

**LA REPRESENTACIÓN DEL INFRAMUNDO:
REGISTRO DE LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA DE
“EL ZAPOTAL” , VERACRUZ.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A:
LIC. CLAUDIA LOERA LOERA

TUTORA: DRA. DIANA ISABEL MAGALONI KERPEL





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

Porque nunca se está sólo cuando se desarrolla un proyecto, en donde los errores son del autor pero los aciertos, si los hay, son producto de la participación de varias personas, es que quiero agradecer el apoyo de aquellos que estuvieron presentes de distintas maneras durante el tiempo que llevó la realización de esta investigación.

Primero a Diana Magaloni por la templanza ante mi nerviosismo, por vislumbrar siempre el camino y por la palmada suave. A ella todo mi respeto, admiración y cariño.

Atesoro sobremanera las aportaciones de la Dra. María Teresa Uriarte, del Mtro. Lorenzo Ochoa, del Mtro. Erik Velásquez y de la Mtra. Verónica Hernández. Cada uno de ellos hizo acertadas observaciones y recomendaciones, tanto generales como en detalle, que me ayudaron a corregir, completar y mejorar este estudio sustancialmente.

Al equipo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, cuya actitud comprometida hacia el registro del patrimonio pictórico, le brinda oportunidades a trabajos como este para encontrar respuestas, pero sobre todo, por la amabilidad de sus integrantes y su ayuda incondicional.

Deseo agradecer el apoyo parcial del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), con número IN404306-3, etapa 19.

Finalmente a Rada por su amor, paciencia y, ante mis extravíos, regresarme continuamente al camino.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. _____	3
LA RECREACIÓN DEL ESPACIO COSMOLÓGICO _____	8
ESCENAS DEL INFRAMUNDO _____	18
MURAL 1: MUJER PREÑADA _____	22
MURAL 2: DIGNATARIO _____	37
MURAL 3: DEIDAD DE LA MUERTE _____	47
MURAL 4: DEIDAD DE LA MUERTE Y JUGADOR DE PELOTA _____	56
MURAL 5: DIGNATARIO _____	67
MURAL 6: DIGNATARIO _____	72
MURAL 7: MONTAÑA _____	78
MURAL 8: PERSONIFICADOR _____	88
MURAL 9: DISCO SOLAR ESTE Y MURAL 10: DISCO SOLAR OESTE _____	95
CONSIDERACIONES FINALES _____	105
BIBLIOGRAFÍA _____	111

INTRODUCCIÓN

Los enigmáticos vestigios pictóricos de la zona arqueológica de El Zapotal, son en su conjunto una réplica telúrica del espacio que ocupó la deidad de la muerte en el Inframundo. Se trata de un altar fabricado con tierra, conformado por cuatro muros policromados que flanquean una efigie de tamaño natural hecha de barro sin cocer (figura 1). Este trabajo se dedica principalmente a realizar un registro, lo más fiel posible, de las imágenes que los artífices prehispánicos plasmaron en la pintura mural de este lugar, ubicado en el estado de Veracruz, en el área geográfica-cultural conocida como la Mixtequilla (figura 2).¹

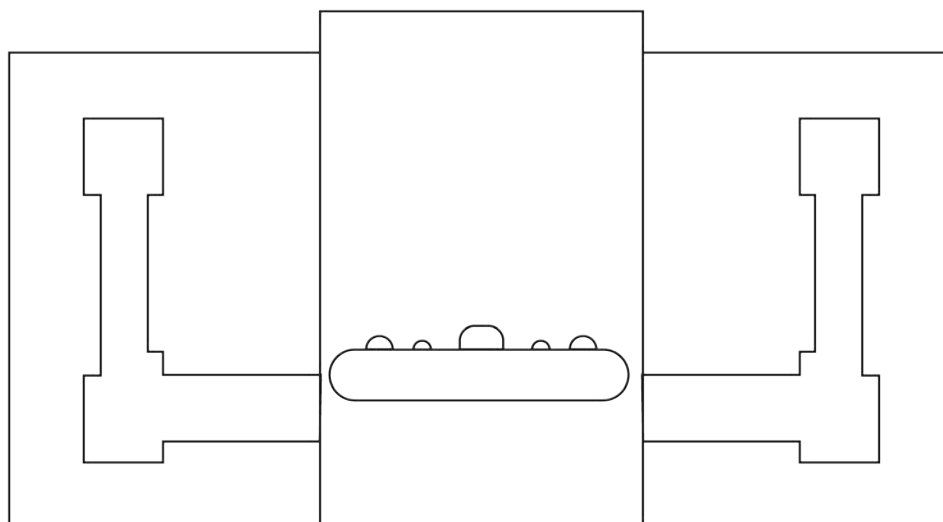


Figura 1. Planta del Adoratorio. Al centro la efigie de tamaño natural flanqueada por los muros policromos.

¹ Comprendida entre los Ríos Blanco y Papaloapan, la zona pertenece al Municipio Ignacio de la Llave. Véase Winning, Hasso Von y Gutiérrez Solana, Nelly, *La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

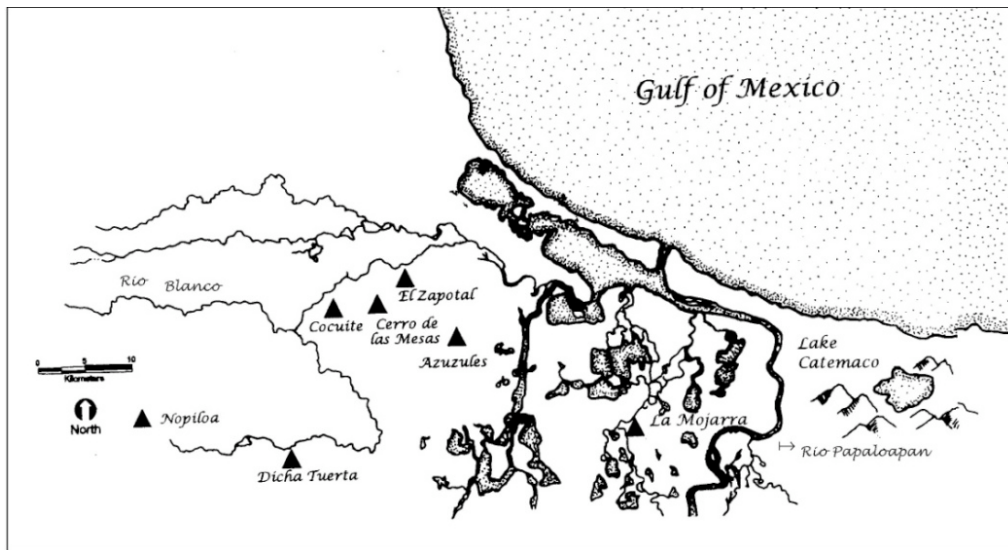


Figura 2. Ubicación de El Zapotal en el estado de Veracruz, tomado de Cherra Wyllie (2003)

Registrar y en la medida de lo posible analizar estas pinturas, plantea diferentes retos. El principal proviene de la técnica de factura: se trata de pintura colocada sobre un soporte de lodo. Contrario a lo que pueda pensarse en un inicio, el material de construcción nos muestra un avanzado procedimiento técnico, que revela incomparable habilidad y destreza; además de un profundo conocimiento mítico y religioso. La técnica dota a las imágenes y al espacio de características particulares que dan la atmósfera precisa al contexto que se buscaba recrear. Sin embargo, para nuestros fines analíticos, obviamente no contemplados por los antiguos habitantes de El Zapotal, resultan un tanto desafortunados. La policromía y fragmentos de los muros se han ido desprendiendo por causa del paso del tiempo, y en gran medida por los fallidos procedimientos de conservación. Es así que tenemos una valiosa obra en avanzado estado de deterioro, cuyas formas son apenas perceptibles a través de la observación directa.

Desde su descubrimiento,² las condiciones de exhibición, visita e investigación de las obras han sido sumamente restringidas; a eso se debe que contemos con limitados estudios sobre el tema, de los cuales la gran mayoría se dedican al análisis de la cerámica³ y escultura de la región, que sin lugar a dudas aportan imprescindibles datos para dar luz al conocimiento de un área de la que sabemos muy poco, pero que necesitan completarse con estudios serios de sus imágenes pictóricas.

Los acercamientos multidisciplinarios se distinguen por buscar refugio para la interpretación de las imágenes en documentos sobre la cosmovisión de la cultura nahua, dejando de lado su contexto cultural específico, hasta el trabajo de Cherra Wyllie,⁴ quien entre otras aportaciones rastrea y propone la filiación lingüística regional mixe-zoqueana para los pobladores de El Zapotal del Periodo Clásico Tardío (siglos VI – IX d. C.), tiempo en el que se deduce, se realizó la creación de la obra.

Con el presente trabajo me propongo: hacer posible el entendimiento de la obra al público y facilitar el estudio a otros investigadores, prioritariamente a los integrantes del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México,⁵ mediante la realización de dibujos reconstructivos de los murales.

La investigación de Cherra Wyllie es el ejercicio previo más destacado en el esfuerzo por registrar las pinturas. Sin embargo, el alcance del mismo fue encapsulado por coartadas

² Para conocer datos sobre su hallazgo puede consultar, Gutiérrez Solana, Nelly y K. Hamilton, Susana, *Las esculturas de terracota de El Zapotal, Veracruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977; o bien, Torres Guzmán, Manuel, “Los entierros múltiples en la zona arqueológica de El Zapotal, Veracruz”, en Lira López Yamile y Serrano Sánchez, Carlos (editores), *Prácticas funerarias de la cosa del Golfo de México*, México, Universidad Veracruzana, Universidad Nacional Autónoma de México, Asociación Mexicana, 2004.

³ Véase por ejemplo la serie de trabajos publicados de Bárbara L. Stark, participante en el Proyecto Arqueológico “La Mixtequilla”.

⁴ Wyllie, Cherra, *The Mural Paintings of El Zapotal Veracruz, Mexico*, U. S., University of Hartford, 2003.

⁵ Con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México, y actualmente dirigido por la Dra. María Teresa Uriarte Castañeda.

condiciones de trabajo impuestas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que impidieron el acceso adecuado a la obra, creando un ambiente poco favorable para su desarrollo, lo que desembocó en interpretaciones no terminadas.

Los dibujos que propongo pretenden ser una aportación al observador, al posibilitar apreciar las imágenes lo más cercano a lo fidedigno, al bosquejar las formas tal y como fueron, y a través de una descripción minuciosa, ayudarlo a descubrir detalles que sólo se logran percibir con horas de contemplación. Pongo de esta manera al alcance una obra que en su contacto directo es difícil estudiar.

La interpretación iconográfica estará siempre circunscrita a más información del contexto arqueológico e histórico del sitio, que por el momento escapa al alcance de mi investigación.⁶ Empero, la reconstrucción de las imágenes da acceso a diseños nunca antes tomados en consideración, y será útil para estudios iconográficos más exhaustivos de lo que se han podido hacer hasta el momento.

Cabe agregar que al tiempo en que esta obra se concibió, existió en Mesoamérica un intensivo tránsito humano e ideológico, por ello, podemos esperar que concepciones del “núcleo duro”, así llamado por López Austin,⁷ estén presentes en El Zapotal. Los conceptos panmesoamericanos de la muerte y, en específico, los expuestos por las culturas del

⁶ La información que se ha logrado obtener hasta el momento nos bosqueja cuál pudo haber sido el patrón de asentamiento en La Mixtequilla, además de algunos datos arrojados del análisis de la cerámica y la escultura, pese a ello, como ya se mencionó, son aún insuficientes para reconstruir la complejidad de la estructura cultural de los pueblos prehispánicos que habitaron la región.

⁷ La concepción del “núcleo duro” es una teoría originaria de Fernand Braudel, empero, es Alfredo López Austin quien realiza una adaptación para Mesoamérica. Puede consultar una explicación del autor en López Austin, Alfredo “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en: J. Broda y F. Báez Jorge (coordinadores), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2001, págs. 47-65. También López Austin, Alfredo y López Luján Leonardo, *El pasado indígena*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, págs. 62-66. De la misma manera, en el espacio de lo religioso el autor nos dice que “Una común concepción de lo sagrado hace equiparables los rituales, los dioses, los calendarios y las manifestaciones artísticas ligadas a la religión en todo lo largo y ancho de Mesoamérica”, en: López Austin, Alfredo, *Los mitos del Tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996, pág. 31.

Altiplano Central, son fundamentales.⁸ Se toma en cuenta también lo que se conoce de las culturas mixe-zoqueanas pues como ya se mencionó, posiblemente habitaron la región al tiempo de la creación de la obra.

El espacio en el que las obras artísticas son creadas conforma una parte importante tanto de su carga simbólica como de la apreciación que el espectador tiene de ellas, es por eso que a continuación se trata el tema de la recreación del lugar cosmológico, que los artistas de El Zapotal construyeron para representar el Inframundo ocupado por su numen tutelar.

⁸ La región de la Mixtequilla pudo ser un corredor geográfico entre las culturas del Altiplano Central y el Sureste de Mesoamérica, así lo indica Paula Krotser H. en su artículo “Veracruz: Corredor hacia el Sureste”, en: *Interacción cultural en el centro de México*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. Así también, Hasso Von Winning y Gutiérrez Solana piensan que la cerámica de Río Blanco refleja claramente el intercambio comercial entre Teotihuacán y otras regiones, particularmente con el Golfo de México y el área maya, *op. cit.*, pág. 18.

LA RECREACIÓN DEL ESPACIO COSMOLÓGICO

Los vistazos analíticos a los vestigios arqueológicos aún no han podido decirnos cuál era la identidad étnica de la población que habitó la región de El Zapotal entre los siglos VI y IX d. C. A esto se suma el hecho de que no perviven en nuestros días fuentes escritas o pictográficas que nos hablen sobre los antiguos pobladores de la región, sin embargo, diferentes estudios sostienen la teoría de una posible filiación con las culturas mixe-zoqueanas, que presuntamente estaban emparentadas lingüísticamente con los olmecas arqueológicos. Según Terence Kaufman,⁹ es posible que la influencia de estos grupos estuviera mezclada en la Mixtequilla durante la fase final del Periodo Clásico. Esta asignación me parece muy importante, ya que como lo afirma Cherra Wyllie, nos provee de herramientas para aproximarnos a la iconografía dentro de los contextos, tradiciones y creencias regionales.

Wyllie también señala que investigadores como Campbell y Kaufman,¹⁰ Justeson¹¹ y Diehl,¹² apoyan la opinión de que la tierra central olmeca estuvo habitada por hablantes proto mixe-zoqueanos; en donde la lengua proto zoque fue hablada a lo largo de la Mixtequilla-Tuxtlas y sur de Veracruz hasta entrado el escenario Clásico, cuando nuevos grupos, tales como nahuas y totonacas adquirieron presencia.

⁹ Apud. por Wyllie, Cherra, *op. cit.*, pág. 6.

¹⁰ Campbell, L.R. y Kaufman, Terence S., "A Linguistic Look at the Olmecs", *American Antiquity* 41(1), 1976, págs. 80-89.

¹¹ Justeson, John and Kaufman, Terence, "The Epi-Olmec Tradition at Cerro de las Mesas in the Classic Period", Christopher Pool and Phillip Arnold (editors), *Cultural currents in classic Veracruz*, Dumbarton Oaks, Harvard University Press, 2008.

¹² Diehl, Richard A., *The Olmecs: America's First Civilization*, Thames and Hudson, 2004.

Empero, autores como Wichmann, Beliaev y Davletshin¹³ proponen que el proto mixe-zoque desapareció entre 1800 y 1600 a. C. y se continuaría en las vertientes proto mixe que debió hablarse entre 1880 a. C. y 100 d. C. y pudo ser la lengua principal de San Lorenzo; así como en proto zoque que quizá se habló entre 1800 a. C. y 200 a.C. y debió ser el idioma de La Venta. Es decir, lo que su investigación puede afirmar es que “los olmecas se conformaron por lo menos de dos pueblos distintos que, con el tiempo, se diferenciaron lingüísticamente más y más”.¹⁴

Muy probablemente, grupos culturales emparentados a estos hablantes mixe-zoqueanos construyeron la ciudad de El Zapotal cuyos restos arquitectónicos se descubrieron durante la segunda mitad del siglo XX. Se iniciaron excavaciones en 1971, bajo el resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia y la dirección del arqueólogo Manuel Torres Guzmán, afiliado a la Universidad Veracruzana.¹⁵

Es durante la temporada de 1972 que tiene lugar el hallazgo de mayor importancia para este trabajo: se localizan entre entierros y figuras cerámicas, nueve escalones identificados simbólicamente por Torres Guzmán¹⁶ como los niveles que el difunto debía descender para llegar a la casa del Señor de los Muertos. Es a su vez el preámbulo para el descubrimiento de la estructura funeraria que entraña las obras pictóricas de nuestro estudio. Aunque hasta el momento no me ha sido posible encontrar mayores referencias sobre estos edificios, el

¹³ Wichmann, Soren; Beliaev, Dimitri y Davletshin, Albert, “Posibles correlaciones lingüísticas y arqueológicas vinculadas con los olmecas”, en *Olmeca. Balance y perspectivas. Memoria de la primera mesa redonda olmeca*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Histotia, 2008, págs. 667 - 683.

¹⁴ Wichmann, Soren; Beliaev, Dimitri y Davletshin, *op. cit.*, pág. 672.

¹⁵ En el montículo registrado con el número 2, se encontraba una ofrenda que contenía esculturas monumentales de hasta metro y medio de altura, además de otras de pequeño y mediano formato; cerámica, un osario, entierros que acogían las llamadas “figurillas sonrientes”, figuras zoomorfas y mayoides de tipo silbato-sonajero. También se descubrieron en la trinchera 7, un yugo y un hacha, sumando un total de más de cuatrocientos objetos.

¹⁶ Torres Guzmán, Manuel, Reyes Marco A. y Ortega Jaime, “Proyecto Zapotal”, Ver., XII Mesa Redonda de Antropología, México, 1975.

autor publica un alzado en el que diferencia ambos con las siglas “A” y “B”.¹⁷ Donde la sigla “A” identifica la tumba que acoge el adoratorio de la deidad, a quien el arqueólogo nombra Mictlantecuhтли por su referencia al numen del panteón nahua. En el alzado también es posible notar la disposición arquitectónica (figura 3). Se debe mencionar que la estructura “A” se perdió al momento de hacer las excavaciones y se presume que parte de la estructura “B” permanece cubierta en el lugar. En el sitio también sobreviven los muros policromos que flanquean la efigie de la deidad mencionada, elaborada en barro sin cocer, tan llamativa por su técnica de factura como por su simbolismo.

Se trata, pues, de dos edificios de distinto tamaño con base cuadrada. La estructura “A” es importante, entre otras cosas, por acoger en su interior muros con la representación policroma del lugar cosmológico ocupado por la deidad de la muerte. Es decir, por su construcción podemos proponer que esta estructura es, como tantas otras en Mesoamérica, réplica de la montaña sagrada. Así, el altar del Señor de los Muertos sería la matriz que funge como contenedor del Inframundo. En este orden de ideas, las obras se encuentran en las entrañas de la tierra, teoría que coincide por completo con lo referido por Zelia Nuttal¹⁸ que al hablar de las pirámides como réplicas de la montaña sagrada, propone también que las vasijas hondas podían representar contenedores sagrados, como la tierra misma, e identifica la forma de “U” abierta de la vasija en los códices como símbolo de la tierra.¹⁹ Magaloni Kerpel hace referencia a la montaña de origen, con sus múltiples representaciones en los códices del Posclásico como:

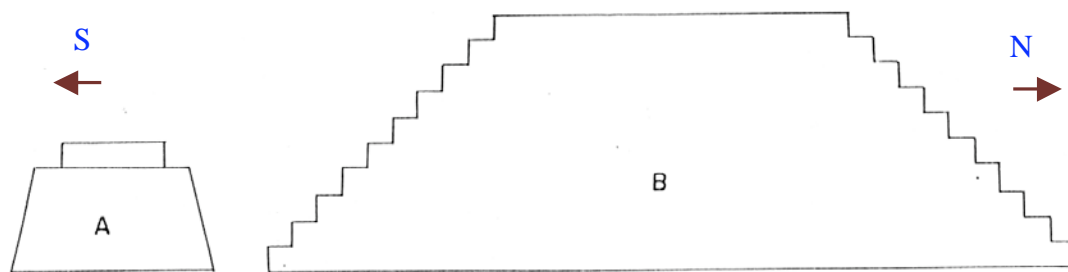
¹⁷ En su texto Torres menciona que la estructura “B” tiene 9 escalones, sin embargo me parece importante mencionar que en el alzado se dibujaron 10.

¹⁸ Apud. por Magaloni Kerpel, Diana, “La montaña de origen y el árbol cósmico en Mesoamérica como instrumentos político-religiosos y su uso en el siglo XVI”, en Medina Cuauhtémoc (editor), *La Imagen Política*, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte “Francisco de la Maza”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, págs. 32-33.

¹⁹ Bernal García, María Elena, “Carving Mountains in a Blue/Green Bowl: Mythological Urban Planning in Mesoamérica”, *PhD Dissertation*, The University of Texas at Austin, 1993, págs. 28-29.

...una montaña en cuyo interior es una gran matriz con diversos lóbulos, como se observa en la *Historia tolteca chichimeca* (fig.3) o bien como diversas cuevas, generalmente siete, en las que habitan las parejas fundadoras de los pueblos chichimecas...²⁰

La autora alude a los tiempos primigenios, al momento de la creación de los distintos niveles de la tierra, en ese sentido ¿acaso el Inframundo no tiene connotaciones de purificación y renacimiento, no es el lugar donde los ciclos muerte-sacrificio-vida experimentan un nuevo comienzo? La relación se vuelve más evidente cuando observamos la planta del adoratorio y distinguimos la disposición de los muros (figura 4).



A: Adoratorio a Mictlantecuhtli

B: Edificio con nueve escalones

Figura 3. Perfil oeste de los edificios. Tomado de Manuel Torres Guzmán (1975)

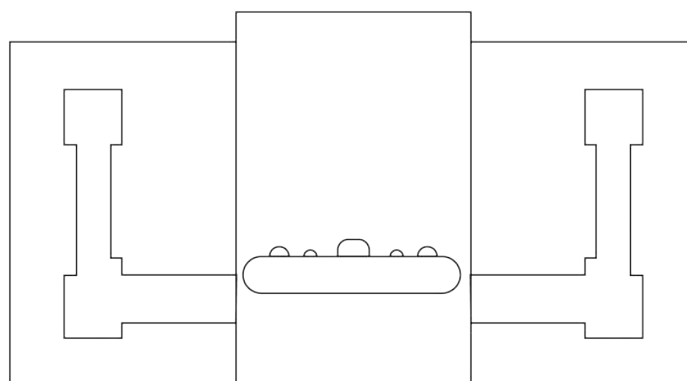


Figura 4. Planta del adoratorio. Al centro la escultura flanqueada por muros pintados.

²⁰ Magaloni, Diana, *op.cit.*, pág. 33.

En la composición sobresale la efigie de la deidad, colocada en el centro del espacio (figura 5). Hacia ambos costados se cimentaron muros de menos de un metro de ancho, distancia a partir de la cual se doblan en un ángulo de 90 grados en dirección norte, para extenderse aproximadamente metro y medio. La planta del adoratorio posibilita encontrar el diseño de “U” abierta que nos remite a una cueva como representación de la matriz de la tierra, a un simbolismo, como se dijo, previamente identificado en códices y vasijas.



Figura 5. Escultura del Señor de los Muertos. Foto: Eumelia Hernández, 2001.

Esta disposición de los muros podría vincularse también con la iconografía del área maya del Clásico, específicamente Palenque donde la llamada Serpiente-Ciempies descarnada del Inframundo aparece con las fauces abiertas en forma de “U” (figura 6). En las inscripciones mayas ese ser se llama *Sak B’aak Naah Chapaht*, “Cien piés de la Casa de los Huesos Blancos”.

Karl Taube en su artículo “Maws of Heaven and Hell: the Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion”²¹ trata el alcance simbólico que pudo haber tenido el insecto entre los mayas del periodo Clásico al que describe como símbolo del Inframundo y cuyas fauces fungirían como acceso a los bajos niveles telúricos.



(a)



(b)

Figura 6. a) Sarcófago de Palenque, dibujo de Merle Robertson. Tomado de Freidel, David; Shele Linda y Parker, Joy (1993), pág. 269, figura 6:11; b) Detalle de las fauces del ciempiés. Tomado de Taube Karl A. (2003), pág. 415, figura 6e.

²¹ Taube, Karl A. “Maws of Heaven and Hell: the Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion” en *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, Sociedad Española de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, págs. 405-442.

Magaloni Kerpel, en un estudio de reciente creación titulado *The hidden aesthetic of red in the painted tombs of Oaxaca*,²² observa la estrecha relación que existe entre los materiales y técnicas utilizadas para la edificación de construcciones, en este caso cal y tierra en mezcla, con la carga simbólica y mitológica de los recintos mortuorios. En el texto la autora apunta que:

... las cuevas en la cosmología mesoamericana fueron pensadas como lugares de emergencia y sitios de nacimiento, del encuentro con los ancestros de un grupo étnico. La montaña y la cueva fueron consideradas como lugares simbólicos primigenios y para entrar al tiempo perenne de la creación divina...²³

Un elemento más a tomar en consideración para reforzar esta teoría, es precisamente la técnica de manufactura de los muros, cuyo fin es soportar la capa pictórica. Se trata de la maquinación intencional de los artífices por representar sus motivos míticos-religiosos sobre una superficie de barro, al igual que en las tumbas oaxaqueñas. Las obras pictóricas se realizaron magistralmente con una técnica mesoamericana de la que tenemos pocas pero muy representativas muestras. Tanto en el caso particular como en su conjunto, nos conducen a considerarla una práctica que refleja un alto dominio en el manejo de los materiales, donde el lodo, según lo cree Magaloni Kerpel, fue usado de manera propositiva y debe estar inserto en lugares característicos que posean un estatuto simbólico específico.

La autora surge lugares representativos de Mesoamérica en donde podemos encontrar lo anteriormente expuesto.²⁴ Uno de los ejemplos más antiguos encontrados se localiza en la ciudad de los dioses. Teotihuacán acoge en el Conjunto de los Edificios Superpuestos la

²² Magaloni Kerpel, Diana Isabel, *The hidden aesthetic of red in the painted tombs of Oaxaca*, 6 de septiembre de 2008, manuscrito.

²³ "... caves in Mesoamerican cosmology were thought of as places of emergence and sites of the birth of the founding ancestors of an ethnic group. The mountain and the cave were believed to be the foremost symbolic places to venerate the dead and to enter the perennial time of the creative deities...", *Ibidem*. La traducción es mía.

²⁴ Conversación personal. La información aquí utilizada forma parte de su investigación sobre las tumbas de Oaxaca. *op. cit.*, manuscrito.

estructura conocida como Plataforma con Volutas Entrelazadas, que corresponde a la fase Miccaotli (100 - 200 d. C.). En el área superior, los muros internos del sector dedicado al templo están aplanados con adobe y posteriormente cubiertos con pintura. Llama la atención que en la mayoría de los casos el aplanado de lodo se utilice para cubrir recintos internos, sin embargo, existe una excepción y es posible observarla en lo que aún se conserva del mural identificado con el número 10 por Rubén Cabrera,²⁵ perteneciente al mismo conjunto arquitectónico.

Así mismo Magaloni Kerpel menciona en su trabajo otro ejemplo en el que el lodo es usado como base de la pintura mural, con un simbolismo de montaña y cueva que nos es significativo. En la cámara que resguarda el Pórtico A en Cacaxtla, los artífices plasmaron sus diseños pictóricos nuevamente sobre una cubierta de lodo en una periodicidad aproximada entre 800 – 900 d. C. Del mismo modo, en Monte Albán tenemos dos ejemplos más, las tumbas 104 y 105, fechadas hacia los siglos VII y VIII d. C. respectivamente, hacen énfasis en la complejidad y la riqueza de los ritos funerarios prehispánicos. Los recintos fueron excavados en la tierra y a las paredes se les colocó un enlucido de cal más lodo. La técnica de manufactura utilizada nos propone un significado agregado a la carga simbólica de la iconografía, puesto que, en dicho espacio, los artistas dejaron impresas las huellas de sus manos.²⁶

²⁵ Cabrera, Rubén, “Zona 11. Gran Conjunto” en Fuente, Beatriz de la (coordinadora), *La Pintura Mural Prehispánica en México. I Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Tomo I, Catálogo, 1995, pág. 31.

²⁶ La acción de dejar impresas las huellas de las manos está inserta en un simbolismo muy complejo relacionado con la muerte. Fray Bernardino de Sahagún, en *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cien de México, Tomo I, Libro II, Capítulo XXXIV, 2002, pág. 249; menciona que como parte de la ceremonia dedicada al mes número quince, llamando Panquetzaliztli, del calendario nahua, las personas que en esa ocasión ofrendarían su vida, como parte del proceso ritual, imprimían sus manos en las casas de sus amos: “... Y en llegando a la casa de sus amos, metían las manos ambas en la escudilla de color o de tinta, y poníanlas en los umbrales de las puertas y en los postes de las casas de sus amos, y dexábanlas allí impresas con las colores. Lo mismo hacían en casa de

La suntuosa tumba 5 de Suchilquitongo se sitúa, como en los dos casos anteriores, bajo un conjunto habitacional que, a través de una perfecta integración plástica, provee de un nuevo hogar a los muertos. Se cree que pertenece a las inmediaciones del siglo VIII d. C. Aquí se replicó la técnica, es decir, se excavó el recinto en la tierra y posteriormente se cubrió con un enlucido de cal más lodo, para finalmente fungir de soporte para la capa pictórica. Siglos más tarde, se puso en práctica esta técnica para pintar los murales de los espacios internos del Templo Mayor en Tenochtitlán.

De tal manera, en la mayoría de los casos se privilegia el espacio privado sobre el público, como ese lugar sagrado al que accede sólo una selecta minoría y en el que los artífices prehispánicos decidieron utilizar el lodo como material de trabajo, elemento tan virtuosamente connotado en las culturas mesoamericanas por sus relaciones con la regeneración, la fertilidad, la oscuridad, la humedad, la muerte, es decir, con la Madre Tierra.

Otra relación que el ser humano mantiene con la tierra o específicamente el lodo, podemos contemplarla desde la esfera de las entidades anímicas. Roberto Martínez nos menciona una creencia común en el área maya, en la que se cree que el hombre está constituido por dos materias de distinta naturaleza: una terrestre y otra divina. Así, de la tierra y sus productos deriva el componente pesado de la persona; y de las deidades proceden las fuerzas, entidades y fluidos capaces de animar al ser humano. De esta distinción entre materias el autor deduce lo siguiente en las culturas contemporáneas:

...los lacandones modernos afirman explícitamente que el hombre está hecho de tierra, el carácter telúrico del cuerpo humano es subrayado por la palabra *yach'alel*, "lodo",

sus parientes, y algunos que tenían buen corazón comían, y otros no podían comer con la memoria de la muerte que luego habían de padecer."

con lo cual los tzeltales de Cancún (sic*) se refieren a nuestro organismo...La idea del cuerpo de tierra no contradice en modo alguno al mito del hombre de maíz presentado por el *Popol Vuh*, pues en última instancia, dicha planta es también pensada como parte de la tierra.²⁷

En las cosmovisiones prehispánicas es en el inframundo donde el ser humano pierde su materia pesada, se purifica y se prepara para surgir en un nuevo ser. Nuestro organismo se convierte en tierra y se nutre de la que dejaron los ancestros, así, la tierra como esencia constitutiva del hombre se representa en dos niveles: el orgánico, y de manera simbólica, en la arquitectura. En El Zapotal, como en las regiones mencionadas, pintar sobre lodo puede tener que ver con origen y con el renacimiento cíclico de los seres vivos que le da a la Madre Tierra ese reconocimiento jerárquico compartido en las cosmovisiones mesoamericanas.

Para registrar e interpretar el programa pictórico se llevó a cabo un procedimiento sistemático que se describirá a continuación.

* Debe decir Cancuc.

²⁷ Martínez González, Roberto, “Las entidades anímicas en el pensamiento maya”, en *Estudios de cultura maya XXX*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. Documento PDF consultado en la página electrónica <http://132.248/html-docs/cult-maya/robertomar.pdf> , octubre de 2008, pág. 158.

ESCENAS DEL INFRAMUNDO

Son pocas las investigaciones dedicadas a los diferentes aspectos que atañen a la zona arqueológica de El Zapotal, y el rango es por mucho más limitado en los estudios iconográficos pictóricos. Por ello, es relevante mencionar el trabajo de María Eugenia Maldonado Vite,²⁸ quien produjo los dibujos preliminares de los murales. Posteriormente, en 2003, Cherra Wyllie²⁹ realiza un análisis de la pintura mural teniendo como apoyo dibujos a mano alzada de su propia autoría.

Como sustento para la realización de esta tesis, conté con imágenes digitalizadas de los murales, cuyo formato original fue tomado en placas de 120 mm. por Eumelia Hernández, quien laboró en el lugar durante el mes de junio de 2001, con excepción de la fotografía del mural 5 que corresponde a marzo de 1993 y fue tomada en diapositiva de 35 mm. por Diana Magaloni. El material forma parte del acervo fotográfico del Proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Las imágenes se digitalizaron y fueron sometidas a diferentes programas y filtros³⁰ en un esfuerzo por observar un poco de lo ahora perdido. Con este procedimiento conseguí descubrir algunos contornos que a simple vista no son reconocibles, pero se tornó poco adecuado para percibir los indispensables detalles para su análisis iconográfico.

La excelente calidad de las imágenes me permitió realizar ampliaciones que posibilitaron distinguir la condición de la capa pictórica. En razón de ello, opté por trazar dibujos

²⁸ Maldonado Vite, María Eugenia, *Astronomía Prehispánica en la Cuenca Baja del Río Papaloapan*, México, Tesis, Universidad Veracruzana, 1996.

²⁹ Wyllie, Cherra, *op. cit.*

³⁰ Photoshop y DStretch entre algunos otros.

reconstructivos a línea de cada uno de los personajes, tomando en cuenta las siguientes consideraciones:

1. En algunos segmentos del muro el pigmento se desprendió por completo, dejando claramente definido el contorno del diseño representado. En este caso sólo se delineó dicho contorno.
2. Cambio de color entre diseños.
3. Cambio de tono entre diseños.

Reconozco que este procedimiento conlleva un alto grado de subjetividad y se corre el riesgo de distorsionar lo originalmente representado por los artistas prehispánicos. Sin embargo, la intensa erosión de las obras obliga a encontrar sistemas de registro para posibilitar su investigación.

Como parte de los resultados obtenidos de la interpretación iconográfica, fue posible observar una relación discursiva entre parejas de murales formándose éstas tomando un mural del lado este y otro situado en la misma posición pero del lado oeste. Por tal motivo, en la planta del adoratorio se indica la numeración (siguiendo este orden pareado) así como la nomenclatura asignada a los murales, que tiene como fin agilizar el entendimiento del discurso iconográfico (figura 6).

La altura de los muros es variada, ya que como se verá en las fotografías, la erosión ha provocado graves pérdidas, siendo la más importante la que presenta el muro oeste en las pinturas marcadas con los números 4 y 10, al haber perdido casi una cuarta parte del material.

Los colores fueron aplicados, como se mencionó antes, sobre un soporte de tierra y por tanto este tono oscuro influye en su apariencia, haciéndolos poco vivos. El procedimiento en la aplicación de la tierra produce una superficie de textura sinuosa y rugosa. Todos los murales presentan zoclo blanco y un fondo rojo que tiende al guinda.

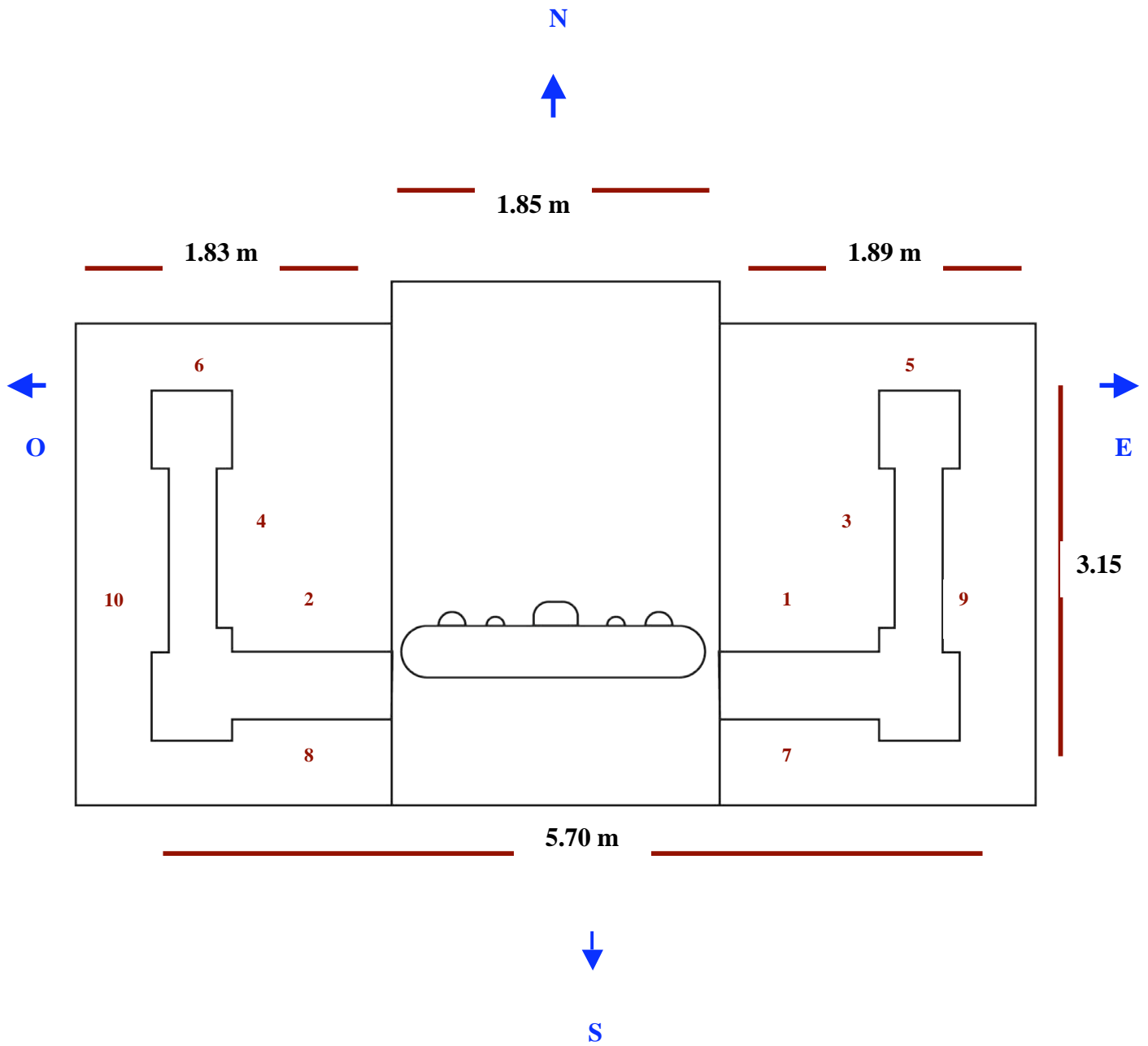
Según lo indican estudios previos de Magaloni Kerpel,³¹ la presencia del color rojo en diferentes matices es un recurso simbólico para la representación de la vida en el Inframundo. Así lo ha notado la autora en el área maya, en Teotihuacán y más recientemente en su investigación de las tumbas de Oaxaca.³²

En los muros policromos de El Zapotal no existen rastros de dibujos preparatorios, por lo que no hay líneas de contorno y se da la impresión de que las figuras emergen del fondo. Es así que, con el rojo cercano al guinda de la base, que refuerza la escenificación del espacio mítico del Señor de los Muertos y el amarillo, colocado en gruesas bandas horizontales a todo lo ancho de las paredes, tanto en la parte superior como la inferior, es con lo que contrastan los demás colores.

Como último paso, se realizó la comparación de algunos elementos pictográficos con las piezas escultóricas de la región con la intención de revisar la factibilidad de las reconstrucciones. Aún cuando esta investigación se plantee el registro de sus imágenes pictóricas, sería imposible comprender la amplitud de su simbolismo si se dejara de lado el programa iconográfico de las efigies encontradas en el lugar, entre las que fue posible encontrar vinculaciones tanto formales como simbólicas.

³¹ Véase por ejemplo: Magaloni Kerpel, Diana Isabel, “El Espacio Pictórico Teotihuacano: Tradición y Técnica,” en De la Fuente Beatriz (coordinadora), *La Pintura Mural Prehispánica en México: Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo II, Estudios, 1995, págs. 207-210; también “La Técnica Pictórica en el Área Maya” en De la Fuente Beatriz (coordinadora), *La Pintura Mural Prehispánica en México II: El Área Maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo III, Estudios, 2002, págs. 197- 198.

³² Magaloni Kerpel, Diana Isabel, *The hidden aesthetic ... op. cit.*, 2008, manuscrito.



Murales:

- | | |
|------------------------|--|
| 1. Mujer preñada | 2. Dignatario |
| 3. Deidad de la muerte | 4. Deidad de la muerte y jugador de pelota |
| 5. Dignatario | 6. Dignatario |
| 7. Montaña | 8. Personificador |
| 9. Disco solar este | 10. Disco solar oeste |

Figura 7. Planta del adoratorio. Al centro la escultura flanqueada por los muros pintados.

MURAL 1: MUJER PREÑADA

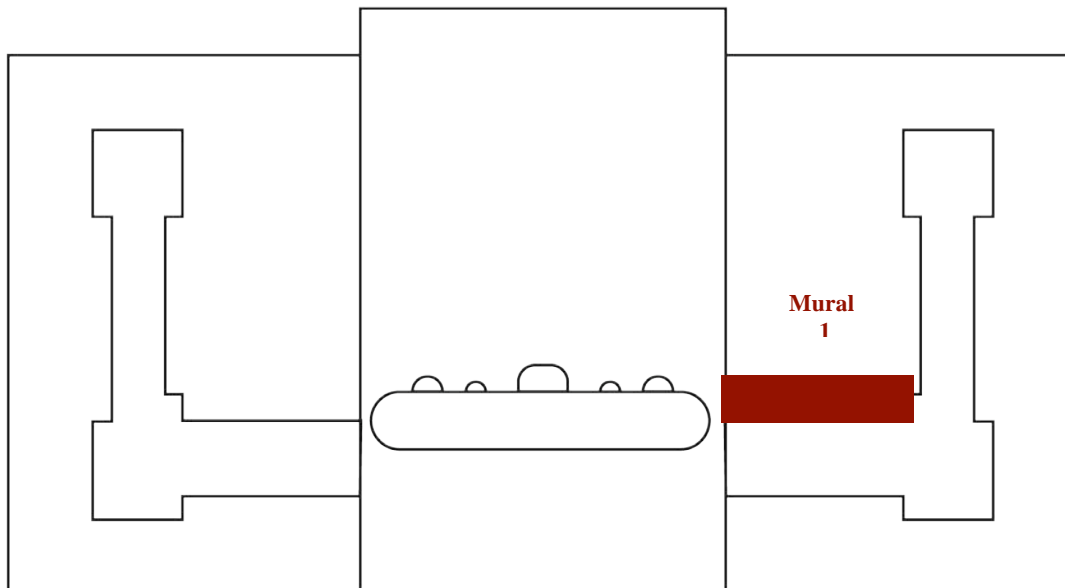


Figura 8. Mural 1: Mujer preñada. Planta del adoratorio.

En el mural 1 (figura 8), que corresponde al interior sureste, está representada con asombroso dinamismo una figura femenina parada en perfil derecho, con la pierna izquierda al frente sobre fondo rojo. En la figura 9 muestro la fotografía tomada por Eumelia Hernández en 2001.³³ Este mural es uno de los mejor conservados, sin embargo, aún en este caso, escapan a la observación directa muchos de sus detalles. Por ello, en la figura 10 presento mi propuesta de dibujo reconstructivo.

³³ El lector debe tener en consideración, que para llevar a cabo el registro fotográfico, extraordinariamente se otorgaron los permisos para colocar la iluminación requerida, pero que, las condiciones actuales de exhibición prohíben el uso de luz intensa.



Figura 9. Mural 1: Mujer preñada. Foto: Eumelia Hernández, 2001.

Durante las excavaciones, en una de las capas más cercanas a la superficie, en lo que arqueológicamente se define como una segunda capa o estrato cultural, se encontró una multitud de esculturas en arcilla, de pequeño, mediano y gran formato. En las de mayor talla domina la presencia de las llamadas por Torres Guzmán, *Cihuateteo* (figuras 11 y 12), representaciones en la tradición nahua precolombina de deidades femeninas, con los torsos desnudos y ataviadas con tocados zoomorfos y faldas largas que se sujetaban con cinturones de serpientes.³⁴ Ellas simbolizan la tierra que cubre el reino del Inframundo, y son la síntesis de la fertilidad femenina que acoge también el cuerpo de los difuntos en sus primeros pasos por el camino de la obscuridad. Se piensa que la figura de este mural

³⁴ La mayor parte de los objetos de la ofrenda encontrada en el sitio, se conserva actualmente en resguardo del Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz.

personifica a la deidad, aunque hay que mencionar que iconográficamente comparte veladas características con sus representaciones escultóricas.



Figura 10. Mural 1: Mujer preñada. Dibujo reconstructivo: Claudia Loera, 2008.

En el esquema nahua, los guerreros muertos en batalla se convierten en deidades y son ellos los que acompañan al Sol en su recorrido cotidiano desde el inframundo al espacio celeste. Ahí los esperan las diosas *Cihuateteo*, a las que se les atribuye su carácter guerrero por la analogía del parto con la batalla. Ellas sustituyen en este momento a los númenes masculinos y escoltan al Sol a través de su descenso a los profundos niveles telúricos, para su encuentro con Mictlantecuhtli, el Señor de los Muertos.



Figura 11

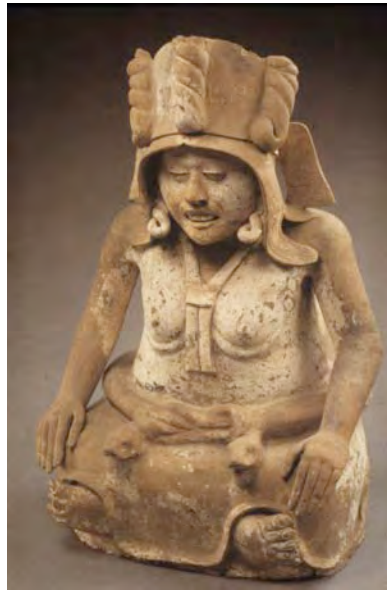


Figura 12

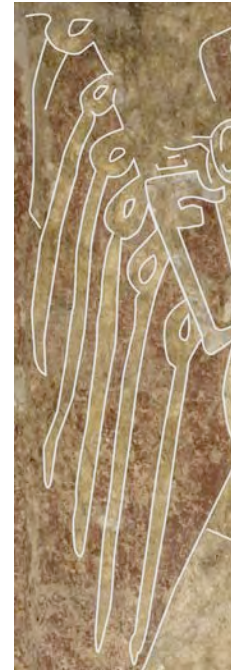


Figura 13. Mural1: Mujer preñada.
Detalle: Plumás del Tocado

La suntuosidad del tocado le imprime a la divinidad jerarquía elevada. El despliegue de plumas amarillas largas refuerza su advocación guerrera. Las plumas en los tocados eran identificadores de grado, especie de insignias que hablaban sobre la habilidad del portador en la actividad bélica que se traducía en la adquisición de cautivos.³⁵

Con respecto al particular color amarillo de las plumas, en el Libro II de la obra de fray Bernardino de Sahagún, titulada *Historia General de las Cosas de Nueva España*,³⁶ se tratan las fiestas y sacrificios que se realizaban según el antiguo calendario mexica. Dependiendo de la deidad a la que se dedicaba la fiesta o ceremonia, se diseñaban los preparativos específicos que correspondían. Para el mes llamado *Panquetzaliztli*, las

³⁵ El el área maya “Las plumas, con sus líneas paralelas, las cuentas de jade y las largas puntas son ornamentos de rango en las estelas mayas del Clásico tardío” en: Winning, Hasso Von y Gutiérrez Solana, Nelly, *op. cit.*, pág. 44. En conversación personal Erik Velásquez menciona que la razón de colocarse plumas en la cabeza puede ser muy compleja, pues en esa región del cuerpo residía la personalidad, el destino, la autoridad, el nombre calendárico y el calor (tonalli) de origen solar que se acrecentaba con la edad y la jerarquía. En ocasiones también existe la posibilidad de que esta carga celeste de la cabeza se haya simbolizado mediante el follaje de un árbol (las plumas).

³⁶ Sahagún, fray Bernardino, *op. cit.*

personas que serían sacrificadas se sometían a un extenso protocolo en el que el atuendo sin lugar a dudas entrañaba extrema importancia, puesto que se buscaba honrar al numen portando diferentes objetos que lo identificaban. Con motivo de esta ceremonia en honor a Huitzilopochtli (deidad guerrera), los informantes del autor comentan la manera en que se ataviaba a los que ofrendarían la vida:

Esto hecho, quitábanlos las vestiduras mojadas y aderezábanlos con papeles con que habían de morir, y teñíanlos todos los brazos y todas las piernas con azul claro, y después se las rayan con texas y pintábanlos las caras con unas bandas de amarillo y azul, atravesadas por toda la cara, una de amarillo y luego otra en azul, luego otra de amarillo y otra de azul, y poníanlos en las narices una saetilla atravesada y un medio círculo que colgaba hasta abaxo. Poníanlos unas corazas o coronas hechas de cañitas atadas, y de lo alto salían un manajo de plumas blancas. Y de las mujeres poníanlas plumas amarillas sobre las corazas.³⁷

En este punto, lo que me interesa resaltar es la indicación de que a las mujeres que habían sido elegidas para ser dadas en sacrificio se les colocara en los tocados plumas amarillas en honor a una divinidad guerrera, cuya representación bien podríamos encontrarla en el Mural 1.³⁸

En lo que aún se conserva de la capa pictórica, podemos distinguir que el tocado está iluminado con amarillo, azul, rojo y anaranjado (figura 14). En la diadema se diseñaron círculos concéntricos que pudieran ser *chalchihuites* que han perdido casi la totalidad del pigmento, y al frente permanece el contorno de tiras de papel (indicadas por las flechas).

³⁷ Sahagún, fray Bernardino, *op. cit.* Tomo I, Libro II, Capítulo XXXIV, pág. 247-248.

³⁸ El estudio de la relación que puede existir entre la festividad del mes llamado *Panquetzaliztli* en el calendario nahua, donde se llavaba a cabo un rito en honor a Huitzilopochtli (dios de la guerra), y la prescencia de un personaje femenino con vientre abultado sugiriendo un embarazo y que porta elementos característicos de los guerreros (como las plumas), podría aportar algunas pautas a seguir para la comprensión del desarrollo pictórico simbólico de la cultura que habitó El Zapotal.

Es decir, gracias a Michel Graulich, a Lopez Austin y a algunos otros investigadores, sabemos que la cosmovisión de las distintas culturas mesoamericanas parecen estar dirigidas por una guía ideológica común, que se transforma y enriquece según el espacio y tiempo de la cultura en el que cada pasaje mítico se mueva. Al analizar las características y el contexto de este personaje femenino, comienzan a emerger coincidencias simbólicas narrativas con lo que se sabe de Huitzilopochtli, sin embargo, entiendo que el tema no se puede tratar tan a la ligera, puesto que tal suposición necesita una investigación más profunda que, por el momento escapa a los fines de este trabajo, pero se intentará lucidar en una investigación posterior.



Figura 14. Mural 1: Mujer preñada. Detalle del tocado.

Los *chalchihuites* son diseños polisémicos. Entre sus asociaciones se encuentra la de ser símbolo de lo precioso. Michel Graulich, en su investigación titulada *Mitos y rituales del México antiguo*, versa sobre el destino de los muertos dentro de la cosmovisión nahua, al que según entiende, estaría marcado por su comportamiento en vida. Al citar a los informantes de Sahagún, indica que en esta cultura se debía guardar una vida recta para tener una buena muerte, misma que posibilitaría una nueva vida. En ese sentido, eran los “... ‘preciosos del todo, los corazones puros’, los que ‘no habían conocido el polvo, la inmundicia, los que no habían gozado’, a los que morían combatiendo, ‘a los que el sol llamaba a su lado para una vida de placer y de júbilo’.”³⁹ Es así, que entre otras relaciones el *chalchihuite*, como emblema de lo precioso, quizá refería a la belleza de una vida y

³⁹ Graulich, Michel, *Mitos y rituales del México antiguo*, Madrid, Ediciones Istmo, Colegio Universitario, 1990, págs. 283-284.

corazón puros, requisito que garantizaría la dádiva del renacer. A decir de Sahagún,⁴⁰ del mismo modo que el uso de plumas en los tocados, los *chalchihuites* eran portados por los guerreros que demostraban destreza, valentía o eran protagonistas de grandes hazañas.

El uso del papel en los tocados también denota una actividad bélica. Graulich menciona el momento en que a su parecer se gesta esta práctica en tierras teotihuacanas:

Nanáhuatl fue revestido con adornos de papel, y según la Leyenda, se le cubrió con greda y con plumas. De ahí viene el hábito de vestir estrafalariamente al guerrero destinado al sacrificio. El destino de Nanáhuatl prefigura en buena medida el de los guerreros muertos.⁴¹

Así entonces, con los elementos de su tocado podemos ir perfilando el carácter guerrero del personaje y su carácter de deidad sacrificada.

Los pigmentos que se utilizaron para colorear su rostro en su mayoría se han desprendido, pero con lo que aún se conserva podemos distinguir que se utiliza el anaranjado para colorear la fosa nasal y la lengua (figura 15); con el rosa se representan huesos y aquí lo encontramos en las mandíbulas. Podemos percibir, además, dos franjas blancas que simulan hileras dentales, pero son necesarios análisis de laboratorio para saber cuál era el color con el que fueron pintadas. Se trazó una línea curva que nos marca la extensión en la mejilla de la cuenca ocular y el contorno de un diseño que semeja una puntiaguda nariz o un largo pico.

Se trata pues de un rostro descarnado, que porta una especie de máscara nasal y la lengua expuesta. Recurramos a la interesante propuesta de Sara Ladrón de Guevara⁴² sobre el tema de las esculturas llamadas *cihuateteo* a las que nos hemos referido con anterioridad

⁴⁰ Sahagún, fray Bernardino, *op. cit.*, Tomo II, Libro VI, Capítulo III, pág. 487.

⁴¹ Graulich, Michel, *op. cit.*, pág. 133.

⁴² Ladrón de Guevara, Sara, "Mi hijo, mi escudo" en *CONTRAPUNTO*, no.1, enero – abril de 2006, pags. 22-31.

(figura 11). Las representaciones escultóricas de mujeres muertas en parto no son una creación original y privativa de El Zapotal. Se encontraron piezas similares procedentes de sitios como El Cocuite y Dicha Tuerta en Veracruz, lo que nos hace entenderlas como parte de un complejo regional.



Figura 15. Mural 1: Mujer preñada. Detalle del rostro.

Las efigies encontradas en El Zapotal sostienen con la mano izquierda objetos a los que antes del estudio de Ladrón de Guevara se habían identificado como incensarios (figura 16). Sin embargo, la autora propone que no se trata de incensarios, sino de bultos mortuorios.⁴³ Los objetos están coronados con cabezas o máscaras de intrigantes diseños antropomorfos, zoomorfos y fantásticos. Entre ellas, la de la figura 16 llamó mi atención por su enorme pico o nariz, semejante a la máscara del personaje del Mural 1.

López Austin indica que “La muerte -que es una forma de posesión- da al muerto los caracteres del dios que lo ha poseído. Quien posee a otro ser y el poseído, y quien ingiere a otro ser y el ingerido, adquieren igual naturaleza.”⁴⁴ Lo anterior me sugiere que, en la

⁴³ Ladrón de Guevara, Sara, “Mi hijo, ... *op. cit.*, pags. 25-26.

⁴⁴ López Ausin, Alfredo, *op. cit.*, pág. 303.

representación pictórica (figura 10), se representa una mujer que experimenta el proceso de renovación de una vida en su vientre y, con tal empresa en sus entrañas, comparte la esencia divina que le corresponderá al nuevo ser, y quizá sea por esta razón que es ella quien porta la máscara ritual de alguna deidad regente.

Las efigies de El Zapotal, llamadas *Cihuateteo* tienen el vientre flácido, como si hubiesen parido. La propuesta de Ladrón de Guevara, es que lo llevan con ellas, cargan el bulto mortuorio, enmascarado con las representaciones de la esencia divina.



Figura 16. Representación de bulto mortuorio. Museo de Antropología de Xalapa. Claudia Loera. Noviembre, 2008.

Por su forma, la máscara nasal podría compararse con el hocido alargado del tapir, se constituye de una trompa prensil o probóscide que usa principalmente para arrancar las hojas, hierbas y raíces que conforman su alimento (figuras 17a y 17b).⁴⁵ Esta trompa resulta especialmente útil para recolectar plantas acuáticas en los pantanos donde suele pasar parte del día. También le sirve para coger agua y para enfrentarse a otros machos en época de

⁴⁵ Las imágenes se obtuvieron de la página [www.northrup.org/.../tapir/low/tapir%20\(10\).jpg](http://www.northrup.org/.../tapir/low/tapir%20(10).jpg) en marzo de 2009.

apareamiento. Los tapires habitan en regiones selváticas húmedas y su depredador más común en América es el jaguar. Sin embargo, la relación simbólica que pudiera establecerse con esta especie se estudiará en otro espacio por sobrepasar los límites de esta investigación. En esta ocasión bastará con indicar su presencia en esta ubicación geográfica su comportamiento en su entorno natural y su similitud formal.



Figuras 17a y 17b: Tapir o Danta.

Debo precisar la ambivalencia simbólica del vientre abultado. A partir de la observación de la naturaleza, el hombre antiguo estructuró una visión dual del mundo circundante. Guiado por un sistema calendárico que regulaba los periodos estacionales, configuró un ciclo constante de vida y muerte. En cualquiera de las cosmovisiones mesoamericanas, la concepción dual está presente, forma parte del “núcleo duro”, llamado así por López Austin, y las antiguas culturas prehispánicas lo representaron en soportes cerámicos, pictóricos y escultóricos. Un ejemplo del concepto vida-muerte, es una pequeña máscara de barro procedente de Tlatilco, en la que podemos ver que la mitad del rostro está descarnada, en tanto que la otra mitad tiene carne y una parte de la lengua aflora entre los labios. En el

Mural 1 (figura 18) se personifica esta ambivalencia, la muerte ha alcanzado al cuerpo de la madre, pero en su vientre se gesta lo que se convertirá en una nueva vida.⁴⁶



Figura 18. Mural 1: Mujer preñada.

A causa de la erosión, no es posible distinguir si el atuendo de la divinidad cubría su pecho o si portaba sólo una falda con una orla amarilla en la parte inferior. Magaloni Kerpel,⁴⁷ a través del análisis visual de la imagen, piensa que es probable que su vestimenta haya sido pintada en color blanco,⁴⁸ lo que concordaría temáticamente con el simbolismo de dicho color entre los popolucas,⁴⁹ quienes lo asocian con la muerte y la transformación.

⁴⁶ Roberto Martínez argumenta una idea interesante cuando dice que, el *teyolia* es el ánima-corazón que “entre los mayas sobrevive a la muerte para dirigirse al inframundo. Y es ésta quien, según el parecer de algunos pueblos chiapanecos, tras haber sido limpiada de toda su vida anterior se convierte en una suerte de semilla renovada y lista para ser reinsertada en el útero de una mujer.”, en Martínez González, Roberto, *op. cit.*, pág. 164. Esta creencia de algunos pueblos chiapanecos, robustece lo planteado para el personaje femenino preñado del Mural 1, en el que encontramos a una especie de “muerte embarazada” que en este sentido entrañaría el ánima-corazón de una vida pasada, purificada y transmutada en una nueva semilla en espera del renacer, es decir, es el elemento que asegura la continuidad de los ciclos.

⁴⁷ Conversación personal.

⁴⁸ Suzan Morales, Adelina en su investigación dedicada al estudio del simbolismo de las esculturas de El Zapotal, indica que el atuendo característico de las Cihuateteo es un *quezquémel* blanco, una nariguera de media luna, un sonajero (sic) de niebla o *ayochicahuaztli*, una serpiente bicéfala en la cintura, el torso desnudo, y el rostro pintado de color blanco. Piensa que la suma de las anteriores características, más la falta

Por otra parte, en el Libro VI de la *Historia General de las Cosas Nueva España*, se menciona la oración que pronunciaban los padres de las mujeres muertas en parto, dirigida a sus hijas, para que con sus lenguas le suplicaran a la deidad que les proporcionara una vida mejor:

...Hija mía muy amada, ruégote que nos visites desde allá, pues que sois mujer valerosa y señora, pues que ya estáis para siempre en el lugar del gozo y de la bienaventuranza, donde para siempre habéis de vivir. Ya estáis con nuestro señor, ya le veis con vuestros ojos y le habláis con vuestra lengua. Rogalde por nosotros. Habladle para que nos favorezca y con esto quedamos descansados.⁵⁰

La intervención divina era muy importante para los antiguos mexicanos. Implorar a estas deidades su ayuda para la obtención de dádivas con númenes de mayor jerarquía parecía ser un recurso frecuente; es así que quizá estas relaciones comunicativas podrían tener su representación simbólica en la lengua.

En el dibujo reconstructivo, podemos distinguir los brazos del personaje extendidos al frente, con la silueta de muñequeras redondeadas, y empuñando en ambas manos el mango de objetos de cuerpos ondulantes (figura 19). En una de las esculturas que forma parte de este complejo regional, se representó un objeto con semejanza formal al de la muestra pictórica (figura 20a, creo importante decir que me fue imposible encontrar más ejemplos de objetos con forma ondulante).

de un antebrazo en uno de los entierros femeninos del lugar, vinculan el sitio ceremonial con el oeste, con un simbolismo mítico religioso propio de la cultura nahua. Suzan Morales, Adelina, *La muerte en el Zapotal: el simbolismo de sus esculturas*, Tesis, Xalapa-Veracruz, Universidad Veracruzana, 1997, pág. 51

⁴⁹ Munch, Guido, "Cosmovisión y Medicina Tradicional entre los Popolucas y Nahuas del Sur de Veracruz", en Ochoa, Lorenzo y Lee, Thomas A. Jr. (editores), *Antropología e Historia de los Mixe-Zoques y Mayas. Homenaje a Frans Blom*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Brigham Young University, 1983, pág. 370.

⁵⁰ Sahagún, Fray Bernardino, *op. cit.* Tomo II, Libro VI, Capítulo XXIX, pág.614.



Figura 19. Mural 1: Mujer preñada.
Detalle de manos.



Figura 20a. Escultura de Cihuateo. Objeto con apariencia de maraca y 20b detalle. Muñequera de otra escultura del mismo complejo.

A mi entender, una de las posibilidades es que se trate de maracas, instrumentos usados en rituales de fertilidad⁵¹ estrechamente relacionados al simbolismo de estas divinidades guerreras. Sin embargo, como parte de la ofrenda del sitio se encontraron esculturas de menor talla a las que se les define como “Caritas Sonrientes” (figura 21). También son parte de un complejo regional y se les ha relacionado simbólicamente con los ritos agrícolas.

Algunas de estas piezas portan objetos definidos como maracas, que aunadas a las lenguas brotadas, se asumen como gestos invocatorios de lluvias y fertilidad.⁵² Pero son objetos de formas ovaladas, representativamente distintos a los que encontramos en el mural. La carencia de policromía tanto en la obra pictórica como en la pieza escultórica nos dificulta un poco más la comparación entre ambas, y por lo tanto su identificación.

⁵¹ “La sonaja (sic) encierra semillas que, al chocar unas con otras, imitan los ruidos de la lluvia y la tormenta”. Paz, Octavio y Medellín Zenil Alfonso, *Magia de la Risa*, Xalapa-México, Universidad Veracruzana, 1962, págs. 19-20.

⁵² Planchart Licea, Eduardo, *Lo sagrado en el arte: la risa en Mesoamérica*, Xalapa, Ver., México, Universidad Veracruzana, 2000, pág. 169.



Figura 21. Escultura que forma parte del complejo de las “Caritas Sonrientes”.

En las líneas dedicadas a la fiesta del mes de *Panquetzaliztli*, de la que ya hemos referido su importancia (en la que encontramos las plumas amarillas en los tocados de las mujeres que serían dadas en sacrificio), se menciona que los dueños de los esclavos “cantaban y tañían y tocaban las sonajas (sic)”, no bailaban, sólo tocaban y cantaban. Además se menciona un poco más adelante que “... el tercer día, al cual llamaban *chonchayocacalihua*, que quiere decir ‘escaramuza de zaharrones’, componían uno de zaharrón, con unos malandranes* y carátulas espantables...”⁵³ Las dos citas anteriores nos mencionan el uso de dos tipos de objetos ceremoniales que podrían también estar presentes en nuestro personaje pictórico: las maracas y la máscara.

Es necesario agregar un aspecto más. En la cultura nahua se tenía la creencia de que en la región oeste se ubicaba el *Cihuatlampa*, el lugar donde habitan las Cihuateteo. Del lado oeste del adoratorio se encontraron las esculturas dedicadas a la deidad y, sin embargo, el personaje pictórico fue representado con orientación este (figura 8).

⁵³ Sahagún, fray Bernardino, *op. cit.*, Tomo I, Libro II, Capítulo XXXIV, pág. 253.

Una explicación probable sería que cuando el Sol se traslada al Inframundo, la estructura de visión vertical del universo se invierte, en el sentido de que “mientras en la tierra era de noche, el sol alumbraba en el Mictlan”.⁵⁴ Así, todas las cosas estarían ordenadas en posición inversa, correspondiendo al este el oeste y viceversa.

A continuación trataremos el mural 2, en donde se representó un personaje masculino que dialoga con el personaje que acabamos de estudiar a manera de reflejo, como un discurso paralelo entre el este y el oeste.

⁵⁴ Sahagún citado por González Torres, Yólotl, *El culto a los astros entre los mexicas*, México, Secretaría de Educación Pública- SETENTAS, 1979, pág. 78.

MURAL 2: DIGNATARIO

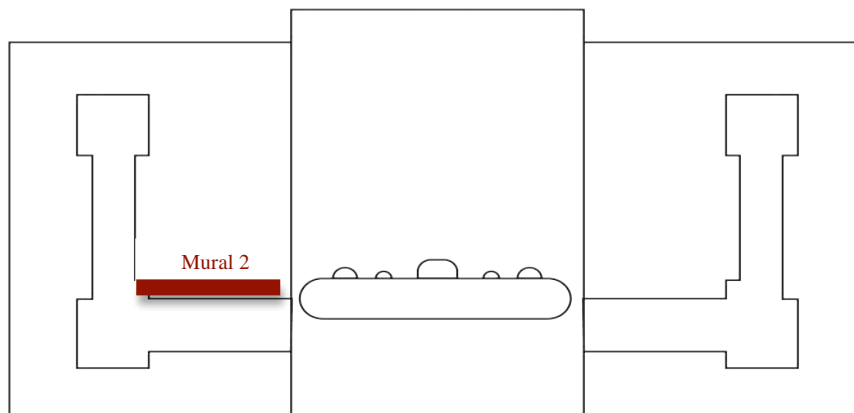


Figura 22. Mural 2: Dignatario. Planta del adoratorio.

En el mural 2, correspondiente al interior suroeste (figura 22), está representado un personaje masculino descarnado, en perfil izquierdo, sobre un fondo rojo cercano al guinda y parado con la pierna derecha al frente simula caminar sobre una banda amarilla que delimita el espacio inferior. En la figura 23 muestro la fotografía tomada por Eumelia Hernández en 2001, en la que se posibilita conocer cuál era la condición general del mural en ese periodo. Y en la figura 24 yuxtapongo a la imagen original mi propuesta de dibujo reconstructivo.

La posición del personaje en el discurso narrativo pictórico puede orientarnos para su posible identificación. Se ubica del lado izquierdo de la efigie de la deidad de la muerte (figura 22). Si suponemos como cierta la teoría que alude a la inversión en la perspectiva del plano vertical del universo, este personaje que ha sido representado pictóricamente en la región oeste, en realidad estaría posicionado al este del cosmograma. Así entonces, supondríamos también que se trata de la prosopopeya de un guerrero. Los guerreros eran personajes de alto rango social, que se convertían en deidades al morir y fungían como acompañantes cotidianos del Sol.



Figura 23. Mural 2: Dignatario. Foto: Eumelia Hernández, 2001.



Figura 24. Mural 2: Dignatario. Dibujo reconstructivo: Claudia Loera, 2008.

La erosión en la parte superior del muro y el desprendimiento de la capa pictórica, nos muestran un tocado fragmentado, que por algunas líneas que se elevan, podemos suponer que debió tener mayor tamaño. Entre el trazado de los diseños aún percibimos el azul, rojo y amarillo que se utilizaron para colorearlo (figura 25). Frente al rostro se encuentra el contorno cuadrado de una corta tira de papel (indicada con la flecha), que como vimos con anterioridad, es usado comúnmente por guerreros en los tocados.



Figura 25. Mural 2: Dignatario. Detalle. Tocado.

El proceso de la pérdida de materia o descarnamiento podemos distinguirlo en su rostro, brazos y piernas (figuras 26, 27 y 28). El rosa pálido, usado para pintar el hueso desnudo, aún es perceptible en la mandíbula y en ambos brazos. Suponemos que las piernas están descarnadas, por lo que queda de una franja oscura que corre verticalmente por el interior de la pierna trasera. En los murales, el color anaranjado es utilizado para representar carne, separación de huesos o el interior de algún objeto. En el Mural 2 podemos verlo en la parte superior del rostro y marcando la separación de los huesos (radio y cúbito) de ambos brazos.

La representación de huesos tiene relevancia simbólica en el pensamiento mesoamericano: son generadores de vida, tal como las semillas que al ser depositadas bajo

la tierra originan el alimento. En opinión de Lopez Austin “Los antiguos nahuas creían que la fuerza vital residía en los huesos. No sólo esto, sino que parte de la fuerza sobrenatural que habían tenido los hombres-dios quedaba almacenada en sus restos óseos”⁵⁵



Figura 26. Detalle. Rostro.



Figura 27. Detalle. Brazo
Mural 2: Dignatario.



Figura 28. Detalle. Piernas

En las figuras 27 y 28 es posible distinguir que el personaje usa muñequeras y calzado. Estos accesorios eran usados por personas de elevada jerarquía, tales como sacerdotes, gobernantes, guerreros, entre otros; como podemos confirmarlo al citar nuevamente los textos de Sahagún, en una oración pronunciada por los sacerdotes pidiendo a Tezcatlipoca diera buena fortuna a un gobernante que recién asumía su cargo y en donde se menciona parte de su ornamento:

...Ya, señor, le habéis adornado las manos y los pies y la cabeza, orejas y bezos con barbote y orejeras y con brazaletes y con cuero amarillo para las gargantas de los pies...⁵⁶

De tal manera sabemos que la posición del personaje era privilegiada y justifica su presencia en la estructura narrativa, puesto que los númenes guerreros, tanto del género femenino (las llamadas *Cihuateteo*), como del masculino, forman parte de la corte de la

⁵⁵ López Austin, Alfredo, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pág. 173.

⁵⁶ Sahagún, fray Bernardino, *op. cit.*, Tomo II, Libro VI, Capítulo IV, pág. 491.

deidad solar, que como se verá, tiene una importante presencia en el discurso pictórico narrativo.

Los artistas prehispánicos agregaron otros elementos plásticos que nos indican el rango del personaje. De la cintura, sobre su faldellín (figura 29), descende una silueta serpentina (señalada con la flecha). Por los referentes escultóricos, es lógico suponer que efectivamente se trata de la cabeza y parte del cuerpo de una serpiente.



Figura 29. Mural 2: Dignatario. Detalle. Faldellín con elemento serpentino.

Para explicar la presencia del ofidio me ha sido de utilidad el contexto regional, y por eso pienso que debemos reseñar lo siguiente: líneas arriba se hizo hincapié en que hay datos para suponer que la sociedad que habitó El Zapotal durante el tiempo de la creación de la obra (siglos VI al IX d. C) tuvo filiación lingüística mixe-zoqueana.

Guido Munch, en el artículo titulado *Cosmovisión y medicina tradicional entre los popolucas y nahuas del sur de Veracruz*,⁵⁷ menciona a la deidad centralizadora de atributos llamada *Chane* (que también fue relacionada con el sitio por Wyllie⁵⁸) quien según la cosmovisión popoluca contemporánea, gobierna los planos central e inferior del eje vertical. Como lo indica el autor, esta deidad es dueña de la tierra, el agua, los vegetales, los

⁵⁷ Munch, Guido, *op. cit.* pág. 372.

⁵⁸ Wyllie, Cherra, *op. cit.* pág. 7.

minerales y controla a la humanidad tanto en la tierra como en su paraíso. La vía de comunicación entre deidad y los hombres es la Ceiba Sagrada a la que se considera, la puerta de los *Chaneque*.

Habita en el mundo subterráneo, donde reina y comparte con otros seres sobrenaturales de menor rango, llamados *Chaneque*, la abundancia y su carácter de antropófago. *Chane* o *Chaneco* regula las relaciones sociales del hombre y su economía mediante premios o castigos, y se sirve de las serpientes para mantener el orden social. Los ofidios fungen de guardianes que muerden a quienes se apartan de las tradiciones. En el sur de Veracruz, estos reptiles denotan una variabilidad de simbolismos:

...la serpiente de cascabel y todas las culebras tienen relación con la fecundidad, el embarazo, el parto, la abstinencia sexual y el castigo sobrenatural a la transgresión de las normas del grupo. También se les atribuye poder sobrenatural, porque dan la facultad de curar a los *culebreros*. Se relaciona a las serpientes con la astucia, la inteligencia y la intuición. La serpiente es un emblema acuático que regenera periódicamente la naturaleza, es fuente de sabiduría, abundancia y riqueza. Se considera que el hombre al morir es devorado por la gran serpiente de cascabel dueña de los siete cielos, la cuál hace que renazca nuevamente su espíritu en el paraíso.⁵⁹

De esta manera, aún cuando es difícil precisar el papel de los ofidios en la cultura del periodo Clásico Tardío, a través de la etnohistoria tenemos conocimiento de la estrecha cercanía que guardaban con las deidades del Inframundo, en una relación servicial, como vínculo entre hombres y designios celestiales, así como de sus connotaciones simbólicas compartidas por las culturas mesoamericanas. Como lo apunta Munch, las serpientes están asociadas con la fecundidad, el embarazo y el parto, conceptos que privan en los dos murales que hemos estudiado y que justifican de esta manera su representación en las escenas pictóricas en el contexto del Inframundo.

⁵⁹ Munch, Guido, *op. cit.*, pág. 373.

Un elemento más nos arroja información sobre la identidad del personaje representado. Este diseño se encuentra sobre su espalda, se trata de un objeto de contorno ondulante del que desciende la silueta de lo que podría ser un lienzo con la forma de un rectángulo alargado (figura 30). Con sinuosa apariencia, tiene similitud formal con un incensario que lleva entre sus piernas una escultura que representa a un personaje masculino acucillado y que forma parte de la ofrenda encontrada en el sitio (figuras 31 y 32).



Figura 30. Mural 2: Dignatario.
Detalle. Objeto de silueta
ondulante.



Figura 31. Hombre acucillado
con incensario. Escultura de El
Zapotal

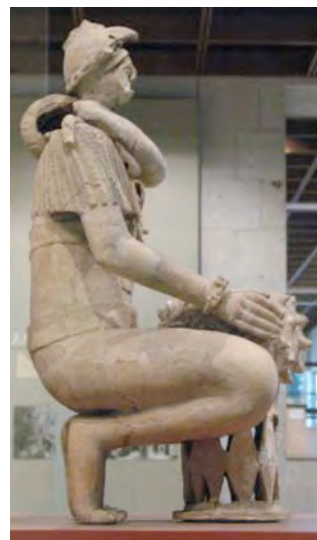


Figura 32. Perfil de hombre
acucillado con incensario. Escultura
de El Zapotal.

En el área maya los incensarios suelen ser de dos tipos, los llamados compuestos y los individuales. Sus diseños pueden incluir motivos geométricos con aplicaciones de forma cónica que han sido interpretadas como las espinas de la ceiba (sistema de representación que pienso está plasmada en el mural) ó figuras modeladas, esculpidas o pintadas de

deidades y antepasados.⁶⁰ Para la súplica de dádivas divinas se empleaba la combustión de resinas vegetales durante los actos rituales, Martha García Cuevas piensa que era de esta manera, porque el humo producido además de constituirse como una ofrenda se establecía también como un medio de comunicación con las deidades a las que se veneraba. La savia de los árboles en tanto “sangre vegetal” se equiparó simbólicamente a la sangre humana y ambas como esencias de la vida fueron ofrendadas al fin de mantener el equilibrio y la reproducción del cosmos.⁶¹

El significado de la quema de resinas vegetales es un aspecto de enorme complejidad, para nuestros fines baste con decir que es muy probable que el objeto que lleva sobre la espalda el personaje de este mural, es un incensario ornamentado con picos que hacen alusión a las espinas de la ceiba, asociación que se remonta en el área maya al Clásico Temprano y se relaciona a su vez con el eje central del cosmos.

Las mismas aplicaciones cónicas o puntas de ceiba forman parte de otros incensarios encontrados en El Zapotal (Figuras 33 y 34). La pieza de la figura 34 tiene la representación de una mujer ataviada con un faldellín mostrando el torso desnudo, porta sobre la espalda a manera de *mecapal* un bulto de forma cilíndrica, que conforma el cuerpo del brasero y sobre el que se encuentran las espinas de la ceiba. Llama la atención que en este ejemplo se de la ilusión de que el objeto esté siendo transportado sobre la espalda, como en el caso del personaje pictórico.

⁶⁰ El tema de los incensarios está fundamentado en la investigación de Cuevas García, Martha, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.

⁶¹ Cuevas García, Martha, *op. cit.*, pág. 24.

Como se dijo líneas arriba, Guido Munch⁶² menciona que entre los popolucas del sur de Veracruz, la Ceiba Sagrada es la vía de comunicación entre la deidad de la muerte llamada *Chane* y se considera la puerta de acceso de los *Chaneque* en el eje vertical. Este árbol está posicionado en el punto central del cosmograma, es el *axis mundi*. Dentro de los códices prehispánicos podemos encontrar variabilidad de representaciones de las fauces del monstruo de la tierra cuyo cuerpo se levanta como el tronco de un árbol. Un ejemplo muy claro lo tenemos en la lámina 69 del Códice de Dresde (figura 35), donde la representación de este árbol incluye los motivos identificados como espinas de ceiba.⁶³

Así entonces, el personaje del mural 2 lleva a cuestas un incensario, elemento polisémico, símbolo de comunicación entre deidades y hombres, vinculado a su vez con el árbol cósmico que está situado en su eje central. Por tal motivo este elemento es el de mayor carga simbólica en el mural y por el que podríamos identificar al personaje como un dignatario⁶⁴ con énfasis en sus cualidades guerreras.



Figura 33. Incensario de El Zapotal. Museo de Antropología de Xalapa.

⁶² Munch, Guido, *op. cit.* pág. 372.

⁶³ Alfredo Barrera Vázquez llama a esta figura como ceiba raíz-cipactli., “La ceiba-cocodrilo”, en *Anales*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Época 7ª., Tomo V (1974-1975), 53 de la colección, 1976, pág. 198.

⁶⁴ La vinculación de dignatarios con el árbol cósmico se discutirá más adelante.

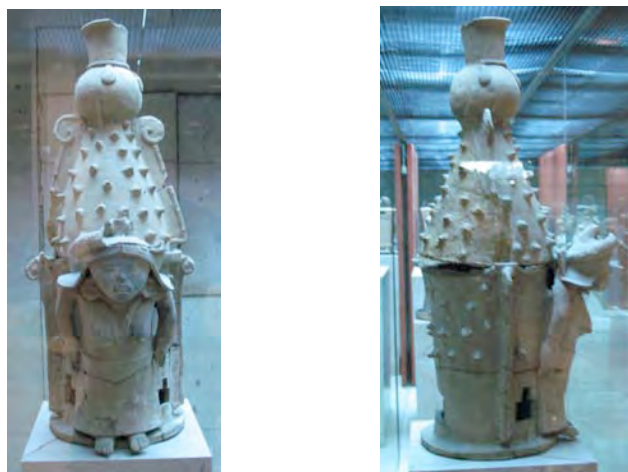


Figura 34. Incensario de El Zapotal. Museo de Antropología de Xalapa.



Figura 35. Ceiba-cocodrilo. Códice Dresde, LXIX. Tomado de Alfredo Barrera Vázquez (1976).

Antes de continuar con el siguiente capítulo, es importante resaltar la estrecha relación simbólica que existe entre la pinturas y las esculturas del lugar, como lo hemos podido notar hasta el momento en elementos como la máscara de nariz alargada, asociada a la representación de bultos mortuorios, las maracas y el incensario.

MURAL 3: DEIDAD DE LA MUERTE

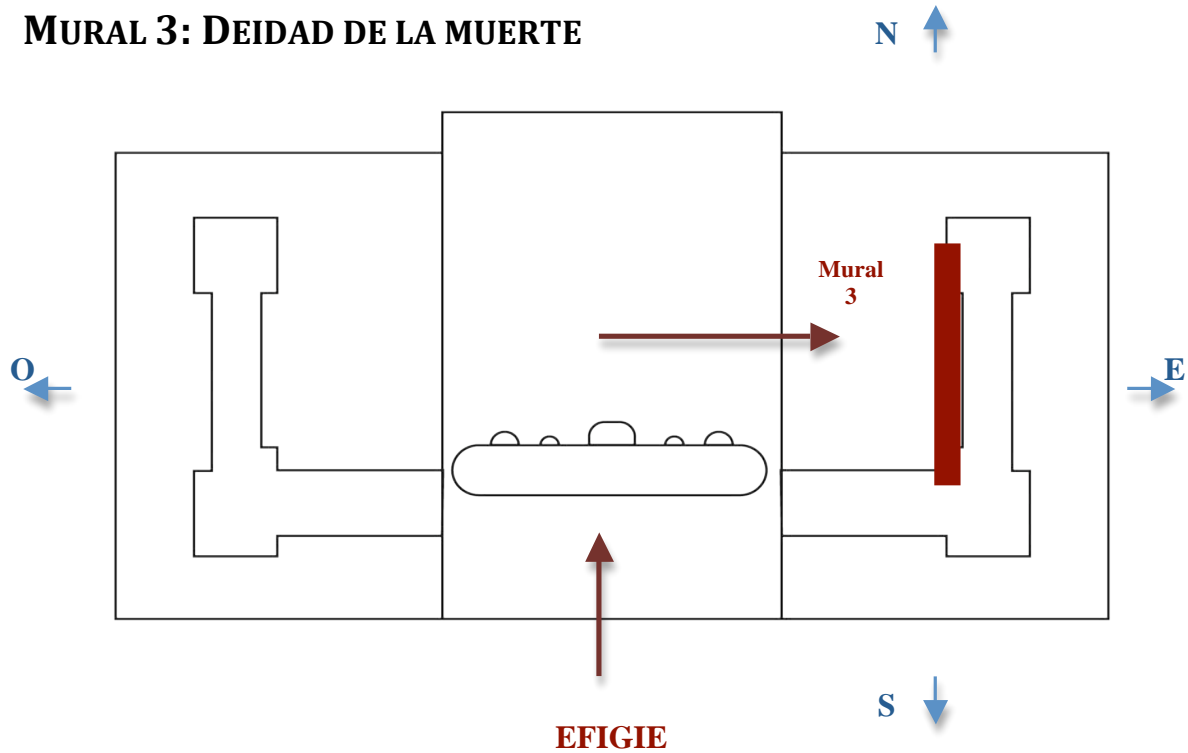


Figura 36. Mural 3: Deidad de la muerte. Planta del adoratorio.

En el mural 3, que corresponde al interior este, se representaron dos personajes. Por motivo de importancia jerárquica en la narración, describo primero al que se encuentra del lado derecho de la vista del espectador, es decir, en la esquina sureste del mural. Al igual que en los casos anteriores, presento la fotografía de Eumelia Hernández (figura 37), y en la siguiente imagen (figura 38) agrego mi propuesta de dibujo reconstructivo.

Le otorgo mayor rango al personaje de la derecha, primero: por ser la obvia representación de la deidad de la muerte; segundo, por ser de mayor dimensión que el personaje que lo acompaña en la escena. Se plasmó sentado sobre un banquillo y mirando hacia la izquierda. Se trata de la figura de un ser descarnado, con excepción del pie

izquierdo (el único representado) al que incluso podemos verle una uña (figura 39).⁶⁵ La configuración de seres sin carne fue una práctica común en Mesoamérica, en opinión de Eduardo Matos Moctezuma, las representaciones de esqueletos o de cráneos podemos encontrarlas desde el Preclásico,⁶⁶ un ejemplo magnífico lo tenemos en la Estela 50 de Izapa, Chiapas (entre 300 y 50 a. C), en la que vemos un esqueleto sentado que parece tener una máscara sobre el rostro y de cuyo vientre surge un elemento al que el autor describe como un cordón umbilical, que remata en la pequeña figura de un personaje al que percibe como símbolo y evidencia de que de la muerte deviene la vida (figura 40).⁶⁷



Figura 37. Foto: Eumelia Hernández, 2001.

⁶⁵ En la cita 16 del texto de Martínez González, Roberto, *op. cit.*, pág. 161, refiere que entre los tzotziles se considera que las uñas, los orines y todo lo que ha estado en contacto con el cuerpo contienen tanto *k'al* (cierto elemento calórico) como *ch'ulel* (ánima). Los teenek (huastecos), por su parte, piensan que cabellos y uñas asimilan al *ch'ichiin* (elemento calórico), en el sentido de que son partes vivas del cuerpo que se desprenden de este.

⁶⁶ Matos Moctezuma, Eduardo, "Costumbres funerarias en Mesoamérica", *Arqueología Mexicana*, México, Vol. VII, N° 40, pág. 12-19.

⁶⁷ Matos Moctezuma, Eduardo, *op. cit.*, pág. 13.

El mural representa, al igual que la Estela de Izapa, una proyección lateral de la muerte. Es importante recordar que es el Señor de la Muerte el que tutela el recinto, materializado en la efigie cerámica que ocupa el centro del adoratorio (figuras 36 y 5). Tanto en la pintura mural como en la escultura, está en la misma posición sedente pero en cada soporte representa una escena distinta, que justifica las variantes en su representación iconográfica. Quizá se trate de la deidad citada por Munch⁶⁸ o identificada por Wyllie,⁶⁹ llamada *Chane* o *Chaneco*, quien según la cosmovisión popoluca contemporánea gobierna los planos central e inferior del eje vertical del universo.

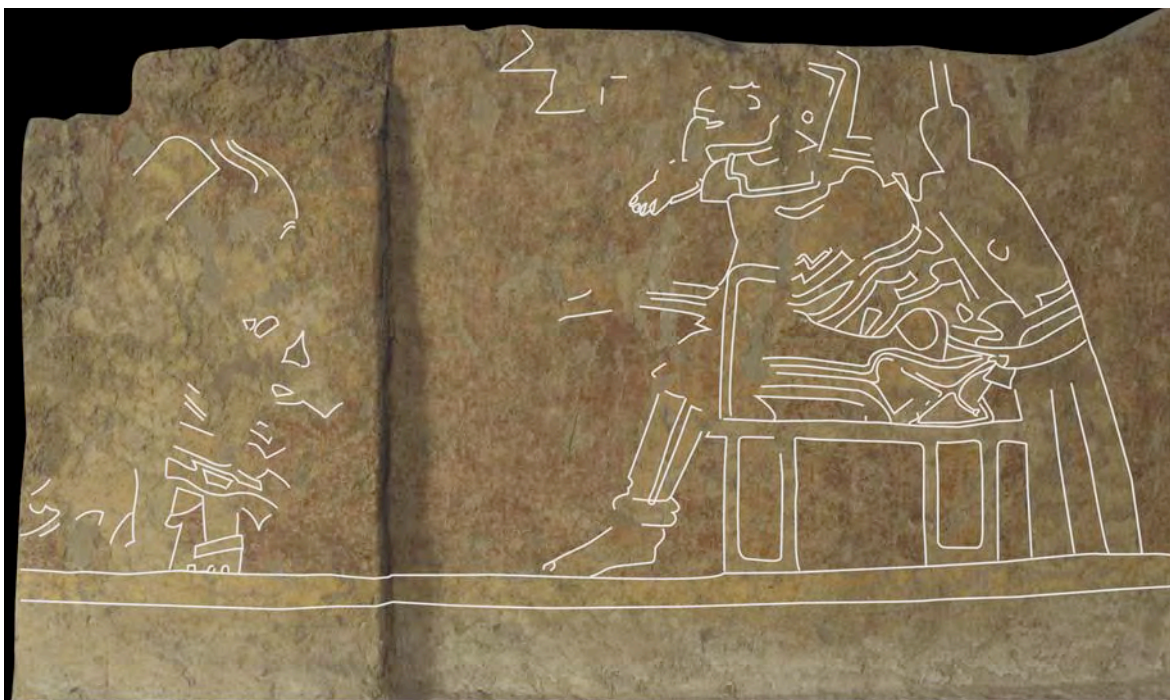


Figura 38. Dibujo reconstructivo: Claudia Loera, 2008.

Como se había mencionado, *Chane* es el antiguo dios de la tierra y el agua, dueño del Inframundo y los animales. Puede tomar apariencia de persona o animal para espantar al individuo, capturar su alma y devorarla. La observancia de las normas culturales del grupo

⁶⁸ Munch, Guido, *op. cit.*

⁶⁹ Wyllie, Cherra, *op. cit.*

garantiza el éxito de la vida sobre la tierra y, después de la muerte, el goce de la gloria. Es el patrón de los brujos malos, los adivinos y bandidos.⁷⁰

Pero veamos hacia donde nos lleva la imagen. El dorso del personaje está inclinado hacia el frente, apoya el codo sobre la rodilla mientras extiende la mano, como si fuera a dar o recibir algo (figura 41). Saliendo por debajo de sus costillas se dibuja una forma ovalada, iluminada del mismo tono anaranjado que los artifices de El Zapotal utilizan, entre otras cosas, para representar carne (figura 42).

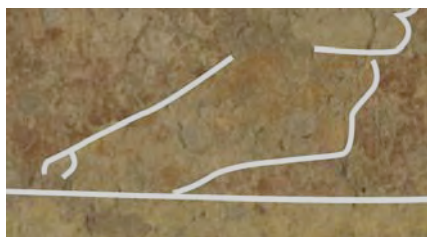


Figura 39. Mural 3: Deidad de la muerte. Detalle.



Figura 40. Estela 50 de Izapa, Chiapas. Museo Nacional de Antropología.



Figura 41. Mural 3: Deidad de la muerte. Detalle.



Figura 42. Mural 3: Deidad de la muerte. Detalle: Hígado.

⁷⁰ Munch, Guido, *op. cit.*, págs. 373-374.

Con esta figura u órgano podemos hacer algunas asociaciones. Actualmente el Museo de Antropología de Xalapa exhibe en la sala dedicada a la cultura huasteca una escultura de la región de Tempoal, Veracruz, fechada entre el 1200 -1521 d. C. Se describe como la representación de un jorobado descarnado (figuras 43a y 43b) que en la cavidad torácica muestra entre sus costillas un órgano al que han definido en la ficha descriptiva como “corazón”. El personaje está acucillado y presenta en ambas manos pedernales o cuchillos para el sacrificio y un tocado cónico.

La escultura es más tardía que la pintura, sin embargo, es interesante la similitud de la posición flexionada al frente que ambos personajes asumen, así como el hecho de que expongan un órgano entre las costillas, tal elemento nos resulta significativo porque podría tratarse de una convención iconográfica del área.

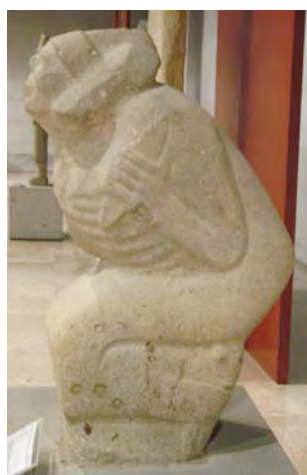


Figura 43a. Escultura de Tempoal Veracruz.
Foto: Claudia Loera Loera. Noviembre de 2008.

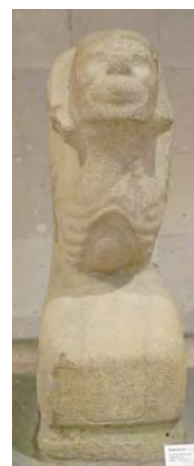


Figura 43b. Escultura de Tempoal Veracruz.
Foto: Claudia Loera Loera. Noviembre de 2008.

Dentro del mismo museo encontramos otro ejemplo. Se trata de la escultura llamada “Dos Lagarto”, pertenece a la cultura huasteca y proviene de Cuilotitla, municipio de Chicontepec, Veracruz; fechada entre 1000 y 1521 d. C. (figuras 44a y 44b). Se piensa que el personaje representa la dualidad vida-muerte erguida sobre dos mujeres. Para nosotros es

importante, porque en su torso descarnado nuevamente nos encontramos con el órgano de forma oval entre sus costillas.

La identificación de estas piezas refuerza la existencia de conceptos panmesoamericanos de la muerte, donde la iconografía del Golfo de México pudo haber ejercido influencia, ya que dentro del periodo Postclásico es posible encontrar representaciones similares en obras escultóricas de otras áreas de Mesoamérica, donde destacan las piezas del Templo Mayor en Tenochtitlan (figura 45), así como algunas imágenes en códices.⁷¹



Figura 44a

Figura 44b.

Figura 45. Mictlantecuhtli.

Museo de Antropología de Xalapa.

Museo de Antropología de Xalapa.

Museo del Templo Mayor, INAH

⁷¹ Desde que fue identificado en distintas imágenes prehispánicas, un órgano proyectado hacia el exterior de la caja torácica, comenzó una velada discusión entre especialistas para la identificación del órgano en cuestión. Eduard Seler fue el primer investigador en notarlo al analizar las láminas del *Códice Mendocino*, observó la presencia de un corte horizontal en el pecho en el esquelético traje de *Quetzaltzitzimitl* a través del cual emerge lo que interpretó como “un corazón o sangre”. La polémica se da en que si bien es cierto que en ocasiones Mictlantecuhtli es representado con un corazón saliendo del torax, en la mayor parte de los casos es el hígado el que aparece en esta posición. Se ha señalado correctamente que el corazón tiene una forma convencional en la iconografía prehispánica que no corresponde con el órgano de los atuendos de *Quetzaltzitzimitl*

Hermann Beyer señala que en el ejemplo de Seler, lo que pende es un hígado. Llegó a esta conclusión tras analizar fonéticamente un topónimo dibujado en la lámina X del *Códice Mendocino*. Tiempo después otros investigadores han coincidido con la identificación de Beyer: Alfonso Caso lo hizo al examinar el órgano que sujeta con sus garras el búho del Cuauhxicalli del Dios de la Muerte; María de los Ángeles Ojeda Díaz reconoció también este órgano en las caras 1, 2, 3 y 6 de la Piedra de Itzpapálotl y el las imágenes de Tzitzimitl contenidas en las láminas 40r del *Códice Tudela* y 76r del *Códice Magliabechiano*. Más recientemente Henry B. Nicholson opinó que el órgano que pende del traje de *quetzaltzitzimitl*, estudiado originalmente por Seler, es un hígado.

Es difícil atribuir una asignación simbólica al elemento al que diferentes autores han definido como “hígado”. En conversación personal, Erik Velásquez García opina que algunos grupos mayences contemporáneos, como los ch’orti’s y tojolab’ales, consideran que el corazón se encuentra en un lugar impreciso de la parte media del cuerpo, donde realmente se ubica el estómago. Es decir, es posible que un corazón (en el sentido anímico) residiera en el hígado.

Un elemento iconográfico de la deidad de la muerte en el Mural 3, es una máscara zoomorfa con yelmo (figura 46) de cuya boca descende una línea curva que remata a la altura del cuello, con un elemento color anaranjado que tiene la forma de un pie pequeño que deja ver cuatro dedos.



Figura 46. Mural 3: Deidad de la muerte. Detalle.

Sin embargo, no podría precisar que efectivamente se tratara de esta extremidad ya que hasta el momento no he encontrado una imagen que guarde similitud formal con este diseño, y aún faltan investigaciones que profundicen sobre la representación iconográfica de pies cercenados. Sin embargo, López Austin cita a Sahagún para decirnos que las manos y los pies son símbolos que indican “el poder de obrar”. “Se hablaba por ejemplo de

los que no habían escondido sus manos, sus pies, esto es que siempre habían actuado en beneficio de los demás.”⁷²

En otras palabras, en la cosmovisión mesoamericana la muerte es parte integral de un ciclo en el que la purificación y germinación dan origen a la vida. La representación de un pie puede simbolizar que el personaje tiene la capacidad de seguir actuando en los diferentes niveles del cosmos y en los seres que habitan en ellos.

Un segundo personaje de menor jerarquía está representado en el mural; el tiempo, su técnica de elaboración y errores de conservación desembocan en la pérdida casi total de la capa pictórica. Los artistas de El Zapotal designaron para él un espacio de aproximadamente 50 centímetros de ancho, en una saliente del muro. Como se puede notar en el dibujo a línea (figuras 38 y 47), aún siguiendo los contrastes de color se rescatan escasos trazos. Ante tal circunstancia me parece que sería aventurado sugerir la definición de una forma para lo que los artífices prehispánicos representaron.

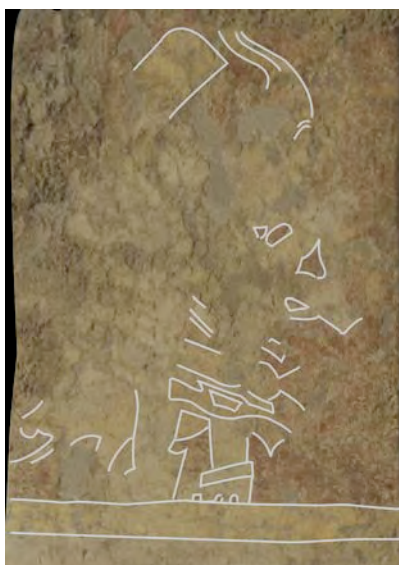


Figura 47. Mural 3: Deidad de la muerte. Personaje 2.

⁷² Apud. López Austin, Alfredo, *Los mitos del... op. cit.*, pág. 200.

Pese a ello, en estudios anteriores se ha interpretado como un pequeño enano en actitud servicial, quien según los hablantes mixe zoqueanos popolucas del sur de Veracruz creen, prestan servicio a *Chane*, Señor del Inframundo.⁷³ Si esto fuera así, quizá en el mural se pudo haber representado justo en el momento de recibir el mandato o entregar cuentas a la deidad de la muerte.

⁷³ Véase a Wyllie, Cherra, *op. cit.*, pág. 10. También puede consultar a Munch, Guido, “Cosmovisión y Medicina Tradicional ... *op. cit.*, pág. 374.

MURAL 4: DEIDAD DE LA MUERTE Y JUGADOR DE PELOTA

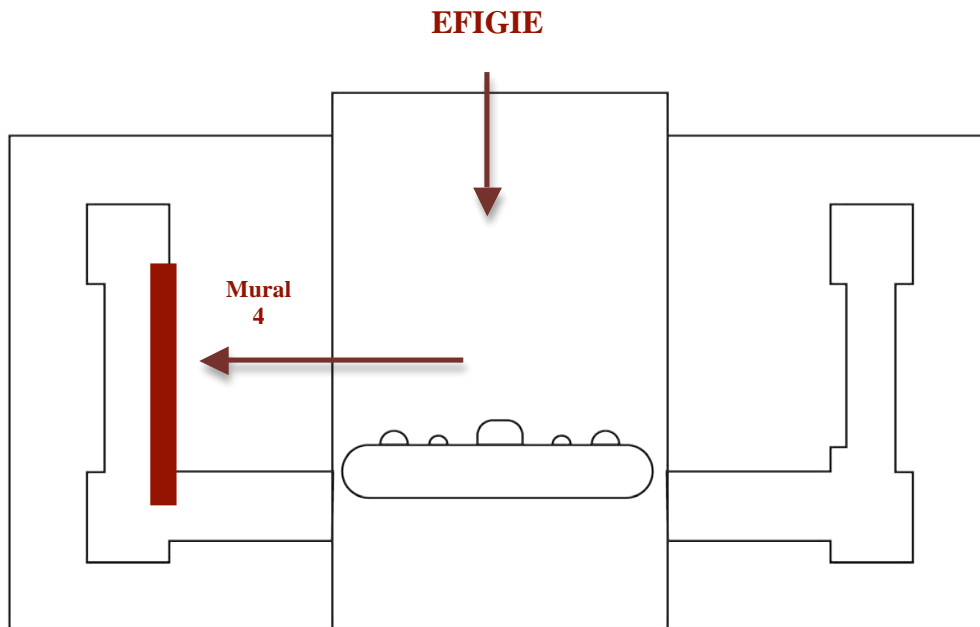


Figura 48. Mural 4: Deidad de la muerte y Jugador de pelota. Planta del adoratorio.

El mural 4, que corresponde al interior oeste sufrió una pérdida muy importante de material. Justo donde se encuentra este faltante fue representado el que consideramos es el personaje de mayor relevancia en la narración del mural: que es precisamente la deidad de la muerte en proyección lateral izquierda (figura 48). En la escena se pintaron dos figuras: el señor de los muertos sentado sobre un banquillo y una segunda, de talla menor, al que indentificamos como jugador de pelota. Para seguir con el orden iniciado en el mural 1, en la figura 49 se muestra la fotografía tomada por Eumelia Hernández y, en la figura 50, mi propuesta de dibujo reconstructivo.



Figura 49. Foto: Eumelia Hernández, 2001.



Figura 50. Dibujo reconstructivo: Claudia Loera, 2008.

Lo que se distingue en lo que aún se conserva de la imagen del numen es en apariencia muy similar a la representación del mismo personaje en el mural este (figura 51). Es decir, se trata de un ser descarnado con excepción de las manos (pintadas en anaranjado; en el caso de la mano izquierda, es posible distinguir la uña del pulgar) y el pie (el único representado y al que también se le dibujó una uña), en posición sedente; muestra un órgano (del que ya hemos definido sus cualidades polisémicas), descendiendo entre sus costillas. Por algunas líneas horizontales en la parte superior, suponemos que portaba tocado, aunque no podamos saber si en esta ocasión se trate de una máscara zoomorfa.

A pesar de la similitud entre los murales este y oeste, es evidente que se recreó una escena cosmogónica distinta. Asumo lo anterior porque hay diferencia en la posición sedente del mismo personaje, ya que, en el mural 4 la columna de la deidad parece erguida y se le pintaron ambos brazos y manos simulando movimiento. Además de que el personaje del que se acompaña también es de carácter disímbolo al del muro opuesto. Sin embargo, no hay duda de que a través del reflejo de la deidad en estos murales se establece un diálogo entre ellos y al mismo tiempo entre las regiones este y oeste.

Para abordar esta pintura, empecemos por comentar que a escasos cuatro kilómetros de El Zapotal se encuentra Cerro de las Mesas, otro sitio muy importante de la Mixtequilla y del que se rescataron algunas estelas que guardan relación formal con algunos elementos iconográficos de nuestro *corpus*.⁷⁴ Tal es el caso, por ejemplo, del asiento sobre el que reposa la deidad de la muerte. El banquillo se pintó en dos colores: uno de ellos, el que se utilizó para la plancha y el marco de las dos patas, se ha desprendido en su totalidad; el

⁷⁴ Adelina Suzan señala la presencia de Cerro de las Mesas desde el Formativo hasta el Postclásico y fecha su escultura en piedra labrada entre los siglos V y VI d. C. Suzan Morales, Adelina, *op. cit.*, pág. 16.

segundo color es el anaranjado, en el mismo tono que los artífices usaron para indicar el interior de algo, ya sea un órgano, separación de huesos o carne.



Figura 51. Mural 4: Deidad de la muerte. Detalle

En las estelas de Cerro de las Mesas se representaron imágenes de gobernantes.⁷⁵ En cada una, el personaje está diseñado en posición sedente, de perfil y ataviado suntuosamente. El banquillo o trono tiene mayor detalle en la figura 52, pero comparte un diseño estructural muy similar con el de la figura 53 y con el ejemplar de la pintura mural. Si la forma de este banquillo era la que se asignaba para el uso exclusivo de dignatarios, podríamos reforzar con este elemento la prestigiada posición jerárquica de la que gozaba el personaje plasmado en los muros de El Zapotal.

⁷⁵ Sara Ladrón menciona que los personajes representados en los relieves de Cerro de las Mesas tenían el cargo de dignatarios, y que este tipo de tronos eran los usados por los gobernantes durante el periodo Clásico Tardío. Ladrón de Guevara, Sara, “Tres tradiciones pictóricas en la Costa del Golfo”, *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Veracruz, México, Revista de la Universidad Veracruzana, julio-septiembre, 2005, págs. 28-29.

Como se mencionó con anterioridad, el personaje que acompaña en la escena a la deidad de la muerte es la prosopopeya de un jugador de pelota descarnado.⁷⁶ En mi propuesta de dibujo reconstructivo (figura 54), la acción de trazar líneas siguiendo un contorno, me arrojó una imagen de este personaje en la que me resultaba difícil identificar los objetos que son parte de su atuendo. Pese a ello, un boceto de Miguel Covarrubias al que no se le asigna procedencia, pero se le afilia a las culturas de la Costa del Golfo con un estilo tipo Tajín⁷⁷ (figura 55) confirmó las cualidades del personaje al hacer evidente mediante la comparación, que tanto en la pintura como en el boceto se encuentran presentes un yugo, un hacha y una palma (objetos que integran el atavío de los jugadores de pelota),⁷⁸ más un elemento extra, ya que ambos personajes portan un tocado de ave.



Figura 52. Bajo relieve. Cerro de las Mesas.
Acervos digitales. Archivo Miguel Covarrubias.

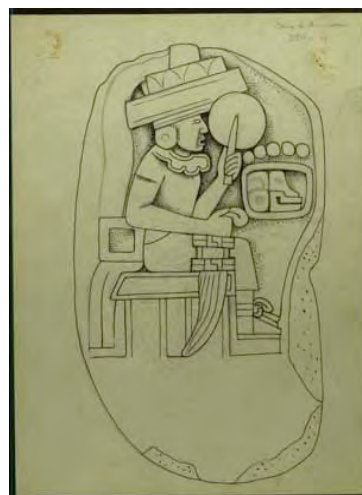


Figura 53. Estela 4. Cerro de las Mesas.
Acervos digitales. Archivo Miguel Covarrubias

⁷⁶ María Teresa Uriarte nos dice que en “Mesoamérica los jugadores de pelota tuvieron un papel fundamental en los mitos de creación, ya que el juego representaba la confrontación creativa entre las fuerzas cósmicas opositoras”, en Uriarte Castañeda, María Teresa, “Son las ninfeas un símbolo solar en Mesoamérica?”, en *Arqueología Mexicana*, México, vol. 12, núm. 71, enero-febrero, ej. 1, 2005, pág. 69. Por otra parte, Von Winning piensa que este juego ritual tuvo su origen probablemente en la costa del Golfo de México, proviene de tiempos muy tempranos y cubrió una amplia extensión geográfica, en Winning, Hasso Von y Gutiérrez Solana, Nelly, *op. cit.*, pág. 29.

⁷⁷ Acervos digitales. Archivo Miguel Covarrubias.

⁷⁸ En 1973-1974 se realizaron exploraciones en la parte central del Montículo 2 (así se le llamó al montículo donde se encontró el adoratorio), en esta ocasión además de una nutrida ofrenda se encontraron un yugo y una hacha labradas en piedra.

Con una pierna al frente se le otorgó dinamismo al personaje ya que parece caminar, pero en esta ocasión, a diferencia de lo que hemos visto en los murales anteriores no se dirige hacia el sur, al encuentro con la deidad de la muerte, sino que le da la espalda y camina en dirección norte, como si intentara salir de la escena, salir del Inframundo.

En el juego sagrado de la pelota se “sintetiza la unión de la oposición”, ese constante enfrentamiento mesoamericano del concepto dual de la naturaleza, la unión de los contrarios. La cancha es el acceso al Inframundo y a su vez el conducto de la salida cotidiana del sol, de esta manera, el juego implica

...la posibilidad del renacimiento; no olvidemos que en este mito cosmogónico quiché (pasaje de los gemelos creadores del Popol Vu), los hermanos, al final derrotan a los dioses de la muerte; de hecho, se muere la muerte o, lo que es igual, vive la vida y surge el orden del cosmos. El Sol y las estrellas descienden al Inframundo, pero vuelven a salir.⁷⁹

De esta manera, el jugador de pelota de este mural ya ha ajustado cuentas con la deidad de la muerte y marcha rumbo a la salida del Inframundo, en la búsqueda de la posibilidad de una nueva vida.

Como en casos anteriores, mucho del pigmento que se utilizó para iluminar la figura se ha desprendido, es notorio principalmente en el tocado, rostro, parte de las piernas y en los objetos característicos del juego de pelota (yugo, hacha y palma). Sin embargo, aún es posible encontrar rastro de color azul cielo en la cara del ave, amarillo en el pico, rosa pálido en huesos y uñas, además del anaranjado en manos, pies, separación de huesos en brazos y piernas, “hígado”, parte del rostro, en un diseño amorfo a la altura de la parte posterior del cuello, y en una especie de órgano representado como una tira que parece envolver parte del yugo, atravesarlo y salir por el frente, descender en curva, para

⁷⁹ Uriarte Castañeda, María Teresa, “Tepantitla, el juego de pelota”, en De la Fuente Beatriz (coordinadora), *La Pintura Mural Prehispánica en México: Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo II, Estudios, 1995, págs. 227-290.

finalmente por el extremo ser sostenido con las puntas de los dedos de la mano izquierda del personaje.



Figura 54. Mural 4. Jugador de Pelota.

Figura 55. Dibujo con cenefa, palma, yugo y tocado de ave. Costa del Golfo: Monumentos estilo Tajín. Mpio. Papantla, Veracruz (700-1000 d. C.).

Es pertinente mencionar una coincidencia más entre los elementos iconográficos que encontramos en los murales de El Zapotal y la fiesta de Panquetzaliztli que hemos venido relacionando y que es relatada por los gramáticos indígenas a Fray Bernardino de Sahagún, en la que encontramos la presencia de plumas amarillas, maracas y máscaras. En este ritual en honor a Huitzilopochtli, se nutría a la deidad con la sangre de algunos esclavos en la cancha del juego de pelota,⁸⁰ como acto previo a la escenificación de una batalla. No se desarrollaba la confrontación del juego como tal, quizá porque estaba sustituida por la contienda que acontecería posteriormente. El franciscano y sus colegas lo mencionan así:

⁸⁰ “La cancha es un acceso al inframundo y al mismo tiempo es el conducto para el nacimiento del Sol todos los días”, en: Uriarte Castañeda, María Teresa, “Mariposas, sapos, jaguares y estrellas. Práctica y símbolos del juego de pelota”, *Arqueología Mexicana*, México, vol. 8, no. 44, 2000, pág. 33.

Después de haber hecho muchas ceremonias, los que habían de morir descendían del cu de Huitzilopuchtli, uno vestido con los ornamentos del dios Páinal, y mataba cuatro de aquellos esclavos en el juego de pelota que estaba en el patio que llamaban Teutlachtli. De ahí iba y cercaba toda la ciudad corriendo, y en ciertas partes mataba en cada una a un esclavo, y de allí comenzaban a escaramuzar dos parcialidades. Murían algunos en la escaramuza.⁸¹

El personaje pictórico también nos revela un alto rango, no sólo por sus atributos como jugador que le otorga cualidades bélicas; también lo distinguimos por el hecho de portar un tocado, del que baja una ancha tira de papel de la parte posterior y una muy corta de forma rectangular frente al rostro (señaladas por las flechas en la figura 56). Como hemos visto, las tiras de papel en los tocados eran utilizadas por deidades o según el caso, por guerreros.

En la parte superior del tocado, a la altura de la coronilla, se encuentra lo que propongo es un perfil izquierdo de la cabeza de un ave, con pico amarillo y curvo (figura 56). Pese a que sólo fue posible trazar pocas líneas en el rostro del jugador de pelota, estas son suficientes para configurar algunos de sus rasgos. Pintado en anaranjado, parece estar representado en una perspectiva de tres cuartos, tener una delgada franja sobre la frente y una máscara bucal rectangular –por los residuos de pigmento, ambas parecen pintadas en rosa, color que es utilizado comúnmente en huesos- una línea curva en la parte inferior nos indica el contorno de su barbilla y un diseño amorfo color anaranjado cubre la zona del cuello. El diseño del cuello es parcialmente rodeado en la parte superior con una franja curva color rosa, y detrás de esta parece salir la máscara bucal.

⁸¹ Sahagún, fray Bernardino, *op. cit.*, Tomo I, Libro II, Capítulo XXXIV, pág. 162.

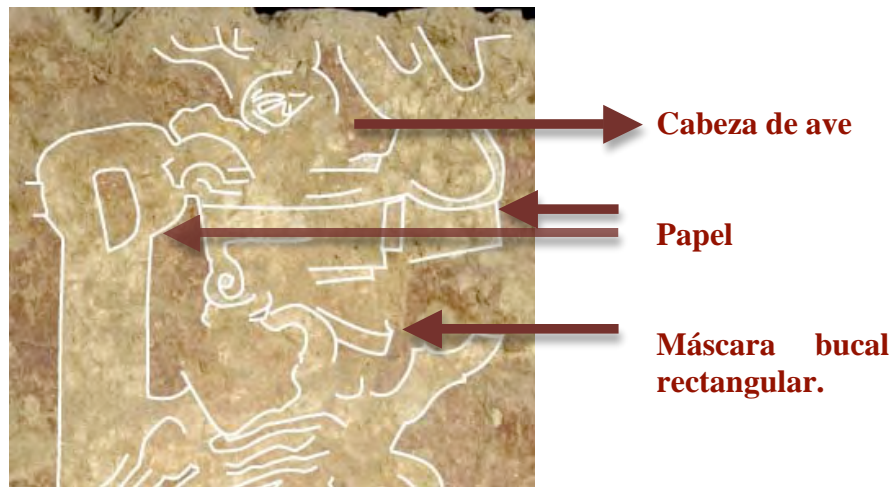


Figura 56. Mural 4. Detalle: tocado de Jugador de pelota.

Nelly Gutiérrez, al analizar las esculturas de terracota de El Zapotal, hace una selección de rasgos particulares que le permiten identificar determinadas piezas como deidades masculinas o femeninas.⁸² Al analizar estos rasgos con los diseños de la cerámica de Río Blanco, la autora, en coparticipación con Hasso Von Winning, encuentra que uno de ellos está presente en las vasijas, donde figuran personajes que portan ya sea máscaras en forma de bloque rectangular, con labio superior alargado, o con la nariz elongada hacia abajo.⁸³

Si observamos la representación iconográfica de la máscara en forma de bloque rectangular en los ejemplos de las figuras 57 y 58, podríamos aventurarnos a sugerir que es muy probable que se haya querido representar el mismo objeto en el rostro del personaje pictórico.

Los investigadores no aclaran por qué las figuras de su *corpus* tienen máscaras rectangulares, pero creen que dichos objetos son atributos de una deidad de la fertilidad-tierra-lluvia. En los dos ejemplares que analizan, piensan que aparentemente se trata de

⁸² Gutiérrez Solana, Nelly y K. Hamilton, Susana, *op. cit.*, págs. 117-124.

⁸³ Winning, Hasso Von y Gutiérrez Solana, Nelly, *op. cit.*, pág. 56.

jugadores de pelota que, desprovistos de sus yugos, fueron ejecutados para fertilizar la tierra con su sangre, y como víctimas de este culto es que portan la máscara correspondiente. Como símbolo de sacrificio, nos piden que notemos su orejera, que corrobora la muerte por ser signo de decapitación (figura 57).⁸⁴

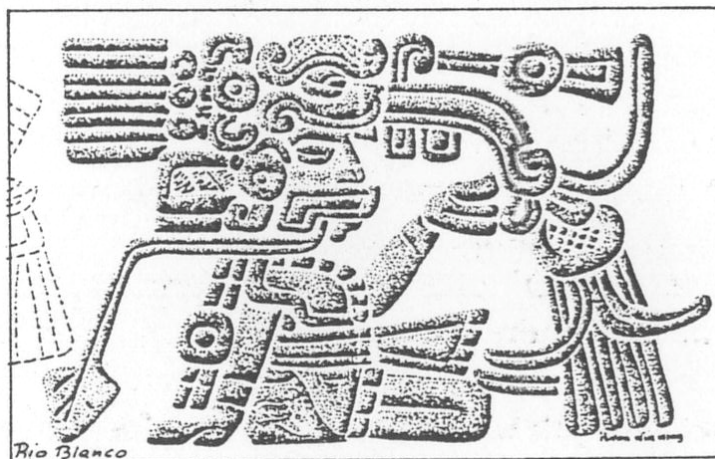


Figura 57. Detalle de vasija de paredes verticales, fondo plano, color anaranjado y grabada en alto relieve. 8 cm. de alto por 13.8 cm de diámetro. Colección particular, Los Ángeles.



Figura 58. Fragmento de una escultura de Veracruz, 88 cm. de alto por 65 cm. de ancho, roca basáltica o andesita. Rautenstrauch-Joest Museum, Colonia, Alemania.**

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 70. Este mismo tipo de orejera es portado por el personaje femenino del Mural 1 (figura 14) de nuestro corpus. Sin embargo, en este caso no encuentro evidencia para afirmar que el símbolo denote muerte por decapitación.

Por último, el diseño que rodea parte del yugo y que es sostenido por uno de los extremos con la punta de los dedos de la mano izquierda del personaje (figura 54), parece tener la forma de un cordón umbilical, similar al que observamos en la Estela 50 de Izapa, Chiapas (entre 300 y 50 a. C.) (figura 40) y que fue connotado en ese caso por Eduardo Matos como símbolo y evidencia de que de la muerte deviene la vida.⁸⁵



Figura 54. Mural 4. Detalle: Jugador de Pelota.

* Según Winnning, Hasso Von, “Relief-Decorated Pottery from Central Veracruz, México: Addenda”, *Ethnos*, Estocolmo, Vol. 36, 1971, págs. 38-51, figura 4.

** Según Bolz, Ingeborg, *Meisterwerke Altindianischer Kunst. Die Sammlung Ludwig im Rautenstrauch-Joest Museum, Köln* Recklinghausen, Verlag Bongers, 1975, lámina LXIX.

⁸⁵ Matos Moctezuma, Eduardo, *op. cit.*, pág. 13.

MURAL 5: DIGNATARIO

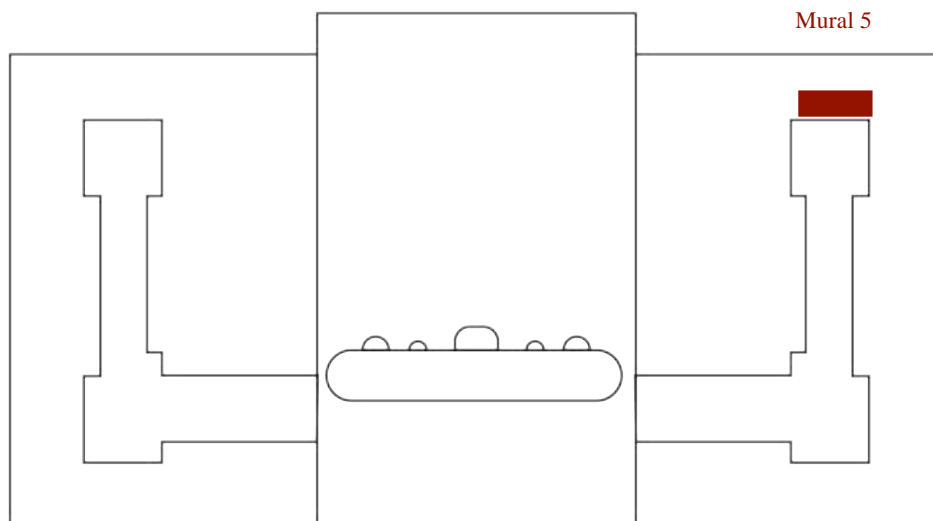


Figura 55. Mural 5: Dignatario. Planta del adoratorio.

En el mural 5 (figura 55) está representado un personaje en perfil derecho, sobre un fondo rojo y parado sobre una banda amarilla (figura 56).⁸⁶ Con la ayuda del dibujo reconstructivo es posible distinguir algunos diseños que constituyen al personaje, entre los que se encuentra el contorno del tocado con forma cónica, en cuyo nivel superior se plasmó un elemento al que apenas es posible distinguir y del que desciende por la parte posterior una larga tira de papel o lienzo (figura 57). A la altura del pecho, se conserva un fragmento de lo que pudo haber sido un cartucho con el símbolo del *quincunce*. Bajo el pecho y sobre la parte frontal de su cuerpo, vemos la silueta sigzagueante de un objeto que podría ser un bastón. Así también, se obtuvo el trazo de algunas líneas que forman parte del contorno de su calzado.

Nuevamente, aún cuando casi la totalidad del pigmento que coloreó el personaje se ha desprendido, queda un poco de azul en el tocado y en el símbolo del *quincunce*, colocado

⁸⁶ Esta fotografía fue tomada por Diana Magaloni en Marzo de 1993.

en las líneas que separan los rumbos cardinales; además de un poco de color rojo sobre las formas triangulares que indican cada región del cosmograma en el mismo símbolo (figuras 58 y 59).



Figura 56. Foto: Diana Magaloni, 1993.



Figura 57. Dibujo reconstructivo: Claudia Loera, 2008.

Al ser principalmente la silueta lo que se logró trazar en el mural, diré con cierta reserva que bajo el tocado cónico surge un fleco corto que cae sobre la frente del personaje, similar al que usa el personaje de la figura 53. La parte superior del tocado está escuetamente trazada (figura 58) y al carecer de mayor detalle no puedo aventurarme a decir que fue lo que se buscó representar.



Figura 58. Mural 5: Dignatario. Detalle: tocado.

Sin embargo, el diseño que contiene una mayor carga simbólica es lo que dijimos podría tratarse del símbolo del *quincunce* (figura 59). En las culturas mesoamericanas este símbolo representa el cosmograma espacio-temporal que abraza en una imagen la extensa magnitud mítico-religiosa del universo. En su sentido más reducido se representa como una superficie cuadrada y horizontal, dividida en cuatro rumbos cardinales. En el centro se ubica el quinto rumbo del universo, es el punto de contacto entre el cielo y la tierra. Es ahí donde se cruzan todas las direcciones convirtiéndose así en el receptáculo de parte importante del pensamiento religioso de Mesoamérica, manifiesto en múltiples representaciones míticas y

materiales. Entre las anteriores se encuentra la estrecha relación que guarda con el símbolo *ollin*,⁸⁷ la montaña del origen, el árbol cósmico y la fundación de centros de poder.



Figura 59. Mural 5: Dignatario. Símbolo *quincunce* y posible bastón.

Desde esta perspectiva, Magaloni nos dice que “...El árbol cósmico representa también al gobernante en el centro de la comunidad.” Y que “Hay evidencia en el arte, la arquitectura y la escritura maya, además de los códices del Posclásico, de que esta cosmovisión fue compartida por la región mesoamericana en su conjunto.”⁸⁸ También nos comenta que la montaña del origen y el árbol cósmico:

...se asocian desde tiempos olmecas, en el Formativo Medio, con los rituales políticos de toma de poder de gobernantes y con las representaciones en las artes con los mitos de creación del mundo, que se evocan al fundar centros de poder para así asociar las fundaciones de estos centros con los dioses y el tiempo mítico.⁸⁹

Lo que nos interesa rescatar es la idea del árbol cósmico posicionado al centro del espacio-tiempo, equiparado con las cualidades divinas y las responsabilidades que los

⁸⁷ “El *ollin* movimiento simboliza también el centro y el proceso continuo que rige la naturaleza del universo.”, Suzan Morales, Adelina, *op. cit.*, pág. 53.

⁸⁸ Magaloni Kerpel, Diana, “La montaña de origen ...*op. cit.*, pág. 37.

⁸⁹ Magaloni Kerpel, Diana, “La montaña de origen ...*op. cit.*, pág. 29.

gobernantes asumen ante su pueblo.⁹⁰ Para Pedro Carrasco, la forma en la que el tiempo se mueve en el calendario mexica, en donde cada deidad rige los acontecimientos que suceden y se turnan para gobernar, es equiparado con la alternancia de los grupos humanos para desempeñar sus funciones públicas.⁹¹

Es decir, al comparar esta información con la imagen pictórica, es posible deducir que el personaje representado ocupaba un puesto de elevada jerarquía dentro de su comunidad ya que porta el símbolo del *quincunce* en su pecho, quizá un dignatario, a estos se les entendía como descendientes directos de los dioses.

⁹⁰ Véase Kent, Reilly III, “Art, Ritual, and Rulership in the Olmec World” en *The Olmec World, Ritual and Rulership*, Princeton, Princeton University, The Art Museum, 1995, pp. 27-47.

⁹¹ Carrasco, Pedro, “La sociedad mexicana antes de la conquista”, en: Cosío Villegas, Daniel (coordinador), *Historia General de México*, México, El Colegio de México, vol 1, 1976, pág. 264.

MURAL 6: DIGNATARIO

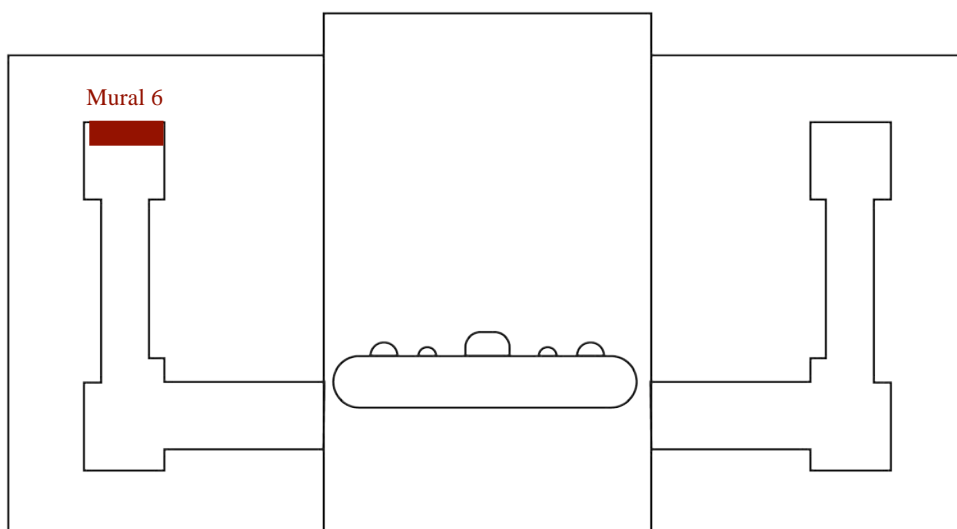


Figura 60. Mural 6: Dignatario. Planta del adoratorio.

El personaje del mural 6 (figura 60) está representado en perfil izquierdo, parado sobre una banda amarilla y un fondo rojo. En la figura destaca un amplio tocado, lo que parece ser una máscara y en el pecho se percibe con claridad el símbolo del *quincunce* (figura 61). Nuevamente la erosión del muro y el desprendimiento de gran parte de la capa pictórica posibilitó obtener sólo siluetas de la mayoría de los diseños (figura 62).

De la parte frontal del asimétrico tocado (figura 63) desciende una corta tira de papel con forma triangular, otra más larga y rectangular baja de la parte posterior hasta la altura de las rodillas, en líneas anteriores ya hemos mencionado la relación entre el uso del papel y el Inframundo. Los escasos trazos nos impiden asegurar su influencia estilística, pero podemos observar cierta relación con la iconografía del horizonte olmeca, más específicamente con las imágenes del Relieve 2 de Chalcatzingo (figura 64). El sitio

empezó a desarrollarse a partir del año 1000 hasta el 100 a.C., y fue un importantísimo centro político y religioso.



Figura 61. Mural 6: Dignatario. Foto: Eumelia Hernández, 2001.



Figura 62. Mural 6: Dignatario. Dibujo reconstructivo: Claudia Loera, 2008.

En la figura 63 podemos notar que en ambos elementos –tocado y máscara- aún quedan rastros de los colores azul y anaranjado con los que fueron pintados.

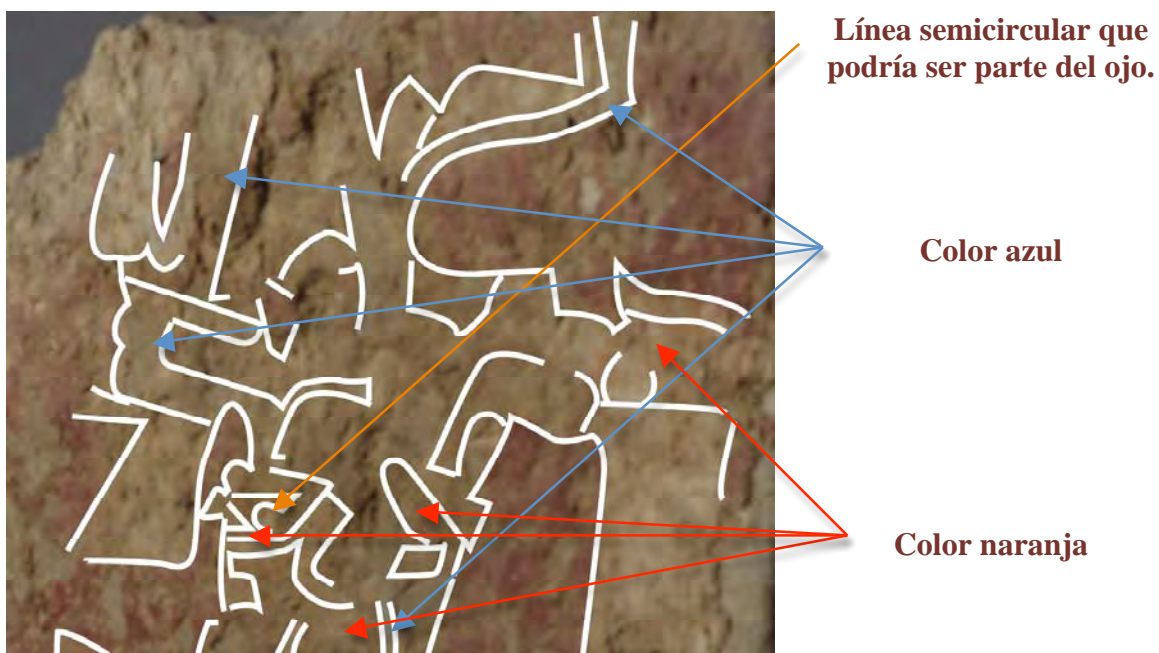


Figura 63. Mural 6: Dignatario. Detalle: Tocado y máscara.

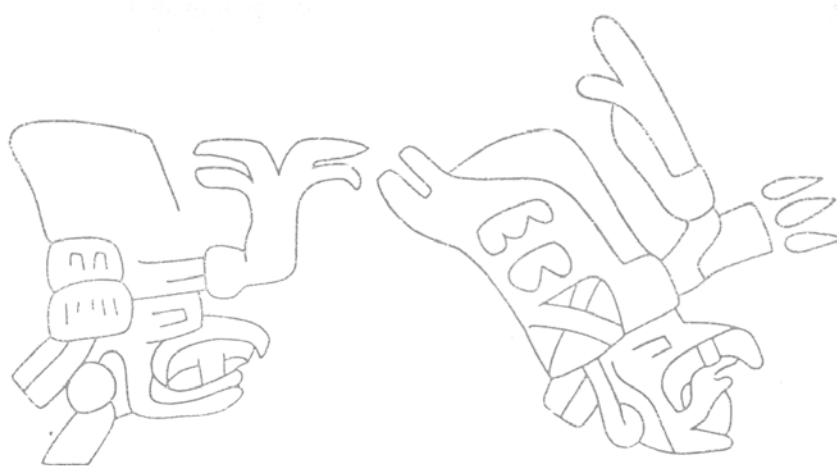


Figura 64. Relieve 2 de Chalcatzingo. Dibujo de Carlos Ontiveros sobre bocetos de Rubén Bonifaz Nuño⁹²

⁹² La imagen se obtuvo en Binifaz Nuño, Rubén, *Hombres y serpientes. Iconografía olmeca*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1996. Su figura 46.

También existe cierto parecido entre la máscara del personaje pictórico y el rostro de la efigie llamada Tigre de Necaxa (figura 65). La línea semicircular puede ser parte del ojo (figura 63, señalada por la flecha); la arruga de la entre ceja que se prolonga hasta la nariz, unida a la que se forma entre la mejilla y la boca de la escultura, que se produce cuando se frunce el ceño, forman la mitad de una cruz si se mira de perfil, y podrían ser estos parte de los rasgos que se distinguen en la imagen pictórica.

Si observamos el pecho de la escultura, notaremos que se le esculpió la forma del *quincunce*. Es el mismo símbolo que encontramos en el pecho del personaje del mural 5 (figura 59), y es portado también por el que tratamos en este momento (figura 66), donde se ha conservado el diseño completo, así como los colores con que fue pintado. Habíamos indicado que posee una fuerte carga simbólica y que en las representaciones artísticas es usado por miembros de la élite mesoamericana. Por tal motivo, dicho elemento nos dirige a pensar que el personaje que está representado en el Mural 6 muy posiblemente sea un dignatario.

Si así fuera, se establecería nuevamente una relación simbólica entre ambos lados del adoratorio manifiesta a través del discurso que fluye con el reflejo de su interpretación. En otras palabras, tenemos elementos para considerar que lo que se representó en ambos murales (5 y 6) son las figuras de dignatarios, personajes que en Mesoamérica tenían influencia no sólo en el terreno político, sino también en el mítico y el religioso. A partir de la jerarquía que ostentan y de su proyección en ambos lados del espacio mortuorio, es que se hace posible en un mismo acto el diálogo entre los rumbos este y oeste. Sólo cabría agregar que el diálogo existe aún cuando no sea posible saber si se buscó personificar a verdaderos gobernantes o a sus concepciones míticas.



Figura 65. El llamado Tigre de Necaxa. Dibujo de Carlos Ontiveros sobre bocetos de Rubén Bonifaz Nuño.⁹³



Figura 66. Mural 6: Dignatario. Detalle: Símbolo *quincunce*.

El elemento que descende sobre la pierna delantera, con apariencia de lienzo, conserva un poco de color anaranjado en tres pequeños óvalos distribuido a lo largo de la pieza (figura 67). En la Estela 5 de Cerro de las Mesas (figura 68),⁹⁴ el personaje de cuya espalda descenden dos lienzos, uno de ellos el más cercano a su cuerpo, tiene plasmados tres hileras alternadas de óvalos a todo lo largo del diseño. De las tres hileras, sólo podemos ver los óvalos completos de la serie interior y fragmentados los de las series de los costados. Si

⁹³ *Ibidem*. Su figura 34.

⁹⁴ Acervos digitales. Archivo Miguel Covarrubias.

<file:///Users/RADA/Desktop/Estela%205.%20Cerro%20de%20las%20Mesas.%20Ver..webarchive>

Hay que recordar que Adelina Suzan señala la presencia de Cerro de las Mesas desde el Formativo hasta el Postclásico y fecha su escultura en piedra labrada entre los siglos V y VI d. C. Suzan Morales, Adelina, *op. cit.*, pág. 16.

pensáramos en la posibilidad de que con el desprendimiento de la capa pictórica se hubieran perdido las dos hileras laterales y sólo pudieramos ver parte de los óvalos centrales, podríamos suponer una relación formal entre ambas representaciones. A falta de otros elementos comparativos, esta asociación se basa en la cercanía que El Zapotal mantiene con Cerro de las Mesas y por que no sería ilógico suponer un convencionalismo en la representación de algunos elementos iconográficos, como lo hemos podido comprobar en el caso del banquillo donde está sentada la deidad de la murte dentro de este conjunto pictórico.



Figura 67. Mural 6: Dignatario.
Detalle: lienzo.

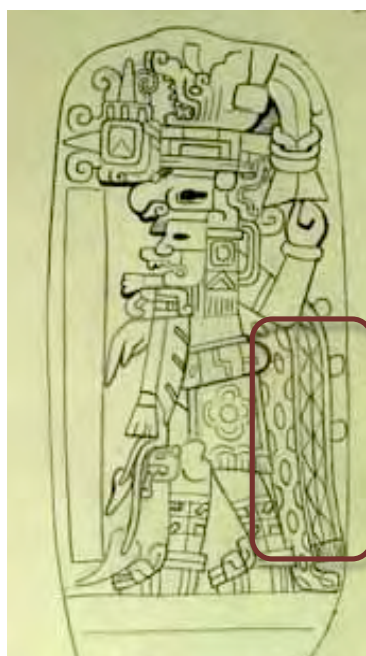


Figura 68. Estela 5. Cerro de las Mesas, Ver.
Dibujo de Miguel Covarrubias. Detalle: lienzo.

MURAL 7: MONTAÑA

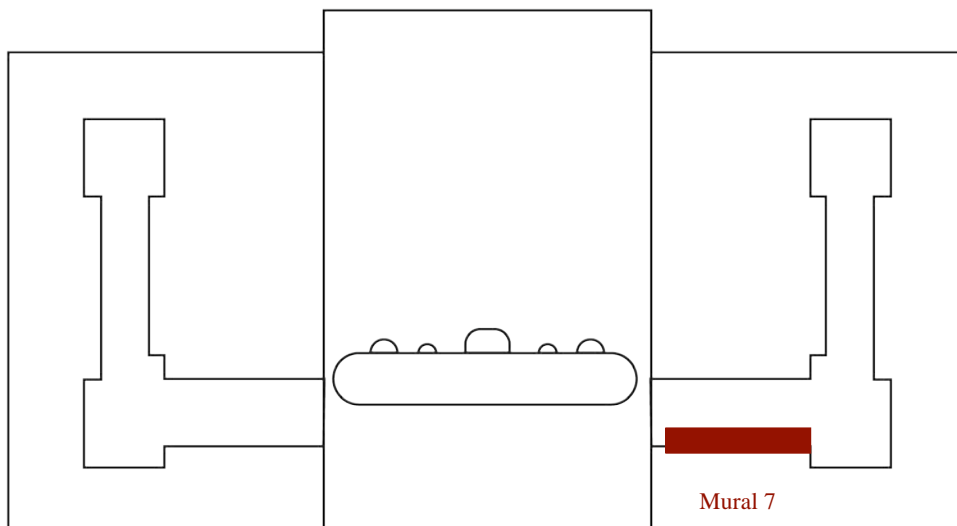


Figura 69. Mural 7: Montaña. Planta del adoratorio.

El mural 7 corresponde al exterior sureste (figura 69). En su propia dimensión, es uno de los murales mejor conservados del adoratorio (figura 70). En este caso, el dibujo reconstructivo ha posibilitado distinguir imprescindibles detalles para la realización de su análisis iconográfico, puesto que algunos de ellos son difíciles de apreciar a través la observación directa (figura 71).

En el mural se encuentra la representación de una montaña dividida en dos partes. La superior está pintada con franjas verticales alternadas de color amarillo y naranja; mientras que la inferior es amarilla y sobre ella descenden franjas rojas (en un tono cercano al guinda) con apariencia de escurrimientos sanguíneos. Entre ambas partes se abre un espacio rojo al que identifico como una cueva.



Figura 70. Foto: Eumelia Hernández, 2001.



Figura 71. Dibujo reconstructivo: Claudia Loera, 2008.

Como hemos venido descubriendo en el manejo de la gama cromática, los artistas de El Zapotal colorearon en anaranjado todo aquello que tiene el carácter de “interior” –carne, separación de huesos, el núcleo de la piedra-. En cierto sentido, con el lenguaje del anaranjado nos dicen que el objeto que lo posee se encuentra en un proceso de pérdida de materia que, como todo organismo vivo, no muere sino que cambia de condición, siguiendo el movimiento cíclico muerte-purificación-renacimiento. Es decir, quizá se trate de una montaña que experimenta su paso simbólico por la muerte, ya que está desprovista de su piel, para en determinado momento renacer cubierta como la madre de los sostenimientos.

En la actualidad, destacados investigadores de las culturas mesoamericanas han realizado importantes contribuciones en el estudio de la concepción mitológica de la montaña de origen, equiparada con las estructuras piramidales y en relación con el *axis mundi* de cada comunidad.⁹⁵

En un momento anterior,⁹⁶ hablamos de las estructuras piramidales percibidas como réplicas de una montaña. Magaloni señala una primera etapa en los mitos de creación, en donde se da “El surgimiento de la tierra viva de las aguas primordiales, su separación en dos mitades que forman el cielo y la tierra y la transformación de su cuerpo en los preciosos elementos del sostenimiento: hierbas, árboles, agua y flores.”⁹⁷

Es entonces que la representación de la polaridad muerte-vida está presente en el mural. La parte superior, desnuda y erguida hacia los niveles celestes, y la inferior nutriéndose de

⁹⁵ Véase por ejemplo: López Austin, Alfredo y López Luján, Leonardo, “Sobre el simbolismo del Templo Mayor. ¿Puede interpretarse su mitad septentrional como *Tonacatepetl*?, conferencia dictada en el coloquio *Acercarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente*, 7 de febrero de 2002. También puede revisar: Graulich, Michel, *op. cit.* Así como: Magaloni Kerpel, Diana, “La montaña de origen ... *op. cit.*

⁹⁶ Véase el apartado titulado “La recreación del espacio cosmológico” en este estudio.

⁹⁷ Magaloni Kerpel, Diana, “La montaña de origen ...*op. cit.*, pág. 40.

los niveles profundos de la tierra, para convertirse en los huesos y la carne de la estructura espacio tiempo.

Para hacerse fértil, la tierra sagrada debía nutrirse con sangre ofrendada en sacrificio como agradecimiento por las dádivas divinas, puesto que “... Nacidos en la tierra, en la obscuridad, los hombres debían morir de todas maneras, pero, habiendo merecido y siendo alimentados por los dioses, debían morir para ellos y alimentarlos.”⁹⁸

Nótese cómo en color amarillo es simbolizado el espacio telúrico, la parte inferior del *Tonacatepetl* definido como la montaña mítica donde se conservaban los mantenimientos,⁹⁹ que se nutre para hacerse productiva, con una abundante ofrenda sanguínea.

En la cima se dibujaron de perfil dos cabezas de serpiente viendo en direcciones opuestas (figura 72). Son al mismo tiempo serpientes celestes y telúricas, puesto que dominan la punta de la montaña, pero están iluminadas en anaranjado con contorno amarillo y, por ello, también tienen influencia en el Inframundo, como lugar de los muertos.



Figura 72. Montaña. Detalle: doble cabeza de serpiente.

⁹⁸ Graulich, Michel, *op. cit.*, págs. 291-292.

⁹⁹ “Dicha montaña contenía, bajo su cobertura el maíz y otros granos esenciales para el sustento alimenticio, hasta que *Quetzalcoatl* los libera para entregarlos a la humanidad.” Vit, Ilán, “Principios de urbanismo en Mesoamérica”, *Revista de la Universidad de México*, pág. 79.

Consultado el la página <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2205/pdf/74-85.pdf> , febrero de 2009.

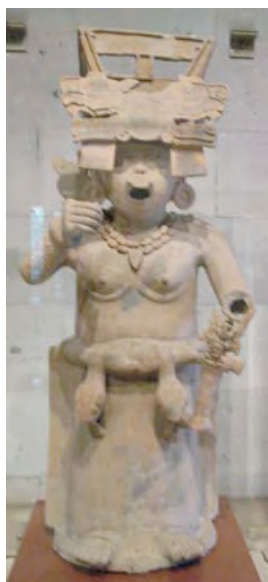


Figura 73a. Escultura de El Zapotal, Veracruz. Foto: Claudia Loera, noviembre de 2008.

Figura 73b. Escultura de El Zapotal, Veracruz. Detalle: tocado de cabezas de serpiente.

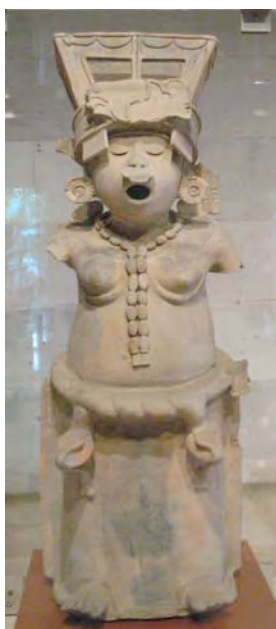


Figura 74a. Escultura de El Zapotal, Veracruz. Foto: Claudia Loera, noviembre de 2008.

Figura 74b. Escultura de El Zapotal, Veracruz. Detalle: tocado de cabezas de serpiente.

En el caso de la Coatlicue, María Teresa Uriarte señala algo que bien puede funcionar para la representación de las cabezas de ofidios del mural:

Las serpientes solares se contraponen con la Tierra; por ello tienen un doble simbolismo: unir a la diosa madre con la Tierra y, de este modo, convertirla en el eje de comunicación del cosmos, el *axis mundi*. La diosa madre del numen tutelar un terreno y lo divino. En la base se encuentra la Tierra que contiene agua, y en la altura están las serpientes solares de turquesa. En Coatlicue, a partir de este eje, se representa la armonía de las fuerzas celestes y telúricas.¹⁰⁰

Aquí, la representación bicéfala sobre la montaña hace evidente esa armonía entre las fuerzas celestes y telúricas, a la vez que refuerza la concepción de esta elevación natural como *axis mundi*, uniendo en el eje vertical lo terreno y lo divino. También, sobre el mismo tema, Uriarte acertadamente nos dice:

Como eje del mundo, es también la montaña, origen del género humano y a la vez el eje del devenir del tiempo; si bien sus serpientes solares se oponen a la Tierra en el largo transcurrir del viaje del Sol, también se une al tiempo de los antepasados, porque ve el futuro y el pasado y a la vez el tiempo fundacional, pues de ella nace el conductor que llevará a los mexicas al sitio sagrado del asentamiento dictado por la inspiración divina.¹⁰¹

En el interior de la montaña -vista como origen del género humano- se encuentran presentes todos los tiempos.¹⁰² Las cabezas de serpiente en el mural quizá estén uniendo

¹⁰⁰ Uriarte Castañeda, María Teresa, “Coatlicue. Imagen de consolidación del Estado Mexica”, *Arqueología Mexicana*, vol. 10, no. 55, 2002, pág. 69.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Respecto a la atemporalidad del “otro mundo” Rivera Dorado menciona: “... mientras que la actividad sobre la tierra se ordena en secuencias continuas, la cronología que rige en el “otro mundo” es cíclica y repetitiva, hasta el grado que pasado, presente y futuro coexisten simultáneamente ... Los hechos no se suceden paulatinamente, sino que están siempre todos presentes, acumulados y a la espera de su oportunidad de manifestación siguiendo el ritmo de los sagrados calendarios.” Rivera Dorado, Miguel, *La religión maya*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pág. 194.

con su mirada el pasado con el futuro, recogiénolo del movimiento impalpable en la bóveda celeste y conduciéndolo por el interior de la montaña hacia el Inframundo.

Cabe mencionar que la representación de dos cabezas de serpiente en El Zapotal no es exclusiva de su pintura mural. Tenemos dos ejemplos en los tocados que portan las efigies llamadas *Cihuateteo*, en donde encontramos diseños muy similares conformados además por un trapecio que al parecer está vinculado con el movimiento (figuras 73 y 74).¹⁰³

Visto de esta manera, la montaña puede ser equiparada como una mujer dividida en las fuerzas celestes y telúricas, apoyando la unión de lo terreno con lo divino. Estas efigies femeninas en su parte superior son símbolo del sostenimiento, de la vida y al igual que la montaña, en el nivel inferior se simboliza la oscuridad, la humedad, el acceso al Inframundo. Los tocados las posicionan en el eje vertical y las hacen concebirse como *axis mundi*.

Respecto al movimiento, propongo que éste en el mural se representa de dos maneras y para ello, los artífices prehispánicos utilizaron una yuxtaposición de planos (figura 75). El primero está constituido por un diseño de forma trapezoidal, colocado encima de la parte más elevada de la montaña y unido a ella entre las cabezas de serpiente (para colorearlo utilizaron anaranjado y amarillo). El trapecio se une por la parte superior izquierda con dos franjas diagonales bicolor (anaranjado y amarillo), que se ensanchan mientras descienden.

Tomemos en cuenta que en la cosmovisión mesoamericana el tiempo existe gracias al movimiento del Sol en el espacio, y que para representarlo frecuentemente se utilizaba el símbolo del trapecio, que es el símbolo del año usado en muchas regiones.

¹⁰³ En las figuras 73 y 74, muestro dos de las efigies encontradas en El Zapotal que portan un tocado con cabezas de serpiente, trapecio y dos tiras cortas de papel debajo de cada una de las serpientes, formalmente muy cercanas a la representación del mural. Para saber más sobre ellas puede consultar los siguientes trabajos: Gutiérrez Solana, Nelly y K. Hamilton, Susana, *op. cit.*; así como el trabajo de Suzan Morales, Adelina, *op. cit.*

A mi entender, en el mural se pintaron franjas bicolor para simbolizar las vías o canales que conducían al astro rey en su ascenso a la bóveda celeste, representada por el trapecio (la misma figura que constituye los tocados de las efigies). El análisis del uso del color en el mural indica que con amarillo se representa el espacio telúrico y el anaranjado se vincula con la muerte, en el sentido de purificación o pérdida de materia. Es decir, me parece que es posible que el amarillo refiera al paso por el profundo nivel telúrico, hogar de los muertos, en un sentido de pertenencia de “lugar”; mientras que el anaranjado quizá se asocie con un “estado” o “condición”.

El segundo plano contiene la imagen del cosmograma visto como la unidad espacio-tiempo, trazada con algunos de los elementos del plano anterior. Podemos distinguirlo si percibimos el espacio pictórico como una planta arquitectónica de superficie cuadrangular (figura 75), dividida en cuatro rumbos cardinales y un centro. El trapecio que ya mencionamos forma la mitad superior del cosmograma y se complementa con los elementos rectangulares colocados a cada lado de la montaña. Si lo observamos en un plano general, tiene la apariencia de un símbolo *oillin* desdoblado donde uno de los trapecios estaría parcialmente oculto atrás de la cumbre. Las cabezas de serpientes en ambos planos se sitúan en la región centro, vinculando el cielo con la tierra y al espacio con el tiempo.



Figura 75. Montaña. Detalle: yuxtaposición de planos

La cueva está representada por la abertura roja que divide la montaña en dos partes (figura 76). En todas las culturas mesoamericanas, las cuevas eran consideradas como lugares míticos donde confluían todas las fuerzas. Poseían, y en algunos lugares aún lo poseen, un concepto dual: “es el lugar por donde se puede entrar al Inframundo, y a la vez la matriz que puede parir pueblos.”¹⁰⁴

En sus estudios, Magaloni Kerpel ha observado que las tumbas fueron simbólicamente estructuradas como cuevas para fungir como entrada, residencia y canal para introducirse al Inframundo.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Matos Moctezuma, Eduardo, *op. cit.* pág. 13.

¹⁰⁵ “In this manner, tombs become man-made caves, serving simultaneously as an entrance, a residence, and a channel into and from the Underworld.”, Magaloni Kerpel, Diana Isabel, *The hidden aesthetic ...op. cit.*, manuscrito.



Figura 76. Montaña. Detalle: cueva.

Es así que asocio la parte inferior de la montaña con los bajos niveles telúricos, como ese paso al Inframundo, pintados en color amarillo. La sangre, líquido vital, baña el espacio a manera de escurrimiento hasta traspasar el límite señalado con la banda amarilla, cuya restricción es respetada en los murales anteriores (figura 77).



Figura 77. Montaña. Detalle: escurrimiento sanguíneo.

Quedan sin tratar otros elementos del mural como el diseño que parece entrar o salir de la cueva, la franja blanca que desciende diagonalmente desde el interior de la misma o el motivo parecido a una greca situado en la parte inferior izquierda de la montaña, para los que no tengo ningún tipo de referencia y tendrán que esperar a posteriores estudios.

MURAL 8: PERSONIFICADOR

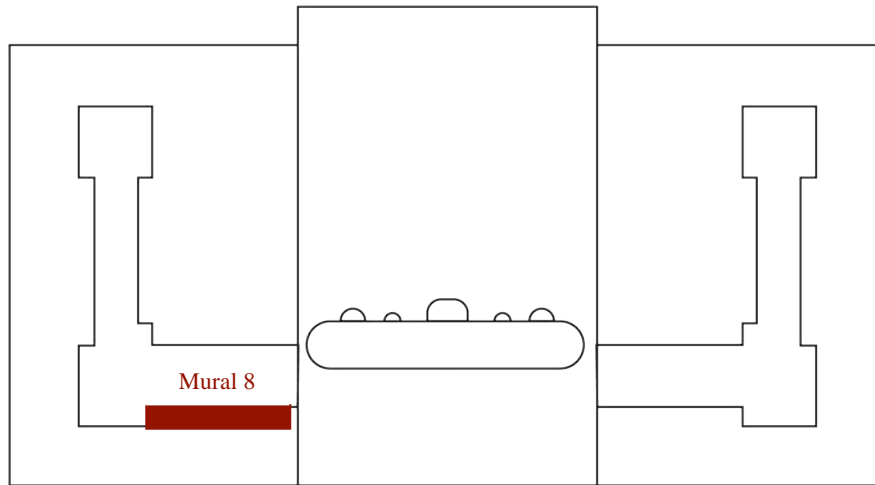


Figura 78. Mural 8: Personificador. Planta del adoratorio.

En el mural 8, que corresponde al exterior suroeste (figura 78), está representada la figura de un sacerdote (figura 79). De pie sobre la banda amarilla notamos que su posición es frontal desde el nivel de la cadera hacia arriba, y bajo el faldellín sus piernas parecen dibujadas en perfil derecho (figura 80).

En armonía con el conjunto de los murales del adoratorio se colocó al personaje sobre un fondo rojo cercano al guinda. El enorme daño producido por la erosión del muro impidió rescatar por completo el tocado, pero aún fue posible delinear formas que permiten su análisis.

El tocado, que es al mismo tiempo una máscara, está constituido por un trapecio de baja altura, coloreado en naranja y amarillo, y se inserta entre dos cabezas de serpientes. Por los trazos de la parte superior del muro, inferimos que el tocado se une a las franjas pintadas en amarillo, naranja y amarillo del costado derecho del personaje. Supongo que este patrón se repite en su costado izquierdo, ya que el trazo de una línea en esa dirección nos abre la

posibilidad y, como pudimos apreciarlo en el mural anterior, las franjas podrían representar las vías o conductos por las que el Sol se traslada en el espacio-tiempo.



Figura 79. Mural 8: Personificador. Foto: Eumelia Hernández, 2001.



Figura 80. Mural 8: Personificador. Dibujo reconstructivo: Claudia Loera, 2008.

Tanto en el mural anterior (figura 72) como en el presente (figura 81), la cabeza de serpiente del lado izquierdo (a la mirada del espectador) curva hacia arriba su nariz, como la *xiuhcóatl* del panteón mexica. Respecto a este animal mítico Uriarte nos dice:

...debemos recordar, es una serpiente celeste, vehículo del sol en su recorrido sideral y arma de Huitzilopochtli al momento de su nacimiento milagroso, cuando con ella mata a su hermana Coyolxauhqui...¹⁰⁶

Efectivamente, en el mural actúa como ese animal celeste que funge de vehículo solar en su traslado por la bóveda celeste que en este caso se representa como el trapecio. Tienen la capacidad de conducir las fuerzas en el tiempo;¹⁰⁷ tal vez puedan contenerlas y guiarlas a través de él.

En el mural, el personaje mediante un ritual sagrado ha viajado con su ayuda al Inframundo, recorriendo los caminos bicolor. Acciones de traslado parecidas eran comunes en Mesoamérica. Como apunta López Austin:

Los magos creían trasladarse fuera de la ecúmene para actuar sobre las fuerzas invisibles. Sus lugares de destino eran tanto los pisos superiores como los inferiores”. “La creencia en el flujo se funda en la posibilidad de la comunicación entre este tiempo-espacio y el otro.¹⁰⁸

Es imposible conocer si se trata de un personaje femenino, sin embargo, es pertinente hacer hincapié en las correspondencias que existen entre éste personaje, las efigies de las

¹⁰⁶ Uriarte Castañeda, María Teresa, “La escultura del centro de Veracruz”, en De la Fuente, Beatriz; Staines Cicero Leticia; Uriarte, María Teresa, *La Escultura Prehispánica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Jaca Book, 2003, pág.92. Aquí encontramos una relación más con Huitzilopochtli y con la fiesta de Panquetzaliztli que analizaremos en un trabajo posterior.

¹⁰⁷ Las fuerzas entendidas en el sentido manejado por López Austin como: “Las fuerzas son las acciones de los hombres... En los pisos del cielo y del inframundo están las fuerzas que constituyen el tiempo; pero la sucesión del tiempo no empieza sino desde el momento en que las fuerzas van a combinarse en los árboles cósmicos, antes de brotar para cubrir la superficie de la tierra.” López Austin, Alfredo, *Los mitos...op. cit.*, pág. 75-76.

¹⁰⁸ López Austin, Alfredo, *Los mitos ...op. cit.*, págs.74 y 86 respectivamente.

Cihuateteo encontradas en el sitio y la montaña que mencionamos en el mural anterior. En todos los casos portan un tocado con la representación de doble cabeza de serpiente que las relaciona con el tránsito en el tiempo y el espacio. Lo femenino se vincula a su vez con la montaña y ésta es personificada, como veremos a continuación, por el personaje del presente mural a través de su atavío.

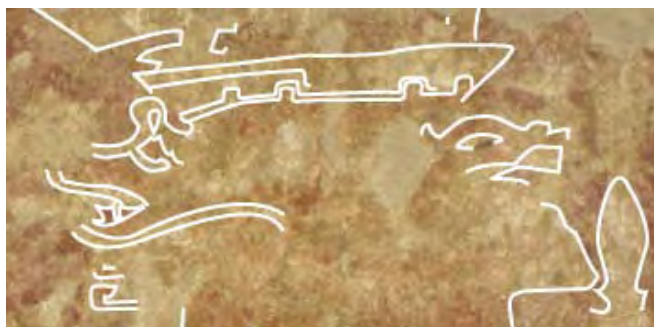


Figura 81. Mural 8: Personificador. Detalle: cabezas de serpiente.

El personaje cubre su pecho y brazos con la carne de la montaña, confeccionada con la forma de una capa (figura 82). Notemos las franjas anaranjadas alternadas con otras en un erosionado amarillo, con las que la prenda está coloreada, textura que previamente identificamos como la cubierta de la montaña de los sostenimientos.



Figura 82. Mural 8: Personificador. Detalle: capa.

También porta un faldellín amarillo con escurrimientos rojos que, como habíamos dicho en el mural 7, representa los bajos niveles telúricos, nutriéndose con la sangre ofrendada (figura 83). Es decir, estamos frente a la representación de un ritual sagrado vinculado a la fertilidad de la tierra, inserto en total armonía con el universo.



Figura 83. Mural 8: Personificador. Detalle: faldellín.

Su atavío corresponde sin lugar a dudas a la piel de la montaña. Sobre el tema del desollamiento, González Torres cita a Seler en su libro *El sacrificio humano entre los mexicas* para decirnos:

Seler ve en los ritos de sacrificio y desollamiento ciclos de la naturaleza agraria y humana. Las diosas a quienes se les rendía culto mediante el desollamiento simbolizaban la tierra; y los personajes que posteriormente vestían la piel de la sacrificada representaban la imagen viva de la divinidad; la sangre que pierde la víctima al ser sacrificada simboliza el agua que fecunda la tierra.¹⁰⁹

Para el autor, la piel desollada significaba la renovación de la vegetación. La muerte, el desollamiento y el uso de la piel indican la transformación de la vegetación terrestre a

¹⁰⁹ Apud. por Gonzalez Torres, Yolotl, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 275.

través de los ciclos meteorológicos que marcan el inicio y fin de la agricultura, que coinciden con las fechas de equinoccio de primavera y otoño marcando el ciclo agrícola.

También menciona que se consideraba que la víctima que se sacrificaba era la imagen viva de la diosa a quien se rendía culto; por lo tanto, su piel era un elemento que permitía el contacto entre el hombre y el mundo divino donde habitan los dioses y los antepasados.

Cuando los hombres se revestían de pieles se les transmitía la fuerza vital de los sacrificados, cuando menos mientras la portaban, y la ocasión se convertía en momento clave para la comunicación con alguna deidad. A este proceso se le define también como personificación.

En el mural, el personaje al que llamaremos “personificador” (término al que entendemos como una figura polisémica) sostiene con su mano izquierda una extensa lanza con punta tal vez de pedernal (figura 80), símbolo bélico que denota habilidad y una manera de enfrentar la existencia. Este elemento simbólico, entre otras cosas, le da al personaje cualidades guerreras. Hay que recordar que a los miembros de élite social como lo eran los guerreros o sacerdotes se les consideraba personas cultas con calidad de maestros y poseedores del conocimiento de lo divino y lo “científico”.

Distinto a lo que hemos podido observar en las pinturas, al personaje no se le diseñó el pie de la pierna izquierda. En su lugar los artistas aplicaron saturadas pinceladas circulares en rojo y amarillo, una sobre otra, llenando el espacio que ocuparía el miembro, extendiéndose con esta aplicación del color, hasta cubrir la parte frontal del pie derecho (figura 84). Me fue imposible encontrar una razón para este diseño, sin embargo, estoy segura que posee valor simbólico dentro de la estructura narrativa, porque es sabido que en el arte prehispánico ningún elemento es usado de manera fortuita o carece de significado.



Figura 84. Mural 8: Personificador. Detalle: elemento plástico sobre los pies.

MURAL 9: DISCO SOLAR ESTE Y MURAL 10: DISCO SOLAR OESTE

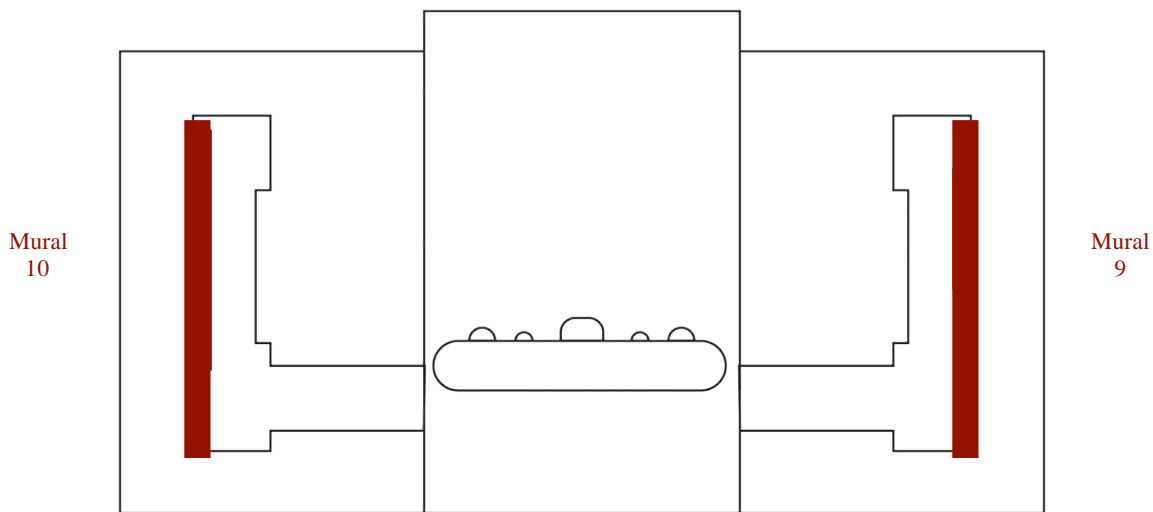


Figura 85. Murales 9: Disco solar este y Mural 10: Disco solar oeste. Planta del adoratorio.

Los murales 9 y 10 se revisan en un mismo capítulo (figura 85) porque comparten la estructura narrativa (figuras 86 y 88). Se trata de la representación del mismo par de figuras, un disco solar y un personaje antropomorfo en cada mural, cuya única variante es su disposición en el tiempo, que explicaremos un poco más adelante (figuras 87 y 89). Cabe agregar que una vez más podemos presenciar el reflejo de imágenes opuestas en un continuo diálogo entre el este y el oeste. Así entonces, el análisis iconográfico será el mismo para ambos murales, pero me detendré a señalar las particularidades que motivaron a los artistas para plasmar su doble representación.

Las figuras de mayor peso narrativo en los murales son los discos solares (uno en cada mural, figuras 90 y 92). Ambos presentan un avanzado deterioro y han perdido casi la totalidad de la capa pictórica. Con la ayuda de los dibujos a línea, se rescataron pocos, pero significativos diseños de su interior que favorecen la construcción de formas que faciliten su estudio.



Figura 86. Mural 9: Disco solar este. Foto: Eumelia Hernández, 2001.



Figura 87. Mural 9: Disco solar este. Dibujo reconstructivo: Claudia Loera, 2008.



Figura 88. Mural 10: Disco solar oeste. Foto: Eumelia Hernández, 2001.



Figura 89. Mural 10: Disco solar oeste. Dibujo reconstructivo: Claudia Loera, 2008.

En el entendido de que “El principio mismo de un sol, cualquiera que sea, es el movimiento, como es el principio mismo de la vida”¹¹⁰ se abre la puerta para que digamos que la prioridad de los artistas en estos murales es simbolizar el movimiento del astro como la fuerza motora del ciclo de la vida. Su sagrado dinamismo se manifiesta en la distancia que guardan los discos con las bandas amarillas del piso.

En el Mural 9 (figura 87) el Sol parece estar suspendido sobre la banda, dejando entre ambos apenas el espacio de un par de centímetros. Por el contrario, en el Mural 10 (figura 89) se sobrepone a esta aproximadamente a la mitad de su espesor. Es decir, en el Mural 10 se simboliza la entrada al Inframundo en su viaje al este, mientras que en el Mural 9 se muestra el inicio del ascenso para continuar en su tránsito cotidiano, como el contenedor de la energía calórica que hace aflorar la vida sobre la tierra.¹¹¹

Dentro de las representaciones solares se dibujó, a manera de círculos concéntricos, una banda dentada coloreada en rojo y amarillo.¹¹² En el núcleo aún pueden encontrarse rastros de pigmento anaranjado y azul. De él emerge lo que parece ser el tallo de la *Nymphaea ampla*,¹¹³ y de la cual un ejemplar está representado a cada uno de los costados inferiores de los discos (figuras 91 y 93).

¹¹⁰ Graulich, Michel, *op. cit.*, págs. 94-95.

¹¹¹ Martínez González nos dice que entre los grupos tzotziles, tzeltales, huastecos y quichés, las ánimas-corazón están íntimamente asociadas a cierto elemento calórico denominado *k'al* en algunas lenguas chiapanecas. Se considera que todo individuo se encuentra dotado de una cierta cantidad de calor vital distribuido por el cuerpo, el cuál suministra al organismo la energía necesaria para la vida. Para los tzotziles el embrión se encuentra frío durante el embarazo; al nacimiento comienza a calentarse, volviéndose más caliente mientras el individuo envejece, y alcanza la temperatura más alta justo antes de la muerte. Los tzeltales, por su lado, suponen que la mayor intensidad calórica de un individuo se encuentra asociada al poder y la salud personal; así, la pérdida del calor vital es un evento capaz de producir la muerte.

Por último, es posible que en el pensamiento maya dicho calor derive en última instancia del Sol, pues según Marshall (Marshall, M. L., *Illness in Guatemala maya comunita*, Tesis de Doctorado en Antropología, New Haven, Yale University, 1986, pág. 134), para los quichés dicho astro incrementa la fuerza de la sangre. Martínez González, Roberto, *op. cit.*, págs. 160-162.

¹¹² Las bandas dentadas en el arte mesoamericano se utilizan con vinculaciones solares.

¹¹³ Comúnmente conocida como lirio acuático.



Figura 90. Mural 9: Disco solar este.

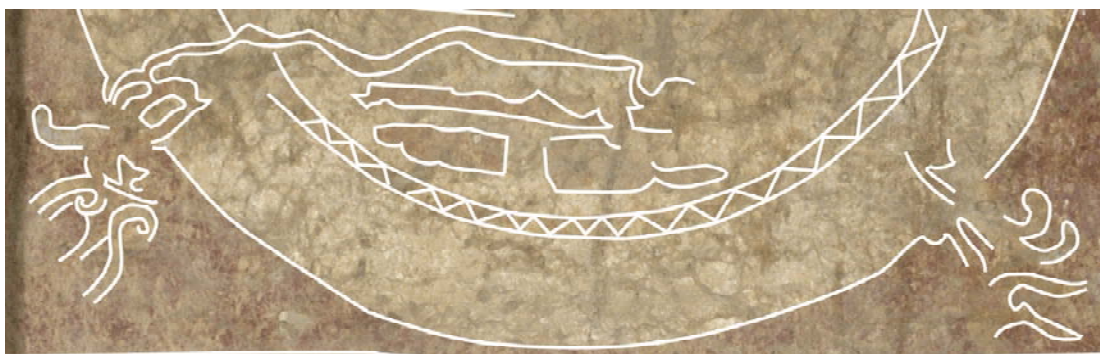


Figura 91. Mural 9: Disco solar este. Detalle: *Nymphaea ampla*.

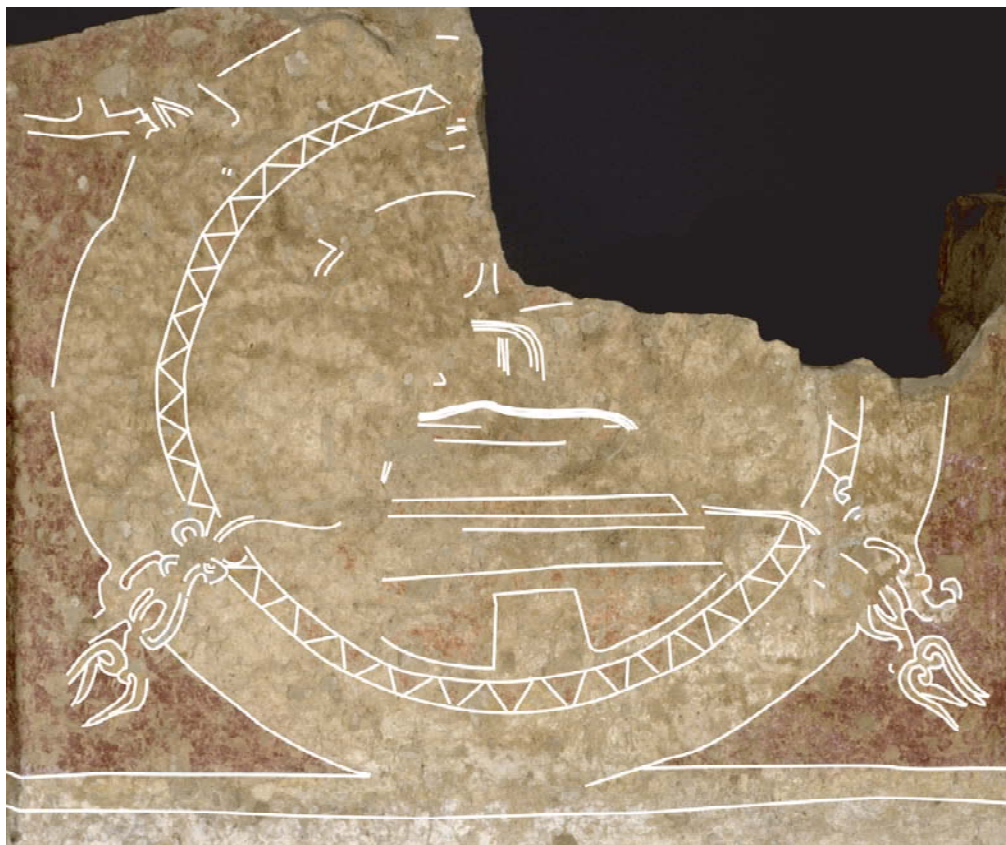


Figura 92. Mural 10: Disco solar oeste.

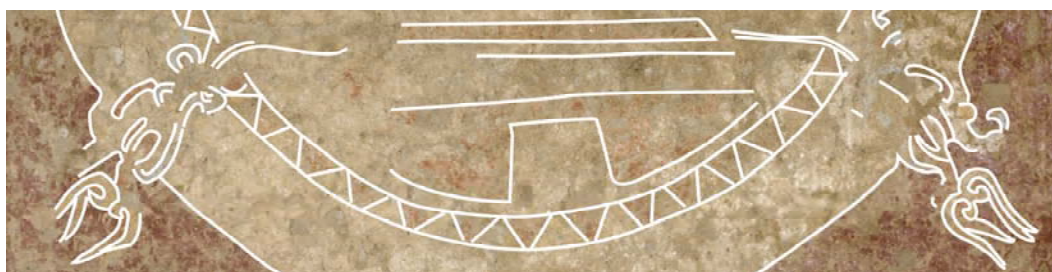


Figura 93. Mural 10: Disco solar oeste. Detalle: *Nymphaea ampla*.

María Teresa Uriarte, en su artículo titulado “Mariposas, sapos, jaguares y estrellas. Práctica y símbolos del juego de pelota”¹¹⁴ nos describe, entre otras cosas, la importancia y el uso que pudo haber tenido esta flor dentro de las culturas prehispánicas. Nos menciona que su asociación más evidente es con el agua, aunque en este sentido también se relaciona con el acceso al Inframundo, porque entre los mayas es símbolo de agua quieta.

En la cultura maya, *naab*, ninfa o nenúfar, que también se conoce de manera inexacta como lirio acuático, es el primer día del calendario...

También está asociada con el inframundo, pues la entrada a las regiones subterráneas se concibe como un lugar acuoso. *Naab* significa también un gran cuerpo de agua, como el mar o un lago...¹¹⁵

La actividad de la ninfea es muy particular, emerge del agua, abre sus pétalos con los primeros rayos de luz y los cierra por la tarde a la puesta del Sol, para después volver a sumergirse.

En la Estela 15 de Cerro de las Mesas,¹¹⁶ Tlaloc sostiene en cada mano una ninfea tallada con el mismo estilo iconográfico con el que se representó en El Zapotal (figura 94). La imagen que vemos no es la de la flor completa, sino que aparece como si hubiera sido cortada transversalmente y lo que observamos es la parte interna, lo que concuerda con los colores anaranjado y amarillo con los que fue coloreada en su representación pictórica.

En los murales, la ninfea no parece ser sólo un acompañante del astro. Se presenta integrada a él. El tallo se encuentra inmerso en el cuerpo estelar, como lo está en el agua en el mundo real (figuras 91 y 93).

¹¹⁴ Uriarte Castañeda, María Teresa, “Mariposas, ... *op. cit.*”

¹¹⁵ Uriarte Castañeda, María Teresa, “Flores en la pintura mural prehispánica”, *Arqueología Mexicana*, marzo - abril, no. 78, 2006, pág. 38.

¹¹⁶ Es necesario recordar que Adelina Suzan señala la presencia de Cerro de las Mesas desde el Formativo hasta el Postclásico y fecha su escultura en piedra labrada entre los siglos V y VI d. C. Suzan Morales, Adelina, *op. cit.*, pág. 16.



Figura 94. Estela 15. Cerro de las Mesas. Dibujo: Miguel Covarrubias. Tlaloc con al menos dos símbolos calendáricos.*

La presencia de la ninfea en estas pinturas refuerza lo que la autora en otro momento propuso al decir que:

...el simbolismo de la ninfea debe ser reconsiderado, ya que desde mi punto de vista es un símbolo del viaje del Sol a través del tiempo. La flor sigue el viaje del Sol y cuando se hunde en el inframundo y viaja por su interior se encuentra en la tierra de los antepasados....¹¹⁷

Uriarte nos habla además sobre una particularidad poco conocida de la planta: sus rizomas son alucinógenos. Entre las prácticas más comunes para la alteración de la conciencia se encuentran la reiteración silábica; la repetición monocorde en la música, las sangrías, ayunos prolongados, la meditación y la ingestión de plantas, hongos o sustancias derivadas de animales.

* Acervos Digitales. Archivo Miguel Covarrubias.

¹¹⁷ Uriarte Castañeda, María Teresa, "Son las ninfeas... *op. cit.*, pág. 68-69.

En los ritos de iniciación se habla de viajes al mundo de los muertos, la experiencia mística une mundos diferentes en una sola realidad. Quizá entonces la ninfea fue entre los mayas símbolo del acceso a esa realidad diferente, provocado por sus efectos psicotrópicos y, al mismo tiempo, el símbolo del agua quieta de acceso al Inframundo.¹¹⁸



Figura 95. Mural 9: Disco solar este.
Detalle: sacerdote.

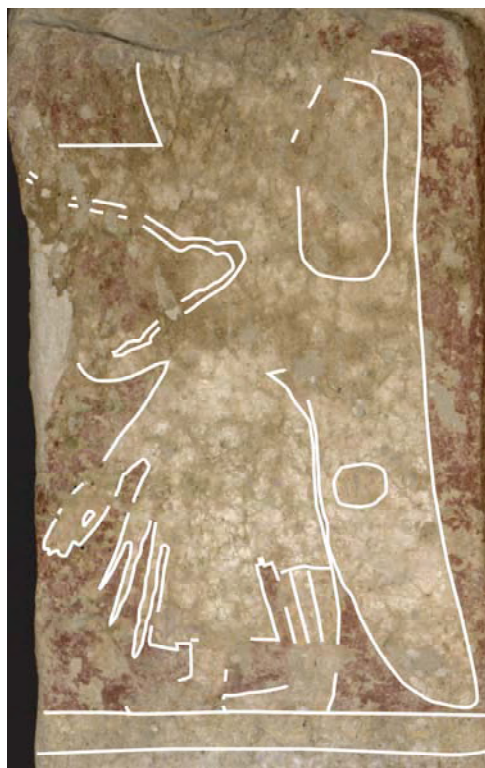


Figura 96. Mural 10: Disco solar oeste.
Detalle: sacerdote.

Junto al disco solar se representó una figura antropomorfa. En ambos murales se encuentra de pie y mira en dirección norte (figuras 95 y 96). Tenemos pocos rasgos, entre ellos podemos distinguir la silueta del cuerpo de una serpiente que parece descender de su cintura, junto con tiras puntiagudas de papel. Es probable que porte *maxtlatl* y que el lienzo frontal del mismo cubra la pierna delantera. Los escasos trazos sólo nos permiten especular

¹¹⁸ Uriarte Castañeda, María Teresa, "Mariposas, ...*op. cit.*, pág. 34.

sobre lo representado, pero me atrevería a creer por el contexto (la ninfea como alterador de la conciencia y las serpientes) que estamos ante la presencia de un iniciado.

Trataré de explicar brevemente apoyándome en el concepto que los zoques de Chiapas tienen de las serpientes. Para ellos, la serpiente ocupa un sitio primordial en el mundo sobrenatural. Las creencias asociadas la ubican como eslabón que articula lo natural, la dimensión de lo cotidiano y el ámbito de lo mítico. Se considera que la serpiente “es un encanto” (*wane*), denominación que le otorgan a los seres sobrenaturales como el jaguar (*kak o kan*) y el “salvaje” (*camukanan*) o “duende”.¹¹⁹

El simbolismo de la serpiente es inagotable, de una polivalencia turbadora, pero todos los símbolos convergen hacia una misma idea central: es inmortal y se regenera, por lo tanto es una “fuerza”. Como tal distribuye la fecundidad, la adivinación e incluso la inmortalidad.¹²⁰ “La serpiente se convierte en el animal funerario por excelencia, que encarna a las almas de los muertos, al antepasado. Por ese mismo simbolismo de regeneración se explica también la presencia de la serpiente en las ceremonias de iniciación.”¹²¹

¹¹⁹ Félix Báez, Jorge, “La cosmovisión de los zoques de Chiapas” en: Ochoa Salas, Lorenzo y Lee, Thomas A. Jr. (editores), *Antropología e historia de los mixe-zoques y mayas. Homenaje a Frans Blom*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Brigham Young University, 1983, pág. 396.

¹²⁰ Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Biblioteca Era, 2004, pág. 159.

¹²¹ Eliade, Mircea, *op. cit.*, pág. 163.

Consideraciones Finales

Iniciamos diciendo que los vestigios pictóricos de El Zapotal son réplica telúrica del espacio cosmológico que ocupó la deidad de la muerte en el Inframundo. Estas huellas que han sobrevivido en el tiempo son el reflejo de prácticas rituales, donde el pensamiento mítico se proyecta en el espacio físico. Es decir, podemos concebir a la religión como estructura de la cultura, y en este sentido los espacios de culto pueden definirse como materialización del pensamiento religioso mesoamericano.¹²²

El antiguo adoratorio (tumba) revestido de pinturas murales es uno de estos lugares sagrados. Donde el lodo como material de construcción es reservado para el espacio privado, constitutivo del inicio y fin de la esencia pesada del ser humano y a la vez, cubierta de la matriz de la Madre Tierra.

Esta estructura artificial estuvo (como ahora lo están sus restos) rodeada en su entorno natural por lagunas, pantanos y se encuentra a una distancia relativamente cercana al mar. La disposición de sus muros se presenta como las fauces del monstruo de la tierra que son a su vez el preámbulo para acceder al Inframundo. En sus entrañas están las representaciones materiales de divinidades y fuerzas que gobernaban el mundo subterráneo: el Señor de los Muertos, la deidad solar, guerreros, el jugador de pelota, dignatarios, sacerdotes, así como humedad, oscuridad y el frío.

El simbolismo de la “muerte embarazada” en el mural 1, cuyo personaje femenino con características guerreras y asociaciones muy cercanas con las mujeres muertas durante el parto, conocidas como *Cihuateteo* en la cultura nahua (acompañantes del Sol descendente),

¹²² Para conocer sobre las manifestaciones del pensamiento religioso mesoamericano puede consultar a Castellón, Blas R., “Quetzalcóatl y Edipo” en Jáuregui, Jesús. y Gourio Yves-Marie (editores), *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.

aunado a los entierros múltiples, promueve este espacio como el lugar cosmológico, donde se encuentran las fuerzas creadoras de la germinación.

Para entrar en comunión con el Sol y la deidad de la muerte, las divinidades menores se valen de la repetición monocorde de la música. Las maracas imitan los sonidos de la naturaleza, la agitación de las semillas como embriones de la vida.

En esta lucha por la continuidad de los ciclos, el jugador de pelota nos enseña que el ejercicio de su oficio se asume como un acto de creación, igual que la acción de encender el fuego. “El paso regular de la pelota de un campo a otro simboliza, en efecto, la alternancia entre el día y la noche, las estaciones y las eras.”¹²³

Asegurar la alternancia del tiempo, las fuerzas divinas y la vida, es la misión de la deidad solar, misma que cumple en su incansable paso cotidiado por el inframundo mientras se dirige al este.

Los dignatarios son los descendientes directos de los dioses, son el árbol cósmico que siembra sus raíces en el centro de la comunidad. Son parte importante del pensamiento religioso mesoamericano, están posicionados en la quinta región del cosmograma espacio-tiempo para llevar a cabo su función en el dominio de los pueblos y establecer generacionales centros de poder.

El espacio pictórico entreteje al menos tres procesos discursivos. El primero se establece a nivel individual, constituido cada uno como “parte” crean su propia esfera simbólica. El segundo se presenta con el entrelazamiento de significados que forman una “unidad discursiva”. En otras palabras, cada personaje representado en los murales reviste una importancia cosmogónica en sí mismo, sin embargo, es a través de la relación que mantienen uno con otro que se da coherencia narrativa al discurso.

¹²³ Graulich, Michel, *Mitos y Rituales ...*, op. cit., pág. 156.

En un tercer proceso colocaríamos el diálogo constante que se manifiesta a manera de reflejo entre los murales de orientación este, con los del oeste. Es decir, cada personaje representado en los murales de un costado tiene su equivalente simbólico en la misma posición del lado opuesto. En ambas regiones tenemos la presencia de guerreros, discos solares, dignatarios y de la deidad del inframundo, presentando como diferencia principal lo que parece ser su disposición en el tiempo al estar representados en una escena cosmogónica distinta. Podríamos decir que cada uno de los elementos del programa pictórico está sujeto al ordenamiento cósmico y utilizan el movimiento-tiempo para posicionarse en determinado sitio dentro del ciclo vida-muerte.

Esta división discursiva se manifiesta desde la manera en la que se concibió la construcción de dos pares de muros separados por la efigie de la deidad de la muerte. Su presencia indica cierto control y manejo del tiempo ya que aún cuando en el Inframundo coexisten pasado, presente y futuro, a cada lado del adoratorio es posible distinguir una coherencia en la sistematización de los elementos, que señala lo que ocurre en cada proceso del ciclo vida-muerte-renacimiento. La deidad se encuentra en el centro presenciando frente a él, el paso de los seres en la persecución de una nueva vida.

La vinculación de las esculturas con la pintura mural hizo factible las reconstrucciones. Como acabamos de notar, sin el simbolismo de la efigie del dios tutelar sería imposible comprender el programa pictórico del adoratorio, del que también encontramos correspondencias iconográficas en las proyecciones laterales de su imagen. Entre otras correspondencias están los tocados de las efigies de *Cihuateteo* que son portados por la montaña de los sostenimientos y por su personificador. Así mismo, la identificación de las maracas fue posible gracias a la existencia de objetos de apariencia similar, portados por una de las piezas escultóricas que forma parte del complejo regional.

Sin embargo, la asociación más importante es la que permitió observar que por lo menos seis de los personajes pictóricos portan bultos sobre su espalda. En el mural 1, la mujer preñada lleva a cuestas un gran bulto con forma redondeada del que sólo distinguimos la silueta. El dignatario del mural 2 va cargando el bulto al que ya hemos definido como incensario (comparándolo con la representación escultórica de las figuras 31 y 32), en el mural 3 la deidad de la muerte porta un gran objeto al que se le distingue un diseño, tal vez la forma de un amarre, en la parte superior, y en los murales 5, 9 y 10 se observan siluetas que nos permiten suponer que también los portaban.

De acuerdo con la lógica de representar personajes pareados, la mujer preñada podría cargar un incensario como lo hace el dignatario del mural 2. Hago tal suposición basándome no sólo en el lugar que ocupa en el programa pictórico, sino en la observación de la pieza de la figura 34 donde se modeló un personaje femenino mostrando el torso desnudo y portando un brasero con puntas de ceiba sobre su espalda.

En el caso del mural 3 (figura 97), suponemos que el numen de la muerte carga un bulto por el parecido que guarda con otras representaciones de dioses que portan objetos en la espalda. Tal es el caso por ejemplo del personaje de la Estela 1 de Izapa, donde *Chac* el dios maya de la lluvia carga una especie de cántaro sujetado por su cintura con una serpiente (figura 98).

En los murales restantes el desprendimiento de la capa pictórica impiden cualquier asociación iconográfica, empero, el gran espacio que definen las siluetas nos dejan suponer que portaban frondosos tocados o voluminosas cargas.

En forma general, en la iconografía mesoamericana los bultos son elementos muy importantes, en ellos se trasladan los símbolos de poder que definen los límites del territorio de un pueblo.

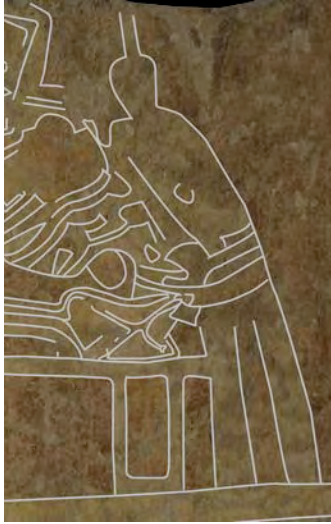


Figura 97. Mural 3: Deidad de la muerte.
Detalle: bulto.



Figura 98. Estela 1 de Izapa.
Chac dios maya de la lluvia (protoclásico).
Tomado de Karl Taube (1997).

Los artífices de El Zapotal estructuraron un lenguaje visual mediante formas y colores. Dentro de la gama cromática, tres de ellos sobresalen en importancia: pintaron en anaranjado para indicar el carácter de “interior” –carne, separación de huesos, el núcleo de la piedra-, que simboliza a su vez la muerte, como el proceso de pérdida de materia con fin de purificación. Con amarillo colorearon los profundos niveles telúricos, mientras que en rojo pintaron al Inframundo, visto como el receptáculo contenedor de la sangre ofrendada con el propósito de alimentar a los dioses y hacer fértil la tierra.

Se consiguió hacer un análisis de la obra a partir de la escasa documentación que existe sobre el lugar y del registro obtenido de la imagen, pudiendo observar la relevancia de la técnica que vincula simbólicamente el espacio con los mitos de creación y con los ciclos de fertilidad que involucra el contexto mortuorio.

El registro de estas imágenes enfatiza su importancia al aportar datos sobresalientes vinculados al sistema de pensamiento de la cultura que habitó esta región geográfica, para

ayudar a comprender un poco más a través de sus pinturas, a las complejas civilizaciones mesoamericanas que poblaron la Costa del Golfo durante el periodo Clásico Tardío.

Con todo lo anterior, considero que se cubrió el objetivo de esta investigación, que se dedica principalmente a realizar un registro, lo más fiel posible, de las imágenes que los artífices prehispánicos plasmaron en la pintura mural de El Zapotal, para hacer posible el entendimiento de una obra, que en su contacto directo es difícil ver y estudiar. De esta manera el presente trabajo se propone como el primer paso de muchos otros que faciliten el camino a futuros estudios.

Bibliografía

- Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Pobladores del Papaloapan. Biografía de una Hoya*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, Ediciones Casa Chata, 1992.
- Barrera Vázquez, Alfredo, “La ceiba-cocodrilo”, en *Anales*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Época 7ª., Tomo V (1974-1975), 53 de la colección, 1976, págs. 187-208.
- Bernal García, María Elena, “Carving Mountains in a Blue/Green Bowl: Mythological Urban Planning in Mesoamérica”, Austin, PhD Dissertation, The University of Texas at Austin, 1993.
- Binifaz Nuño, Rubén, *Hombres y serpientes. Iconografía olmeca*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1996.
- Cabrera, Rubén, “Zona 11. Gran Conjunto”, en De la Fuente, Beatriz (coordinadora), *La Pintura Mural Prehispánica en México. I Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Tomo I, Catálogo, 1995.
- Cama Villafranca, Jaime, “Zapotal: Un ejemplo interdisciplinario de conservación”, en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, México, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 3, diciembre de 1984.
- Campbell, L.R. y Kaufman, Terence S., “A Linguistic Look at the Olmecs”, *American Antiquity* 41(1), 1976, págs. 80-89.
- Carrasco, Pedro, “La sociedad mexicana antes de la conquista”, en Cosío Villegas, Daniel (coordinador), *Historia General de México*, México, El Colegio de México, vol 1, 1976, págs. 165-288.
- Caso, Alfonso, *El pueblo del Sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Castellón, Blas R., “Quetzalcóatl y Edipo”, en Jáuregui, Jesús y Gourio Yves-Marie (editores), *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.
- Cuevas García, Martha, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.
- De la Fuente, Beatriz; Staines Cicero Leticia; Uriarte, María Teresa, *La Escultura Prehispánica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Jaca Book, 2003.

- De la Fuente, Beatriz, “Mitos de los ancestros”, en De la Fuente, Beatriz (coordinadora), *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, México, El Colegio Nacional, 2004.
- Delgado Calderón, Alfredo y Arias Rodríguez, Esperanza (coordinadores), *La muerte en el sur de Veracruz*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1994.
- Diehl, Richard A., *The Olmecs: America's First Civilization*, Thames and Hudson, 2004.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Biblioteca Era, 2004.
- Félix Báez, Jorge, “La cosmovisión de los zoques de Chiapas”, en Ochoa Salas, Lorenzo y Lee, Thomas A. Jr. (editores), *Antropología e historia de los mixe-zoques y mayas. Homenaje a Frans Blom*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Brigham Young University, 1983.
- Félix Báez, Jorge, and Félix Darío Báez Galván, “The Popoluca”, in: Alan R. Sandstrom and E. Hugo García Valencia (editors), *Native Peoples of the Gulf Coast*, Arizona, Laurie Weinstein, Series Editor, Chapter 7, The University of Arizona Press, 2005, pp. 139-157.
- Freidel, David; Shele, Linda y Parker Joy, *Maya Cosmos*, Nueva York, Quill William Morrow, 1993.
- González Torres, Yólotl, *El culto a los astros entre los mexicas*, Secretaría de Educación Pública- SETENTAS, México, 1979.
- González Torres, Yólotl, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994,
- Graulich, Michel, *Mitos y Rituales del México Antiguo*, Madrid, Ediciones Istmo, Colegio Universitario, 1990.
- Gutiérrez Solana, Nelly y K. Hamilton, Susana, *Las esculturas de terracota de El Zapotal, Veracruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Jiménez Moreno, Wigberto, “Síntesis de la Historia Preolteca de Mesoamérica”, en *Esplendor del México Antiguo*, México, Editorial del Valle de México, Tomo I, 1992.
- Justeson, John and Kaufman, Terence, “The Epi-Olmec Tradition at Cerro de las Mesas in the Classic Period”, in Christopher Pool and Phillip Arnold (editors), *Cultural currents in classic Veracruz*, Dumbarton Oaks, Harvard University Press, 2008.

- Kent, Reilly III, “Art, Ritual, and Rulership in the Olmec World”, in *The Olmec World, Ritual and Rulership*, Princeton, Princeton University, The Art Museum, 1995, pp. 27-47.
- Ladrón de Guevara, Sara, “Das Reich des “Herrn der Toten””, en *Mexiko. Präkolumbische Culturen am Golf von Mexiko*, Zurich, Museum Rietbera, 1997.
- Ladrón de Guevara, Sara, “Mi hijo, mi escudo”, *CONTRAPUNTO*, núm. 1, enero-abril, 2006, pág. 22-31.
- Ladrón de Guevara, Sara, “Tres tradiciones pictóricas en la Costa del Golfo”, *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Veracruz, México, Revista de la Universidad Veracruzana, julio-septiembre, 2005, págs. 21-32.
- León Portilla, Miguel, *Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- López Austin, Alfredo, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- López Austin, Alfredo, “Misterios de la vida y de la muerte”, *Arqueología Mexicana*, vol. VII, núm. 40.
- López Austin, Alfredo, *Los mitos del Tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996.
- López Austin, Alfredo y López Luján Leonardo, *El pasado indígena*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- López Austin, Alfredo “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en: J. Broda y F. Báez Jorge (coordinadores), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2001, págs. 47-65
- Magaloni Kerpel, Diana Isabel, “El espacio pictórico teotihuacano: tradición y técnica”, en De la Fuente Beatriz (coordinadora), *La Pintura Mural Prehispánica en México: Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo II, Estudios, 1995, págs. 187-225
- Magaloni Kerpel, Diana Isabel, “La técnica pictórica en el área maya”, en De la Fuente Beatriz (coordinadora), *La Pintura Mural Prehispánica en México II: El Área Maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo III, Estudios, 2002, págs. 155-198.

- Magaloni Kerpel, Diana, “Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 82, primavera de 2003.
- Magaloni Kerpel, Diana, “La montaña de origen y el árbol cósmico en mesoamérica como instrumentos político-religiosos y su uso en el siglo XVI”, en Medina Cuauhtémoc (editor), *La Imagen Política*, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte “Francisco de la Maza”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, págs. 29-51.
- Magaloni Kerpel, Diana Isabel, *The hidden aesthetic of red in the painted tombs of Oaxaca*, 6 de septiembre de 2008, manuscrito.
- Maldonado Vite, María Eugenia, *Astronomía Prehispánica en la Cuenca Baja del Río Papaloapan*, Tesis, México, Universidad Veracruzana, 1996.
- Manrique Castañeda, Leonardo, “Conclusiones”, en Lorenzo Ochoa y Thomas A. Lee, Jr. (editores), *Antropología e historia de los mixe-zoques y mayas. Homenaje a Frans Blom*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Brigham Young University, 1983.
- Manrique Castañeda, Leonardo, “Las lenguas prehispánicas”, *Arqueología Mexicana*, vol. 1, núm. 5, diciembre de 1993 – enero de 1994.
- Matos Moctezuma, Eduardo, *Corpus Precolombino*, Barcelona-Madrid, Lunwerg Editores S. A., 1990.
- Matos Moctezuma, Eduardo, “Costumbres funerarias en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, vol. VII, núm. 40, págs. 12 -19.
- Medellín Zenil, Alfonso, *Suplemento I. Piezas de exposición. Obras inéditas del Museo de Xalapa*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, enero de 1974.
- Munch, Guido, “Cosmovisión y Medicina Tradicional entre los Popolucas y Nahuas del Sur de Veracruz”, en Ochoa, Lorenzo y Lee, Thomas A. Jr. (editores), *Antropología e Historia de los Mixe-Zoques y Mayas. Homenaje a Frans Blom*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Brigham Young University, 1983.
- Munich, Guido, “Conceptos sobre la muerte entre los zoques-popolucas, mixe-popolucas, mixe alteños y nahuas del istmo de Tehuantepec”, en Carlos Navarrete y Carlos Álvarez A. (editores), *Antropología, historia e imaginativa. En homenaje a Eduardo Martínez Espinosa*, México, Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura, 1993.

- Pascual Soto, Arturo, *Iconografía prehispánica del Tajín*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Paz, Octavio y Medellín Zenil Alfonso, *Magia de la Risa*, Xalapa–México, Universidad Veracruzana, 1962.
- Philip J, Arnold III and Stark, Barbara L., “Gulf Lowland Settlement in Perspective”, in *Olmec to Aztec. Settlement Patterns in the Ancient Gulf Lowlands*, Edited by Barbara Stark and Philip J. Arnold III, The University of Arizona Press, Tucson, 1997.
- Planchart Licea, Eduardo, *Lo sagrado en el arte: la risa en Mesoamérica*, Xalapa, Ver., México, Universidad Veracruzana, 2000.
- Ramírez Herrera, Rogelio, “Culto Prehispánico al Dios de la Muerte en El Zapotal” en *Humano-Felino*, Ensayos de Arqueología, Veracruz, instituto Veracruzano de Cultura, 1997.
- Rivera Dorado, Miguel, *La religión maya*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Sahagún, Fray Bernardino, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cien de México, 2002.
- Ségota Tómac, Dúrdica, “¿Un ‘código de barras’ en Suchilquitongo?”, en Staines Cicero, Leticia (editora), *La Pintura Mural Prehispánica en México. Boletín Informativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, año X, núm. 20, junio de 2004.
- Segota Tómac, Dúrdica, “El Zapotal”, en De la Fuente, Beatriz (coordinadora), *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, México, El Colegio Nacional, 2004.
- Segota Tómac, Dúrdica, “Escultura de la Mixtequilla”, en *Arqueología Mexicana*, vol. 12, núm. 71, enero-febrero, 2005.
- Stark, Barbara L., “Finely Crafted Ceramics and Distant Lands: Classic Mixtequilla”, in James M. Skibo and Gary M. Feinman (editors), *Pottery and People. A Dynamic Interaction*, United States of America, Salt Lake City, The University of UTAH Press.
- Stark, Barbara L., “Estilos de volutas en el periodo clásico”, in James M. Skibo and Gary M. Feinman (editors), *Pottery and People. A Dynamic Interaction*, United States of America, Salt Lake City, The University of UTAH Press.
- Stark, Barbara L., “The Development of the classi-period Mixtequilla in south-central Veracruz, Mexico”, in James M. Skibo and Gary M. Feinman (editors),

Pottery and People. A Dynamic Interaction, United States of America, Salt Lake City, The University of UTAH Press.

- Stark, Barbara L., “Proyecto arqueológico La Mixtequilla”, en *Consejo de Arqueología. Boletín*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.
- Stark, Barbara L., “Gulf Lowland Ceramic Styles and Political Geography in Ancient Veracruz”, in Barbara Stark and Philip J. Arnold III (editors), *Olmec to Aztec. Settlement Patterns in the Ancient Gulf Lowlands*, The University of Arizona Press, Tucson, 1997.
- Stark, Barbara L., “Formal Architectural Complex in South-Central Veracruz, Mexico: A Capital Zone?”, in Elia, Ricardo J. (editor), *Journal of Field Archaeology*, Boston, Published Quarterly by Boston University, vol. 26, núm. 2, 1999.
- Suzan Morales, Adelina, *La muerte en el Zapotal: el simbolismo de sus esculturas*, Tesis, Xalapa-Veracruz, Universidad Veracruzana, 1997.
- Taube, Karl A., *The legendary past. Aztec and maya myths*, U. S. A., University of Texas Press, 1997.
- Taube, Karl A. “Maws of Heaven and Hell: the Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion”, en *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, Sociedad Española de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, págs. 405-442.
- Torres Guzmán, Manuel, “Hallazgos en El Zapotal, Ver. Informe Preliminar (segunda temporada)”, *Boletín 2*, época II, julio-septiembre, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1972. pág. 3-8.
- Torres Guzmán, Manuel, Reyes Marco A. y Ortega Jaime, “Proyecto Zapotal, Veracruz”, XII Mesa Redonda de Antropología, México, 1975.
- Torres Guzmán, Manuel, “Los entierros múltiples en la zona arqueológica de El Zapotal, Veracruz”, en Lira López Yamile y Serrano Sánchez, Carlos (editores), *Prácticas funerarias de la cosa del Golfo de México*, México, Universidad Veracruzana, Universidad Nacional Autónoma de México, Asociación Mexicana, 2004.
- Uriarte Castañeda, María Teresa, “Tepantitla, el juego de pelota”, en De la Fuente Beatriz (coordinadora), *La Pintura Mural Prehispánica en México: Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo II, Estudios, 1995, págs. 227-290.
- Uriarte Castañeda, María Teresa, “Mariposas, sapos, jaguares y estrellas. Práctica y símbolos del juego de pelota”, *Arqueología Mexicana*, vol. 8, núm. 44, 2000.

- Uriarte Castañeda, María Teresa, “Coatlicue. Imagen de consolidación del Estado Mexica”, *Arqueología Mexicana*, vol. 10, núm. 55, 2002.
- Uriarte Castañeda, María Teresa, “La escultura del centro de Veracruz”, en De la Fuente, Beatriz; Staines Cicero Leticia; Uriarte, María Teresa, *La Escultura Prehispánica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Jaca Book, 2003, págs. 87-112.
- Uriarte Castañeda, María Teresa, “Son las ninfeas un símbolo solar en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, vol. 12, núm. 71, enero-febrero, ej. 1, 2005.
- Uriarte Castañeda, María Teresa, “Flores en la pintura mural prehispánica”, *Arqueología Mexicana*, marzo- abril, num. 78, 2006.
- Velasco Lozano, Ana María L. y Nagao, Debra, “Mitología y simbolismo de las flores”, *Arqueología Mexicana*, marzo-abril, núm 78, 2006.
- Vit, Ilán, “Principios de urbanismo en Mesoamérica”, *Revista de la Universidad de México*, págs. 74-85. Consultado el la página web: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2205/pdf/74-85.pdf>, febrero de 2009.
- Winning, Hasso Von, “Relief-Decorated Pottery from Central Veracruz, México: Addenda”, *Ethnos*, Estocolmo, vol. 36, 1971.
- Winning, Hasso Von y Gutiérrez Solana, Nelly, *La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- Wyllie, Cherra, *The Mural Paintings of El Zapotal Veracruz, Mexico*, United States America, University of Hartford, 2003.