) 182, 7-645, desconocida.



Vasija 7-645

Es una pequeña jarra con vertedera de alcatraz característica de los Valles Centrales, única por su decoración de grandes girasoles en el cuerpo. No se ha observado este tipo de flores en otras vasijas, ni en los códices analizados; sin embargo se sabe que los girasoles o *chimalxóchitl* obviamente se asociaban al sol (Idem). Creemos por el estilo de la flor que se trata de una vasija de la época colonial que aún conserva el estilo prehispánico en la forma de la jarra. Ver láminas comparativas 19, 20, 21 y 22.

10.23.- Copas con Diseños Antropomorfos y Zoomorfos

- 1) 82, 7-2490, desconocida.
- 2) 328, 7-2342, Zaachila, Oaxaca, tumba 1.
- 3) Zaachila, s/n, fuera de la colección, en Nicholson, 1994: 89.
- 4) Zaachila, s/n, fuera de la colección, en Nicholson, 1994: 89.



Vasija 7-2490



Vasija 7-2342



Fuera del MNA



Fuera del MNA

Este grupo y la siguiente vasijas son de un estilo un poco distinto a las otras vasijas de las tumbas de Zaachila. Muestran un mayor colorido y profusión de diseños muy similares a los códices. Son cuatro copas con pintura laca y diseños antropomorfos y zoomorfos. Estas vasijas son muy similares en colores y diseños y brillo en su acabado a las piezas de Nochixtlán. Muestran cabezas de personajes y animales y grecas, y una tiene la figurilla de un colibrí en el borde. El trazo es fino y firme, y las figuras están muy bien diseñadas, semejantes en trazo a las de los códices del *Grupo Borgia*.

La número 1 muestra en la superior observamos serpientes formadas de volutas y grecas en la parte inferior. Es probable que se trate de Xiuhcóatl la serpiente de fuego, o bien de Mixcóatl, la serpiente de nubes, la Vía Láctea (Ibidem: 119). **Ver láminas comparativas números 23 y 24.**

La número 2 muestra cabezas de quetzal, **ver lámina comparativa número 11**; una cabeza de jaguar, **ver lámina comparativa número 13**; la cabeza de un venado y la de un felino. En el borde muestra un pequeño colibrí azul turquesa de bulto, **ver lámina comparativa número 11.**

Las números 3 y 4 muestran mamíferos y aves en la parte superior, y grecas en la parte inferior. Las aves parecen ser quetzales con lenguas bífidas y los mamíferos probablemente son perros y jaguares. Proviene de Zaachila, pero como ya no pertenecen al MNA no fue posible estudiarlas. Solo se cuenta con registro fotográfico.

Se observa este tipo de vasijas en ofrendas como las del muerto en la página 68 del *Códice Magliabechiano* y en la ofrenda de pulque del *Códice Bodley*, página 36, o en el *Códice Nuttall*: 31, entre otros. **Ver apartado de formas cerámicas.**

10.24.- Cajete con diseños Antropomorfos y Zoomorfos

1) 286, 7-2636, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 31.



7-2636

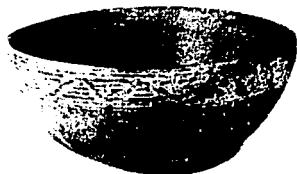
Se trata de un cajete tripode con diseños muy similares a los códices, consta de cabezas antropomorfas, zoomorfas y plumas. Al igual que el anterior, el trazo es fino y firme y, las figuras están bien diseñadas.

De nuevo, las figuras de hombres y animales son semejantes en su estilo a las de los códices. Presenta una cabeza de jaguar. Es similar a la piel de jaguar de la página 36(35) del *Códice Laud*, o bien el jaguar de la página 82 del *Códice Nuttall*. Ver lámina comparativa número 13. Muestra también una cabeza de quetzal de perfil, ver lámina comparativa número 11. Así como tres rostros humanos: Tonatiuh, dios solar en el fondo; y en las paredes dos personajes, uno solar y un rostro negro, probablemente Tezcatlipoca, señor de la noche.

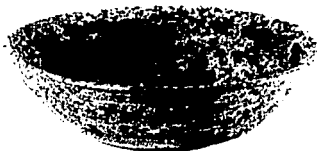
Los cajetes con soportes de patas de venado, cabezas de serpiente o venado se observan como ofrendas de chocolate o pulque en los *Códices Nuttall*, página 5, *Valicano B*, página 64, entre otros. Ver apartado sobre formas cerámicas.

10.25.- Cajetes con Pintura Perdida

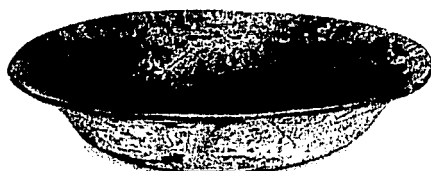
- 1) 36, 7-4533, Zaachila
- 2) 7-4444, Zaachila
- 3) 7-4563, Zaachila



Cajete 7-4533, Zaachila



Cajete 7-4444, Zaachila



Plato 7-4563, Zaachila

Son dos cajetes y un plato que casi han perdido la totalidad de sus diseños pintados. El 7-4533 muestra el interior en color naranja y el exterior con una banda de líneas horizontales blanco y negro sobre el borde con una línea ondulada al centro. En el segundo cajete solo podemos ver algunos restos de pintura y el plato es de grandes dimensiones con restos de pintura en los que se puede reconocer el cuerpo en forma de ángulos de una serpiente de fuego Xiuhcóatl.

CAPÍTULO XI – CONCLUSIONES

*“¿Acaso de verdad se vive en la tierra?
No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí,
Aunque sea de jade se quiebra
Aunque sea de oro se rompe,
Aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar,
¡No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí!”*

Netzahualcóyotl (en León Portilla, 1961: 122)

11.1.- Las Tumbas de Zaachila

El raciocinio simbólico del hombre le permite manipular el tiempo: el presente, el ayer y el mañana; así como el “más allá” atemporal. También abarca varios ámbitos: el comportamiento del día a día y desde luego, la práctica ritual. El hilo conductor de esta investigación es una particular relación entre morfología e historia¹ y lo que refleja esta colección de vasijas de las tumbas de Zaachila es un recuento de los mitos cosmogónicos típicos del Posclásico y el manejo cotidiano y ritual de la muerte, que por un lado es concreto y narrativo, y por otro lado es abstracto y diagramático.

Nuestro método de estudio, de acuerdo a la propuesta del filósofo Michel Foucault (1968), fue la observación de las semejanzas para construir una interpretación y así reconstruir una parte de la historia de Zaachila basándonos en una colección arqueológica. Se organizó el juego de los signos simbólicos, permitiendo el conocimiento de cosas visibles e invisibles y el arte de representarlas. La tierra se desdobra, el cielo se repite en la tierra, se reflejan las estrellas, la vida, la muerte y la pintura imita al cosmos. La representación gráfico-lingüística se da como repetición de la vida de aquí y del más allá adquiriendo a través de la tradición su derecho a hablar.

Por medio de la ofrenda y de los restos de personas enterradas en la tumba 1² - que incluyen un sacrificio humano en su construcción original-, podemos suponer el alto rango del señor que ocupó el lugar principal de la cámara. Su enorme ajuar funerario de cerámica, hueso, piedra, oro, textiles y madera cumple una doble función, por un lado nos habla de la existencia de otra vida, de la necesidad de objetos para su uso en la otra vida y nos demuestra la necesidad de exhibir su rango. Y por otro los diseños en ellas nos expresan la necesidad de honrar a los dioses. A pesar del aparente desorden en que fueron

¹ Carlo Ginzburg en su libro “Mitos, Emblemas e Sinais” (1986), propone que los indicios –entre ellos los signos- nos hablan más de la historia de lo que tradicionalmente se ha considerado y es nuestra justificación para la manera de hacer la presente investigación.

² La tumba 1 fue utilizada dos veces, al morir el señor de Zaachila se rompió el piso de estuco, se vaciaron escalera y vestíbulo y se arrinconó al ocupante anterior para colocar al señor y a sus acompañantes (Gallegos, 1978: 87-88).

encontrados, parece ser haber un orden en su colocación, que no es arbitraria, sino que sigue un modelo cosmogónico ritual. El colibrí de la vasija asociada a este personaje, su anillo de oro con un águila solar descendente y los restos de la máscara con ojos de oro probablemente nos hablan del carácter guerrero del señor principal enterrado aquí pues éstos son símbolos de los guerreros (Sahagún, 1956: 893-894) (Heyden, 1990: 114). También era común la idea de la divinización del muerto, así cuando Sahagún habla de Teotihuacan dice que los muertos se divinizaban y despertaban como dioses y les decían: "Señor, señora, despiértate que comienza el amanecer, que ya es el alba, que comienzan a cantar las aves de plumas amarillas y ya andan volando las mariposas de diversos colores." (Sahagún, 1956: 611).

En la tumba dos, también utilizada dos veces, encontramos los mismos materiales, pero sobresalen además infinidad de fragmentos de objetos de hueso, concha y caracol, y piezas metálicas en oro, plata y cobre en placas, objetos de joyería, alambres y alfileres. De los trece individuos enterrados unos sobre otros, 12 son de un enterramiento primario y uno es secundario. Además de tres cráneos aislados. El vaso con la muerte adosada y el plato de la mariposa de rostro humano que estaban en la cámara principal de esta tumba son una alegoría de la muerte y la renovación. Además de otras vasijas de cerámica gris mixteca. Estaban colocadas en la antecámara, algunas en el piso y otras sobre los individuos. No tiene la riqueza de la tumba 1, pero, objetos de jade, obsidiana, varias espátulas de huesos, bastantes símbolos solares como cuatro discos solares de oro además de copal y el hallazgo de garras de jaguar nos hablan también de la importancia del señor enterrado y de sus acompañantes. En la confusión de restos amontonados ha sido difícil reconocer con certeza quien era el personaje principal (Gallegos, 1978: 90-118).

Pero en ambos casos, se observa que la tumba es la morada subterránea del muerto, se construye con gran cuidado para proteger al cuerpo, pero también su vida en el más allá. En la variedad de objetos se advierte la costumbre de enterrar a los individuos con sus objetos personales y todo lo necesario para su otra vida. Por el contenido en la cerámica policroma encontrada en las tumbas se infiere un importante culto al sol y al jaguar nocturno y a la renovación en las costumbres funerarias. A través de las exploraciones arqueológicas sabemos que desde los inicios de Monte Albán y otros sitios en Oaxaca, éstas estaban bien desarrolladas, y la construcción de tumbas de piedra implican un alto nivel cultural (Marquina, 1951: 337-347).

El tema principal del material de Zaachila es uno de los dioses más importantes del panteón mesoamericano: Quetzalcóatl, quien funde en sí atributos de distintos dioses que confluyen en algún momento si su principio es el de iniciar, como lucero, el surgir antes del sol; como viento, el barrer los caminos antes de la lluvia; como fuego para la creación, pero sobre el poder de hacer resurgir al hombre después de la muerte (López Austin, 1998: 164).

Además, el concepto prehispánico del más allá variaba de acuerdo a la persona y a su muerte, así se podía ir sol, al Mictlán, o al Tlalocan (Matos, 1986: 148) aquí las águilas, los jaguares, el sol, los colibríes y las mariposas evidencian la muerte de un noble guerrero que acompañará al sol en una parte de su recorrido, además de garantizar su trascendencia y que se convertirá ave de hermoso plumaje.

Es el mito del tiempo cíclico; de los ciclos cósmicos que se repiten al infinito (Eliade, 1952: 67) junto con el simbolismo del encadenamiento de eventos de dificultad, peligro, muerte y de reinicio como parte del mito del retorno (Eliade, 1969: 11-13).

11.2.- Temática Mitológica y Deidades

La realidad que el hombre capta es una sólo una interpretación de la realidad y los mito ya sean cosmogónicos, antropogénicos o de trascendencia³ son una interpretación de la realidad (Westheim, 1957: 13). Es como interpreta el hombre esta realidad a partir de la existencia y el actuar de las fuerzas sobrehumanas, a la que se les ha dado forma de divinidades (Ibidem: 14).

Así, la historia común y las historias particulares de cada uno de los pueblos mesoamericanos actuaron en conjunto para formar una cosmovisión mesoamericana rica en expresiones generales, regionales y locales (López Austin, 1990: 31).

A nivel general, en las representaciones de la cerámica de Zaachila se observa que al igual que en el resto de Mesoamérica, el esfuerzo de la religión prehispánica se enfoca al mantenimiento del orden cósmico (Westheim, 1957: 81). Teniendo como puntos generales en esta cosmovisión mesoamericana la división de los ciclos temporales, el calendario, los ciclos rituales, la concepción dualista del universo, el simbolismo y los mitos de origen (López Austin, 1990: 34-35).

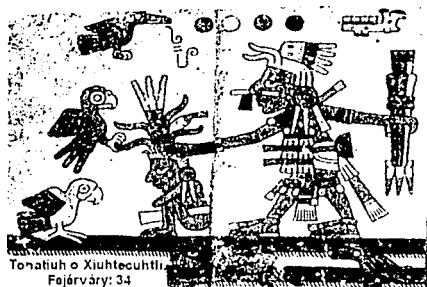
A nivel regional, los dioses de Oaxaca son innumerables y ocupan su lugar en el cielo, la tierra y el inframundo. Están en todas partes, en los ríos, en el viento, son nubes, son dueños del fuego y los relámpagos, en la lluvia, están en los montes. Ellos fluyen irradian, luchan entre sí, se concentran y se desvanecen (López Austin, 1990: 85-86). Y eran representados con características híbridas de hombres y animales, generalmente serpientes, felinos y aves (González Torres. 1991: 66).

Las deidades de Zaachila se ajustan al modelo del doctor Alfredo López Austin (1994: 25) quien dice que los dioses mesoamericanos pueden dividirse, reintegrarse a su fuente, separar sus componentes y agruparse para formar un nuevo ser divino. Son de carácter cíclico, y su naturaleza se va transformando

³ De acuerdo con Matos Moctezuma (1986: 13) estos son los mitos que se repiten en todas las culturas.

conforme recorren su camino o transitan por el tiempo y el espacio. Esto nos explica por ejemplo, las diferentes formas de deidades solares que existieron en el mundo mesoamericano (Ibidem: 27).

Los dioses viajaban en distintos ciclos y si éstos en algún punto se cruzaban recibían el mismo nombre. Así, Quetzalcóatl señor del amanecer, y el amanecer de fuego Xiuhtecuhtli, ambos recibían el nombre del señor del alba Tlahuizcalpantecuhtli (Idem). Y Tonatiuh el sol por su asociación al fuego podía aparecer como Xiuhtecuhtli (Spranz, 1964: 511). Esta fusión se hace patente en las vasijas de Zaachila, si observamos por ejemplo la vasija 19 donde el dios solar aparece con volutas del señor del fuego Xiuhtecuhtli. Por su parte Quetzalcóatl se fusiona con un ave en la vasija 16 y el mismo Quetzalcóatl se vuelve la mariposa de los guerreros muertos en la vasija 17. Mientras que Tonatiuh el sol, se mezcla con la mariposa, espíritu de los combatientes muertos en batalla y se alude a su carácter solar a través de un signo de oro en la vasija 20.



Es importante ver como en esta escena aparecen muchos elementos de las vasijas al mismo tiempo.

A nivel local, la importancia de cada deidad fue relativa de un pueblo a otro y de una época a otra. En el Posclásico se da una cierta unidad religiosa y en principio, cada pueblo procedía de una de las cuevas madre. Pero políticamente era muy complicado pues había dioses patronos a distinto nivel comprensivo, y la protección de unos dioses quedaba incluida en otros en la medida en que los grupos humanos menores pertenecían a conglomerados mayores. A medida que aumentaba la complejidad de un grupo social o político, la relación entre un grupo humano y un dios patrono adquiría una gran relatividad. Así, por ejemplo, un dios patrono de un grupo étnico podía ser en otro, dios de un pequeño grupo o incluso de un grupo familiar (Ibidem: 38). En Zaachila se hace evidente la importancia de Quetzalcóatl como deidad principal que de acuerdo a los mitos de Oaxaca fue divinidad fundadora del pueblo mixteco en sus diversas formas: como Serpiente emplumada, como Ehécatl, como Xólotl, como Tlahuizcalpantecuhtli, etcétera. Mientras que Tonatiuh es representado con diversas formas y atributos como fuego, oro, etcétera. Pero es necesario recordar que los mixtecos no comparten la misma tradición de origen mítico, muchos tienen orígenes en los árboles como la que nos narra Francisco de Burgoa (1997: 13) entre otros.

En Zaachila se observan las imágenes base de Mesoamérica que son las serpientes emplumadas, las águilas y los jaguares. Éstas se distinguen en prácticamente todas las épocas prehispánicas y en todos los pueblos prehispánicos; como por ejemplo, en los jaguares de los altares de la Venta, en las serpientes emplumadas de las pirámides de Teotihuacan, en los jaguares cerámicos de Monte Albán, en la pirámide de Quetzalcóatl de Tula con frisos de jaguares y águilas, como en Malinalco, en el santuario de los guerreros águilas y jaguares, en las representaciones de serpientes y águilas en la escultura monumental azteca, etcétera. Se trata de plasmar no al animal mismo, sino de transformar la idea metafísica en imagen plástica, pues se trata de un símbolo abstracto (Ibidem: 48-49 y 182).



Estas formas no sólo son fijaciones de determinados contenidos, en ellas se manifiesta igualmente la espiritualidad que confiere a esos contenidos el sentido y significación. La actitud artística si vemos en ella el reflejo de las concepciones colectivas de un periodo de un pueblo, es un hecho tan fehaciente como cualquier prueba documental. Quizá no sea posible de leer todo en ella, pero sí mucho y seguramente lo decisivo (Ibidem: 227).

Se hace evidente una cosa, cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la idea y la atribuida a la forma, con mayor elocuencia se manifestará su contenido (Panofsky, 1955: 29) y ese es el caso de este grupo de vasijas, son de enorme elocuencia balanceando su forma y significado. En esta pintura se dieron a la tarea de plasmar conceptos mitológicos, sin perder nunca los detalles, y tienen la fuerza de transformarlos al carácter estilizado y limitado de las vasijas.

11.3.- Temática y Significado

La temática de los diseños de la cerámica policroma de Zaachila se encuentra como dijimos anteriormente, acorde con el entorno mesoamericano representando jaguares, águilas y serpientes emplumadas. Además de otros animales ligados a la mitología, como son venados, tlacuaches, colibríes y quetzales. Estas manifestaciones zoomorfas de las fuerzas del cielo, la tierra y el agua, son prolongaciones del poder de los dioses, sus instrumentos

coesenciales y las almas de los muertos son entidades que van a cumplir distintas funciones en los dominios de los dioses (López Austin, 1994: 195).

Las figuras antropomorfas también son deidades. Las imágenes de las divinidades son receptáculos en los que las deidades se hacen presentes. Los hombres también podían ser imágenes de los dioses, como por ejemplo los gobernantes; los cerros eran las pirámides y las cuevas eran los templos. Eran réplicas de alguna parte del cosmos. Mitológicamente acorde al resto de Mesoamérica la clasificación y la identificación de los dioses en la colección, es un reto. Las divinidades se funden unas o con otras, se separan en componentes divinos, se refunden para dar lugar a otras (Ibidem: 170-171). El sistema no está cerrado, en todo juego de semejanzas, sobre todo en los dioses prehispánicos mesoamericanos se corre el riesgo de escaparse a sí mismo.

Cuadro General de Referencia Representaciones ⁴	
Antropomorfas - deidades	15
Zoomorfas - serpientes	13
Zoomorfas - plumas ⁵	12
Zoomorfas - aves	10
Fitomorfas - flores	10
Zoomorfas - jaguares	07
Antropomorfas – soportes fálcos	07
Objetos culturales - cuentas	06
Geométricas – grecas escalonadas	05
Zoomorfas - tlacuaches	03
Geométricas - sangre	03
Zoomorfas - venado	03
Fitomorfas – maíz y otras plantas	02
Fenómenos de la naturaleza - nubes	01
Símbolos de base no material - ilhuítl	01

Los dioses cambian considerablemente de atributos y naturaleza cuando realizan diferentes funciones. Sabemos que hay dioses terrestres y acuáticos⁶ por un lado; y celestes y solares por otro (Idem).

Los diseños en las vasijas se acogen más al primer grupo que incluyen agua, viento, tierra, maíz y muerte. Uno de los diseños más importantes de las vasijas es Ehécatl advocación de Quetzalcóatl que es la parte fría del dios. Es la causa

⁴ Representaciones independientes, no como parte de otro diseño.

⁵ Representadas de manera autónoma, pues las plumas aparecen siempre como parte de atuendo de deidades antropomorfas y zoomorfas.

⁶ Del primer grupo están Tláloc y sus auxiliares, las diosas madres y los 400 conejos, los antepasados y los dioses que participan en el proceso cíclico de las fuerzas del agua y la tierra en el mundo. Entre ellos están los dioses de la muerte, del viento y del maíz.

por la que Ehécatl aparece como hijo de Tezcatlipoca, como una divinidad negra y tenebrosa, armada con una espina sangrante. Es afín con Tláloc por lo que en su advocación de Nahui Ehécatl se combina elementos de Tláloc y Quetzalcóatl (Ibidem: 26).

Tenemos serpientes, símbolos de las diosas madres terrestres en sus múltiples manifestaciones como Coatlicue, Cihuacóatl, Chicomecóatl, etcétera. Tenemos símbolos de embriaguez, relacionada con el sexo, el crecimiento, la enfermedad y la muerte (Ibidem: 193-194). El hombre buscando una explicación causal a los fenómenos de la naturaleza y personifica esas fuerzas o seres al servicio de ella. Para el pensamiento mítico la causa operante es siempre un acto de los dioses (Cassirer en Westheim, 1957: 18) y tenemos a las serpientes de nubes que moran en las montañas, son los dioses del viento, son serpientes con plumas, e infinidad de otros seres, fuerzas y conceptos (Westheim, 1957: 18 y 15).

Por otro lado, están los seres ígneos y solares, cálidos y secos que son la otra parte del ciclo. Ambos ciclos dan a entender un orden cósmico de presencia o ausencia de los seres cálidos y los fríos. De éstos tenemos los rostros de varias divinidades solares identificadas por su línea roja sobre la frente. Está el mismo sol Tonatiuh, está Macuixóchitl y se representa a la mariposa, que en principio sería deidad de la tierra, de la fertilidad acuosa; pero en este caso con características de espíritu solar de un guerrero muerto.

Existe asociación al fuego en algunas de las vasijas: representaciones o alusiones al grupo del fuego Xiuhtecuhtli, Itzpapálotl, Mixcóatl, Tlahuizcalpantecuhtli, Xiuhcoátl y Xipe (Spranz, 1964: 511). Y algunas piezas presentan formas de braseros o de incensarios de mano cuyo uso fue muy extendido en el mundo prehispánico como se puede observar en los códices en las ceremonias.

En las crónicas como por ejemplo las de Sahagún (1956: 164-165, etc.) se menciona al fuego con un rol fundamental en las sociedades precolombinas donde era venerado, pues además de tener un papel utilitario, también tenía un enorme papel simbólico. Se utilizaba en la casa dentro de tres piedras que constituían en hogar, y a nivel comunidad aparece como liga vivificadora del pueblo, ya sea a través de la ofrendas y rituales de los que era directamente objeto, o como ceremonias de la cuales formaba parte principal en incensarios, sahumadores y otros rituales. Por ejemplo, entre los mexicas se renovaba el mundo a través de la ceremonia del fuego nuevo. Era tomado como testigo de juramentos: echaban copal al fuego y juraban decir la verdad (Sahagún, 1946, tomo I: 34). Era instrumento principal de penitencia: había penitentes que de noche ponían un pequeño brasero sobre la cabeza y la mantenían encendido hasta el amanecer. Andaban solos por el templo toda la noche en silencio, visitando a sus dioses. Era utilizado para sacralizar la casa: ponían flores junto del brasero y echaban copal, e incienso en las brasas a ciertas horas del día y de la noche, y a menudo se levantaban a repetir este ritual. Presidía

acontecimientos importantes como casamientos donde en algunos pueblos la novia era llevada a la casa del novio entre antorchas encendidas y al llegar la colocaban con el novio frente al hogar. Para nacimientos, el fuego ardía en la casa de la recién parida. Además de friccionar con ceniza las coyunturas del recién nacido. Y como ritual mortuario donde en algunas ocasiones se incineraban los cuerpos de los muertos y luego enterraban las cenizas y el carbón. Y en ocasiones toda la comunidad se unía en una ceremonia para asegurar su mantenimiento. En esa ceremonia todo el pueblo ayunaba por 80 días antes de las fiestas, y se debía mantener el fuego vivo. Si había descuido en alguna de las casas principales y faltaba el fuego, se sacrificaba un esclavo y su sangre se echaba al lugar donde el fuego había faltado. También se usaba en las unciones de gobernantes, como a Moctezuma I que después de ser elegido fue llevado al templo frente al brasero divino donde siempre había fuego y ahí le pusieron los atavíos de rey. El poder y el fuego estaban estrechamente unidos: en los templos donde los sacerdotes incensaban a sus dioses varias veces al día. Se menciona incluso a unos que llamaban *tlanamacaque* venían con sus incensarios al templo. Y en la sala del consejo real había siempre había un fogón como se puede ver en la Sala del Consejo del Palacio Real de Texcoco del *Códice Quinatzin* (citado en Séjourné, 1974: 149-155). En este manuscrito también el combustible en los palacios era de encina y como nunca se apagaba tenía que ser tributado por 13 ciudades (Séjourné, 1974:149-155).

La arqueología confirma lo mencionado por los cronistas a través de la enorme cantidad de incensarios, braseros y *tlecuiles* que se han encontrado en las excavaciones de prácticamente todos los sitios. Además, por su poder de modificar la materia, se le asociaba con la transformación y la renovación (Séjourné, 1974: 155). La transmutación de la materia en espíritu por medio del abrasamiento. Además de quemar cierta resina de árbol llamada copal o cosa quemada, también se quemaba un betún negro llamado *chapopotli* que extraían del mar. Además sabemos que este derivado del petróleo se usaba también como atributo de ciertas deidades. Se pintaban manchas negras en las mejillas de algunos dioses. Al quemar el chapopotli se efectuaba la operación mística de abrasar el agua y esta operación integra el simbolismo del dios del fuego. Y si esto no fuera suficiente, existe el mito axial prehispánico del individuo que al llegar a la orilla del mar se convierte en estrella arrojándose a las llamas de una hoguera. Pero no son los únicos, existen infinidad de mitos de deidades u otros seres que se arrojan o son arrojados al fuego para convertirse en otra entidad (Séjourné, 1974: 159).

Se representa la sangre. Acompañantes del muerto al Mictlán o lugar de los muertos, muchos de estos característicos objetos del ajuar funerario están asociados al sacrificio. Éste era uno de los ritos religiosos más importante en Mesoamérica. A partir del momento de la creación de los hombres, se estableció una obligación entre éstos y los dioses; los gobernantes tienen la obligación de proveer el sustento a sus creadores, quienes a su vez los ayudarían a conservar no solo su vida, sino también su poderío. Esto sólo se conseguía a través del

sacrificio, y la sangre era el alimento de los dioses por excelencia (Sotelo y Valverde, 1992: 193). Además de sacrificar infinidad de animales como codornices, venados, águilas, perros, seres humanos, etcétera, esta se conseguía con los cautivos de guerra, con elegidos para el sacrificio y desde luego por el autosacrificio. Con el sacrificio los hombres se ayudaba a la alimentación de los dioses y sostenimiento del cosmos, así como para solicitar el bienestar, consagrar alguna cosa a ellos, y como en este caso obtener acompañantes para los muertos y propiciar un buen paso al inframundo de la persona (González Torres, 1991: 150-151). Los símbolos de sacrificio encontrados en los diseños pintados de las vasijas creemos que aluden simbólicamente al sacrificio, pues se tienen pocas noticias de alimentos en algunas de las vasijas (Gallegos, 1978).⁷

El caso del pulque y del maíz representados en la colección, son ejemplos característicos de plantas míticas, que explican los fenómenos de la naturaleza como actos, tribulaciones y triunfos de las deidades. Los dos casos son dramatizaciones de sucesos de vida y muerte. Lo que distingue las diferentes plantas, que les da un valor superior a las demás es el hecho de encarnar en ellas, de vivir en ellas una deidad, lo que les confiere una virtud única (Westheim, 1957: 94). Las flores, las mazorcas de maíz y las representaciones de Quetzalcóatl son todos símbolos de fertilidad (Trejo, 1997: 26).

El modelo propuesto por López Austin (1994: 160-163) se confirma, pues se observa una división holística del cosmos con pares en oposición como son: vida/muerte, agua/fuego, frío/calor, masculino/femenino. Esta división obedece a una naturaleza oculta de las cosas adquirida en la época primordial del cosmos. La esencia es materia divina, divisible y capaz de unirse a otras esencias y de volverse a dividir o a fusionarse, que pueden estar en muchos lugares al mismo tiempo. Los seres del mundo nacieron cuando las esencias divinas se unieron a la muerte. Los seres del mundo son mortales, pecadores y necesitados de alimento. Alimentos, sexo, crecimiento, reproducción, pecado y muerte son parte de un mismo complejo (Ibidem: 160-161).

El dominio del crecimiento, la reproducción de hombres, animales y plantas corresponde al complejo de los seres húmedos, fríos, nocturnos y terrestres. Entre ellos además de los dioses terrestres y pluviales que a menudo se transforman en serpientes, su dominio se extiende al rayo, al trueno, al relámpago, al viento, a la lluvia, a las nubes y al agua. Su morada es un gran cerro o "bodega" de riquezas donde las cuevas son los principales puntos de comunicación con este mundo, y los lugares por donde salen los vientos y las nubes. La riqueza del cerro es el conjunto de semillas⁸, corazones o espíritus que sirven como gérmenes invisibles de las clases. El gran cerro es a su vez el

⁷ Es posible que el tiempo haya desintegrado los contenidos. También es probable que durante la excavación y posterior su restauración se hayan perdido las huellas. El arqueólogo Gallegos (1978) menciona algunos pocos restos de alimentos en vasijas pero no especifica en cuales.

⁸ Semilla y semen en náhuatl tienen la misma raíz, el verbo *xima* (Molina, 1977: 108)

corazón de la tierra, la gran fuente de donde surgen las semillas o esencias y a la que retornan cuando han cumplido su parte mundana del ciclo. En el centro de él se yergue el árbol que produce flores de distintos colores de donde vendrán los niños al mundo. El gran cerro se localiza al oriente y en él se encuentran los dioses creadores y tiene como réplicas todos los cerros y los distintos lugares sagrados como los templos que sirven para guardar las imágenes contenedoras de las "semillas". La relación entre la muerte y la reproducción hace que se considere que las nuevas generaciones provienen de los huesos de los antepasados. Así como Quetzalcóatl recogió los huesos de los hombres en el Mictlán y que con el semen o la sangre de su miembro viril los revivió. Se creía que el semen se producía en los huesos y que éstos proveían de fertilidad a la tierra es la asociación entre muerte, fertilidad, vida y renovación (Ibidem: 160-161 y 173).

Las pinturas en vasijas muestran en su diversidad temática, congruencia con el espacio donde fueron encontradas. En este caso es la temática de fertilidad y renovación, es conceptual, escénica, ilustrativa y como dijimos en algunos casos narrativa. El mito y los hechos reales combinados; característicos de la iconografía mesoamericana. Su carácter es conceptual, ritual y religioso, no se trata de cuestiones cotidianas. Se observa que como en el resto de Mesoamérica, la tradición del culto a los muertos y a los antepasados está fuertemente arraigada. El difunto probablemente se divinizaba, sobre todo si era de alta jerarquía. El ancestro es reverenciado y temido, a su muerte se transforma en divinidad y habita en el reino de los dioses, del inframundo. Se convierte así en un dios familiar, en un numen que funge como intermediario en el otro mundo (Trejo, 1997: 30).

Como ofrenda funeraria para ser aceptada tiene que ser representada, se materializa así la esperanza y el universo seguirá su curso. El arte al representar mitologías tiene el poder de revelar lo imaginario. Y este ajuar funerario contiene simbólicamente en sus diseños los elementos de ofrenda a los dioses de la fertilidad, de la vida, de la renovación para asegurar el retorno del señor de Zaachila.

Confirmando lo anterior, sabemos que entre los mexicas las ofrendas de los guerreros muertos eran de comida y bebida, y para un gobernante guerrero con mayor razón. La comida consistía de un guisado, *tlacatlacualli* o "comida humana", otra de tortillas *papalotlaxcalli* o "pan de mariposas" y una especie de atole de maíz tostado. Desde luego estaban las vasijas con pulque llamadas *teotecómattl* o "jícara divina", flores y tabaco y una pajilla grande para beber llamado "bebedero del sol". Al final de la ceremonia los cantores alzaban en lo alto las vasijas con pulque y lo derramaban a los cuatro rumbos (Heyden, 1990: 117).

Vemos en los diseños de las vasijas simbólicamente los alimentos de los dioses; panes en forma de mariposa o *yotlaxcalli*, o en forma de *xonecuilli* o rayo cuando

cae del cielo, flores, plumas etcétera (Sahagún, 1956: 41). "Corazón y sangre" que metafóricamente querían decir también cacao, que solamente lo bebían los nobles, guerreros valientes y principales. Valía mucho por su escasez y si alguien del pueblo lo bebía le costaba la vida. Por esto se le llamaba *yollotli eztl*: "precio de sangre y de corazón" (Sahagún, 1956: 423). Las vasijas donde se bebía cacao también eran llamadas *teotecómatl* u "olla divina" (Ibidem: 501). Y de acuerdo a las formas de las vasijas y su comparación con los códices es muy probable que hayan contenido de manera real o simbólica la preciosa bebida.

La Muerte.- De muchas maneras, las vasijas nos hacen además alusión al ciclo mitológico de trascendencia. En el cosmos hay dos conjuntos de fuerzas opuestas, uno frío y otro caliente. Cada uno de los conjuntos tiene ciclos que giran en lo alto, en la tierra como existencia mortal y en lo inferior. La vida se inicia en lo alto, en lo divino; se desarrolla en la tierra y a la muerte se va disgregando en el mundo inferior de nuevo hacia lo divino. El crecimiento, nutrición, reproducción y muerte pertenecen al mundo femenino, oscuro y frío. Con su muerte el individuo inicia la separación de sus componentes de ser mundano. La esencia retorna al estado limpio y puro de semilla en el Mictlán. Tamoanchan es donde se conectan el cielo y la tierra y se mezclan las fuerzas por lo que tiene de celeste y de inframundo y se le representa como un árbol con una parte enterrada, otra sobre la tierra y otra en el cielo por cuyo tronco corren las dos fuerzas la del Tlalocan fría, y la de Tonatiuh Ichan o del calor (López Austin, 1994: 224-225).

Los seres humanos durante su vida terrenal adquieren una carga terrestre o *tlalticpacáyotl* de la que deben desprenderse, restituyéndola a la tierra. Esto se hace durante un penoso viaje de cuatro años hasta llegar al noveno lugar del Mictlán. Los humanos excepcionales recibían una exención adquirida por sus virtudes con la cual podían desprenderse de su *tlalticpacáyotl*. Las cargas eran frías o calientes y estas se restituían a través del desempeño de un trabajo ya sea celeste e ígneo en la casa del sol, o terrestre y húmedo, en el Tlalocan. Una vez pagado, podían ir al Árbol Florido (Ibidem: 219).

De alguna manera, las vasijas nos hacen además referencia a lo que creía el pueblo de Zaachila, que pensaban que las almas de los señores y principales se volvían nieblas, nubes, pájaros de pluma rica, mariposas y piedras preciosas, restituyendo sus dones al cielo; mientras que las de los hombres comunes se volvían comadreas, escarabajos u otros bichos, restituyendo a la tierra (Ibidem: 220).

En uno de los himnos sacros nahuas⁹ en un canto a Tláloc se habla del destino del hombre en el Mictlán, señalando que a los cuatro años irá al lugar de los descarnados, la casa de plumas de quetzal donde se hace la transformación (Canto número 3, Sahagún, 1956: 894-895).

⁹ Garibay, *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas*: 61

En el Mictlán se pagaban los dones obtenidos en vida, pero también los pecados como el derramar en la tierra los granos de maíz sin darles su debido valor. A estos pecadores se les sacaban los ojos. Matos Moctezuma¹⁰ considera que los nueve pasos hacia el Mictlán son una involución de los nueve meses de gestación. El camino de la vida y que detiene el sangrado era recorrido en sentido inverso para reintegrarse al gran vientre materno que es la tierra (Matos en López Austin, 1994: 221).

El camino de la vida a la muerte es de reciclamiento, más que de reencarnación. Pero en ningún caso de desaparición. Se menciona reencarnación en el caso de los niños muertos que solo han tomado leche materna y que no le deben nada a la tierra; mientras que el resto de los muertos se reciclaban (López Austin, 1994: 222).

En suma, el ajuar está acorde en cuanto a significado con el destino de las vasijas en que se pintaron: vida-muerte, fertilidad, divinización y renovación.

11.4.- Función Social

Además del carácter divino, se muestra un carácter dinámico en esta colección que refleja en gran medida lo que este pueblo pensaba de sí mismos. El sentido de estas vasijas y sus representaciones varía desde la dimensión individual hasta la visión de grupo productor, de pueblo y de mesoamericanos.

A nivel individuo, por la gran elaboración y perfección de las vasijas, conjeturamos que estas piezas significaban una obra de arte consciente, pensada para obtener una experiencia de placer estético, pero sobre todo de fervor religioso. Todos los medios usados en la creación de estas vasijas incluyen de alguna manera la declaración personal del creador individual, así como la filosofía personal común y el carácter de un grupo, una cultura y una época. Se reconocen muchos símbolos convencionales, pero poco sabemos de los signos individualizados o particulares, como son los símbolos íntimos del creador, como acontece en el texto poético, pues su asociación depende de la sensibilidad y creatividad del emisor.

Como grupo, su fabricación significó ser parte de un importante gremio alfarero y pintor. Creo que los maestros pintores eran muy especializados pues además de la maestría en el uso del pincel muestran conocimiento cosmogónico e iconográfico profundo. Pues así nos lo demuestra la detallada representación de los dioses, con sus atributos y acompañantes.

Sabemos que a nivel étnico la creación de estos materiales fue importante, pues en él plasmaron su ideología y en el ámbito económico podemos inferir que fue una fuente de comercio al ver su amplia distribución en Mesoamérica y más allá de ella.

¹⁰ Matos Moctezuma, *Vida y Muerte en el Templo Mayor*, 39-41.

Por último, como objeto son vasijas destinadas ritualmente a complacer a los dioses y creadas, pero también utilitarias pues su función era contener ofrendas simbólicas y ser medio de comunicación pues servían como transmisores de mensajes religiosos.

11.5.- Lenguaje

En este caso el pensamiento mítico se expresa en forma de signos; se sustituye la cosa o evento por el signo. Entre el signo y la cosa puede o no haber una semejanza visual, pero esto no es decisivo. Lo que sí es vital es la relación entre ambos: una relación de índole mágico-mítica, a veces muy remota, que transforma la realidad en otra realidad imaginaria y hace que el fenómeno natural adopte una nueva significación, una existencia trascendental. El artista plasma la idea que colectivamente y ancestralmente se tiene de la divinidad (Westheim, 1957: 64).

Encontramos que los signos funcionan básicamente por afinidades con varios niveles de enlaces que interactúan y a veces se superponen: primero por similitud física, por afinidad en sus cualidades y tercero por correspondencia cosmogónica que se refiere a los valores mitológicos de algo. Es por eso que su acercamiento se hizo a través de la simbología. Es difícil diferenciar en este tipo de expresión gráfico – plástica lo visto de lo leído y lo visible de lo enunciable.

Los diseños son signos complejos que contienen mensajes en un sistema que utiliza elementos codificados en su silueta base, pero con infinidad de variantes que en su conjunto se identificaron como parte de la escritura mesoamericana del Posclásico, porque prácticamente todos sus diseños están presentes en los manuscritos indígenas y porque tienen doble articulación, es decir, que se pueden componer, fusionar, descomponer y recomponer para emitir mensajes. Sin embargo, al contrario de los códigos que tienen además de textos mitológicos, también históricos, genealógicos, etcétera, éstos son de contenido netamente mitológico.

Al sistema de comunicación Posclásico con sus variantes regionales se le podría clasificar como "internacional" por su amplia difusión en distintas regiones correspondientes a los actuales estados de Oaxaca, Puebla, Tlaxcala, D.F., Estado de México y áreas periféricas hasta llegar a Centroamérica, independientemente de su lengua hablada. También se le puede calificar de lenguaje de diferentes contextos por su uso vario en pinturas murales, elementos arquitectónicos en templos, códigos, vasijas, piezas de orfebrería, hueso tallado, etcétera; lo cual nos hace pensar en todos los objetos de uso exclusivo de la élite, nobles y sacerdotes; por otro lado, al contrario de otros especialistas, pienso que su amplia distribución en tantas actividades y en tantos sitios se daba porque el pueblo podía hasta cierto punto entenderlo.

Los temas de las vasijas y los de los códices se hallan estructuralmente vinculados en la mitología. Nuestra incapacidad para entender esta unidad se explica por la disparidad histórica entre la época prehispánica, la colonial y la actual. Sabemos que están subordinados a los temas teológicos y que hay enormes préstamos entre las culturas del Posclásico.

En cuanto a la sintaxis o construcción y relación de partes entre sí, en las vasijas estamos ante un fenómeno de un arte religioso al servicio del culto. Su estructura organizacional es más sencilla que la lengua y que la escritura en los códices.

Podemos pensar que la semántica expresa sentencias religiosas y alabanzas a las deidades. Toda composición representa una parte mitológica importante y cada sistema es una pequeña constelación que forma parte de un todo. Los objetos funcionaban como parte del rito funerario y constituían un medio de comunicación con sus dioses. El análisis iconográfico nos permitió conocer parte de su significado, pero a pesar de la gran creatividad de la imaginación poético-metafórica no me es posible traducirlo en palabras.

Su configuración formal y temática es muy característica, es la glorificación de las deidades para asegurar la buena travesía del señor enterrado al inframundo. Y la representación de los alimentos de los dioses es una manera de asegurar que todo correrá bien. Hay interpretación de varios mitos al mismo tiempo: Quetzalcóatl, Xiuhtecuhtli, Ehécatl, Macuilxóchitl y Tezcatlipoca que se entrelazan para dar buen paso a los señores principales de Zaachila al mundo de los muertos acompañados por una ofrenda de sangre ritual, maíz y de animales propiciatorios.

11.6.- Estilo

El estilo es característico de Zaachila, aunque se encuentra incorporado en el Estilo Mixteco¹¹, con grandes afinidades con los manuscritos indígenas mixtecos, del grupo *Borgia* y en menor grado con mexicas. La presencia del Estilo Mixteco y su trascendencia en otras partes de Mesoamérica y fuera de ella ya no puede ser explicada totalmente a través de exploraciones de campo y se debe acudir a otras disciplinas. De alguna manera tenemos que definir al estilo como parte de la cultura y no como su equivalente.

Como se explicó en el Capítulo 3 de cultura, Zaachila fue una ciudad en la que se observan influencias importantes como zapotecos y mixtecos, pero no debemos olvidar las fuertes interrelaciones entre grupos. Con frecuencia se habla de la importación de dioses introducidos a tal o cual cultura por algún otro grupo, sin embargo, dada la pluralidad de los dioses mesoamericanos, muchas veces se trata de dioses ya existentes con un nuevo nombre (López Austin, 1990: 35). Igualmente en el campo de la iconografía, la representación de un

¹¹ Algunos autores lo incluirían en el estilo general "Mixteca-Puebla".

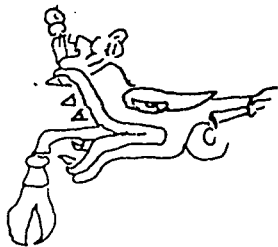
mismo dios puede variar de una región a otra y de una época a otra. A veces se observa el incremento del culto a un cierto dios ya existente en una época determinada (Ibidem: 36).

En este estudio se demuestra que hay correspondencia en los aspectos nucleares del pensamiento y la representación de los distintos pueblos que han integrado la tradición religiosa mesoamericana más allá de las distancias temporales y geográficas, y del vigor de las concepciones y expresiones subtradicionales. Es obvio que hay correspondencia de creencias y prácticas rituales en esta tradición mesoamericana en lo que se refiere al orden dinámico del cosmos que daba sentido a sistemas de creencias y de ritos (López Austin, 1994: 167). Para finalizar, solo me resta recomendar que es necesario estudiar la interacción entre zapotecos y mixtecos en el Posclásico, pues aún faltan muchas cosas por descubrir.

Lámina comparativa 1



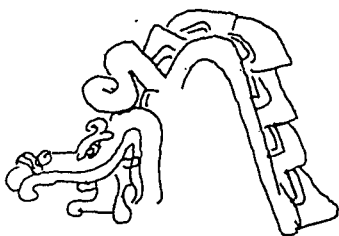
2) Serpiente de fuego, Laud: 17(8)



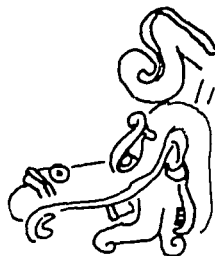
1) Reptil bajo Tonatiuh, Laud II: 14



3) Xiuhcóatl, Laud: 41(30)



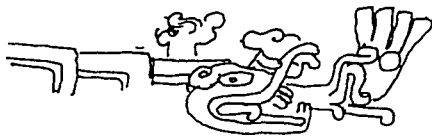
4) Cipactli superficie de la tierra, Borgia: 35



5) Xiuhcóatl, Borgia: 35



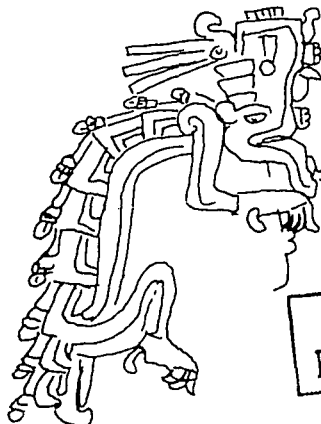
6) Xólotl arrojando serpiente de fuego, Borgia: 37



7) Serpiente de fuego, Borgia: 46



9) Xiuhcóatl, Borgia 46



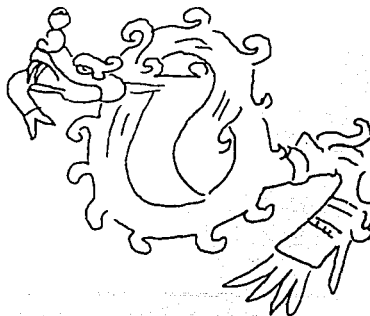
8) Reptil sobre cerro, Nuttall: 79

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina comparativa 2



1) Reptil juego de pelota, Nuttall: 15



2) Serpiente de volutas, Nuttall: 75



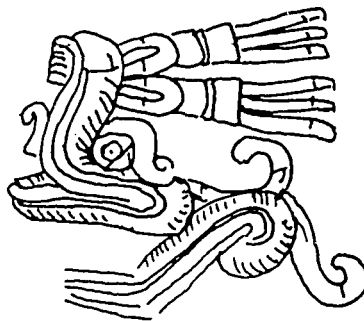
3) Serpiente de flores, Bodley: 11



4) Serpiente, Nuttall: 66



5) Serpiente emplumada, Laud: 2(23)



6) Serpiente emplumada que come a un hombre, Borgia: f

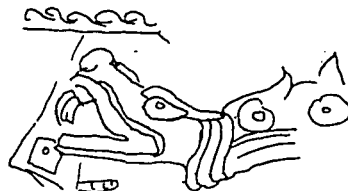


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



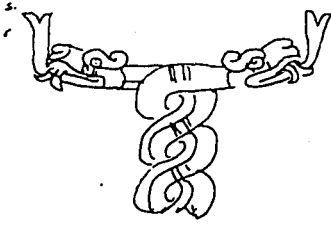
7) Reptil trenzado, Fejérváry: 28

8) Serpiente trenzada bicéfala, Selden: 11



9) Monstruo del agua, ó tiburór
ó ciclón, Vaticano B: 26

Lámina comparativa 3



1) Serpientes coralillo, Fejérváry: 13



3) Serpiente, Vindobonensis: 15



2) Serpiente, Fejérváry: 12



4) Serpiente, Nuttall: 83



5) Serpiente, Laud: 10(15)



6) Serpiente, Cospi: 6



7) Serpiente de rayo
(atributo de Tláloc), Laud: 23



8) Serpiente, Fejérváry: r3



9) Serpiente bajo deidad del maíz,
Laud: 15(10)



10) Serpiente, Fejérváry: v23



11) Serpiente, Vaticano B: 45



12) Serpiente parte de atavi
de personaje, Borgia: 25



13) Serpiente, Laud: 19(6)



14) Serpiente enroscada, Fejérváry: 5

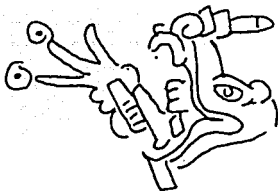


15) Serpiente, Egerton: 11

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

334 C

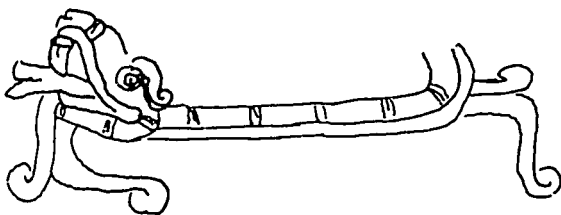
Lámina comparativa 4



1) Serpiente, Bodley: 23



2) Templo de la serpiente, Vindobonensis: 8



3) Serpiente enroscada en planta de maíz, Borgia: 24



4) Serpiente, Cospi: 1



5) Serpiente, Fejérváry: v42



6) Señor serpiente, Vindobonensis: 51

Lámina comparativa 5



1) Cipactli, Bodley: 1



2) Cipactli, Bodley: 4



3) Cipactli, Fejérváry: 2



4) Lagarto, Vaticano B: 1



5) Lagarto, Cospi: 6



6) Lagarto, Selden: 9



7) Lagarto, Nuttall: 75



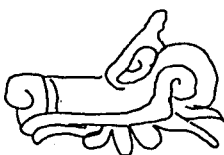
8) Cipactli, Fejérváry: r2



9) Lagarto, Laud: 19(6)



10) Lagarto,
Vindobonensis: 14



11) Cipactli, Egerton: 5

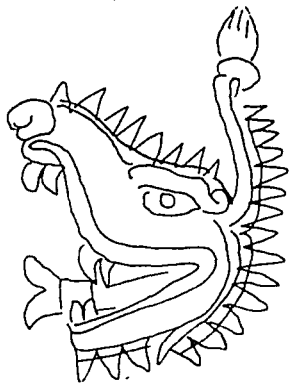


12) Cipactli, Egerton: 24



13) Señor Lagarto, Vindobonensis: 51

Lámina comparativa 6



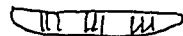
1) Cipactli, Magliabechiano: 11



2) Serpiente, Egerton: 7



3) Serpiente, Boturini: Lám. V



4) Serpiente coralillo, Laud: (16)9



5) Serpiente, Boturini: Lám. II



7) Serpiente, Tonalámatt Aubin: 15



8) Serpiente, Magliabechiano:

6) Serpiente estruendo, Vindobonensis: 29



9) Serpiente, Vaticano B: 3



10) Serpiente, Selden: 4



11) Serpiente, Vaticano B: 4



12) Serpiente, Becker 2

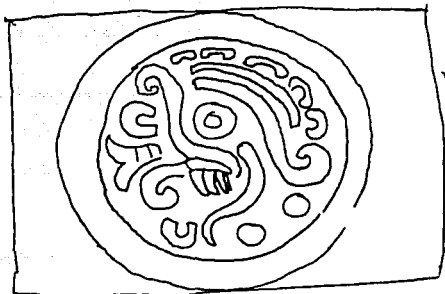


13) Cabeza de reptil, Fejérváry: 2



14) Cabeza de reptil, Fejérváry: r2

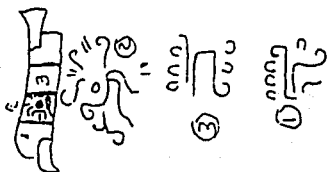
Lámina comparativa 7



1) Manta de "nono ácatl", Magliabechiano: 6 y 2



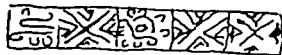
2) Manta de tributo con motivos religiosos.
Magliabechiano citado en los comentarios,
Vindobonensis: 136



3) Instrumentos para cepillar y pintar, Vindobonensis: 18



4) Plataforma Templo de Quetzalcóatl, Nuttall: 9



5) Plataforma bajo el señor 9 Viento, el que
escribe con tinta negra y roja, Vindobonensis: 48

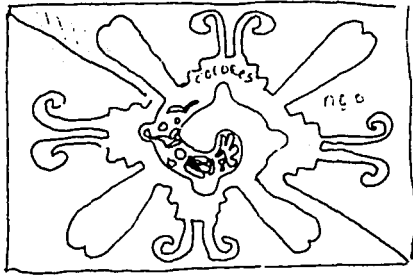


6) Base templo: Becker I: XV

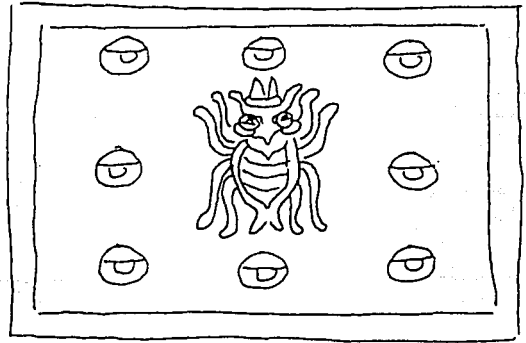


7) Sra. Hierba-mariposa
Vindobonensis: xi

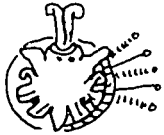
Lámina comparativa 8



1) "Obeço" Manta del Diablo, Magliabechiano: 3



2) Manta "Nyllautecatl", señor de los muertos, Magliabechiano:



3) Insecto, Fejérváry: v25



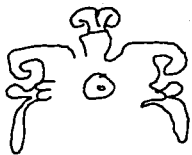
4) Mariposa, Bodley: 22



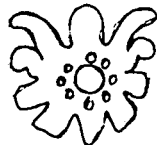
5) Mariposa nocturna, Borgia: 36



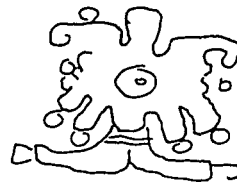
6) Mariposa, Nuttall:



7) Mariposa en ofrenda, Borgia: 66



8) Mariposa, Becker I: VII

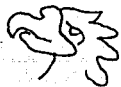


9) Mariposa, Borgia: 71



10) Macuilxóchitl, sei 5 rosas, Magliabechiano:

Lámina comparativa 9



1) Águila, Selden: 3



2) Cuauhtli, Bodley: 5



3) Templo del águila, Colombino: V



4) Aguilá, Tonalámátl de Aubin: 20



5) Cuauhtli, Boturini: Lámina IV



6) Cuauhtli, Cospi: 3



7) Águila,
Vaticano B: 12



8) Águila, Becker: 2



9) Águila, Selden: 2



10) Cuauhtli, Fejérváry: v37

Lámina comparativa 10



1) Águila, Vindobonensis: 1



2) Águila, Nuttall: 83



3) Águila juego de pelota, Vindobonensis:



4) Águila, Selden: 1



5) Cuauhtli, Laud, 4



6) Cuauhtli, Borgia (Seler): 3



7) Águila Fejérváry: 37



8) Águila, Selden: 2



9) Cuauhtli, Egerton: 25

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

334J

Lámina comparativa 11



1) Quetzaltotótl con Tecciztécatl, diosa de la luna, Borgia: 11



2) Quetzal precioso, Vindobonensis: 65



3) Quetzal, Fejérváry: 39



4) Cerro del pájaro azul, Colombino: VIII



5) Loro, Nuttall: 60



6) Loro, Borgia: 71



7) Ave, Egerton: 21



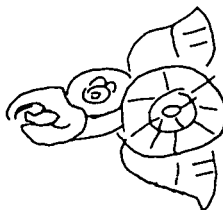
8) Colibrí, Egerton: 26



9) Canto de ave, Fejérváry: 34



10) Loro Becker 2: 2



11) Guacamaya, Egerton: 23



12) Guacamaya, Bodley: 14

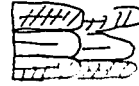
Lámina comparativa 12



1) Plumas de águila,
Vindobonensis: 2



2) Plumas de águila,
Vindobonensis: 3



3) Plumas, suelo del árbol de
Apoala, Vindobonensis: 37



4) Plumas, Nuttall:
58



5) Plumas en la base
de un templo, Egerton: 28



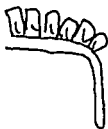
6) Plumas en un piso,
Colombino: XXIII



7) Plumas en la cima
de un cerro, Nuttall: 65



8) Caña con aspecto
de pluma, Laud: 22



9) Plumas de tocados,
Vaticano B: 28



10) Plumas en una
caña, Vaticano B: 1



11) Plumas, Tonalámatl
de Aubin: 11



12) Chimalli de plumas,
Bodley: 33



13) Pluma
Laud: 23

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

334 L

Lámina comparativa 13



1) Jaguar, Nuttall: 82



2) Piel de jaguar, Laud: 36(35)



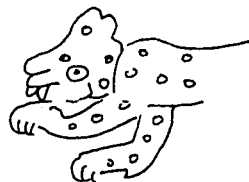
3) Océlotl, Borgia: 8



4) Cerro del Jaguar, Vindobonensis: 8



5) Océlotl, Egerton: 19



6) Océlotl, Bodley: 14



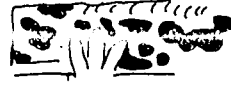
7) Jaguar, Cospi: 8

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

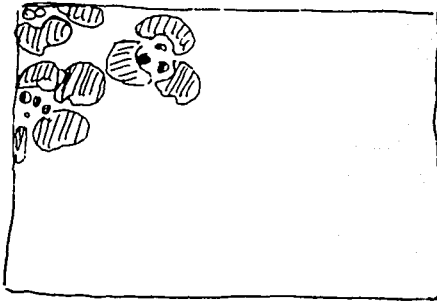
Lámina comparativa 14



1) Atavío de varios personajes con atributos de Tláloc, Bodley: 7



2) Piso del templo, Colombino: XIII



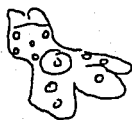
3) Manto de Océlotl, Magliabechiano: 6



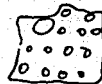
4) Piel de jaguar, Tonalámatl de Aubin: 16

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina comparativa 15



1) Atavío piel de jaguar, Vindobonensis: 10



2) Atavío piel de jaguar, Colombino: VI



3) Banco de piel de jaguar,
Vindobonensis: 8



4) Asiento piel de jaguar de 9 figuras,
Borgia (Seler): 15



5) Asiento piel de jaguar,
Fejérváry: 23



6) Asiento Quetzalcóatl, Laud: 2(23)



7) Piel de jaguar, Fejérváry: 5
Vaticano B: 36



8) Trono de Tláloc de piel de jaguar,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina comparativa 16



1) Piel de jaguar que caza
Mixcóatl, Varicano B: 224



2) Señor Jaguar,
Vindobonensis: 29



3) Jaguar, Egerton: 29



4) Garra de jaguar, Vaticano B:
4



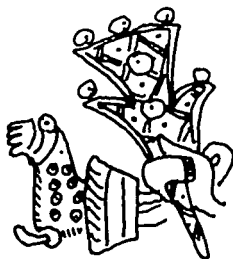
5) Garra de jaguar, Fejérváry: 6



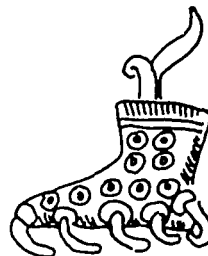
6) Garra de jaguar frente a
Tláloc, Borgia:



7) Bolsa de garra de jaguar,
Nuttall: 81

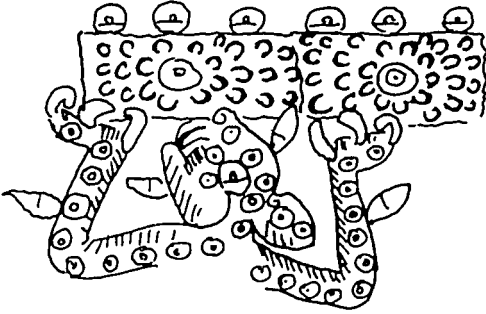


8) Garra de jaguar, bolsa que
porta un personaje que
siembra, Borgia: 55



9) Ofrenda de garra de jaguar,
Borgia: 67

Lámina comparativa 17



1) Océlotl y cielo nocturno, Borgia: 24

2) Cielo nocturno, Borgia: 36



3) Barranca de lodo, Vindobonensis: 2

4) Cielo (las 6 regiones del mundo), Borgia 18



5) Trono Tepeyolótl, Vaticano
B: 52

6) Atavío Tlazoltéotl, Vaticano
B: 52

7) Atavío envoltorio, Vaticano
B: 61

Lámina comparativa 18



1) Tlacuache, Fejérváry: 43



2) Tlacuache, Fejérváry: 39



3) Tlacuache, Fejérváry: 43

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina comparativa 19



1) Flor, Cospi: 3



2) Flor, Fejérváry: 42



3) Flor, Boturini: II



4) Flor, Vindobonensis: 17



5) Flor, Tonalámatl de Aubin: 16



6) Flor, Fejérváry: 7



7) Flor, Vaticano B: 3



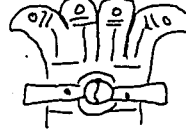
8) Flor del Tezcallipoca negro, Borgia: 17



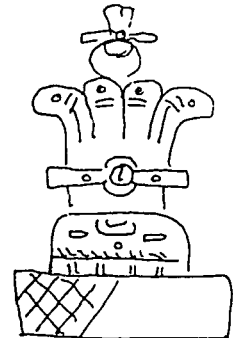
9) Flor, Borgia (Seler): 1



10) Flor, Becker 1: II



11) Flor, Fejérváry: 9



12) Flor ofrenda, Fejérváry: 7



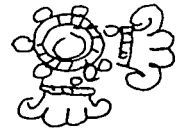
13) Flor, Colombino: XXIII



14) Flor, Tonalámatl de Aubin: 5



15) Flor, Bodley: 11

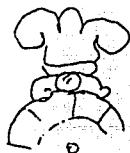


16) Flores y chalchihuites, Bodley: 12

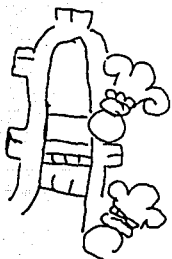
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

334 R

Lámina comparativa 20



1) Pectoral de flores y cuentas, Egerton: 19



2) Cerro de flores (¿Yucuita?), Bodley: 16



3) Día flor, Laud: 22(3)



4) Una carga de flores, Laud: 21(4)



5) Flor, Borgia: 16



6) Flor frente a deidad posiblemente Chalchiuhtlicue, Vaticano B: 42



7) Flores dentro de un templo, Vindobonensis: 6



8) Flor de fuego de Xiuhtecutli, Cospi: 42



9) Flor, Selden: 5



10) Flor, Selden: 8



11) Flor, Colombino: 1



12) Flor, Nuttall: 59



13) Flor, Becker 2: 3



14) Flor, Fejérváry: 15

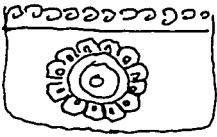


15) Flor, Cospi: 7



16) Flor en el cuerpo del hombre de la tierra, Laud: 6(19)

Lámina comparativa 21



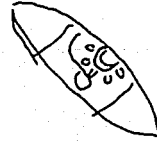
1) Flor en agua,
Colombino: VIII



2) Flor Blanca,
Vindobonensis: 8



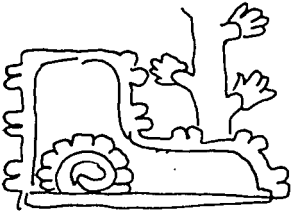
3) Flores de
Tepeyolótl:
Vaticano B
(comentarios):
222



4) Puñal decorado
con flores, Laud:
31(40)



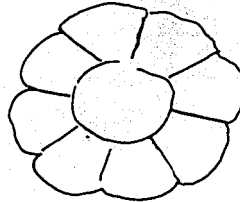
5) Flor con
venado, Vaticano
B: 96



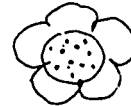
6) Cerro del árbol
negro, Colombino: XVII



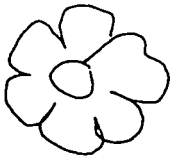
7) Flor, Selden: 8



8) Flor en "manta de
sol", Magliabechiano: 9



9) Flor, Bodley: 33



10) Flor, Tonalámatl de
Aubin: 4



11) Flor en el brazo de
Mixcóatl, Vaticano B:
37



12) Flor en el cerro de
la flor, Vindobonensis:
8



13) Flor en tocado de
diosa lunar, Borgia: 58



14) Flor, Nuttall: 83



15) Flores en falda de
Chantico, Vaticano B:
66



16) Flores, Becker 1:
VII



17) Flores en la fiesta
de "7 Flor", Borgia
(Seler): 105

Lámina comparativa 22



1) Flores, Selden: 19



2) Flores en estandarte, Bodley:



3) Flores fiesta "7 rosas" Magliabechiano: 47



4) Flor, Nutall: 9



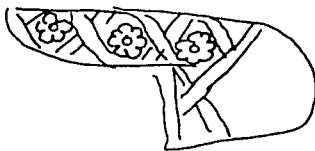
5) Flores, Colombino: XV



6) Cerro de las flores, Bodley: 6



7) Flores en el trono "corazón del sol", Cospi: 10



8) Flores en falda de Cihuacóatl, Magliabechiano: 45



9) Flores en falda de Tlamatecuhtli, Borgia (Seler): 142



Flor, templo, Becker I: XII



Flor base templo, Becker I: VII



Flor base templo, Becker I: IV

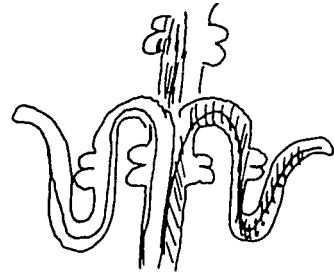
Lámina comparativa 23



1) Techo de templo, Vindobonensis: 14



2) Volutas de Xiuhtecuhli, Vaticano B: 57



3) Volutas, Nuttall: 46



4) Volutas de humo, Bodley: 12



5) Volutas en ofrenda, Boturini: VIII



6) Volutas en ofrenda, Tonalámatl de Aubin: 4



7) Volutas, Bodley: 30



8) Volutas, Nuttall: 80



9) Techo del templo del Tlacuache, Fejérváry: 30



10) Llano de tabaco ardiente, Vindobonensis: 20



11) Nubes de Tláloc, Vaticano B: 43

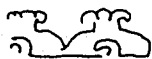


12) Cabello de nube, personaje femenino, Bodley: 16

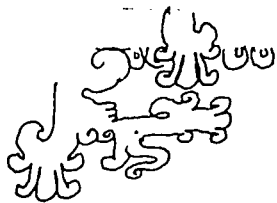
Lámina comparativa 24



1) Humo ofrenda,
Colombino: VI



2) Cielo, Fejérváry: 33



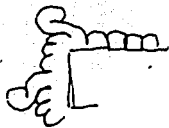
3) Nube de Tláloc,
Laud: 23(2)



4) Nube sobre Tláloc,
Laud: 13(12)



5) Nube, Borgia: 27



6) Nube, Selden: 6



7) Nube, Mixtli, Borgia
(Seler): 16



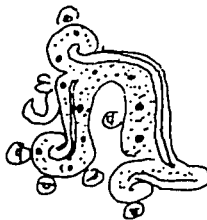
8) Humo fuego nuevo,
Laud: 8(17)



9) Humo, Becker I: VII



10) Humo
Mictlantecuhtli, Cospi:
13



11) Humo, Fejérváry:
r14



12) Canto, Laud: 8(17)



13) Volutas,
Colombino: III



14) Volutas decoración
templo, Colombino: XIII

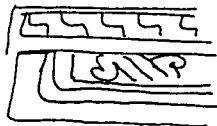
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

334 W

Lámina comparativa 25



1) Asiento, Becker I: III



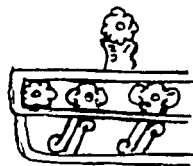
2) Plataforma templo, Bodley: 6



3) Puñal, Fejérváry: 37



4) Templo Becker 2: II



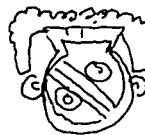
5) Templo con flores, Becker 2: II



6) Atavío personaje, Tonalámattl de Aubin:



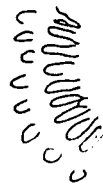
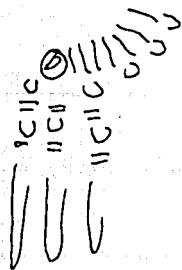
7) Ofrenda de carne humana para Xólotl, Vaticano B: 29



8) Ofrenda de pulque, Vaticano B: 60

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

334 X



- 1) Sangre que cae del cielo, eclipse, Vaticano B: 26
 2) Sangre bajo serpiente, Borgia (Seler): 9



- 3) Sangre de personaje sacrificado, Borgia: 19
 4) Sangre de personaje, Borgia: 26



5) Sangre de sacrificio,
 Fejérváry: 41

6) Sangre sacrificado,
 Nuttall: 81

7) Sangre,
 Fejérváry: 28

8) Sangre niño sacrificado,
 Tonatiuh,
 Vaticano B
 (comentarios):
 243

9) Sangre de venado sacrificado,
 Borgia: 52

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

334 Y

Lámina comparativa 27



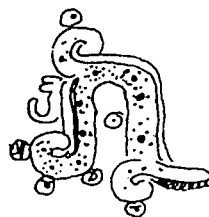
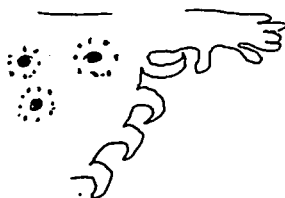
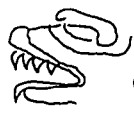
1) Manchas de descomposición, Miquiztli, Borgia (Seler): 26



2) Manchas en el bulto de la muerte, Fejérváry: 23



3) Manchas en el bulto de la muerte, Fejérváry: 23



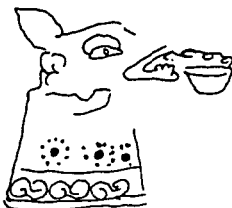
4) Noche, Fejérváry: 27

5) Dios murciélago, Vaticano B: 24

6) Volutas de humo, Fejérváry: 14



7) Vasija de pulque, cerro del maguey, Vindobonensis: 1



8) Sr. Siete Venado, Vindobonensis: 25



9) Indumentaria, Nuttall: 84



10) Oscuridad, Vaticano B: 244



11) Piso, Selden: 2

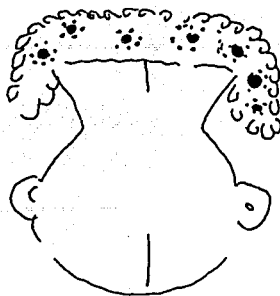
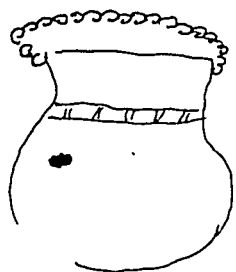


12) Manchas fardo mortuario, Laud: 44(27)

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

334 Z

Lámina comparativa 28



1) Oclli o pulque, octecomatl, Borgia (Seler): 12

2) Vasija de pulque, cerro del Maguey, Vindobonensis: 1



4) Vasija de pulque, Fejérváry: 8

5) Ofrenda de pulque, Nuttall: 84

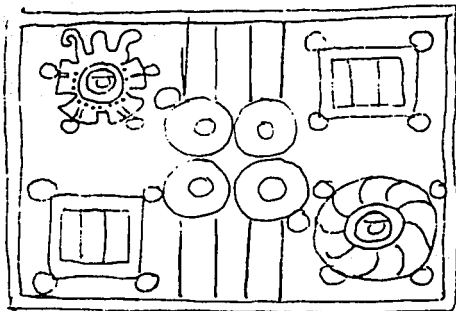
6) Olla de pulque, Fejérváry: v26



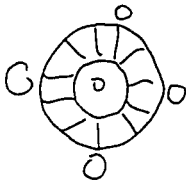
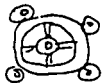
7) Ofrenda de pulque, Vaticano B: 71

8) Cajete de pulque, Vindobonensis: 13

Lámina comparativa 29



1) Manto de cinco rosas con chalchihuites, Magliabechiano: 5



2) Chalchíhuittl,
Tonalámatl de
Aubin: 69

3) Chalchíhuittl,
Boturini, Lámina II

4) Chalchíhuittl,
Egerton: 6

5) Chalchíhuittl,
Bodley: 5

6) Chalchíhuittl,
Tonalámatl de
Aubin: 14

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

334 B

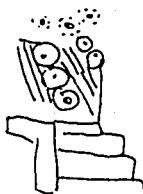
Lámina comparativa 30



1) Base templo arara (comentarios), Vaticano B: 203



2) Piso bajo personaje, Selden: 17



3) Muro templo posiblemente de Xochipilli, Vaticano B: 9



4) Plataforma templo arara, Vaticano B: 16



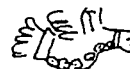
5) Vasija que cuece ofrenda de carne humana, Vaticano B: 7



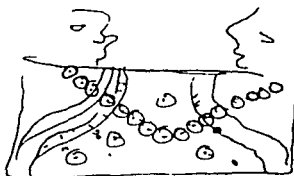
6) Vasija trecena 20, Borgia: 61



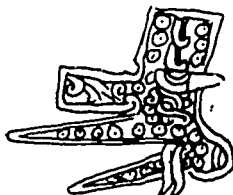
7) Templo de ave, Vaticano B: 14



8) Ave sacrificada, Vindobonensis: 22

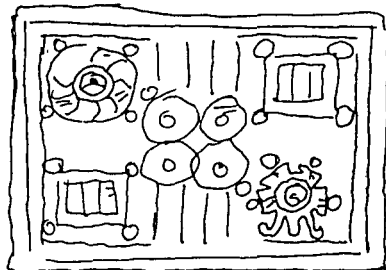


9) Escena de procreación, Vaticano B: 28



10) Rostro de Ehécatl, Borgia: 73

11) Ave sacrificada que nutre con su sangre a una deidad, Borgia: 71



12) Manto de 5 rosas, Borgia (Seler): 331B



13) Chalchihuitl, Borgia (Seler): 10

Lámina comparativa 31



agua, Egerton: 27



agua, Bodley: 23



Tláloc, Nuttall: 39



agua, Nuttall: 81



agua, Borgla: 5



agua, Laud: 9 (16)



agua, Vaticano B: 82



agua, Vaticano B: 71



agua o lluvia,
Vaticano B: 71



glifo frente a Tláloc
Borgla: 3



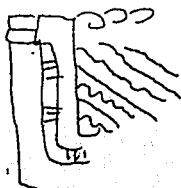
agua, Laud: 46 (25)



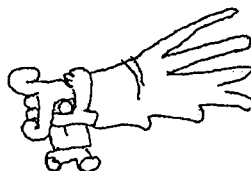
agua, Vindobonensis: 36



agua, Vaticano B: 1



agua, Selden: 11



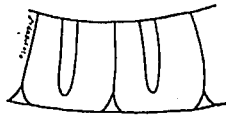
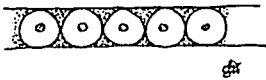
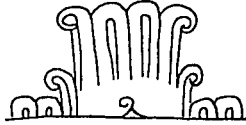
glifo no identificado,
Selden: 11

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

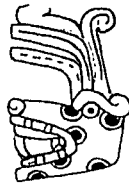
334 D

APÉNDICE – DISEÑOS POR VASIJA

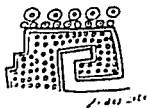
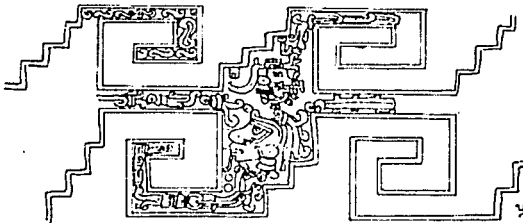
Número Consecutivo 1
 Número de Catálogo 7-2672
 Número de Inventario 10-79148



Número Consecutivo 2
 Número de Catálogo 7-2342
 Número de Inventario 10-78269



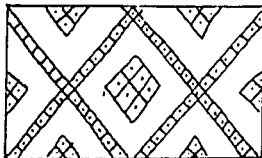
Número Consecutivo 3
 Número de Catálogo 7-2667
 Número de Inventario 10-79143



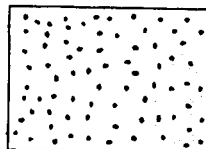
Número Consecutivo 4
 Número de Catálogo 10-227
 Número de Inventario 10-79135



Número Consecutivo: 5
Número de Catálogo: 10-226
Número de Inventario: 10-74136

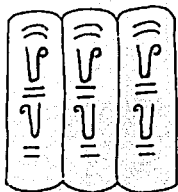


Número Consecutivo 6
Número de Catálogo: 7-2344
Número de Inventario: Sin No

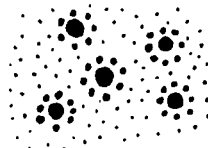
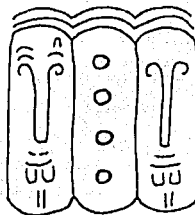


EX

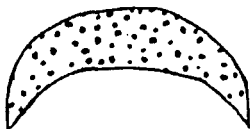
Número Consecutivo 7
Número de Catálogo: 7-2676
Número de Inventario: 10-79152



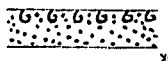
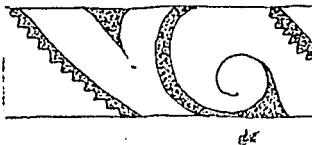
Número Consecutivo 8
Número de Catálogo: 7-2674
Número de Inventario: 10-79150



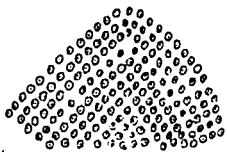
Número Consecutivo: 9
Número de Catálogo: 7-4658
Número de Inventario: 10-164011



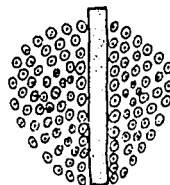
Número Consecutivo: 10
Número de Catálogo: 7-2675
Número de Inventario: 10-79171



Número Consecutivo: 11
Número de Catálogo: 7-2343
Número de Inventario: 10-78263



Número Consecutivo: 12
Número de Catálogo: 7-2665
Número de Inventario: 10-79142

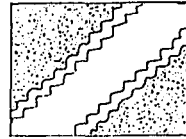


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Número Consecutivo 13
Número de Catálogo 7-2633
Número de Inventario 10-79109



Número Consecutivo 14
Número de Catálogo 7-2682
Número de Inventario 10-79110



Número Consecutivo 15
Número de Catálogo 7-2631
Número de Inventario 10-79107



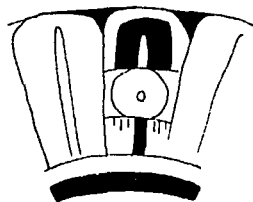
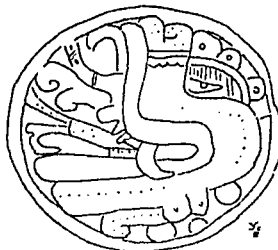
Número Consecutivo 16
Número de Catálogo 7-2632
Número de Inventario 10-79108



Número Consecutivo 17
Número de Catálogo 7-2638
Número de Inventario 10-79114



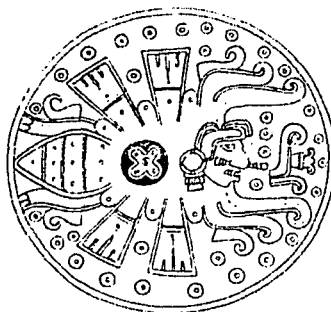
Número Consecutivo 18
Número de Catálogo 7-2641
Número de Inventario 10-79117



Número Consecutivo 19
Número de Catálogo 7-2636
Número de Inventario Sin no



Número Consecutivo 20
Número de Catálogo 7-2657
Número de Inventario 10-79133



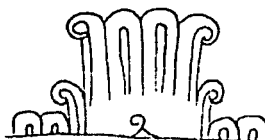
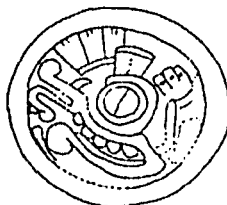
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Número Consecutivo 21
Número de Catálogo 7-2634
Número de Inventario 10-79110

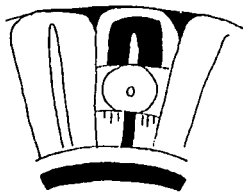
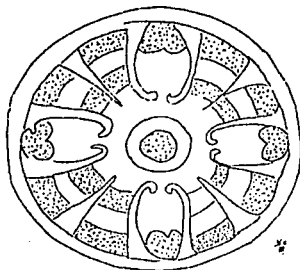


MAZATEC

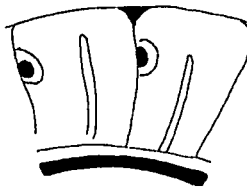
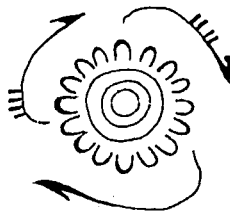
Número Consecutivo 22
Número de Catálogo 7-2642
Número de Inventario 10-79118



Número Consecutivo 23
Número de Catálogo 7-2648
Número de Inventario 10-79124

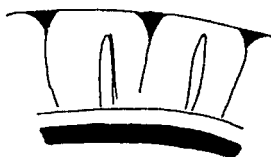


Número Consecutivo 24
Número de Catálogo 7-4549
Número de Inventario 10-4550



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Número Consecutivo 25
Número de Catálogo 7-4550
Número de Inventario 10-164002



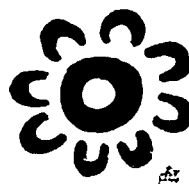
Número Consecutivo 26
Número de Catálogo 7-4552
Número de Inventario 10-163991



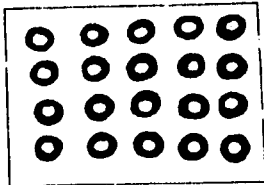
Número Consecutivo 27
Número de Catálogo 7-4427
Número de Inventario Sin no



Número Consecutivo 28
Número de Catálogo 7-2664
Número de Inventario 10-79140



Número Consecutivo 29
Número de Catálogo 7-2665
Número de Inventario 10-46436



Número Consecutivo 30
Número de Catálogo 7-2668
Número de Inventario 10-79144



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA¹

- ACOSTA, Joseph de
1987 *Historia Natural de las Indias*, (Crónicas de América 34), Edición de José Alcina Franch. Historia 16, Madrid, España.
- ACUÑA, René (Editor)
1984 *Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Antequera*, tomo segundo, 3 (Serie Antropológica, 58 Etnohistoria), 1ª Ed., Instituto de Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., México.
- AGUILERA, Carmen
1985 *Flora y Fauna Mexicana, Mitología y Tradiciones*, (Colección Raíces Mexicanas), 1ª Ed., Editorial Everest Mexicana, S.A., México D.F., México.
- 1978 *El Arte Oficial Tenochca. Su Significación Social*, (Cuadernos de Historia del Arte 5), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F. México.
- 1993 *Of Royal Mantles And Blue Turquoise*, (Trabajo Mecanoscrito) Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH, México D.F. México.
- ALCINA FRANCH, José
1993 *Calendario y Religión entre los Zapotecos*, (Serie de Culturas Mesoamericanas: 3), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., México.
- ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando
1944 *Crónica Mexicana*, notas de Manuel Orozco y Berra, Editorial Leyenda, México, D.F., México.
- ANGULO, Jorge
1996 "Teotihuacan, Aspectos de la Cultura a Través de su Expresión Pictórica" in *La Pintura Mural Prehispánica en México, Teotihuacan*, Tomo II Estudios, Beatriz de la Fuente (Coord.), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., México.
- ARCHIVO HISTÓRICO
1830 -1971 Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, México, D.F., México.
- ARNHEIM, Rudolf
1979 *Arte y Percepción Visual, Psicología del Ojo Creador*, Nueva Versión, Arte y Música, El Libro Universitario, 2ª. Reimpresión en español, Alianza Editorial, Madrid, España.
- Atlas Arqueológico de la República Mexicana
1939 *Atlas Arqueológico de la República Mexicana*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Publicación no. 41, México, D.F., México.
- BERNAL, Ignacio
1949 "Exploraciones en Coixtlahuaca, Oaxaca", *Revista Mexicana de Estudios*

¹ Bibliografía de acuerdo a la propuesta de Umberto Eco, 1977, *Como se Faz um Tese em Ciências Humanas*, Editorial Presença, 4ª Ed. em Português. Lisboa, Portugal.

Antropológicos, Tomo X, 1948 - 49, Sociedad Mexicana de Antropología México D.F., México, pp. 5-74.

- 1958 "Archaeology of the Mixteca", *Boletín de Estudios Oaxaqueños*, No. 7, June 1 1958, Bulletin of the Centro de Estudios Regionales, Mexico City College, Oaxaca, Mexico, pp.1-14.
- 1962 *Bibliografía de Arqueología y Etnografía*, Mesoamérica y Norte de México, 1514-1960, (Memorias VII), Edición Conmemorativa de la XXXV Reunión del Congreso Internacional de Americanistas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, México, D.F., México.
- BERNAL, Ignacio y Lorenzo Gamio
1974 *Yagul: El Palacio de los Seis Patios*, (Serie Antropológica 16), Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México D.F., México.
- BEUTELSPACHER, Carlos
1989 *Las Mariposas entre los Antiguos Mexicanos*, (Colección Tezontle), 1ª Ed., Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.
- BEVAN, Bernard
1938 *Los Chinantecos y su Habitat*, (Serie de Antropología Social, Colección I.N.I. No. 75), 1ª Ed. en Español, 1987, Instituto Nacional Indigenista, México, D.F., México.
- BEYER, Herman
1979 "La Procesión de los Señores" in Eduardo Matos Moctezuma, *Trabajos Arqueológicos en el Centro de la Ciudad de México*, (Antologías, Serie Arqueología), 2ª Ed., 1990, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., México.
- BLANTON, Richard
1978 *Monte Albán: Settlement Patterns at the Ancient Zapotec Capital*, Academic Press, New York, U.S.A.
- 1983 "The Founding of Monte Albán" in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A. pp. 83-85.
- 1983 "The Zapotec Response to Mixtec and Aztec Power", *Ibidem* pp. 281-288.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén
1992 *Olmecas: Esencia y Fundación, Hipótesis Iconográfica y Textual*, El Colegio Nacional.
- BRADOMÍN, José María
1955 *Toponimia de Oaxaca, Crítica Etimológica*, 1ª Ed., Colegio de Michoacán, México.
- BROCKINGTON, Donald
1982 "Spatial and Temporal Variations of the Mixtec Style Ceramics in Southern Oaxaca" in Stone Doris, *Aspects of the Mixteca Puebla Style and Mixtec and Central Mexico Culture in Southern Mesoamerica*, Papers from a Symposium organized by Doris Stone in 1974, Middle America Research

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Institute, Occasional Paper 4, Tulane University, New Orleans, U.S.A., pp. 7-12.

BRODA, Johanna
2000

"Ciclos de Fiesta y Calendario Solar Mexica" in *Arqueología Mexicana*, Calendarios Prehispánicos, Enero-Febrero 2000, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editorial Raíces, México, D.F., México, pp. 48-55.

BURGOA, Fray Francisco de
1997

Geográfica Descripción de la Parte de Septentrional del Polo Ártico de la América y, Nueva Iglesia de las Indias Occidentales y Sitio Astronómico de esta Provincia de Predicadores de Antequera Valle de Oaxaca, Ed. facsimilar, Juan Ruiz 1674, Gobierno del Edo. de Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de Cultura, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Autónoma Benito Juárez, Biblioteca Francisco de Burgoa, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1997, Tomos I y II, México D.F., México.

CAMARENA ORTIZ, Eréndira
1999

La Cerámica Policroma Mixteca como Instrumento de Análisis: El Caso del MNA, Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., México.

CASO, Alfonso
1932

"Las Exploraciones en Monte Albán, Temporada 1931 - 1932", in *Instituto Panamericano de Geografía e Historia*, Publicación No. 7, México D.F., México, pp. 1-34.

1942

Culturas Mixteca y Zapoteca, (Colección Biblioteca del Maestro), Ediciones Encuadernables El Nacional, México, D.F., México.

1945

La Religión de los Aztecas, Biblioteca Enciclopédica Popular, No. 38, SEP, México, D.F., México.

1949

El Mapa de Teozacoalco, (Colección Historia y Sociedad), Colegio de Oaxaca, Universidad Tecnológica de la Mixteca, Casa de la Cultura Oaxaqueña, 1992, Editorial Tribuna Zapoteca, S.A. de C.V., Oaxaca, México.

1965

"Dioses y Hombres en la Mixteca", *Artes de México, Oaxaca*, Número 70/71, Año XII, México, D.F., México, pp. 5-8.

1965

Lapidaria y Orfebrería, (Colección Historia y Sociedad), Colegio de Oaxaca, Secretaría de Administración, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Casa de la Cultura Oaxaqueña, 1992, Oaxaca, México.

1971

"Calendaric Systems of Central Mexico", in Robert Wauchope Editor, *Handbook of Middle American Indians*, Ekholm and Bernal Vol. Editors, Volume 10, University of Texas in Austin, University of Texas Press in London, England, pp. 333-348.

1977

Reyes y Reinos de la Mixteca, Tomo I, (Sección de Obras de Antropología), 3ª Reimpresión, 1996, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.

CASO, Alfonso e Ignacio Bernal

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 1952 *Urnas de Oaxaca*, (Memorias del INAH No. II) 1ª Ed., Instituto Nacional de Antropología e Historia, S.E.P., México D.F., México.
- CASO Alfonso y Rubín de la Borbolla
1936 *Exploraciones en Mitla 1934-1935*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Publicación Número 21, Talleres Gráficos de la Nación, Oficina de Publicaciones y Propaganda de S.A. y F., México D.F., México.
- CASO Alfonso, Bernal y Acosta
1967 *La Cerámica de Monte Albán*, (Memorias del INAH No. XII), 1ª Ed., Instituto Nacional de Antropología e Historia, S.E.P., México D.F., México.
- CASTILLO TEJERO, Noemí
1974 "La Llamada Cerámica Policroma Mixteca no es un Producto Mixteco", *Comunicaciones, Proyecto Puebla Tlaxcala*, No. 11, Fundación Alemana para la Investigación Científica, Puebla, Puebla, México, pp. 11-18.
- CASTILLO TEJERO, Noemí y Lorenza Flores
1975 *Diccionario Básico para Describir las Colecciones Arqueológicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México*, (Nueva Versión), 2ª Ed., Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, México D.F., México.
- CASTRO LEAL, Marcia (coordinadora)
1986 *El Juego de Pelota, Una Tradición Prehispánica Viva*, Museo Nacional de Antropología, Sociedad Amigos del Museo, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., México.
- CEVALLOS, Roque
1979 "El Templo Mayor de México-Tenochtitlan" in *Trabajos Arqueológicos en el Centro de la Ciudad de México*, (Antologías, Serie Arqueología), 2ª Ed., 1990, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., México, pp- 335-356.
- CHADWICK, Robert
1971 "Post Classic Pottery of the Central Valleys"; in Robert Wauchope Editor, *Handbook of Middle American Indians*, Ekholm and Bernal Vol. Editors, Volume 10, University of Texas in Austin, University of Texas Press in London, England, pp. 228-257.
- CÓDICE ALFONSO CASO (COLOMBINO-BECKER I)
1996 *Código Alfonso Caso, La Vida de 8-Venado, Garra de Tigre (Colombino, Becker I)*, Facsimilar, Introducción de Alfonso Caso, Miguel León Portilla y Oscar Reyes Retana, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., México.
- CÓDICE AUBIN
1893 *Código Aubin, Histoire de la Nation Mexicaine*, S.M.A. Aubin, del facsimilar de 1893 de París por Ernest Leroux.
- CÓDICE AUBIN
1902 *Código Aubin, Anales Mexicanos, Código 1576, Manuscrito Azteca de la Biblioteca Real de Berlín, Anales en Mexicano y Geroglíficos desde la salida de las Tribus de Aztlán hasta la Muerte de Cuauhtémoc*, 2ª Ed. 1980, Antonio Peñafiel, Editorial Innovación, México, D.F., México.

- CÓDICE BECKER I y II
1961 *Códice Becker I y II*, Karl A. Nowotny, Museum für Völkerkunde, Wien, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Austria.
- CÓDICE BODLEY
1960 *Códice Bodley, Interpretation of the Codex Bodley, 2858*, by Alfonso Caso, Sociedad Mexicana de Antropología, México, D.F., México.
- CÓDICE BORBÓNICO
1974 *El Códice Borbónico, Bibliothèque de l'Assemblée National de Paris (Y 120)*, (Codices Selecti), Karl Anton Nowotny und Jacqueline Durand-Forest, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Austria.
- 1898 *El Códice Borbónico, Descripción, Historia y Exposición del Códice Borbónico*, (Edición Facsimilar), Francisco del Paso y Troncoso con un comentario explicativo por E.T. Hamy, 6° Edición, 1993, Siglo XXI, México, D.F., México.
- CÓDICE BORGIA
1963 *Códice Borgia, comentarios al Códice Borgia I, II y III*, Eduard Seler, Fondo de Cultura Económica, Tomos I, II y III, México D.F., México.
- CÓDICE BORGIA
1976 *Codex Borgia, Biblioteca Apostólica Vaticana, Messicano Reserva 28*, (Codices Selecti), kommentar Karl Anton Nowotny, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Austria.
- CÓDICE BORGIA
1993 *Codex Borgia, Los Templos del Cielo y la Oscuridad, Oráculos y Liturgia*, Facsimil, y Libro Explicativo al Códice Borgia, Comentarios de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y José Luis García, Sociedad Estatal 5° Centenario, Adademische Druck und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, México, D.F. México.
- CÓDICE COSPI (Códice Bolonia)
1994 *Códice Cospi, Calendario de Pronósticos y Ofrendas*, y libro explicativo del llamado Códice Cospi, (Codices Mexicanos VIII), Anders Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García, Akademische Druck und Verlagsanstalt, und Facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.
- CÓDICE DRESDE
1988 *Códice Dresde*, y Comentario al Códice Dresde, Libro de Jeroglíficos Mayas, Thompson Eric, 1° Ed. en Español, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.
- CÓDICE EGERTON o CÓDICE SÁNCHEZ SOLÍS y BECKER II
1994 *Códice Becker II, La Gran Familia de los Reyes Mixtecos, Libro Explicativo de los llamados Códices Egerton y Becker II, 2895 British Museum*, Anders Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García, Museum für Völkerkunde, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Austria.
- CODEX FEJÉRVÁRY-MAYER
1971 *Codex Fejérváry-Mayer, 12014 M, City of Liverpool*, (Codices Selecti), Vol. XXVI, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Austria.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CÓDICE FLORENTINO

1980

Códice Florentino, el Manuscrito 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, Facsimilar editado por el Gobierno de la República para el mayor conocimiento de la Historia del Pueblo de México, Archivo General de la Nación, México, D.F., México.

CÓDICE LAUD

1994

Códice Laud, La pintura de la muerte y los destinos, Misc. 678, Bodleian Library, Oxford, England, Anders (Viena), Jansen (Leiden) y Reyes García (México), Ed. facsimilar, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.

CÓDICE MAGLIABECHIANO

1970

Codex Magliabechiano, (Códices Selecti), Vol. XXIII, Faksimile, Resumen Ferdinand Anders. Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Austria.

CÓDICE NUTTALL

1975

The Codex Nuttall, A Picture Manuscript from Ancient Mexico, The Peabody Museum Facsimile, Edited by Zelia Nuttall, New Introduction by Arthur G. Miller. The Center for Pre-Columbian Studies, Dumbarton Oaks, Dover Publications Inc., New York, U.S.A.

CÓDICE VATICANO B

1972

Codex Vaticanus 3773, Codex Vaticanus B, Manual del Adivino, (Biblioteca Apostólica Vaticana), einleitung summary und resumen, Ferdinand Anders. Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Austria.

CÓDICE VINDOBONENSIS

1992

Códice Vindobonensis, Mexicanus 1, (Codices Selecti), Volumen V, Libro Explicativo del llamado Códice Vindobonensis, Origen e Historia de los Reyes Mixtecos, Sociedad Estatal V Centenario, Anders Ferdinand, Maarten Jansen y Luis García Reyes, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.

CONTRERAS, Eduardo

1994

"Los Murales y Cerámica Policromos de la Zona Arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala", in Nicholson and Quiñones, *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, 1st Ed., Edited by Labyrinthos; Culver City, California, U.S.A. pp. 7-25.

COTTERELL, Arthur

1979

Dizionario de Mitologia, Arnoldo Mondadori Editore, 1° Edizione in Italiano, 1991, Milano, Italia.

COVARRUBIAS, Miguel

1942

"Origen y Desarrollo del Estilo Artístico Olmeca", in *Sociedad Mexicana de Antropología*, Mayas y Olmecas, 2ª Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América, México, pp. 46-49.

1954

"El Águila, el Jaguar y la Serpiente", in *Tlatoani*, 2ª Época, Noviembre de 1954, Sociedad de Alumnos, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., México, pp. 8-9.

DAHLGREN, Barbro

1954

La Mixteca: su Cultura e Historia Prehispánicas, 4ª Ed., 1990, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, México, D.F., México.

- De la FUENTE, Beatriz
1967 *Arte Antiguo de Oaxaca*, (Culturas de Oaxaca 10), MNA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Sección Difusión Cultural, México, D.F., México.
- 1977 *Los Hombres de Piedra, Escultura Olmeca*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1995 (coord.) *La Pintura Mural Prehispánica*, I, Tomos I y II, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- De la FUENTE, Beatriz y Nelly Gutiérrez Solana
1980 *Escultura Huasteca en Piedra*, Catálogo, (Cuadernos de Historia del Arte 9), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. México.
- DONDIS, A. Donis
1973 *La Sintaxis de la Imagen, Introducción al Alfabeto Visual*, (Colección Comunicación Visual, G. G. Diseño), 10ª Ed. Española 1992, Ediciones G. Gilli, S.A. de C.V. Naucalpan, México.
- DRENNAN, Robert
1983 "Late Postclassic Settlement in the Mountain Survey Zone between the Valleys of Oaxaca and Nochixtlán" in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A. pp. 288-289.
- 1983 "Radiocarbon Dates from the Oaxaca Region" in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A. pp. 363-370.
- DURÁN, Fray Diego
1951 *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, Editora Nacional, México, D.F. México.
- 1984 *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, Editorial Porrúa, 2º Ed. (Biblioteca Porrúa 36-37), México, D.F. México.
- ECO, Umberto
1976 *Tratado de Semiótica General*, (Biblioteca Umberto Eco), 5º Ed. 2000, Editorial Lumen, Barcelona, España.
- 1977 *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, (Biblioteca de Textos Universitários 41), 4ª Ed. Portuguesa 1988, Editorial Presença, Lisboa, Portugal.
- 1994 *Sei Passeggiati nei Boschi Narrativi*, (Harvard University, Norton Lectures, 1992-93), 1ª Ed., Bompiani, Milano, Italia.
- ELIADE, Mircea
1969 *O Mito do Eterno Retorno, Arquétipos y Repetição*, (Perspectivas do Homem), Edições 70, Lisboa, Portugal.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 1952 *Immagini e Simboli. Saggi sul Simbolismo Magico-Religioso.* (Di Fronte e Attraverso 70), 3ª Ed. Italiana, 1991, Editoriale Jaca Book, Milano, Italia.
- ENCISO, Jorge
1953 *Design Motifs of Ancient Mexico*, 1st. Ed. in English, Dover Publications, Inc. New York, New York, U.S.A.
- ESPARZA, Manuel (Editor)
1994 *Relaciones Geográficas de Oaxaca 1777 - 1778*, 1ª Ed., Esparza Manuel Editor, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Oaxaca, Oaxaca, México.
- ESPEJO, Alberto
1983 *Lenguaje, Pensamiento y Realidad*, (Serie Temas Básicos 11), 2ª Ed., 1986, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, Editorial Trillas, México, D.F., México.
- FABBRI, Paulo
2000 *El Giro Semiótico, Las Concepciones del Signo a lo Largo de su Historia*, (Colección El Mamífero Parlante, Serie Mayur), 1ª Ed., Gedisa Editorial, Barcelona, España.
- FAHMEL BEYER, Bernd
1991 *La Arquitectura de Monte Albán*, 1ª Ed., Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., México.
- 1994 "Monte Albán III B y el Señor 5 Flor" in Constanza Vega Coord., *Códices y Documentos sobre México, Primer Simposio*, (Colección Científica 286, Serie Historia), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., México, pp. 89-100.
- FLANNERY, Kent
1976 *Early Mesoamerican Village*, (Studies in Archaeology), Kent Flannery Editor, Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A.
- 1983 "Zapotec Warfare: Archaeological Evidence for the Battles of Huitzo and Guiengola" in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A. pp. 318-322.
- FLANNERY, Kent and Joyce Marcus
1983 *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Academic Press, New York, U.S.A.
- 1983 "The Growth of Site Hierarchies in the Valley of Oaxaca, Part I" in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A., pp. 53-58.
- 1983 "The Origins of the State in Oaxaca" (Ibidem), pp. 79-84.

- 1983 "Monte Alban and Teotihuacan" (Ibidem), pp. 161-166.
- 1983 "An Editorial Opinion on the Mixtec Impact; Monte Alban V Ceramics" (Ibidem), pp. 277-279.
- FONCERRADA, Marta
1993 *Cacaxtla, La Iconografía de los Olmeca - Xicalanca*, 1ª Ed., Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., México.
- FOUCAULT, Michel
1988 *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas, (Teoría y Crítica)*, 1ª Ed. en Español, 1968, Editorial Siglo XXI, México D.F., México.
- FRANCO, José Luis
1959 "Representaciones de la Mariposa en Mesoamérica", in *El México Antiguo*, Vol. 9, México, D.F. México, pp- 185-244.
- FRANCO, María Luisa
1990 "La Tumba Zapoteca de Hujazoo" in *Los Zapotecas y Mixtecos. Tres mil años de Civilización Precolombina*, (Corpus Precolombino, Sección Las Civilizaciones Mesoamericanas. Proyecto Román Piña Chan), 1ª Coedición, Editoriale Jaca Book, Milano, Italia y, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., México pp. 205-226.
- FRUTIGER, Adrián
1981 *Signos, Símbolos, Marcas y Señales, Elementos, Morfología, Representación, Significación*, (Serie GG Diseño), 7ª Ed. en Español, 2000, Editorial Gustavo Gilli, S.A., Barcelona, España.
- GALARZA, Joaquín
1980 *Estudios de Escritura Indígena Tradicional Azteca Náhuatl*, (Colección Manuscritos Indígenas Tradicionales 1), Archivo General de la Nación, Centro de Investigaciones Superiores del INAH, México, D.F., México.
- GALLEGOS RUIZ, Roberto
1967 *Zaachila y la Tumba 7 de Monte Albán*, (Culturas de Oaxaca 6), Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, México, D.F., México.
- 1978 *El Señor Nueve Flor en Zaachila*, 1ª Ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., México.
- GÁNDARA, Manuel
1992 *La Arqueología Oficial Mexicana, Causas y Efectos*, (Colección Divulgación), 1ª Ed., Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F., México.
- GARCÍA COOK, Ángel y Leonor Merino (compiladores)
Lorena Mirambell (coordinadora)
1996 *Antología de Tizatlán*, (Antologías, Serie Arqueología), 1ª Ed., Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F., México.
- GARCÍA MOLL, Roberto
1982 *Índice del Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos*

del INAH (Colección Científica 120, Catálogos y Bibliografías), 1ª Ed., Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Prehispánicos, México D.F., México.

- GARCÍA MOLL, Roberto, Donald Paterson y Marcus Winter
1982 *Los Monumentos Escultóricos de Monte Albán*, Verlag C.H. Beck., München, Alemania.
- GAXIOLA GONZÁLEZ, Margarita
1984 *Huamelulpan, un Centro Urbano de la Mixteca Alta*, (Colección Científica 114, Arqueología), 1ª Ed., Centro Regional de Oaxaca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, S.E.P., México D.F., México.
- GENDROP, Paul
1970 *Arte Prehispánico en Mesoamérica*, 5ª Ed. 1990, Editorial Trillas, Escuela Nacional de Arquitectura, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. México.
- GINZBURG, Carlo
1986 *Mitos, Emblemas, Sinais, Morfología e História*, (Companhia das Letras), 2ª Ed. em Português, 1991, Editora Schwarz Ltda., São Paulo, São Paulo, Brasil.
- GODELIER, Maurice
1997 "Simbología del Cuerpo, Orden Social y Lógica del Poder", in Marie Odile Marion, *Simbólicas*, Consejo Nacional para Ciencia y la Tecnología y Plaza y Valdéz Ed., México, D.F., México, pp. 17-37.
- GONZÁLEZ LICÓN, Ernesto
1990 *Los Zapotecas y Mixtecos. Tres mil años de Civilización Precolombina*, (Corpus Precolombino, Sección Las Civilizaciones Mesoamericanas, Proyecto Román Piña Chan), 1ª Coedición, Editoriale Jaca Book, Milano, Italia y, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., México.
- GONZÁLEZ LICÓN Ernesto y Lourdes Márquez
1990 "Costumbres funerarias en Monte Albán" in *Monte Albán*. Citibank, México, D.F., México.
- 1995 "La Zona Oaxaqueña en el Postclásico" in Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján, *Historia Antigua de México, Vol. III, El Horizonte Posclásico y Algunos Aspectos Intelectuales de las Culturas Mesoamericanas*, INAH, Miguel Ángel Porrúa, UNAM, México, D.F., México.
- GONZÁLEZ TORRES, Yólotl
1991 *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*, (Colección Referencias), 1ª Ed., Ediciones Larousse, México D.F., México.
- GONZÁLEZ OCHOA, César
1986 *Imagen y Sentido, Elementos para una Semiótica de los Mensajes Visuales*, (Cuadernos del Seminario de Poética 9), 1ª Ed., Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., México.
- GRAULICH, Michel
1999 *Fiestas de los Pueblos Indígenas, Ritos Aztecas, Las Fiestas de las Veintenas*, Instituto Nacional Indigenistas, 1ª Ed., México D.F., México.



- GREIMAS, Algirdas y Joseph Courtés
1982 "Semiótica, Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje I", Ed. Gredos, Madrid, España.
- GUERRERO, Raúl
1994 "El Pulque" in *Arqueología Mexicana*, (Revista bimestral, abril-mayo 1994, Vol. II, Núm 7), INAH, CONACYT, Editorial Raíces, S.A. de C.V., México, D.F., México.
- GUTIÉRREZ SOLANA, Nelly
1988 *Códices de México, Historia e Interpretación de los Grandes Libros Pintados Prehispánicos*, 1ª Ed., Panorama Editorial, México, D.F., México.
- HALLIDAY, M.A.K.
1978 *El Lenguaje como Semiótica Social, La Interpretación Social del Lenguaje y del Significado*, (Sección de Obras de Sociología), 1ª Ed. en español, 1982, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.
- HENRÍQUEZ, Cristina
2000 *Regiones Indígenas Tradicionales: un Enfoque Geopolítico para la Seguridad Nacional.*, Instituto Nacional Indigenista, México, D.F., México.
- HERNÁNDEZ ARANDA, Judith
1997 "El Signo y el Símbolo en el Material Arqueológico", in Marie Odile Marion, *Simbólicas*, Consejo Nacional para Ciencia y la Tecnología y Plaza y Valdez Ed., México, D.F., México, pp. 139-150.
- HERRERA, Alicia
1989 "Tumbas y Entierros del Montículo de la Capilla de San Sebastián en Zaachila, Oaxaca". in *Memorias del 1er Simposio de Cholula, Notas Mesoamericanas*, Número 11, Universidad de las Américas, Cholula, Puebla, México, pp. 275-283.
- HEYDEN, Doris
1972 "Xiuhtecuhtli, Investidor de Soberanos", in *Boletín del INAH*, núm. 3, 1972, México, D.F., México, pp. 3-10.
- 1974 "La Diosa Madre Itzapálotl", in *Boletín del INAH*, núm. 11, 1974, México, D.F., México, pp. 3-14.
- 1983 *Mitología y Simbolismo de la Flora en el México Prehispánico*, 1985, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., México.
- 1990 "El Mito de la Muerte de los Guerreros: ¿Qué Pasa con las Viudas?", in *Historia de la Religión en Mesoamérica y Áreas Afines, II Coloquio*, Barbro Dahlgren Coordinadora, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 113-119.
- HISTORIA DE LOS MEXICANOS POR SUS PINTURAS
1941 *Historia de los Mexicanos por sus Pinturas, Nueva Colección de Documentos para la Historia de México*, México, pp. 209.
- HORCASITAS, Fernando
1973 *Aquí Iba a Ser México*, (Trabajo Mecanoscrito) (Notas Antropológicas),

Vol. I, Nota 1, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., México.

- IXTLIXÓCHITL, Fernando de Alva
1985 *Obras Históricas*, Tomo II, Instituto de Investigaciones Históricas, (Serie de Historiadores y Cronistas de Indias número 4), Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. México.
- JIMÉNEZ MORENO, Wigberto
1966 "Mesoamerica before the Toltecs" in *Ancient Oaxaca, Discoveries in Mexican Archaeology and History*, 1st Ed., Stanford University Press, Stanford, California, U.S.A. pp. 1-77.
- JORALEMON, P.D.
1971 "A Study of Olmec Iconography", in *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, No 7, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., U.S.A.
- KÖNIG, Viola
2002 "La Escritura Mixteca" in Arellano, Schmidt y Noguez (coords.) *Libros y Escritura de Tradición Indígena, Ensayos sobre los Códices Prehispánicos y Coloniales de México*, El Colegio Mexiquense, A.C., Universidad Católica de Eichstätt, Toluca, Edo. Mex., México.
- KOWALESKI, Fisch y Kent Flannery
1983 "San José and Guadalupe Phases Settlement Patterns in the Valley of Oaxaca" in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A. pp. 50-53.
- 1983 "Valley Floor Settlement Patterns in Monte Alban II" in Kent Flannery and Joyce Marcus, *Ibidem*, pp. 109-110.
- KRIEGER, Alex
1944 "The Typological Concept" in *American Antiquity*, Vol. 9, No. 3, Monasha Ed., U.S.A. pp. 217-271.
- LEACH, Edmund
1978 *Cultura y Comunicación, La Lógica de la Conexión de los Símbolos, Una Introducción al Uso del Análisis Estructuralista en la Antropología Social*, 5ª Ed. en castellano, 1993, Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid, España.
- LEÓN PORTILLA, Miguel
1958 *Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses, Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl*, (Serie Cultura Náhuatl, Fuentes 1), 2ª Ed., 1992, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., México.
- 1961 *Los Antiguos Mexicanos a Través de sus Crónicas y Cantares*, 16° reimpresión, 2001, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.
- 1996 *El Destino de la Palabra, de la Oralidad y los Códices Mesoamericanos a la Escritura Alfabética*, (Sección de Obras de Antropología), El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- LÉVI-STRAUSS, Claude
1978 *Mito e Significado*, (Série Perspectivas do Homem 8), 1ª Ed. Portuguesa, Edições 70, Lisboa, Portugal.
- LIND, Michael
1967 *Mixtec Polychrome Pottery: A Comparison of the Late Pre Conquest Polychrome Pottery from Cholula, Oaxaca and the Chinantla*, Unpublished Master of Arts Thesis, Department of Anthropology, University of The Americas, Mexico D.F., Mexico.
1994 "Cholula and Mixteca Polychromes: The Sociocultural Dimensions of the Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles", in Nicholson and Quiñones, *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, 1st Ed., Edited by Labyrinthos, Culver City, California, U.S.A. pp.79-99.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo
1973 *Hombre-Dios, Religión y Política en el Mundo Náhuatl*, (Serie de Cultura Náhuatl), 2ª Ed., 1989, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., México.
1973 *La Cruz y el Petate en la Simbología Mesoamericana y la Relación entre un Dios Patrono y el Oficio de su Pueblo*, (Trabajo Mecanoscrito) (Notas Antropológicas), Vol. I, Nota 2, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
1990 *Los Mitos del Tlacuache. Caminos de la Mitología Mesoamericana*, 4ª Ed., 1998, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., México.
1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, Sección de Obras de Antropología, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.
1995 "Los Milenios de la Religión Mesoamericana", (segunda de dos partes in *Arqueología Mexicana*, mayo-junio, Vol. III, número 13, Ed. Raíces, S.A. de C.V., México, D.F., México, pp. 3-9.
- LÓPEZ GARCÍA, Ubaldo
1991 *Origen de los Mixtecos y Personajes*, (Colección Oaxaca), Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Gobierno del Estado de Oaxaca, Oaxaca, México.
- MACAZAGA, César
1985 *Diccionario de Antropología Mesoamericana*, (1 Atlatl Joyeros), 1ª Ed., Editorial Innovación, México, D.F., México.
- MARCUS, Joyce
1983 "The Reconstructed Chronology of the Later Zapotec Rulers, A.D. 1415-1563" in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A. pp. 301-308.
1983 "The Genetic Model and the Linguistic Divergence of the Otomangueans" *Ibidem*, pp. 4-12.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 1983 "The First Appearance of Zapotec Writing and Calendarics" ", Ibidem, pp. 91-95.
- 1983 "The Postclassic Balkanization of Oaxaca" Ibidem, pp 217-225.
- 1983 "Aztec Military Campaigns against Zapotecs: the Documentary Evidence", Ibidem, pp. 314- 322.
- 1983 "Zapotec Religion" ", Ibidem, pp. 345-351.
- 1983 "A Synthesis of the Cultural Evolution of the Zapotec and Mixtec" ", Ibidem, pp. 355-360.
- 1992 "Mesoamerican Writing Systems, Propaganda Myth and History" in *Four Ancient Civilizations*, Princeton University, Princeton, N.Y. U.S.A.
- MARQUINA, Ignacio
1951 *Arquitectura prehispánica*, Memorias de Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, México, D.F., México.
- MARSHALL, D.
1939 *Lenguaje y Realidad, la Filosofía del Lenguaje y los Principios del Simbolismo*, 1ª reimpresión en español, 1979, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo
1979 *Trabajos Arqueológicos en el Centro de la Ciudad de México*, (Antologías, Serie Arqueología), 2ª Ed., 1990, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., México.
- 1986 *Muerte a Filo de Obsidiana*, (Lecturas Mexicanas 27), Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, México, D.F. México.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo y Bertina Olmedo
1992 *I Popoli del Quinto Sole, Arte, Cultura, Religiones nel Messico Precolombiano*, in acuerdo con l'iniziativa del Corpus Precolombiano dell'editoriale Jaca Book e con l'INAH "Meeting per l'Amicizia fra i Popoli", Centro Culturale Nicolò Rezzara, Bergamo, Italia e Jaca Book Editoriale, Milano, Italia.
- McCAFFERTY, Geoffrey
1994 "The Mixteca-Puebla Stylistic Tradition at Early Postclassic Cholula" in Nicholson and Quiñones, *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, 1st Ed., Edited by Labyrinthos, Culver City, California, U.S.A. pp. 53-78.
- MOLINA, Alonso de
1970 *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana Castellana*, Edición Facsímile, 1555-1571, (Biblioteca Porrúa), 2º Ed. 1977, Editorial Porrúa, S.A. de C.V., México, D.F., México.
- MÜLLER, Florencia
1977 "La Iconografía de la Cerámica de Cholula", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, Tomo XXIII: 2, Julio 1977, México, D.F., México pp. 155-195.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 1978 *La Alfarería de Cholula*, (Serie Arqueología), 1ª Ed., Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., México.
- MUÑOZ, José
1983 *Gramática Estructural Explicada*, Ediciones Educativas, S.A., México, D.F., México.
- NEFF Hector, Ronald Bishop, Edward B. Sisson, Michael Glascok, Penny Sisson
1994 "Neutron Activation Analysis of Late Postclassic Polychrome Pottery from Central Mexico", in Nicholson and Quiñones, *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, 1st Ed., Edited by Labyrinthos, Culver City, California, U.S.A. pp. 117-142.
- NICHOLSON Henry B.
1959 "Los Principales Dioses Mesoamericanos" in Jorge Acosta et al., *Esplendor del México Antiguo*, Vol. 2, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, D.F., México.
- 1960 "The Mixteca Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination", in Anthony Wallace, *Men and Cultures: Selected Papers from the 5th. Int. Congress of Anthropological and Ethnological Sciences 1956*, University of Philadelphia, U.S.A. pp. 612-617.
- 1971 "The Religious Ritual System of late Pre-Hispanic Central Mexico", in Klaus Renner, München Kommissions, sobretiro de *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanisten-kongresses*, 12 bis, 18 - 1968, Band III, Stuttgart-München, Deutschland, pp. 224-238.
- 1978 "The Deity 9 Wind Ehecatl-Quetzalcóatl in the Mixteca Pictorials" *Journal of Latin American Lore*, Vol. 4, number 1, Summer 1978, UCLA, Latin American Center, U.S.A. pp. 61-62.
- 1982 "The Mixteca-Puebla Concept Revisted", in Elizabeth H. Boone, *the Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Dumbarton Oaks, Washington D.C., U.S.A. pp. 227-254.
- NICHOLSON H.B. y Eloise Quiñones Keber (Editors)
1994 *Mixteca - Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, 1st Ed., Edited by Labyrinthos, Culver City, California, U.S.A.
- NOGUERA, Eduardo
1954 *La Cerámica Arqueológica de Cholula*, 1ª Ed., Editorial Guaranía, México D.F., México.
- 1965 *La Cerámica Arqueológica de Mesoamérica*, 1ª Ed., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México D.F., México.
- OAXACA, CARTA S.A.R.H.
1993 Oaxaca, Carta E14-9, Carta Hidrológica, S.A.R.H., México, D.F., México.
- OJEDA DÍAZ, Ma. De los Ángeles
1986 *Estudio Iconográfico de un Monumento Mexica dedicado a Itzpapátlol*, (Cuaderno de trabajo 63), Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH, México, D.F., México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- PADDOCK, John
1966 *Ancient Oaxaca, Discoveries in Mexican Archaeology and History*, 1st Ed., Stanford University Press, Stanford, California, U.S.A.
- 1982 "The Mixteca-Puebla Style in the Valley of Oaxaca", in *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixteca and Central Mexican Culture in Southern America*, (Papers from a Symposium Organized by Doris Stone), Occasional Paper 4, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans, U.S.A., pp. 3-6.
- 1983 "The Mixtec and Zapotec National Character: Some early Views", in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A. pp. 351-353.
- PANOFSKY, Erwin
1955 *El Significado en las Artes Visuales*, 1ª Ed. en Español, 1979, Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, España.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco
1898 *El Códice Borbónico, Descripción, Historia y Exposición del Códice Borbónico*, (Edición Facsimilar), Francisco del Paso y Troncoso con un comentario explicativo por E.T. Hamy, 6ª Edición, 1993, Siglo XXI, México, D.F., México.
- PASCUAL, Arturo .
1990 *Iconografía Arqueológica de El Tajín*, Sección de Obras de Antropología, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.
- PETERSON, David
1992 "The Funerary and Related Architecture at Guiengola" in Siller Coord., *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, (Seminario de Arquitectura Prehispánica), Núm. 18., Centro de Investigaciones en Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 51-83.
- PIÑA CHAN, Román
1958 *Guía oficial de la Sala de las Culturas de Oaxaca*, Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, S.E.P., México D.F., México.
- 1992 *El Lenguaje de las Piedras*, (Arqueología), 1ª Ed., Universidad Autónoma de Campeche, Campeche, Camp., México.
- POHORILENKO, Anatole
1990 "La Estructura del Sistema Representacional Olmeca", *Arqueología*, Revista de la Dirección de Arqueología del INAH, Segunda Época, 3, Enero-junio 1990, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F., México, pp. 85-90.
- PRADA, Renato
1993 *Análisis e Interpretación del Discurso Narrativo-Literario*, Tomos I y II, Colección Principia, Departamento Editorial, Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- PRIETO, Daniel
1980 *Elementos para el Análisis de Mensajes*, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, ILCE, México, D.F. México.
- PYNE, Nanette
1976 "The Fire Serpent and Were Jaguar in Formative Oaxaca. a Contingency Table Analysis", in Kent Flannery, *The Early Mesoamerican Village*", (Studies in Archaeology), Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A.
- RAIMONDA, Giorgio
1991 *Antropología de la Escritura*, Gedisa Editorial, Barcelona, España.
- RAMSEY, James
1982 "An Examination of the Mixtec Iconography" in Stone Doris. *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern America*, Occasional Paper 4, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans, U.S.A., pp. 33-42.
- RICE, Prudence M.
1987 *Pottery Analysis. a Sourcebook*, 1st. Ed., The University of Chicago Press, Chicago Ill, U.S.A.
- ROBERTSON, Donald
1964 "Los Manuscritos Religiosos Mixtecos" in XXXV Congreso Internacional de Americanistas en México, 1962, Actas y Memorias 1, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ed. Libros de México. México D.F., México, pp. 425-435.
- 1966 "The Mixteca Religious Manuscripts" in John Paddock Editor, *Ancient Oaxaca, Discoveries in Mexican Archaeology and History*, 1st Ed., Stanford University Press, Stanford, California, U.S.A., pp. 298-312.
- RODRÍGUEZ CANO, Laura
1996 *El Sistema de Escritura Nuiñe. Análisis del Corpues de Piedras Grabadas de las Zona de la Cañada en la Mixteca Baja, Oaxaca*, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia. México, D.F., México.
- ROMERO, José R.
1990 "El Mundo Posclásico Mesoamericano", in Linda Manzanilla y Leonardo López, Coords., *Atlas Histórico de Mesoamérica*, (Referencias Larousse), 1ª Ed., Larousse, México, D.F., México, pp. 118-122.
- ROSSELL, Cecilia
1983 "Códice Mendocino, Primera Página, Personajes", del Seminario de Escritura Indígena Tradicional, in *Anales*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, D.F.. México, pp. 507-538.
- RUCH, Floyd L.
1967 *Psicología y Vida*, (Biblioteca Técnica de Psicología), 5ª Ed. en Español, 1975, Editorial Trillas, México, D.F., México.
- SAHAGÚN, Bernardino de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 1946 *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Editorial Nueva España, México, D.F., México.
- 1950 *Primeros Memoriales de Tepeapulco, Anónimos Indígenas*, Compilados por Fray Bernardino de Sahagún, Volumen VII del Códice Matritense, edición parcial facsimilar, Cuaderno 2° A, las 18 fiestas del año (veintenas) y el 2° B fiesta de cada 8 años, Traducidos del Náhuatl al Español por Porfirio Aguirre, Colección Amallacuilotl, Editor Vargas Rea, México, D.F., México.
- 1956 *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, (Sepan Cuantos... Núm. 300), 7ª Ed., 1989, Editorial Porrúa, México, D.F., México.
- SANDERS William y Robert Santley
1978 "A Mesoamerican Capital" reseña de R. Blanton: "Monte Albán Settlement Patterns at the Ancient Zapotec Capital" in *Science*, Vol. 202, no. 4365, U.S.A., pp. 303-304.
- SCHAFF, Adam
1968 *Ensayos sobre Filosofía del Lenguaje*, 1ª Ed. en Español, 1973, Editorial Ariel Esplugues de Llobregat, Barcelona, España.
- SCHÁVELZON, Daniel
1980 *El Complejo Arqueológico Mixteca-Puebla, Notas para una Redefinición Cultural*, (Coordinación de Extensión Universitaria), 1ª Ed., Universidad Nacional Autónoma de México. UNAM México.
- SÉJOURNÉ, Laurette
1964 *La Simbólica del Fuego*, Cuadernos Americanos 4, (La Revista del Nuevo Mundo, Publicación Bimestral), Año XXIII, 4, Vol. CXXV, Julio-Agosto, México, D.F., México, pp.
- 1974: 162 El agua está representada por Chalchiuhtlicue, patrona de las aguas vivas y corrientes, patrona de los vendedores de agua y que al igual que otras deidades femeninas está relacionada con la serpiente
- 1994 *Teotihuacan, Capital de los Toltecas*, Ed. Siglo XXI, México, D.F., México.
- SELLEN, Adam
2002 *Las Vasijas Efigie Zapotecas: los Ancestros Personificadores de Divinidades*, Tesis Doctoral en Estudios Mesoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. México.
- SISSON, EDWARD y Gerald Lilly
1994 "The Mural of the Chimalas and the Codex Borgia", in Nicholson and Quiñones, *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, 1st Ed., Edited by Labyrinthos, Culver City, California, U.S.A. pp. 25-44.
- SKORPUSKI, John
1985 *Símbolo y Teoría*, (la Red de Jonás), Premià Editora de Libros S.A. de C.V., Puebla, México.
- SMITH, Mary Elizabeth
1983 "The Mixtec Writing System" in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The*

Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A. pp. 238-245.

- SMITH, Michael and Cynthia Heath-Smith
1980 "Waves of Influence in Postclassic Mesoamerica? A Critique of the Mixteca-Puebla Concept" in *Anthropology*, Vol. 4, number 2, Department of Anthropology, State University of N.Y. at Stony Brook, U.S.A., December 1980, pp.15-50.
- SMITH, Robert y Román Piña Chan
1962 *Vocabulario sobre Cerámica*. Mimeográfico hecho con motivo del XXXV Congreso Internacional de Americanistas, INAH, México.
- SOLÍS, Felipe
1991 *Tesoros Artísticos del Museo Nacional de Antropología*, 1ª Ed., Editorial Aguilar, México D.F., México.
- 1992 "Estudio de los Anillos del Juego de Pelota" in *El Juego de Pelota en Mesoamérica, raíces y Supervivencia*, DICOFUR, Ed. Siglo XXI, Culiacán, México.
- SOTELO, Laura y Carmen Valverde
1992 *Los Señores de Yaxchilán, un Ejemplo de Felinización de los Gobernantes Mayas*, Estudios de Cultura Maya, Volumen XIX, CEM, IIF, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., México.
- SPENCE, Lewis
1923 *The Gods of Mexico*, London and Aylesbury, Great Britain, A Stokes Company Publishers of New York, U.S.A.
- SPORES, Ronald
1967 *The Mixtec Kings and their People*, (The Civilization of the American Indian Series 85), 1st. Ed., University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, U.S.A.
- 1972 "An Archaeological Settlement Survey of The Nochixtlán Valley, Oaxaca", *Anthropology 1*, Vanderbilt University Publications, Nashville, U.S.A.
- 1983 "Middle and Late Formative Settlement Patterns in the Mixteca Alta", *Ibidem*, pp. 72-74.
- 1983 "Ramos Phase Urbanization in the Mixteca Alta", *Ibidem*, pp. 120-123.
- 1983 "La Flores Phase Settlement in the Nochixtlán Valley", in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A. pp. 152-155.
- 1983 "The Build up of Mixtec Power", *Ibidem*, pp. 227-238.
- 1983 "The Origin and Evolution of the Mixtec System of Social Stratification", *Ibidem*, pp. 230-235.
- SPORES, Ronald y Kent Flannery

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 1983 "Sixteenth Century Kinship and Social Organization", in Kent Flannery and Joyce Marcus, *The Cloud People. Divergent Evolution on the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 1st. Ed., Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor Michigan, Academic Press, New York, U.S.A. pp. 339-342.
- SPRANZ, Bodo
1964 *Los Dioses en los Códices Mexicanos del Grupo Borgia, una Investigación Iconográfica*, 2ª Ed. Española, 1993, Fondo de Cultura Económica, México D.F., México.
- STONE, Doris (Organizer), John Paddock, Donald Brockington, Donald Robertson, Robert Chadwick, James Ramsey y Jacinto Quirarte
1982 *Aspects of the Mixteca Puebla Style and Mixtec and Central Mexico Culture in Southern Mesoamerica*, Papers from a Symposium organized by Doris Stone in 1974, Middle America Research Institute, Occasional Paper 4, Tulane University, New Orleans, U.S.A.
- SUGIURA, Yoko
1990 "La Caída del Clásico y del Epiclásico", in Linda Manzanilla y Leonardo López, Coords., *Atlas Histórico de Mesoamérica*, (Referencias Larousse), 1ª Ed., Larousse, México, D.F., México, pp. 113-117.
- TAMAYO, Jorge
1944 *Geografía General de México, Geografía Física*, Tomos I y II, Talleres Gráficos de la Nación, México, D.F., México.
- TAUBE, Karl Andreas
1992 *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, Number 39, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., U.S.A.
- TEISSIG Karel
1981 *Les Techniques du Dessin. L'Art et la Pratique*, (Collection Techniques d'art), 3ª Ed. en Français, 1988, Gründ, Paris, France.
- TONALÁMATL DE AUBIN
1981 *Tonalámatl de Aubin, Antiguo Manuscrito Mexicano en la Biblioteca Nacional de Paris*, (Manuscrit Mexicains, No. 18-19), Facsimilar publicado por el Estado de Tlaxcala bajo el Gobierno del Lic. Tulio Hernández Gómez, Presentación por Mercedes Meade, Estudio Introductorio por Carmen Aguilera y Tablas Explicativas por Eduard Seler, Tlaxcala, México.
- TORRES, Bárbara
1985 "Las Plantas Útiles en el México Antiguo según las Fuentes del Siglo XVI" in *Historia de la Agricultura Prehispánica siglo XVI*, Tomo I, (Colección Biblioteca INAH), Teresa Rojas y William Sanders Coords. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F. México.
- TREJO CAMPOS, Silvia
1997 "Las Estelas Huastecas de Huilocintla, Veracruz" in *Chicomóztoc*, Boletín del Seminario de Estudios para la Descolonización de México, Abril 1997, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. México.
- URCID-SERRANO, Javier

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 1992 *Zapotec Hieroglyphic Writing (Volumes I and II)*, a Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in candidacy for the Degree of Doctor in Philosophy, Yale, USA.
- VAILLANT, George
1941 *La Civilización Azteca*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., México.
- 1944 *Aztecs of Mexico, Origin, Rise and Fall of the Aztec Nation*, (Science Series), 1st. Ed., the American Museum of Natural History, Doubleday, Doran and Company Inc., Garden City, N.Y., U.S.A.
- VELÁZQUEZ, Adrián
1988 *Las Ofrendas Mortuorias de Concha de la Isla de Jaina, Campeche*, Tesis para optar por el título de licenciado en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología, México, D.F., México.
- VELASCO, Ana
2002 "El Jardín de Iztapalapa" in *Arqueología Mexicana*, (Revista bimestral, septiembre-octubre 2002, Vol. X, Núm. 57), INAH, CONACYT, Editorial Raíces, S.A. de C.V., México, D.F., México, pp. 26-35.
- WESTHEIM, Paul
1953 *La Calavera*, Lecturas Mexicanas 91, S.E.P., Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V., México, D.F. México
- 1957 *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México* 3ª. Reimp. 1991, Alianza Editorial Era, México, D.F., México.
- WINCHKLER, Giovanna
1994 *Una triple semiosis para la representación de los objetos líticos en arqueología*, (Trabajo Mecanoscrito basado en Terminología aplicada al análisis de conjuntos líticos y recuperación de las estructuras cognitivas. Tesis de Doctorado inédita), presentado al 5o Congreso de la International Association for Semiotic Studies, jun. 12-18, 1994, Berkeley, Estados Unidos.
- WINNING, Hasso von y Nelly Gutiérrez
1996 *La Iconografía de la Cerámica de Río Blanco, Veracruz*, (Estudios y Fuentes del Arte, LIV), 1ª. Ed., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F., México.
- WINTER, Marcus
1989 *Oaxaca, the Archaeological Record*, (Indian Peoples of Mexico Series), 2ª Ed., Editorial Minutiae Mexicana, S.A. de C.V. México D.F., México.
- 1994 "The Mixteca Prior to the Late Postclassic", in Nicholson and Quiñones, *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, 1st Ed., Edited by Labyrinthos, Culver City, California, U.S.A. pp. 201-222.
- WINTER, Marcus et al. (compilador)
1990 *Lecturas Históricas del Estado de Oaxaca*, Volumen I, Época Prehispánica, (Colección Regiones de México) 1ª Ed., Gobierno del Estado de Oaxaca, México e Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F., México.

